Das *tragico fine* auf venezianischen Opernbühnen des späten 18. Jahrhunderts

Textband

Inauguraldissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

Zentrum für Europäische
Geschichts- und Kulturwissenschaften
Musikwissenschaftliches Seminar

vorgelegt bei
Prof. Dr. Silke Leopold
von
Katharina Kost

November 2004

INHALT

DANKSAGUNG IV

TEIL I: DIE FRAGE

EINLEITUNG 2

Die Geschichte des *tragico fine* in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts – Forschungsüberblick 2

Tragico fine zwischen 1695 und 1780 4

Bislang in der Forschung berücksichtigte Aspekte im Repertoire ab 1780 9

Fragestellung und Vorgehensweise 15

Die Eingrenzung des Repertoires 15

Das Repertoire im Überblick 18

Untersuchung anhand von Vergleichen – Dramaturgie der unversöhnlichen Konfrontationen 25

Interpretation vor dem Hintergrund politisch-gesellschaftlicher Umwälzungen 27

DAS UMFELD 28

Historischer Hintergrund – Venedig im 18. Jahrhundert 28

Mythos und Antimythos von Venedig – 1718 bis 1780 28

Anfang und Ende des Freiheitsmythos – 1780 bis 1806 35

Literarischer Hintergrund – Italien und die Tragödie 49

Die Tragödie und das tragische Ende 50

Italiens Streben nach der Tragödie 58

Ein neues Tragödienverständnis – Alfieri als Vorbild und Widersacher der musikalischen Tragödie 64

Schrecklich-Erhabenes und Gegensatzstrukturen im Venedig des späten 18. Jahrhunderts 75

TEIL II: DAS REPERTOIRE

VORBEMERKUNG 79

DIE VIER *LA MORTE*-OPERN 82

La morte di Cesare – „Non turbarti, Venezia“ und „O morte, o libertà” 82

Vom positiven Helden zum gescheiterten Tyrannen – Gaetano Sertors Libretto 84

Pro und contra Tyrannenmord – Schlüsselstellen der Oper in Francesco Bianchis Vertonung 94

Parteiung statt Harmonisierung 1789 und 1797 113

Rezeption: kein Kommentar zum *tragico fine* 117

La morte di Semiramide – „Ombra terribile“ 120
Die Macht des Irrationalen –
Pietro Giovanninis und Antonio Simeone Sografis Libretti 123
Finali zwischen Auflösung und Festigung – Schlüsselstellen der Oper in
Alessio Pratis und Sebastiano Nasolinis Vertonungen 130
Aufklärungsskepsis 1791 und 1798 153
La morte di Cleopatra – „Io mi sento mia vita morir.” 157
Refugien des Sakralen und der Liebe –
Antonio Simeone Sografis Libretto 158
Liebestod in der Pyramide – das Schlussbild der Oper in
Sebastiano Nasolinis Vertonung 179
Fluchtbewegungen 1794 und 1800 191
La morte di Mitridate – „Viva la Libertà” 195
Gestraffte Handlung – Antonio Simeone Sografis Libretto 196
Von Besatzern zu Befreiern – das Schlussbild der Oper in
Niccolò Zingarellis Neuvertonung 205
Behelfslösungen 1797 213
ANDERE AUTOREN – ANDERE SUJETS 218
Il Conte di Saldagna – „Non venga idea fallace“ 218
Dramaturgische Inkonsistenz – Ferdinando Morettis Libretto 219
Pseudofinale und *tragico fine* – Schlüsselszenen der Oper
in Niccolò Zingarellis Vertonung 229
Festhalten an alten Formen 1795 236
Giulietta, e Romeo – „Teco m’unisca almen pietosa morte.“ 241
Rückzug in die Liebeswelt – Giuseppe Maria Foppas Libretto 242
Liebeserfüllung im Tod – das Schlussbild der Oper
in Niccolò Zingarellis Vertonung 251
Ohnmacht 1796 261
HÖHEPUNKT UND SCHEITERN BEI SOGRAFI 266
Gli Orazi e i Curiazi – „Il dover d’un Romano“ 266
Kontrast zweier Welten – Antonio Simeone Sografis Libretto 269
Sieg des neuen Helden über den alten – Schlüsselaspekte in
Domenico Cimarosas Vertonung 278
Ambivalenz 1797 293
Edipo a Colone – „Quanto sei, destin, feroce” 299
Enttäuschtes Heilsversprechen – Antonio Simeone Sografis Libretto 300
Destabilisierung und Unversöhnbarkeit – die Finali in
Niccolò Zingarellis Vertonung 313
Resignation 1802 321

TEIL III: DAS ERGEBNIS

TYPEN DES *TRAGICO FINE* 324
Orte unversöhnlicher Konfrontationen
Licht und Dunkel, Innen und Außen 325
Sterben auf öffentlichen, hellen Plätzen 325
Sterben in dunklen Räumen 327
Stadien unversöhnlicher Konfrontationen –
das Fünfstufenmodell des *tragico fine* 330
Stufe I: Steigerung 332
Stufe II: Katastrophe I 333
Stufe III: Auflösung 335
Stufe IV: Katastrophe II 338
Stufe V: Befestigung 338
Musikalische Gemeinsamkeiten 340
METASTASIO, ALFIERI, KLASSIZISMUS, ROMANTIK?
VERSUCH EINER KULTURGESCHICHTLICHEN EINORDNUNG 342
AUSBLICK 347

ANHANG

Abkürzungen 354
Verzeichnis der Notenbeispiele im Ergänzungsband 356
Quellen- und Literaturverzeichnis 357

DANKSAGUNG

Etliche Menschen haben die Entstehung dieser Untersuchung mit ermöglicht. Allen voran möchte ich der Betreuerin meiner Arbeit, Prof. Dr. Silke Leopold, danken für ihre Geduld, mit der sie einen langen Themenfindungsprozess begleitet hat, sowie für ihre zahlreichen Ratschläge und Anregungen praktischer und theoretischer Art. Wertvolle Hinweise erhielt ich von Prof. Dr. Dorothea Redepenning im Rahmen des von ihr zusammen mit Prof. Dr. Silke Leopold geleiteten Doktorandenkolloquiums.

Bei der Quellensichtung waren mir eine große Hilfe Dr. Markus Engelhardt, Elisabeth Dunkl und Christina Grahe in der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Barbara Ventura im Civico Museo Bibliografico Musicale Bologna, Maria Pia Ferraris im Archivio Storico der Casa Ricordi Mailand, Albino Morello in der Biblioteca Civica Bertoliana Vicenza, Mario Pazzaglia im Conservatorio statale di musica „Luigi Cherubini“ Florenz, Ingrid Leis bei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Ingeborg Birkin in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, Monika Uhr in der Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Sabine Kurth in der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek München, die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Biblioteca del „Collegio Alberoni“ Piacenza, des Musiklesesaals der Staatsbibliothek zu Berlin sowie der Biblioteca Nazionale Marciana und der Biblioteca della Casa di Carlo Goldoni in Venedig.

Doris Blaich danke ich für einen Hinweis, der mich vor der Vertiefung in ein bereits anderweitig in Arbeit befindliches Thema bewahrt hat. Gespräche mit Dr. Norbert Dubowy und Dr. Hendrik Schulze gaben mir weiterführende Anregungen. Unverzichtbar für das Zustandekommen der Untersuchung war der regelmäßige Austausch mit Juliane Hirschmann, Philine Lautenschläger und Dr. Antje Tumat. Nicht zuletzt habe ich ihnen, wie auch Ann-Christine Mecke, Zita Pandi und meiner Mutter, Ruth Kost, für ihre Hilfe beim Korrekturlesen des Manuskripts zu danken.

Über die fachliche Begleitung hinaus war eine Zeit der horizonterweiternden ideellen Förderung im Rahmen eines Promotionsstipendiums der Friedrich Naumann-Stiftung hilfreich. Besonders dankbar bin ich für die theaterpraktischen Erfahrungen, wie sie vor allem die Tätigkeit als Musikdramaturgin des Theaters Heidelberg mit sich brachte. Dass ich Wissenschaft und Praxis miteinander vereinbaren konnte, ohne den Abschluss der Arbeit allzu sehr hinauszuzögern, wurde mir durch die Großzügigkeit meiner Eltern erleichtert, die substituierend in entstehende Finanzierungslücken einsprangen und mir stets Rückhalt boten. Ihnen und vielen mir freundschaftlich verbundenen Menschen danke ich von Herzen für ihre Unterstützung.

Heidelberg, 2. November 2004

TEIL I: DIE FRAGE

EINLEITUNG

Die Geschichte des *tragico fine* in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts – Forschungsüberblick

> Diese Freyheit, die beym Rinuccini zu entschuldigen ist, weil er der erste war, und weil es sein Gegenstand vielleicht nicht anders zulassen wollte, wurde in der Folge von andern bis zur Ausschweifung getrieben, so wie seine Nachfolger aus dem fröhlichen Ausgang, welchen er seiner Fabel aus keinem anderen Grund gab, als weil es sich bey einer so fröhlichen Feyerlichkeit nicht anders schicken wollte, unvorsichtigerweise die Regel herleiteten, daß das Ende aller Dramen fröhlich sein müsse.[1]

Stefano Arteagas Äußerung zur Finalkonvention der italienischen Oper des 17. und 18. Jahrhunderts aus dem Jahr 1783[2] ist ein frühes Beispiel für die These, das Dramma per musica habe ausnahmslos das *lieto fine* als Schlusslösung akzeptiert. Der Grund für diese vereinzelt bis hinein in die jüngere Forschung anzutreffende Annahme liegt auf der Hand: Die überwältigende Mehrzahl aller ernsten italienischen Opern des 18. wie schon des 17. Jahrhunderts endet glücklich. Man meint, eine Regel am Werke zu sehen, die den tragischen Ausgang in der Oper ausschließt, selbst wenn um ihrer Einhaltung willen gravierende Eingriffe in die originalen Stoffvorlagen erforderlich werden. Zudem scheint der Theorie vom unumstößlich feststehenden Modell der Opera seria, zu dem das *lieto fine* gehöre, eine gewisse geistesgeschichtliche Plausibilität innezuwohnen: Wenn Patrick J. Smith meint, das tragische Ende[3] habe erst als Begleiterscheinung musikalisch-literarischer Wandlungen im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts – im weitesten Sinne im Gefolge einer literarischen und musikalischen

---

1 Stefano Arteaga, *Geschichte der italiänischen Oper von ihrem ersten Ursprung an bis auf gegenwärtige Zeiten.* Aus dem Italiänischen übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Johann Nicolaus Forkel, Leipzig 1789, Teil 1, S. 253.

2 Die italienische Originalausgabe erschien 1783 in Bologna unter dem Titel *Le rivoluzioni del Teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*. Die zitierte Übersetzung Forkels basiert auf deren zweiter Auflage, Venedig 1785.

3 Von einem tragischen Opernende spreche ich dann, wenn der Tod einer positiv besetzten Hauptfigur am Schluss des Stückes steht, ohne dass eine nachträgliche Umwertung ins Positive, etwa durch einen Schlusschor, stattfindet. Ob der Dramenkonflikt als ein tragischer etwa nach aristotelischen Kriterien anzusehen ist, bleibt dabei unberücksichtigt. Als Prototyp der tragisch endenden Oper des 18. Jahrhunderts kann so zum Beispiel Metastasios *Didone abbandonata* in der Version ohne Licenza gelten. Unbestritten ist dabei, dass nicht der Schluss über die Tragik der gesamten Oper entscheidet, die vielmehr in der Totalität des Prozesses zu suchen ist, den das Drama in allen Situationen, die es durchläuft, darstellt (vgl. dazu Carl Dahlhaus, *Dramaturgie der italienischen Oper*, in: *Geschichte der italienischen Oper*, hrsg. v. L. Bianconi u. G. Pestelli, Laaber 1992, Bd. 6, S. 75-145, hier S. 137). Zur Frage des tragischen Endes als Tragödienkriterium vgl. weiter Kapitel *Literarischer Hintergrund*, S. 54ff.

Romantik[4] – Eingang in die italienischen Oper gefunden, um dort allmählich zum neuen Paradigma zu werden, so liefert er damit eine gängige Argumentation, die ihren eingeschränkten Blick auf die empirischen Daten durch den Verweis auf ein schlüssiges Geschichtsbild wettzumachen sucht.[5] Kandidaten für die vermeintlich ersten tragisch endenden italienischen Opern fanden Vertreter dieser Sichtweise immer wieder in Rossinis ernsten Opern. So sei mit *Tancredi*[6] (1813) die Konvention des *lieto fine* angezweifelt und mit *Semiramide* (1823) außer Kraft gesetzt worden.[7]

Zweifellos enthalten solch pauschalisierende Darstellungen der Geschichte der Finalkonvention Richtiges; jedoch vereinfachen sie in unzulässiger Weise. Von einer unbedingt gültigen Forderung nach dem *lieto fine* als Schlusslösung des Dramma per musica des 18. Jahrhunderts kann nicht die Rede sein. Im Zuge der Beschäftigung mit der gesamten Breite des italienischen Opernrepertoires der Zeit setzte sich in der musikgeschichtlichen Forschung vielmehr die Erkenntnis durch, dass das *tragico* oder auch *funesto fine*[8] während des gesamten Settecento existierte – zwar nur in seltenen Fällen, keineswegs aber als unbedeutendes Randphänomen. Im Gegenteil erwies sich, dass immer wieder in besonders innovativen Phasen der Operngeschichte von am-

---

4 Vgl. Patrick J. Smith, *The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto*, London 1971, S. 195f.: „The first, and probably – in a breakthrough sense – the most important, change in the libretto was that involving the idea of death. The death of the hero or the heroine – usually in a melodramatic setting and involving some sense of failure, either unrequited love or unrequited ambition – was a hallmark of the Romantic Age, reflected in the works of Sir Walter Scott, Victor Hugo, and (earlier) of Friedrich Schiller and Goethe."

5 Die Operngeschichte wird so zu einer Fortschrittsgeschichte, innerhalb derer das tragische Ende dem *lieto fine* als überlegen gilt, ganz gemäß einer „bürgerliche[n] Opposition gegen die höfische Kultur", die die Konvention des *lieto fine* verwirft „als Verstoß gegen das Formgesetz der Tragödie, als Rückstand einer veralteten, barocken Ästhetik des Wunderbaren, die sich vor allem in der dramaturgischen Hilfsfigur des Deus ex machina manifestierte, ferner als Unterschätzung des Publikums, das auch in der Oper – ohne dass deren Festcharakter dadurch aufgehoben würde – ein *Vergnügen an tragischen Gegenständen* (Schiller) zu empfinden vermochte, und schließlich als Verkennung der Musik, die keineswegs zum Ausdruck oder zur Schilderung einer tragischen Katastrophe unfähig sei" (Carl Dahlhaus, *Dramaturgie der italienischen Oper*, S. 137).

6 Bei ihrer Uraufführung am venezianischen Teatro La Fenice 1813 wurde die Oper mit einem *lieto fine* gespielt, in der zweiten Fassung, in demselben Jahr in Ferrara dargeboten, endete sie mit Tancredis Tod.

7 Vgl. Patrick J. Smith in: *The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto*, London 1971, S. 197. Auf die – wohl mangels genügender Repertoirekenntnis zustande gekommene – eingeschränkte Sichtweise Smith' wurde bereits an anderer Stelle hingewiesen, weshalb ich auf weitere Kritik verzichte. Vgl. z.B. Anselm Gerard, *Republikanische Zustände – Der tragico fine in den Dramen Metastasios*, in: Zwischen Opera buffa und Melodramma, Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert, hrsg. v. J. Maehder, J. Stenzl, (=Perspektiven der Opernforschung Bd. 1), Frankfurt am Main, Berlin etc. 1994, S. 27-64, hier S. 28.

8 Beide Ausdrücke sind gebräuchlich. Daneben finden auch Verwendung: „finimento tristo" bei Planelli, Antonio, (*Dell'opera in musica*, Neapel 1772, Neudruck Fiesole 1981, darin Kapitel '*Del finimento tristo e lieto*'), oder „fine infelice" in Frigimelica Robertis Vorwort zu seiner *Rosimonda*, (vgl. dazu Karl Leich, *Girolamo Frigimelica Robertis Libretti: Ein Beitrag insbesondere zur*

bitionierten Librettisten auch mit tragischen Opernschlüssen experimentiert wurde. Besonders in der Zeit vor 1730 und zwischen 1780 und 1800 häufen sich derartige Vorstöße. Verschiedene dieser Ansätze, den Tod des Helden oder der Heldin als mögliche Lösung eines Dramma per musica zu etablieren, wurden bereits in Einzelaufsätzen gewürdigt. Es fehlt allerdings noch an Gesamtdarstellungen, an Untersuchungen, die über die Betrachtung der Libretti hinaus Aufschluss über den kompositorischen Umgang mit dem *tragico fine* geben, und an konsequenten Versuchen, bislang nur hypothetisch formulierte Behauptungen, es bestünden Wechselwirkungen zwischen dem Aufkommen des *tragico fine* einerseits und zeit- und geistesgeschichtlichen Entwicklungen andererseits, zu fundieren.

Tragico fine *zwischen 1695 und 1780*

Tragico fine und Librettoreform im frühen 18. Jahrhundert

Dass im Zentrum reformerischer Bemühungen italienischer Librettisten ab 1700 eine Reihe von Opern entstanden, die mit dem Tod des Helden bzw. der Heldin enden, dass also Werke wie *La Rosimonda*[9], *Nerone*[10] oder *Amore e maestà*[11] in der Geschichte des Dramma per musica keineswegs als Bestandteile abseitiger Nebenlinien zu vernachlässigen sind, hat vor allem Reinhard Strohm für die Zeit zwischen 1695 und 1730 dargelegt.[12] Im Vergleich verschiedener Fassungen von *Amore e maestà* zeigt er, dass sich die Originalversion in Bezug auf den Schluss kaum vom Vorlagedrama, *Le Comte d'Essex* von Thomas Corneille, unterscheidet.[13] Erst für Wiederaufführungen wurde oftmals auf Veranlassung der Impresari das tragische Ende abgemildert oder ganz eli-

---

Geschichte des Opernlibrettos in Venedig, München: Katzbichler 1972, (=Schriften zur Musik 26), S. 50, Fußn. 147.)

9 Libretto: Girolamo Frigimelica Roberti, Musik: C. F. Pollaiolo, Venedig 1695.

10 Libretto: Agostino Piovene, Musik: Giuseppe Maria Orlandini, Venedig 1721.

11 Libretto: Antonio Salvi, Musik: Giuseppe Maria Orlandini, Florenz 1715.

12 Reinhard Strohm, *Tragédie into Dramma per musica*, (*Part three)*, in: Informazioni e studi vivaldiani 11 (1990), wieder abgedruckt als Kapitel 8, *Antonio Salvi's* Amore e maestà *and the* funesto fine *in opera*, in: Reinhard Strohm, *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven, London 1997, S. 121-198, v. a. S. 170: „Despite their small number, these genuine operatic tragedies were part of the cutting edge of Italian libretto reform in the early eighteenth century." Im Artikel *Dramma per musica. B. 18. Jahrhundert (Opera seria)*, MGG 2. Aufl., Sachteil, Bd. 2, Sp. 1480, nennt Strohm als weitere Beispiele der Musiktragödie der Phase zwischen 1700 und 1730 *Mitridate Eupatore* (Venedig 1707, Libretto: Girolamo Frigimelica-Roberti, Musik: Alessandro Scarlatti) und *Tamerlano* (Venedig 1711, Libretto: Agostino Piovene, Musik: Francesco Gasparini).

13 Vgl. Reinhard Strohm, *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven, London 1997, S. 165-177.

miniert – ein Schicksal, das die Oper mit anderen ursprünglich mit *tragico fine* konzipierten teilt. Das *lieto fine* erweist sich somit als ein Charakteristikum der Opera seria, das erst im Laufe der Konsolidierung der Gattungsnormen weitgehend verbindlich wurde, nicht aber von Anfang an zu deren unantastbaren Bestandteilen gehörte. Indem Strohm darüber hinaus die enge Verbindung von Metastasios *Didone abbandonata*[14] und auch *Catone in Utica*[15] mit Salvis Libretto deutlich macht,[16] verweist er auf eine Kontinuität im Umgang mit dem *tragico fine*: Die beiden erfolgreichen jüngeren Libretti führen mit ihren tragischen Ausgängen eine bereits begonnene Tradition fort und tragen sie durch die nun entstehenden Reglementierungen des europäisch-italienischen Hofopernsystems, zu denen auch das *lieto fine* gehört, bis ins 19. Jahrhundert.[17] Nimmt man *Attilio Regolo*[18] hinzu, so weisen allein aufgrund der metastasianischen Dramen zwischen 1724 und 1800 über 190[19] Opernproduktionen ein *tragico fine* auf – abzüglich jener einzelnen Fälle, in denen Metastasios Schlusslösungen für neue Aufführungen abgemildert oder in ein *lieto fine* verwandelt wurden.[20]

---

[14] Pietro Metastasio, *Didone abbandonata*, Erstvertonung: Domenico Natale Sarrro, Neapel 1724.

[15] Pietro Metastasio, *Catone in Utica*, Erstvertonung: Leonardo Vinci, Rom, carnovale 1728.

[16] Strohm geht soweit, in *Amore e maestà* den Vorläufer jeglicher musikalischen Tragödie zu sehen: „If there is any justice in the historiography of opera, then *Amore e maestà*, the forerunner of *Didone abbandonata* and *Catone in Utica*, must be respected as another ancestor of *Aida*, *Wozzeck* and countless other operatic tragedies, which sweeten the cathartic effect of compassion with a more expansive feeling of musical *Weltschmerz*. Reinhard Strohm, *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven, London 1997, S. 168. Vgl. zum Einfluss von Salvis *Arsace* auf *Didone abbandonata*, insbesondere auf ihre Finalszene, bereits Michael F. Robinson, *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford 1972, S. 79f.

[17] Noch im 19. Jahrhundert entstanden Neuvertonungen des frühen metastasianischen Librettos *Didone abbandonata*: Ferdinando Paër, Parma 1817; Saverio Mercadante, Turin 1823.

[18] *Attilio Regolo* in einem Atemzug mit den frühen Libretti *Didone abbandonata* und *Catone in Utica* zu nennen, ist problematisch, wie Silke Leopold bereits 1983 in ihrem Diskussionsbeitrag zum *Colloquium „Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit“ (Siena 1983)*, hrsg. v. Friedrich Lippmann (Analecta musicologica, 25), Laaber 1987, angemerkt hat, handelt es sich hier doch um ein inmitten bereits stabil etablierter Konventionen entstandenes Libretto, in dem nach stoischer Manier eine Lebensidee gerade durch die Einwilligung des Helden in seinen Tod zum Sieg gelangt. Immerhin bedeutet das Ende *Attilio Regolos* eine Verdüsterung des sonst makellos heiteren *lieto fine* der Libretti Metastasios aus seiner Zeit als Hofdichter in Wien. Insofern erscheint es gerechtfertigt, *Attilio Regolo* mit zu den Opern zu zählen, die die unbedingte Gültigkeit der Regel des *lieto fine* in Frage stellen.

[19] SartoriL nennt 113 Versionen der *Didone abbandonata*, 66 des *Catone in Utica* und 12 des *Attilio Regolo*.

[20] So etwa in *Catone in Utica*, Verona, carnovale 1756, Musik: Carl Heinrich Graun. Cesare gelingt es in der Finalszene, Marzia zu überreden, sich doch mit ihm zusammenzutun. Die Oper endet mit einem Liebesschwur zwischen Marzia und Cesare und einem heiteren Chor:

MARZIA

Eterno amore alla tua fede io giuro.

CESARE

Giachè, o fidi Romani,
Pronuba d’alte nozze e la concordia,
Abbian termine gli odj, e applauda Roma
A questo dì bramato,

Tragico fine bei Pietro Metastasio

Aufgrund der weiten Verbreitung und häufigen Vertonung der metastasianischen Libretti bietet sich im Zusammenhang mit dem Interesse am *tragico fine* der Vergleich verschiedener Schlussversionen im zeitlichen Längsschnitt an. Einen Großteil der erhaltenen Libretti von *Catone in Utica* und *Attilio Regolo* hat in diesem Sinne Anselm Gerhard 1994 in seinem Artikel *Republikanische Zustände – Der tragico fine in den Dramen Metastasios*[21] untersucht. Er kommt dabei zu dem Resultat, dass bei beiden Dramen spätere Bearbeitungen dazu tendieren, den „primär politischen Konflikt zu Gunsten eines Familiendramas zurückzudrängen“,[22] wobei massive Eingriffe in die Dramaturgie sowie die Form der Stücke und damit auch in die Personenkonzeptionen erst ab den 1780er Jahren stattfanden. Insbesondere im Umkreis der nachrevolutionären Ereignisse im Italien der 1790er Jahre gewannen die beiden Libretti mit ihren republikanischen Sujets an Bedeutung, indem sie so eingerichtet wurden, dass am Schluss trotz des tragischen Ausgangs die republikanische Idee zum Triumph gelangte.[23] Gerhard konstatiert somit bei den Bearbeitungen metastasianischer Libretti eine Trendwende um 1780, die sich auch im Repertoire neu entstehender Libretti bestätigen lässt, wie noch zu sehen sein wird. Eine vergleichende Untersuchung der erhaltenen Vertonungen der von Gerhard vorgestellten Libretti sowie eine entsprechende Beschäftigung mit den verschiedenen Versionen der *Didone abbandonata* stehen weiter aus.

Che ogn’un rende contento, e fortunato.

TUTTI

Oh memorabile giorno! Oh dì giocondo
Che assicura la pace a tutto il Mondo!

Il Fine.

[21] Anselm Gerhard, *Republikanische Zustände – Der tragico fine in den Dramen Metastasios*, in: *Zwischen Opera buffa und Melodramma, Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert*, hrsg. v. J. Maehder, J. Stenzl, (=Perspektiven der Opernforschung Bd. 1), Frankfurt am Main, Berlin etc. 1994, S. 27-64.

[22] Ebd., S. 38.

[23] Gerhard nennt im Einzelnen die vom *Monitore napoletano* am 15 ventoso anno VII berichtete Aufführung des *Catone in Utica* zur Eröffnung eines ‚Teatro pattriotico‘ in Neapel am 3. März 1799, römische Aufführungen des *Catone in Utica* und des *Attilio Regolo*, von denen Bruno Brunelli Kenntnis gibt, ohne dass die Libretti überliefert wären, sowie eine Aufführung des *Attilio Regolo* anlässlich des ‚Congresso Centumvirale‘ der cispadanischen Republik in Reggio Emilia am 27. Dezember 1796 (ebd., S. 55f.).

Einzelne Fälle des *tragico fine* in der Jahrhundertmitte

Etwa in der Zeit der Anstellung Metastasios als habsburgischer Hofdichter in Wien, also mit den beginnenden 1730er Jahren,[24] stabilisieren sich die Gattungsnormen des Dramma per musica. Tragische Finali kommen in Metastasios Libretti fortan – *Attilio Regolo* sei hier ausgenommen – nicht mehr vor. Über das Vorkommen des *tragico fine* bei anderen Librettisten der Jahrhundertmitte hat sich die Forschung bislang nur in lexikalischem Rahmen geäußert. Dabei ergibt sich in der Zusammenschau der Stückartikel des NGroveO sowie eigener ergänzender Repertoirestudien folgendes Bild:

In den 1730er Jahren entsteht kein neues Libretto, an dessen Ende der Held oder die Heldin stirbt. Auch Sujets, die später als Vehikel neuer Experimente mit dem tragischen Ausgang dienen – so etwa die Geschichte der Eroberung Mexikos in *Motezuma*[25] – werden mit einem *lieto fine* versehen. Doch schon in den 1740er Jahren findet sich in Nicolò Jommellis venezianischer *Sofonisba*[26] ein neuer Versuch, Opern mit dem Tod des Helden zu beschließen. In der Regel jedoch hellt in dieser Zeit ein Schlusschor die vorübergehend düstere Stimmung wieder auf, der die Berechtigung der gleichwohl bedauerlichen Ereignisse erklärt und so zu einem nachträglichen *lieto fine* führt.[27] So steht am Ende der zum Karneval 1747 im venezianischen Teatro S. Angelo aufgeführten *Armida*[28] ein Chor, der, nachdem Armida sich aus Verzweiflung über die Treulosigkeit Rinaldos ins Meer gestürzt hat, die „dolce calma“ preist, die nach all den Wirren die Beteiligten aufatmen lasse.

Die nächsten Versuche mit tragischen Schlüssen in italienischen Opern finden vor allem im deutschsprachigen Raum, in Berlin und in Südwestdeutschland, statt: Um die Jahrhundertmitte vertont Carl Heinrich Graun am Preußischen Hof einige tragisch endende Libretti Friedrichs II. in der italienischen Übersetzung Giovanni Pietro Tagliazucchis, darunter *Montezuma* (1755) und *Merope* (1756). Weitere zehn Jahre

---

[24] Metastasio kam im Jahr 1730 als Nachfolger Apostelo Zenos als neuer Hofdichter an den Wiener Hof. Vgl. NGroveD 1980, Bd. 12, S. 215.

[25] Libretto: Alvise Giusti, Musik: Antonio Vivaldi, Venedig 1733: Der Spanier Fernando lenkt rechtzeitig ein und lässt Motezuma sowie dessen Frau Mitrane frei.

[26] Libretto: Girolamo und Antonio Maria Zanetti, Musik: Nicolò Jommelli, Venedig 1746. Vgl. Marita McClymonds in NgroveO, Bd. 4, S. 908: „Sofonisba (1745) and Ifigenia in Aulide (Rom 1751, Libretto: Mattia Verazi, Musik: Nicolò Jommelli) anticipated by more than a decade efforts to restore staged death and tragedy to opera seria.“

[27] Auch Metastasios *Didone abbandonata* kennt eine solche Licenza (vgl. Pietro Metastasio, *Drammi* in: *Tutte le opere*, hrsg. v. B. Brunelli, Bd. 1, Verona 1953, S. 53f.), die allerdings nicht in allen Fassungen enthalten ist. So enden die in Venedig gedruckten Libretti sämtlich ohne Licenza.

[28] Libretto: Bartolomeo Vitturi, Musik: Ferdinando Bertoni.

später zeigt Mattia Verazis *Ifigenia in Tauride*[29] in Mannheim mit dem sichtbaren Flammentod des Thoas im Tempel einen spektakulären Opernschluss. 1768 entlädt sich im Schlussterzett des Ludwigsburger *Fetonte*[30] von Jommelli in formaler Vielfalt mit Accompagnato-Rezitativ, Arioso, Ensemble und Chor sowie einem tonmalerischen Orchesterpart die aufgebaute Spannung in einer großen Katastrophenszene. Doch auch in Italien finden sich vereinzelt ähnliche Anläufe: Ein Jahr nach der Mannheimer *Ifigenia* komponiert de Majo für Turin mit *Motezuma* auf ein Libretto von Vittorio Amedeo Cigna-Santi eine Oper, in der nicht der Antagonist, sondern der Held selbst in den Tod geht, woraufhin sich auch sein Widersacher Fernando Cortez kaum noch seines Sieges freuen kann.[31] Ein Extrembeispiel bildet schließlich Marco Coltellinis Intermezzo tragico *Piramo e Tisbe*, das 1768 mit Musik Johann Adolf Hasses in Wien zur Aufführung kommt und keine der drei auftretenden Personen am Leben lässt. Der tragische Ausgang einer Oper ist damit aber längst nicht uneingeschränkt anerkannt. So wird in Venedig sogar Salvis ursprünglich mit *tragico fine* konzipiertes Libretto *Amore e maestà* 1768 mit *lieto fine* neu vertont.[32] Und auch Cigna-Santis Libretto *Motezuma* erhält 1772 ein *lieto fine*. In der Vertonung von Baldassare Galuppi ist hier im venezianischen Teatro S. Benedetto einmal mehr zu hören, wie Fernando Cortez sich in letzter Minute großzügig gebärdet und Montezuma freilässt.[34]

Zusammenfassende Untersuchungen zum Umgang mit dem *tragico fine* für den Zeitraum zwischen 1730 und 1780 fehlen noch. Anbieten würde sich hier beispielsweise eine vergleichende Betrachtung anhand eines Sujets wie Montezuma, das sowohl mit *lieto fine* als auch mit *tragico fine* immer wieder aufgegriffen wurde. Nach dem gegenwärtigen Stand der Forschung stellen sich die Experimente mit dem tragischen Ende in dieser Phase jedoch eher als lokale Einzelphänomene dar, deren inno-

---

29 Musik: Gian Francesco de Majo, Mannheim 1764.

30 Libretto: Mattia Verazi, Musik: Nicolò Jommelli, Ludwigsburg 1768. Vgl. NgroveO, Bd. 2, S. 909.

31 Vgl. NgroveO, Bd. 3, S. 159.

32 Musik: Carlo Franchi, Teatro S. Benedetto. Statt wie in der Fassung von 1718 mit Statiras Schlussversen „Dove de l'amor mio tra l'odio, e l'ira, / Se Arsace è morto, ha da morir Statira." (erschienen unter dem Titel *Arsace*, Libretto: Antonio Salvi, Musik: M. A. Gasparini, Venedig 1718, III 12) endet die Oper mit einem Chor: „Sia il talamo, sia il Trono / Premio alla fedeltà: / Sempre la vita è un dono, / Cui pari amor non ha." (ebenfalls als *Arsace*, Musik: Carlo Franchi, Venedig 1768, III 13)

34 Bei einer Wiederaufführung in demselben Theater 1789 – diesmal als Pasticcio konzipiert – endet das Pasticcio *Motezuma* ebenfalls mit einer Versöhnung.

vative Kraft zwar nicht zu unterschätzen ist, die aber doch von begrenzter Wirkung auf das Repertoire in größerem Maßstab blieben.[35]

Bislang in der Forschung berücksichtigte Aspekte im Repertoire ab 1780

Erst ab den 1780er Jahren lässt sich von einem neuen Trend zu tragischen Opernschlüssen sprechen, der schließlich von 1788 an in den im flgenden *La morte*-Opern[36] genannten Stücken auf Libretti von Sertor und vor allem Sografi sowie weiteren Opere serie dieser und anderer Autoren im venezianischen Raum kulminiert. Bisherige Untersuchungen zu diesem Repertoire haben sich darauf beschränkt, auf einzelne Traditionslinien hinzuweisen, aufgrund von Textbetrachtungen Hypothesen über kompositorische Charakteristika aufzustellen, die noch der Bestätigung anhand musikalischer Analysen bedürfen, oder am Rande von Betrachtungen einzelner Werke auch Erwägungen zu deren tragischem Schluss anzustellen.

Thomas Baumann[37] hat sich 1989 einem einzelnen Autor tragisch endender Libretti, dem venezianischen Aristokraten Alessandro Pepoli, gewidmet, der in Venedig zwischen 1789 und 1795 eine Erneuerung der musikalischen Tragödie versuchte. *Tragedia per musica* genannt, zeichnen sich die Texte nach Baumann durch eine zwangsläufig auf eine tragische Katastrophe am Ende zulaufende Dramaturgie aus.

Der erste Übersichtsartikel mit Erwägungen zu Traditionslinien vom französischen und italienischen Sprechtheater und dem Tanz zur einer ganzen Gruppe von Opern mit *tragico fine* ist Marita P. McClymonds zu verdanken. Aufbauend auf Modellen des noverreschen Tanztheaters und der Wiederbelebung der italienischen Tragödie durch Alfieri sei mit der 1786 im Florentiner Pergola-Theater uraufgeführten Oper *La vendetta di Nino ossia La morte di Semiramide*[38] nach Voltaires *Sémiramis* das lange

---

35 Der Umgang mit dem *tragico fine* in der französischen Oper bleibt hier ausgespart. Vgl. dazu u.a. Ludwig Finscher, *Gluck e la tradizione dell'opera seria. Il problema del lieto fine nei drammi della riforma*, in: Chigiana XXIX/XXX, 1972/73.

36 Es handelt sich um vier Opern, deren Titel jeweils mit *La morte di...* beginnen: *La morte di Cesare* (Libretto: Gaetano Sertor, Erstvertonung Venedig, carnovale 1789: Francesco Bianchi, Aufführung einer zweiten Fassung in Venedig im Sommer 1797); *La morte di Semiramide* (Libretto: Bearbeitung von Pietro Giovanninis *La vendetta di Nino* durch Antonio Simeone Sografi, Erstvertonung Padua 1790: Alessio Prati, Sebastiano Nasolini; Aufführungen in Venedig in je neuer Fassung im Herbst 1791 und 1798); *La morte di Cleopatra* (Libretto: Antonio Simeone Sografi, Erstvertonung Mailand 1791: Sebastiano Nasolini; Aufführungen in Venedig je zu Himmelfahrt 1794 und 1800); *La morte di Mitridate* (Libretto: Antonio Simeone Sografi, Erstvertonung Triest 1796: Sebastiano Nasolini; Aufführung in Venedig in der Vertonung von Niccolò Zingarelli im Sommer 1797).

37 Thomas Baumann, *Alessandro Pepoli's Renewal of the Tragedia per musica*, in: *I vicini di Mozart*, hrsg. v. M. T. Muraro, Florenz 1989, S. 211-220.

38 Libretto: Pietro Giovannini, Musik: Alessio Prati.

bestehende arkadische Wahrscheinlichkeitsgebot aufgehoben und der Bühnentod zum Bestandteil des szenischen Vokabulars der Oper gemacht worden: „After 1786, unhappy endings and deaths onstage (murder, as well as suicide) suddenly became operatic options“[39], so lautete ihr Ergebnis 1990.

Ebenfalls nur auf Basis der Texte beschäftigte sich 1991 Klaus Hortschanksy[40] mit den *La morte*-Libretti, die er als wichtige Beiträge zum Opernleben des nach-metastasianischen Zeitalters wertet:

> Wenn nun aber kurz nach dem 1782 erfolgten Tode Metastasios und in unmittelbarer Nähe zur Französischen Revolution in der Librettistik der Gedanke des Tragischen entscheidend, wenn auch zunächst kurzfristig in den Vordergrund tritt, dann bedeutet dies eine Wandlung im Weltbild.[41]

Hortschansky beleuchtet das Phänomen von verschiedenen Seiten. Zum einen stellt er die Libretti lose in einen Zusammenhang mit ihrem politisch-gesellschaftlichen Umfeld, wobei er insbesondere Entsprechungen zwischen der dramaturgischen Gestaltung der Stücke und einem im Gefolge der Französischen Revolution und des sich daran anschließenden Untergangs der Republik Venedig stattfindenden Wertewandel feststellt. Sodann geht er einzelnen Motiven wie etwa dem Selbstmord in der zeitgenössischen europäischen Literatur nach. Schließlich fragt er nach Strukturen der Libretti, die für die Vertonungen relevant werden könnten. Da er jedoch auf eine Beschäftigung mit den Kompositionen verzichtet und sich auf nur vier Libretti beschränkt, ohne die verschiedenen, je nach Aufführungsjahr teilweise sehr unterschiedlichen Fassungen differenziert zu betrachten, bleiben auch in seiner Untersuchung wesentliche Aspekte unberücksichtigt.

Auch Gerhard[42] nimmt in erwähntem Aufsatz zu den Bearbeitungen der beiden metastasianischen Libretti 1994 an, zeitgeschichtliche Faktoren könnten die *La morte*-Opern bzw. das Opernschaffen Antonio Simeone Sografis beeinflusst haben, mit denen in den 1790er Jahren das tragische Ende zu neuer Geltung auf italienischen Opernbühnen gelangt sei:

---

39 McClymonds, Marita P., *“La morte di Semiramide ossia La vendetta di Nino” and the Restoration of Death and Tragedy to the Italian Operatic Stage in the 1780s and 90s*, in: Atti del XIV congresso della società internazionale di musicologia, Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale, III, Free Papers, hrsg. v. A. Pompilio, L. Bianconi, u. a., Turin 1990, S. 285-292, S. 288.

40 Klaus Hortschansky, *Der tragische Held in der italienischen Oper am Ende des 18. Jahrhunderts*, in: ders. (Hrsg.), *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert*, Hamburg, Eisenach 1991, S. 233-252.

41 Ebd. S. 233.

42 Vgl. oben S. 6. Anselm Gerhard, *Republikanische Zustände – Der tragico fine in den Dramen Metastasios*, v. a. S. 29.

> In Italien dagegen kann der *tragico fine* schon im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts nicht mehr als Ausnahme bezeichnet werden: Simeone Antonio Sografi, immerhin einer der wichtigsten Librettisten dieses ‚fin-de'siècle', durchbrach seit 1788 geradezu systematisch die Konvention des *lieto fine*.[43]

Ähnlich wie in den *Catone in Utica*-Bearbeitungen der 1780er und 1790er Jahre würden die einzelnen Personen möglicherweise „als schwankende Objekte gezeigt"[44], vom „feindlichen Schicksal am Schluss niedergeschmettert", wobei der Versuch, die äußeren Geschehnisse zu meistern „nicht nur zum Scheitern verurteilt, sondern nicht einmal wünschenswert" sei. Gerhard empfiehlt denn auch eine eingehende Auseinandersetzung mit den *La morte*-Opern vor diesem Hintergrund.[45]

Von ästhetischer Seite nähert sich Michele Calella in seinem Aufsatz von 1998 der Frage nach den Quellen eines neuen Verständnisses von Tragik in der Librettistik des späten Settecento, wenn er die These abwehrt, „die Übernahme der Tragödien Voltaires auf die Bühne habe die klassische Tragik in die Opera seria eingeführt."[46] Als Kernbereich lohnender Auseinandersetzung kristallisiert sich auch im Zusammenhang mit Voltaire-Bearbeitungen für die Opernbühne „Venedig ab den 80er Jahren"[47] heraus. Um eine Sichtweise zu widerlegen, die „auf Begriffen von ‚Klassik' und von ‚Tragik', welche die Theater- und Opernforschung hauptsächlich aus dem 19. Jahrhunderts übernommen hat," basiere, beschreibt Calella mit Bezug auf Melchiorre Cesarotti und Alessandro Pepoli einen Wandel weg von einer Ästhetik des ‚diletto' hin zu einer des ‚dolore', der nicht klassisch, sondern geradezu antiklassisch, nämlich als Gegenbewegung zur französischen Klassik zu verstehen sei. Das tragische Ende sei dabei eine, nicht aber die einzige Möglichkeit, den tragischen Affekt des ‚dolore' zu erzeugen. Angesichts „einer sehr komplexen Sachlage, in der die Vernetzung literarischer, theatralischer, künstlerischer Diskurse so dicht ist, dass es nicht immer einfach ist, von irgendeinem Einfluss zu sprechen"[48], zeichnet er so verschiedene

---

43 Anselm Gerhard, *Republikanische Zustände – Der tragico fine in den Dramen Metastasios*, in: Zwischen Opera buffa und Melodramma, Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert, hrsg. v. J. Maehder, J. Stenzl, (=Perspektiven der Opernforschung Bd. 1), Frankfurt am Main, Berlin etc. 1994, S. 27-64, hier S. 29.

44 Dieses und die folgenden Zitate: Ebd., S. 57.

45 Ebd.

46 Michele Calella, *Die Rezeption der Tragödien Voltaires auf den venezianischen Opernbühnen und das Problem der Tragik in der Oper des späten 18. Jahrhunderts*, in: *Johann Simon Mayr und Venedig*, Beiträge des Internationalen musikwissenschaftlichen Johann Simon Mayr-Symposiums in Ingolstadt vom 5. bis 8. September 1998, hrsg. v. F. Hauk und I. Winkler, München und Salzburg 1999 (=Mayr-Studien 2), S. 155-165, S. 156.

47 Ebd., S. 161.

48 Ebd., S. 162.

Bezugslinien nach, lässt aber zwangsläufig viele Fragen offen, auf die im Einzelnen zurückzukommen sein wird.

Welche textlichen und kompositorischen Gestaltungsmittel die Darstellung des Todes musikdramatischer Figuren im italienischen Kontext der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hervorgebracht hat, wurde bislang nur von Helen Geyer ins Zentrum einer Untersuchung gestellt.[49] Nicht allerdings in der Oper, sondern anhand einer Auswahl von Sterbeszenen aus venezianischen Oratorien dieser Zeit kommt sie zu folgendem Ergebnis:

> Eine breite und ausführliche Sterbeszene gewinnt an zunehmendem Interesse, wobei vor allem die letzten Minuten des Sterbenden, seine Reden, seine Taten, seine Zustände, d.h. sein allmählicher Verfall, die Darstellung immer mehr bestimmen, entsprechend den Erfordernissen der Zeit nach Naturhaftigkeit, Empfindung und Rührung und gemäß ihres Wandels im Verhältnis zum Tod an sich.[50]

Als maßgebliche Inspiration für den Wandel von einer überhöhenden zur realistischen Darstellung macht sie Friedrich Gottlieb Klopstocks alttestamentarisches Drama *Der Tod Adams* (1757) und dessen 1760 in Venedig erschienene Übersetzung durch Gasparo Gozzi aus. Anfangend bei Pietro Chiari, mit dessen an Klopstock orientiertem *Adam*[51] (1771) der „lange, ‚wilde' Tod"[52] ins Oratorium gelange, später u.a. auch in Domenico Cimarosas *Absalom* (1779), stellt sie als wiederkehrendes Gestaltungsmittel den aufgebrochenen Vers[53] – die Versi spezzati – als Abbild des allmählichen Verfalls der Sterbenden heraus. Ergänzt werde es in Giovanni Valentinis *Grande Balthassar* (1785) durch das neue Element der Beschreibung der Todesangst sowie begleitender Symptome des Sterbevorgangs wie „des Verlusts des Augenlichts und der Kraft, bis zur Aufgabe des Geistes"[54] – Zeichen, die die Sterbeszene in die Nähe der Wahnsinnsszene rückten.[55] Allerdings schließen die Oratorien zumeist nicht mit dem Tod der

---

[49] Helen Geyer, *Die Sterbeszene im Oratorium des 18. Jahrhunderts*, in: *Opernheld und Opernheldin*, hrsg. v. K. Hortschansky, Hamburg, Eisenach 1991, S. 195-231.

[50] Ebd., S. 197.

[51] Vertont von Balthassare Galuppi. Chiari trat drei Jahre später mit vier Tragödien hervor, die ebenfalls ins Umfeld einer neuen Hinwendung zum tragischen Genre gehören: *Il Catilina*, *La Morte di Cicerone*, *Il Giulio Cesare*, *Marc'Antonio Triumviro*, erschienen als *Tragedie del Signor Abate ietro Chiari Bresciano*, in Bologna 1774.

[52] Helen Geyer, *Die Sterbeszene im Oratorium des 18. Jahrhunderts*, S. 205.

[53] „Alle Todesszenen kennzeichnen grundsätzlich das gleiche sprachlich-stilistische Mittel des aufgebrochenen Verses, mit dem nicht nur höchste seelische Erregung, sondern auch das allmähliche Verstummen der Sprache und das Aushauchen des Lebens gekennzeichnet wird." Ebd., S. 213.

[54] Ebd., S. 216.

[55] Ebd. Fließende Übergänge zwischen Sterbe- und Wahnsinnsszenen sind schon in den tragisch endenden Opern des frühen 18. Jahrhunderts festzustellen, wie Silke Leopold gezeigt hat. So zeichnet Francesco Gasparinis Vertonung von Agostino Piovenes Libretto *Il Bajazet* die an Wahnsinn grenzende Agonie des Titelhelden, nachdem er sich vergiftet hat, um nicht versklavt zu

Hauptfigur selbst, sondern fangen den linearen Prozess des Dahinschwindens in einer geschlossenen Nummer wie z.B. dem Chor am Ende von Chiaris *Adam* auf. Es findet sich im Oratorium somit ein Repertoire gestalterischer Mittel, auf das die Oper zurückgreifen kann, wenn sie beginnt, ebenfalls Sterbeszenen zu integrieren. Mit ihrem Ausblick legt Geyer nahe, die neue Tradition der Sterbeszene im italienischen musikdramatischen Bereich auf ihrem Weg vom Oratorium in die Oper weiterzuverfolgen:

> Unter der Wahrung traditioneller Formen bildete sich im Dramma sacro der neue Typus der Sterbeszene aus, vielleicht zunächst als Experiment, das dann – und hierfür scheint momentan die Überlieferungslage zu sprechen, vom Musikdrama aufgenommen wurde, jetzt aber in szenischer Darstellung, die im Dramma sacro meist nicht gegeben war.[56]

Im Zusammenhang mit der Frage der Schlussbildung in den Opere serie Ferdinando Paërs berührte Wolfram Enßlin[57] in einem bislang noch unveröffentlichten Vortrag 2003 das Thema des tragischen Endes. Wie in der italienischen Oper der späteren 1780er Jahre üblich geworden, beschäftige sich auch Paër mit dem *tragico fine*. In sechs von zwölf Stücken steht der Tod eines Protagonisten im Zentrum des Finales; in ihrer formalen Gestaltung (von kurzen Schlussfinali im Gegensatz zu großen Binnenfinali bis hin zu ausführlichen Handlungsfinali reiche die Palette) sowie ihrer Dramaturgie (verborgene wie offen sichtbare Morde und Selbstmorde von Haupt- und Nebenpersonen sowie verschiedene Ausprägungen des *lieto fine* kommen vor) zeigen sich die Finali in Paërs ernsten Opern „sehr heterogen“, so Enßlins Ergebnis.

Sieht man mit McClymonds in *La vendetta di Nino* aus dem Jahr 1786 die erste Opera seria der neuen Generation, die mit *tragico fine* zur Aufführung kommt, so ergibt sich das Bild einer kontinuierlichen Beschäftigung mit der Sterbeszene als Finalszene im musikdramatischen Bereich in der zweiten Jahrhunderthälfte. Die 1780er Jahre stellen dabei eine Phase des Übergangs dar, in der die im Oratorium erprobten Mittel allmählich auf die Opernbühne gelangen. Sowohl im oratorischen Bereich als auch in der Oper spielt Venedig eine führende Rolle.

---

werden, in einem Accompagnato-Rezitativ nach. Dabei spiegelt die offene, unorganisierte Form der ‚Nicht-Arie' hier wie in anderen Sterbe- und Wahnsinnsszenen die Geistesverfassung der Opernfigur wider. Vgl. Silke Leopold, *Wahnsinn mit Methode. Die Wahnsinnsszenen in Händels dramatischen Werken und ihre Vorbilder*, in: *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert*, hrsg. v. K. Hortschansky (=Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 1), Hamburg, Eisenach 1991, S. 71-83, hier S. 72.

56 Helen Geyer, *Die Sterbeszene im Oratorium des 18. Jahrhunderts*, S. 218.

57 Wolfram Enßlin, *Die Schlussbildung in den Opere serie F. Paërs: textliche Vorlage und musikalische Umsetzung*, Vortrag gehalten am 7. 2. 2003 bei der von Reinhard Wiesend geleiteten Tagung zum Thema „Lieto fine. Dramaturgie des Schließens im Musiktheater und in der Musik um 1800“ in Mainz.

Einige Überlegungen zum *tragico fine* finden sich auch in verschiedenen Artikeln zu einzelnen tragisch endenden Opern, so bei Morelli und Surian[58] (1990) zu *Gli Orazi e i Curiazi*, bei De Bei[59] (1993) zu *Giulietta, e Romeo* oder bei Nocciolini[60] (1994) zu *La morte di Cleopatra*. Auf sie wird im Laufe der vorliegenden Untersuchung fallweise zurückzukommen sein.

---

[58] Giovanni Morelli; Elvidio Surian, *Come nacque e come morì il patriottismo romano nell'opera veneziana*, in: *„Opera & libretto I"*, Florenz 1990, S. 101-135.

[59] Alessandro De Bei, *„Giulietta e Romeo" di Nicola Zingarelli: Fortuna ed eredità di un sogetto shakespeariano*, in: *Aspetti dell'opera italiana fra Sette e Ottocento: Mayr e Zingarelli*, hrsg. v. G. Salvetti, Mailand 1993, S. 71-125.

[60] Monica Nocciolini, *Circolazione di un melodramma e rivolgimenti politici (1796-1799): La morte di Cleopatra*, in: Studi musicali xxiii, 1994, S. 329-365.

Fragestellung und Vorgehensweise

Indem diese Studie in einem zeitlich und regional begrenzten Gebiet – Venedig in den beiden letzten Jahrzehnten des Settecento –, ausgehend von einem Überblick über das hier aufgeführte Repertoire von Opern mit *tragico fine* eine Auswahl von Stücken detailliert vorstellt, möchte sie der Frage nach Gründen, Folgen und Begleitumständen eines ästhetischen Konventionswandels sowie nach der Art seines Vollzugs nachgehen. Im Zentrum der Aufmerksamkeit steht dabei die Integration literatur- und musik-, geistes- und zeitgeschichtlicher Perspektiven. Da dem Phänomen des tragischen Endes in der italienischen Oper ausschließlich kontextgebunden näherzukommen ist, wird eine Umgebung als Hintergrund der Betrachtung gewählt, die weit genug ist, um eine Vielfalt von Erscheinungsformen zu enthalten, aber auch überschaubar genug für konkrete Interpretationen. Untersucht wird eine Auswahl von Opern, die groß genug ist, um ansatzweise als repräsentativ zu gelten, und zugleich hinreichend begrenzt, um auch ein Eingehen auf Einzelaspekte zu erlauben. Die gewonnenen Erkenntnisse gelten zunächst für den Untersuchungsbereich, dem sie entstammen. Insofern aber Venedigs Opernwesen vielfältig mit der gesamten italienischen Musiktheaterlandschaft verbunden ist und die Stadt Venedig trotz aller Besonderheiten an einer allgemeinen italienischen oder gar europäischen Entwicklung des ausgehenden 18. Jahrhunderts teilhat, lassen sich die hier festgestellten Tendenzen als Indikatoren auch in einem größeren Zusammenhang deuten. Venedig wird als Beispiel herangezogen mit Blick auf die ernste italienische Oper in den 1780er und 1790er Jahren insgesamt.

Die Eingrenzung des Repertoires

Der Beginn des Betrachtungszeitraums von 1780 bis 1802 ergibt sich zunächst aus dem oben dargestellten Forschungsstand, der eine signifikante Erhöhung des Anteils tragisch endender Opern im italienischen Repertoire ab den späteren 1780er Jahren feststellt. Venedig – auch am Ende des 18. Jahrhunderts mit seinen konkurrierenden Opera-seria-Theatern weiterhin eines der großen Opernzentren Europas – bietet dabei im Vergleich mit anderen Städten das reichhaltigste Repertoire tragisch endender Opern. Zudem machen die immensen politischen Umwälzungen im fraglichen Zeitraum gerade in dieser Stadt die Beschäftigung mit etwaigen Wechselwirkungen zwischen Kunstgeschehen und Lebenswirklichkeit besonders ergiebig. Zwar bleiben

einige Beiträge zum Phänomen des tragischen Endes in der italienischen Oper des fraglichen Zeitraums unberücksichtigt,[1] doch lassen sich die ausgewählten Werke als Teile eines konkreten Rezeptionszusammenhangs mit vielfältigen Verbindungen zwischen kulturellen und politischen Ereignissen kennenlernen.

Mit dem Jahr 1780 begann – wie im Kapitel *Historischer Hintergrund* ausgeführt – auch politisch eine neue Phase in der Republik Venedig, an deren Anfang das Scheitern der letzten großen Reformbestrebungen stand und die mit dem Untergang der Republik und dem Einmarsch der französischen Revolutionstruppen 1797 endete. So stellt sich schon anlässlich der zeitlichen Begrenzung des Untersuchungsrepertoires die Frage nach der Korrespondenz von Operngeschichte einerseits und politischem Geschehen andererseits. Es wird zu fragen sein, inwiefern die Erprobung des tragischen Endes auf der Opernbühne zu den Begleiterscheinungen einer veränderten politischen Situation gehörte bzw. inwiefern sie im konkreten Umfeld Venedigs als solche empfunden worden sein könnte.

Das Ende des untersuchten Zeitraums ergibt sich aus dem Bestreben, das venezianische Epochenjahr 1797 in einen Kontext des ‚Davor' und ‚Danach' zu stellen. Es bietet sich an, als zeitlichen Schlusspunkt der Betrachtung das letzte tragisch endende Libretto desjenigen Autors zu wählen, der die zentrale Rolle im gesamten Repertoire der Opern mit *tragico fine* spielt: So bestimmt die Uraufführung von Antonio Simeone Sografis *Edipo a Colone* am 26. Februar 1802 im Teatro La Fenice den Abschluss des Untersuchungszeitraums. Dass am 24. Oktober desselben Jahres in Lodovico Manin der letzte Doge Venedigs starb, bedeutet dabei ein zufälliges Zusammentreffen voneinander unabhängiger Ereignisse, die je für sich symbolhaft für den endgültigen Untergang der Republik Venedig wirken mögen.[2]

---

[1] So z.B. Giuseppe Maria Foppas Shakespeare-Oper *Amleto* in der Vertonung von Gaetano Andreozzi, die 1792 in Padua mit einem ebenfalls von Katastrophenszenarien geprägten Ballo primo, *La distruzione di Cartagine* von Domenico Ballon (Musik: Vittorio Trento), aufgeführt und zwei Jahre später in Brescia nachgespielt wurde, oder *Le Danaidi* von Gaetano Sertor, die 1792 in der Vertonung von Gaetano Isola Genovese in Florenz und 1795 mit neuer Musik von Angelo Tarchi in Mailand zur Aufführung kamen.

[2] Die Geschichte hält noch eine weitere Koinzidenz zwischen den Lebensdaten des letzten Dogen und der Etablierung des *tragico fine* parat, trat Manin doch am 9. März 1789 sein Amt als Nachfolger Paolo Reniers an, der am 13. Februar 1789, also gerade während derjenigen Karnevalssaison starb, in der mit *La morte di Cesare* die erste neue Oper mit tragischem Ende (zudem mit dem Tod eines Regenten befasst) in Venedig zur Aufführung kam und in der insgesamt ein Anstieg bei der Gesamtzahl der aufgeführten Seria-Opern und solcher mit tragischem Ende zu verzeichnen ist, wie im witeren zu sehen sein wird. Eine noch so lose Verbindung zwischen Opernleben und Historie anzunehmen, wäre hier jedoch völlig verfehlt. Auch das zeitgenössische Publikum wird beim Tod des Opernhelden Cesare kaum an den Tod des eigenen Dogen gedacht haben, nicht zuletzt deshalb,

Die Frage, welche Opern als tragisch endend und somit relevant für die Untersuchung angesehen werden, führt bereits in die eigentlichen Überlegungen hinein und wird an anderer Stelle eingehender thematisiert.[3] Hier sei lediglich zusammenfassend gesagt, dass solche Stücke Eingang in das untersuchte Repertoire gefunden haben, an deren Ende der Tod mindestens einer positiven Hauptfigur steht – ein Kriterium, das im zeitgenössischen Gebrauch der Bezeichnung ‚*tragico fine*' seine Bestätigung findet.[4] Die Gattungsbezeichnung hingegen erweist sich als nicht relevant für das tragische Ende: Wie zahlreiche Opern mit tragischem Ende lediglich ‚Dramma per musica' genannt werden, so weisen manche ‚Tragedie per musica' ein *lieto fine* auf.[5]

---

weil dieser bis zum 2. März vor der Öffentlichkeit verheimlicht wurde, um den Ablauf des Karnevals, dessen Einnahmen für die maroden Staatskassen Venedigs wirtschaftlich unverzichtbar waren, nicht zu beeinträchtigen. (Vgl. Alvise Zorzi, *Venedig. Die Geschichte der Löwenrepublik*, Düsseldorf 1985, S. 765).

3 Siehe Kapitel *Literarischer Hintergrund*, S. 54f.

4 Gaetano Sertor bezeichnet beispielsweise in seiner „Protesta" am Schluss seines Librettos *Idomeneo*, Padua 1790, das eigentlich von ihm intendierte Ende, bei dem sich Idomeneos Sohn Aceste sowie seine Braut Eudamia das Leben nehmen, im Unterschied zu dem als Hauptversion gedruckten *lieto fine*, als „fine tragico": „Essendo stato rappresentato all'Autore, che per diverse ragioni sarebbe riescito pericoloso l'avventurare in Iscena il fine tragico che chiude il presente Dramma, egli si è prestato a sostituirne uno lieto [...]." S. 45. Im Zusammenhang mit Opern, deren Ende den Tod einer negativ besetzten Hauptfigur mit sich bringt, wie etwa bei Marco Coltellinis *Ifigenia in Tauride* (am venezianischen Teatro S. Benedetto 1786 in der Vertonung von Angelo Tarchi zu sehen), findet sich auch in der zeitgenössischen Diskussion die Bezeichnung des tragischen Endes nicht. Zweifelsfälle sind solche Opern, an deren Ende der Tod einer nicht eindeutig positiv oder negativ besetzten Hauptfigur steht. Für die Auswahl des hier zu untersuchenden Repertoires gilt folgende Maxime: Wertet das Libretto die persönliche Katastrophe explizit als allgemeine Wohltat im Sinne einer Wiederherstellung der Weltordnung, so erfüllt es die erforderlichen Kriterien des *tragico fine* nicht. So findet etwa *Armida abbandonata* (Libretto: Bartolomeo Vitturi, Musik: Ferdinando Bertoni, aufgeführt in Venedig 1747, 1781, 1794 und 1801) mit dem Schlusschor „Doppo torpida procella / frà si vede dolce calma, / E ritorna la nostr'alma / Più contenta a respirar." (zitiert nach dem Librettodruck Venedig 1747) bei gleichzeitiger szenischer Aufhellung nach einem bedrohlichen Unwetter keinen Eingang ins Untersuchungsrepertoire, obwohl Armida bei ihrem Sturz ins Meer das Mitgefühl des Zuschauers zumindest partiell auf ihrer Seite hat. Perellis Libretto *Circe* mit der ganz ähnlich motivierten und durchgeführten Selbsttötung der Heldin erfüllt dagegen die Eingangsbedingungen, insofern die Oper mit Circes verzweifelten Abschiedsworten ohne anschließenden relativierenden Kommentar endet: „Accolgan l'onde in seno / Un'infelice, e la mia morte sia / Termine alfine alla sventura mia. / *si getta in mare. / Fine del Dramma.*" Domenico Perelli, *Circe*, Venedig 1792, II 10, S. 45.

5 Gaetano Rossis *Carolina e Mexicow* beispielsweise, im Karneval 1798 in der Vertonung von Niccolò Zingarelli am Teatro La Fenice aufgeführt, trägt die Bezeichnung ‚Tragedia per musica', endet aber mit der glücklichen Verbindung zwischen Carolina und Mexicow und deren väterlicher Billigung durch den Schwedenkönig Adolfo. Ähnlich liegt der Fall bei Antonio Simeone Sografis Tragedia per musica *Alceste*, die, im Karneval des Folgejahres 1799 ebenfalls am Teatro La Fenice aufgeführt (Musik: Marcos António Portugal), mit einer versöhnlichen Elysiumsszene schließt. Ercole führt hier die beiden Liebenden, Alceste und Admeto, wieder zusammen, nachdem die Finali des ersten und zweiten Aktes jeweils mit dem gewaltsamen Tod eines der beiden geschlossen hatten. Eine vollständige Untersuchung der Verwendung des Begriffes ‚Tragedia per musica' am Ende des 18. Jahrhunderts steht noch aus.

Das Repertoire im Überblick

Titel	Libretto	Musik	Theater	Datum	Gatt.	Akte	Erstvertonung
0 *La Circe*	Perelli	Myslivecek*	S. Ben.	1779	dpm	3	=
1 *Piramo e Tisbe*	Sertor	Bianchi*	S. Ben.	c 1783	dpm	3	=
2 *Circe*	Perelli	Gazzaniga*	S. Ben.	as 1786	dpm		= Nr. 1
3 *La morte di Cesare*	Sertor	Bianchi*	S. Sam.	c 1789	dpm	0	=
4 *La morte d'Ercole*	Pepoli	--	--	1789/90 D	tpm	3	--
5 *Meleagro*	Pepoli	--	--	1789/90 D	tpm	3	--
6 *Didone abbandonata*	Metastasio	Diverse	S. Sam.	a 1790	dpm	3	Neapel 1724 Sarro
7 *Catone in Utica*	Metastasio	Winter	S. Ben.	as 1791	dpm	3	Rom 1728 Vinci
8 *La morte di Semiramide*	Giovannini/ Sografi	Prati / Nasolini*	S. Ben.	a 1791	tim	2	Florenz 1786 Prati; Padua 1790 Prati/Nasolini
9 *La vendetta di Medea*	anon.	Marinelli*	S. Sam.	c 1792	dpm	2	=
10 *Circe*	Perelli	Paer*	S. Sam.	c 1792	dpm	3	= Nr. 1
11 *Piramo e Tisbe*	Pepoli	Rossi	--	1792 D	fip	2	=
12 *Virginia*	Pepoli	Alessandri	Fenice	c 1794	tpm	3	=
13 *La morte di Cleopatra*	Sografi	Nasolini*	S. Ben.	as 1794	tpm	2	=Vicenza 1791
14 *Tancredi*	Pepoli	Gardi	Pepoli	1795	tpm	3	=
15 *Il conte di Saldagna*	Moretti	Zingarelli*	Fenice	c 1795	tpm	3	=Mailand 1787
16 *Elfrida*	Calzabigi	Paisiello*	Fenice	as 1796	tpm	2	=Neapel 1796
17 *Giulietta, e Romeo*	Foppa	Zingarelli*	Fenice	a 1796	tpm	3	=Mailand 1796
18 *Zaira*	Botturini	Nasolini	S. Ben.	c 1797	dnpm	2	=
19 *Bianca de'Rossi*	Botturini	Trento	S. Ben.	c 1797	dnpm	3	=
20 *Gli Orazi e i Curiazi*	Sografi	Cimarosa*	Fenice	c/as 1797	tpm	3	=
21 *La morte di Cesare*	Sertor	Bianchi*	Fenice	e 1797	dspm	2	= Nr. 4
22 *La morte di Mitridate*	Sografi	Zingarelli*	Fenice	e 1797	tpm	2	Triest 1796 Nasolini
23 *Gli Orazi e i Curiazi*	Sografi	Portugal*	Fenice	a 1798	tpm	3	= Nr. 21
24 *La morte di Semiramide*	Sografi	Nasolini*	Fenice	a 1798	dpm	2	= Nr. 9
25 *Il conte di Saldagna*	Moretti	Zingarelli*	Fenice	c 1798	tpm	3	=Mailand 1787 (2)
26 *Olindo e Sofronia*	Sernicola	Andreozzi*	S. Ben.	p 1798	atpm	2	Neapel 1793 Andreozzi als *Sofronia ed Olindo*
27 *Bajazette*	(Piovene)	Marinelli	S. Ben.	p 1799	dpm	2	Venedig 1711 Gasparini als *Tamerlano*
28 *Tancredi*	Pepoli	Gardi	S. Ben.	as 1799	tpm	3	= Nr. 15 (2)
29 *Gli Orazi e i Curiazi*	Sografi	Cimarosa*	Fenice	c 1800	tpm	3	= Nr. 21 (2)
30 *La morte di Cleopatra*	Sografi	Nasolini/ Marinelli	Fenice	as 1800	tpm	2	=Vicenza 1791 (2)
31 *Edipo a Colone*	Sografi	Zingarelli*	Fenice	1802	tpm	2	=

Wie der Übersicht[6] zu entnehmen, brachten venezianische Theater zwischen 1780 und 1800 in 28 Aufführungsserien Opern mit *tragico fine* gemäß den genannten Kriterien zur Aufführung; zudem erschienen drei Libretti mit tragischem Ende im Druck.[7] Bei einer Gesamtzahl von knapp 130 Seria-Libretti[8] beträgt der Anteil tragisch endender Opern im gesamten Zeitraum also insgesamt gut ein Fünftel des gesamten Aufkommens ernster Opern. Im zeitlichen Längsschnitt ist bis 1798 ein paralleler Aufwärtstrend der Zahlen der jährlichen Aufführungsserien von Opere serie überhaupt und von solchen mit *tragico fine* zu verzeichnen, der die Redeweise von einer literarisch-kulturell gespiegelten Verdüsterung der Welt im Opernrepertoire rein quantitativ zu untermauern scheint: Wurden in den ersten Jahren des Zeitraums jährlich drei bis fünf Opere serie, darunter höchstens eine tragisch endende zur Aufführung gebracht, so steigt die Zahl der in Venedig gezeigten ernsten Opern ab der zweiten Hälfte der 1780er Jahre allmählich an, bis zwischen 1787 und 1796 ein Mittel von jährlich etwa acht Opere serie, darunter ein bis zwei mit *tragico fine* erreicht ist.[9] Auch der Anteil tragisch endender Opern am Gesamtrepertoire nimmt zu. Dabei bedeutet das Jahr 1789 eine erste Zäsur: Machen Opern mit *tragico fine* in den Jahren 1780 bis 1789 im Mittel etwa zwischen 5 und 10 % aller Produktionen aus, so wächst der Durchschnitt für den

---

6 Siehe S. 18.
* Vertonung erhalten; D – Librettodruck ohne Vertonung; = – die aufgeführte Vertonung ist die Erstvertonung.
Datumskürzel: c – carnovale, p – primavera, as – ascensione, e – estate, a – autunno;
Gattungskürzel: dpm – dramma per musica, tpm – tragedia per musica, tim – tragedia in musica, dspm – dramma seria per musica, atpm – azione tragica per musica, fip – favola in prosa, dnpm – dramma nuovo per musica;
Theaterkürzel: S. Ben. – San Benedetto, S. Sam. – San Samuele.

7 Die Datenbasis ergibt sich aus der Summe der in der bisherigen Forschung genannten Titel einerseits sowie einer ergänzenden Durchsicht von gut einem Drittel des Gesamtrepertoires an Opere serie des Untersuchungsgebietes andererseits. Orientierungsmaßstab für diese ergänzende Durchsicht waren zum einen Plausibilitätskriterien (Sujet mit offensichtlichem Potential zum *tragico fine*, Librettist mit anderweitig bewiesenem Interesse am *tragico fine*, Gattungsbezeichnung ‚Tragedia per musica') und zum anderen ein zufälliges Stichprobenverfahren. Es ist nicht auszuschließen, dass sich unter dem nicht eingesehenen Material noch Einzelfälle von Opern mit *tragico fine* befinden. An den großen Trends, wie im folgenden dargestellt, änderte dies allerdings nichts Wesentliches. Insofern das Anliegen dieser Arbeit zudem in erster Linie darin besteht, auf der Basis des derzeitigen Forschungsstandes zum Thema solchen Perspektiven nachzugehen, die in bisherigen Untersuchungen stets nur als Ausblick genannt werden konnten, erschien es gerechtfertigt, das Augenmerk stärker auf eine möglichst hohe Durchdringung des literarischen, kulturellen und politischen Umfelds derjenigen Werke zu legen, die im Hauptteil der Arbeit betrachtet werden, als eine letzte Vollständigkeit in den vorbereitenden Repertoirestudien erzielen zu wollen.

8 Die Daten basieren auf SartoriL und WielT. Wiederaufnahmen werden einzeln gezählt, sofern eigene Librettodrucke vorliegen.

9 Die Eröffnung des neuen Teatro La Fenice 1792 bringt lediglich eine Verlagerung, nicht aber eine Steigerung der Gesamtzahlen der Aufführungsserien ernster Opern mit sich. Zum Vergleich: 1750

Zeitraum 1789 bis 1796 auf mehr als das Doppelte, nämlich knapp ein Fünftel an. Einen deutlichen Ausschlag nach oben bei den Opere serie insgesamt wie auch bei den tragisch endenden und einen weiteren sprunghaften Anstieg des Anteils der tragisch endenden Opern am Gesamtrepertoire der ernsten Opern bringt das Epochenjahr 1797 mit sich: Von einem Maximum aus insgesamt zwölf Opere serie endet 1797 die Hälfte tragisch.[10] Nach diesem Hochpunkt bewegt sich die Quote der Opern *tragico fine* weiter auf höherem Niveau als in den Jahren zuvor: Von 1798 bis 1800 enden ca. 40 % aller Opere serie tragisch, denn bei stetig sinkender Anzahl von Aufführungs-serien mit Opere serie nimmt die Zahl von Opern mit *tragico fine* nur schwach ab.

wurden sechs Opere serie in Venedig aufgeführt. Um 1780 liegt die Zahl der Opere serie also unter der von 1750, ab 1788 über ihr.

[10] Dabei bedeutet der im Mai stattfindende Fall der Republik keine eigene Zäsur; vielmehr werden drei der sechs Opern mit *tragico fine* bereits zum Karneval des Jahres 1797 aufgeführt.

Da für die Zeit nach 1800 als Datenbasis keine vergleichbar vollständigen Libretto-Kataloge vorliegen, die außer Uraufführungen auch Nachspielungen und Wiederaufnahmen zuverlässig verzeichnen, kann die quantitative Entwicklung nicht bis zum Ende des Untersuchungszeitraums verfolgt werden. Ob und wann sich also der neue Abwärtstrend bei den ernsten Opern insgesamt sowie bei den tragisch endenden fortsetzt oder stabilisiert, muss hier offen bleiben. Dass allerdings die Beschäftigung mit dem *tragico fine* nicht in derselben Intensität weitergeführt wurde, mit der man sie in den Jahren um 1797 betrieb, wird nicht zuletzt durch die bereits in der Forschungsgeschichte genannte Fehlannahme nahegelegt, Rossinis *Tancredi* habe 1813 erstmals die Konvention des *lieto fine* in der Opera seria angetastet: Spätestens 1813 scheint wieder eine Norm des *lieto fine* Gültigkeit im venezianischen Opernbetrieb zu haben, wie sie in der Zeit um 1797 vorübergehend nicht existierte.

Den 31 Librettodrucken liegen 22 verschiedene Sujets zugrunde, von denen einige in mehreren, stärker oder schwächer voneinander abweichenden, stets aber auf je demselben Grundlibretto beruhenden Fassungen vertont und aufgeführt wurden. Drei dieser Ausgangslibretti stammen noch aus der ersten Phase der Beschäftigung mit tragischen Enden im Dramma per musica vom Anfang des Jahrhunderts, nämlich *Didone abbandonata*[11] (1790), *Catone in Utica*[12] (1791) und *Bajazette*[13] (1799). Die überwiegende Mehrzahl der neueren Libretti wurde für die venezianische Aufführung selbst, zwei für eine Erstaufführung in Städten der venezianischen Republik – Padua bzw. Vicenza – verfasst. Sechs stellen Übernahmen von höchstens acht Jahre[14] zurück-

---

[11] Pietro Metastasios *Didone abbandonata* erlebte ihre Uraufführung 1724 in Neapel in der Vertonung von Domenico Natale Sarro.

[12] Ein Jahr nach der Uraufführung der Originalversion von *Catone in Utica* in der Vertonung von Leonardo Vinci im Jahre 1728 in Rom änderte Metastasio für die Aufführung in Venedig in Leonardo Leos Vertonung das tragische Ende. Die Mehrzahl der später in Venedig aufgeführten Fassungen griff die neue Version auf, in der Catos Tod hinter die Bühne verlegt wurde. Das venezianische Libretto von 1791 ist dagegen eine neue, stark gekürzte Bearbeitung mit neuer Finalszene. Vgl. Kapitel *La morte di Cesare*, S. 89 u. 113f.

[13] Die Oper *Bajazette* geht zurück auf Agostino Piovenes Tragedia per musica, die unter dem Titel *Tamerlano* erstmals 1710 in der Vertonung Francesco Gasparinos in Venedig aufgeführt wurde und im Verlauf des Jahrhunderts unregelmäßig in neuen Fassungen unter verschiedenen Titeln (auch *Il Tamerlano*, *Bajazet*, *Il Bajazet*) gespielt wurde.

[14] *Il conte di Saldagna* wurde acht Jahre nach seiner Uraufführung in Mailand 1787, nämlich 1795 erstmals in Venedig aufgeführt. Bei allen anderen Opern auf neue Libretti folgte die venezianische Aufführung dichter auf die der jeweiligen Erstvertonung.

liegenden italienischen Erstaufführungen in Florenz (1), Mailand (2), Neapel (2) und Triest[15] (1) dar.

Mit je sechs Beiträgen zum Repertoire spielen Sografi und Pepoli zentrale Rollen unter den jüngeren Librettisten, deren tragisch endende Opern in Venedig gedruckt und aufgeführt wurden. An zweiter Stelle folgen ihnen Sertor und Botturini. Pepolis Libretti allerdings wurden teilweise nicht vertont und somit auch nicht aufgeführt;[16] die entstandenen Vertonungen wiederum sind nicht erhalten. So kann sein Schaffen für die vorliegende Fragestellung nur am Rande von Interesse sein, auch wenn er mit seiner umfangreichen literarischen Produktion einen wichtigen Platz im venezianischen Kulturleben v.a. der 1790er Jahre einnahm und dabei als Angehöriger der venezianischen Aristokratie, Verleger seiner eigenen Werke und Inhaber eines Privattheaters[17] immer auch eine Sonderrolle spielte. Schließlich sind die Librettisten Domenico Perelli, Pietro Giovannini[18], Ferdinando Moretti, Ranieri de'Calzabigi, Giuseppe Maria Foppa und Carlo Sernicola mit je einem *tragico fine* in der venezianischen Opernlandschaft in Erscheinung getreten.

Als Komponist hat Niccolò Zingarelli mit vier Opern die meisten Beiträge zum Repertoire tragisch endender Opern in Venedig beigesteuert. Sebastiano Nasolini, von dem die Erstvertonungen sämtlicher *La morte*-Libretti von Sografi stammen, war in Venedig mit drei tragischen Opernfinali vertreten. Und auch Gaetano Marinelli trat mehrfach mit einem *tragico fine* in Erscheinung: zweimal mit Originalkompositionen,

---

15 Triest gehörte zum fraglichen Zeitraum nicht zur Republik Venedig, sondern fungierte als österreichisch kontrollierter Freihafen, kann aber aufgrund historischer Zusammenhänge und geografischer Nähe als Venedig eng verwandt angesehen werden.

16 Eine Aufführung von Pepolis *La morte d'Ercole* im Teatro Venier scheiterte beispielsweise nach Aussage des Autors laut *Avvertimento* der Druckfassung von 1790 an einem Zwist mit dem berühmten Kastraten Marchesi: „Ma sìccome non ebbe la fortuna di combinare totalmente con qualche *acutezza* Teatrale del celebre Cantore Signor *Marchesi*, che però ne avea prima veduto l'intero Piano, così mi limito a pubblicarla per via della Stampa." In einem dem Drama vorangestellten Dialog mit dem Titel *Le nuvole concedute*, den Pepoli durch Zufall gefunden haben will und der, obwohl aus dem Jahr 1697, auf seinen Fall hervorragend passe, parodiert er die Auseinandersetzung zwischen Dichter, „Cordisasso Poeta", und Sänger, „Storditello Soprano". Der Sänger kritisiert die zahlreichen, langen Chöre (S. 5); er weigert sich, sein Rondeau im Sitzen zu singen (S. 6) und widersetzt sich der Forderung nach szenischer Aktion mit der Begründung, er habe nicht eine Tragödie, sondern ein Libretto verlangt (S. 7). Schließlich beweist er seine Unvernunft durch den Wunsch, einzelne Gesangsnummern umzustellen, obwohl er dann im zweiten Akt sterben und im dritten sein Minuetto singen müsste (S. 9).

17 Das Teatro Pepoli spielte in den Jahren 1788 bis 1796 im zweiten Stockwerk des Palazzo Cavalli, San Vidal. Vgl. Franco Mancini; Maria Teresa Muraro; Elena Povoldeo, *I Teatri del Veneto*, Vol. I Tomo II: *Venezia e il suo territorio imprese private e teatri sociali*, Venedig 1996, S. 182.

18 Sein Libretto *La vendetta di Nino* kam in der von Sografi bearbeiteten Version als *La morte di Semiramide* nach Venedig.

einmal als Bearbeiter der nasolinischen Oper *La morte di Cleopatra* bei ihrer zweiten venezianischen Aufführung. Francesco Bianchi schließlich unternahm in Zusammenarbeit mit Sertor die beiden ersten neueren Versuche, das tragische Ende in Venedig zu etablieren, deren zweiter – nach einem erzwungenen *lieto fine* in *Piramo e Tisbe*[19] – von Erfolg gekrönt war: *La morte di Cesare* schließt mit einem *tragico fine*. Die übrigen Stücke des Repertoires sind jeweils einmalige Beiträge von Komponisten, die teilweise auch für andere Städte tragisch endende Opern schrieben.

Bis zur Eröffnung des Teatro La Fenice 1792 war das Repertoire in den Theatern S. Benedetto und S. Samuele zu sehen; nach 1792 kamen die meisten Opern mit tragischem Ende in La Fenice zur Aufführung, aber auch S. Benedetto trug mit sechs Stücken weiterhin wesentlich zum Gesamtaufkommen bei.

Der Hauptteil der Arbeit stellt acht Opern im Detail dar (siehe Übersicht S. 24). Die Auswahl unter den erhaltenen Partituren orientiert sich an denjenigen Autoren, die quantitativ am stärksten zum Phänomen des *tragico fine* auf venezianischen Opernbühnen des fraglichen Zeitraums beigetragen haben. So werden alle Opern mit *tragico fine* auf Libretti von Sografi und Sertor[20] sowie alle erhaltenen Partituren Zingarellis und Nasolinis untersucht. Insgesamt ergibt sich damit eine große Streuung hinsichtlich der Aufführungsdaten, Autoren, Stoffe, Vorlagen, Personen- und Handlungskonstellationen sowie Szenentypen und kompositorischen Finalgestaltungen. Einige der untersuchten Opern wurden im betrachteten Zeitraum mehrfach – meist in verschiedenen Fassungen – aufgeführt. Sämtliche Stücke waren dabei – zumindest in einer zweiten venezianischen Aufführungsserie – im untersuchten Zeitraum im jungen Theater La Fenice zu sehen. So bemüht sich die Arbeit darum, auch einen Forschungsbeitrag zum frühen Repertoire dieses Theaters zu leisten.

---

[19] Das ursprünglich konzipierte *tragico fine* in *Piramo e Tisbe* konvenierte nicht. Vgl. Kapitel *Giulietta, e Romeo*, S. 246, Fußn. 32.

[20] Die Vertonungen der Libretti von Pepoli und Botturini sind nicht erhalten und können deshalb nicht berücksichtigt werden. Da Sertors Libretto *Piramo e Tisbe* in einer Fassung mit *lieto fine* aufgeführt wurde, steht auch hier keine Vertonung des tragischen Finales zur Verfügung, so dass das Textbuch nur am Rande mit behandelt wird.

ÜBERBLICK ÜBER DIE ACHT OPERN DES UNTERSUCHUNGSREPERTOIRES

	Titel	Libretto	Musik	Theater	Aufführungsdatum	Vergleichsdramen	Vergleichslibretti
4	*La morte di Cesare*	Gaetano Sertor	Francesco Bianchi	S. Sam.; Fenice	c 1789; e 1797	Voltaire, Shakespeare, Alfieri	Metastasio: *Catone in Utica*
9	*La morte di Semiramide*	Pietro Giovannini/ Antonio Simeone Sografi	Giuseppe Alessio Prati / Sebastiano Nasolini	S. Ben.; Fenice	a 1791; a 1798	Voltaire, (Shakespeare)	Metastasio: *Semiramide riconosciuta*
14	*La morte di Cleopatra*	Antonio Simeone Sografi	Sebastiano Nasolini	S. Ben.; Fenice	as 1794; as 1800	(Delfino, Shakespeare, Alfieri, Mareschalchi)	Metastasio: *Didone abbandonata*
16	*Il conte di Saldagna*	Ferdinando Moretti	Niccolò Zingarelli	Fenice	c 1795; c 1798	spanische Geschichtsschreibung, Houdar de la Motte	Metastasio: *Demofoonte*
18	*Giulietta, e Romeo*	Giuseppe Maria Foppa	Niccolò Zingarelli	Fenice	a 1796	Shakespeare, Ducis, italienische Novellen	Bianchi: *Piramo e Tisbe*
21	*Gli Orazi e i Curiazi*	Antonio Simeone Sografi	Domenico Cimarosa	Fenice	c/as 1797	Corneille	(Guillard: *Les Horaces*)
23	*La morte di Mitridate*	Antonio Simeone Sografi	Niccolò Zingarelli	Fenice	e 1797	Racine	Cigna-Santi: *Mitridate, re di Ponto*
32	*Edipo a Colone*	Antonio Simeone Sografi	Niccolò Zingarelli	Fenice	1802	Sophokles	Guillard: *Oedipe a Colone*

Untersuchung anhand von Vergleichen – Dramaturgie der unversöhnlichen Konfrontationen

Wie sind die Opern in ihren literarisch-musikalischen Kontext eingebettet? Wie stehen sie zu ihren Sprechtheatervorlagen? Was verbindet sie mit und unterscheidet sie von Seria-Opern verwandter Sujets in metastasianischem Stil? In welcher Beziehung stehen sie zum zeitgenössischen theoretischen Diskurs Oper und Tragödie betreffend? Solcherart sind die Fragen, die diese Arbeit in einem ersten Schritt an das genannte Repertoire tragisch endender Opern stellt.

Anhand einer Reihe von Einzelvergleichen wird gezeigt, dass die Mehrzahl der untersuchten Opern im Vergleich sowohl zur metastasianischen Oper als auch zu den literarischen Vorlagen inhaltlich wie formal zu einer Dramaturgie der unversöhnlichen Konfrontationen tendieren und aus dieser ihre Tragik beziehen. Dabei werden nicht nur „Parteiungen zwischen Gut und Böse, Jung und Alt, Mann und Frau“[21] gebildet, wie bereits Hortschanksy anhand seiner Textanalysen festgestellt hat. Vielmehr lassen sich auch Entgegensetzungen auf abstrakterem Niveau wie die zwischen Rationalität und Irrationalität, Wirklichkeit und Liebeswelt oder Heilsversprechen und Entzauberung konstatieren. Insofern die Opernhelden an der Unvereinbarkeit dieser Prinzipien unverschuldet zerbrechen, lässt sich über Hortschansky hinausgehend eine Verbindung zwischen strukturellen Eigenschaften der Werke, eben ihrer unversöhnlichen Konfrontationsdramaturgie, und der Frage nach ihrem tragischen Ende ermitteln.

Im Vordergrund der Darstellung stehen Einzelvergleiche, weil trotz aller Regelhaftigkeit der italienischen Oper des Settecento die Vielfalt der Ausprägungen zu groß ist, als dass bestimmte Eigenschaften einzelner Opern zweifelsfrei als Abweichungen von einer Norm angenommen werden könnten. Gerade in einer Zeit, die zudem die aus der Mehrzahl der metastasianischen Libretti und ihrer Vertonungen herleitbaren Regeln außer Kraft zu setzen begonnen hat, wäre ein solches Messen an vermeintlichen Normen wenig erfolgversprechend. Dagegen lässt sich im Einzelfall sehr wohl feststellen, wie sich die textlichen und musikalischen Lösungen in den Werken des Untersuchungsrepertoires von denen solcher Stücken unterscheiden, die als konventionell und

---

[21] Klaus Hortschansky, *Der tragische Held in der italienischen Oper am Ende des 18. Jahrhundert* (in: *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert*, hrsg. von K. Hortschansky, Hamburg, Eisenach 1991, S. 233-252), hier S. 248: Hortschansky zeigt, „dass kaum versöhnliche Parteiungen

zugleich nahe verwandt mit den neu betrachteten gelten können. Die Wahl der Vergleichsstücke ergibt sich größtenteils aus der Sujetgeschichte. Teilweise erscheint aber auch der Vergleich mit Werken erhellend, die nicht denselben Stoff behandeln, jedoch als nahe Verwandte des betrachteten Stückes gelten können.[22]

Lediglich in einigen wenigen Aspekten werden gewisse wiederkehrende Eigenschaften der metastasianischen Oper ohne weitere Herleitung als gegeben vorausgesetzt. So soll das Zwei-Paar-Schema mit erstem und zweiten Paar, ergänzt zumeist durch Souverän und Vertrauten bzw. Vertraute zu sechs oder sieben Personen, – einschließlich der obligatorischen Schlusslösung, die die beiden Paare nach etlichen Intrigen, Verwechslungen und Wiedererkennungen gemäß dem Willen des Souveräns zusammenführt – als überkommener Normalfall der *Opera seria* der Jahrhundertmitte gelten, dem gegenüber Veränderungen als Regelabweichungen zu werten sind.[23] Ebenso wird eine standardisierte Verteilung der Stimmen, wie sie Saverio Mattei beschreibt, als Norm angesehen, der gemäß die beiden Paare von hohen Stimmen, der Souverän von einem Tenor, die Confidenti hingegen von nicht näher bezeichneten Stimmen gesungen werden.[24]

Souverän
Tenor

Prima Donna Sopran	Primo Uomo Kastrat
Seconda Donna Sopran	Secondo Uomo Kastrat

Confidente/i
Sopran/Tenor/Bass

---

zwischen Gut und Böse, Jung und Alt, Mann und Frau gebildet werden, die eine völlig neue Dimension auch in die musikalische Dramaturgie bringen bzw. bringen sollten."

22 Im Fall von *Il Conte di Saldagna* beispielsweise bietet sich aufgrund weitgehender Handlungsparallelen der Vergleich mit Metastasios *Demofoonte* und dessen Vorbild *Ines de Castro* von Antoine Houdar de la Motte an.

23 Beispielhaft etwa in *L'Olimpiade* von 1733, Metastasios „Meisterstück" und „Schulbeispiel seiner Dramaturgie" (vgl. Silke Leopold, *Die Metastasianische Oper*, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber 1985, NHdb, Bd. 5, S. 73-84, hier S. 76):

Clistene

Aristea Argene	Megacle Licida

Aminta
Alcandro

24 Vgl. Thomas Seedorf, *Stimmengattungen*, MGG 2. Aufl., Sachteil, Bd. 8, Sp. 1806 mit Bezug auf Saverio Mattei, *La filosofia della Musica o sia La Riforma del Teatro*, in: *Opere del Signor Abate Pietro Metastasio*, Neapel 1781.

Interpretation vor dem Hintergrund politisch-gesellschaftlicher Umwälzungen

In einem zweiten Schritt zielt die Untersuchung der Opern mit tragischem Ende auf eine weitergehende Interpretation, die Wechselwirkungen zwischen den Charakteristika der Opern und der Lebenswelt, der sie entstammen, zutage fördern soll. Beim Versuch, eine solche Deutung zu leisten, bleiben Fragen relevant, wie sie bereits Hortschansky in seiner Untersuchung aufgeworfen hat, so etwa das Vorhaben, die aus der italienischen Literaturgeschichtsschreibung bekannte Diagnose einer „Verdüsterung“[25] der Welt im Umfeld von Dichtern wie Alfonso Varano, Alessandro Verri und Vittorio Alfieri auf ihre Gültigkeit im Bereich der Oper hin zu untersuchen. Sie konkretisieren sich in Überlegungen, wie der, „was gerade der Tod dieser vier antiken Helden [Cäsar, Semiramis, Cleopatra und Mitridate], aus dem Umkreis der römischen Geschichte der Kultur des fin de siècle um 1800 bedeutet haben könnte“[26] – dieser vier Helden nämlich, die allesamt der Opernbühne, wenn auch aus anderen Zusammenhängen, bekannt sind. Hortschanskys „Verdacht [...], dass Entstehung und Uraufführung der *La morte*-Libretti in genau dieses politisch-kulturelle Ambiente hineingehören, das bei der Interpretation mit zu berücksichtigen ist“, findet dabei seine Bestätigung.[27]

Um allerdings über vage Parallelisierungen allgemeinen Charakters hinauszugelangen, ist ein genauer Blick auf dieses „politisch-kulturelle Ambiente“ nötig, also auf Venedig in den beiden letzten Jahrzehnten des Settecento. Als Basis für den intendierten Interpretationsansatz geht der eigentlichen Untersuchung deshalb eine Darlegung der historischen Bedingungen voraus, unter denen die Stücke entstanden und aufgeführt worden sind. Es folgt als weitere Vorüberlegung ein Abriss zur literarisch-geistesgeschichtlichen Situation Italiens im fraglichen Zeitraum mit einem Schwerpunkt auf der Problematik der italienischen Tragödie.

---

[25] Vgl. Rudolf Palgen, *Geschichte der italienischen Literatur*, Bonn 1949, S. 85, auf den Hortschansky verweist, (Klaus Hortschansky, *Der tragische Held in der italienischen Oper am Ende des 18. Jahrhunderts*, in: *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert*, hrsg. v. K. Hortschansky, Hamburg, Eisenach 1991, S. 233-252 1991, hier S. 233).

[26] Klaus Hortschansky, ebd., S. 234.

[27] An dieser Stelle sei einschränkend festgestellt, dass Hortschansky in seiner Aussage, die vier *La morte*-Opern seien „allesamt in der Republik Venedig“ (S. 235) uraufgeführt worden, geringfügig irrt. Im Falle von *La morte di Mitridate* ist Zingarellis Vertonung zwar 1797 erstmals – und einzig – in Venedig gegeben worden; sie stellte jedoch eine Zweitvertonung nach der bereits im Herbst 1796 im kaiserlichen Theater von Triest aufgeführten Erstfassung von Sebastiano Nasolini dar.

DAS UMFELD

Historischer Hintergrund – Venedig im 18. Jahrhundert

Mythos und Antimythos von Venedig – 1718 bis 1780

Die Dekadenzthese

Die Historiographie Venedigs kennt seit langem die Tradition, das 18. Jahrhundert als Zeit des Niedergangs zu beschreiben.[1] Von Apathie, Schlaf, irreversiblem Koma, von Agonie ist bis heute die Rede, wenn die Jahrzehnte vor 1797, dem Jahr der ersten französischen Besatzung, zur Debatte stehen.[2] Das gewaltsam von außen herbeigeführte Ende der Serenissima wird dabei als notwendige Folge eines inneren Verfallsprozesses interpretiert. Einem auf den Tod erkrankten Patienten sei mit der Eroberung durch die französischen Revolutionstruppen lediglich der Gnadenstoß gegeben worden, der das unvermeidliche Ende beschleunigt und ihn vor weiterem Leiden bewahrt habe. Vor diesem Hintergrund scheint es sich anzubieten, auch in der vermehrten Hinwendung zu tragisch endenden Opern im späten 18. Jahrhundert ein Symptom des Siechtums zu sehen. Bei der allzu schlüssigen Darstellung des venezianischen Settecento als Jahrhundert der Dekadenz ist freilich nicht allein aus Gründen der Skepsis einem teleologischen Geschichtsbild gegenüber Vorsicht geboten. Vielmehr ist leicht auszumachen, dass nicht allein der Wunsch nach historischer Korrektheit das Bild vom kurz vor dem Zusammenbruch befindlichen venezianischen Staatswesen hervorgebracht hat: Zum einen ist es Teil einer französischen Strategie, Napoleons Bedeutung für den Untergang der legendären Serenissima nachträglich herabzuspielen.[3] Zum

---

1 Vgl. zur Geschichte Venedigs: *Storia di Venezia dalle Origini alla caduta della Serenissima, vol. VIII: L'ultima fase della Serenissima*, hrsg. v. Piero del Negro und Paolo Preto, Generalhrsg. Istituto della Enciclopedia italiana Roma unter Mitwirkung der Fondazione Giorgio Cini, Rom 1998; Alvise Zorzi, *Venedig. Die Geschichte der Löwenrepublik*, Düsseldorf 1985 (Originalausgabe: *La Repubblica del leone. Storia di Venezia*, Mailand 1979); ders., *Österreichs Venedig. Das letzte Kapitel der Fremdherrschaft 1798-1866*, Düsseldorf 1990, (Originalausgabe: *Venezia Austriaca*, Rom 1985).

2 Frühe Beispiele sind Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondi, *Storia delle repubbliche italiane dei secoli di mezzo*, XV, Milano 1819 und Pierre Daru, *Histoire de la République de Venise*, V, Paris 1821. Vgl. Piero Del Negro, *Introduzione*, in: *Storia di Venezia*, Bd. VIII, S. 1.

3 In diesem Sinne nimmt Pierre Daru in seiner *Histoire de la République de Venise*, Paris 1821, Napoleon gegen die antifranzösische Stimmung, die in General Bonaparte den grausamen Mörder der venezianischen Republik sah, in Schutz. Vgl. Piero Del Negro, *Introduzione*, in: *Storia di Venezia*, Bd. VIII, S. 1.

anderen mischt sich bisweilen der literarische Topos vom ‚Tod in Venedig' oder auch vom ‚Tod Venedigs'[4], zu deren bekanntesten Vertretern der jüngeren Zeit Thomas Manns Novelle *Tod in Venedig* gehört, ins historische Bild von der Stadt und lässt sie als einen ‚sterbenden Ort' erscheinen. Ist die Auffassung, Venedig habe sich im 18. Jahrhundert in einer Phase der Dekadenz befunden, die ihre natürliche Konsequenz im Verlust seiner Selbständigkeit gefunden habe, demnach nur als interessengeleitete Konstruktion pronapoleonischer Historiker, als ästhetisierende Sichtweise einiger Literaten oder schlicht als simplifizierendes Klischee zu werten? Beruht so möglicherweise die Frage nach etwaigen Korrespondenzen zwischen venezianischer Verfallsgeschichte und Aufkommen des *tragico fine* in der Stadt schon von vornherein auf einem Missverständnis? Das wäre zuviel behauptet. Ganz im Gegenteil malen auch venezianische Dokumente des Settecento Gegenwart und Zukunft der Markusrepublik oft in dunklen Farben. Im Gegensatz zur Ausgestaltung des ‚mito di Venezia', des sorgsam gepflegten Mythos von Venedig als der ewig blühenden Stadt – in Kunst, Architektur und Theater unzählige Male thematisiert –, entstehen ab der Mitte des 17. Jahrhunderts verschiedene Schriften, die Piero Del Negro zusammenfassend als Publizistik des Anti-Mythos bezeichnet hat.[5] Auf die Metapher vom unheilbar kranken Patienten Venedig spielt schon der 1686 nach dem Verlust Candias entstandene anonyme Traktat *Relazione dell'anonimo* an:

> Morire bisogna, ma più tardi che sia possibile. Questa è la vera e massiccia massima del presente Governo.[6]

Doch nicht nur die kassandrahaft mahnenden Stimmen einzelner Intellektueller zeugen von der partiellen Endzeitstimmung der Serenissima. Auch das Aussetzen der staatlichen Geschichtsschreibung, die doch die Blütezeit Venedigs seit dem 15. Jahrhundert stets begleitet hatte, offenbart viel von der Selbsteinschätzung der Stadt. Nicht zufällig hörte 1719, also ein Jahr nach dem Frieden von Passarowitz,[7] der die größte Ausdeh-

---

[4] Vgl. zum Topos vom ‚mito della morte di/a Venezia': Giandomenico Romanelli, *Venezia nell'ottocento. Ritorno alla vita e nascita del mito della morte*, in: *Storia della Cultura Veneta*, hrsg. v. Gianfranco Folena, Bd. 6: *Dall'età Napoleonica alla Prima Guerra Mondiale*, hrsg. v. Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, Vicenza 1985-1986, S. 749-766.

[5] Piero Del Negro, *Forme e istituzioni del discorso politico veneziano*, in: *Storia della cultura veneta*, Bd. 4/2, Vicenza 1984, S. 407-436, hier S. 408.

[6] S. 424. Zitiert nach: Volker Hunecke, *Der venezianische Adel am Ende der Republik 1646-1797. Demographie, Familie, Haushalt*, Tübingen 1995, S. 5.

[7] 1714 hatten die Türken das venezianische Morea auf dem Peloponnes angegriffen und damit die 1699 im Frieden von Carlowitz festgelegte Ordnung, die Österreichs Großmachtstellung begründet hatte, wieder in Frage gestellt. Prinz Eugen von Savoyen sah hierin die Gelegenheit für Österreich, dem alten Gegner erneut entgegenzutreten. So wandelte sich die Auseinandersetzung von der venezianischen Verteidigung eigener Ansprüche zum österreichischen Expansionskrieg. Tatsächlich

nung des Habsburgerreiches besiegelte und Venedig endgültig in eine unbedeutende Randposition drängte, die Sammlung der *Annali*, traditionell Basis für die offizielle Geschichtsschreibung, auf.[8] Tatsächlich endete mit dem Frieden von Passarowitz Venedigs aktive Rolle in der europäischen Geschichte insofern, als fortan keine Kämpfe mehr gegen den Symbolgegner schlechthin, die Türken, ausgetragen wurden. An die Stelle Venedigs war im fraglichen Gebiet Österreich getreten. Venedig hingegen ging – wie sechzig Jahre zuvor schon zu Lande – jetzt auch auf dem Meer zur Neutralität über, von militärischen Erfolgen, gar Landgewinnen war mithin nicht mehr zu berichten. Damit sah sich die offizielle Geschichtsschreibung ihrer Nahrung beraubt; gar schien die Geschichte selbst für Venedig zu enden.[9] Auch der Österreichische Erbfolgekrieg (1740-1748), die letzte militärische Auseinandersetzung auf europäischer Ebene, in die die Republik Venedig verwickelt war, änderte daran nichts. Im Gegenteil: Der Friede von Aachen sicherte vielmehr ganz Italien eine Stabilität, die fast ein halbes Jahrhundert Bestand haben sollte und auch nach der vorübergehenden Störung, die die Besetzung der italienischen Gebiete durch Napoleon bedeutete, vom Wiener Kongress großenteils wiederhergestellt wurde. Venedig schien in diesem Gefüge wohl aufgehoben – zwar nicht an ausgezeichneter Stelle plaziert, doch sicher vor äußeren Gefahren. Von den Habsburgern entmündigt und beschützt zugleich, konnte man sich beruhigt anderen als außenpolitischen Fragen zuwenden. So verzeichnete Venedig auf manchen Gebieten im Laufe des 18. Jahrhunderts eher eine positive Ent-

---

stellten die von Prinz Eugen auf dem Balkan erzielten Erfolge (Schlachten bei Peterwardein 1716 und bei Belgrad 1717) die ebenfalls gelungenen venezianischen Bemühungen, mit Hilfe des früheren sächsischen und kaiserlichen Generals Johann Matthias Graf von der Schulenburg Korfu vor dem Ansturm der türkischen Truppen zu bewahren, weit in den Schatten. Mit dem Frieden von Passarowitz 1718 wird die größte Ausdehnung Österreichs besiegelt. Als dann noch ein explodierendes Pulvermagazin alle Hoffnungen zunichte macht, mit der Modernisierung der Festung auf Korfu wieder den Anschluss an die militärischen Standards Österreichs zu finden, wie es Schulenburg geraten hatte, verliert Venedig gegenüber dem übermächtigen Kaiserreich jegliche Bedeutung. Überlegungen, ob auch in der ersten Phase der Beschäftigung italienischer Librettisten mit dem *funesto fine* die politische Entwicklung Ideen geliefert haben mag, sind mir nicht bekannt. Immerhin fällt diese erste Welle der tragischen Finali in eben jene Zeit um den Frieden von Passarowitz. Antonio Salvis *Arsace* beispielsweise, von Reinhard Strohm als Prototyp des *funesto fine* und Vorbild auch für Metastasios *Didone abbandonata* angesehen, wurde 1718 im venezianischen Teatro S. Giovanni Grisostomo uraufgeführt. Die Stabilisierung der Konvention des *lieto fine* hingegen verlief weitgehend parallel zur Herausbildung eines gesamteuropäischen Gleichgewichts.

8 Nicht zufällig auch verzichtet der staatliche Historiograph Pietro Garzoni nach dem drei Jahre zuvor vollendeten zweiten und letzten Band seiner *Istoria della Repubblica di Venezia* fortan auf die Veröffentlichung seiner Studien.

9 Garzonis Nachfolger im Amt verlegten sich entweder, wie Marco Foscarini, auf die Kulturgeschichte der Stadt, starben, bevor sie das liegengelassene Werk Garzonis fortführen konnten, wie Nicolò Donà, oder wurden, wie der letzte offizielle Geschichtsschreiber Venedigs, Nicolò Donàs Sohn Francesco, von der Zensur des Consiglio dei X an der Publikation ihrer Arbeit gehindert. Vgl. Piero Del Negro, *Introduzione*, in: *Storia di Venezia*, Bd. VIII, S. 2.

wicklung als einen Niedergang. Beispiele sind in der Ökonomie zu finden, etwa in der florierenden Druckindustrie oder der Seiden- und Spitzenproduktion. Vor allem aber auf kulturellem Sektor war Venedigs Produktivität ungebrochen. So führt sogar noch im Herbst 1795 die *Gazzetta urbana veneta* die hohe Besucherzahl der sechs venezianischen Theater als Beweis für die wirtschaftliche Kraft der Serenissima an, würden doch andere Städte sich glücklich preisen, auch nur ein Theater füllen zu können:

> Ad onta della villeggiature, che rapisce a questa Capitale il fiore della sua popolazione domenica tutti e sei li teatri che sono aperti, erano, più o meno, pieni. Quest'affluenza di concorso, quasi tutto di gente di second'ordine, e di popolo, non può darla che una Metropoli godente la prospertà della Pace, e la nazionale concordia per la bontà del Governo. Noi ci ricordiamo dello stupore di certe gran città quando il loro solo maggior teatro aveva una piena quì abbiamo spettatori per sei, e ne avremo tra poco anche per otto; non tutti saranno le stesse facende; non tutte le sere avran calca: ma molte volte non basteranno alla gran concorrenza. I melanconici piangono la miseria del paese, ma dopo tutti i loro calcoli si conchiude, che chi non ne ha non ne spende; che non si và a teatro a pancia vuota, e che l'allegria non accopiasi colla indigenza.[10]

Vor dem Hintergrund der glorreichen Vergangenheit der Serenissima als See- und Handelsmacht vor allem des 13. bis 15. Jahrhunderts, die in der Rhetorik des ‚mito di Venezia' bis zum Fall der Republik beschworen wurde, musste die endgültige Zurücksetzung hinter die Großmacht Österreich jedoch insgesamt als Schmach wirken, die kollektive Reaktionen wie Depression und Apathie durchaus nahelegte. Mit den militärischen Auseinandersetzungen entfielen für viele die wichtigen identifikationsstiftenden Kollektivereignisse. Ein allmähliches Auseinanderleben von Republik und Stadt setzte ein, das die einst selbstverständliche Gleichsetzung ‚der Venezianer' – jedenfalls der Aristokraten – mit ‚der Republik' aufhob und so schon den Boden bereitete für die Fortexistenz des einzelnen Bürgers auch jenseits des venezianischen Staates.

Der kurze Überblick macht zweierlei deutlich. Zum einen entlarvt er die vermeintlich notwendige Schlussfolgerung von der Dekadenz auf die Katastrophe als Konstruktion, die nur aus einer retrospektiven Haltung heraus entstehen konnte. Tatsächlich waren die wahrhaft existentiellen Fragen mit dem Frieden von Passarowitz geklärt. Vokabeln wie Krise oder Niedergang treffen weit eher auf das ausgehende 17. und den Beginn des 18. Jahrhunderts zu als auf die Zeit zwischen 1718 und 1797.[11] Dass mit dem Einmarsch der Franzosen im Mai 1797 die Republik an ihr Ende gelangte, folgte keineswegs zwingend aus der ökonomischen oder politischen Lage des venezianischen Staates, der ohne den gewaltsamen Übergriff wohl noch jahrzehnte-

---

[10] *Gazzetta urbana veneta*, 28.10.1795, Nr. 86, S. 684.
[11] Vgl. Piero Del Negro, *Introduzione*, in: *Storia di Venezia*, Bd. VIII, S. 5f.

lang hätte weiterexistieren können. Zum anderen zeigt der historische Abriss aber auch, dass die Entzauberung des Mythos' Venedig nicht nur im Nachhinein von außen her betrieben wurde, sondern ebenso aus den Reihen venezianischer Denker selbst stammte, der Eigenwahrnehmung der Stadt also zumindest partiell durchaus entsprach. So fügte sich selbst das Ende der Republik 1797 im Empfinden der Betroffenen durchaus logisch in den Lauf der Geschichte. Der Blick auf die Operngeschichte eröffnet vor diesem Hintergrund weitere Aspekte ebenjener Eigenwahrnehmung. Im Verbund mit Zeugnissen des Anti-Mythos betrachtet, lassen sich auch die Opern mit *tragico fine* als Bestandteil einer Selbstreflexion betrachten, die – motiviert durch die historisch-gesellschaftliche Situation – Themen wie Ende, Abschied, Trauer, Hoffnung, Enttäuschung und Resignation literarisch-musikalisch bearbeitete.

Der Anti-Mythos als Motor für Reformen

Das Bild von der sich stetig verschlimmernden Krankheit, die schließlich mit oder ohne äußere Einwirkung notwendig zum Tode geführt hätte, wird der tatsächlichen Entwicklung nicht gerecht. Es ist aber auch nicht das einzige, das im Umkreis des Anti-Mythos' zur Diagnose der aktuellen Lage herangezogen wird. Vielmehr steht ihm eine andere, oft gebrauchte Metapher gegenüber, die den Zustand Venedigs, wie er sich zwischen 1718 und 1797 entwickelte, besser beschreibt:

> Si potranno bene aggiungere in un edificio delle statue e delle pitture onde adornarlo [...] ma chi volesse por mano nei suoi fondamenti, invece che costituirli più solidi, azzarderebbe di far cadere a terra il tutto. Lo stesso si può dire di una Repubblica, tanto più quanto è provata per più di quattordici secoli la bontà delle sue leggi primitive.[12]

Der Staat als Gebäude, dessen Statik und damit Existenz gefährdet ist, wenn leichtfertige Umbauten stattfinden, die die Fundamente unberücksichtigt lassen – immer wieder wird dieses Bild beschworen. Der amtliche Geschichtsschreiber Venedigs und spätere Doge Marco Foscarini[13] benutzt es 1747 so gut wie Marco Barbaro in der oben zitierten Passage knapp vierzig Jahre später.[14] Es illustriert, wie die überwältigende Autorität einer mehr als vierzehn Jahrhunderte dauernden Erfolgsgeschichte die bitter nötige Einsicht in die Notwendigkeit, veränderte Umstände mit Veränderungen in der

---

[12] Marco Barbaro, *Tre orazioni criminali a difesa*, Venedig 1786, zitiert nach: Paolo Preto, *Le riforme*, in: *Storia di Venezia*, Bd. VIII, S. 85.

[13] „Se ad una fabbrica intatta, ma però antica molto, qualcun risolva de levarghe parte della sua base o sostegno no ghe xe architetto che possa dir qual crollo lo sia per far." Zitiert nach Paolo Preto, ebd.

[14] Noch in Ippolito Nievos *Confessioni* taucht es auf, wenn kritisch von der defensiven Politik des Dogen Manin die Rede ist, der seine Hoffnung für Venedigs Fortexistenz in den Wirren von 1797 allein auf Einigkeit und Beständigkeit gesetzt habe: „Gli era un dire: ‚Se smoviamo un sasso, la

Politik zu beantworten, durch immer neue Bedenken aufhält. So scheint der venezianische Anti-Mythos jene Grundbefindlichkeit der romantischen Generation zu teilen, die Norbert Miller als die „dumpfe Gewissheit, zu spät gekommen zu sein, aus der Resignation der Nachgeborenen schwächlich eine übermächtige Vorvergangenheit bewundern zu müssen“[15], charakterisiert hat, um in ihr den Grund für die Affinität der romantischen Bewegung in Europa zu den Phantasiegebilden des venezianischen Künstlers Giovanni Battista Piranesi aufzudecken. Tatsächlich erscheinen die aus den 1740er Jahren stammenden *Carceri d'invenzione* vor diesem Hintergrund wie Exempel solch altehrwürdiger, komplexer und undurchsichtiger Bauten, die so bedrohlich auf dem Betrachter lasten, dass ein Eingriff in die Konstruktion nur als unkalkulierbares Risiko zu empfinden wäre. Auf die Opernbühne finden jene Bilder der unüberschaubaren Gebäude in der Jahrhundertmitte nicht, auch wenn ihre Vorlagen durchaus dem Theater entstammen.[16] In den Stücken des Untersuchungsrepertoires hingegen lassen sich Reste jener Vorstellungswelt entdecken, wenn etwa 1791 in *La morte di Semiramide* Erscheinungsformen des Irrationalen in einer unterirdischen Grabszene auftreten und sich so die alte Szenentradition der Opera seria mit einer tatsächlich piranesisch anmutenden Bedrohlichkeit verbindet.

Trotz aller Angst vor riskanten politischen Manövern fehlt es der Republik Venedig vor 1780 keineswegs an mutigem Reformgeist, der aus der Haltung des Anti-Mythos' heraus seine kritische Sicht in konstruktive Erneuerungsbemühungen verwandelt, der also den sorgsamen Umbau des bedrohten Staatsgebäudes für möglich hält. Frankreich spielt hier als Quelle aufklärerischer Ideen eine wichtige Rolle. Aus den Kreisen derer, die aufmerksam die geistige Entwicklung französischer Denker verfolgen und sich den Überlegungen etwa Voltaires und Rousseaus gegenüber aufgeschlossen zeigen, finden sich dreimal verständige Aristokraten zusammen, die den offensichtlichen

---

casa crolla! non fiatate non tossite per paura che ci caschi addosso'“. (I. Nievo, *Le confessioni d'un Italiano*, in: ders., *Opere*, hrsg. v. S. Romagnoli, Mailand, Neapel 1952, S. 3-883, hier S. 216).

15 Norbert Miller, *Archäologie des Traums*, München, Wien 1978, S. 7.

16 Auf die Verbindung zwischen Piranesis Architekturphantasien und der Theatermalerei wurde wiederholt hingewiesen. So etwa bei Helga Lühning (*Florestans Kerker im Rampenlicht. Zur Tradition des Sotterraneo*, in: H. Lühning, S. Brandenburg (Hrsg.), *Beethoven. Zwischen Revolution und Restauration*, Beethovenhaus, Bonn 1989, S. 137-204, hier S. 163f), die allerdings einen tiefgreifenden Unterschied zwischen dem Vorbild – der Operndekoration – und Piranesis Werken feststellt: „Das Phantastische, Überdimensionale verbindet sie noch mit den Bühnenbauten der Galli-Bibiena. Das Bedrohliche, Irrationale der Räume, das sie erst eigentlich zu Gefängnissen macht – man hat es schon als kafkaesk und als Ausdruck einer ‚existentiellen Weltangst' (A. Huxley) bezeichnet – blieb der Opera seria dagegen ganz und gar fremd.“ (S. 164) Den Opern des Untersuchungsrepertoires ist dieses „Bedrohliche, Irrationale“ weniger fremd als der Opera seria der

innenpolitischen Problemen abhelfen wollen, allen voran dem demographischen Schwund in der Schicht des Adels, der gefährliche Machtballungen verursacht, aber auch der immer weiter fortschreitenden Verarmung einer großen Gruppe von Aristokraten. ‚Correzioni' lautet in deutlicher Abgrenzung von jeglichem revolutionären Ansinnen das Schlüsselwort, unter dem die Reformansätze firmieren. 1761/62, 1774/75 und zuletzt 1780 werden Versuche unternommen, die Republik von innen heraus zu erneuern. Wenn dabei schon 1762 im Großen Rat vom Voltaire-Freund und heimlichen Freimaurer, dem Avogador[17] Anzolo Querini die Ausrufe „Libertà! libertà!"[18] zu hören sind, meint man bereits die ersten Klänge prorevolutionärer Jubelrufe vom Jahrhundertende zu vernehmen. Tatsächlich fordert Querini hier nur die Sicherung der Rechtsstaatlichkeit und der bürgerlichen Freiheit, wie sie die venezianische Verfassung bereits vorsieht, nachdem er zuvor selbst das Opfer willkürlicher Maßregeln der selbstherrlichen Staatsinquisition geworden war. Doch schöpft Querini aus denselben Quellen wie diejenigen, die gut dreißig Jahre später ihre Hoffnungen an den Einmarsch der französischen Revolutionstruppen knüpfen. So lassen sich Wurzeln des aufklärerischen Potentials, das 1797 angesichts der französischen Besatzung in Venedig zunächst Begeisterung, dann jedoch umso größere Enttäuschung verursacht, bis in die Politik der Jahrhundertmitte zurückverfolgen. In der Durchführung allerdings scheitern alle drei ‚correzioni'. Zwar glücken einige Einzelreformen – insbesondere der letzte Anlauf einer Gruppe um Carlo Contarini und Giorgio Pisani ist partiell erfolgreich[19] – ein einheitlicher Reformgeist im Ganzen kann sich aber nicht durchset-

---

Piranesi-Zeit. Spätestens, als der Zusammenbruch des ‚Hauses' Venedig nicht mehr zu leugnen ist, hält die ‚existentielle Weltangst' ihren Einzug auch in die ernste Oper – so ließe sich behaupten.

17 Das Amt des Avogador entsprach etwa dem eines Generalstaatsanwaltes, erlaubte aber seinem Träger darüber hinaus, Einspruch gegenüber sämtlichen Urteilen des Rates der Zehn einzulegen. Vgl. Alvise Zorzi, *Die Geschichte der Löwenrepublik*, Düsseldorf 1985, S. 509.

18 Vgl. ebd., S. 512.

19 Nachdem 1774/75 der zweite Versuch, ‚correzioni' durchzuführen, gescheitert war, sammelte sich um Carlo Contarini und Giorgio Pisani eine Gruppe, die sich zur Aufgabe machte, die weiterhin brisanten Themen – nämlich die ökonomischen Schwierigkeiten eines Teils des Adels sowie den demographischen Niedergang der venezianischen Aristokratie insgesamt – zu lösen. Am 10. Mai 1780 wählte man zu diesem Zweck fünf ‚correttori', doch schon am 30. Mai, noch bevor die Diskussion über die ‚correzioni' wirklich in Gang gekommen war, wurde Pisani unter dem Vorwurf der ‚brogli elettorali' verhaftet und in die Festung S. Felice in Verona gebracht, Contarini hingegen nach Cattaro verbannt. Ganz gerieten die Bemühungen jedoch nicht in Vergessenheit. Zumindest von einem Teil der Aristokratie wurden sie als anerkennenswert beurteilt. Pisani allerdings blieb bis zum Ende der Republik Gefangener der Staatsinquisition. Als sich der Kerker für ihn öffnete, versuchte er ein politisches Comeback als Jakobiner in der neuen Demokratie, doch wurde er schnell zum Außenseiter. Lorenzo da Ponte berichtet in seinen Memoiren vom traurigen Wiedertreffen in Ferrara 1798: „Le disgrazie, la prigionia di tanti anni, la caduta della repubblica e le peripezie della sua famiglia l'aveano per tal modo cambiato, ch'ei non pareva più il saggio, il sapiente cittadino della repubblica, ma un furente, un disperato revoluzionario." (Lorenzo da Ponte, *Memorie*, hrsg. v. G. Gambarin u. F. Nicolini, Bari 1918, S. 231.) Contarini erlebte den Fall der

zen. Insbesondere bleibt die Staatsverfassung gänzlich unangetastet. Die Beteiligten ziehen sich freiwillig oder erzwungenermaßen aus der Politik zurück und wenden sich weniger heiklen Gebieten wie beispielsweise den Naturwissenschaften zu. Für manchen Aristokraten – so etwa für den Dichter und Librettisten Alessandro Pepoli – mag sich nach den Erfahrungen der vergeblichen Reformierungsbemühungen die Wendung in die Kunst als einziger Weg dargestellt haben, den Ideen von Freiheit und Gleichheit Geltung zu verschaffen. Auf politischem Sektor ist in Venedig nach 1780 von ‚correzioni' nicht mehr die Rede.

Anfang und Ende des Freiheitsmythos – 1780 bis 1806

Pessimistische Zukunftsprognosen begleiten das gesamte venezianische Settecento. Lange jedoch finden sie ihr Gegengewicht in einem von aufklärerischem Gedankengut motivierten Optimismus, der einem entschlossenen Umgestaltungswillen die Sanierung des Staatswesens zutraut. Als jedoch mehrfach die Reformabsichten missraten, tritt eine Stagnation ein, die nun Begriffe wie Apathie und Koma zur Beschreibung der Atmosphäre in Venedig nahelegt. Ab etwa 1780 herrscht ein extrem konformistisches Klima in der Stadt. Erst mit der Besetzung Italiens durch die französischen Revolutionstruppen Mitte der 1790er Jahre brechen alte Hoffnungen auf innere Erneuerung wieder auf, um schließlich im Herbst 1797 endgültig zu verschwinden, als klar wird, dass Napoleon Venedig um eigener Interessen willen bereitwillig an Österreich verkauft, ohne sich weiter um demokratische und republikanische Werte zu kümmern.

Probleme im Innern

Die Befürchtungen richten sich zunächst ausschließlich auf innere Probleme. Diente das Bild vom Haus, dessen Umbau nur unter peinlicher Berücksichtigung seiner Statik zu wagen sei, bis 1780 noch dazu, die Gefahren gegenüber den Chancen etwaiger Verfassungsänderungen zu betonen, so wird es jetzt zur niederschmetternden Diagnose der Vergeblichkeit jeder Bemühung herangezogen und schließlich mit der Metapher des unheilbar Kranken kombiniert. In seinem Abschlussbericht vertritt 1781 der abtretende Capitano und Vice-Podestà von Padua, der venezianische Adlige Giacomo Nani, die Meinung, die venezianische Verfassung sei in ihren Grundfesten bereits an-

---

Republik nicht mehr. Sein Sohn begann in der jungen Demokratie eine Kampagne gegen die Staatsinquisition und äußerte seinen Verdacht, sein Vater sei im Gefängnis vergiftet worden. Vgl. Paolo Preto, *Le riforme*, in: *Storia di Venezia*, Bd. VIII, S. 99.

gegriffen („già stati corrosi tutti li fondamenti“[20]). Jeglicher Reformversuch müsse als hoffnungslos angesehen werden, denn die Republik sei

> già sull’orlo della caduta: non manca che l’urto di una qualche interna o esterna combinazione, che faccia crollar quella fabbrica. [...] Non credono che alcuna eloquenza e autorità possa prolungar i suoi giorni. Conoscono essere li mali della vecchiezza incurabili.[21]

Als Hauptproblem des venezianischen Staates sieht die Mehrzahl der venezianischen Adligen die Diskrepanz zwischen vergleichsweise armen – mehr als die Hälfte bis zu zwei Drittel – und reichen Aristokraten an, die zusammen mit dem demographischen Niedergang der Adligen insgesamt zu einer Konzentration der Macht in den Händen Weniger führt.[22] Im Rahmen dieser innearistokratischen Problemlage bewegen sich auch die unternommenen Reformversuche. Mehr Gleichheit unter den Adligen lautet das Ziel aller Innovationsansätze. Eine Öffnung anderen sozialen Schichten gegenüber bleibt hingegen auch für die fortschrittlichsten Aristokraten undenkbar. So mit der eigenen Staatsführung beschäftigt, gelingt es Venedig kaum, die politische Großwetterlage mit im Auge zu behalten. Frühe Warnungen bleiben ungehört, wie die im Juli 1788 vom venezianischen Botschafter in Paris, Antonio I Capello, vorgebrachte Aufforderung, das venezianische Konzept der Neutralität in Fragen der Außenpolitik zu überdenken, da nicht mehr auf die frühere Rivalität zwischen Frankreich und Österreich zu rechnen sei.[23] Und auch im Rückblick scheint die Gefahr in jenen Jahren eher im Inneren der Republik als von außen kommend gesehen worden zu sein. Cristoforo Tentori berichtet 1799, dass schon die Versammlung der Reichsstände in Paris misstrauisch verfolgt, eine direkte Bedrohung für den eigenen Staat aber keineswegs erkannt worden sei:

> E solo temevasi a quel tempo, che fatale alla Repubblica dovesse essere più che una causa esterna, una interna rivoluzione, la quale decidesse della Costituzione della medesima, e della sua caduta.[24]

Wie wenig indes auch die innere Problemlage Thema öffentlicher Debatten sein durfte, zeigt nicht zuletzt ein Blick auf die Opernbühnen der Zeit: So wird im

---

[20] Zitiert nach Piero del Negro, *La fine della Repubblica aristocratica*, in: *Storia di Venezia*, Bd. VIII, S. 191.

[21] Ebd.

[22] Spätestens seit der Niederlage des radikalen Flügels der armen Aristokraten gegenüber dem konservativen Block im Zuge der ‚correzioni‘ von 1774/75 ist die Aufteilung der verschiedenen Ämter auf die einzelnen Gruppen unverrückbar festgeschrieben worden: Die reichsten Aristokraten haben Regierung und Rat der Weisen inne, der konservative Teil der ‚mittleren‘ gebietet über den Consiglio dei dieci und die Inquisition. Vgl. ebd., S. 199.

[23] Vgl. ebd., S. 195.

[24] [Cristoforo Tentori], *Raccolta cronologico-ragionata di Documenti inediti che formano la storia diplomatica della rivoluzione e caduta della Repubblica di Venezia corredata di critiche osservazioni*, Augsburg 1799, S. 26.

Karneval 1789 Gaetano Sertors Libretto *La morte di Cesare* mit einer ausführlichen Licenza versehen, die wortreich die Differenz zwischen der in der Oper dargestellten untergehenden römischen und der blühenden, ewig lebenden venezianischen Republik betont, was vor dem Hintergrund der innenpolitischen Befürchtungen sowie der Warnung Capellos wie eine leicht zu durchschauende Maßnahme zur Selbstberuhigung wirkt. Selbst die Nachricht vom Sturm auf die Bastille 1789 wird erstaunlich gelassen aufgenommen. Zwar überwiegen bis zur Flucht Ludwigs XVI. kritische Einschätzungen der Revolutionsereignisse; zu einer dezidierten Antirevolutionshaltung kommt es jedoch nicht. Immerhin erkennt eine Minderheit, u.a. Francesco Gritti, Ippolito und Giovanni Pindemonte sowie Alessandro Pepoli, die Französische Revolution im Positiven als einen Meilenstein der Geschichte an. Begeistert verfolgen sie die Beseitigung des Absolutismus in Frankreich, beobachten aber zugleich die imperialistische Politik und das Schreckensregime der französischen Republik kritisch. Foren des Gedankenaustauschs zwischen französischen und venezianischen Kreisen bilden dabei vor allem Freimaurerlogen.[25] Die allgemeine Aufmerksamkeit aber wendet sich nicht früher als 1791 in größerem Maßstab dem Revolutionsgeschehen zu, um in ihm zunächst eine potentielle Gefahr für die innere Stabilität der Republik Venedig zu erkennen.[26]

Napoleon – existentielle Bedrohung oder ersehnte Befreiung?

Dass die Entwicklung in Frankreich nicht nur ideell, sondern auch materiell eine Bedrohung für Venedig bedeuten könnte, scheint noch zu Beginn der militärischen Aktionen des revolutionären Frankreichs kaum denkbar. So entscheidet man sich angesichts der Kriegserklärung Frankreichs gegen Böhmen und Ungarn im April 1792 und der Ausrufung der französischen Republik im September 1792 für die unbewaffnete Neutralität, in der sicheren Annahme, diese müsse von den kriegführenden Parteien respektiert werden.[27] Doch das alte Kräftegleichgewicht in

---

[25] Vgl. Franco Trentafonte, *Giurisdizionalismo illuminismo e massoneria nel tramonto della repubblica veneta*, Venedig 1984, S. 158f.

[26] Der Aufwand der Inquisition zur Überwachung revolutionsfreundlicher Schriften belegt diese Entwicklung. Bis 1790 ist keine wesentliche Veränderung zu verzeichnen, in den Jahren 1791 bis 1793 jedoch erhöht sich das Inquisitionsbudget um die Hälfte gegenüber ‚normalen' Jahren. Vgl. Piero Del Negro, *La fine della Repubblica aristocratica*, in: *Storia di Venezia*, Bd. VIII, S. 206f.

[27] Am 23. 2. 1793 findet die offizielle Proklamation der absoluten Neutralität Venedigs statt. Um möglichst weit von etwaigem Kriegsgeschehen auf dem Mittelmeer entfernt zu sein, zieht Venedig zudem seine Flotte von Malta nach Korfu zurück. Die Gründe für diese und spätere, ähnliche Entscheidungen sind umstritten. Während Zorzi (Alvise Zorzi, *Venedig. Die Geschichte der Löwenrepublik*, Düsseldorf 1985, S. 600) im Wesentlichen die Überschätzung der französischen Truppen

Europa ist so nachhaltig gestört, dass die Neutralität für Venedig kaum aufrechtzuerhalten ist, zumal die konservative Regierung der Republik ständig unglaubwürdig zu werden droht, sobald sie versucht, dem Revolutionsfrankreich gegenüber unparteiisch aufzutreten.[28] Dennoch lehnt man Angebote, sich Bündnissen gegen die Franzosen anzuschließen, wie sie von Neapel und Österreich unterbreitet werden, ab. Die venezianische Regierung setzt weiter auf eine Normalisierung und Befriedung der Beziehungen zu Frankreich.[29] Mit der Einsicht in die tatsächliche äußere Bedrohung verwandelt sich dabei jedoch allmählich die Zuversicht, durch eine konsequent verfolgte Neutralität gänzlich ungeschoren davon zu kommen, in die Hoffnung, die Folgen einer Invasion der Franzosen minimieren zu können. Schadensbegrenzung ist die Maxime, die hinter der Politik Venedigs bis zum Fall der Republik zu stehen scheint. Im Nachhinein haben vor allem patriotisch gesonnene Venezianer der venezianischen Regierung diese Haltung zum Vorwurf gemacht, ganz als hätte die Politik den Franzosen gegenüber in derselben Weise versagt, wie sie zuvor an der notwendigen Reformierung des Staatswesens gescheitert sei. Die defensive Haltung Napoleon gegenüber wird als verachtenswürdige Passivität gewertet, wobei zur Beschreibung mitunter Metaphern Verwendung finden, die – ohne

---

seitens der venezianischen Regierung für den Verteidigungsverzicht verantwortlich macht, legt Del Negro (Piero Del Negro, *La fine della Repubblica aristocratica*, in: *Storia di Venezia*, Bd. VIII, S. 255) plausibel dar, dass vor allem die Interessen des Adels auf der Terraferma die Zurückhaltung bedingt hätten. Die einzige ernsthaft zu bedenkende Alternative wäre die bewaffnete Neutralität gewesen, für die sich beispielsweise Francesco Pesaro einsetzte. Pesaro ist dabei ein gutes Beispiel für die Widersprüchlichkeit innerhalb der venezianischen Aristokratie: Prokurator von San Marco und einer der wichtigsten Männer im Machtgefüge der venezianischen Regierung bemühte er sich lange um den Erhalt der Serenissima, verließ dann – vermeintlich untröstlich über den Verlust der jahrhundertealten Unabhängigkeit – mit dem Fall der Republik die Stadt, kehrte aber 1798 als österreichischer Kommissär nach Venedig zurück, um mit seinem baldigen Tod am 25. März 1798 die neu auf ihn gesetzten Hoffnung abermals zunichte zu machen.

28 Dieses Dilemma zeigt sich etwa in diplomatischen Taschentricks wie dem, die 1793 aufkommende Frage der Anerkennung des neuen Ministers der französischen Republik, Jean-François-Michel Noël, durch die Beteuerung, man wolle die Kontakte zu Frankreich beibehalten wie bisher, zu lösen. War anfangs damit die Verweigerung gegenüber dem neuen Amtsinhaber gemeint, legt man nach dem Fall Robespierres und mit wachsenden militärischen Erfolgen der französischen Truppen diese ‚Beibehaltung des bisherigen Kontakts' (non „prestarsi a veruna alterazione diplomatica", zitiert nach Piero Del Negro, ebd., S. 218.) zunehmend zugunsten Frankreichs aus.

29 Versucht wird dies vor allem auf diplomatischem Gebiet, etwa durch die Einsetzung Alvise Querinis als neuen Botschafter in Paris. Soviel Annäherung wird von Seiten der Antirevolutionskoalition nicht gerne gesehen. Als zudem Rocco Sanfermo, der venezianische Botschafter in Basel, bei den Verhandlungen um die Friedensverträge zwischen Frankreich und Preußen sowie Spanien 1795 zu frankreichfreundlich auftritt, reagieren England und Österreich verärgert. Sanfermo wird daraufhin nach Venedig zurückgerufen. Dies bleibt die einzige Stellungnahme Venedigs in der europäischen Auseinandersetzung. Vgl. Piero Del Negro, ebd., S. 220.

dass ein tatsächlicher Zusammenhang nachzuweisen wäre – direkt aus dem Opernrepertoire entnommen zu sein scheinen.[30]

Im Oktober 1795 fällt erstmals der Name, mit dem Venedigs Untergang achtzehn Monate später unauflöslich verknüpft sein wird: Napoleon Bonaparte.[31] Und als die Franzosen am 11. Mai 1796 Crema erreichen, nachdem Piemont gefallen ist und das kaiserliche Heer sich auf dem Rückzug befindet, kommt es zu einer ersten Begegnung zwischen Napoleon und einem Venezianer, Contarini. Bei diesem und anderen Treffen befragt Napoleon die Venezianer nach kritischen Punkten in ihrer Politik den Franzosen gegenüber,[32] erweckt aber dabei den Eindruck eines zuverlässigen Gesprächspartners, dem es nicht um die Unterwerfung, sondern vielmehr Befreiung der italienischen Bevölkerung gehe. In rousseauisch anmutenden Formulierungen stellt er in Aussicht, die italienische Bevölkerung aus den ihr angelegten Ketten befreien zu wollen – „l'armée Françoise vient pour rompre vos chaînes"[33] – und legt so den Grundstein für die demokratische Schwärmerei der italienischen Bevölkerung, vor allem des Adels, über die er selbst sich intern abfällig und zynisch äußert.[34]

Der Widerspruch zwischen Freiheitsrhetorik und Eroberungsfeldzug bleibt in Venedig vorerst unbemerkt. Stattdessen dient die Frage der Neutralität beiden Seiten zur Verhüllung der wahren Situation: Napoleon begründet seine aggressive Wendung gegen Venedig – die sich zuerst in der Einnahme Cremas am 23. Mai, dann massiv in der Besetzung Veronas am 1. Juni 1796 zeigt – damit, Venedigs Neutralität sei offensichtlich nur vorgetäuscht, da es die Besetzung Peschieras durch die Österreicher zugelas-

---

30 So wirft 1858 Ippolito Nievo in *Le Confessioni di un ottogenario* der Stadt Venedig vor, sich wie die scheintote Julia im süßen Schlummer gewiegt zu haben, als hätte sie durch ein rechtzeitiges Erwachen noch alles retten können. Nicht die Wertung, wohl aber die scheinbar selbstverständliche Parallelisierung zwischen dem Schicksal des Veroneser Liebespaars Romeo und Julia, das 1796 in *Giulietta, e Romeo* im Teatro La Fenice zu sehen war, und dem der Stadt Venedig seitens des Venezianers aus der Enkelgeneration der letzten Ratsmitglieder ist dabei für die vorliegende Fragestellung von Interesse. Vgl. Kapitel *Giulietta, e Romeo*.

31 Ein in Turin ansässiger Sekretär namens Querini berichtet am 5. Oktober 1795, das Kommando über die französischen Truppen sei „Buonaparte" übertragen worden. Ein halbes Jahr später ist wieder von Napoleon die Rede, als Querini ankündigt, Bonaparte werde in Kürze als Nachfolger des Generals Scherrer das Oberkommando über die Truppen in Italien erhalten.

32 So z.B. nach den zahlreichen Emigranten in Venedig, nach ihrer Haltung Österreich gegenüber und nach dem Verhältnis der beiden Republiken zueinander. Vgl. Piero Del Negro, *La fine della Repubblica aristocratica*, in: *Storia di Venezia*, Bd. VIII, S. 223.

33 So heißt es in einer am 23. April ausgegebenen Proklamation von Bonaparte, die der venezianische Botschafter in Mailand, Vicenti, am 14. Mai nach Venedig weiterleitet. Zitiert nach Piero Del Negro, ebd., S. 225. Vgl. den Anfang des ersten Kapitels von Jean-Jacques Rousseaus Abhandlung *Vom Gesellschaftsvertrag oder Grundsätze des Staatsrechts*: „Der Mensch ist frei geboren, und überall liegt er in Ketten." (in: Jean-Jacques Rousseau, *Sozialphilosophische und Politische Schriften*, Düsseldorf u. Zürich, 2. Aufl. 1996, S. 270.)

34 Vgl. Alvise Zorzi, *Venedig. Die Geschichte der Löwenrepublik*, Düsseldorf 1985, S. 571.

sen habe. Frankreich sehe die Republik deshalb nicht länger als befreundet an. Venedig seinerseits hält, selbst als die Franzosen überall auf der Terraferma mit Plünderungen beginnen, an seiner offiziellen Neutralität fest, in der Hoffnung, man könne das Äußerste abwenden, indem man die französische Armee logistisch unterstütze. Eine entschiedene, alle verfügbaren Mittel nutzende Verteidigung der Stadt bleibt aus.

Stellt das herannahende französische Heer für die Mehrheit der venezianischen Aristokratie eine Bedrohung dar, so verheißt es dem kleinen Kreis derjenigen, die sich ausgehend vom Anti-Mythos noch bedauernd an das Scheitern der Reformpläne erinnern, neue Hoffnung für eine Demokratisierung und Liberalisierung der venezianischen Verfassung.[35] Der Adel des Festlands, der stets unter der Dominanz der Hauptstadt litt, sieht nun seine Stunde gekommen; er erhofft sich von den Franzosen Unterstützung im Aufstand gegen die Repräsentanten Venedigs, wogegen die Bauern wiederum Partei für Venedig ergreifen.[36] Beim Versuch, die Unruhen in den Städten der venezianischen Republik zu befrieden, kommt es zur Entzweiung mit Napoleon, der schließlich am 9. April 1797 offiziell den Bruch mit der venezianischen aristokratischen Regierung vollzieht.

Der genaue Verlauf der Entwicklungen bis zur Auflösung des Großen Rates am 12. Mai 1797, dem Einmarsch der französischen Truppen und der Einrichtung einer vom Geschäftsträger der Besatzungsmacht eingesetzten ‚Municipalità' stellt sich für die venezianische Regierung als Taktierspiel dar. Ständig gilt es, durch Entgegenkommen den Franzosen gegenüber deren Aggression gering zu halten, dabei aber zugleich keine unnötigen Zugeständnisse zu machen. Als Napoleon am 1. Mai den französischen Botschafter Jean Baptiste Lallement aus Venedig abzieht und ein Manifest mit fünfzehn Punkten herausgibt, in denen Venedig sich gegen Frankreich vergangen habe, weshalb gemäß der französischen Verfassung nun der Krieg zu erklären sei, verabschiedet der Große Rat ein erstes Paket von Konzessionen. Tatsächlich werden einige Gefangene entlassen.[37] In den folgenden Tagen verschärft sich die Lage durch die

---

[35] Beispielhaft führt das Schicksal Giorgio Pisanis, eines der Hauptverantwortlichen für den letzten Reformversuch von 1780, die Situation vor Augen. Schon 1790 sollte er aus seiner Haft entlassen werden. Angesichts der Entwicklungen in Frankreich jedoch behielt ihn die Staatsinquisition weiter in Gefangenschaft, um neue politische Aktivitäten seinerseits zu verhindern. Tatsächlich kam er erst nach dem Einmarsch der Franzosen 1797 frei. Vgl. Franco Trentafonte, *Giurisdizionalismo illuminismo e massoneria nel tramonto della repubblica veneta*, Venedig 1984, S. 169f.

[36] Als erste Städte erklären sich im März 1797 Bergamo, Brescia, Salò und Crema für demokratisch. Dabei sind es vor allem die Adligen, die um die ‚Bäume der Freiheit' tanzen. Zugleich bildet sich eine antifranzösische Opposition im bäuerlichen Milieu in den Bergen auf dem Land. Vgl. Giovanni Scarabello, *La municipalità democratica*, in: *Storia di Venezia*, Bd. VIII, S. 264.

[37] Ebd., S. 266.

– tatsächliche oder vermeintliche – Gefahr eines demokratischen Aufstandes, initiiert durch französische Kräfte, unterstützt aber von reformerisch oder revolutionär gesonnenen Venezianern. Unter dem Schutz des französischen Chargé d'affaires, Villetard, treffen sich seit Ende April im Haus Giuseppe Ferratinis in San Polo einige Sympathisanten der Demokratie[38] und planen – so trägt es der Gewürzhändler Tommaso Pietro Zorzi in die Regierungsorgane der Republik – einen Aufstand. Nur die Erfüllung sehr weitgehender Bedingungen könne die gewaltsame Erhebung noch verhindern, darunter die sofortige Freilassung weiterer politischer Gefangener, die Öffnung der Bleikammern und der Pozzi, die Errichtung eines ‚Baums der Freiheit' auf der Piazza San Marco, die Gewährung allgemeiner Pressefreiheit und Amnestie, die Einsetzung einer provisorischen Munizipalität sowie in einer entscheidenden Zusatzklausel der Einzug von dreitausend französischen Besatzungssoldaten.[39] Als sich am Morgen des 12. Mai bestätigt, dass Napoleon mit den erhobenen Forderungen konform geht, sieht sich der Doge Manin gezwungen, dem Großen Rat die Abdankung sowie die Einwilligung in die französischen Bedingungen vorzuschlagen. Vor dem Dogenpalast versammelt sich eine große Menschenmenge, während in der Sala del Maggior Consiglio unter chaotischen Bedingungen und in Eile 512 der anwesenden 537 – statt der eigentlich erforderlichen 600 – Mitglieder des Großen Rates für die Annahme der Forderungen und damit für die eigene Abdankung stimmen. Dabei ist mit der Selbstliquidierung des Großen Rates nicht zugleich das Ende der Republik gemeint;[40] vielmehr lässt sich auch dieser Schritt noch als Bestandteil einer Strategie der Schadensbegrenzung ansehen. Als die Bevölkerung jedoch begreift, dass der Große Rat aufgelöst ist und nach zwölfhundertjähriger venezianischer Unabhängigkeit erstmals der Einzug eines fremden Heeres bevorsteht, überziehen für einen Tag Tumult und Unruhe die Stadt. Die Palazzi angeblicher ‚Jakobiner' werden geplündert; gedrängt von Villetard wendet sich die provisorische Regierung umgekehrt mit Waffengewalt gegen Bürger, die es wagen, mit Rufen wie ‚Viva San Marco!' oder ‚Viva la Repubblica!' ihre Loyalität zur alten Republik zu bekunden. Es beginnt eine Ausnahmesituation, die sich auch auf das

---

38 Darunter Andrea Spada, Tommaso Gallino, Tommaso Pietro Zorzi und einige Adlige. Vgl. Giovanni Scarabello, *La municipalità democratica*, in: *Storia di Venezia*, Bd. VIII, S. 268.

39 Vgl. Alvise Zorzi, *Venedig. Die Geschichte der Löwenrepublik*, Düsseldorf 1985, S. 589ff.

40 Vgl. ebd., S. 601: "Wie ein Dekret der im Sterben liegenden aristokratischen Regierung erklärte, gab der Große Rat in der Überzeugung, nichts mehr für das Wohl der Republik tun zu können, dem Volk die Macht zurück, die ihm eben von diesem Volk übertragen worden war. Die sehr klar ausgesprochene Formel garantierte die Kontinuität der Republik und lehnte es ab, diese mit der durch den Großen Rat repräsentierten Aristokratie gleichzusetzen."

Opernleben der Stadt auswirkt, wie am deutlichsten in den ebenso überstürzten wie drastischen Umarbeitungen der Oper *La morte di Mitridate*[41] zu sehen ist.

Was in den Wochen des April und Mai 1797 vom Standpunkt Venedigs aus wie ein taktischer Balanceakt aussieht, stellt sich im Nachhinein als Täuschung heraus, denn schon am 18. April, also lange vor dem Fall der Republik, hat Napoleon Österreich gegenüber in einer Geheimklausel des Vorfriedens zu Leoben Venedig eigenmächtig als Tauschobjekt gegen die begehrten belgischen Provinzen versprochen. Die selbstständige Fortexistenz des Staates gehört schon nicht mehr zu den tatsächlichen Alternativen, als Venedig noch hofft, sich durch geschickte Verhandlungsführung retten zu können. Für die Venezianer jedoch scheint sich für kurze Zeit eine verlockende Perspektive zu eröffnen. Die aufklärerisch-reformerischen Inhalte, die eine erste positive Umformung des Anti-Mythos bedeuteten, gelangen zu ungeahnter Aktualität. Wer nämlich bereit ist, sich von der alten Republik zu trennen, mag in der Neuordnung der Verhältnisse unter der Ägide der Franzosen die Chance auf eine tatsächliche Umwidmung des Anti-Mythos in einen revolutionären Freiheitsmythos erkennen. Der Untergang der Serenissima stellt in dieser Sichtweise die zwar bedauerliche, aber unumgängliche Bedingung zur inneren Revitalisierung des maroden Staatswesens dar. Im Bilde des Hauses Venedigs gesprochen, fungieren die französischen Truppen als Hilfsmannschaft beim Abriss, der für die Errichtung eines tragfähigeren Gebäudes Platz machen soll.

Französische Besatzung – die Enttäuschung

Anders als es reformfreudige Kreise erhoffen, stehen die wenigen Monate der französischen Besetzung zwischen Mai und Dezember 1797 jedoch von Anfang an unter dem Zeichen der Vorläufigkeit: Einziges Ziel Napoleons ist es, Österreich ein möglichst schwaches Venedig zu übergeben. Schon die Geheimartikel des Friedensvertrages zwischen Frankreich und Venedig vom 15. Mai, die umfangreiche Zahlungen Venedigs an Frankreich vorsehen, weisen darauf hin. Offiziell aber erweckt man den Schein, mit Hilfe der fünftausend Mann Besatzung – im Oktober um weitere zehntausend aufgestockt – eine Reformierung und Demokratisierung der Stadt anzustreben. Dabei handelt die vorläufige Regierung, die Munizipalität, deren sechzig Mitglieder am 17. Mai per Aushang an den venezianischen Straßenecken bekannt gemacht wer-

[41] Libretto: Antonio Simeone Sografi, Musik: Niccolò Zingarelli, Uraufführung am 27. Mai 1797 im Teatro La Fenice. Vgl. Kapitel *La morte di Mitridate*.

den, nichtsahnend und in guter Absicht. Um den schlimmsten wirtschaftlichen Folgen der Besetzung zu begegnen, erlässt sie Notstandsmaßnahmen. Zugleich versucht sie, durch neue Riten und Feiern dem venezianischen Temperament entgegenzukommen, von der gegenwärtigen Misere abzulenken und die Bevölkerung mit bekannten Mitteln auf neue Inhalte einzuschwören. So wird – beeinträchtigt durch schlechtes Wetter – vom 4. bis zum 6. Juni eine ‚Festa della libertà' auf der Piazza begangen: Ein ‚Baum der Freiheit' steht vor San Marco, der Chor des Teatro la Fenice singt einen *Coro patriottico*[42], in einer feierlichen Zeremonie vernichtet man symbolisch die Insignien des Dogen und das Libro d'oro mit den Namen der venezianischen Aristokraten, die den Großen Rat bildeten.[43] Zudem erscheint eine Fülle neugedruckter Hymnen und Lieder, die revolutionäre Werte, allen voran die Freiheit, glorifizieren.[44] Auch die Theater sind zum Teil an den propagandistischen Bemühungen beteiligt. So kommen im Teatro S. Giovanni Grisostomo etliche ‚demokratische' Stücke zur Aufführung. Als Autor spielt dabei Antonio Simeone Sografi – „Cittadino Sografi"[45] – eine entscheidende Rolle. Unter anderem wird im Sommer 1797 seine Farsa *Il matrimonio democratico ossia Il flagello de'feudatarj* dargeboten, die zeigt, wie ein ungleiches Liebespaar – Caffettiere Tonino und Giulietta, die Tochter des gewesenen Conte di Pietradura – zueinander findet, und dies dank der Franzosen, die alle Venezianer zu ebenbürtigen Bürgern machen.[46] Ohne dass es ein direktes Pendant – ‚demokratische

---

[42] Text: Domenico Casotto, Musik: Vittorio Trento, vgl. zu den propagandistischen Festen und Riten Riccardo Carnesecchi, *Cerimonie, feste e canti: Lo spettacolo della „democrazia veneziana", dal maggio del 1797 al gennaio del 1798*, in: Studi veneziani, a cura dell'Istituto di Storia della Società e dello Stato Veneziano e dell'Istituto „Venezia e l'Oriente" della Fondazione Giorgio Cini, XXIV (1992), S. 218-318, hier S. 234ff.

[43] Vgl. Alvise Zorzi, *Venedig. Die Geschichte der Löwenrepublik*, Düsseldorf 1985, S. 618.

[44] Vgl. Stefano Pillinini, *Il « veneto governo democratico » in tipografia*, Venedig 1990.

[45] So in *Il matrimonio democratico ossia Il flagello de'feudatarj*, Farsa del Cittadino Sografi scritta per il Teatro Civico di Venezia, La State dell'Anno 1797, I della Libertà Italiana, In Venezia 1797.

[46] Als Geburtshelfer der demokratischen Gesinnung fungiert ein Bologneser Bürger, der bereits mit den Gepflogenheiten einer ‚demokratisierten' Gesellschaft vertraut ist. Zunächst versucht er, Tonino, der anfangs seinen venezianischen Dialekt nur verschämt erklingen lässt, zu emanzipieren, indem er ihn auffordert, laut und ohne Angst zu sprechen (I 2, S. 8f):

CITTADINO COSTANTI, BOLOGNESE

Perchè parli piano? Di che cosa hai paura? Eh parla forte, non c'è più Cristofoli, no; non c'è più Scarnicchia. La verità ha ripreso il suo impero, e la libertà riacquistata va portando in ogni cuore ben fatto il desiderio, e la soddisfazione di manifestarla. Parla forte, Tonino, parla forte.

Als Tonino dem Bologneser Bürger von seiner Liebe zur adligen Giulietta erzählt, verspricht der ihm, sie könne seine Frau werden, indem sie und ihr Vater ‚demokratisiert' würden, woraufhin Tonino nicht anders kann, als die Demokratie über alles zu preisen (I 2, S. 15f):

IL CITTADINO

Tua mogli.

TONINO

Ma se ella xè gentildonna!

Opern' etwa – in den Seria-Theatern gäbe, gehören auch die im Frühjahr und Sommer 1797 aufgeführten Werke des Untersuchungsrepertoires mit ihren teilweise gewaltsam umgeformten Finali und ihrer Verherrlichung der Freiheit in jenen Umkreis der pro-napoleonischen Propaganda. Auch hier tritt Sografi als Autor prominent hervor.

An die Stelle des Anti-Mythos vom Untergang Venedigs soll also ein neuer Freiheitsmythos treten. Zeigt die große Masse der Bevölkerung auch wenig Interesse an einer Freiheit, die – wie schon zu Zeiten der alten Republik – doch wieder nur bestimmten Schichten vorbehalten sein wird,[47] sind doch zumindest gewisse intellektuelle Kreise eine Weile lang voller Hoffnung auf wirkliche Verbesserungen. Mit den tatsächlichen politischen Vorgängen hat diese Glorifizierung der Freiheit allerdings kaum etwas zu tun. Das wird im Verlauf des Sommers auch den demokratisch gesonnenen Venezianer immer klarer. Die Republik mit ihren Gebieten an der Adria zerfällt; große wirtschaftliche Schwierigkeiten stellen sich ein. Zusammen mit den Belastungen, die die Einquartierung der fremden Soldaten und die vertragsmäßigen Zah-

---

IL CITTADINO
La democratizzerò.
TONINO
Cossa ghe fareu?
IL CITTADINO
La renderò eguale a Tonino.
TONINO
E el sior Conte, e el sior Marchese?
IL CITTADINO
Li democratizzerò.
TONINO
Vu volè democratizzar tutto il mondo: andè là che sien benedetto! La mia Giulietta democratizzada! Il sior Conte, il sior Marchese democratizzai! Evviva la Democrazia, evviva la Democrazia!

entra saltando nella sua bottega.)

Das Stück schließt mit einem *Inno*, in dem die neue Freiheit als Rückkehr zur alten republikanischen Idee aus der Blütezeit Venedigs erscheint und die Franzosen als Helden apostrophiert werden:

Torna Venezia bella
Al tuo natio splendore
Torna all'antico onore
Della tua prima età.
[…]
Vivano i Franchi Eroi
Viva la libertà!

Dass Sografi die Geliebte Toninos gerade Giulietta nennt, lässt an die vor allem von Shakespeare her bekannte Veroneser Giulietta denken, die noch im Herbst zuvor in der Oper *Giulietta, e Romeo* (Text: Giuseppe Maria Foppa; Musik: Nicolò Zingarelli, vgl. Kapitel *Giulietta, e Romeo*) im Teatro La Fenice an der unerfüllten Liebe zu Romeo starb und in anderem Zusammenhang als Bild für die verachtenswürdige Unmündigkeit der Venezianer bemüht wird, Vgl. S. 38, Fußn. 30.

47 Beispielsweise erhalten bisherige Amtsinhaber spezielle Privilegien, wegen derer die Bürger kaum noch an die Absicht der neuen Regierung glauben können, mehr als kosmetische Veränderungen vornehmen zu wollen. Vgl. Alvise Zorzi, *Venedig. Die Geschichte der Löwenrepublik*, Düsseldorf 1985, S. 607.

lungen an Frankreich bedeuten, ruiniert der Verlust Istriens und Dalmatiens die Stadt finanziell.[48] Trotz propagandistischer Bemühungen gelingt es der Munizipalität nicht, darüber hinwegzutäuschen, dass sie alles andere als demokratisch legitimiert ist, sondern vielmehr von der französischen Fremdherrschaft eingesetzt wurde. Polizeimaßnahmen bis hin zur Aussetzung der Todesstrafe auf den Ausruf „Viva San Marco!“ gehören zu den Versuchen, eine unwillige Bevölkerung in Schach zu halten.[49] So lässt der abermalige Umschlag des Mythos' von der Freiheit in den vom endgültigen Untergang nicht lange auf sich warten. Mit Recht stellt Francesco Donà, der letzte offizielle Historiograph Venedigs, in seinen noch 1797 in Basel veröffentlichten Beobachtungen zu den letzten Tagen der Republik fest, der Fall der venezianischen Republik werde als ebenso legendär im Gedächtnis bleiben wie ihr Ursprung.[50]

Mit dem Vertrag von Campoformio wird am 17. Oktober 1797 offiziell fixiert, was bis dahin nur wenige wissen: Wie im Vorfrieden von Leoben bereits vereinbart, übergibt Napoleon Venedig im Januar 1798 an den österreichischen Kaiser. In den verbleibenden Monaten des Jahres 1797 wird die Stadt systematisch ausgeräumt. Kunstgegenstände, militärisches Gerät und sämtliche Schiffe, einschließlich des zeremoniellen Prachtschiffes des Dogen, des Bucintoro, werden zerstört und versenkt, damit die Österreicher bei ihrem Einzug nichts Brauchbares mehr vorfinden. Am größten ist die Enttäuschung ob dieser Ereignisse bei denen, die sich von Napoleon Freiheit und Demokratie erhofft haben. Welch resignative Stimmung sich in Venedig ausbreitet, illustriert das Ergebnis einer am 28. Oktober 1797 unter chaotischen Umständen durchgeführten Volksbefragung, in der zwischen den beiden Möglichkeiten, das Schicksal ru-

---

48 Istrien und Dalmatien werden im Juni von den Österreichern annektiert. Der Protest der venezianischen provisorischen Munizipalität vom 1. Juli verhallt ungehört.

49 Vgl. Alvise Zorzi, *Venedig. Die Geschichte der Löwenrepublik*, Düsseldorf 1985, S. 628.

50 “La caduta della repubblica Veneta sarà tanto memorando nella Storia, quanto memoranda si è la sua origine.” Francesco Donà, *Esatto Diario di quanto è successo dalli 2. sino a 17. Maggio 1797 nella caduta della veneta Aristocratica Repubblica unitamente al trattato di Pace stipulato fra la medesima e la Repubblica Francese*, Basel 1797, S. 3. Bitter verweigert er Venedig die Entschuldigung, der natürlichen Entwicklung von Staaten mit Aufstieg, Blüte und Untergang zum Opfer gefallen zu sein: „Ma è già destino delle umane cose, specialmente dei governi, che dopo qualche giro, pieni di scorno vadano a precipitarsi nell'occaso. Caddero le repubbliche greche, ma dopo una serie di strane vicende; cadde Roma, ma dopo chè Cesare e Pompeo portando oltre il segno la smodata loro ambizione, non si credevano sodisfatti, se non comandassero da arbitri assoluti, come in fatti all'uno de'due felicemente riuscì. Ma non così di Venezia. La storia del suo decadimento si riduce a molto poco: colmo di debolezza in chi presiedeva alle cose pubbliche: colmo di perfidia in una nazione rese gonfia dalla prosperità delle sue armate ed intenta unicamente a distruggere, o a sovvertire governi liberi.” (ebd.)

hig abzuwarten oder sich aktiv um die Freiheit zu bemühen, nur etwa 54 % der Befragten für die Freiheit votieren.[51]

Auch Beschreibungen der Geschehnisse vom 12. Mai 1797, dem Tag der Abdankung des Großen Rates, die bereits das Wissen um das weitere Schicksal Venedigs berücksichtigen, geben einen Eindruck von der bitteren Enttäuschung, die Napoleons Verhalten der Stadt gegenüber bei den Venezianern ausgelöst hat. Dabei ergeben sich in der Darstellung mitunter Parallelen zu literarischen Gestaltungsmitteln, wie sie auch in den tragisch endenden Opern Verwendung finden.[52] Aus der Perspektive des alten Mythos' von Venedig musste die französische Besatzung schon von Anfang an als Katastrophe empfunden werden, bedeutete sie doch das Ende der Unabhängigkeit der Republik. Mit dem Wissen um die Ereignisse nach dem Frieden von Campoformio jedoch wird sie auch für die Sichtweise des zum Freiheitsmythos umgewidmeten Anti-Mythos' zum finalen Schicksalsschlag, insofern sich herausstellt, dass die Franzosen unter Napoleon nie die proklamierte „Libertà Italiana"[53] herzustellen im Sinne hatten.

Österreichische Besatzung – Erleichterung und Resignation

Nach den Strapazen der französischen Besatzungszeit begrüßen die Venezianer die Österreicher erleichtert.[54] Glauben einige Aristokraten, mit dem Einmarsch der österreichischen Truppen bestehe Aussicht auf Wiedereinsetzung des Großen Rates, so sehen andere die Annexion an Österreich nüchterner. Viele aber sind der Meinung, sie bedeute immerhin das geringere Übel im Vergleich zu dem eines Anschlusses an die französisch bestimmte Zisalpinische Republik. Die Besitzenden nämlich erwarten von den Österreichern eine Garantie der gesellschaftlichen Ordnung, und auch das einfache Volk vermisst die plündernden Franzosen nicht. Tatsächlich wird bald nach der Ankunft der kaiserlichen Vorausabteilungen am 18. Januar 1798 per Erlass des österreichischen Generals Graf Wallis vom 6. Februar eine provisorische Ordnung für Vene-

---

51 Vgl. Giovanni Scarabello, *La municipalità democratica*, in: *Storia di Venezia*, Bd. VIII, S. 310; Alvise Zorzi, *Venedig. Die Geschichte der Löwenrepublik*, Düsseldorf 1985, S. 631.

52 Siehe Kapitel *Literarischer Hintergrund*, S. 76.

53 Zahllose Drucke aus den Monaten des französischen Interregnums sind datiert „Anno I della Libertà Italiana". Vgl. Stefano Pillinini, *Il "veneto governo democratico" in tipografia. Opuscoli del periodo della Municipalità Provvisoria di Venezia (1797) conservati presso la biblioteca della Deputazione di Storia Patria per le Venezie. Saggio introduttivo e catalogo*, Venedig 1990.

54 Die erste österreichische Herrschaft in Venedig dauert bis 1806. Mit dem Frieden von Preßburg fällt die Stadt erneut Napoleon – nun französischer Kaiser und König von Italien – zu, der diesmal bis zum Ende seiner Regentschaft 1814 bleibt, woraufhin Venedig im Zuge des Waffenstillstands von Schiarino-Rizzinos ein zweites Mal Österreich einverleibt wird.

dig hergestellt, laut der verschiedene von venezianischen Adligen gebildeten Verwaltungs- und Regierungsorgane unter der Oberhoheit Österreichs die Belange der Stadt regeln sollen. In einer feierlichen Zeremonie müssen auf ein weiteres Dekret des Grafen Wallis vom 19. Februar 1798 hin alle Venezianer, zuerst aber eine Auswahl von zwölf Vertretern der Aristokratie, einen Treueschwur auf den österreichischen Kaiser Franz II. leisten. Damit ist das Ende der Selbstbestimmung der Republik ein für allemal besiegelt. Die Zeit zwischen 1798 und 1806, dem Jahr, in dem die Österreicher Venedig wieder verlassen, verläuft im Wesentlichen ohne größere Störungen. Ein Ereignis größerer Tragweite bedeutet lediglich die Konklave, die nach dem Tod Papst Pius' VI.[55] vom 1. Dezember 1799 bis zum 14. März 1800 auf der Insel San Giorgio Maggiore in Blickweite des Dogenpalastes abgehalten wird. Sie illustriert die neue Abhängigkeit von Österreich: Da der Kaiser mit der Wahl des Kardinals und Benediktiners Gregorio Barnaba Chiaramonti, Bischof von Imola, zum neuen Papst Pius VII. aus politischen Gründen nicht einverstanden ist, dürfen die Krönungsfeierlichkeiten nicht in San Marco stattfinden, sondern werden ebenfalls in San Giorgio Maggiore abgehalten.[56] Insgesamt stagniert das Leben in der einstigen Serenissima. Viele Adlige ziehen sich aufs Festland zurück, was für tausende Menschen den Verlust des täglichen Broterwerbs bedeutet. Einen Eindruck vom desolaten Zustand der Stadt gibt Lorenzo da Ponte in seinen Memoiren, denen an dieser Stelle eher zu trauen sein mag als dort, wo es um die Rehabilitierung des beschädigten Images des Librettisten geht. Als ihn im November 1798 – zwanzig Jahre nach seinem letzten Venedigaufenthalt – die Suche nach Sopranistinnen, die für ein Engagement nach London in Frage kommen, nach Venedig führt, erkennt er die Stadt kaum wieder:

> Io aveva udito dir molte cose dello stato compassionevole in cui si trovava quella città; ma tutto quello che udii era un gioco allato a quello che vidi in una notte e in un giorno. Volli vedere la piazza di San Marco, che non aveva veduta per più di vent'anni. […] Giudichi il mio lettore della sorpresa e cordoglio mio, quando in quel vasto recinto, ove non solea vedersi a' felici tempi che il contento e la gioia dell'immenso concorso del vasto popolo, non vidi, pervoler gli occhi per ogni verso, che mestizia, silenzio, solitudine e desolazione. non v'eran che sette persone, quando entrai in piazza.[57]

Nach den turbulenten Wochen der französischen Besatzung mit all ihren Hoffnungen und Ängsten zieht mit den Österreichern wieder Ruhe, wenn auch eine Art Grabesruhe, in Venedig ein – Zeit, sich von den Wirren der zurückliegenden Jahre zu erholen und die vollzogenen Entwicklungen zu reflektieren. Und wie sich die Spannung des

---

[55] Er starb als Gefangener am 29. August 1799 in Valence.
[56] Vgl. Alvise Zorzi, *Venedig. Die Geschichte der Löwenrepublik*, Düsseldorf 1985, S. 25.
[57] Lorenzo da Ponte, *Memorie*, hrsg. v. G. Gambarin u. F. Nicolini, Bd. 1, Bari 1918, S. 216.

Jahres 1797 in einer vermehrten Aktivität der Opernbühnen hinsichtlich des *tragico fine* niedergeschlagen hat, tritt ab 1798 auch im Repertoire der tragisch endenden Opern eine gewisse Stagnation ein. Neue Libretti mit *tragico fine* entstehen einige Jahre lang nicht. Erst 1802 versucht Sografi, an seinen Erfolg aus dem Jahr 1797 – *Gli Orazi e i Curiazi* – anzuknüpfen mit dem ebenfalls tragisch endenden Libretto *Edipo a Colone*, das allerdings nach wenigen Aufführungen von den Bühnen verschwindet.

Literarischer Hintergrund – Italien und die Tragödie

Eine Untersuchung des *tragico fine* in der italienischen Oper des ausgehenden 18. Jahrhunderts kann nicht losgelöst von der Frage nach der Tragödie im italienischen Sprachraum der Zeit geführt werden – sei es, dass direkte Wechselwirkungen und Einflussnahmen etwa auf dem Gebiet der Sujetfindung oder der Schlussbildung festzustellen sind, sei es, dass im Zusammenhang mit der Problematik der Tragödie Eigentümlichkeiten im Kunstschaffen der untersuchten Zeit zu Tage treten, die Aufschluss auch auf dem Gebiet der Oper versprechen. Zu berücksichtigen ist die Bedeutung der französischen Dramatik – insbesondere die Werke Corneilles, Racines und Voltaires – für die italienische Tragödie wie für die Opera seria, ist doch die Geschichte der italienischsprachigen Tragödie des Settecento zum großen Teil eine Emanzipationsgeschichte gegenüber der Tragödie der französischen Klassik.[1] Sodann sind Theorie und Praxis italienischer Tragödienproduktion in der zweiten Hälfte des Settecento von Interesse, da hier ästhetische Überlegungen angestellt werden, die auch für die zeitgenössische Oper von Belang sind. Geprägt wird diese Phase vom Zusammentreffen der älteren, in der aristotelischen Poetik begründeten Wirkungsästhetik, erweitert durch die im Laufe des 18. Jahrhunderts für die Tragödiendiskussion fruchtbar gemachte Kategorie des Erhabenen, und der neueren Bestimmung einer Idee des Tragischen selbst, die „alles Tragische [...] auf einem unausgleichbaren Gegensatz“[2] beruhen lässt. Schließlich ergibt die Zusammenschau von Tragödiendiskussion und Geschichtsbetrachtung Parallelen, die die These von der Korrespondenz zwischen historischem Geschehen und Opernleben stützen, indem sie zeigen, wie eine ästhetisierende Sichtweise der eigenen Gegenwart ihr Pendant in der Integration eines Schrecklich-Erhabenen sowie dramaturgischer Gegensatzstrukturen in die Oper findet und umgekehrt. Zunächst aber werden die verschiedenen Implikationen der Begriffe ‚Tragödie’ und ‚tra-

---

[1] Vgl. z. B. Luigi Ferrari, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII-XVIII*, Paris 1925, S. VII: “Il fatto capitale dominante nella storia della tragedia italiana del sec. XVIII, il fatto che risulta chiaro ed evidente a chiunque la guardi nel complessivo suo aspetto e nell’ intima sua ragione, è l’influenza diretta o indiretta che sulla nostra ebbe allora la tragedia francese; è l’adattamento del nostro gusto, per ciò che riguarda la materia, l’espressione, la tecnica drammatica, al gusto francese.”

[2] Vollständig lautet der Ausspruch, den Kanzler von Müller unter dem Datum des 6. Juni 1824 unter anderen „im Tone der Orakelsprüche“ vorgebrachten Bonmots Goethes notierte: „Alles Tragische beruht auf einem unausgleichbaren Gegensatz. Sowie Ausgleichung eintritt, oder möglich [in Korrektur ergänzt: wird], schwindet das Tragische.“ Kanzler von Müller, *Unterhaltungen mit Goethe*, hrsg. von E. Grumach, Weimar 1956, S. 118. Zur Eignung der goetheschen Formulierung – einer verallgemeinerten Fassung idealistischer Theorien des Tragischen – als Diskussionsgrundlage siehe unten S. 73ff.

gisches Ende' beleuchtet, so dass die zum Zweck der Repertoireauswahl vorläufig getroffene Bestimmung des *tragico fine* als einer Finallösung, die den Tod einer positiv besetzten Hauptfigur ohne nachträgliche Umwertung ins Positive an den Schluss einer ernsten Oper setzt, ihre theoretische Fundierung erhält.

Die Tragödie und das tragische Ende

Merkmale der Tragödie

Was macht im Verständnis des 18. Jahrhunderts ein Drama zur Tragödie, und welche Rolle spielt dabei der unglückliche Ausgang als Tragödienkriterium? Die wichtigsten gemeinsamen Referenzen, die französischen, italienischen und deutschen Literaten des 18. Jahrhunderts Auskunft zu diesen Fragen erteilen, sind die aristotelische *Poetik* und die *Ars poetica* von Horaz. Mit der aristotelischen Tragödiendefinition, auf die zurückzugreifen kaum ein Autor des Settecento unterlässt,[3] sind erste Anhaltspunkte zur Frage der Handlung, des Personals, zu Zweck und verwendeten Mitteln der Tragödie benannt:

> Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer/Mitleid und Schaudern/Furcht hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.[4]

---

[3] So liefert beispielsweise Metastasio in seinem *Estratto dell'arte poetica d'Aristotile e considerazioni su la medesima* aus dem Jahr 1773 eine Version der aristotelischen Definition: „La tragedia è imitazione d'un'azione seria, che ha la sua grandezza (che si esprime) con discorso atto a dilettare, ma diversamente ornato nelle diverse sue parti, e che non già narrando (ma rappresentando) per mezzo della compassione e del terrore perviene a purgarci da somiglianti passioni". (*Tutte le opere di Pietro Metastasio*, hrsg. v. Bruno Brunelli II/2, Mailand, 1965, S. 1027f.) Ein spätes Beispiel aus der Umgebung der untersuchten Opern, in dem nicht alle Charakteristika genannt werden, dazu aber die Forderung nach der Einheit von Ort und Zeit ergänzt wird, findet sich in einer Rezension von C. Pezzi zu *Il Dramma è la Tragedia d'Italia*, Dissertazione dell'abate Domenico Colombo, Venezia 1794, presso Antonio Zatt, in 8vo, di pag. 80, in: *Memorie per servire alla istoria letteraria e civile*, Bd. XII, Mai 1794, S. 1f.: "Rappresentare un'azione grandiosa, cui, oltre la principale, sieno concorse parecchie illustri persone; azione che destramente sviluppandosi imprima per se medesima il terrore e la compassione negli animi onde volgerli al bene; e rappresentarla con uno stile non lirico, non istorico, ma naturale, vivace, e decoroso, salvate possibilmente le circostanze del luogo e del tempo; ecco l'intima natura della *Tragedia*, intesa così da'tempi di *Aristotele* sino a noi." Ähnliche Reformulierungen der aristotelischen Tragödiendefinition gibt es u.a. auch bei Alessandro Pepoli, *Lettera ad un uomo ragionevole sul melodramma detto serio*, in: *Meleagro*, Tragedia per musica in tre atti, Venedig 1790, S. 6.

[4] Deutsche Wiedergabe nach: Aristoteles, *Poetik*. Griechisch/deutsch, übers. und hrsg. v. M. Fuhrmann, Stuttgart 1994, Kap. 6, S. 19. Die griechischen Vokabeln *eleos* und *phobos* wurden während der langen Rezeptionsgeschichte der aristotelischen Poetik verschieden übersetzt. Insbesondere ist der Mitleidscharakter des Wortes *eleos*, wie er im 18. Jahrhundert prominent vor allem von Lessing vertreten wurde, von Wolfgang Schadewaldt in Zweifel gezogen worden; er versteht in Distanzierung zu einem seines Erachtens zu christlich verstandenen Mitleidsbegriff

Gewisse Merkmale teilt die Tragödie gemäß der aristotelischen Definition mit jedem Drama, so ihren Status als Nachahmung einer Handlung, die in ihrem speziellen Fall eine ernste ist. Nicht wie im Epos wird erzählt, sondern Wirklichkeit wird nachahmend dargestellt. Die weiteren Charakteristika sind zugleich Unterscheidungsmerkmale von anderen dramatischen Gattungen, allen voran der Komödie: Die Handlung hat eine gewisse Ausdehnung; die Sprache weist bestimmte Stilmerkmale auf, die – wie in der antiken Rhetorik[5] geklärt wird – dem höchsten der drei *genera dicendi*, dem *genus sublime*, zugehören. Der Zweck der Tragödie schließlich ist die Katharsis, die Reinigung von Jammer oder Mitleid (Eleos) sowie von Furcht, Schrecken oder Schauder (Phobos) durch die gezielte Hervorrufung ebenjener Affekte.

Was sich ausgehend von antiken Bestimmungen bis ins 18. Jahrhundert an konstitutiven Charakteristika der Tragödie herausgebildet hat, geht allerdings über die in Aristoteles' Definition ausdrücklich genannten Kriterien hinaus. Asmuth benennt sechs Unterscheidungsmerkmale zwischen Tragödie und Komödie, die in verschiedenen historischen Kontexten verschieden gewichtet wurden, alle aber im Umkreis der französischen Klassik und damit auch der italienischen Tragödie des 18. Jahrhunderts Relevanz haben: „Historizität, moralische Qualität, sozialer Stand und Redestil der Personen, Stoff und Dramenausgang."[6] Im Rahmen dieser Untersuchung steht vor allem das letzte, das Kriterium des Dramenausgangs, im Zentrum der Aufmerksamkeit.

Das tragische Ende als Tragödienkriterium

Der unglückliche Ausgang – das tragische Ende – der Tragödie ist ein häufig genanntes, jedoch umstrittenes Element der Tragödiendefinition. Leicht entsteht das Missverständnis, das ‚tragische' Ende mache ein ernstes Drama recht eigentlich zur Tragödie,

---

unter *eleos* den „Affekt des Jammers und der Rührung, der den Menschen angesichts des Leidens eines anderen spontan überfällt" (Wolfgang Schadewaldt, *Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes* [1955], in: ders., *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur*, 2. neugest. und verm. Aufl. Zürich, Stuttgart 1970, Bd. 1, S. 194-236, hier S. 203) Vgl. zur Geschichte der Übersetzungen u. a. Georg-Michael Schulz, *Tugend, Gewalt und Tod. Das Trauerspiel der Aufklärung und die Dramaturgie des Pathetischen und des Erhabenen*, Tübingen 1988, S. 11f. Die italienischen Übersetzungen bzw. Reformulierungen der aristotelischen Tragödiendefinition des 18. Jahrhunderts weisen – soweit mir bekannt – sämtlich die Übersetzung „compassione" („Mitleid") für *eleos* auf und schließen sich somit dem allgemeinen Konsens der Zeit an.

5 V. a. bei Quintilian und Cicero, vgl. Richard Volkmann, *Die Rhetorik der Griechen und Römer in systematischer Übersicht*, Leipzig 2. Aufl. 1885, Nachdruck Hildesheim 1963, S. 521-551; Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München 1960, S. 519ff.

6 Bernhard Asmuth, *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart, 2. Aufl. 1984, S. 24.

transportiere in sich also gewissermaßen den tragischen Gehalt eines Stückes. Es sei deshalb ausdrücklich festgehalten, dass – in Anpassung an den italienischen Sprachgebrauch der zur Debatte stehenden Zeit – der Ausdruck ‚tragisches Ende' wie auch das italienische Pendant des *tragico fine* im Folgenden synonym mit dem unglücklichen Dramenausgang oder dem *funesto fine* gebraucht wird. Das Vorhandensein eines solchen ‚tragischen Endes' sagt für sich genommen nichts über den Tragödiencharakter des betrachteten Stückes insgesamt aus, ebensowenig wie über dessen tragischen Gehalt. Dies vorausgesetzt, stellen sich vier Fragen: Ist das tragische Ende notwendiger Bestandteil einer Tragödie? Welcher Dramenausgang ist der Handlung nach als tragisch anzusehen? Gebührt dem glücklichen oder dem unglücklichen Tragödienende der Vorrang? Wie ist mit dem tragischen Ende im Hinblick auf das Nachahmungsgebot der Tragödie umzugehen?

Was ist eine Tragödie?

Einen ersten Zweifel an der Notwendigkeit des tragischen Endes für die Tragödie bringt schon Aristoteles auf. Zwar nennt er als dritten Teil der der Tragödie zugrunde liegenden Fabel – neben der Peripetie und der Wiedererkennung – das sogenannte schwere Leid (*pathos*), nämlich ein „verderbliches oder schmerzliches Geschehen wie Todesfälle auf offener Bühne, heftige Schmerzen, Verwundungen und dergleichen mehr."[7] Doch preist er an anderer Stelle ausdrücklich diejenige Tragödienhandlung als die beste, bei der die Katastrophe noch durch rechtzeitige Einsicht verhindert werden kann.[8] Auch Racine hält den Tod des tragischen Helden nicht für unbedingt nötig, wie er im Vorwort zu seiner *Bérénice* (1760) schreibt.[9] Und Lessing wiederum stellt es „in des Dichters Gutbefinden, ob er lieber die Tugend durch einen glücklichen Ausgang krönen, oder durch einen unglücklichen uns noch interessanter machen will."[10] Sowohl

---

7 Aristoteles, *Poetik.* Griechisch/deutsch, übers. und hrsg. v. M. Fuhrmann, Stuttgart 1994, Kap. 11, S. 37.

8 „Außerdem gibt es auch eine dritte Möglichkeit: Die Person beabsichtigt aus Unkenntnis, etwas Unheilbares zu tun, erlangt jedoch Einsicht, bevor sie die Tat ausführt. [...] Das Beste ist die letzte Möglichkeit, z.B.: Im ‚Kresphontes' beabsichtigt Merope, ihren Sohn zu töten, sie tötet ihn jedoch nicht, sondern erkennt ihn wieder." Aristoteles, *Poetik.* Griechisch/deutsch, übers. und hrsg. v. M. Fuhrmann, Stuttgart 1994, Kap. 14, S. 45. Die Widersprüchlichkeit der beiden Aussagen zum Tragödienausgang bleibt innerhalb der aristotelischen *Poetik* unaufgelöst.

9 „Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie ; il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïque, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie." Jean Racine, „Préface" zu *Bérénice*, in: ders.: *Théâtre complet de Racine*, hsrg. v. M. Rat, Paris 1960, S. 414-469, V 5, S. 299.

10 Gotthold Ephraim Lessing, Brief an Friedrich Nicolai vom November 1756, in: Gotthold Ephraim Lessing, *Sämtliche Schriften*, hrsg. v. Lachmann, Muncker, Bd. 17, S. 67.

innerhalb der französischen Klassik als auch im Tragödiendiskurs des 18. Jahrhunderts, der neben den Franzosen stark von deutschsprachigen Autoren bestimmt ist, sind also Tragödien mit glücklichem Ausgang – wenn auch als begründenswerte Ausnahme – denkbar. Nicht zuletzt der rechtfertigende Charakter der zitierten Äußerungen zeigt jedoch, dass das tragische Ende im landläufigen Verständnis auch des 17. und 18. Jahrhunderts durchaus zu den Hauptcharakteristika der Tragödie zählt, wie es die überwiegende Mehrzahl der Tragödien Corneilles und Racines vorgibt. Dabei geht das Ausgangskriterium meist eine enge Allianz mit der Ständeklausel ein:[11] Die hohen Personen zeichnen sich nicht nur in ihrer Sprache gegenüber dem gemeinen Volk aus, sondern auch durch die Schwere ihrer Schicksale, für die nur der Tod als adäquate Finallösung in Frage kommt. Mit Schulz lässt sich sagen, „der Tod ist ein Mittel, pathetische Wirkungen zu erzielen und bietet den dramatischen Figuren die Möglichkeit, sich als erhaben zu erweisen.“[12] Gegründet auf Traditionen der antiken Rhetorik findet eine Verquickung statt zwischen einer stilistischen und inhaltlichen Deutung der Kategorie des Erhabenen,[13] die mit dem der Tragödie zugewiesenen Stil des *genus sublime* auch ‚erhabene' Darstellungsgegenstände und schließlich solche Schlusslösungen verknüpft, die wiederum das Gefühl des Erhabenen im Zuschauer provozieren.[14] Gegenreaktionen auf diese Bindung der ‚hohen Gefühle' an das ‚hohe Personal' stellen Konzepte wie das des bürgerlichen Trauerspiels oder der italienischen Tragedia cittadinesca[15] dar, in denen das tragische Ende auch einem Tragödienpersonal ermöglicht wird, das nicht dem höchsten gesellschaftlichen Stand angehört. Unter den Stücken

---

[11] Vgl,. dazu Bernhard Asmuth, *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart, 2. Aufl. 1984, S. 28-36.

[12] Georg-Michael Schulz, *Tugend, Gewalt und Tod. Das Trauerspiel der Aufklärung und die Dramaturgie des Pathetischen und des Erhabenen*, Tübingen 1988, S. 3.

[13] Relevante Autoren sind auch hier Quintilian und Cicero zur Stillehre im allgemeinen sowie Pseudo-Longin mit seiner Schrift *Vom Erhabenen* zu einer über die rhetorische Bestimmung als Sprachstil hinausgehende Beschreibung des Erhabenen als eines Phänomens mit rhetorischen, ethischen, psychologischen, theologischen und metaphysischen Elementen. Vgl. Nachwort zu: Longinus, *Vom Erhabenen*, griech.-dt., übers. u. hrsg. v. Otto Schönberger, Stuttgart 2002, S. 142.

[14] Beispielhaft für eine derartige Verbindung im früheren 18. Jahrhundert ist Gottscheds Konzeption des Erhabenen (v. a. *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, 4. sehr verm. Aufl. Leipzig 1751, Nachdr. Darmstadt 1977), in der die Ständeklausel der Tragödie dahingehend erweitert verstanden wird, „dass hochgestellte Personen sich mit wichtigen Dingen in würdevoller Form beschäftigen.“ Georg-Michael Schulz, *Tugend, Gewalt und Tod. Das Trauerspiel der Aufklärung und die Dramaturgie des Pathetischen und des Erhabenen*, Tübingen 1988, S. 258.

[15] Vgl. die Rezension zu *Dissertazione sopra la Tragedia cittadinesca* dell'ab. Pierantonio Meneghelli dell'Academia delle scienze, lettere ed arti di Padova. In Padova 1795, nella Stamperia del Seminario, in 8vo, di pag. 92, in: *Memorie per servire alla istoria letteraria e civile*, Vol. XXVI, Juli 1795, S. 56. Die Tragedia cittadinesca steht zwischen Tragödie und Komödie: ihr Protagonist darf zwar Fürst oder König sein, sich aber nicht zu weit vom Publikum entfernen. Die Handlung soll nicht zu einfach und nicht zu kompliziert gestaltet sein. Als beispielhaft wird das deutsche Theater genannt.

des Untersuchungsrepertoires findet sich lediglich in abgeschwächter Form eine solche Infragestellung der Ständeklausel: Im Zusammenwirken mit dem Stoffkriterium der Tragödie nämlich scheint dort die Forderung nach einem hohen Personal aufgelockert, wo nur durch Titel ein gesellschaftlicher Rang behauptet wird, die Problemlage der Protagonisten aber rein privater Natur ist, wie etwa im Fall von Giuseppe Maria Foppas *Giulietta, e Romeo.*[16] Umgekehrt entkoppelt die Tragödie mit glücklichem Ausgang, wie sie als ‚Tragedia di lieto fine', auch in der italienischen Tragödienpraxis vorkommt,[17] das Ausgangskriterium und die Ständeklausel und erhebt letztere in Kombination mit stilistischen und inhaltlichen Merkmalen zu den Hauptkriterien der Tragödie. Zu dieser Gruppe von Stücken sind nicht zuletzt auch jene Tragedie per musica zu zählen, an deren Ende ein *lieto fine* steht, wie Gaetano Rossis *Carolina e Mexicow.*[18]

Was ist ein tragisches Ende?

Was aber kann überhaupt als tragisches Ende angesehen werden? Zunächst ist es das physische oder psychische Ende, in der Regel das Lebensende eines Menschen, das als notwendige Bedingung einen Tragödienschluss zu einem unglücklichen macht. Doch nicht jeder Tod eines Protagonisten am Ende eines Dramas kann als Garantie dafür gelten, dass überhaupt von einem unglücklichen Ausgang, einem tragischen Schluss zu sprechen ist. Vielmehr muss der sterbende Held eine bestimmte moralische Qualität aufweisen: Er darf, mit Aristoteles gesprochen, kein „Schuft" (*mochtheros*)[19] sein. Das ist er gemäß der aristotelischen Forderung dann, wenn sein Tod unverdient ist, wenn also das Maß des Unglücks die Schuld des Helden übersteigt. Das Ausgangskriterium tritt damit wiederum in Verbindung mit einem weiteren Tragödienmerkmal, dem nämlich der Moralität.[20] Es ergibt sich nämlich das Problem, wie die Darstellung von unverdientem Unglück zu rechtfertigen sei. Aristoteles sieht hierfür die Lösung im sogenannten mittleren Helden, „der nicht trotz seiner sittlichen Größe und seines her-

---

[16] Musik: Niccolò Zingarelli, Teatro La Fenice, autunno 1796. Ein drei Jahre zuvor (1793) in Treviso veröffentlichtes Drama, das das nah verwandte Sujet Pyramus und Tisbe behandelt (*Piramo e Tisbe*), trägt konsequenterweise die Gattungsbezeichnung „Tragicommedia semplice nuovissima", was der Rezensent des Stückes in *Il genio letterario d'Europa* vom Juli 1793 (S. 94) mit der Tatsache begründet, dass die beteiligten Personen nicht von königlichem Geblüt seien, zugleich aber als irreführend bezeichnet, da nichts Komisches in der Handlung enthalten sei.

[17] So trägt beispielsweise Pietro Chiaris 1763 in Bologna erschienenes Drama *Kouli-Kan, Re di Persia* die Gattungsbezeichnung "Tragedia di lieto fine".

[18] Musik: Niccolò Zingarelli, Teatro La Fenice, carnovale 1798.

[19] Aristoteles, *Poetik.* Griechisch/deutsch, übers. und hrsg. v. M. Fuhrmann, Stuttgart 1994, S. 39.

[20] Vgl. Bernhard Asmuth, *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart, 2. Aufl. 1984, S. 31.

vorragenden Gerechtigkeitsstrebens, aber auch nicht wegen seiner Schlechtigkeit und Gemeinheit einen Umschlag ins Unglück erlebt, sondern wegen eines Fehlers."[21] Dieser Fehler (*hamartia*) liegt dabei nicht in einem moralischem, sondern in einem intellektuellen Versagen, einem Irrtum, weswegen der Tod des Helden zwar als selbstverschuldet, nicht jedoch als verdient empfunden wird. Andere Erklärungsmuster legitimieren das tragische Ende, indem sie die Reaktion eines vorzugsweise stoisch charakterisierten Helden auf seinen Untergang als wichtiger erachten als sein Leid, und betonen damit den erzieherischen Charakter der Tragödie. Gerade die unverhältnismäßig hohe Strafe für mindere Schuld gereicht dem sterbenden Protagonisten in dieser Sichtweise zur Ehre und macht ihn zum Vorbild. Wird hingegen die tragische Katastrophe als Folge eines allgemeinen Verhängniszusammenhangs entwickelt, wie in der sogenannten Schicksalstragödie, so steht der diagnostische Aspekt – die Tragödie als Erklärung der Welt – im Vordergrund. Schließlich besteht auch die Möglichkeit, den Helden in seinem Sterben zum Sympathieträger zu machen, obwohl er moralisch und nicht nur intellektuell versagt hat. Man spricht in diesem Fall oft von einer ‚Schuldtragödie'. Auch in diesem Fall ist das pädagogische Element der Tragödie offensichtlich: Statt des Vorbilds soll hier die Abschreckung als Mittel zur moralischen Verbesserung des Publikums dienen. Dabei variiert der Grad der Sympathie dem schuldig gewordenen Helden gegenüber. Gerade im Fall der Oper kann es der Musik gelingen, das Empfinden des Zuschauers auch auf die Seite einer Figur zu ziehen, die gemäß ihrer zuvor vollzogenen Handlungen als ‚Schuft' zu bezeichnen wäre, so dass ihr Tod einem tragischen Ende gleichkommt, obwohl der Handlungsverlauf sie nicht konsequent als ‚mittleren Helden' gezeichnet hat.[22] Beispiele für all diese Perspektiven finden sich auch im Untersuchungsrepertoire, wie zu sehen sein wird.

Warum das tragische Ende?

Ist neben dem tragischen auch der glückliche Dramenausgang für die Tragödie denkbar, so stellt sich die Frage nach einer begründeten Präferenz einer der beiden Möglichkeiten wie etwa der – umstrittenen – dritten Lösung bei Aristoteles, in der die Katastrophe rechtzeitig verhindert wird. Für den Bereich des Dramma per musica schafft Antonio Planelli in seinem Traktat *Dell'opera in musica* 1772 eine theoretische Be-

---

[21] Aristoteles, *Poetik.* Griechisch/deutsch, übers. und hrsg. v. M. Fuhrmann, Stuttgart 1994, Kap. 13, S. 39.

[22] Ein Beispiel für einen solchen Fall ist der Titelheld in Sertors und Bianchis *La morte di Cesare*.

gründung für die Bevorzugung des „lieto Finimento“[23], wie sie in der modernen Tragödie, der Opera seria, im Gegensatz zur antiken anzutreffen sei. Es ist für ihn ein Zeichen für den Fortschritt der Menschheit:

> Questo passaggio fatto per la Tragedia dal tristo al lieto Fine è una pruova ben certa del progresso fatto dal genere umano nella placidezza, nella urbanità, nella clemenza, che si dicano i nostri *misantropi*. Nella nascita dell'antica Tragedia era la Grecia abitata da nazioni bellicose, e feroci, che conservavano ancora in mezzo alle più colte città un resto di loro antica salvatichezza. Le Tragedie, che di essi rimangono, spirano da per tutto questo carattere della nazione: essendo i personaggi di quelle magnanimi, e grandi, ma in un tempo stesso impetuosi, e inumani. [...] Per muovere adunque un popolo di tal carattere ebbe mestieri l'antica Tragedia d'adoperar Favole di somma atrocità, che terminassero con esili, miserie, morti di personaggi del più alto affare: altrimenti pochissimo effetto avrebbe potuto promettersi nell'animo degli Spettatori.
>
> Ma la moderna Tragedia, nata in mezzo a un popolo da molti secoli incivilito, amico del Commercio, e degli stranieri, e professante una Religione, che ispira la carità, la mansuetudine, la pace, la compassione, la beneficenza, dovette scemare d'atrocità, se anzi che muovere non volesse disgustare, come fa in oggi la sola lettura delle Tragedie greche. [...]
>
> Ad ottener dunque il suo fine basta alla moderna Tragedia d'esporre non la rovina, lo sbandeggiamento, lo scempio d'illustri personaggi, ma solamente il lor pericolo d'incorrere in quelle sventure; tanto bastando a destare la compassione, e`l terrore negli animi nostri; e quindi fu dispensata dal terminare con quelle funeste catastrofi. Non fu dunque senza ragione, che essa cambiò il tragico finimento di tristo in lieto.[24]

Ohne ähnliche aufklärungsoptimistische Argumentation fordert noch Pepoli in Regel XIV für die von ihm erfundene dramatische Gattung der ‚Fisedia', einer Mischung aus Tragödie und Komödie, deren Bezeichnung sich vom griechischen ‚Physis', Natur, herleitet, sie möge tunlichst glücklich enden. Je nach Sujet aber sei auch das tragische Ende möglich; so sollen Stücke nach Stoffen wie ‚Othello' oder ‚Romeo und Julia' tragisch ausgehen.[25] Positive Begründungen für die Wahl des tragischen Endes sucht man hingegen vergebens. Auch Pepoli belässt es dabei, seine eigenen Tragedie per musica mit dem *tragico fine* enden zu lassen, ohne diese Entscheidung jedoch theoretisch zu fundieren.

Offene oder verdeckte Katastrophe?

Eine weitere Frage an das tragische Ende ergibt sich aus der Hauptbestimmung der aristotelischen Tragödiendefinition, die als Darstellungsart die Nachahmung (*Mimesis*) im Gegensatz zur bloßen Erzählung verlangt.[26] Freilich gehört zur Imitation einer

---

[23] Antonio Planelli, *Dell'opera in musica*, Trattato del Cavaliere Antonio Planelli dell'ordine Gerosolimitano, Neapel 1772, S. 72.

[24] Ebd., 72ff.

[25] *Mercurio storico-letterario und storico-politico*, Februar 1796, S. 84. Die Regel XIV lautet: „Dare possibilmente alla Fisedia un prospero fine, senza però temere di darglielo infelice, qualora la natura del soggetto preso a trattare lo esiga.“

[26] Neben Aristoteles ist Horaz Gewährsmann für die größere Wirkung, die die szenische Darbietung gegenüber der verbalen Vermittlung aufweist: „Etwas wird auf der Bühne entweder vollbracht oder wird als Vollbrachtes berichtet. Schwächer erregt die Aufmerksamkeit, was seinen Weg durch das

Handlung, zum Drama, auch der Bericht, insofern er Bestandteil der dargestellten Wirklichkeit ist. Je nach Dramenform nehmen berichtende und darstellende Anteile verschieden viel Raum ein.[27] Das Wesen des Dramatischen aber liegt in der Nachahmung, nicht in der verbalen Beschreibung. Gerade im Fall der tragischen Katastrophe gewinnt die Frage, ob von ihr lediglich berichtet wird, oder ob und wie sie auch als szenisches Ereignis realisiert wird, besondere Brisanz, steht hier doch die Einhaltung des *Decorum* auf dem Spiel. Schon Aristoteles warnt davor, durch die szenische Realisierung statt durch die Fügung der Handlung die tragischen Affekte Schrecken und Jammer oder, schlimmer noch, pures Grauen (*teratodes*) herbeizuführen, denn eine gute Tragödie müsse so verfasst sein, dass „jemand, der nur hört und nicht auch sieht, wie die Geschehnisse sich vollziehen, bei den Vorfällen Schaudern und Jammer empfindet“[28]. Eine einheitliche Regel, gemäß der Schlusskatastrophen zu zeigen oder zu verbergen seien, lässt sich daraus allerdings nicht ableiten. Es bleibt der individuellen Entscheidung des Autors überlassen, was er zeigt und was er verbirgt. Ebenso bei Horaz: Er stellt sich der Frage nach der szenischen Realisierung von Schlusskatastrophen nur anhand von Beispielen. So darf seines Erachtens u.a. der Mord, den Medea an ihren Kindern vollbringt, nicht gezeigt werden.[29] Ein direktes Verbot der Darstellung von Todesfällen auf der Bühne, wie es die französische Klassik sich im Rahmen der Regeln der Bienséance[30] setzt, ist jedoch den Einlassungen des Aristoteles und des Horaz nicht zu entnehmen, so stellt auch Metastasio in seinem *Estratto* fest.[31] Dabei wählt er zur Übersetzung des abgewehrten *teratodes*[32] die Vokabeln „mostruoso“ und

---

Ohr nimmt, als was vor die verlässlichen Augen gebracht wird und der Zuschauer selbst sich vermittelt; doch wirst du nicht, was besser im Innern sich abspielen sollte, auf die Bühne bringen, wirst vieles den Augen entziehen, was dann die Beredsamkeit allen verkündet: damit ihre Kinder vor allem Volke Medea nicht schlachte [...]“ Quintus Horatius Flaccus, *Ars poetica*, übers. v. E. Schäfer, 179-186, S. 15f.

27 Ein analytisches Drama etwa, das mit der Aufklärung von vergangenen Geschehnissen beschäftigt ist, stellt naturgemäß wenig dar und überlässt viel der verbalen Vermittlung.

28 Aristoteles, *Poetik*, Griechisch/deutsch, übers. und hrsg. v. M. Fuhrmann, Stuttgart 1994, Kap. 14, S. 43.

29 Vgl. zum Kindermord der Medea Fußn. 27, S. 56.

30 Zu den Geboten der Bienséance gehört u.a. der Ausschluss körperlicher Vorgänge von der szenischen Darstellung, darunter das Essen, der Schlaf, Krankheiten, vor allem aber der Tod und die Sexualität. Vgl. Jacques Truchet, *La tragédie classique en France*, [Paris] 1975, S. 42.

31 Pietro Metastasio, *Estratto dell’arte poetica d’Aristotile e considerazioni su la medesima*, in: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, hrsg. v. Bruno Brunelli II/2, Mailand, 1965, S. 1053ff.

32 Das griechische Wort *teratodes* beruht auf dem Stamm tera-, der ursprünglich die Bedeutung ‚Stern’, ‚himmlisches Zeichen’, dann auch ‚Götterzeichen’, ‚Wunder’, ‚Schreckbild’ oder ‚Zauber’ trägt und somit Gegenstände bezeichnet, die das Gefühl des Erhabenen beim Betrachter hervorrufen können. Vgl. Wilhelm Gemoll, *Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch*, 9. Aufl., München 1988, S. 735.

„portentoso“[33] – monströs und wunderbar – und weist damit auf ein Element des Dramenschlusses hin, das er in Übereinstimmung mit Aristoteles selbst nicht hochschätzt, das aber im Zusammenhang mit der Konzeption des Schrecklich-Erhabenen bei Autoren wie Cesarotti, Calzabigi oder Alfieri in deutlicher Absetzung zu Metastasio an Bedeutung gewinnt.

Auch wenn es nicht aus den antiken Quellen zur Poetik abzuleiten ist, entfaltet das Verbot des Bühnentodes große Wirkung im französisch-italienischen Umfeld. Einen nicht zu vernachlässigenden Faktor bedeutet dabei die praktische Schwierigkeit, die die szenische Repräsentation des Sterbevorgangs für den ungeübten Darsteller – zumal einen Sänger – bedeutet. So berichtet Alessandro Pepoli in seiner dem Libretto *Meleagro* vorangestellten *Lettera ad un uomo ragionevole* von der Weigerung des Kastraten Marchesi, vor den Augen des Publikums einen Sterbenden zu mimen, an der eine Aufführung seines Stückes scheiterte:

> Il morire *in pubblico* qual novità, qual fatica non sarebbe per lui? Gli converrebbe imparare quello, che finora non giudicò necessario per niente; la scienza mimica.[34]

Summarisch lässt sich festhalten, dass das tragische Ende, das im Unglück – in Tod, Verletzung oder Verbannung – eines mittleren Dramenhelden besteht, im Kontext des französisch-italienischen ernsten Theaters des 17. und 18. Jahrhundert ein übliches, jedoch nicht zwingend notwendiges Merkmal der Tragödie ist. In der französischen Tragödienpraxis wird der Forderung nach szenischer Darstellung statt Erzählung im Fall des tragischen Endes nicht nachgekommen. Die Theorie jedoch spricht kein unbedingtes Verbot des sichtbaren Bühnentodes aus.

Italiens Streben nach der Tragödie

Der italienische Neid auf die französische Tragödie

> Ecco una nuova Tragedia, e un nuovo Autore Tragico, il quale fa sperare all’Italia, lieta già per alcuni altri recenti e felici sforzi di altri Scrittori, di giunger fra non molto non avere di che invidiare al Teatro francese. [...] Niun Autore fra gli Italiani, per quanto a noi sembra, è giunto finora ad esprimere con tanta forza uno de’principali affetti, che regnar debbono sin-

---

[33] Pietro Metastasio, *Estratto dell’arte poetica d’Aristotile e considerazioni su la medesima*, S. 1075: “Dice di più, che quei poeti che cercano, per dilettare, non già il *terribile* ed il *compassionevole*, ma il *mostruoso* ed il *portentoso*, sono parimente condannabili.” (Hervorhebungen im Original).

[34] Alessandro Pepoli, *Lettera ad un uomo ragionevole sul melodramma detto serio*, in: ders., *Meleagro*, Tragedia per musica in tre atti, Venedig 1790, S. 39.

> golarmente nelle Tragedie, cioè il terror. Ed egli non ha in diò a temere il confronto di Crebillon.[35]

Die enthusiastische Rezension zu Vincenzo Montis 1786 in Parma gedruckter Tragödie *Aristodemo*, die 1787 im *Nuovo Giornale dei letterati d'Italia* erschien, gibt ein beredtes Beispiel von der Selbstwahrnehmung der italienischen Tragödienkultur. Die Neuerscheinung lasse – wie schon einige andere gelungene Werke der jüngeren Zeit – darauf hoffen, Italien müsse das französische Theater nicht länger beneiden. Das größte Lob des Rezensenten besteht darin, Monti zu bescheinigen, er könne sich dem Vergleich mit Crébillon getrost stellen – mit Crébillon, der in demselben Jahr in Pietro Napoli-Signorellis Theatergeschichte zusammen mit Houdard de la Motte und auch Voltaire deutlich auf Platz zwei hinter den großen Vorbildern der französischen Klassik, Corneille und Racine, verwiesen wird.[36] Italien darf sich also glücklich schätzen, wenn es ihm gelingt, eine zweitklassige Tragödie hervorzubringen – so ließe sich die Lage überspitzt zusammenfassen. Dabei ist die Erinnerung an die glorreichen Anfänge der vulgärsprachlichen Tragödie im Italien des Cinquecento mit Giangiorgio Trissinos 1524 veröffentlichter *Sofonisba*,[37] Giovanni Rucellais *Rosmunda* (1525) und *Oreste* (1515-20) oder Pomponio Torellis *Merope* (1589) und *Tancredi* (1598)[38] noch keineswegs erloschen. Manche der frühen Dramen lassen sich sogar – ein schwacher Trost für die italienischen Literaten – als Stoffquellen Corneilles oder Racines ausmachen, wie etwa Pietro Aretinos Tragödie *La Orazia* von 1546, die Corneille als Basis für seinen *Horace* diente.[39] Wie schmerzlich die italienischen Literaten noch Ende des 18.

---

35 *Nuovo Giornale dei letterati d'Italia*, compilato da Girolamo Tiraboschi, Modena 1787, Bd. 36, S. 201, Rezension zu *Aristodemo*, Tragedia dell' Ab. Vincenzo Monti. Parma. Dalla Stamperia Reale. 1786 in 4.

36 Vgl. Pietro Napoli-Signorelli, *Storia Critica de'Teatri antichi e moderni*, Neapel 1787, S. 78.

37 Pietro Napoli-Signorelli ist noch exakter, indem er nicht Trissinos *Sofonisba*, wie allgemein üblich, sondern die gleichnamige Tragödie des Galeotto del Caretto de'Marchesi di Savona aus dem Jahr 1502 als „la prima tragedia scritta nel nostro volgare idioma" (*Storia Critica de'Teatri antichi e moderni*, Bd. 3, S. 103) anführt und damit dem heutigen Forschungsstand nahekommt, der lediglich eine frühere Tragödienaufführung kennt: die 1499 in Ferrara aufgeführte Tragödie *Filostrato e Panfila*, die 1508 postum als *Demetrio Re di Tebe* veröffentlicht wurde; vgl. Volker Kapp (Hrsg.), *Italienische Literaturgeschichte*, Stuttgart, Weimar 1992, S. 150.

38 Giovanni Andres, Autor des literaturgeschichtlichen Werkes *Dell'Origine, Progresso e Stato Attuale d'ogni Letteratura*, Mantua 1785, findet mit seiner Aussage, die ersten italienischen Tragödiendichter, die den Namen verdienten, seien Trissino, Torelli und Rucellai, die uneingeschränkte Zustimmung seines Rezensenten im *Nuovo Giornale dei letterati d'Italia*, Modena 1785, Bd. 32, S. 383.

39 Pietro Napoli-Signorelli lobt *Orazia* sehr (*Storia Critica* Bd. 3, S. 121), weist auch darauf hin, dass sie Corneille bei seinem *Horace* zum Vorbild diente, stellt dann aber fest, dass Corneilles Stück dem Aretinos doch bei weitem überlegen sei: „L'artificiosa traccia dell' azione, la vivacità de' caratteri, la forza delle passioni episodiche, rendono la tragedia delig *Orazj* di gran lunga superiore al Cid, e vincono anche per questi pregi la lodata *Orazia* dell' Aretino (Bd. 5, S. 10). Bei G. Andres ist zu lesen, das spanische Theater habe das französische hervorgebracht. Corneille etwa habe

Jahrhunderts in der eigenen Literatur Tragödien vermissen, die sich mit denen der Franzosen messen ließen, zeigen Debatten wie etwa die um Domenico Colombos 1794 in Venedig erschienenes Traktat *Il Dramma è la Tragedia d'Italia*. Mit seiner These, die Italiener seien mit ihren Tragödien in der Vergangenheit trotz Werken wie Scipione Maffeis *Merope* von 1713 nie erfolgreich gewesen und würden auch in Zukunft trotz bester Voraussetzungen auf diesem Gebiet versagen, stieß Colombo in der italienischen Presse[40] auf ebenso heftige Kritik wie wohlwollende Unterstützung. Der Widerspruch gegen die Behauptung, das ‚Dramma' übernehme in Italien die Funktion, die in Frankreich von der Tragödie erfüllt würde – beschränkt sich auf terminologische Einwände, die den abkürzenden Gebrauch des Wortes ‚Dramma' für ‚Dramma per musica' als missverständlich und unkorrekt kritisieren. Selbst die kämpferischsten Verfechter der Meinung, Italien habe mit Autoren wie Riccoboni, Martello, Conti, Maffei, Alfieri, Cesarotti, Bettinelli und Vannetti[41] durchaus eigenständige Beiträge zur europäischen Tragödienliteratur geleistet, argumentieren stets in rechtfertigendem Ton, der am Empfinden einer Zweitrangigkeit keinen Zweifel lässt.

Übersetzungswesen

Der italienische Neid auf die französische Dramatik zeigte allerdings auch seine konstruktiven Wirkungen. So mag er mit zum immensen Interesse seitens der italienischen Literaten am französischen Theater beigetragen haben, das sich beispielsweise an der Zunahme der Übersetzungen französischer Dramen des 17. und 18. Jahrhunderts zum Zweck der Lektüre und der Aufführung im Laufe des Settecento ablesen lässt. Ab der zweiten Jahrhunderthälfte häufen sich Übersetzungen, die im Gegensatz zu den Bearbeitungen des 17. Jahrhundert die Originaltexte respektieren

---

spanische Quellen studiert und für seine Stücke benutzt. Vgl. Rezension zu Giovanni Andres, *Dell'Origine, Progresso e Stato Attuale d'ogni Letteratura*, Mantua 1785 in: *Nuovo Giornale dei letterati d'Italia*, Modena 1785, Bd. 32, S. 383.

40 C. Pezzi spricht Colombo in seiner Rezension „Il Dramma è la Tragedia d'Italia, Dissertazione dell'abate Domenico Colombo, Venezia 1794, presso Antonio Zatta, in 8vo, di pag. 80" in: *Memorie per servire alla istoria letteraria e civile*, Bd. XII, Mai 1794, jegliche Fähigkeit zu methodisch korrektem Vorgehen ab: „Queste poche idee basterebbero a persuadere i nostri lettori che tutto l'edifizio del sig. ab. Colombo poggia sull'arena, quando avessero esaminato la presente Dissertazione." (S. 3) Anders in der Rezension „Il Dramma è la Tragedia d'Italia. Dissertazione dell'Abate Domenico Colombo, Venezia 1794 presso Zatta in 8vo", in: *Il genio letterario d'Europa*, Bd. XIV, August 1794, S. 17: Hier nimmt der Rezensent Colombo gegen die Kritik von anderer Seite in Schutz, gibt an, Vergnügen bei der Lektüre gehabt zu haben, auch wenn er sich nicht dezidiert auf Colombos Seite stellt. Entschiedener entgegnet Giambattista Corniani auf Pezzis Kritik an Colombo. In zwei Antworten in Bd. XVII, Oktober 1794 und Bd. XXII, März 1795 der *Memorie per servire alla istoria letteraria e civile* greift er Colombos Argumente auf und führt sie aus.

41 So etwa C. Pezzi in seiner zitierten Rezension, S. 4.

und vergleichsweise getreu ins Italienische übertragen. Meilensteine des Übersetzungswesens sind dabei die italienischen Werkausgaben von Jean Racine von 1736[42] und von Pierre Corneille in der Übersetzung von Giuseppe Baretti 1747-48[43]. Allein in Venedig erscheinen innerhalb von zwei Jahrzehnten fünf Ausgaben der voltaireschen Werke in italienischer Sprache,[44] am bekanntesten die Übersetzung von Antonio Maria Ambrogi 1752.[45] Hinzu kommen äußerst wirkungsmächtig die Übertragungen einzelner Dramen, so etwa dreier Tragödien Voltaires durch den Ossian-Übersetzer Melchiorre Cesarotti[46] oder des racineschen *Mithridate* durch Giuseppe Parini.[47]

Theaterleben

Ist die Tragödie schon in der italienischen Literatur des Settecento unterrepräsentiert, so spielt sie im Theaterleben der Zeit vollends eine untergeordnete Rolle.[48] Äußeres Zeichen dieses Faktums ist die Tatsache, dass es im italienischen Theatersystem der Zeit keine vorrangig der Aufführung von Tragödien gewidmeten Theater gibt, so dass Vorstellungen nur gastweise in Opern- oder Komödientheatern oder auf anderen Bühnen stattfinden können. Selbst die Tragödien Alfieris werden in Venedig beispielsweise im Teatro S. Angelo aufgeführt, das sonst der Darbietung von Komödien gewidmet ist – ein Umstand, der dem Erfolg der Aufführungen nicht unbedingt dienlich gewesen sein dürfte.[49] Gerade in Venedig sind dabei vergleichsweise viele französi-

---

42 Gesamtausgabe in italienischer Sprache, erschienen 1736 in Venedig beim Verleger Domenico Lovisa. Vgl. Calella, Michele, *Die Rezeption der Tragödien Voltaires auf den venezianischen Opernbühnen und das Problem der Tragik in der Oper des späten 18. Jahrhunderts*, in: *Johann Simon Mayr und Venedig*, Beiträge des Internationalen musikwissenschaftlichen Johann Simon Mayr-Symposiums in Ingolstadt vom 5. bis 8. September 1998, hrsg. v. F. Hauk und I. Winkler, München und Salzburg 1999 (=Mayr-Studien 2), S. 155-165, S. 156.

43 Luigi Ferrari, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII-XVIII*, Paris 1925, S. XV.

44 Vgl. Calella, Michele, *Die Rezeption der Tragödien Voltaires auf den venezianischen Opernbühnen und das Problem der Tragik in der Oper des späten 18. Jahrhunderts*, in: *Johann Simon Mayr und Venedig*, Beiträge des Internationalen musikwissenschaftlichen Johann Simon Mayr-Symposiums in Ingolstadt vom 5. bis 8. September 1998, hrsg. v. F. Hauk und I. Winkler, München und Salzburg 1999 (=Mayr-Studien 2), S. 155-165, S. 156.

45 Luigi Ferrari, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII-XVIII*, Paris 1925, S. XV.

46 *Il Cesare* und *Maometto*, beide Venedig 1762, sowie *Semiramide*, Florenz 1771.

47 Gedruckt als: Giuseppe Parini, *Opere pubblicate ed illustrate da Francesco Reina*, Mailand 1801-1804.

48 Ursache und Folge sind dabei nicht eindeutig zu unterscheiden: Die schlechten Produktions- und Rezeptionsbedingungen im Theaterleben mögen sich zugleich negativ auf Qualität und Quantität des Tragödienschreibens ausgewirkt haben, indem sie den Autoren die Basis für eine rege Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Tragödie vor einem größeren Publikum vorenthalten und sie auf den rein literarischen Diskurs in Spezialistenkreisen eingeschränkt haben.

49 Im Januar 1789 kommen im Teatro S. Angelo Alfieris Tragödien *Virginia* und *Agamennone* zur Aufführung. Beide werden mit großem Interesse erwartet, wie in der *Gazzetta urbana veneta* vom

sche Dramen in italienischer Übersetzung zu sehen. Schon 1738 wird Voltaires *Alzira* auf der Bühne des Teatro S. Samuele gezeigt.[50] Mehrfach sind später französische Schauspieltruppen in Venedig zu Gast, so im Herbst 1772 und 1780/81.[51] Aber auch Aufführungen an Schulen und Universitäten tragen zur Verbreitung der französischen Dramatik bei. So lernt der junge Antonio Simeone Sografi, Autor mehrerer Libretti mit tragischem Schluss, als Mitwirkender in Schüler- und Studentenaufführungen in Padua, wo Cesarotti als Universitätsprofessor unterrichtet, verschiedene Tragödien Voltaires kennen.[52]

Annäherung der Oper an die Tragödie

Die originär italienische Tragödie als lebendiger Anteil des Kulturlebens stellt also ein Desiderat des Settecento dar, das fragen lässt, in welchem Maße das Experimentieren mit tragischen Schlüssen in der Oper auch eine Reaktion auf den im Sprechdrama wahrgenommenen Mangel darstellt. Die Librettoreformen eines Zeno und Metastasio im Umkreis der Arcadia am Anfang des 18. Jahrhunderts wurden wesentlich von dem Wunsch motiviert, die italienische Oper dem Drama der französischen Klassik

---

22. 10. 1788 zu lesen: „Siamo informati che da questa Comica Compagnia del Signor Pellandi, che agisce nel Teatro a S. Angiolo, si studia la Virginia del celebre Signor Conte Vittorio Alfieri d'Asti. Avrà essa il merito di soddisfare i letterati di questa Città, che da tanto tempo desiderano di veder dalle scene qualche Pezzo d'un Autore intorno al cui valore c'è varietà d'opinioni senza però ch'alcun neghi la rarità de'suoi pregj nella precisione, e solidità de'piani, nella robustezza d'uno stile Dantesco, che ha saputo racchiudere in un solo endecasillbo due interrogazioni, due risposte e un' affermativa: Sceliesti? Ho scelto. Emon? Morte. L'avrai." (Nr. 85, S. 677). Nach der Aufführung der *Virginia*, die in gedruckter Form schon längst als Stück von hoher Qualität bekannt war, konstatiert die *Gazzetta urbana veneta* am 14. 1. 1789, dass die Aufführung dem Publikum nicht gefallen habe, was man auf den anspruchsvollen Text zurückführt, der Schauspieler wie gewöhnliches Publikum gleichermaßen überfordere: „Questa esperienza ha fatto conoscere la somma difficoltà di ben recitare i versi del sudetto Autore; che le sue Tragedie son più proprie alle Accademie, che a'Teatri pubblici; ch'esigono una certa Udienza scelta, e d'uomini dotti per essere intese e gradite, la quale non mai ritrovasi che affogata ed oppressa nelle Assemblee dove il Popolo ha libero accesso." (Nr. 4, S. 30). Ähnlich ergeht es der Aufführung des *Agamennone*, vgl. *Gazzetta urbana veneta* Nr. 6, 21. 1. 1789, S. 48 und Nr. 7, 24. 1. 1789.

50 Vgl. Michele Calella, *Die Rezeption der Tragödien Voltaires auf den venezianischen Opernbühnen und das Problem der Tragik in der Oper des späten 18. Jahrhunderts*, in : Johann Simon Mayr und Venedig, Beiträge des Internationalen musikwissenschaftlichen Johann Simon Mayr-Symposiums in Ingolstadt vom 5. bis 8. September 1998, hrsg. v. F. Hauk und I. Winkler, München und Salzburg 1999 (Mayr-Studien 2), S. 155-165, hier S. 156.

51 Aufgeführt wurden vier Tragödien von Voltaire (*Adélaide du Guesclin*, *Alzire*, *Mérope* und *Tancrède*), zwei von Corneille (*Le Cid*, und *Cinna*) und je eine von Racine, La Motte-Houdar und Lemierre. Vgl. Michele Calella, *Die Rezeption der Tragödien Voltaires*, S. 156.

52 Vgl. Cesare de Michelis, *Letterati e lettori nel settecento veneziano*, Florenz 1979, S. 204: Sografi soll bei *Cesare*, *Maometto* und *Semiramide* mitgespielt haben.

anzunähern;[53] in ähnlicher Weise lassen sich auch die neuen Versuche mit dem *tragico fine* als Teil der Bemühung sehen, eine genuin italienische Tragödienkultur zu etablieren. Gerade vor dem Hintergrund der übermächtigen Seria-Oper konnte eine solche auch in einer Annäherung eben dieser Oper an die Tragödie liegen. Positionen wie die von Colombo vertretene legen dies nahe. Mitunter spielt dabei ein neuerlicher Rückbezug auf den Ursprung der Tragödie im antiken Griechenland eine Rolle, wie beispielsweise bei Alessandro Pepoli, wenn er in seiner *Lettera ad un uomo ragionevole sul melodramma detto serio* von 1790 zunächst die griechische Tragödie der französischen gegenüber für überlegen und sodann die Opera seria zur angemessenen modernen Form der antiken Tragödie erklärt:[54] Im Kunstwerk solle sich eine lebendige Malerei der Leidenschaften und menschlichen Katastrophen mit der gewandtesten Nachahmung der verschiedenen Affekte und Gemütszustände verbinden.[55]

Da das tragische Ende nicht das einzige Tragödienkriterium darstellt, liegt in seiner Etablierung in der Oper jedoch nur einer der denkbaren Wege zu einer Neuausrichtung des Dramma per musica an der Tragödie. Dies zeigt nicht zuletzt die Librettoreform vom Anfang des 18. Jahrhunderts, in deren Verlauf auch das *tragico fine* eine Rolle spielte. Bei der Bemühung, die italienische Oper an die Tragödie der französischen Klassik anzunähern, haben sich hier auf Dauer andere Merkmale als das Ausgangskriterium durchgesetzt.[56] Dass im späten Settecento gerade das tragische Ende im Kanon der Tragödienmerkmale an Bedeutung gewinnt, deutet vielmehr einen Wandel im Tragödienverständnis der Zeit an. Zum einen bleibt das Empfinden der Zurücksetzung hinter der französischen Dramatik bis über die Revolutionszeit hinaus erhalten; gleichzeitig aber verändert sich die Beurteilung dessen, was an einer Tragödie besonders schätzenswert sei. Neben der französischen Tragödie werden neue Vorbilder, allen voran Shakespeare, aber auch die griechische Tragödie in veränderter Sichtweise

---

53 Vgl. dazu Silke Leopold, *Die Metastasianische Oper*, in: *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, hrsg. v. C. Dahlhaus, Laaber 1985, NHdb Bd. 5, S. 73-84, S. 73 oder Reinhard Strohm, *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven, London 1997, S. 124.

54 Vgl. Alessandro Pepoli, *Lettera ad un uomo ragionevole sul melodramma detto serio*, in: *Meleagro*, Tragedia per musica in tre atti, Venedig 1790, S. 6. Die griechische Tragödie, die auch Musik und Tanz enthalte, erzeuge in viel größerem Maße als die französische den tragischen Affekt des Mitleids; die französische habe Liebesintrigen in die Handlung einführen müssen, um interessant zu bleiben (S. 5).

55 "Legare insieme la pittura animata delle passioni, e delle catastrofi umane coll'imitazione più eloquente de'varj affetti, e delle varie situazioni del core, cioè la tragedia colla musica." Alessandro Pepoli, *Lettera ad un uomo ragionevole sul melodramma detto serio*, S. 10.

56 So vor allem die Forderungen an moralische Qualität, sozialen Stand und Redestil der Personen, indem die komischen Episoden der Libretti des Seicento aus den ernsten Opern verbannt wurden.

herangezogen. Beispielhaft lassen sich diese Tendenzen bei dem italienischen Tragödiendichter feststellen, der am ehesten in der Lage schien, dem Mangelzustand abzuhelfen: Vittorio Alfieri.

Ein neues Tragödienverständnis – Alfieri als Vorbild und Widersacher der musikalischen Tragödie

"Il sublime e l'orrido"[57] – wirkungsästhetischer Ansatz

Alfieri in Absetzung von Voltaire und Metastasio – eine neue Ästhetik des Schrecklich-Erhabenen

In Vittorio Alfieris zwischen 1775 und 1798 entstandenen Tragödien sahen Zeitgenossen wie Nachwelt den berechtigten Anspruch Italiens auf eine eigene hochwertige Tragödie teilweise eingelöst.[58] Alfieris Entwicklung vollzieht sich dabei durchaus in Auseinandersetzung mit der französischen Dramatik, indem er an die französischen Gattungsnormen anknüpft, sie durch weitere Konzentration auf die von wenigen Personen getragene Haupthandlung aber an Strenge übertrifft. Die wichtigste Orientierungsfigur ist in diesem Prozess Voltaire, der auch für die Librettisten des ausgehenden Settecento einen unverzichtbaren Bezugspunkt darstellt. In seinem Verhältnis zu ihm macht Alfieri eine Emanzipationsentwicklung durch, die von anfänglicher Bewunderung bis zu späterer Ablehnung führt. In seinen Tragödien erreicht Alfieri Voltaire gegenüber schließlich eine eigenständige Position.[59] Insbesondere die Thematik der Tyrannenbekämpfung und der Freiheit entwickelt Alfieri ausgehend von Voltaire weiter, so dass sich mit Guido Santato behaupten lässt, die ‚Tragedie della libertà'[60] leiten sich direkt von den republikanischen und römischen Tragödien

---

[57] „Il suo talento principale è il sublime e l'orrido: la natura non gli ha dato l'affettuoso". Alessandro Verri über Alfieri an seinen Bruder Pietro (Brief vom 26. Sept. 1781), zitiert nach Ezio Raimondi, *Alfieri 1782 : un teatro « terribile »*, in: *Il teatro italiano nel Settecento*, hrsg. v. G. Guccini, Bologna 1988, S. 381-402, hier S. 385.

[58] So schreibt beispielsweise Alessandro Verri im Rückblick in einem Brief am 2. Oktober 1793: „Quando vidi per la prima volta l'*Antigone* che si recitò nel Palazzo di Spagna di Roma, io sentii nel mio petto tuonare questo senso, che Alfieri dava alla Italia la vera tragedia." *Pietro e Alessandro Verri*, hrsg. v. G. Seregni, Mailand 1943, S. 299f.

[59] Vgl. Guido Santato, *Alfieri e Voltaire. Dall'imitazione alla contestazione*, Florenz 1988, S.V: „Il rapporto dell'Alfieri con il modello volteriano si svolge secondo un itinerario particolarmente complesso e contraddittorio che passa dall'imitazione giovanile (*Esquisse*) all'emulazione (*Tragedie*), per esplodere infine in violenta contestazione (*Satire*)."

[60] V.a. *Congiura de'Pazzi* (1777-89), *Virginia* (1777-83), *Timoleone* (1779-84).

Voltaires ab.[61] Neu gegenüber Voltaire, wenn auch nicht in Widerspruch zu ihm, ist der Grad, in dem sich Alfieri stilistisch und dramaturgisch vom Harmonieideal der französischen Klassik entfernt und auf der Basis einer wachsenden Neigung zu einer Ästhetik des Erhabenen[62] ein Theater der Reduktion einerseits sowie des Schreckens andererseits schafft. Seine politischen Tragödien setzen schöpferisch um, was bei Autoren wie Cesarotti[63] in der Rezeption Voltaires einschließlich dessen Interesse für Shakespeare[64] sowie in eigenen theoretischen Überlegungen vorbereitet wird, nämlich

---

61 „In alcune scelte di tecnica teatrale, e soprattutto nella tematica d'ispirazione antitirannica e libertaria l'Alfieri riprende, portandole ad esiti estremi, tendenze che erano già presenti e attive in Voltaire: le 'tragedie di libertà' discendono per via diretta dalle tragedie repubblicane e romane di Voltaire." Guido Santato, *Alfieri e Voltaire*, S. 26.

62 Gegenstand philosophischer Abhandlungen wird das Erhabene in Italien mit einer Verzögerung von etwa 50 Jahren gegenüber englischen und deutschen Debatten erst Anfang des 19. Jahrhunderts (vgl. Michela Garda, *Musica sublime: Metamorfosi di un'idea nel Settecento musicale*, Mailand, Lucca 1995, S. 131). Dennoch spielt der Begriff sowie das Phänomen im Laufe des Settecento eine immer stärkere Rolle in der italienischen Literaturgeschichte. Dabei wird aus einer anfangs äußerlichen Beziehung zwischen der Tragödienfrage und der nach dem Erhabenen allmählich eine innere. Zunächst nämlich leitet sich die Verbindung des Erhabenen mit dem Tragischen vorrangig aus der ungebrochenen rhetorischen Tradition her, die das dem höchsten der drei ‚genera dicendi' zugeordnete Stilmittel des Erhabenen als Funktion der rednerischen Absicht zu bewegen (‚movere'), bis in die Tragödie des 18. Jahrhundert hinein rettet. Mehr und mehr aber gelangt auch die von der Neulektüre der Pseudo-Longinianischen Schrift *Peri Hypsous* ausgehende Konzeption des Erhabenen in der sensualistischen Interpretation englischer Autoren wie v. a. Burkes und Humes in die italienische Tragödiendiskussion, wo sie Auskunft über die Verfasstheit des Dichters (Seelengröße) wie seiner Gegenstände (darunter das Göttliche, große Leidenschaften und der Tod) so gut wie über die des Publikums (natürlich, affektiv statt gebildet und kultiviert) und der bei ihm erzielten Wirkung gibt. Eine frühe Facette letzterer Position findet sich in dem 1744 in Venedig veröffentlichten Traktat Gianrinaldo Carlis *Dell'indole del teatro tragico*, (in: *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, Venedig 1746). Hier verwandelt sich die aristotelische Katharsis unter dem Einfluss eines quasi humeschen ‚pleasure of tragedy' in eine menschliche Sympathiehaltung dem ‚highest delight' gegenüber, demjenigen Gefühl nämlich, das sich angesichts des Erhabenen beim Menschen einstellt. (vgl. hierzu v.a. Marco Ariani, *Lineamenti di una teoria illuministica del teatro tragico*, in: *Il teatro italiano nel Settecento*, hrsg. v. G. Guccini, Bologna 1988, S. 121-48, hier S. 133).

63 Cesarotti, als Ossian- und Voltaire-Übersetzer, Lehrer Antonio Simeone Sografis und Gaetano Rossis, von großer Bedeutung für die Librettistik des ausgehenden 18. Jahrhunderts (vgl. hierzu Gianfranco Folena, *Cesarotti, Monti e il melodramm fra sette e ottocento*, in: *Colloquium: „Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden"* (Rom 1978), hrsg. V. F. Lippmann, Köln, Laaber 1982, (=Analecta musicologica, Bd. 21), S. 236-262), integriert die sensualistische Position in ein Konzept, das die Tragödie mit dem Mittel des Vergnügens an Schrecken und Schmerz zu einer Schule der Wahrnehmung und der Sinne macht, und so in aufklärerischer Weise den alten Tragödienzweck des ‚prodesse' mit einem wiedergewonnenen ‚delectare' verknüpft. Theoretisch vollzieht Cesarotti diesen Schritt v. a. in seiner Abhandlung *Ragionamento sopra il diletto delle tragedie* (erstmals in Voltaire, *La Morte di Cesare e il Maometto*, übers. v. M. Cesarotti, Venedig 1762, S. 187-224, auch in: *Dal Muratori al Cesarotti*, hrsg. v. E. Bigi, Mailand, Neapel 1960, S. 27-53), die mit dem Thema des paradoxen Vergnügens an tragischen Vorgängen eine Fragestellung aufgreift, wie sie spätestens seit Fontenelles *Réflexions sur la poétique* (1685) immer wieder Gegenstand ästhetischer Überlegungen ist – so etwa in Johann Jacob Bodmers Briefwechsel mit Pietro Calepio, veröffentlicht 1736 in Zürich als *Brief-Wechsel von der Natur des Poetischen Geschmackes* (Faksimiledruck hrsg. v. W. Bender, Stuttgart 1966) – und in Friedrich Schillers *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* (1792) einen späten Höhepunkt erreicht. Vgl. auch hierzu v. a. M. Ariani, *Lineamenti di una teoria illuministica del teatro tragico*, S. 132, 139.

64 Anfangs unverzichtbarer Vermittler des englischen Dramatikers in den romanischen Ländern, später Kritiker der seines Erachtens überhandnehmenden Anglomanie der Franzosen, berichtet Voltaire

eine Verbindung des ‚movere' mit dem ‚delectare' und ‚prodesse': Alles über das Alltägliche hinausgehende, sei es das Neue, Seltene, Wunderbare, vor allem aber das Hässliche, Schreckliche, Monströse, gewinnt als Mittel, die Zuschauer in einen Zustand der seelisch-geistigen Beweglichkeit zu versetzen und sie zu freien, starken und großzügigen Menschen zu erziehen, neue Berechtigung:

> Io credo fermamente, che gli uomini debbano imparare in teatro ad essere liberi, forti, generosi, trasportati per la vera virtù, insofferenti d'ogni violenza, amanti della patria, veri conoscitori dei proprj diritti, e in tutte le passioni loro ardenti, retti e magnanimi.[65]

Dagegen rückt das ebenfalls unter dem Signet des Erhabenen verhandelte Einfachkeitsideal stoischer Prägung, wie es vor allem von Corneille her abgeleitet wird, in den Hintergrund, ohne allerdings gänzlich zu verschwinden.[66]

---

in seinen *Lettres philosophique* theoretisch über Shakespeare, lässt sich aber in seinen eigenen Tragödien auch praktisch von ihm inspirieren. So stellt seine Tragédie *La mort de César* eine Neufassung des bereits von Shakespeare als *Julius Caesar* dramatisierten Stoffes dar; in *Sémiramis* wiederum erinnert der Schatten des verstorbenen Gatten der babylonischen Königin Sémiramis nicht zufällig an den Geist des Vaters von Hamlet. Vgl. zu Voltaire und Shakespeare unten S. 68f.

65 *Risposta dell'Alfieri*, in: Vittorio Alfieri, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, hrsg. v. M. Pagliai, Asti 1978, S. S. 216-238, hier S. 227. Vgl. dazu Michela Garda, *Musica sublime: Metamorfosi di un'idea nel Settecento musicale*, Mailand, Lucca 1995, S. 138: "La virtù tragica si fa energica e attiva. Di conseguenza anche il fine della tragedia muta: non deve insegnare ad affrontare le vicissitudini della fortuna né celebrare modelli di perfezione morale che non esistono in realtà (si ricordi l'esigenza muratoriana di dipingere vizi e virtù come vorrebbe 'l'idea universale di giustizia'); essa assume piuttosto il compito di incitare e persuadere."

66 Paradigma dieses schlichten Erhabenen, das sich im deutschen Kontext unter dem Begriff der Einfalt als Inbegriff des Erhabenen wiederfindet, ist schon für Boileau (im Vorwort seines *Traité du Sublime, ou du merveilleux dans le discours*, 1674), später auch für Gottsched, Lessing, Schiller u.a. Pierre Corneilles Tragédie *Horace* – die Vorlage zu Sografis und Cimarosas *Gli Orazi e i Curiazi* –, insbesondere die lakonische Antwort des Vaters Horace auf die Frage der Vertrauten Julie, was der vermeintlich feige fliehende Sohn angesichts der Übermacht der Feinde habe tun sollen (Pierre Corneille, *Horace*, in: ders., *Théâtre complet*, Bd. 1, Vol, II, Paris 1984, hrsg. v. A. Niderst, S. 705-765, hier S. 748, III 6, 1021. Vgl. hierzu auch Georg-Michael Schulz, *Tugend, Gewalt und Tod. Das Trauerspiel der Aufklärung und die Dramaturgie des Pathetischen und des Erhabenen*, Tübingen 1988, S. 59):

JULIE
Que vouliez-vous qu'il fît contre trois?
LE VIEIL HORACE
Qu'il mourût

Sprachliche Simplizität und erhabener Gehalt ergänzen sich hier zum Ideal des inhaltsbasierten Erhabenen, das auf sprachliche Großartigkeit – dem rhetorischen Alternativmodell des Erhabenen – verzichten kann. Nicht zuletzt wegen der anderen Voraussetzungen, die das Italienische mit seiner schmeichelnden Lautlichkeit als Tragödiensprache bietet, ergibt sich bei Alfieri eine andere Sachlage, auch wenn einzelne sprachliche Ergebnisse durchaus an das corneillesche Beispiel erinnern. Was im Französischen als erhabene Einfachheit wirkt, stellt sich im Italienischen für manchen Rezipienten als kräftiger, rauer, als unmetastasianischer, dantesker Stil dar, der unterschiedlich bewertet wird. So lobt Calzabigi in seiner *Lettera di Ranieri de' Calzabigi sulle prime quattro tragedie dell'Alfieri* (in: Vittorio Alfieri, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, S. 202.) einen Textabschnitt aus Alfieris *Antigone* als „laconico dialago", der eines Sophokles würdig sei:

CREONTE
Sceliesti?
ANTIGONE
Ho scelto.

Die kritische Auseinandersetzung mit Alfieris rauer Sprache und der politischen Thematik seiner Tragödien, in denen Liebesepisoden gänzlich ausgespart bleiben, gibt Vergleichen mit den französischen Literaten einen neuen Charakter: Nicht mehr die Zweitrangigkeit italienischer Tragödien wird beklagt, sondern inhaltliche Abwägungen zwischen verschiedenen Tragödienkonzepten kommen auf, in denen mitunter italienische wie französische Autoren Kritik erfahren.[67] Zugleich entsteht eine neue Frontlinie innerhalb der italienischen Dramatik, wenn man Alfieris herben Stil dem ausgewogenen Metastasios gegenüberstellt, der auch von Alfieri selbst als gegnerische Position angesehen wird.[68]

Alfieri als Shakespeare Italiens

Immer wieder provoziert das Schrecklich-Erhabene der Tragödien Alfieris zu demselben Vergleich: Alfieri sei der Shakespeare Italiens, insofern er ähnlich dem englischen Dramatiker ohne Vorbild im eigenen Land arbeite und so ‚original' habe werden können und müssen, wie beispielsweise Calzabigi meint:

> Ello è nato da sé, ed ha creata una maniera tutta sua; e prevedo che la sua formerà fra noi la prima scuola. Che se, meditando attentamente sul suo fare, voglio pure trovarci qualche paragone, parmi che a luoghi, e per l'energia, e per la brevità, e per la fierezza, a Shakspeare più che a qualunque altro rassomigliare si debba.[69]

CREONTE
Emon?
ANTIGONE
Morte.
CREONTE
L'avrai.

Ein anonymer Rezensent der *Gazzetta urbana veneta* hingegen attestiert Alfieri im Hinblick auf dieselbe Passage nur mit zurückhaltender Anerkennung eine "robustezza d'uno stile Dantesco" und bettet seine anlässlich der bevorstehenden Aufführung einer alfierischen Tragödie im venezianischen Teatro S. Angelo formulierte Aussage ein in ein größeres Szenario des Zweifels hinsichtlich Alfieris Qualität als Dichter. Zwar gilt Alfieri als außergewöhnlicher Autor; darüber, ob dies ein Kompliment ist, sind sich die Kenner jedoch uneinig. Vgl. S. 61, Fußn. 50.

67 Beispielsweise diagnostiziert Saverio Bettinelli 1790 in seiner *Lettera dell'Ab. Bettinelli al Sig. Canonico de Giovanni del Collegio dell Arti Liberali in Torino sulla nuova edizione delle Tragedie del C. Alfieri* in Bd. 43 des *Nuovo Giornale dei letterati d'Italia* bei Alfieri so gut wie bei Voltaire und Conti ein Missverhältnis von Stil und Inhalt und spricht Alfieri wegen seiner politischen Themen gar ironisch den Dichtertitel ab: „Questo [Alfieri] è un politico, che vuo far il poeta, e quelli sono poeti [Voltaire, Conti], che fan da politici." (S. 200).

68 In Bd. 29 des *Nuovo Giornale dei letterati d'Italia* beispielsweise ist 1784 anlässlich des Erscheinens des zweiten Bandes der Tragödien Alfieris (Siena 1783) zu seiner Sprache zu lesen: „Le orecchie di molti avvezzi alla mollezza inimitabile del gran Metastasio, ed al sonoro andamento del verso lirico restarono offese dallo stile del Sig. Conte Alfieri, e da quell'asprezza." (S. 247).

69 *Lettera di Ranieri de' Calzabigi sulle prime quattro tragedie dell'Alfieri*, in: Vittorio Alfieri, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, hrsg. v. M. Pagliai, Asti 1978, S. 171-215, hier S. 205f. Ähnlich schreibt auch Giovanni Ristori, Alfieri sei „nostro Sachspeare [sic], con dei difetti, ma con un fare tutto originale, robusto, pieno di cose, non già di parole." C. Capra, *Giovanni Ristori: da illuminista a funzionario, 1755-1830*, Florenz 1968, S. 76, zitiert nach: Ezio Raimondi, *Alfieri*

Ähnlich wie im deutschsprachigen Raum zunächst die Sturm-und-Drang-Bewegung, später Schiller und seine Generation die mangelnde Direktheit in der sinnlichen Darstellung menschlichen Leidens bei den Franzosen beklagen und mit Blick auf Shakespeare den Gedanken der Originalität gegen die Regelpoetik setzen,[70] sehen Literaten wie Baretti, Alessandro Verri, Alfieri und Monti in Shakespeare den relativierenden Gegenpol zur französischen Klassik.

Als Dramatiker, der zwar gegen alle Bestimmungen der richtigen Tragödie verstoße, dies jedoch durch die besondere Natürlichkeit und Lebendigkeit seiner Charaktere wettmache, wurde Shakespeare in Italien erstmals 1726 von Antonio Conti eingeführt.[71] Nachdem Conti die Jahre 1715 bis 1718 in England verbracht hatte, verfasste er die von Shakespeares *Julius Caesar* mit inspirierte Tragödie *Cesare*, in deren Einleitung – einem Brief an den Tragödiendichter Lodovico Martelli – er davon sprach, „Sasper" sei als der Corneille der Engländer anzusehen, seine Dramen erinnerten in ihrer Regellosigkeit, ihrer Handlungsdichte und Personenfülle an spanische Stücke, seien diesen aber vorzuziehen. Mit größerer Kenntnis bemühte sich Paolo Rolli – 1715 bis 1744 als Prinzenerzieher am Hofe von St. James tätig – darum, seinen Landsleuten Shakespeare nahezubringen.[72] Wirklich bekannt wurde der englische Dramatiker jedoch erst durch die Vermittlung Voltaires, der in seinen *Lettres philosophiques* aus dem Jahr 1734 dem englischen Theater und vor allem Shakespeare ein ganzes Kapitel widmete, auf das sich die romanischen Länder im folgenden immer wieder bezogen. In ihrem Kurzüberblick im Rahmen einer Reihe zu englischen Dichtern, die auf die besondere Anfrage seitens der Leserschaft initiiert wurde,[73] zitiert 1791 beispielsweise die *Gazzetta urbana veneta* daraus und schließt sich damit

---

1782 : un teatro « terribile », in: *Il teatro italiano nel Settecento*, hrsg. v. G. Guccini, Bologna 1988, S. 381-402, hier S. 394.

70 Vgl. Peter André Bloch, *Schiller und die französische klassische Tragödie. Versuch eines Vergleichs*, Düsseldorf 1968, S. 70-88.

71 Vgl. zur Shakespeare-Rezeption in Italien W. Theodor Elwert, *Italiens Weg zu Shakespeare*, in: *Studien zu den romanischen Sprachen und Literaturen*, 6 Bde., Wiesbaden 1969ff., Bd. 2, S. 184-203; Anna Maria Crinò, *Le Traduzioni di Shakespeare in Italia nel settecento*, Rom 1950; Agostino Lombardo, *Shakespeare in Italian Criticism*, in: *The Disciplines of Criticism*, hrsg. v. P. Demetz, T. Green, L. Nelson, New Haven 1968; Ina Schabert (Hrsg.), *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit, der Mensch, das Werk, die Nachwelt*, Stuttgart 1992.

72 Vgl. W. Theodor Elwert, *Italiens Weg zu Shakespeare*, S. 185.

73 Neben Shakespeare werden in der Nr. 93 am 19. 11. 1791 Chaucher, Spencer, Shakespear, Covvley, Waller, Milton, Rochester, Dryden, Congrave, Rovve, Prior, Butler, Swift, Addisson und Pope behandelt. Die Folgenummer Nr. 94 vom 23. 11. 1791 stellt Ben-Johnson, Selden, Settle, Otwai, Wicherly, Shavvell, Jean Philips, Sheffield, Lord Burkust (Duco di Dorset), Sedley, Denham, Montagù, Mylady Montaigù und Walsh vor.

Voltaires früher, positiv getönter Wertung Shakespeares an.[74] Zwar findet man bei ihm Regelverletzungen aller Art, so dass immer wieder die Vokabeln „monstrueux“[75] bzw. „mostruoso“ zur Beschreibung geeignet erscheinen, doch wird seine dramatische Wirkung als so stark eingeschätzt, dass die Bilanz insgesamt positiv ausfällt und Shakespeare ausdrücklich zum Schöpfer des englischen Theaters überhaupt erklärt wird:

> Shakespeare è il creatore del Teatro Inglese. Monsieur de Voltaire, sì giusto apprezzator dei talenti, dice di lui:
>
> “Aveva egli un genio pieno di forza, e di fecondità, di sublime, e di naturale, senza la menoma scintilla di buon gusto, nè veruna conoscenza delle regole. Più della moderna avvedutezza piacciono mille volte i brillanti suoi mostri... Il genio poetico degl’Inglesi rassomiglia,

---

[74] Die spätere Entwicklung in Voltaires Haltung dem englischen Dichter gegenüber, die die von ihm selbst mit hervorgebrachte Unbedingtheit der französischen Anglomanie kritisiert – beispielsweise in der *Lettre à l’Académie française* von 1777 (Vgl. T. Besterman (Hrsg.), *Voltaire on Shakespeare (=Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 54 [1967], S. 216-227) –, scheint hingegen in Italien keine Resonanz zu finden. Ausführlichere Betrachtungen widmete schon 1785 Giovanni Andres Shakespeare in Bd. 2 seiner in Parma erscheinenden Literaturgeschichte *Dell’Origine, Progresso e Stato Attuale d’ogni Letteratura*. Wenig später wägt Napoli-Signorellis in seiner *Storia critica de‘ Teatri antichi e modern* 1789 Stärken und Schwächen des Shakespeareschen Theaters gegeneinander ab: Er moniert Verstöße gegen die Regeln der Einheit der Zeit (30 Jahre in einer Tragödie), der Einheit der Handlung (keine Trennung von Komischem und Tragischem), gegen die Ständeklausel (Personen niederer Herkunft in der Tragödie) und das Gebot der Wahrscheinlichkeit (Wunderbares und Unglaubwürdiges in der Tragödie), ohne jedoch den Wert der shakespeareschen Stücke insgesamt anzuzweifeln. Shakespeare vereinige in sich „difetti innummerabili“ und „bellezze inimitabili“, so lautet sein Fazit. Mit der Charakterisierung „bellezze inimitabili“ ist jedoch auch gleich die Schwierigkeit angesprochen, mit der jene zu kämpfen haben, die die Shakespeareschen Dramen nachzuahmen versuchen: Angesichts der immensen Qualität der Tragödien wird über die Regelverstöße hinweggesehen. Es bleiben aber Verstöße, die etwaigen Plagiatoren mitnichten verziehen werden. Voltaire stellt dieses Phänomen am Beispiel der „Späße der Schuster und Flicker“ in der Szene des Brutus und Cassius in Shakespeares *Julius Caesar* dar, die keinen Anstoß errege, wohingegen ähnliche Geschmacklosigkeiten – Verletzungen der Regel des *decorum* – in Otways *Gerettetem Venedig* gestrichen worden seien. (Voltaire, *Briefe aus England*, übers. v. Rudolf von Bitter, Zürich 1994, S. 117.) Ein ganz ähnliches Schicksal ereilt Voltaire selbst, als man die durch Shakespeares *Hamlet* angeregte Geistererscheinung in seiner *Sémiramis* als unwahrscheinlich kritisiert. So wendet Lessing im 11. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* u.a. gegen Voltaire ein, sein zur Verteidigung angeführter Vergleich mit Shakespeare hinke, da der Geist in *Hamlet* im Dunklen nur Hamlet selbst erscheine, in Voltaires *Sémiramis* hingegen am hellichten Tag vor den versammelten Reichsständen. Nur durch Hamlets Reaktion erhalte das Gespenst Glaubwürdigkeit, statt wie bei Voltaire aufgenommen zu werden, „wie ein entfernt geglaubter Freund [...], der auf einmal ins Zimmer tritt“ (Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe in 12 Bänden*, hrsg. v. W. Barner, Bd. 6, *Werke 1767-1769*, hrsg. v. K. Bohnen, Frankfurt 1985, S. 240). Allein die Schauspielmusik von Johann Friedrich Agricola habe in der von ihm besuchten Vorstellung eine gewisse Wirkung erzeugen können, so ergänzt Lessing im 27. Stück; der Komponist „holt es nach, was der Dichter unterlassen hat, und ein Allegro aus dem E moll, mit der nemlichen Instrumentenbesetzung des vorhergehenden [Hr., Fl., Ob., Fg. zu den Streichern], [...], schildert kein stummes und träges Erstaunen, sondern die wahre wilde Bestürzung, welche eine dergleichen Erscheinung unter dem Volke verursachen muß.“ (ebd. S. 317). So deutet sich schon in Lessings Blick auf die Schauspielaufführung an, welche Möglichkeiten die Geisterszene für die Oper eröffnet, die – beispielsweise im Umgang mit dem Wunderbaren – anderen Regeln unterliegt als die Tragödie.

[75] Vgl. Voltaire, *Briefe aus England*, übers. v. Rudolf von Bitter, Zürich 1994, S. 116: „monströse Farcen, die man Tragödien nennt“ oder S. 121: „die brillanten Ungetüme Shakespeares“ (letztere zitiert in unten angeführtem Voltaire-Ausschnitt der *Gazzetta urbana veneta* 1791) oder auch bei Pietro Napoli-Signorelli, *Storia Critica de’Teatri antichi e moderni*, Neapel 1787, S. 21: „i drammi di Shakespear benchè mostruosi [...]“.

> sino al presente, ad un albero folto, piantato dalla natura, che spande mille rami senz'ordine, e cresce inegualmente, e con forza. Sarebbe un estinguerlo volendo sforzare la sua natura, e tagliarlo come le piante dei giordini di Marly."
>
> Nel mezzo delli suoi traviamenti, questo Poeta ha delle scene d'un sublime il più grande, e del più terribile tragico. Il suo merito ha rovinato il Teatro Inglese, e non riuscì che a fare tanti copisti ridicoli, di quegli autori, che hanno voluto imitarlo. Dopo il corso di due secoli le sue rapprensentazioni, anche ad onta delle loro mostruosità, eccitano l'entusiasmo del Pubblico.[76]

Shakespeares Theater wird in ausgezeichneter Weise als erhaben („sublime") und tragisch („tragico") empfunden. Ohne dass die Begriffe bei Voltaire oder bei seinen italienischen Rezipienten präzisiert würden, teilt sich doch mit, dass hier ein anderes Verständnis von Erhabenheit im Hintergrund steht, als das der erhabenen Einfachheit der französischen Klassik mit ihrem Paradigma des corneilleschen „Qu'il mourût". Näher liegt das bereits im Zusammenhang mit Alfieri beschriebene Schrecklich-Erhabene, das vor Monstrositäten nicht zurückschreckt und Regelverletzungen um einer kräftigen und natürlichen dramatischen Wirkung willen akzeptiert. In diesem Sinne beziehen sich etliche Autoren, darunter auch Librettisten, auf Shakespeare als neues Vorbild. In Venedig ist es vor allem Alessandro Pepoli, der in Anlehnung an den Autor von *Hamlet* und *Romeo and Juliet* in seinen zahlreichen Tragödien und Libretti mit *tragico* und *lieto fine* – teilweise in seinem Privattheater, teilweise in den öffentlichen Theatern der Stadt aufgeführt – die Grenzen der Gattungen auszuloten und mitunter zu überschreiten versucht. Die Kreierung der Fisedia[77] stellt dabei nur einen Kunstgriff dar, der es Pepoli ermöglicht, die Regelpoetik der Tragödie ungestraft außer Kraft zu setzen, eigene Gesetze zu formulieren und sich so Freiheit in der Verwendung seiner Mittel zu verschaffen.

Die sichtbare Katastrophe als Tragödienende

Nicht zuletzt zeigen sich die Charakteristika des Schrecklich-Erhabenen in der Art der Finalgestaltung bei Shakespeare und Alfieri, sowie bei Pepoli, Sografi und anderen Librettisten des Untersuchungsrepertoires. Offen gezeigte Gewalttaten und Morde sind an der Tagesordnung. Das Niederste mischt sich mit dem Höchsten – unzivilisierte Umgangsformen gehen Hand in Hand mit den erhabenen Themen des Lebens und Todes, wie Calzabigi beobachtet:

> Forse allora, ed in animi di quella tempera, non faceva grande effetto la semplice morte violenta: Shakspeare [sic] le multiplicò dunque fino alla nausea; diede agli assassini la rabbia sanguinaria, la brutalità, e lo scherno mostruoso. [...] Mescolò prosa e verso e il triviale col

---

[76] *Gazzetta urbana veneta*, 19. 11. 1791, Nr. 93, S. 738.

[77] Das erste Werk dieser Art ist *Ladislao* aus dem Jahr 1796.

> sublime, con questa particolarità, che il suo triviale è appunto quello del basso volgo, il suo sublime è quello di longino.[78]

Wenn Alfieri in ähnlich drastischer Weise den Tod von Bühnenfiguren am Dramenende zeigt wie Shakespeare, stößt er jedoch auf Kritik, z.B. von Seiten Cesarottis, der – keineswegs eines literarischen Konservativismus verdächtig – das Ende von Alfieris *Merope* unter Berufung auf das horazsche Wahrscheinlichkeitskriterium[79] als unbefriedigend erachtet. Vorbildlich findet er dagegen die Schlusslösungen der berühmten *Merope* Maffeis aus dem Jahr 1713 sowie der Voltaires, in denen der Mord nur berichtet, nicht aber gezeigt wird:

> Con tutto ciò egli [Maffei in seiner *Merope*] ha creduto meglio di riferirlo che di farlo vedere; e lo stesso fece Voltaire: nel che parmi che abbiano ben fatto aseguire il precetto d'Orazio. Questi fatti straordinarj e sorprendenti portano sempre seco qualche inverisimiglianza nell'esecuzione, che veduta offende, ma narrata non ferisce; prima per l'affetto tumultuoso della narrazione stessa, che ci trasporta né ci lascia riflettere alle circostanze; poi perché si suppone che il relatore agitato e confuso ometta qualche particolarità, che ne toglierebbe l'inverisimile. L'udito può fare illusione all spirito, ma non la vista.[80]

Alfieri erwidert, im vorliegenden Falle halte er die szenische Darstellung für wirkungsvoller als den Bericht, und verweist seinerseits auch auf Horaz, den er anders versteht als Cesarotti:[81]

> Che se con un precetto d'Orazio mi si dice, *che ogni cosa non si debba esporre alla vista*; io acconsento che non si dee mostrar Medea trucidante i suoi figli; ma bensì credo tra le cose che mostrare si possono, essere uno delle non reprensibili il mostrare il figlio di un re ucciso e spogliato del trono trucidante il tiranno uccisore del padre, e usurpatore del proprio soglio.

---

78 *Lettera di Ranieri de' Calzabigi sulle prime quattro tragedie dell'Alfieri*, in: Vittorio Alfieri, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, hrsg. v. M. Pagliai, Asti 1978, S. 171-215, hier S. 181.

79 Zur Debatte steht die oben zitierte Stelle aus Horaz' *Poetik*, siehe S. 56f, Fußnote 26.

80 Melchiorre Cesarotti, *Lettera dell'abate Cesarotti su "Ottavia", "Timoleone" e "Merope"*, in: Vittorio Alfieri, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, S. 260. Allgemeiner formuliert Cesarotti in seinem *Ragionamento sopra il diletto della tragedia* die Regel, der Tod von Tragödienpersonen sei nur dann zu zeigen, wenn ein entsprechender Bericht nicht ausreiche: „Finalmente, se la vista del fatto non è necessaria né per l'interesse né per lo scioglimento dell'azione, se lo spettatore non la desidera e non l'aspetta, se una narrazione vi può supplire ugualmente, sarà bene non funestare inutilmente gli sguardi. Orazio nell'*Arte poetica* allontana dal teatro i fatti atroci e prodigiosi, come inverisimili. 'Medea' dic'egli 'non deve uccider i figli dinanzi al popolo'." Melchiorre Cesarotti, *Ragionamento sopra il diletto delle tragedie* (erstmals in Voltaire, *La Morte di Cesare e il Maometto*, übers. v. M. Cesarotti, Venedig 1762, S. 187-224), zitiert nach: *Dal Muratori al Cesarotti*, hrsg. v. E. Bigi, Mailand, Neapel 1960, S. 52.

81 Gerade in diesem Punkt fände Alfieri Unterstützung von Metastasio, der in seinem *Estratto dell'arte poetica d'Aristotile e considerazioni su la medesima* das Wahrscheinlichkeitskriterium als Grund für das Verbot des Bühnentodes explizit ausschließt. Siehe *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, hrsg. v. Bruno Brunelli II/2, Mailand, 1965, S. 1055: "Se mai per avventura si fossero essi astenuti dall'usar frequentemente cotesta azione, perché abbia paruto loro difficile il rappresentarla verisimilmente in teatro, la dificoltà a' giorni nostri è svanita: poiché non v'é giocolatore di piazza che non sappia oggidì, con evidenza che gareggi col vero, fingere in presenza di tutto un popolo d'immergersi un pugnale nella gola o nel petto e di ritrarlo macchiato da una visibile e sanguinosa ferita."

> Onde, con altro precetto d'Orazio giustificherò una tal mostra: *Il narrare fa assai minore impressione, che l'esporre agli occhi.*[82]

Damit bezieht Alfieri Stellung gegen eine bis in die fortschrittlichsten Literaturströmungen der Zeit hineinreichende Haltung, gemäß der das offen gezeigte tragische Ende – wiewohl von den antiken Autoren nicht zweifelsfrei verboten – doch gemäß den Gepflogenheiten der französischen Klassik ein Tabu bleibt.

Handlungsphasen bevorzugt szenisch darzustellen, statt nur von ihnen zu berichten, ist ein typisches Merkmal des Musiktheaters. Alfieris Bereitschaft, auch bei der tragischen Katastrophe nicht auf die dramatische Präsentation zu verzichten, stellt insofern eine Vorlage dar, die der Oper prinzipiell willkommen ist. Dass Alfieri selbst Musik und Tragödie für grundsätzlich unvereinbar hält, bleibt dabei für die Librettisten ohne Bedeutung.[83] Das „sublime e l'orrido"[84], wie es sich Ende des Settecento am deutlichsten im alfierischen Theaters manifestiert, findet – ohne dass sich Librettisten ausdrücklich auf Alfieri berufen – Eingang auch in die Librettistik der Zeit. Die neue Neigung, dem Ausgangskriterium unter den Tragödienmerkmalen besonderes Gewicht beizumessen und die Präferenz der szenischen Darstellung vor dem bloßen Bericht auch auf die Schlusskatastrophen auszudehnen, gehört zu den offensichtlichsten Zeichen dieser Entwicklung.

Das Tragische als unversöhnlicher Gegensatz – idealistischer Ansatz

Während die Zeitgenossen Alfieris meist aus einer wirkungsästhetischen Perspektive auf die Schroffheit seiner Sprache und Dramaturgie einschließlich der Schlusslösungen blickten und in dem hier vorherrschenden Schrecklich-Erhabenen den spezifischen Tragödiencharakter seiner Werke fanden, betont die neuere Forschung mindestens

---

[82] *Note dell'Alfieri, che servono di risposta*, in. Vittorio Alfieri, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, hrsg. v. M. Pagliai, Asti 1978, 262-277, hier S. 271.

[83] Alfieris abfälliges Urteil über die Oper kehrt das Konkurrenzverhältnis zwischen Opera seria und Tragödie um und liefert so einen späten Ausgleich für die Zurücksetzung der Sprechtragödie hinter den erfolgreichen Exportartikel des Dramma per musica. Dabei meint Alfieri gar, die Oper habe dem italienischen Publikum die intellektuelle Fähigkeit genommen, ‚wahre Tragödien' zu schätzen, denn die Italiener "coll'Opera in musica hanno ritrovato uno stucchevole trastullo all'orecchio, che a poco a poco li ha poi fatti incapaci di esercitare in questi loro sedicenti teatri nessuna di quelle facoltà intellettuali necessarie per sentire, gustare, giudicare, od intendere almeno, una vera tragedia." *Prefazione* zur Tramelogedia *Abele*, in: Vittorio Alfieri, *Tragedie postume*, Edizione critica, Bd. 22, *Abele e frammenti di tramelogedie*, hrsg. v. R. de Bello, Asti 1978, S. 19f.

[84] Vgl. Alessandro Verris Charakterisierung des alfierischen Theaters wie oben (S. 64) zitiert.

ebenso stark den beinahe schematischen Dualismus, der sich als dramaturgisches Grundmuster durch fast alle seine Tragödien zieht. Ein Beispiel für diese Sichtweise bietet Hans Felten:

> Alfieri folgt in seinen zweiundzwanzig Tragödien – für das biblische Drama *Saul* und für die Inzesttragödie *Mirra* gilt dies nur mit Einschränkung – im Grunde einem relativ einfachen, konstanten Schema: Dem hochstilisierten republikanischen Helden auf der einen Seite steht auf der anderen der nicht minder hochstilisierte absolutistische Tyrann gegenüber, d. h. die beiden zentralen dramatischen Figuren bedingen und steigern sich gegenseitig, sind Komplementärgestalten. Das Nebenpersonal ist auf das unbedingte Minimum reduziert. Aus dramaturgischer Notwendigkeit: um den Konflikt auf die Spitze treiben zu können, wird nicht nur alles, was nicht von unmittelbarer Bedeutung ist, beiseite gelassen, sondern auch dem Vertreter des Bösen ein Format zugestanden, das ihn als würdigen Gegenpart des Freiheitshelden erscheinen lässt.[85]

So tritt ein Charakteristikum ins Zentrum der Aufmerksamkeit, das seinerseits mit einer wesentlichen Bestimmung der Tragödie verbunden ist, insofern es in idealistischer Sichtweise das Tragische schlechthin ausmacht: der unaufhebbare Gegensatz als konstitutive Größe. Die auf die formalen Grundstrukturen reduzierte Formulierung Goethes wurde bereits zitiert:

> Alles Tragische beruht auf einem unausgleichbaren Gegensatz. Sowie Ausgleichung eintritt, oder möglich [wird], schwindet das Tragische.[86]

---

[85] Hans Felten, *Settecento*, in: *Italienischen Literaturgeschichte*, hrsg. von Volker Kapp, Stuttgart, Weimar 1992, S. 228.

[86] Vgl. S. 49, Fußn. 2. Es bietet sich in diesem Zusammenhang an, Goethes vielzitierte Formulierung zu übernehmen, da sie eine sehr verallgemeinerte Version idealistischer Bestimmungen des Tragischen darstellt und es so ermöglicht, mit der Grundkonstellation einer Gegenüberstellung sich ausschließender Prinzipien als Theoriekern zu operieren, ohne eine konkrete inhaltliche Festlegung der jeweils einander entgegenstehenden Positionen auf Begriffspaare wie etwa Freiheit und Natur, Freiheit und Notwendigkeit, Freiheit und Gesetz, Subjektivität und Objektivität, Individuum und Gesellschaft, Mensch und Gott etc. vorzunehmen, die in ihrer Anwendbarkeit auf das vorliegende Repertoire gesondert zu diskutieren wäre. Differenzierend ist festzuhalten, dass nicht alle idealistischen Theorien den Basisgegensatz als unaufhebbar ansehen; allerdings führt die Frage nach einer etwaigen Versöhnung des tragischen Konfliktes, wie sie Hegel annimmt, schon ins Zentrum der inneridealistischen Auseinandersetzungen mit der Frage. (Vgl. z.B. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Teil III, hrsg. v. E. Moldenhauer u. K. M. Michel, S. 524: „So berechtigt als der tragische Zweck und Charakter, so notwendig als die tragische Kollision ist daher *drittens* auch die tragische Lösung dieses Zwiespalts. [...] Das wahrhaft Substantielle, das zur Wirklichkeit zu gelangen hat, ist aber nicht der Kampf der Besonderheiten, wie sehr derselbe auch im Begriffe der weltlichen Realität und des menschlichen Handelns seinen wesentlichen Grund findet, sondern die Versöhnung, in welcher sich die bestimmten Zwecke und Individuen ohne Verletzung und Gegensatz einklangsvoll betätigen.“) Vgl. zu idealistischen Theorien des Tragischen: Peter Szondi, *Versuch über das Tragische*, Frankfurt am Main 1961; R. Loock, *Tragische, das*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10, hrsg. v. J. Ritter u. K. Gründer, Basel 1998, Sp. 1334-1345; Artikel *Tragik*, in: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*, hrsg. v. G. u. I. Schweikle, 2. überarb. Auflage, Stuttgart 1990, S. 469; Artikel *Tragik*, in: *Meyers kleines Lexikon Literatur*, hrsg. v. d. Redaktion f. Literatur des Bibliographischen Instituts, Einl. v. W. D. Lange, Mannheim, Wien, Zürich 1986, S. 414-415; Artikel *Tragik*, in: Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 2001, S. 840-841.

Und noch für Benno von Wiese kennzeichnet ein fundamentaler Widerspruch das Tragische: „Alles Tragische beruht auf dem Widerspruch."[87] Bei Alfieri scheint somit zur Oberflächenstruktur zu werden, was idealistisch argumentierende Autoren als verborgene Tiefendimension in jeder Tragödie ausmachen. Gerade in diesem Punkt unterscheidet sich die Konzeption der Tragödien Alfieris fundamental von der, die noch bei Voltaires aufklärerisch perfektiblen Helden entsteht, sind doch Voltaires Stücke so gestaltet, dass „der Ausgang [...] den ausgetragenen Konflikt gleichsam zurücknimmt und ihn, in der Sicht der Kontrahenten selbst, als vermeidbar aufdeckt"[88], wie Roland Galle es fomuliert hat. Insofern sich in der Dramaturgie zahlreicher Opern mit *tragico fine* ähnlich dualistische Muster finden wie bei Alfieri, stellt dieses Phänomen einen weiteren Aspekt des alfierischen Werkes dar, dessen Interpretation Aufschluss auch über die Werke des Repertoires tragisch endender Drammi per musica verspricht. Welche Bedeutung der zeitlichen Nähe zwischen diesen strukturellen Merkmalen in Werken wie denen Alfieris und der im deutschsprachigen Raum um 1800 entstehenden Theorien vom Tragischen als Gegensatz beizumessen ist, kann hier nicht beleuchtet werden. Ebenso wäre nur zu spekulieren über die Rolle, die Erfahrungen wie die der Französischen Revolution in diesem Zusammenhang spielen – der Revolution nämlich als eines in sein Gegenteil umschlagenden Versuchs, eine Vernunftherrschaft in der Wirklichkeit zu errichten und damit Gegensätze wie die zwischen Freiheit und Notwendigkeit miteinander zu versöhnen. Dass jedoch zwischen Bühnenwerken und erlebter Geschichte eine mitunter sehr direkte Verbindung herrscht, daran besteht zumindest im Falle Alfieris kein Zweifel, wie noch einmal mit Felten festzuhalten ist:

> Obwohl Alfieri keine zeitgenössische Wirklichkeit fiktionalisiert [...], trägt er mit seinen Widmungen dafür Sorge, dass seine Freiheitstragödien vom Zuschauer als Exempla verstanden und in einen zeitgenössischen Kontext transferiert werden können.[89]

Die Konkretheit der Zuschreibungen – Widmungsträger sind etwa der General Washington als Befreier Amerikas (*Bruto primo*), oder das „italienische Volk der

---

87 Benno von Wiese, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, Hamburg [7]1966, S. 23. Vollständig lautet das Zitat: „Alles Tragische beruht auf dem Widerspruch, auf dem Wissen um das Unverhältnis zwischen menschlicher Größe und Freiheit zu einem im Kern unbegriffenen Leid und schicksalhaft erfahrenen Untergang."

88 Roland Galle, *Über den Helden im Drama des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert*, hrsg. v. K. Hortschansky (=Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 1), Hamburg, Eisenach 1991, S. 9-20, hier S. 19.

89 Hans Felten, *Settecento*, in: *Italienischen Literaturgeschichte*, hrsg. von Volker Kapp, Stuttgart, Weimar 1992, S. 229.

Zukunft“[90] (*Bruto secondo*) – gibt einen klaren Hinweis darauf, in welchen Deutungshorizont auch strukturell ähnlich angelegte Opern des ausgehenden 18. Jahrhunderts gestellt werden dürfen. Wie die Tragödien Alfieris können auch sie als Zeitdokumente in einer Phase des Umbruchs angesehen werden.

Schrecklich-Erhabenes und Gegensatzstrukturen im Venedig des späten 18. Jahrhunderts

Dass gerade im venezianischen Opernleben des ausgehenden 18. Jahrhunderts vieles für die Parallelbetrachtung ästhetischer und historischer Aspekte spricht, hat bereits der historische Abriss nahegelegt. Auf literaturwissenschaftlichem Gebiet wird beispielsweise Ugo Foscolos Tragödie *Tieste*, die im Januar 1797 mit großen Erfolg aufgeführt wurde, zumeist zusammen mit dem Schicksal ihres Autors[91] vor dem

---

[90] „Al popolo italiano futuro“ lautet die Widmung, vgl. Vittorio Alfieri, *Bruto secondo*, in: Vittorio Alfieri, *Tragedie*, Edizione critica, Bd. XIX, Testo definitivo e redazioni inedite, hrsg. v. A. Fabrizi, Asti 1976, S. 29.

[91] Geboren auf der zur Republik Venedig gehörigen Insel Zante, kam Foscolo nach dem Tod seines venezianischen Vaters 1792 mit seiner Mutter nach Venedig, wo er durch seine Gedichte Literaten wie Cesarotti kennenlernte und sich bald jakobinischen Kreisen anschloss. Seine an Alfieri orientierte Tragödie *Tieste*, am 4. Januar 1797 in Venedig uraufgeführt, kann mit 10 Folgeaufführungen als durchaus erfolgreich angesehen werden (Vgl. *Notizie storico-critiche sul Tieste, stese dall'Editore dell'Anno Teatrale, stampato a Venezia nell'anno 1797*, in: *Tieste*, Tragedia di Ugo Foscolo, Seconda Edizione di questa tipografia, Mailand 1825, S. 67), ungeachtet der Tatsache, dass sie – wenig später in Band 9 des *Teatro moderno applaudito* gedruckt – von ihrem Rezensenten in der Maiausgabe des *Mercurio storico-letterario und storico-politico* als außergewöhnlich schockierend beschrieben wurde (S. 307). In nur einem Jahr durchlebt Foscolo die Entwicklung vom begeisterten Napoleonanhänger bis zum tief enttäuschten Exilanten, der ohnmächtig verfolgen muss, wie Napoleon im Vertrag von Campoformio am 17. Oktober 1797 seine Vaterstadt an die Österreicher verkauft hat: Huldigt er 1797 in der Ode *A Napoleone liberatore* noch dem vermeintlichen Befreier, so lässt er schon 1798 seinen Helden im Briefroman *Vera storia di due amanti infelici* (späterer Titel: *Ultime lettere di Jacopo Ortis*) an den Folgen der politischen Lage zugrunde gehen: Die Resignation angesichts des verlorenen Vaterlandes verbindet sich mit der Liebesthematik des Helden, der als Liebender wie als Bürger schließlich nur im selbstgewählten Tod die Lösung für seine Problematik findet. In seiner Lyrik baut Foscolo schließlich die Todesmotivik aus und schafft dabei Symbiosen aus neoklassizistischen und frühromantischen Tendenzen. In seinem 1807 veröffentlichten Gedicht *I Sepolcri* etwa kombiniert er die aus der Lyrik des Engländers Thomas Gray her bekannte Grabesmotivik mit metrischen und stilistischen Formen der italienischen Klassizisten Parini, Alfieri und Monti sowie Anregungen aus eigenen Homer-Übersetzungen und verbindet damit zugleich einen konkreten Protest gegen das napoleonische Edikt von Saint-Cloud, das Gräbern Anonymität verordnete und Friedhöfe aus den Städten verbannte. Vgl. Franca Janowski, *Ottocento*, in: Volker Kapp (Hrsg.), *Italienische Literaturgeschichte*, Stuttgart, Weimar 1992, S. 249-302, hier S. 256f; Giuseppe Petronio, *Geschichte der italienischen Literatur*, Bd. 2: *Vom Barock bis zur Romantik*, Tübingen, Basel, 1993, S. 246. Seit Foscolo 1797 Venedig endgültig verlassen und sich nach einigen Zwischenstationen in Mailand niedergelassen hat, entzieht er sich der weiteren Entwicklung der Stadt. In der kurzen Phase um 1797 jedoch ist er mit seinem Werk ein treffendes Beispiel für die Konvulsionen, denen die venezianischen Literaten im Kontext der französischen Besatzung unterlagen, sowie für die Versuche der künstlerischen Bewältigung dieser Erlebnisse, zu denen auch die hier betrachteten Opern zählen.

Hintergrund der venezianischen Ereignisse von 1797 gedeutet. Ähnlich lassen sich auch die Opern mit *tragico fine* als Zeitzeugnisse lesen. Dabei finden sie sowohl, was ihre Widerspruchstruktur,[92] als auch, was ihre Neigung zu einem alfierisch anmutenden Schrecklich-Erhabenen angeht, Analogien in der venezianischen Realität. Strukturen und Darstellungsformen in Kunst und Wirklichkeit scheinen mitunter austauschbar zu werden. So mag die Entgegensetzung von Venedig-Mythos und Anti-Mythos sowie dessen positiver Umgestaltung zum Freiheitsmythos als Konflikt mit – idealistisch argumentiert – tragischem Potential angesehen werden, parallel zu dramaturgischen Mustern der Opern, die sich als unversöhnliche Konfrontationen beschreiben lassen. Stellenweise stimmt die Schilderung historischer Fakten wörtlich mit Texten überein, wie sie sich auch in Libretti finden. So wie die Dramatik ihr Material teilweise aus Gegebenheiten der Realität entlehnt, scheint sie umgekehrt Formen des Umgangs mit dieser Realität zur Verfügung zu stellen, die auch außerhalb der engen Grenzen der Kunst Verwendung finden. Insbesondere angesichts von Situationen, die in ihrer Außergewöhnlichkeit – auf der Bühne dargestellt – zum Bereich des Schrecklich-Erhabenen zu rechnen sind, bietet sich dieser Austausch zu beiderseitigem Gewinn an. Formulierungen wie „giorno il più funesto" oder „giorno di lutto, di orrore, e di amaro pianto"[93] für den Tag der Abdankung des Großen Rates beispielsweise stellen in diesem Sinne Methoden der Ästhetisierung von Geschichte dar, die zur Bewältigung einer Grenzerfahrung beitragen, indem sie ihr noch ein Gefühl der

---

[92] Zu denken ist sowohl an Szenen mit übernatürlichen Erscheinungen als auch an die – im Rahmen dieser Untersuchung im Zentrum stehenden – offen sichtbaren Mord- und Selbstmordszenen als Finali.

[93] [Cristoforo Tentori], *Raccolta cronologico-ragionata di Documenti inediti che formano la storia diplomatica della rivoluzione e caduta della Repubblica di Venezia corredata di critiche osservazioni*, Augusta 1799, S. 403. Vollständig lautet die Beschreibung "Giunse finalmente il giorno 12. Maggio, giorno il più funesto, che vedesse Venezia dopo la gloriosa sua felicissima carriera di 14. secoli; giorno, in cui avverossi il *Consumatum est* dell'esecranda e turpissima perfidia del Direttorio Esecutivo di Francia, e degl'iniqui suoi e Generali, e Ministri; giorno in cui figli ribelli, sconoscenti, e perversi consumare dovevano dopo tanti delitti di cabala, di spergiurj d'intrighi, e di fellonia l'orrendo Parricidio del loro Principe, e Padre; giorno in cui si resero illusorie e vane le tante paterne sollicitudini del Senato, e li tanti grandiosi dispendj del corso di II. Mesi, diretti al fine solo di preservare incolume l'inconquistabile Sovrana Sede del Principato; giorno di lutto, di orrore, e di amaro pianto per tutti i buoni, di esultanza e di tripudio estraordinario per quegli pochi scellerati e Savj e Patrizj, e Comandanti, e Cittadini, e Popolare, che anelavano alle strage, alle rovine, ed alla desolazione della loro Patria; giorno finalmente, in cui Venezia Vergine immacolata per tanti secoli, doveva divenire la sventurata Prostituta della più infame Canaglia, e dalla più abominevole Nazione dell'Universo. Tale in fatti fu il giorno 12. Maggio 1797."

Erhabenheit abringen, wie es ganz ähnlich auch das Tragödienpublikum eines sografischen *La morte di Cesare* beim Untergang eines Helden mit zweifelhaftem Leumund empfindet.[94]

[94] Die Verwischung der Grenzen zwischen als tragisch empfundenen Vorgängen in der Kunst und der Wirklichkeit ist bei einem erweiterten Verständnis des ‚Tragischen' möglich, das einräumt, dass auch außerhalb literarisch gestalteter Zusammenhänge Ereignisfolgen als „tragische Abläufe" gelten können, wie Gadamer es beschreibt: „Die Tragödie ist die Einheit eines tragischen Ablauf, die als solche erfahren wird. Was aber als tragischer Ablauf erfahren wird, ist, auch wenn es sich nicht um ein Schauspiel handelt, das auf der Bühne gezeigt wird, sondern um eine Tragödie im ‚Leben', ein in sich geschlossener Sinnkreis, der von sich aus jedes Eindringen und Eingreifen in ihn verwehrt. Was als tragisch verstanden wird, ist nur hinzunehmen. Insofern ist es in der Tat ein ‚ästhetisches' Grundphänomen." (Vgl. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1960, 6. Auflage, 1990, S. 135.)

TEIL II: DAS REPERTOIRE

VORBEMERKUNG

Die acht zur näheren Betrachtung ausgewählten Opern sind nicht nur aufgrund ihrer tragischen Enden als innovative Beiträge zur Fortentwicklung der ernsten italienischen Oper in einer Zeit des Umbruchs zu werten. Auch hinsichtlich ihrer dramaturgischen Gestaltung insgesamt, der verwendeten musikalischen Formen, der Solisten-, Chor- und Orchesterbehandlung gehören sie zu den avancierteren Versuchen ihrer Epoche, auf Basis der durch Elemente der französischen Oper und der Opera buffa bereits erweiterten traditionellen Opera seria einen neuen Operntypus zu etablieren. So finden sich in den Opern des Untersuchungsrepertoires bereits etliche musikalische Formen, die im frühen 19. Jahrhundert allmählich zum Standard werden. Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung kann auf die kompositionsgeschichtliche Bedeutung solcher Fälle nicht näher eingegangen werden. Dennoch möchte ich nicht versäumen, kurz die Grenzen zu umreißen, innerhalb deren sich die im Weiteren behandelten Stücke musikalisch bewegen.

Keine eindeutige Tendenz lässt sich in der Frage der Aktzahl feststellen: Je drei Opern bestehen aus zwei und aus drei Akten; die beiden übrigen liegen in einer – früheren – dreiaktigen – und einer – späteren – zweiaktigen Version vor.[1] Dabei ist, abgesehen von den beiden Bearbeitungen, weder eine zeitliche Entwicklung – etwa von dreiaktigen Opern am Anfang zu zweiaktigen am Ende des Untersuchungszeitraums –, noch eine Vorliebe bestimmter Autoren festzustellen.[2] Die Gesamtzahl der Arien variiert zwischen elf und fünfzehn.[3] Neben Da capo-Arien, die im Vergleich zu denen der Jahrhundertmitte vergleichsweise knapp ausfallen, komponieren Bianchi, Nasolini, Zingarelli und Cimarosa zahlreiche Cavatinen und Arien in Form des Rondó sowie meist mehrere großangelegte *Arie con Coro* oder auch *Arie con perticchini*. Vereinzelt treten dabei neue, inhaltlich bestimmte Typen auf, so z.B. die *Preghiera*.[4] Zu den geschlossenen Sologesängen, in denen der Chor teilweise mitwirkt, kommen jeweils etwa fünf reine Chornummern, wobei dem Chor in den späteren Opern eine

---

1 Siehe Repertoiretabelle im Kapitel *Fragestellung und Vorgehensweise*, S. 18.

2 Sografi schreibt zwar überwiegend zweiaktige Libretti, doch gerade sein Erfolgsstück *Gli Orazi e i Curiazi* aus dem Jahr 1797 besteht wieder aus drei Akten.

3 Eine Ausnahme bildet die mit nur vier Personen besetzte Oper *Edipo a Colone*, die entsprechend auch nur acht Arien aufweist.

4 Beispielsweise singt Antonio in Nasolinis *La morte di Cleopatra* (II 4) ein in der Partitur ausdrücklich als „Preghiera“ bezeichnetes Gebet „Queste lagrime dolenti“. Und Zingarellis Partitur *Edipo a Colone* weist den Bittgesang ihres Titelhelden in I 4, „Alma Dea“, als „Cavatina Preghiera“ aus.

wichtigere Rolle eingeräumt wird als in den früheren.[5] Auch bei den Ensembles ist eine steigende Tendenz zu verzeichnen: Beinhalten die vier *La morte*-Opern je zwei Duette und ein größeres Ensemble (Terzett oder Quartett),[6] so finden sich in den später entstandenen Werken jeweils fünf Ensembles in verschiedener Zusammensetzung. Die Duette bleiben dabei zahlenmäßig dominierend. Bevorzugt stehen die Ensembles an den Aktschlüssen, sind aber oft auch in größere musikalische Einheiten eingebettet. Abgesehen von Bianchis Vertonung von *La morte di Cesare* zeichnen sich alle Opern durch je verschieden gestaltete Szenenkomplexe aus, die eine schematische Einteilung in Einzelnummern streckenweise unmöglich machen. Insbesondere weisen etliche Opern Kombinationen auf, die entweder explizit als „Scena ed aria" oder auch „Scena e Duetto"[7] bezeichnet werden oder doch als solche gelten können im Sinne der im beginnenden 19. Jahrhundert etablierten Form eines arios gesetzten Dialogs mit nachfolgender Solonummer bzw. Duett. Dabei finden die Komponisten oftmals fließende Übergänge zwischen offeneren und geschlosseneren Formen, dichter oder lockerer gefügtem musikalischen Satz. Die Grenzen zwischen den verschiedenen Arten instrumentalbegleiteter Dialogpassagen wie Accompagnato-Rezitativ, Arioso und Scena verschwimmen. Gerade an den Aktanfängen – hier *Introduzione* genannt – und Aktschlüssen stehen meist größere Szenengebilde aus solistischen und chorischen Passagen, mitunter durchsetzt von Ensembleabschnitten.[8]

Die Instrumentation der Opern entspricht weitgehend der bereits von Witzenmann[9] dargelegten Charakteristik: Neben einer Standardbesetzung aus Streichern, Oboen, Fagotten und Hörnern, finden in allen Kompositionen bis auf *La morte di Cesare* (1789) und *La morte di Cleopatra* auch Klarinetten und Flöten Verwendung. Vereinzelt notieren die Partituren den Gebrauch von Pauken. An zwei Stellen im Repertoire –

---

5 In der ersten Oper des Repertoires beispielsweise, *La morte di Cesare*, sind nur drei reine Chornummern und zwei Chorarien zu finden, während der Chor im letzten Stück, *Edipo a Colone*, an neun Nummern wesentlich beteiligt ist.

6 Im Falle der venezianischen Fassung von *La morte di Mitridate* beschränkt sich die Zahl der Ensembles sogar nur auf zwei, auf beide Akte verteilten Duette.

7 So z.B. in Sebastiano Nasolinis *La morte di Cleopatra*: "Scena ed aria di Cleopatra" (I 7) oder auch "Scena e Duetto" (I 15 Cleopatra und Antonio) und in Niccolò Zingarellis *La morte di Mitridate*: "Scena ed aria di Vonima" (I 2) oder "Scena e Duetto" (Mitridate, Zifare im 2. Akt).

8 Auch dabei bildet *La morte di Cesare* noch eine Ausnahme, beginnen hier doch alle Akte noch mit Secco-Rezitativen, wie in der älteren Opera seria üblich.

9 Wolfgang Witzenmann, *Grundzüge der Instrumentation in italienischen Opern von 1770 bis 1830*, in: *Colloquium: „Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden"* (Rom 1978), hrsg. V. F. Lippmann, Köln, Laaber 1982, (=Analecta musicologica, Bd. 21), S. 276-332.

in *La morte di Cesare* (1789) und *Il Conte di Saldagna* – wird das Englischhorn eingesetzt.

Die Frage der verwendeten Stimmfächer kommt detaillierter im Zusammenhang mit einzelnen Opern im Zuge der eigentlichen Untersuchung zur Sprache. Summarisch lässt sich behaupten, dass eine Entwicklung weg von den hohen hin zu den tieferen Stimmen stattfindet. Dabei werden Liebespaare weiterhin wie in der metastasianischen Oper mit Sopranen besetzt. Männliche Figuren jedoch, die nicht in Liebeshandlungen verwickelt sind – und deren Zahl ist im untersuchten Repertoire beträchtlich –, werden immer häufiger von Tenören gesungen. Schließlich sorgen in einigen Opern dominante Basspartien – vornehmlich Priesterfiguren – für eine Verdunkelung des Gesamttimbres.

DIE VIER *LA MORTE*-OPERN

La morte di Cesare – „Non turbarti, Venezia“[1] und „O morte, o libertà“[2]

Am Ende der im Karneval 1789 in Venedig aufgeführten Erstfassung von *La morte di Cesare* steht eine Licenza – die einzige im untersuchten Repertoire. In ihr versucht der Autor – Gaetano Sertor –, einer etwaigen Übertragung des zerstörerischen Geschehens der Opernhandlung auf den aktuellen Zustand Venedigs zuvorzukommen, und das in einer Zeit, in der Aussagen wie die des abtretenden Capitano und Vice-Podestà von Padua, Giacomo Nani, die venezianische Verfassung sei in ihren Grundfesten bereits angegriffen und stünde kurz vor dem Fall, bereits einige Jahre zurückliegen.[3] Venedig möge sich nicht beunruhigen, heißt es gleich zu Beginn der Licenza: „Non turbarti, Venezia“.[4] Jeder Vergleich zwischen der untergehenden römischen Republik und der

---

1 Gaetano Sertor, *La morte di Cesare*, Venedig 1789, wieder abgedruckt in: Gaetano Sertor, Francesco Bianchi: *La morte di Cesare*, Partitura dell’opera in facsimile, Edizione dei libretti, saggio introduttivo a cura di Piero Weiss, Venedig 1999, S. LXVII. Im Folgenden zitiert als Edition Venedig 1999.

2 Gaetano Sertor, *La morte di Cesare*, Venedig 1797, Edition Venedig 1999, S. LXXXVIII.

3 Vgl. Kapitel *Historischer Hintergrund*, S. 36. „Già stati corrosi tutti li fondamenti“ und „già sull’orlo della caduta“ lauteten die Formulierungen.

4 Gaetano Sertor, *La morte di Cesare*, Venedig 1789, Edition Venedig 1999, S. LXVII. Vollständig lautet die Licenza:

Non turbarti, Venezia, oggi al tuo sguardo
La Romana Repubblica fa solo
Spettacol de’ suoi casi, ma non osa
Paragonarsi a te. Conosce anch’essa,
Quanto minor del vero
L’immagine sarebbe, e troppo è chiara
Tra voi la differenza. È tutto in lei
Violenza, Discordia,
tumulto, eccesso, orrore; in te non regna
Che virtù, che ragion, che amor del giusto,
Che concorde voler. V’ha tra i suoi figli
Chi vuol la Libertà, le patrie Leggi
Vederne oppresse; un sol non v’hà tra i tuoi,
Che a sostenerle il sangue
Non sia pronto a versar. Mille perigli,
Mille vicende ella provò; tu illesa,
E intatta ti conservi, qual nascesti;
Passeggera elle fu, tu eterna resti.

Serbati, o vivo Tempio
D’onor, di sé, di gloria,
E un luminoso esempio
Abbiano i Regni in te.

ewigen Serenissima sei unangebracht. Ganz anders klingt dagegen der Schlusschor der zweiten, 1797 zur Aufführung gebrachten Version: „Giuriamo, ancor giuriamo / O morte, o libertà.“[5] ist hier zuletzt zu hören. Zwischen der Abwehr der Dekadenzthese im Karneval 1789 und dem revolutionären Aufruf zur Freiheit 1797 liegen die Französische Revolution, die militärischen Aktionen der französischen Truppen und die Abdankung des Großen Rates von Venedig. So zeigt sich an den beiden Fassungen der Oper von 1789 und 1797 exemplarisch die Veränderung der tragisch endenden Opern im Laufe der 1790er Jahre in Hinblick auf Text und Musik unter dem Wandel lebensweltlicher Bedingungen.

Das Dramma per musica *La morte di Cesare*[6] wird in der Literatur aufgrund seines Titels gerne in einem Atemzug mit den drei anderen *La morte*-Opern[7] auf Libretti von Sografi genannt. In mancher Hinsicht geschieht dies durchaus zu Recht. Zunächst allerdings ist festzustellen, dass es zeitlich und im Hinblick auf seine Autoren noch einer früheren Phase der Etablierung des tragischen Endes auf venezianischen Opernbühnen zuzurechnen ist als die drei übrigen *La morte*-Opern. Im Karneval 1789 im Teatro San Samuele uraufgeführt, ist *La morte di Cesare* die erste Oper des Untersuchungszeitraums, die auf einem neuen Libretto mit tragischem Ende beruht und in der ursprünglich intendierten Form tatsächlich zur Aufführung gelangte. Zugleich ist sie der letzte Beitrag von Gaetano Sertor und Francesco Bianchi zum Repertoire tragisch endender Opern in Venedig. Berücksichtigt man, dass der frühere Anlauf desselben

---

Del tuo felice Impero
Quanto soave è il freno,
Ah! non l’intende appieno
Se non chi lo perdè.

5 Gaetano Sertor, *La morte di Cesare*, Venedig 1797, II 16, Edition Venedig 1999, S. LXXXVIII.

6 Libretto: Gaetano Sertor, Musik: Francesco Bianchi, Uraufführung im Karneval 1789 im Teatro San Samuele, Aufführung einer modifizierten zweiten Fassung im Sommer 1797 im Teatro La Fenice. Francesco Bianchi war der erste unter den Komponisten, die Sertors Libretto vertonten. In dichter Folge schlossen sich im Karneval 1790 Gaetano Andreozzi für das römische Teatro Argentina, im Herbst 1790 Ferdinando Robuschi für das Teatro degli Accademici Avvalorati in Livorno sowie im Karneval 1791 Niccolò Zingarelli für die Mailänder Scala an, und auch Bianchis Vertonung wurde bald nach ihrer Uraufführung am 27. 12. 1788 am Teatro S. Samuele in Venedig in mehreren Städten Italiens nachgespielt, so im Frühjahr 1790 in Triest (der Librettodruck erschien in Venedig unter dem Titel *La morte di Giulio Cesare*), im Herbst 1790 in Treviso und zum Karneval 1791 in Reggio. Man kann also von einer vergleichsweise starken Verbreitung des Librettos in den Jahren zwischen 1789 und 1791 sprechen. Auch die erste venezianische Aufführungsserie für sich genommen zählt den Rezensionen zufolge, wie zu sehen sein wird, zu den geglückten.

7 *La morte di Semiramide* (Libretto: Antonio Simeone Sografi nach Pietro Giovanninis *La vendetta di Nino*, Erstvertonung Padua 1790: Alessio Prati, Sebastiano Nasolini; venezianische Aufführungen 1791 und 1798); *La morte di Cleopatra* (Libretto: Antonio Simeone Sografi, Erstvertonung Mailand 1791: Sebastiano Nasolini; venezianische Aufführungen 1794 und 1800); *La morte di Mitridate* (Libretto: Antonio Simeone Sografi, Erstvertonung Triest 1796: Sebastiano Nasolini; venezianische Aufführung in der Vertonung von Niccolò Zingarelli 1797).

Autorenpaares, einen tragischen Opernschluss auf einer venezianischen Bühne zu zeigen, noch an der herrschenden Konvention des *lieto fine* scheiterte – im Libretto *Piramo e Tisbe* aus dem Jahr 1783 ist der tragische Schluss nur als Alternative zur tatsächlichen Aufführungsversion vermerkt und noch 1790 musste Sertor seinen *Idomeneo* für die Aufführung in Padua mit einem *lieto fine* ausstatten[8] –, so zeigt sich, dass allein die Wahl von Caesars Tod als Finallösung eine Errungenschaft darstellen musste. Aus der Perspektive Sertors und Bianchis handelt es sich somit eher um den Schlusspunkt einer längeren Entwicklung. Im Zusammenhang mit der folgenden Repertoiregestaltung an venezianischen Opernhäusern stellt sich *La morte di Cesare* allerdings als vielversprechender Auftakt für die weitergehende Beschäftigung mit dem *tragico fine* dar. Die zweite Aufführungsserie der Oper, die im Jahr 1797, diesmal am Teatro La Fenice, angesetzt wurde, zeigt dies: Nicht nur die zeitgemäße Reduzierung von drei auf zwei Akte führte zu großen Streichungen. Libretto und Vertonung wurden auch im Hinblick auf die Finalgestaltung nach dem Vorbild der inzwischen entstandenen neueren Opern mit tragischem Ende modifiziert und aktualisiert. So zeigt die Fassung von 1797 – möglicherweise inspiriert von Vittorio Alfieris *Bruto secondo* – den Mord an Cesare auf offener Bühne, nachdem er 1789 noch unsichtbar geschieht.

Vom positiven Helden zum gescheiterten Tyrannen – Gaetano Sertors Libretto

Das Sujet im Kontext venezianischen Opern- und Literaturgeschehens

Dramenvorlagen

William Shakespeare (*Julius Caesar*[9], 1599), Antonio Conti (*Cesare*, 1726), Voltaire (*La mort de César*, 1731) und Vittorio Alfieri (*Bruto secondo*, 1789) – die Autoren, deren Dramatisierungen des Caesar-Todes bei der Betrachtung des sertorschen Lib-

---

8 Gaetano Sertor, *Idomeneo*, Padua 1790, S. 45: "Essendo stato rappresentato all'Autore, che per diverse ragioni sarebbe riescito pericoloso l'avventurare in Iscena il fine tragico che chiude il presente Dramma, egli si è prestato a sostituirne uno lieto, servendosi d'uno scioglimento prodigioso invero, ma indispensabile, e l'unico, che somministrar potesse la circostanza presente. La intenzione dell'Autore si è, che il fine di questo Dramma esser debba il seguente." Musik: Giuseppe Gazzaniga.

9 *Julius Caesar* ist das erste Werk des englischen Dramatikers, das ins Italienische übersetzt wurde, und spielt insofern in der italienischen Shakespeare-Rezeption eine herausragende Rolle: Domenico Valentini, *Il Giulio Cesare, Tragedia Istorica di G. Shakespeare tradotta dall'Inglese in lingua Toscana*, Siena 1756, vgl. Anna Maria Crinò, *Le Traduzioni di Shakespeare in Italia nel settecento*, Rom 1950, S. 41.

rettos eine Rolle spielen, sind zahlreicher, als dies bei den übrigen Libretti des Untersuchungsgebietes der Fall ist. Hinzuzufügen ist darüber hinaus noch Melchiorre Cesarotti, der mit seiner 1762 in Venedig erschienenen Übersetzung von Voltaires *La mort de César* das französische Drama für Italien erschloss, so dass es in den 1790er Jahren auch im italienischen Sprachraum zu den als allgemein bekannt vorauszusetzenden französischen Tragödien zählt. Der italienische Rezensent einer deutschen Voltaireübersetzung etwa charakterisiert *La mort de César* im Mai 1794 in den *Memorie per servire alla istoria letteraria e civile* als eine der besten Tragödien Voltaires. Überdies sei sie so bekannt, dass sich ein weiterer Kommentar zur Originalfassung Voltaires erübrige:

> L'originale francese di questa tragedia è conosciuto quanto basta per dispensarci dal farne parola: ella è una delle migliori tragedie, che quel poeta poligrafo e frequentemente non sensato quando scrisse da storico e da filosofo, abbia composte.[10]

Wie Piero Weiss[11] in Grundzügen bereits gezeigt hat, sind es vor allem Cesarottis Voltaire-Übersetzung und Contis *Cesare*, auf die Sertor bei der Konzeption seines Librettos zurückgriff. Mittelbar stand somit auch Shakespeares Caesar-Drama Pate für *La morte di Cesare*, kannten doch sowohl Voltaire als auch Conti die englische Tragödie aus London her.[12] Ähnlich wie Foppas *Giulietta, e Romeo* und Sografis *La*

---

[10] *Memorie per servire alla istoria letteraria e civile*, Bd. 12, Mai 1794, S. 59, Kurzbesprechung zu: *Der tod Julius Cäsars, ec. Morte di Giulio Cesare.* Tragedia ridotta in tre atti dall'originale francese del sig. di Voltaire; di Gianfederico Leonardo Menzel candidato di filologia. Bayreuth, 1793, in 8vo.

[11] Piero Weiss, *La morte di Cesare: The Words, the Music. "La morte di Cesare" by Gaetano Sertor and Francesco Bianchi, Venice, 1789/1797*, in: Gaetano Sertor, Francesco Bianchi: *La morte di Cesare*, Partitura dell'opera in facsimile, Edizione dei libretti, saggio introduttivo a cura di Piero Weiss, Venedig 1999, S. IX-XXXIII.

[12] Conti spricht in seinem Vorwort zu seinem *Cesare* von Shakespeare als „Sasper" und nennt ihn damit erstmals in Italien. Vgl. Kapitel *Literarischer Hintergrund* S. 68. Von Shakespeare als Vorbild, aber auch von der Ambivalenz dem englischen Dramatiker gegenüber spricht der Herausgeber der Ausgabe von Voltaires *La mort de César* von 1736: „Shakespeare était un grand génie, mais il vivait dans un siècle grossier; et l'on retrouve dans ses pièces la grossièreté de ce temps beaucoup plus que le génie de l'auteur. M. de Voltaire, au lieu de traduire l'ouvrage monstrueux de Shakespeare, composa, dans le goût anglais, ce *Jules César* que nous donnons au public." zitiert nach: Voltaire, *Oeuvres complètes de Voltaire*, Nouvelle Édition, Théâtre, Bd. 2, Paris 1877, S. 309. Auch Cesarotti zieht Vergleiche zwischen Conti, Voltaire und Shakespeare. Anlässlich seiner im Rahmen der *Biblioteca de' più scelti componimenti teatrali d'Europa* wieder veröffentlichten Voltaire-Übersetzung wirft er Shakespeare zwar Regelvernachlässigung vor, lobt ihn aber für seinen Enthusiasmus und feurigen Stil; Conti, den er Shakespeare gegenüber vorzieht, gesteht er eine natürliche Großartigkeit des Stils und eine geschickte Darstellung des römischen Lebens zu, bemängelt aber im Vergleich zu seinem Favoriten Voltaire, dass der Zuschauer zwischen den Charakteren Brutus und Caesar hin- und hergerissen bleibe, statt – wie in der französischen Tragödie – Brutus als den interessantesten Charakter erkennen zu können. Vgl. Melchiore Cesarotti, *Ragionamento del Traduttore*, in: *Biblioteca de' più scelti componimenti teatrali d'Europa, divisa per Nazioni, Nr. 27, Biblioteca teatrale della Nazione Francese ossia Raccolta de' più scelti componimenti tragici, comici, lirici, e burleschi di quel Teatro dall'origine de'suoi spettacoli fino a'nostri giorni, Recata in italiano da una Società di dotte persone, con*

morte di Cleopatra ist somit im weitesten Sinne auch Sertors Libretto als Teil der Shakespeare-Rezeption auf italienischen Opernbühnen Ende des 18. Jahrhunderts zu sehen. Allerdings strahlt durch die Vermittlung von Conti und Voltaire eher die Aura des shakespeareschen Stoffes als Inbegriff des Kraftvollen und Originellen sowie als Gegenpol zur französischen Klassik auf die venezianische Oper aus, als dass einzelne Übernahmen aus dem englischen Drama bei Sertor nachweisbar wären.[13] Insbesondere der Tod des Protagonisten, der bei Shakespeare als spektakuläres szenisches Ereignis im Zentrum des Dramas in der ersten Szene des dritten Aktes steht, wird bei Voltaire und Conti diskret hinter die Bühne verlagert. Ebenso verfährt auch Sertor in seiner Librettofassung von 1789. Erst Alfieris Tragödie *Bruto Secondo*, die parallel zur ersten Aufführungsserie[14] von *La morte di Cesare* entstand und Anfang des Jahres 1789 in Paris veröffentlicht wurde, zeigt die Ermordung Caesars wieder sichtbar auf einer Sprechtheaterbühne. Die große Beliebtheit, deren sich die Tragödie gerade in den Jahren zwischen 1797 bis 1799 erfreute, mag denn auch die Modifikation des Finales von *La morte di Cesare* für die venezianische Aufführungsserie von 1797 mit angeregt haben, in der die Gewalttat nun für jeden sichtbar vollbracht wird.

Caesars Niedergang im venezianischen Settecento

Mit den erwähnten vier Tragödien ist die Zahl der Dramatisierungen des Caesar-Todes lange nicht vollständig. Von Bedeutung für die venezianische Opernfassung sind jedoch nicht weitere Versionen desselben Sujets, sondern eher die Frage, welches Bild sich das venezianische Opernpublikum vom zentralen Helden Caesar bereits hatte machen können. Denn es ist nicht Sertors Libretto *La morte di Cesare*, das den Römer erstmals auf einer der Opernbühnen Venedigs auftreten lässt. Vielmehr kennt man Caesar als Opernhelden in der Stadt bereits aus zwei älteren, jeweils in verschiedenen Vertonungen dargebotenen Libretti: Als Held, der in militärischen Auseinandersetzun-

---

prefazioni, giudizj critici, anedotti, osservazioni, vite, ritratti in rame di varj illustri autori, ec. Venedig 1796, v.a. S. 79-88.

[13] Vgl. schon Piero Weiss, *La morte di Cesare: The Words, the Music*, S. XII: "This Continental Caesar play, prompted no doubt by Conti's trip to England but written upon his return to Paris, shows not a trace of Shakespearean influence. […] *La Mort de César* was conceived, like Conti's tragedy, while its author lived in England but written a little later in France. […] Voltaire's *Mort de César* is in fact wholly French in every respect, including especially its orthodox adherence to the rules. Such passages of Shakespeare as have been taken over are so transformed as to be hardly traceable to the original."

[14] Anders als Piero Weiss (ebd., S. XXXII, Anm. 40) angibt, dauerte diese erste Aufführungsserie offensichtlich bis zum Ende der Karnevalsspielzeit, mindestens bis zum 21. 2. 1789, vgl. S.118, Fußn. 80.

gen ebenso erfolgreich agiert wie in politischen Intrigen und Liebeshändeln, betritt er erstmals 1676 in Giacomo Francesco Bussanis *Cesare in Egitto*[15] eine venezianische Opernbühne und kehrt bis 1746 immer wieder hierher zurück. Schon deutlich weniger positiv gezeichnet,[16] stellt er in Pietro Metastasios zweitem Libretto mit tragischem Ausgang, dem 1729 erstmals in Venedig gezeigten *Catone in Utica*,[17] den siegreichen Antagonisten zum tugendhaft sterbenden Cato. Sertors Libretto dramatisiert also nicht allein den Tod der historischen Person Julius Caesar, sondern fügt den bereits gezeigten früheren Caesar-Episoden eine neue hinzu, so dass im größeren Zusammenhang des venezianischen Opernrepertoires eine kontinuierlich fortexistierende Opernfigur Cesare entsteht. Verweise auf zurückliegende Ereignisse in Caesars Leben, wie sie auch bei Voltaire vorkommen, gewinnen in diesem Kontext eine stützende Funktion.[18] Die Biographie der so entstehenden virtuellen Caesar-Gestalt zeigt nach einer Phase des Machtgewinns ihren auf moralischem Ungenügen beruhenden Niedergang, der mit der Ermordung durch die einstigen Freunde seinen Tiefpunkt erreicht. Das Wissen um die gloriose Vergangenheit Caesars mischt dabei in die Genugtuung angesichts seines als gerechtfertigt empfundenen Todes die Melancholie der Vergänglichkeit und der Unumkehrbarkeit einmal vollzogener Entwicklungen. Der Zuschauer und Hörer, der noch Zeuge der früheren, Caesars Leben thematisierenden Opernaufführungen hatte sein können, muss den Wandel als deutliche Verdüsterung und Ernüchterung empfunden haben.

---

[15] Nach der in Venedig stattfindenden Uraufführung von 1676 (Musik: Antonio Sartorio, Teatro S. Salvatore, Carnovale dell'anno 1677) hier wieder zu sehen in den Jahren 1735 (Musik: Giminiano Giacomelli, Teatro S. Giovanni Grisostomo, Autunno 1735), 1744 (Musik: Antonio Colombo, Teatro S. Samuele, Fiera dell'Ascensione 1744) und 1746 (Musik: anon., Teatro S. Moisè, Autunno 1746).

[16] Dass Cesare und Catone immerhin noch als moralisch ebenbürtig empfunden werden, tut das Argomento kund: „Cesare a tal morte diè segni di altissimo dolore, lasciando in dubbio alla posterità, se fosse più ammirabile la generosità di lui, che venerò a sì alto segno la virtù ne'suoi nemici, o la costanza dell'altro, che non volle sopravvivere alla libertà della patria." zitiert nach: Pietro Metastasio, *Catone in Utica*, Venedig 1791, S. 4. Die Ambivalenz gegenüber dem Charakter Caesars zieht sich als wiederkehrender Topos durch die gesamte Sujetgeschichte. Vgl. dazu Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, 9. Aufl., Stuttgart 1998, S. 120.

[17] Ein Jahr nach der römischen Uraufführung in der Vertonung von Leo, später u.a. im Jahr 1761 (Musik: Florian Leopold Gassmann, Teatro S. Samuele, Fiera dell'Ascensione 1761) und dann wieder in einer neuen zweiaktigen Fassung 1791 (Musik: Peter von Winter, Teatro S. Benedetto, Fiera dell'Ascensione 1791).

[18] So knüpft Sertor beispielsweise eine Verbindung zwischen *Catone in Utica* und *La morte di Cesare*, wenn er die Gemahlin Brutos und Tochter Catos, Porzia, zur Bekräftigung ihrer Forderung nach Cesares Tod anführen lässt, Bruto schulde dem toten Cato diese Rache: „Dunque Catone tu vendichi così? No, tu non m'ami, se sì poco ti muove il mio dolor." Gaetano Sertor, *La morte di Cesare*, Venedig 1789, I 3.

Freiheit als zentrales Thema: Die Modelle ‚Cato' und ‚Bruto'

Die positive Strahlkraft, die das Sujet dennoch besitzt, verdankt es also nicht dem Glanz des Protagonisten. Vielmehr hat sie ihre Quelle in einem Gedanken, der – bereits bei Shakespeare angelegt – vor allem im Zuge der Französischen Revolution unauflöslich mit der Tradition des Stoffes verbunden wird: der Idee der Freiheit, die als Ziel von höchster Würde fast jedes Mittel legitimiert, das zu seiner Erreichung nötig scheint. So heißt es schon in der Ermordungsszene bei Shakespeare (III 1), wenn selbstreferentiell auf künftige theatralische Darstellungen des Caesarmordes angespielt wird, man würde die Caesarmörder immer als die Männer in Erinnerung behalten, die ihrem Land die Freiheit geschenkt hätten:

> *CAS.*
>
> So oft as that shall be,
> So often shall the knot of us be call'd
> The men that gave their country liberty.[19]

Voltaire greift diese Bestimmung programmatisch auf. Indem er nicht nur die straffe Handlungsführung Shakespeares, die mit auffallend wenig Nebenhandlung auskommt, übernimmt, nicht nur wie Conti auf die Hinzufügung einer Liebeshandlung verzichtet, sondern radikal alle weiblichen Figuren aus dem Tragödienpersonal streicht, konzentriert er sich ungewöhnlich konsequent auf die politische Kontroverse. Die Freiheitsliebe steht denn auch als erklärtes Ziel der Darstellung für Voltaire im Zentrum seiner Aufmerksamkeit; in ihr glaubt er in besonderer Weise den Charakter sowohl der englischen Literatur als auch des römischen Volkes eingefangen zu haben, wie er im Vorwort zur Ausgabe von 1736 schreibt:

> Il est aisé d'apercevoir, dans la tragédie de *la Mort de César*, le génie et le caractère des écrivains anglais, aussi bien que celui du peuple romain. On y voit cet amour dominant de la liberté, et ces hardiesses que les auteurs français ont rarement.[20]

Auch Cesarotti, selbst Befürworter der Französischen Revolution und später begeisterter Anhänger Napoleons, nennt im Vorwort zu seiner italienischen Übersetzung die Freiheitsthematik als das zentrale Motiv der Tragödie und rückt damit den Aspekt in Voltaires Tragödie weiter in den Mittelpunkt, der dem Stück auch in Paris – nach mäßigem Uraufführungserfolg[21] – ab 1791 in der Zeit der *terreur* zu neuem Ansehen verhalf:

---

[19] William Shakespeare, *The Tragedy of Julius Caesar*, III 1, 117-119, in: ders., *The complete Works*, Compact Edition, hrsg. v. S. Wells u. G. Taylor, Oxford 1988, S. 599-626, hier S. 613.

[20] Voltaire, *Œuvres complètes de Voltaire*, Nouvelle Édition, Théâtre, Bd. 2, Paris 1877, S. 310.

[21] Die erste Aufführungsserie bestand aus nur sieben Vorstellungen, vgl. ebd., S. 304.

> Tutto in questa Tragedia spira l'entusiasmo di libertà: amicizia, beneficj, umanità, tutto svanisce dinanzi all'Eroismo di Bruto, e allo spirito di patriottismo che anima i suoi compagni.[22]

Die Freiheit hatten schon andere römische Helden zum höchsten Gut erklärt. Bereits Cato entschied sich lieber für den Tod als für ein Leben, das er einem Diktator verdanken müsse. Auf die Frage nach seinen Wünschen, die der unbekannte Bearbeiter der 1791 in Venedig erschienenen Fassung des metastasianischen *Catone in Utica*[23] in der Finalszene Cesare in den Mund legt, antwortet Catone lediglich: „In libertà morire."[24] Vor diesem selbstbestimmten Umgang mit der eigenen Existenz kapituliert jede Machtentfaltung: Mit „Che mi giova, oh Dio, l'impero,/ Se la pace il cor non ha?" erkennt Cesare, dass Herrschaft ohne Seelenfrieden ihm nicht genügen kann. Catone hat die Genugtuung des Todes in Freiheit: „Mi conforta il so pensiero/ Di morir in libertà."[25] Sein Tod allerdings ändert nichts an den Umständen, die ihn zum Aufgeben gezwungen haben, wie Brutus in Voltaires *La mort de César* konstatiert (II 4):

> *BRUTUS*
>
> Si Caton m'avait cru, plus juste en sa furie,
> Sur César expirant il eût perdu la vie;
> Mais il tourna sur soi ses innocentes mains;
> Sa mort fut inutile au bonheur des humains.
> Faisant tout pour la gloire, il ne fit rien pour Rome;
> Et c'est la seule faute où tomba ce grand homme.[26]

Wäre Caton dem Rat des Brutus gefolgt, so hätte er César rechtzeitig bekämpfen können, statt selbst zu sterben. So hingegen vermochte er zwar die eigene Ehre zu retten, für Rom insgesamt wurde jedoch nichts erreicht.[27] Voltaire lässt seinen Brutus deshalb

---

22 *Il Cesare, e il Maometto*, Tragedie del Signor di Voltaire, trasportate in versi italiani con alcuni ragionamenti del traduttore, Venedig 1762, Vorwort des Übersetzers Melchiorre Cesarotti, S. 14f.

23 Kurzfassung der Handlung (in Anlehnung an die zweiaktige Fassung, die 1791 in Venedig in der Vertonung von Pietro Winter aufgeführt wurde): Nach dem Tod des Pompeo befürchtet Catone, Cesare gefährde mit seinen Machtgelüsten Roms Freiheit. Seine Tochter Marzia will er an den numidischen Prinzen Arbace verheiraten; sie aber liebt Cesare, der vergeblich seine friedlichen Absichten darzulegen versucht. Emilia, die Witwe des toten Pompeo, macht Cesare für den Tod ihres Gatten verantwortlich und versucht aus Rachegefühl mit vorgetäuschten Liebesversprechungen, Fulvio, der sie liebt, zum Mord an Cesare anzustiften.
Catone, Emilia und Arbace wenden sich aus je unterschiedlichen Gründen gegen Cesare: Catone versucht nach einem Streit über die richtige Staatsführung, die Meinungsverschiedenheit im Kampf auszutragen. Emilia hält an ihren Racheplänen wegen ihres toten Gatten fest. Arbace, der von Marzia zurückgewiesen wird, will den Rivalen beseitigen. Bevor es zur Katastrophe kommt, schreitet Fulvio, der als treuer Römer auch für Emilia nicht zum Mord an Cesare bereit ist, mit seinen Leuten gewaltsam ein. Catone sieht sich in die Enge getrieben und entscheidet sich für den Selbstmord.

24 Zitiert nach Pietro Metastasio, *Catone in Utica*, Venedig 1791, S. 50.

25 Ebd., S. 51.

26 Voltaire, *La mort de César*, in: ders., *Œuvres complètes de Voltaire*, Nouvelle Édition, Théâtre Bd. 2, Paris 1877, S. 336.

27 Die Weltflucht, die in Catones stoisch motiviertem Selbstmord liegt, verstärkt sich in den Bearbeitungen der 1780er und 1790er Jahre zur Kapitulation angesichts einer widrigen Umgebung,

für eine alternative Verhaltensweise werben: Es genüge nicht, sich inmitten widriger Umstände moralisch einwandfrei zu verhalten, sondern die Rahmenbedingungen selbst seien zu ändern – wenn nötig mit Gewalt. Cato und Brutus stellen somit zwei Modelle möglichen Verhaltens dem Tyrannen Caesar gegenüber dar, die auch auf den venezianischen Opernbühnen um 1790 nebeneinander existierten: neben der passiven, stoischen Handlungsalternative, wie sie aus dem metastasianischen Libretto bekannt ist, steht die aktive des revolutionären Helden, wie sie das neue Textbuch Sertors repräsentiert.

Sertor zwischen Conti, Voltaire, Metastasio und Alfieri – Parteienstruktur und Tyrannenüberwindung

Erster Überblick

Sertor übernimmt für sein Libretto den dargestellten Handlungsausschnitt sowie wesentliche Handlungskonstitutiva, Personenkonstellation, Abfolge der Handlungsphasen sowie die Schlusslösung von Conti und Voltaire. Zwar gibt es librettotypische Modifikationen wie vor allem die Verwandlung von verdeckter zu offener Handlung. Auch geht Sertor nicht so weit wie Voltaire, alle weiblichen Figuren aus seinem Stück zu eliminieren – für die Opera seria ein schlicht undenkbarer Vorgang –, doch widersteht auch er der Versuchung, das politische Geschehen auf einer persönlichen Ebene durch Liebesintrigen zu ergänzen oder zu spiegeln, und bleibt dabei, den Konflikt allein aus den differierenden politischen Überzeugungen zu konstituieren, wie ein Überblick über den Verlauf der Handlung zeigt:[28]

[29]Cesares bevorstehende Ankunft nach neuen militärischen Siegen ruft unterschiedliche Reaktionen bei den Römern hervor. Die überzeugten Demokraten Cassio, Albino sowie Porzia, die Frau des Bruto und Tochter des durch Cesare ums Leben gekommenen Catone, fürchten, er sei im Begriff, sich zum Diktator aufzuschwingen. Sie halten es deshalb für nötig, ihn zu beseitigen. Antonio ist anderer Meinung: Er sieht in Cesare denjenigen, dem Rom seine derzeitige Größe verdanke. Nur Bruto ist hin und her gerissen. Noch möchte er glauben, Cesare scheue die Tyrannis ebenso sehr wie er. Cesares Frau Calfurnia befürchtet das Schlimmste, sucht sie doch vergeblich nach der Begeisterung, die die zu er-

---

werden doch – wie Gerhard schreibt – „die einzelnen Personen [...] als schwankende Objekte gezeigt“, vom „feindlichen Schicksal am Schluss niedergeschmettert“, wobei der Versuch, die äußeren Geschehnisse zu meistern „nicht nur zum Scheitern verurteilt, sondern nicht einmal wünschenswert“ sei. Anselm Gerhard, *Republikanische Zustände – Der tragico fine in den Dramen Metastasios*, in: Zwischen Opera buffa und Melodramma, Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert, hrsg. v. J. Maehder, J. Stenzl, (=Perspektiven der Opernforschung Bd. 1), Frankfurt am Main, Berlin etc. 1994, S. 27-64, hier S. 57.

[28] Personen: GIULIO CESARE Dittatore, CALFURNIA di lui moglie, BRUTO Senatore Romano beneficato da Cesare, PORZIA di lui moglie nemica di Cesare, ALBINO altro Senatore nemico di Cesare, ANTONIO Consolo ed amico di Cesare, CASSIO altro Senatore Romano nemico di Cesare. Vgl. Gaetano Sertor, *La morte di Cesare*, Venedig 1789, Edition Venedig 1999, S. XLIV.

[29] I 1 *Parte del Foro Romano.*

wartende Rückkehr ihres Mannes ihrer Meinung nach bei den Römern auslösen sollte. [30]Als Cesare heimkehrt, wird er mit allen Ehren empfangen. Tatsächlich stellt er schon neue Eroberungspläne vor, so dass sich seine Gegner in ihren Befürchtungen bestätigt sehen. [31]Antonio warnt Cesare vor Bruto und Cassio. Im Gespräch zwischen Cesare und Bruto zeichnet sich erstmals auch zwischen ihnen eine tiefgreifende Differenz ab: Bruto bangt vor allem um Roms Freiheit. Cesare hingegen hält ein starkes Regierungsoberhaupt für nötig, um Rom weiter gegen seine Feinde zu schützen.
[32]Die angebliche Verhaftung zweier Volkstribunen durch Cesare schürt die Aggressionen Cassios und Porzias. Bruto allerdings berichtigt, dass nicht Cesare selbst die Verhaftung befohlen habe. Die Tribunen seien zudem wieder frei und Cesare wolle mit dem Volk die Lupercalien feiern. Cassio lässt sich weder durch diese noch durch die weitere Neuigkeit, Cesare wolle Bruto und ihm wichtige Ämter übertragen, von Cesares Integrität überzeugen. Bruto bleibt unentschieden zwischen seiner Freundschaft zu Cesare und seiner Pflicht Roms Freiheit gegenüber. [33]Beim Lupercalienfest versucht Antonio, Cesare zu krönen. Als das Volk dagegen protestiert, kommt es zum Eklat, der auch Bruto von Cesares Streben nach der Diktatur überzeugt. [34]Calfurnia befürchtet ein böses Ende; im Traum sieht sie bereits die Ermordung ihres Mannes. Cesare allerdings nimmt ihre Vorahnungen nicht ernst.
[35]Bruto und Cesare setzen sich ein letztes Mal über Roms Zukunft auseinander, ohne zu einer Einigung zu gelangen. Antonio ruft Cesare zum Tempel, wo man mit der Befragung der Auguren auf ihn warte. Calfurnia sorgt sich um ihren Mann. [36]Die Verschwörer planen den Mord an Cesare, der im Senat stattfinden soll. Calfurnias Bitten zum Trotz, begibt sich Cesare ungeachtet eines warnenden Briefes in den Senat. Von draußen hören Porzia, Antonio und Calfurnia, wie Cesare getötet wird. Als die Tür sich öffnet, sieht man den toten Cesare am Fuße der Statue des Pompeo liegen, die Verschwörer mit blutigen Dolchen um ihn herum. Bruto erklärt die Tat als Tribut an die Freiheit. Antonio fordert Vergeltung für den Mord. Die Senatoren und Calfurnia schwören Rache.

In dieser Version, die den Zuschauer zum Ohrenzeugen des Mordes an Cesare macht, ihm dessen Sterben szenisch jedoch vorenthält, lernt das venezianische Publikum die Oper 1788/89 kennen. Als sie 1797 wieder aufgeführt wird, nimmt ein unbekannter Bearbeiter großzügige Streichungen vor, die insgesamt wenig an der Handlungsabfolge ändern, tendenziell jedoch zu einer weiteren Abwertung Cesares führen, indem sie die reflektierenden Momente, die seine Person in ihrer Motivation verständlich machen, eliminieren. Auffallend sind darüber hinaus das Fehlen des prophetischen Traums der Calfurnia und vor allem die neue Scena ultima, die den Mord an Cesare im Senat nun unmittelbar zeigt.

Personenkonstellationen

Die 41 Personen der Shakespeareschen Tragödie haben sich bereits bei Conti und Voltaire auf überschaubare neun reduziert. Vier davon finden sich als Konstanten in sämtlichen Caesar-Dramen: Außer Caesar selbst sind dies sein treuer Freund Marc

---

[30] I 6 *Luogo spazioso e vagamente ornato a piè del Campidoglio, dal quale con Pompa trionfale con numeroso corteggio e fra le solite acclamazioni del Popolo discende Cesare. Più avanti degli altri saranno Bruto, Cassio, Porzia, Antonio ed Albino.*
[31] I 9 *Sala d'udienza nel Palazzo di Cesare.*
[32] II 1 *Parte del Foro Romano.*
[33] II 7 *Magnifico Tempio illuminato in tempo di notte destinato alla celebrazione de'Riti Lupercali, ripieno di Popolo, con luogo distinto per Cesare.*
[34] II 9 *Appartamenti della casa di Cesare con sedie. Notte.*
[35] III 1 *Galleria in casa di Cesare.*
[36] III 5 *Vestibulo esterioe avanti la Curia di Pompeo, nella quale deve radunarsi il Senato, con porta praticabile nel mezzo, che ad essa introduce.*

Anton, Brutus, der trotz seiner Verbundenheit Caesar gegenüber aus Gründen der Vaterlands- und Freiheitsliebe zu seinem Mörder wird, und als direkter Widersacher Caesars Cassius, der die Revolte gegen den Tyrannen initiiert und auch Brutus erst von Caesars unmäßigem Machtwillen überzeugen muss. Voltaire stellt Brutus und Cassius fünf Mitverschwörer an die Seite (Cimber, Décime, Dolabella, Casca, Cinna); Conti beschränkt sich auf drei (Decimo Albino, Cotta, Dolabella), lässt aber dafür die beiden Frauen Caesars und Brutus', Calfurnia und Porzia, auftreten. Alle Personen bis auf Brutus vertreten von Anfang bis zum Ende der Handlung eine eindeutige Position Caesars Regierungsstil gegenüber. Diese Position stellt das einzige Kriterium dar, demzufolge die Personen in Spannungsverhältnissen zueinander stehen: Jeder zählt entweder zu Caesars Freunden oder seinen Feinden. Allein im Falle des Brutus tritt ein zusätzliches Dilemma hinzu, das sich bei Conti wie schon bei Shakespeare aus seiner engen Freundschaft zu Caesar erklärt, bei Voltaire hingegen zu einem lange unerkannten Vater-Sohn-Verhältnis geschärft wird – eine Zuspitzung des Konfliktes, die Alfieri ebenso wie die Beschränkung auf Männerfiguren von Voltaire übernimmt. Freiheitsliebe und Pflichtgefühl den römischen Landsleuten gegenüber kämpfen in Brutus gegen die Rechte der Freundschaft bzw. der Sohnestreue und tragen den Sieg davon. Sertor übernimmt in seinem Libretto von 1789 bis auf zwei Verschwörer sämtliche bei Conti vorkommenden Personen und ergänzt sie durch eine Vielzahl vom Chor dargestellter Komparsen:

PERSONENKONSTELLATION BEI SERTOR, *LA MORTE DI CESARE*, 1789

Pro-Cesare	*Contra-Cesare*
Giulio Cesare	Bruto
Calfurnia	Porzia
Antonio	Cassio
	Albino

Chor:
Priester, Verschwörer, Wachen, Soldaten,
Littoren, Volk, Spanische Wachen

Auch in Metastasios *Catone in Utica* scheiden sich an Cesare die Geister. Der Diktator hat in Marzia eine heimliche Geliebte und in Fulvio einen zuverlässigen Gefährten, der durch keine Intrige gegen ihn aufzuhetzen ist. Catones Abscheu gegen Cesare teilen hingegen Emilia, die Gattin des toten Pompeius, und Arbace. Hier jedoch sind die Angehörigen der beiden Parteien durch vielfältige persönliche Interessen

untereinander verbunden: Marzia ist neben Cesare auch ihrem Vater Cato gegenüber verpflichtet, der sie wiederum mit seinem Anhänger Arbace verheiraten will. Emilia hat als rachsüchtige Gattin des toten Pompeius zwar Cesares Untergang im Sinn. Um ihn herbeizuführen, schreckt sie aber nicht vor dem Versuch zurück, in Überschreitung der Parteiengrenzen Fulvio durch Liebesversprechungen auf ihre Seite zu ziehen.

Verschiedene Parallelen zwischen dem Personal des metastasianischen und des sertorschen Librettos fallen auf:[37] Zunächst ist die Feindeskonstellation zwischen Cesare und Cato bzw. Bruto festzuhalten. Der kundige Zuschauer erinnert dabei, dass der historische Bruto als Neffe Catos nicht nur ideell, sondern auch durch verwandtschaftliche Bande mit dem Freiheitshelden verbunden ist. Die Figur der Marzia bei Metastasio findet in Sertors Libretto eine doppelte Nachfolge: Die Funktion der Geliebten Cesares übernimmt die zur Ehefrau erhobene Calfurnia. Als Tochter Catos tritt Porzia an ihre Stelle. Dabei tritt Porzia zugleich in die Fußstapfen Emilias, haben doch beide Frauen Cesares wegen ihren Vater verloren: Porzia führt Emilias Rachsucht weiter und verwandelt sie mit den Verschwörern diesmal erfolgreich in eine Tat. Sertor zerlegt die metastasianischen Personen gemäß ihrer widersprüchlichen Motivationen in Einzelfaktoren und setzt sie anschließend so zusammen, dass alle Personen jeweils eindeutige Interessen verfolgen. Eine Zweiparteienstruktur verdrängt die Schachbrettdramaturgie. Einzig die Tatsache, dass Brutus sich anfangs noch hin- und hergerissen fühlt, wirkt als verzögerndes Moment. Sobald er jedoch von Cesares Anmaßung überzeugt ist, kommt das Geschehen unaufhaltsam ins Rollen. Wenn Cesare schließlich zu Füßen der Pompeius-Statue stirbt, sind die verschiedenen Sühneforderungen erfüllt und die Verwicklungen geordnet.

Jubel oder Verzweiflung beim Caesar-Mord – die Schlusslösungen

Dass ein Caesar-Drama mit Caesars Tod endet, wie bei Conti und Voltaire und in ihrer Nachfolge auch bei Sertor, ist nicht selbstverständlich. Shakespeare etwa zeigt nach Caesars Ermordung, die etwa in der Mitte des Dramas (III 1) angesiedelt ist, die weitere Entwicklung bis zum Tod des Brutus und stellt dabei den Erfolg des Attentates – und somit den des Modells ‚Bruto' gegenüber dem Modell ‚Cato' – nachträglich in Frage. Anlass zum Zweifel an der uneingeschränkten Richtigkeit des Tyrannenmordes bietet indes auch das Ende der voltaireschen Tragödie in der Originalfassung, gelingt

[37] Für die bearbeitete Fassung von 1797 kommen in der Senatsszene fünf Verschwörer hinzu: Decimo, Tilio, Trebonio, Casca und Cimbro.

es doch Antoine innerhalb weniger Minuten, die Stimmung des Volkes, das eben noch die neue Freiheit bejubelt hatte, gegen die Attentäter aufzuheizen. Die Publikumsreaktion auf die Rede des Antoine auf dem Theater ist denn auch ein sicherer Indikator für die herrschende Meinung in der Frage, welche Mittel zum Erhalt der Freiheit legitim seien: Als das voltairesche Drama ab dem 29. November 1791 mit großem Erfolg ins neue Pariser Schauspielrepertoire aufgenommen wurde, übertönten empörte Rufe aus dem Parkett Antoines Worte. In einer neuen Fassung des Dramenschlusses eliminierte Louis Gohier deshalb zwei Jahre später die Rede nicht nur völlig, sondern ließ den Widersacher der Verschwörer gar von den Liktoren festnehmen. Mit einem ausgiebigen Lob der Freiheit durch Brutus und dem Ausruf „Vive la liberté! vive la république!“[38] endete diese ‚republikanisierte' Fassung, die 1793 erstmals aufgeführt wurde. Die neuerliche Wandlung im politischen Klima nach dem Sturz Robespierres am 9. Thermidor (27. 7. 1794) zeigte sich dann in der Rückkehr zum Originalschluss, der, von Beifallsstürmen des Publikums begleitet, das nun Brutus und die Verschwörer auspfiff, schließlich sogar zur Anzeige beim Direktorium und zur Schließung des Théâtre Feydeau für über einen Monat vom 27. Februar bis zum 3. April 1796 führte.[39] Vergleichbare Schlusslösungen finden sich auch in den beiden Finalversionen des sertorschen Librettos wieder. Prägt den Schluss der Originalfassung von 1789 noch die Ambivalenz gegenüber dem Tyrannenmord, so kommt es in der zweiten Fassung für die venezianische Aufführung von 1797 zu einer wahren Verherrlichung des Freiheitsgedankens.

Pro und contra Tyrannenmord – Schlüsselstellen der Oper in Francesco Bianchis Vertonung

Musikalische Parallelisierung von Cato und Bruto

Der Vergleich zwischen den Modellen ‚Cato' und ‚Bruto', der bereits auf Sujetebene naheliegt, bietet sich auch angesichts der bianchischen Vertonung an, werden doch die beiden erwähnten alternativen Verhaltensweisen dem diktatorischen Cesare gegenüber musikalisch unter ähnlichen Rahmenbedingungen dargestellt, so dass die kontrastierenden Momente umso stärker hervortreten. In beiden Fällen entbrennt der Konflikt zwischen einem Tenor (Catone bzw. Bruto) und einem Soprankastraten (Cesare).

---

38 Voltaire, *Œuvres complètes de Voltaire*, Nouvelle Édition, Théâtre, Bd. 2, Paris 1877, S. 366.
39 Vgl. ebd., S. 304.

Die Verteilung der geschlossenen Nummern auf die Personen hebt deutlich Calfurnia, Cesare und Bruto als die Hauptfiguren in *La morte di Cesare* hervor, hinter denen die in den Schauspielvorlagen ebenfalls zentralen Personen Cassio und Antonio wie auch Porzia zurückstehen. In jeweils drei Arien, die relativ gleichmäßig die Bereiche der B- und Kreuz-Tonarten sowie verschiedene Affektgehalte vertreten, werden Calfurnia (B, Es, G), Cesare (D, C/F, F) und Bruto (C, Es, A) als gleichwertige, vielseitige Persönlichkeiten gezeichnet. Dabei nehmen die beiden Soprane Calfurnia und Cesare gemäß der Stimmfachverteilung die Position des ersten Paares ein, während mit Bruto die Tenorpartie der Oper aus der Tradition der Herrscherdarstellung heraustritt und sich mit dem Sopran der Porzia zu einem ungleichen Stimmpaar zusammenfügt, das an keiner Stelle die Liebe zwischen den Gatten musikalisch zum Ausdruck bringt: Nicht mit Porzia singt Bruto im Duett, sondern mit seinem Freund und neuen Gegner Cesare („Duettino“ in III 2). Gemessen am traditionellen Stimmschema der Opera seria findet gewissermaßen ein Tausch zwischen Cesare und Bruto statt: Als Herrscher und Tyrann käme Cesare die Tenorpartie zu. Bruto hingegen könnte als liebender Gatte, der seinen Schwiegervater Cato rächt, von einem Soprankastraten gesungen werden. Indem er hingegen Cesare die Sopranpartie zuteilt, sorgt Bianchi auch auf musikalischem Gebiet dafür, dass die neue Oper gewissermaßen als kontinuierliche Fortführung der früheren Caesar-Episoden wahrgenommen werden kann, ist die Caesar-Gestalt doch in den beiden früheren Caesar-Opern Venedigs bereits als Sopran eingeführt. Auch in Peter von Winters Vertonung des metastasianischen Librettos, die 1791 in Venedig auf die Bühne kommt, wird Cesare selbstverständlich von einem Sopran[40] übernommen. Unter parallelen Bedingungen angetreten, behält im älteren Libretto der Soprankastrat, im jüngeren der Tenor die Oberhand: Cato unterwirft sich zwar nicht, muss aber sein Leben für den Erhalt seiner Autonomie opfern; Bruto hingegen gelingt es, das Verhältnis umzukehren und Cesare – um der Freiheit willen, aber auch als späte Vergeltung für Catos Tod – zu töten. Ähnliche Machtverhältnisse zwischen den Stimmgattungen finden sich auch in weiteren Opern, deren tragisches Ende durch den Mord einer männlichen Figur an einer anderen zustande kommt: Immer wieder werden in dieser Konstellation die Opfer von Soprankastraten, ihre Mörder von Tenören gesungen.[41]

---

[40] Es handelt sich um Paolo Belli, der im Repertoire tragisch endender Opern ein zweites Mal 1798 vorkommt, wenn er in *Sofronia ed Olindo* die männliche Titelpartie singt.

[41] Vgl. *Gli Orazi e i Curiazi*: Orazio tötet Curiazio; *Il conte di Saldagna*: Alfonso tötet Ramiro.

Cesare als ambivalenter Held

Mit der gattungstypischen Sichtbarmachung von Handlungsphasen, die in den Sprechtheatervorlagen nur berichtet werden, entstehen dramaturgische Veränderungen, die Einfluss auf die Gesamtgestalt des Stückes haben. Insbesondere die Einstellung des Zuschauers dem Tyrannen Cesare gegenüber kommt bei Sertor und Bianchi auf andere Art und Weise zustande als bei Shakespeare, Conti und Voltaire. Entscheidend hierfür sind vor allem zwei Szenen, die ohne verbale Vermittlung szenisch und musikalisch Emotionen in Bezug auf die Person des Cesare wecken: der Versuch Antonios, Cesare zu krönen (II 7), und Calfurnias Traum vom Mord an ihrem Gatten (II 9). Indem zunächst die unerträgliche Anmaßung des Diktators, kurz darauf dann die existentielle Bedrohung des Menschen Cesare in eindrucksvollen Szenen vor Augen geführt werden, entstehen beim Zuschauer in dichter Abfolge Gefühle der Antipathie und Sympathie.

Der Krönungsversuch beim Lupercalienfest – Herrschergestus und Selbstmitleid

Die Kernzelle der Verschwörer um Cassius ist von Beginn des Geschehens an von der Notwendigkeit überzeugt, Caesar töten zu müssen, um die Freiheit für Rom zu retten. Dennoch bedarf es eines letzten Anstoßes, bevor die Pläne Realität werden. Dieses ausschlaggebende Ereignis sehen alle Dramenautoren im Versuch des Marc Anton, Caesar beim Lupercalienritus im Tempel zu krönen, auf den das Volk mit Protest reagiert. Caesar seinerseits versteht dies als Affront, der ihn motiviert, seine Machtposition umso schneller und ohne weitere Rücksicht vom Senat legitimieren zu lassen. Seine Gegner wiederum fühlen sich durch diese neue Entwicklung zum Handeln gezwungen.

Shakespeare verwebt die Krönungsszene mit einem entscheidenden Dialog zwischen Brutus und Cassius: Während die beiden über die Herrscherrolle sprechen, die Caesar sich anmaße, sind Jubelrufe des Volkes zu hören, die – wie Casca nachträglich berichtet – die dreimalige Zurückweisung der von Antonius angebotenen Krone durch Caesar honorieren. Die Erzählung Cascas lässt allerdings Zweifel an der Aufrichtigkeit Caesars aufkommen. Zwar lehnt der die Krönung ab, insgeheim aber scheint ihm dies so schwerzufallen, dass er am Ende gar ohnmächtig zu Boden fällt. Voltaire verzichtet auf die Teichoskopie und lässt von der fraglichen Tempelszene lediglich im Nachhinein berichten. Dabei verleiht er Caesars heimlichem Machtwunsch noch deutlicher Ausdruck als Shakespeare: Nicht nur die gute Beobachtungsgabe des Berichten-

den erlaubt hier die Erkenntnis, dass César die Krone insgeheim gerne annehmen würde, sondern César selbst macht dies durch seine aufbrausende Reaktion unmissverständlich deutlich. Zwar täuscht er vor, die Krone nicht akzeptieren zu wollen; dass das Volk sie ihm nicht gönnt, kann er dennoch nicht dulden, weswegen er unverzüglich den Senat einberuft, um die Verfassung seinen Wünschen anzupassen.

Sertor wertet die Szene (II 7) zur alles entscheidenden Krise auf, indem er sie aus dem Status der verdeckten in die offene Handlung erhebt und so die Gelegenheit für eine repräsentative Massenszene im nächtlichen Heiligtum mit Chor- und Tanzeinsatz nutzt. Der Zuschauer kann nun den Tyrannen selbst in der kritischen Situation erleben. Nicht ein subjektiv gefärbter Botenbericht, sondern die eigene Anschauung entwirft ein Bild vom überheblichen, aber auch weichlichen Machtmenschen mit Neigung zur Cholerik. Die Notwendigkeit des Attentats wird für den Zuschauer zur emotional nachvollziehbaren Gewissheit. Die Person Cesares gewinnt an Realität und Plastizität, während sie in den Schauspielvorlagen weitgehend durch Fremdkommentare der Verschwörer einerseits und Antonius' andererseits charakterisiert wird. Zugleich verschwindet die Polyperspektivität in der Personenzeichnung Cesares, die gerade durch die Fremdcharakterisierung bewerkstelligt wird.

Die Zeremonie des Lupercalienritus beginnt mit einem „Coro con Duettini"[42] und gipfelt in einer großen Aria con Coro des Cesare. Nachdem Cesare mit dem Beginn der Zeremonie auf die Ankunft Brutos hat warten lassen, wendet der Chor sich mit der Bitte an die Götter, Rom unversehrt in seinem Ruhm zu erhalten. Im menuettartigen Dreivierteltakt eines C-Dur-Rondos mit der Tempobezeichnung *Allegretto* alternieren die jeweils von Tänzen begleiteten Chorrefrains mit kleinen Duettpassagen. Cesare und Antonio sprechen von einer möglichst großen territorialen Ausdehnung des römischen Reiches als ihrem Hauptziel. Bruto und Cassio hingegen sehen in der römischen Freiheit das höchste Gut und erklären sich gar bereit, für sie zu sterben. Die beiden Frauen schließlich beschwören die Götter, ihre Gebete zu erhören, ohne allerdings über deren Inhalte Auskunft zu geben. Nachdem jedes Stimmpaar einmal gesungen hat, beginnt mit einem neuen Einsatz Antonios scheinbar ein zweiter Durchlauf. Diesmal jedoch unterbricht der Chor, denn Antonios Ansinnen ist zu ungeheuerlich, um unkommentiert durchgehen zu können. Mit den Worten „Quel sacro invitto

[42] "Segue Il Coro con Duettini" ist am Ende des vorherigen Rezitativs zu lesen, vgl. Edition Venedig 1999, Partiturfaksimile S. [218].

alloro / Si cangi in serto d'oro..." macht er sich daran, Cesare eine Krone aufzusetzen. Der Form nach wäre es nun an Cesare, wieder zum ‚Duettino' zu komplettieren. Ob er Antonios Handlungsweise dabei zustimmen würde, bleibt offen, da der Chor ihm empört zuvorkommt und Antonio Einhalt gebietet: „Olà, t'arresta, indegno. / Deponi il reo pensier." Prägte bis zu dieser Stelle der tänzerische Duktus die Vertonung, so ändert sich nun mit einer Temposteigerung („con più moto") und schnell bewegten Streicherskalen abwärts der Charakter der Musik. Nach elf Takten kommt der Chor zu einem abrupten Ende. Im Secco-Rezitativ äußert sich nun Cesare zu dem Vorfall. Er beruhigt das Volk, tadelt es aber auch für die Leidenschaft, mit der es sich dem Krönungsversuch widersetzt. Die Diskussion, die daraufhin entbrennt, führt über ein Accompagnato-Rezitativ Cesares zu seiner großen Aria con Coro, die den musikalischen Höhepunkt seiner ganzen Partie bildet. Drei Solostrophen und drei Chorstrophen werden zu einer großen fünfteiligen Chorarie kompiliert, die mit den Tempi Andante maestoso, Spiritoso, Larghetto, Allegro und Con più moto Elemente des Wechsels sowie der Temposteigerung miteinander verbindet und so eine der immer öfter vorkommenden Formen der Zeit darstellt, die zur späteren Cavatina-Cabaletta-Anlage hinführen. Im gravitätischen Anfangsteil mit gemessenen schrittweisen Bewegungen im punktierten Rhythmus gibt sich Cesare – passend zur Tonart D-Dur – staatsmännisch, wenn er die Vergeblichkeit jedes Versuchs, ihn zum Einlenken zu bewegen, betont:

CESARE

Ad un fasto contumace
Far, ch'io ceda, invan si crede.[43]

Bereits nach zwei Versen jedoch wechselt der Charakter. Das Tempo belebt sich zum Spiritoso, die abtaktigen, teilweise punktierten Begleitfiguren wandeln sich zu leichten Staccato-Dreierfiguren, an den Taktschwerpunkten stehen jeweils Pausen. Cesare wendet sich der Ungerechtigkeit zu, mit der die Römer ihm den geschuldeten Dank vorenthalten. Damit beginnt neben der herrscherlichen Attitüde eine zweite Seite des Diktators wirksam zu werden, die kaum weniger abstoßend erscheint: ein Hang zum Selbstmitleid, der ihm die Erkenntnis der Realität verstellt, wie in der sich anschließenden Chorstrophe deutlich wird:

CESARE

Ah! sì barbara mercede
Quando giunsi a meritar?

---

[43] Gaetano Sertor, *La morte di Cesare*, Venedig 1789, II 7, Edition Venedig 1999, S. LIX.

CORO

Chiedi il sangue, ma la fede,
Ma l'onor non lo sperar.[44]

Voll zur Entfaltung kommt dieser Aspekt im folgenden Larghetto-Abschnitt, in dem Cesare an seine Gattin Calfurnia appelliert, die ihn in der im Rezitativ stattfindenden Auseinandersetzung zuvor vergeblich zur Besonnenheit ermahnt hatte. Vom strahlenden D-Dur wendet sich die Tonart ins intimere G-Dur. Die Taktart wechselt zum weicheren Dreivierteltakt, synkopische Streicherbegleitung erzeugt den Eindruck innerer Unruhe.

CESARE

Che temer da un cor che v'ama,
Che felici ognor vi brama?
Cara Sposa, tu lo senti,
Deh compiangi il mio dolor.[45]

Sogar die Römer fühlen nun angesichts dieser Klage ein Erbarmen, das sie im nächsten Allegroabschnitt – wieder im Viervierteltakt – in weit entlegene Harmonien entführt: Ausgehend von h-Moll, Paralleltonart der Ausgangstonart der Arie, D-Dur, gelangen sie bis zu Cis-Dur, so dass bei solch extremer Reaktion beinahe schon wieder Zweifel an ihrer Aufrichtigkeit aufkommen, wenn sie von ihrer schwindenden Wut auf Cesare sprechen:

CORO

Ah, che al suon di quei lamenti
Si disarma il mio furor.[46]

Cesare jedoch nimmt sie beim Wort. Indem er dankbar ihr Mitgefühl annimmt, bietet sich ihm die Gelegenheit zu einigen nicht ausgeschriebenen Kadenzen – so auf „vedo" – inmitten dieser sonst wenig virtuosen Arie. Dabei wird über die Dominante A-Dur wieder die gemäßigte Ausgangstonart D-Dur erreicht:

CESARE

Ma si piegan l'alme vostre:
Son commosse, sì, lo vedo.
Giusto Ciel di più non chiedo:
Or son giunto a trionfar.[47]

Nachdem der Chor seine letzte Strophe noch einmal bekräftigend wiederholt hat, beschließt Cesare im gesteigerten Tempo (con più moto) die Arie mit einer strettaähnlichen Coda zum Text der letzten Strophe.

---

[44] Gaetano Sertor, *La morte di Cesare*, Venedig 1789, II 7, Edition Venedig 1999, S. LIX.
[45] Ebd.
[46] Ebd.
[47] Ebd.

Hatte Cesare in den vorausgehenden Rezitativ-Dialogen noch Entschlossenheit und Machtwillen ausgestrahlt, so zeigt er in der Arie ungeahnte Schwächen. Man lernt einen Mann kennen, dem weder die Kraft zum Diktator noch die Einsicht des guten Regenten zuzutrauen ist. Lediglich die großdimensionierte Anlage der Arie insgesamt, die in dieser Form einzigartig in der Oper ist, repräsentiert den politischen Anspruch Cesares. Es scheint, als maße sich ein galanter Held eine Rolle an, die ihn mit ihren Konsequenzen – darunter die drohende Abneigung des Volkes – überfordert. Damit fällt Sertors Cesare moralisch nicht nur gegen seine Vorbilder in den Sprechtheatervorlagen, sondern auch gegen seine Vorläufer in den früheren Caesar-Opern ab. Zugleich wird die Berechtigung des geplanten Anschlags überdeutlich, will man doch das Staatswohl nicht in den Händen eines derartig mit Schwächen behafteten Mannes sehen.

Calfurnias Traum – der bedrohte Gatte

Noch entscheidender für die Gesamtanlage des Librettos in der Version von 1789 ist Calfurnias Traum, der seit Plutarchs Caesar-Vita immer wieder erwähnt, nie aber in Gänze ausgeführt wird. Shakespeare etwa lässt Caesar von den düsteren Visionen seiner Frau berichten (II 2), die sich ihr im Schlafe gezeigt haben.[48] Sertor dagegen kreiert rund um Calfurnias Albtraum eine ganze Szene (II 9). In der Uneigentlichkeit der Traumesvision wird der Zuschauer Zeuge eines Vorgangs, der in der realen Bühnenhandlung – noch – zu den Tabus gehört: der Ermordung Cesares durch die Verschwörer.

Die verschiedenen Parteien haben sich nach den Geschehnissen im Tempel voller Schrecken zurückgezogen. Für die Verschwörer bedeutet Cesares Ausbruch den letzten Anstoß zu ihrem Attentat. So hat Bruto im Kreis seiner Freunde sein Dilemma angesichts der Notwendigkeit, den Freund zu töten, geschildert und betont, dass er nichtsdestotrotz entschlossen zur Tat sei.[49] Calfurnia ihrerseits hält sich allein in ihren Gemächern auf und sieht die Dunkelheit der Nacht mit düsteren Visionen angefüllt. Die Szene (II 9) beginnt mit einem neuntaktigen Instrumentalvorspiel in d-Moll, in dem Streicher, Oboen, Hörner und Fagott die gedrückte, angstgeladene Atmosphäre heraufbeschwören, in der Calfurnia sich befindet: Unter bevorzugter Verwendung der

---

[48] „Calphurnia here, my wife, stays me at home./ She dreamt to-night she saw my statue,/ Which like a fountain with an hundred spouts/ Did run pure blood, and many lusty Romans/ Dame smiling, and did bathe their hands in it." II 2.

[49] II 8, Arie Bruto „Piango, è ver, ma non temete".

leitereigenen chromatischen Tonschritte sowie verminderter Intervalle und Akkorde, darunter v. a. auch aus dem Neapolitanischen Sextakkord abgeleiteter Klänge bewegen sich die Stimmen durchweg abwärts; flirrende Streichertremoli in hoher Lage tun ihr übriges, um eine Stimmung äußerster Spannung zu erzeugen. Aus den Motiven des Vorspiels schöpft auch das Accompagnato-Rezitativ selbst, das Calfurnia die Ohnmacht schildern lässt, die sie in Anbetracht der großen Gefahr empfindet, in der sie ihren Gatten Cesare sieht. Die Bedrückung des Anfangs, im langsamen Tempo – Larghetto – dargestellt, weicht dabei zunächst dem Schrecken über die Vorstellung, Cesare könne tatsächlich etwas zustoßen, der durch ein plötzliches Allegro risoluto mit prägnantem Synkopenrhythmus im instrumentalen Tutti eingeleitet wird. Darauf folgt erneut der Rückfall in eine leidende Haltung. Das Tempo verlangsamt sich über ein Andante mosso bis zum Adagio, die Instrumentalbegleitung wird filigraner, Calfurnia sieht allein im Schlaf die letzte Zuflucht. Nach nur einem Takt Instrumentalüberleitung beginnt Calfurnias Arie mit gleichmäßig pulsierenden Bässen, sacht wiegenden Sechzehntelfiguren sordinierter Violinen, seufzerhaften Oboen- und Fagottmotiven und liegenden Horn- und Violaklängen. Die Tonart Es-Dur nimmt vorweg, was textlich bevorsteht: In Anlehnung an das traditionelle Szenenrepertoire der Opera seria kombiniert Calfurnias Arie den Typus der Schlafarie mit Anklängen an die Ombra-Arie, wenn sie zunächst den süßen Schlaf besingt, der Vergessen schenkt, im Traum allerdings plötzlich den toten Pompeo sieht, der Cassio und Bruto zum Angriff auf Cesare anstiftet und schließlich den Tod ihres Gatten selbst vorausahnt.[50] Die erste Strophe steht noch ganz unter dem Zeichen des einsetzenden Schlafes, der Calfurnia übermannt, als sie gerade mit einer Wiederholung der Strophe beginnen will.

CALFURNIA

Dolce sonno oblio de' mali
Nel mio sen soave scendi,
E per poco almen sospendi
Il mio barbaro penar.

S'addormenta. Mentre Calfurnia dorme, viene rappresentato il sogno da un Quadro animato.[51]

---

[50] Vgl. zu Es-Dur im Zusammenhang mit Tod, Schlaf und Liebe sowie bei Ombra-Arien: Wolfgang Osthoff, *Mozarts Cavatinen und ihre Tradition*, in: Helmuth Osthoff zu seinem siebzigsten Geburtstag, hrsg. v. U. Aarburg, u. P. Cahn in Verbindung mit W. Stauder, Tutzing 1896, S. 139-177, v.a. S. 150ff.; zu Es-Dur als Ombra-Tonart: Helga Lühning, *Florestans Kerker im Rampenlicht. Zur Tradition des Sotterraneo*, in: H. Lühning, S. Brandenburg (Hrsg,), *Beethoven. Zwischen Revolution und Restauration*, Beethovenhaus, Bonn 1989, S. 137-204, v.a. S. 152 und 157.

[51] Gaetano Sertor, *La morte di Cesare*, Venedig 1789, II 9, Edition Venedig 1999, S. LXI.

Sobald Calfurnia schläft, wechselt die Musik in die Traumebene. Die ruhigen Wiegemotive enden; stattdessen beginnen die Violinen, nun ohne Dämpfer, im Allegro agitato mit nervösen Zweitonmotiven, die schrittweise in immer höhere Lagen ansteigen und sich schließlich zu stetig rollenden Sechzehntelfiguren verwandeln. Auch der Bass steigert sich von halbtaktigen Akkordgrundtönen bis zu bewegten Achtelfortschreitungen. Aus Es-Dur wird c-Moll; die Violen und Fagotte setzen den aufsteigenden Violinfiguren spannungsvoll eine chromatisch absteigende Linie entgegen. Die übrigen Bläser pausieren.

Notenbeispiel Ces01 : Beginn des Traums („dopo l'Aria di Bruto", T. 69-81)

Statt des erhofften Vergessens bringt der Schlaf nur umso drastischer die Befürchtungen Calfurnias zutage. In der pantomimischen Darstellung des „Quadro animato" wird sichtbar, was sie träumt: Pompeo, dessen Tod Cesare verschuldet hat, erscheint mit einer Waffe. Cesare ist verraten worden; er muss sich retten. Calfurnias Traumbericht, anfangs noch beinahe rezitativisch gestaltet, steigert sich zu immer größerer Intensität. Als sie den Gatten zur Umkehr aufruft, erscheinen die ersten Melismen.

Ah Pompeo, perché quel ferro?
A chi morte, oh dio, s'appresta?…
Sei tradito; ahimé, t'arresta:
volgi, o sposo, altrove il piè.[52]

Ein Zwischenspiel zwischen zweiter und dritter Arienstrophe lenkt die Aufmerksamkeit vorübergehend verstärkt auf die szenische Darstellung: Cassio und Bruto bewaffnen sich ebenfalls und wenden sich gegen Cesare – so jedenfalls lässt sich aus Calfurnias dritter Strophe schließen, in der sie mit Vorwürfen an die treulosen Freunde auf das Traumgeschehen reagiert. Die Gesangsstimme wird dabei zunehmend bewegter geführt, bis Calfurnia den Bedrohten in beinahe durchlaufenden Achteln zur Flucht aufruft, gleich darauf aber atemlos stockend feststellen muss, dass die Warnung zu spät kommt. Die bekannten nervösen Streicherrollfiguren, im Verlauf der Arie immer wieder in Erscheinung getreten, lassen die Spannung ihren Gipfel erreichen, bis sie im Moment des Mordes – bei „empi inumani" – auf dem zweigestrichenen As als Hochton stehen bleiben:

Cassio … Bruto … alme infedeli,
Perché s'arman l'empie mani?
Ah che scampo dai crudeli
Idol mio, per te non v'è.

---

[52] Gaetano Sertor, *La morte di Cesare*, Venedig 1789, II 9, Edition Venedig 1999, S. LXI.

Santi Numi! Ah fermate, empj inumani.

Vede sognando il colpo e si risveglia impaurita.[53]

Notenbeispiel Ces02: Geträumter Mord („dopo l'Aria di Bruto", T. 139-142 u. Anfang des Reziativs)

Im Moment, in dem Calfurnia den Mord an Cesare träumt und aufwacht, betritt der lebende Cesare ihr Schlafgemach und erkundigt sich – begleitet von kurzen Streicherakkorden – im Rezitativ nach dem Grund ihrer Beunruhigung. Mit einem wirkungsvollen Überraschungseffekt wird so die Traumsphäre verlassen; die Realität kehrt zurück, indem sich gerade durch das Erscheinen des Totgeglaubten der Traum als unwirklich entpuppt. Auch musikalisch führt das schlicht begleitete Accompagnato-Rezitativ aus der Überhöhung der Vision wieder auf den Boden der Tatsachen zurück – vermeintlich zumindest, denn nur wenige Stunden später wird sich der Trauminhalt als durchaus realistisch, Cesares nüchterne Furchtlosigkeit hingegen als naiv erweisen.

In illustrativer Vertonung wird im Traum das Kerngeschehen der Oper vorgeführt. Dabei findet eine zweifache Offenlegung der in den Schauspielvorlagen verdeckten Handlung statt: Indem der Zuschauer in Calfurnias Schlafgemach geführt wird, verfolgt er mit eigenen Augen, wie Cesares Gattin den prophetischen Traum träumt, statt nur im Botenbericht oder in einer rückblickenden Erzählung davon zu hören. Der Trauminhalt selbst liefert dazu die vorweggenommene Darstellung der Finalszene, des Mordes an Cesare also, der bei Conti und Voltaire ebenfalls nur indirekt vermittelt wird. Diese Ersatzdarstellung befreit zum einen das Publikum von der Zumutung, die Darstellung eines tatsächlichen Mordes auf der Bühne hinzunehmen. Zum anderen enthebt die von Tänzern ausgeführte Pantomime den Sänger des Cesare, Pacchierotti, von der Notwendigkeit, die Extremsituation des Sterbens schauspielerisch darzustellen. Die Phantasie des Zuschauers jedoch ruft das Traumbild bei der Gelegenheit des tatsächlichen Mordes in Erinnerung und macht so das verborgene Geschehen am Schluss der Oper zumindest vor dem inneren Auge offenbar. Nach der Antipathie, die Cesares Verhalten beim Krönungsversuch anlässlich des Lupercalienfestes hervorgerufen hat, stellt sich mit Calfurnias Traum die kontrastierende Emotion einer mitleidigen Sympathie beim Zuschauer ein. Dieser Gefühlswiderstreit bereitet vor auf die Ambivalenz in der Wertung des Tyrannenmordes, die sich ansatzweise auch in der Schlussszene von 1789 wiederfindet.

---

[53] Gaetano Sertor, *La morte di Cesare*, Venedig 1789, II 9, Edition Venedig 1999, S. LXI.

Mit seinen ineinander verschachtelten Realitätsebenen in der pantomimischen Darstellung des aktuell geträumten, nicht nur berichteten Trauminhalts, dessen Handlung nicht etwa zur Vor- oder Nachgeschichte gehört, sondern gerade das Kernthema der Oper ausmacht, ist der „Quadro animato“ in *La morte di Cesare* meines Wissens einzigartig in der Opernliteratur der Zeit, nicht jedoch ohne Vorbilder vor allem im französischsprachigen Raum. Insbesondere Orestes Traum in Christoph Willibald Glucks *Iphigénie en Tauride* aus dem Jahr 1779[54] mag bei der musikalischen Konzeption Pate gestanden haben. Nicht in klanglicher Hinsicht – Gluck verwendet über den Streichersatz hinaus einen reichen Bläserapparat mit zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotten, und drei Posaunen –, wohl aber in der figurativen Auflösung allmählich sich aufbauender Steigerungsbewegungen, ähnelt Bianchis Komposition abschnittsweise der Gluckschen.[55] Auch die pantomimische Anlage scheint bei Guillard und Gluck vorgebildet, wird doch szenisch dargestellt, was der schlafende Oreste träumt:

> Les Euménides sortent du fond du théâtre et entourent Oreste ; les unes exécutent autour de lui un Ballet-Pantomime de terreur, les autres lui parlent, Oreste est sans connaissance pendant toute cette scène.[56]

Wie bei Sertor und Bianchi handelt es sich um einen Schreckenstraum, anders als hier aber agieren nicht Personen einer historisch fundierten Opernhandlung wie die Verschwörer um Cesare, die im weiteren Verlauf des Geschehens die geträumte Tat wirklich vollziehen werden, sondern mythologische Gestalten. Indem sie mit Rache für einen bereits verübten Mord – den Orestes an seiner Mutter Klytämnestra – drohen, erzeugen sie eine Atmosphäre ängstlicher Anspannung, vergleichbar mit der, unter der auch Calfurnia leidet. Im Unterschied zu *La morte di Cesare* aber bleibt es hier – wie im übrigen auch im ersten Traum der Oper, in dem Iphigénie vom Mord an ihrem Bruder Oreste träumt[57] – bei der Schreckenserwartung. Im weiteren Verlauf der

---

[54] Bianchi konnte die Uraufführung der Oper zwar nicht mehr in Paris miterleben, denn er verließ die Stadt 1778, nachdem er seit 1775 als Maestro al cembalo an der Comédie-Italienne dort gewirkt hatte. Neuerliche Reisen in die französische Metropole sind erst wieder zwischen 1802 und 1807 belegt. (Vgl. Daniel Brandenburg, *Bianchi, Giuseppe Francesco*, in: MGG 2. Aufl., Personenteil, Bd. 2, Sp. 1562-1566, Sp. 1562.) Gleichwohl dürfte ihm die Oper mit ihrer weiten Verbreitung über Frankreich hinaus bekannt gewesen sein.

[55] Vgl. Christoph Willibald Gluck, *Iphigénie en Tauride*, Tragédie opéra in vier Akten von Nicolas-François Guillard, in: Chr. W. Gluck, *Sämtliche Werke*, hrsg. i. A. des Staatl. Instituts f. Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin, begr. v. R. Gerber, Abt. I: Musikdramen, Bd. 9, Kassel, Basel u.a. 1973, S. 136-138, II 4, T. 1-13.

[56] Ebd., S. 136.

[57] Zu Beginn der Oper berichtet Iphigénie von einem nächtlichen Traum, in dem sie gezwungen worden sei, ihrem vermissten Bruder Oreste ein Messer in die Brust zu stoßen (I 1). Der Traum nimmt die später aufkommende reale Gefahr vorweg, die aber in der Wirklichkeit abgewendet

Oper bewahrheiten sich die Alpträume gerade nicht; es kommt zu keiner Übereinstimmung von Trauminhalt und tatsächlicher Opernhandlung.

Analogien bestehen auch zu André-Ernest-Modeste Grétrys Opéra-comique *Zémir et Azor* von 1771 mit ihrer pantomimisch gestalteten Zauberspiegelszene oder – im deutschsprachigen Raum – zu Johann Gottlieb Naumanns *Medea*, die mit verschiedenen Arten von Pantomimen arbeitet. Keine der genannten Szenen aber verbindet innerdramatische Fiktion und Bühnenrealität auf dieselbe Weise, wie dies bei *La morte di Cesare* der Fall ist.[58]

Die Bezeichnung „Quadro animato" bei Sertor und Bianchi legt schließlich nahe, die Darstellung im Kontext der zeitgenössischen ‚lebenden Bilder' zu sehen. Auch hier aber bestehen gravierende Unterschiede. Weder handelt es sich bei der Traumszene in *La morte di Cesare* um die Nachstellung eines spezifischen Gemäldes oder einer Skulptur, noch bleibt das Bild unbewegt, wie es beim lebenden Bild im engeren Sinne der Fall ist. Die verschiedenen Phasen, die das Geschehen durchläuft – Pompeo bewaffnet sich, Cesare wird bedroht, auch Cassio und Bruto rüsten sich, Cesare wird geschlagen – rücken den Quadro animato eher in die Nähe der professionellen Attitüde, von der ihn allerdings wiederum die Zahl der beteiligten Personen unterscheidet: „Die ‚lebende Plastik' – vor allem in Form der ‚Attitüde' – wird in der Regel nicht als Gruppe von Laien vorgeführt, sondern durch eine Künstlerin oder einen Künstler allein gestellt. Dabei ist der statisch länger gehaltene Moment weniger wichtig als der gekonnte Wechsel von einer Position zur nächsten."[59] Man könnte sich die Darstellung des geträumten Mordes als pantomimisch choreo-

---

werden kann, anders als bei Sertor und Bianchi, wo Calfurnia träumt, was später tatsächlich geschieht.

58 Der grundsätzliche Unterschied zum „Quadro animato" in *La morte di Cesare* besteht bei Grétry darin, dass hier ein märchenhafter Vorgang innerhalb der Handlung – die Vision eines räumlich entfernten Geschehens in einem zauberischen Medium – inszeniert wird, während bei Sertor und Bianchi ein inneres Bild – das Traumgesicht der Calfurnia – zu sehen ist, das zugleich ein zeitlich entfernter Bestandteil der realen Handlung ist. In der pantomimischen Traumdarstellungen des ersten Aktes in Johann Gottlieb Naumanns *Medea* auf ein Libretto von Antonio Filistri di Carramondani aus dem Jahr 1788 nimmt der Traum wiederum nicht ein später tatsächlich eintreffendes Geschehen vorweg, sondern liefert in einer Pastoralszene mit Amor einen Grund für Medeas plötzliche Liebe zu Jason. Und auch die ausführliche Ballettpantomime, die im Schlussakt derselben Oper Medeas weiteres Schicksal in Korinth vor Augen führt, ist nur bedingt mit der Traumvision der Calfurnia zu vergleichen, nicht nur wegen des ungleich größeren Umfangs (Naumanns Ballettpantomime umfasst 18 Nummern), sondern auch aufgrund ihres Status in der Handlung: Was die Pantomime zeigt, liegt hier in einer Zukunft, die nicht im Verlaufe der eigentlichen Oper zur Gegenwart wird. (Vgl. zu Naumanns *Medea*: Richard Engländer, *Johann Gottlieb Naumann als Opernkomponist (1741-1801)*, Leipzig 1922, S. 306 u.312.)

59 Birgit Jooss, *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin 1999, S. 24.

graphierte Folge charakteristischer Gruppenposen denken und somit als Mischung zwischen lebendem Bild und Bühnenattitüde.[60] Sertor und Bianchi gelingt so eine szenische Realisierung der Kernszene von *La morte di Cesare*, die dem dramatischen Mimesis-Gedanken gerecht wird und doch zugleich eine Art von Diskretion bewahrt, indem sie der Morddarstellung im Vergleich zur restlichen Opernhandlung einen Sonderstatus mit eingeschränktem Realitätswert zuweist.

Das Attentat

Neben den beiden erwähnten Szenen, in denen Sertor schon 1789 verdeckte Handlung zur offenen macht, gehört auch die Tötung Caesars zu den wesentlichen Geschehnissen, die in den Schauspielvorlagen lediglich indirekt vermittelt werden. Trotz der allgemeinen Tendenz zur szenischen Darstellung sonst nur berichteter Handlung schließt sich Sertor in der Originalfassung des Librettos von 1789 der voltaireschen Finalversion von 1731 an, in der der Mord an Cesare zunächst durch die verschlossenen Türen des Senatssaals zu hören ist, nachdem zuvor Calfurnias Traum den Blick auf das Attentat freigegeben hatte. Erst in der revidierten Fassung von 1797 ist dagegen das Attentat Bestandteil des szenisch Dargestellten. Zugleich verändert sich die Wertung des Schlusses: Dominiert 1789 die Partei der Trauernden das Finale, so steht im Zentrum der Finalfassung von 1797 die Verherrlichung der neu gewonnenen Freiheit.

Die Schlusslösung von 1789 – Trauer um den Tyrannen

Wie bei Voltaire öffnen sich auch in Sertors Fassung von 1789 für die Scena ultima die Türen und geben die Sicht frei auf den toten Cesare, der von seinem Mantel bedeckt am Fuße der Pompeius-Statue liegt. Die Verschwörer, mit blutigen Dolchen bewehrt, ziehen sich nach der befriedigten Feststellung Brutus', die verlorene Freiheit sei nun wiederhergestellt, zurück und überlassen die Trauer um den toten Cesare Calfurnia und Antonio, der mit wenigen Worten auch den Chor zu Racheschwüren gegen die angeblichen Verräter anregt. Am Ende sowohl des Dramas als auch des Librettos steht der Aufruf, die Verschwörer zu verfolgen, bis sie bestraft seien. Dabei fasst Sertor in vier Tutti-Versen zusammen, was Voltaire zunächst den Römern insgesamt in den Mund legt, bevor er Antoine das letzte Wort erteilt:

---

[60] Vgl. Birgit Jooss, *Lebende Bilder*, S. 103: „Im Zusammenhang mit dem Theater war mit ‚Attitüde' die ruhig gehaltene Stellung eines Schauspiers gemeint, die nicht nur dem Auge formal gefallen,

ROMAINS

Oui, nous les punirons; oui, nous suivrons vos pas.
Nous jurons par son sang de venger son trépas.
Courons.

ANTOINE,
à Dolabella.

Ne laissons pas leur fureur inutile ;
Précipitons ce peuple inconstant et facile :
Entraînons-le à la guerre ; et, sans rien ménager,
Succédons à César en courant le venger.[61]

wird bei Sertor zu:

TUTTI

Sì, portiamo in ogni loco
Morte, strage, ferro e fuoco.
Questi infami traditori
Corriam tutti a trucidar.[62]

Die abschließende Licenza versucht, mögliche Assoziationen zur aktuellen Situation in Venedig auszuschließen, wie bereits beschrieben.

Cesare hat sich mit seiner Rondo-Arie „Rasserena i mesti rai“ von Calfurnia und Antonio verabschiedet und ist in den Senat gegangen, dessen Zusammenkunft er während der Auseinandersetzung im Tempel selbst initiiert hatte. Vor den Türen des Senats wartend, äußert Calfurnia im Rezitativ ihre schlimmen Vorahnungen, die sich auf den Traum und die gespannte Atmosphäre zwischen Cesare und den Römern gründen. Antonio versucht sie zu beruhigen, doch ein plötzlicher Lärm – repräsentiert durch ein fanfarenartiges C-Dur-Motiv der Streicher, Oboen, Hörner und Trompeten – lässt erahnen, dass etwas Unerwartetes geschieht. Man hört die Stimmen der Verschwörer sowie die des angegriffenen Cesare, wobei die Instrumentalbegleitung immer dann auf die Fanfaren zurückgreift, wenn die Verschwörer zu Wort kommen. Äußern sich hingegen Cesare, Calfurnia oder Antonio, so geben akkordische oder frei bewegte Streicherstimmen deren Erschütterung einen musikalischen Rahmen, bis auf Calfurnias Ausruf „Io moro“ vier Takte eines meist in Sexten und Terzen geführten zweistimmigen Violinsatzes in halben Noten ihre Ohnmacht begleiten. Gerade Cesares im Libretto nicht genannter Todesseufzer „Ah!“[63] allerdings wird lediglich mit einer kurzen Akkordfolge von C-Dur und E-Dur quittiert, die zu Brutos „Compita è l’opra.“ hinleitet. Eine musikalische Entsprechung für den Sterbevorgang gibt es nicht.

---

sondern auch einen Seelenzustand vermitteln sollte. Sie unterschied sich von der Pantomime nur durch die Ruhe und gehörte wie diese der dramatischen Kunst oder dem Tanz an.“

61 Voltaire, *La mort de César*, III 8, in: ders., *Œuvres complètes de Voltaire*, Nouvelle Édition, Théâtre, Bd. 2, Paris 1877, S. 358.

62 Gaetano Sertor, *La morte di Cesare*, Venedig 1789, III 9, Edition Venedig 1999, S. LXVII.

63 Edition Venedig 1999, Partiturfaksimile S. [622].

UN CONGIURATO, DI DENTRO
Superbo, mori!
CESARE
Scellerato, che fai?
CALFURNIA
Giulio è tradito.
ANTONIO
Corro a salvarlo … Un varco
Chi m'apre per pietà?
CONGIURATI
Mori.
BRUTO
Il Tiranno
Svenare a me lasciate.
CESARE, DI DENTRO
Figlio mio,
Bruto, tu contro me! Che t'ho fatt'io
PORZIA
Compita è l'opra.
CALFURNIA
Io moro.
Sviene.[64]

Drei neuerliche Fanfarentakte leiten über zur Scena ultima, an deren Beginn Bruto im nunmehr geöffneten Senat im Secco-Rezitativ seine kurze Rede über die wiederhergestellte Freiheit hält, woraufhin er und seine Verbündeten die Bühne verlassen. Zu einem achttaktigen langsamen Marsch in D-Dur, der mit seinem feierlichen Charakter den Toten als Regenten würdigt, ziehen, von Antonio als Freunde begrüßt, die spanischen Garden ein. Antonio beginnt seinerseits mit einer Rede, die wie die Brutos ganz im rezitativischen Stil gehalten ist, und provoziert mit seinen Fragen, ob Cesares Tod ungesühnt bleiben solle, den Ausbruch des Chores „No! L'empio sangue verseremo...", mit dem – zunächst weiterhin in D-Dur – ein dreiteiliger Schlusschor im Allegro spiritoso beginnt. Auf einen A-Teil aus 56 Takten mit eingeschobener Solostrophe Calfurnias sowie kurzen Wechselgesänge zwischen Chor und den Solisten Antonio und Calfurnia folgt ein 34 Takte langer Mittelteil in B-Dur, bevor mit einer auf 40 Takte verkürzten Wiederkehr des A-Teils der Chor und damit die Oper endet. Der Schlusschor ist so mit insgesamt 120 Takten vergleichsweise groß dimensioniert. Und auch in seiner vor allem auf Dreiklangsmelodik und Skalen beruhenden Motivik, seiner Instrumentation – Hörner und Trompeten werden in allen Teilen eingesetzt – in Tempo, Dynamik und Artikulation dominiert das Grandiose über den individuellen Schmerz. Allein in Calfurnias Solostrophe zeigen sich einige sensiblere Emotionen der

[64] Gaetano Sertor, *La morte di Cesare*, Venedig 1789, III 8, Edition Venedig 1999, S. LXVI.

trauernden Gattin: Begleitet nur von Violinen und wenigen Oboeneinsätzen findet das Verlustempfinden hier seinen Ausdruck in einer kantablen Gesangslinie.

CALFURNIA

Qual ti stringo amato bene!
Qual ti mostri agli occhi miei!
Ah! per sempre io ti perdei,
Non v'è in Ciel per me pietà.[65]

Antonio jedoch nutzt die Verzweiflung Calfurnias, um die spanischen Garden nur umso drängender zur Rache an den Verschwörern zu motivieren. So wandeln sich auch bei Calfurnia selbst die Emotionen innerhalb des B-Dur-Mittelteils von Trauer zur Rachsucht, so dass im abschließenden D-Dur-Teil Solisten und Chor im Tutti gemeinsam ihre Wut und ihren Drang nach Vergeltung äußern.

Die Schlusslösung von 1797 – Sieg der Freiheit

Es ist dem Bearbeiter von 1797 vorbehalten, auch das titelgebende Ereignis der Oper sichtbar zu machen. Als Anregung mag hier Alfieris Tragödie *Bruto secondo* gedient haben, die Anfang 1789 in Paris gedruckt wurde und mit der im Laufe der 1790er Jahre die Bühnendarstellung des caesarschen Todes erstmals Verbreitung in Italien gefunden hatte. Bereits der Anfang der Scena ultima macht eine deutliche Anleihe bei Alfieri, wenn Cesare beim Betreten des Senats als erstes bemerkt, wie wenige Senatoren anwesend sind:

CESARE

Oh! Che mai fu? mezzo il senato appena,
Benché sia l'assegnata ora trascorsa?…[66]

heißt es bei Alfieri, und der Bearbeiter des Librettos schreibt:

CESARE

Qual profondo silenzio, e qual sorpresa
Ogni aspetto dimostra! e perché mai
Sì pochi Senator miro d'intorno?[67]

Nach letzten Gesprächen zwischen Cesare und den Verschwörern, in denen die unüberwindliche Kluft zwischen den Parteien noch einmal klar zutage tritt, wird das Signal zum Angriff auf Cesare gegeben. In den begleitenden Ausrufen gleichen sich die Texte Alfieris und Sertors: „Mori, tiranno!" legt das venezianische Libretto Bruto in den Mund, „Muori, / Tiranno, muori." hört man bei Alfieri von Cimbro, bis sich mit „Muoja, muoja, il tiranno" die verschwörerischen Senatoren auf den Diktator stürzen.

---

65 Gaetano Sertor, *La morte di Cesare*, Venedig 1789, III 8, Edition Venedig 1999, S. LXVII.

66 Vittorio Alfieri, *Bruto secondo*, V 2, 28-29, in: Vittorio Alfieri, *Tragedie*, Edizione critica, Bd. XIX, Testo definitivo e redazioni inedite, hrsg. v. A. Fabrizi, Asti 1976, S. 87.

67 Gaetano Sertor, *La morte di Cesare*, Venedig 1797, II 16, Edition Venedig 1999, S. LXXXVII.

Alfieri lässt Bruto daraufhin das Volk, das zunächst auf Cesares Seite steht, von der Richtigkeit der Tat überzeugen. Entscheidend ist dabei das Argument, er habe als Cesares Sohn lediglich aus Freiheitsliebe gehandelt, einen etwaigen Machthunger hätte er schließlich besser auf dem Weg der rechtmäßigen Nachfolge stillen können. Im Libretto ist diese Überzeugungsarbeit nicht notwendig. Der Chor erkennt sofort, dass hier um der bedrohten Freiheit willen getötet wurde und sieht zudem mit Cesares Tod endlich den großen Pompeius gerächt. Im Schlusschor vereinigen sich alle zum Freiheitsschwur:

TUTTI

Giuriamo, ancor giuriamo
O morte, o libertà.[68]

Die Nähe zur gohierschen Finalversion der Tragödie Voltaires, die ebenfalls auf die durch Antonio mobilisierte Volkeswut gegen die Verschwörer verzichtet und sie durch allgemeine Begeisterungsstürme für die Freiheit ersetzt, ist unverkennbar. Librettotext wie Revolutionsfassung des Sprechdramas enden mit dem Schwur und der Berufung auf die Freiheit:

ROMAINS

Nous jurons d'imiter son courage héroique :
Vive la liberté ! vive la république ![69]

In der programmatischen Schlussfloskel ‚Tod oder Freiheit' jedoch trifft sich der Librettotext wieder mit Alfieri, der zunächst Bruto allein sprechen lässt, bevor das Volk die Tragödie beschließt:

BRUTO

A morte,
A morte andiamo, o a libertade.

POPOLO

A morte,
Con Bruto a morte, o a libertà si vada.[70]

Das neue Finale der Fassung von 1797 hat weitreichende Folgen für die musikalische Gesamtgestalt der Oper. Da der Mord im Senat offen gezeigt wird, ist die vorweggenommene Todesszene in Calfurnias Traum obsolet geworden. Im Gegenteil würde sie die Wirkung des neuen Finale beeinträchtigen. So entfällt die Traumsszene komplett, was etliche weitere Streichungen und Erweiterungen nach sich zieht.[71] Vor allem aber

---

68 Gaetano Sertor, *La morte di Cesare*, Venedig 1797, II 16, Edition Venedig 1999, S. LXXXVIII.

69 Voltaire, *La mort de César*, in: Voltaire, *Œuvres complètes de Voltaire*, Nouvelle Édition, Théâtre, Bd. 2, Paris 1877, S. 366.

70 Vittorio Alfieri, *Bruto secondo*, V 3, 252-254, in: Vittorio Alfieri, *Tragedie*, Edizione critica, Bd. XIX, Testo definitivo e redazioni inedite, hrsg. v. A. Fabrizi, Asti 1976, S. 98.

71 Die Szene setzt 1797 erst ein, als Cesare Calfurnias Schlafgemach betritt und sich nach ihrem Wohlergehen erkundigt (II 10 in der Fassung von 1789, II 9 in der Fassung von 1797), woraufhin

die Gestaltung der Finalszene selbst ist grundlegend verändert: Verabschiedet sich Cesare in der Originalfassung mit einem Rondo, bevor er den Senat betritt, so ist diese Arie in der neuen Fassung gestrichen. Im Secco-Rezitativ trennt Cesare sich von Calfurnia. Die nächste Szene zeigt ihn im Senat, der in einer ausführlichen Szenenanweisung beschrieben wird:

> Apresi la scena, che dimostra il Senato di Roma con magnifici Sedili d'intorno. Nel mezzo la statua di Pompeo elevata sopra varj gradini, così pure la sedia curule. Veggonsi dei Senatori seduti ma varj posti vuoti. Entra Cesare preceduto da molti Littori. Tutti si levano in piedi, e gli vanno incontro, sopra tutto Bruto, Antonio, e varj congiurati, ma Antonio è trattenuto con arte in discorso vicino ad una delle due porte che introducono da Decimo, e Trebonio. Tutti mostrano una simulata indifferenza, e tutti osservano Cesare.[72]

Cesare beginnt, den Anwesenden darzulegen, dass er einen einzigen starken Herrscher in Rom für nötig halte. Dabei führt er den Tod Catos und Pompeius' als Beweis für das Scheitern einer freiheitlichen Regierungsform an. Bruto hingegen beruft sich gerade auf diese Helden, die für die Freiheit eingetreten seien. Cesare erwidert darauf knapp: „Io libertà non voglio," woraufhin ein Streit zwischen ihm und den Verschwörern beginnt. Anfangs noch im Secco-Rezitativ gehalten, setzen bei Cesares zweiter Weigerung, sich dem Volkswillen für die Freiheit zu beugen, Hörner, Oboen und Violinen mit signalhaften Motiven ein; der Chor antwortet dem Tyrannen dazu mit zweimaligem „libertà". Der Streit – im Weiteren von einzelnen Streicherakkorden begleitet – erreicht seinen Höhepunkt, als Tilio das Zeichen zum Attentat gibt:

> *CESARE*
> Grazie tutti chiedete,
> ma in questo modo voi… voi mi opprimete.
> *BRUTO,*
> *vicino a Cesare*
> Di tutti i Cittadin cedi al volere.
> *CESARE*
> Di libertà voi mi parlate invano.
> *CORO*
> Libertà.
> *A Questo momento Tiglio gli prendo con tutte due le mani la toga, e gliela ribatte sopra le spalle, e questo è il segnale per li congiurati.*
> *CESARE*
> Morte piuttosto eleggo.

---

sie von einem Albtraum berichtet, den sie gehabt habe. In einer Arie verleiht Calfurnia ihrem Wunsch Ausdruck, ihr Gatte möge weiter in Sicherheit leben. Das Duett zwischen den beiden („Ch'io mi struggo tuoi bei rai") fällt hingegen weg. Stattdessen wird im ersten Akt eine ganze Szene (I 9) hinzugefügt, die allein der Etablierung Cesares und Calfurnias als Liebespaar sowie Calfurnias Angst um Cesare gewidmet ist und an deren Ende das unverzichtbare Duett („Caro, se ti consiglio") steht. Abgesehen von diesen dramaturgisch motivierten Änderungen scheinen weitere Modifikationen vom Wunsch getragen zu sein, ältere Formen durch neuere zu ersetzen, wie im Fall der ersten Arie der Calfurnia, die in der Originalversion („Veggo il ciel torbido e nero") eine einfache einteilige Form aufwies, nun jedoch eine mehrteilige Anlage mit stetiger Temposteigerung erhält („Meste dolenti voci").

[72] Gaetano Sertor, *La morte di Cesare*, Venedig 1789, II 7, Edition Venedig 1999, S. LXXXVII.

BRUTO
E morte avrai.

Snuda un ferro, tutti li congiurati snudano un ferro, Casca gli dà il primo colpo con tutta forza.

ANTONIO
Vili, fermate, o Dei!

Antonio s'accorge del tradimento, tenta di soccorrere. Cesare ma viene trattenuto, ed a forza scacciato fuori della porta.

BRUTO
Mori, tiranno!

Bruto lo ferisce, Cesare invano procura difendersi.

CESARE
Quanti nemici mai!

Osservando li congiurati
Tu ancor?… tu Bruto!...

Con sorpresa nel vedersi ferito da Bruto, Cesare mostrando la maggior intrepidezza si copre la testa, e si fa cadere la toga dalla parte dinanzi per cadere in scena in maniera decente, cade in seguito in terra, e tutti ancora anelano all'onor di ferirlo e lo strascinano con tutto l'entusiasmo a'piedi della statua di Pompeo; Bruto alle ultime parole di Cesare resta immobile i confuso da sé medesimo agitato.

BRUTO
Quali voci? che fei?

CASSIO
Roma trionfa.

CORO
Siamo liberi alfin.

CASSIO
In tal momento,
Che felici sarem, Numi, rammento.[73]

Wie schon in der Fassung von 1789 findet das Attentat selbst keine musikalische Entsprechung, sieht man von zwei in den Bass verlegten Septimen ab, die in den Rezitativakkorden jeweils als Leittöne abwärts fungieren und so mit ihren Auflösungen eine absteigende, mit Cesares Tod endende Linie (es – d – As – G) andeuten. Der Sturz des sterbenden Cesare, wie in der Szenenanweisung ausführlich beschrieben, findet statt, während Bruto und Cassio im Rezitativ ihre ersten Reaktionen auf seinen Tod formulieren, ergänzt vom triumphierenden Ausruf des Chores zur neuen Freiheit. Die im Libretto geforderte Lynchaktion muss offensichtlich während des anschließenden Chores „Ombra del gran Pompeo" gezeigt worden sein, in dem die Senatoren zunächst den toten Pompeius besingen, der nun endlich gesiegt habe. In der Tonart Es-Dur spielt wie schon bei der Traumszene in der ersten Fassung der Oper die Tradition der Ombra-Arie in die hier sicherlich dominierende Konvention der gängigen Finaltonart Es-Dur hinein. Gerade in dieser Mischung wird sie typisch für das *tragico fine*; in sechs der acht untersuchten Opern steht zumindest ein beträchtlicher Teil der

[73] Gaetano Sertor, *La morte di Cesare*, Venedig 1789, II 7, Edition Venedig 1999, S. LXXXVII.

Schlussszene in Es-Dur.[74] In hymnenhaft einfacher Harmonik und Melodik, unter Bevorzugung punktierter Rhythmen wird vom geteilten Chor im Folgenden die Kraft der Freiheit besungen, die sich selbst zu verteidigen und zu schützen wisse, bevor man sich auf die Alternative „o morte, o libertà“ einschwört. Eine eingeschobene Solostrophe gibt Bruto Gelegenheit, seine uneingeschränkt positiven Gefühle angesichts dieser allgemeinen Entschlossenheit zu äußern, bevor mit weiteren Versicherungen, man wolle für die Freiheit kämpfen und triumphieren, der Chor im Tutti endet. Ein Moment des Bedauerns fehlt in Text und Musik der Fassung von 1797 ebenso wie das des Triumphs in der von 1789. Musikalisch ähneln sich die beiden Finali insofern, als sie durch Tonart, Rhythmus, Melodiebildung und Besetzung einen vorwiegend hymnenhaften Charakter aufweisen, der als Aufruf zu Kampf und Krieg – sei es in revolutionärer, sei es in reaktionärer Absicht – geeignet erscheint. Zur Rache an den Mördern Cesares wird mit ähnlicher Musik motiviert wie zum weiteren Freiheitskampf. Eine musikalische Kommunikation zwischen beiden Seiten findet allerdings nicht statt.

Parteiung statt Harmonisierung 1789 und 1797

Beide Fassungen von *La morte di Cesare* schreiben unter Verwendung der vage an Shakespeare orientierten Caesar-Dramen von Conti und Voltaire die Geschichte der venezianischen Opernfigur Cesare fort, deren letzte Episode das metastasianische Libretto *Catone in Utica* geliefert hatte. Die Trennlinie zwischen den beiden kontrastierenden Gegenspielern Cesares – Catone und Bruto – markiert dabei zugleich eine Zäsur zwischen der traditionellen Opera seria, die einer aristokratisch-monarchischen Weltordnung entstammt, und einer neueren Form der Oper, die – mit Motiven der älteren spielend – alternative Ordnungssysteme erprobt.

Parteibildung statt Einigung – Rückblick auf *Catone in Utica*

Die Parteienbildung, wie sie das Ende der beiden Fassungen von *La morte di Cesare* bestimmt, bildet einen krassen Gegensatz zum Schlussbild aller relevanten Fassungen von Metastasios *Catone in Utica*, in dem stets ein Moment der Einigung zu finden ist. Sowohl in der römischen Uraufführungsversion von 1728, die Catone in Anwesenheit der anderen Figuren sterben lässt, als auch in der erstmals 1729 in Venedig aufgeführten zweiten Fassung, in der Marzia vom Selbstmord ihres Vaters nur

[74] Einzige Ausnahmen sind *Il Conte di Saldagna* und *Edipo a Colone.*

berichtet, steht am Ende Cesares Bedauern über den Verlust, den er für bedeutender hält als seinen Machtgewinn:

CESARE

Ah! se costar mi deve
I giorni di Catone il serto, il trono,
Ripigliatevi, o numi, il vostro dono.[75]

Alle in Venedig zwischen 1729 und 1789 stattfindenden Aufführungen von *Catone in Utica* basieren auf der zweiten Fassung und übernehmen den zitierten Schluss, in dem Cesare zumindest posthum eine Versöhnung mit Catone versucht, unverändert.[76] Die zweiaktige Version von 1791 bringt eine neue Variante der letzten Szene, behält aber deren ausgleichenden Charakter bei: Wie bekannt wehrt sich Catone gegen die Versöhnung, die Cesare ihm anbietet. Cesare seinerseits schätzt seinen Machtgewinn angesichts des Verlusts an Seelenfrieden plötzlich gering – ähnlich wie in Metastasios Originalfassung:

CESARE

Che mi giova, oh Dio, l'impero,
Se la pace il cor non ha?

MARZIA

Ah nel Padre più non spero
Ritrovar di me pietà.

CATONE

Mi conforta il sol pensiero
Di morir in libertà.[77]

Das letzte Wort jedoch gehört den drei durch Verwandtschaft, Liebe und Feindschaft aneinander gebundenen Figuren gemeinsam: Cesare, Marzia und Catone beschließen die Oper mit einem Terzett. Catones Tod wird also diesmal nicht nur hinter die Bühne, sondern gar hinter den geschlossenen Finalvorhang verbannt, steht aber dennoch bevor. Der Konflikt bleibt ungelöst. Wie in den früheren Fassungen gibt es jedoch auch hier wieder ein Element der Versöhnung. Statt in der respektvollen Hinwendung des Antagonisten Cesare zum toten Gegner liegt es diesmal in der Form der Darstellung, die eine Aufhebung der Kontroverse bewirkt, indem die drei Beteiligten ihre Seelenpein mit denselben Worten beschreiben und dies im Ensemble vortragen:

A 3

Paghe alfin sarete, o stelle,

---

[75] Pietro Metastasio, *Catone in Utica*, Venedig 1729, III 14, zitiert nach: Pietro Metastasio: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, hrsg. v. B. Brunelli, Verona 1953, S. 189.

[76] Carnovale 1729, Musik: Leonoardo Leo, Teatro S. Giovanni Grisostomo; Carnovale 1747, Musik: Leonardo Vinci, Nicolò Jommelli, Teatro S. Cassiano; Carnovale 1757, Musik: Vincenzo Ciampi, Teatro S. Benedetto; Fiera dell'ascensione 1761, Musik: Florian Gassmann, Teatro S. Samuele (Letztere Fassung ist insgesamt durch starke Streichungen gekennzeichnet, hat aber weiterhin drei Akte.)

[77] Pietro Metastasio, *Catone in Utica*, Venedig 1791, II 23, S. 50f.

> Di vedermi in tal cimento.
> All'eccesso del tormento
> Regger l'alma più non sa.[78]

Die Verquickung der verschiedenen Interessen und Handlungsmotivationen im metastasianischen Opernpersonal wird bis ins Finale konsequent durchgehalten: Der Tod Catones ist zwar ein irreversibler, extremer Schritt; er führt jedoch nicht zu einer weiteren Entzweiung, sondern vielmehr zum Moment größter Einigkeit unter den sonst in Konflikt zueinander stehenden Figuren. Vor diesem Hintergrund wirkt die tiefe Kluft umso drastischer, die Sertors Libretto zwischen den Anhängern und den Gegnern Cesares aufreißt und die sich bis zum Schluss stetig vergrößert. Am Ende bleibt es bei der offenen Entzweiung. Zwar bietet das Libretto keinen Text zur musikalischen Umsetzung dieses Zerwürfnisses an, der beispielsweise als Doppelchorsatz vertont werden könnte, wie es in späteren Opern an vergleichbaren Stellen versucht wird. Immerhin verzichtet Sertor aber auch auf einen harmonisierenden Abschluss, wie er in *Catone in Utica* gewählt wurde.

Antimythos und Freiheitsmythos

Die verschiedenen Finali von *La morte di Cesare* lassen sich vor dem Hintergrund der venezianischen Zeitgeschichte verständlich machen. Gerade der Versuch der Licenza, eine Parallele zwischen der Opernhandlung und dem aktuellen Zustand Venedigs auszuschließen, lenkt den Blick auf die offensichtliche Analogie zwischen Cesare und der aristokratischen, reformresistenten Regierung des alten Venedig. Die immer kritischer werdende Zeichnung der Figur des Caesar im Laufe der in Venedig während des Settecento gezeigten Caesar-Opern scheint somit eine Tendenz abzubilden, die mit dem im sogenannten Anti-Mythos formulierten Dekadenzempfinden skeptischer Venezianer konform geht: Nicht nur die erfolgreichen Zeiten der Jugend sind vorüber; auch die Phase, in der trotz ernstzunehmender Anfechtungen etwaige Gegner noch aus dem Weg geräumt werden können, gehört der Vergangenheit an. In Venedig fanden sich diese Zeiten zuletzt in den verschiedenen Phasen der ‚correzioni'. Trotz ihrer Berechtigung wurden sie jedes Mal abgewehrt – ähnlich erfolgreich, wie das Cesare noch Catone gegenüber gelingt. *La morte di Cesare* dagegen stellt das Gedankenexperiment an, wie es wäre, wenn der Tyrann – nachdem er sich allen vernünftigen Argumenten gegenüber verschlossen gezeigt hat – gewaltsam aus dem

[78] Pietro Metastasio, *Catone in Utica*, Venedig 1791, II 23, S. 51.

Weg geräumt würde. Gründe dafür gibt es genug: Er ist weichlich, fast weinerlich, dazu anmaßend und machthungrig. Die Forderung des Volkes nach Freiheit weist er brüsk zurück – ähnlich der venezianischen Regierung, die keinen der Versuche, durch ‚correzioni' die Verfassung zu verbessern, zum Erfolg werden lässt. Was ist jedoch das Ergebnis des Experimentes? 1789 ist es kein ermutigendes: Zwar ist der Diktator tot, freuen kann sich daran aber kaum einer. Die Verschwörer verschwinden schnell von der Bildfläche. Übrig bleiben nur diejenigen, die den Verlust beklagen, den Cesares Tod auch bedeutet: sein Freund, seine Frau, die spanischen Garden. Analog zur negativen Wahrnehmungsart des Anti-Mythos steht das Moment des Scheiterns im Vordergrund: Mit Cesare hätte man nicht leben wollen – ohne ihn aber ist auch keine Perspektive zu erkennen. So steht der tote Cesare in der Klage und in den Racheschwüren seiner Angehörigen bis zum Schluss der Oper im Zentrum der Aufmerksamkeit. Analog dazu erscheint das Bild der Serenissima der späten 1780er Jahre: Die angegriffenen Fundamente des venezianischen Staatsgebäudes sind keine Basis für die Zukunft – sie zu erneuern hat aber auch niemand den Mut, denn niemand kann sich ein anderes als das existierende Bauwerk als zweckdienlich vorstellen.

Demgegenüber bedeutet das neue Finale eine hoffnungsvolle Wende, die mit dem Umschlag vom Anti-Mythos zum neuen Mythos, dem durch die Französische Revolution initiierten Freiheitsmythos, einhergeht: Was eben noch Grund zur Trauer, zum Schrecken, allenfalls noch zum zornigen Wunsch nach Vergeltung war, kann – aus der Sicht der Aktiven – auch der Beginn eines neuen Weges sein. Niedergang, Dekadenz und Endzeitstimmung werden abgelöst von Zuversicht, Begeisterung und Enthusiasmus angesichts des Neuen. Bruto, der in der ersten Fassung noch dezent vor Schluss der Oper die Bühne verlässt, um den Trauernden Platz zu machen, wird in der Fassung von 1797 endgültig zum neuen Helden, der – anders als Catone – Cesare nicht nur überwunden hat, sondern dessen Tod auch zum Anlass seines Triumphs machen kann. Das Gedankenexperiment des Tyrannenmordes gelangt zu einem guten Ausgang, indem es nun zeigt, dass der Diktator nicht nur physisch, sondern auch psychisch zu überwinden ist. Nicht mehr der tote Cesare, sondern Bruto und die Freiheitsidee prägt in dieser Fassung den Schluss. Es zeigt sich darin die Absicht, nicht weiter gebannt auf das Verlorene zu schauen, sondern die Chance in den Blick zu nehmen, die das Neue bietet. Vielleicht ist das Staatsgebäude zusammengebrochen, doch es mag andere Häuser geben, die dieselbe Funktion ausüben können wie das zerstörte. Darin gleicht – bis auf die weiteren Folgen – die Haltung Brutos derjenigen

der revolutionsfreundlichen Venezianer, die im Sommer 1797 für wenige Wochen die Hoffnung hegten, es möge nun ein Leben in einer freiheitlichen Republik bevorstehen, die ihren Namen verdiene. Die Person Brutus spielt dabei nicht nur auf der Opernbühne, sondern auch an anderen Stellen der prorevolutionären Propaganda der französischen Besatzer eine Rolle. So wird etwa zu derselben Zeit, nämlich im Juni 1797, im Zusammenhang mit dem Versuch, Baiamonte Tiepolo, den großen Verschwörer der Serenissima des 14. Jahrhunderts, zum brutusgleichen Freiheitskämpfer zu stilisieren, eine Büste des „neuen Brutus", des „novello Bruto", als Inbegriff des revolutionären Helden neben dem öffentlichen Versammlungssaal aufgestellt.[79] Und nicht zuletzt Alfieri widmet seinen *Bruto secondo* am 17. Januar 1789 hoffnungsvoll „al popolo italiano futuro", den „generosi e liberi Italiani".[80] Dass er wie auch Conti, Voltaire und Sertor auf die Fortsetzung des Geschehens bis zu Brutus' Tod verzichten, ist vor diesem Hintergrund umso verständlicher, wollte doch zum Zeitpunkt der vermeintlichen Befreiung keiner der fortschrittlich Gesinnten die Möglichkeit ins Auge fassen, man könne einer trügerischen Hoffnung aufsitzen.

Rezeption: kein Kommentar zum tragico fine

Alle Elemente der Oper sind zur Zufriedenheit des Publikums ausgefallen, wie die Kurzrezension in der *Gazzetta urbana veneta* am Tag nach der Premiere berichtet. Lediglich die sängerische Leistung des berühmten Sopranisten Pacchierotti ließ – wie bei ihm bei Premieren üblich – noch zu wünschen übrig.[81] Und auch, nachdem die Oper bereits vier Wochen gelaufen ist, fesselt sie das Publikum noch: „L'Opera attuale *La*

---

[79] Die Verschwörung um Baiamonte Tiepolo führte zur Entstehung des später berüchtigten Kontrollorgans des Consiglio dei Dieci, das 1310 zur Verhinderung umstürzlerischer Aktionen eingesetzt wurde. Zum Gedenken an den verhinderten Staatsstreich wurde der 15. Juni, der St.-Vitus-Tag, zum Staatsfeiertag erklärt und bis 1797 jährlich mit einer feierlichen Prozession und einem Festmahl des Dogen begangen. Im Zuge der Umwertung Tiepolos vom Verräter zum Freiheitshelden durch die französischen Besatzer beschäftigte sich auch Antonio Simeone Sografi mit dem Stoff; seine Commedia democratica *La giornata di San Michele, o sia la serrata del Gran consiglio* kam jedoch nicht zur Aufführung. Vgl. Riccardo Carnesecchi, *Cerimonie, feste e canti. Lo spettacolo della "Democrazia veneziana", dal maggio del 1797 al gennaio del* 1798, in: Studi veneziani XXIV (1992), S. 239f. und Alvise Zorzi, *Venedig. Die Geschichte der Löwenrepublik*, Düsseldorf 1985, S. 169-174.

[80] Vittorio Alfieri, *Bruto secondo*, in: Vittorio Alfieri, *Tragedie*, Edizione critica, Bd. XIX, Testo definitivo e redazioni inedite, hrsg. v. A. Fabrizi, Asti 1976, S. 29.

[81] *Gazzetta urbana veneta*, 27. 12. 1788, Nr. 104, S. 832: "Teatri. Graditi furono, e d'alto applauso onorati li due spettacoli d'Opera Seria. Piace a S. Samuele la musica del Sig. M. Bianchi, e il secondo Ballo del Sig. Ricciardi. Le scene, il Vestiario, le decorazioni, si trovano di molta bellezza, e magnificenza. Il Sig. Babbini del cui valore questo Pubblico è si ben prevenuto, seppe jeri superare mirabilmente la sua aspettazione. Quanto a Sig. Pacchierotti si sà che la prima Recita non è la sua,

Morte di Cesare non manca mai di numeroso concorso, interessa l'attenzione degli Ascoltatori, e il loro applauso mantiensi," steht in der *Gazzetta urbana veneta* vom 31. 1. 1789[82] zu lesen. So wurde *La morte di Cesare* sogar entgegen der ursprünglichen Planung nach dem mäßigen Erfolg der Oper *Nitetti*[83] über die für den 4. 2. 1789[84] angekündigte Derniere hinaus weiter gespielt, wie die *Gazzetta* vom 18. 2. 1789 berichtet:

> La sera dell'altr'jeri fu rimessa in iscena a San Samuele l'Opera intitolata La Morte di Cesare. Ciò prova incontrastabilmente, che piacque più della Nitteti, ad onta delle due bellissime situazioni tanto applaudite in questa nel Primo, e nel Terzo Atto, ove li Signori Babbini e Pacchierotti esigevano tutta l'attenzione dell'udienza, e gli strepitosi segui del suo aggradimento. Ebbe numeroso concorso; ma i dolori di pancia da cui fu attacato il Pacchierotti non gli permisero d'eseguire la sua parte coll'usata bravura, e lo costrinsero ad ommettere de'pezzi cantabili: onde gli spettatori non ebbero lo sperato intero diletto.[85]

Und noch drei Tage später schreibt dieselbe Zeitung:

> Liberato a poco a poco dalle sue fisiche indisposizioni il Signor Pacchierotti ritorna nella Morte di Cesare a fissare l'attenzione dell'Udienza, e a meritare i suoi comuni sonori applausi. La notte dello scorso prossimo Giovedì recitò, e cantò tanto bene, che fece scordare la dispiacenza avuta nelle precedenti per la cagione che privò gli ascoltatori dell'allettamento prodotto dall'integrità dello Spettacolo.[86]

Angesichts der gründlichen Berichterstattung über die gesundheitlichen Beeinträchtigungen der Sänger fällt auf, dass das *tragico fine* der Oper – zum Jahreswechsel 1788/89 doch durchaus eine Seltenheit auf venezianischen Opernbühnen – mit keiner Silbe Erwähnung findet. Sicherlich entspricht die Einseitigkeit in der Dokumentation der sängerzentrierten Wahrnehmung des Phänomens Opera seria seitens der Zeitgenossen. Immerhin aber zeigen doch andere Beispiele, dass die Kommentierung der Handlung, insbesondere des tragischen Endes, denkbar gewesen wäre. Beispielsweise ist 1796 anlässlich der Aufführung von *Giulietta, e Romeo* im Teatro La Fenice in der *Gazzetta urbana veneta* zu lesen:

---

nè si ha dubbio alcuno di quel maggior diletto, che ci promette la sua singolarissima abilità nelle repliche seguenti."

82 *Gazzetta urbana veneta*, Nr. 9, S. 69.

83 Libretto: Pietro Metastasio, Musik: Ferdinando Bertoni.

84 Die als vorletzte geplante Vorstellung hatte wegen Halsschmerzen des Tenors Matteo Babbini, der den Bruto gab, ausfallen müssen: „Per mal di gola da cui si trovò assalito in iscena il Sig. Babbini nella recita di Domenica, stette chiuso il Teatro a S. Samuele la sera del Lunedì susseguente. Questa sera però sarà riaperto alla concorrenza per l'ultimo recita del Cesare." (*Gazzetta urbana veneta*, 4. 2. 1789, Nr. 10, S. 80.) Und auch die vermeintliche letzte Vorstellung selbst war durch die Erkrankung Babbinis noch beeinträchtigt: „A Teatro pienissimo Mercodì è seguita la ultima recita della Morte di Cesare a S. Samuele, Il Signor Babbini non ha potuto cantare che il Duetto nell'atto terzo, e lo repolicò con tutto il vigore possibile. Il Pubblico, che sà l'impegno ed il zelo con cui egli lo serve, e che per finzione non manca mai a'doveri suoi, ha gradito moltissimo il poco che potè fare, e glielo dimostrò cogli applausi. Il Signor Paschierotti si fece moltissim'onore." (*Gazzetta urbana veneta*, 7. 2. 1789 Nr. 11, S. 86).

85 *Gazzetta urbana veneta*, 18. 2. 1789, Nr. 14, S. 108.

86 *Gazzetta urbana veneta*, 21. 2. 1789, Nr. 15, S. 119. Die Rede ist vom 19. 2. 1789.

> La tristessa dell'argomento, che ristringe tutti i suoi orrori all'atto terzo, riesce un pò pesante a chi non ha l'anima inclinata alla melanconia, e vuol dire che và al teatro per divertirsi non per funestarsi.[87]

Warum also enthält sich die Presse im Falle von *La morte di Cesare* sowie bei den meisten anderen Opern mit *funesto fine* jeglichen Kommentars zur tragischen Schlusslösung? Möglicherweise liegt die fehlende Stellungnahme in der Annahme begründet, das *tragico fine* sei trotz seiner Seltenheit nicht erwähnenswert. Die Selbstverständlichkeit, mit der wie üblich über die Sänger der Produktion berichtet wird, sowie die Tatsache, dass das Stück erfolgreich aufgeführt, als Ersatz für den Flop *Nitetti* weiter gespielt und in zahlreichen Städten in verschiedenen Vertonungen verbreitet wurde, scheint diese These zu untermauern. Hält man sich jedoch vor Augen, dass Sertor nur sechs Jahre zuvor noch ein geplantes tragisches Ende in ein *lieto fine* hatte abändern müssen, scheint ein derartig plötzlicher und übergangsloser Wandel im Empfinden der Rezipienten kaum erklärlich. Stattdessen mag die Nichterwähnung des *tragico fine* auch darin begründet sein, dass für eine Abweichung von der Finalkonvention jegliches Vorbild und somit jeder Beurteilungsmaßstab fehlte.

---

[87] *Gazzetta urbana veneta*, 30. 11. 1796, Nr. 96, S. 765.

La morte di Semiramide – „Ombra terribile"[1]

Wenn am Ende der venezianischen Aufführungen von *La morte di Semiramide*[2] der Chor den versehentlichen Mord des babylonischen Thronfolgers Ninias an seiner Mutter Semiramis mit dem Ausruf „Atro giorno di sangue. [sic] d'orror!" beklagt, so resümiert er eine Handlung, in der Situationen schrecklich-erhabenen Gehaltes an Schlüsselpositionen stehen. Zugleich erklingt damit einer jener für die Opera seria typischen Chorverse, wie sie im um 1797 in Venedig ganz ähnlich auch zur Illustrierung nichtfiktionaler Geschehnisse Verwendung finden. Nennt nämlich beispielsweise 1799 der Historiker Cristoforo Tentori den 12. Mai 1797, den Tag der Abdankung des Großen Rates, mit dem die Republik Venedig ihre Selbstständigkeit verliert, „Giorno di lutto, di orrore, e di amaro pianto",[3] so unterscheidet sich seine Formulierung von der des Opernfinale im Grunde nur durch das fehlende Versmaß: In beiden Fällen wird ein Geschehen mit gravierenden, langfristigen Folgen, das den Schlusspunkt einer ebenfalls langwierigen Entwicklung darstellt, in der Wahrnehmung auf einen Tag der Katastrophe komprimiert, als gälte es auch in der Wirklichkeit, das Tragödiengebot der Einheit der Zeit einzuhalten. Je drei Attribute aus dem Bereich leidvoller Affekte – Trauer, Schrecken – und ihrer körperlichen Äußerungen – Blut, Tränen – charakterisieren im klagevollen Ausruf jenen Tag. Und auch der metaphorische Gebrauch der Farbvokabel „atro" (schwarz), die die Opernvariante zur summarischen Beschreibung der Gesamtatmosphäre ergänzt, bewegt sich im Rahmen der Formulierungen, die Zeitgenossen zur Charakterisierung ihrer Epoche heranziehen. So stellt beispielweise der in Pepolis Druckerei produzierte, prorevolutionäre *Mercurio storico-letterario und storico-politico* seine Januar-Ausgabe des Jahres 1796 unter das vergilsche Motto „Nox atra cava circumvolat umbra"[4], in der Absicht, damit die europäische Situation nach 1789 zu kennzeichnen.

Doch die Entsprechungen zwischen Bühnengeschehen und Wirklichkeit beschränken sich nicht auf sprachliche Analogien im Finale. Auch die Handlungsstruktur der

---

1 Pietro Giovannini, *La vendetta di Nino*, Florenz 1786, I 11, S. 18.

2 Text: Pietro Giovannini/Antonio Simeone Sografi, Musik: Alessio Prati/Sebastiano Nasolini, Venedig S. Benedetto 1791 und La Fenice 1798.

3 [Cristoforo Tentori], *Raccolta cronologico-ragionata di Documenti inediti che formano la storia diplomatica della rivoluzione e caduta della Repubblica di Venezia corredata di critiche osservazioni*, Augusta 1799, S. 403. Vgl. auch Kapitel *Historischer Hintergrund*, S. 36.

4 „Schwarz hüllt uns in hohlen Schatten die Nacht ein." Publius Vergilius Maro, *Aeneis*, unter Verwendung der Übertragung L. Neuffers übers. u. hrsg. v. W. Plankl, Stuttgart 1989, II 360. Die Rede ist vom Fall Trojas.

Oper weist bei näherer Betrachtung Ähnlichkeiten zur Realität auf. Indem die Oper nämlich die Katastrophe aus einem Widerspruch zwischen rationalen Bemühungen um Aufklärung einerseits und ebenso stark wirkenden irrationalen Faktoren andererseits entwickelt, an dem die Protagonisten in je verschiedener Weise zerbrechen, exponiert sie ein dramaturgisches Muster, das bei den Aufführungen in Venedig 1791 und 1798 Wiedererkennungspotential für das Publikum bietet, wie zu sehen sein wird.

La morte di Semiramide stellt den Beginn von Sografis Arbeit an tragisch endenden Libretti im venezianischen Raum dar. Im Unterschied zu den beiden späteren *La morte*-Opern[5] handelt es sich allerdings noch nicht um eine originär sografische Dichtung, sondern lediglich um die dreiaktige Bearbeitung des zweiaktigen Melodramma tragico per musica *La vendetta di Nino* von Pietro Giovannini, das 1786 in der Vertonung von Alessio Prati im Pergola-Theater in Florenz uraufgeführt und in den Folgejahren an verschiedenen Orten nachgespielt wurde.[6] Den kompositorischen Part der Neufassung, die in ähnlicher Form bereits 1790 in Padua zu hören war, übernahm Sebastiano Nasolini.[7] Bereits das Originallibretto hatte im Zuge der Etablierung des tragischen Endes auf der italienischen Opernbühne im ausgehenden 18. Jahrhundert einen besonderen Stellenwert: Wie Marita McClymonds gezeigt hat, wagte Giovannini in seinem Stück den ersten szenisch dargestellten Bühnenmord im italienischen

---

5 *La morte di Cleopatra* und *La morte di Mitridate*.

6 Aufführungen von Pratis Vertonung mit jeweils unverändertem Text fanden statt in: Senigallia 1786, Lucca 1788, Esterháza 1788, vgl. Cesare Questa, *Semiramide redenta*, Urbino 1989, S. 175.

7 In der Paduaner Aufführung von 1790 ergänzen Nummern von Nasolini die Komposition Pratis, wie das Libretto angibt: „Musica parte di Alessio Prati e parte di Sebastiano Nasolini“. Grundsätzlich hiervon zu unterscheiden ist Sografis eigenständige Neufassung des bekannten Stoffes. Mit Sografis Namen verknüpft laufen somit zwei verschiedene Aufführungstraditionen nebeneinander her, die beide unter dem Titel *La morte di Semiramide* firmieren. Auf der einen Seite gibt es die Linie der Bearbeitungen von Giovanninis Libretto *La vendetta di Nino*, die im venezianischen Raum angesiedelt sind und hier unter dem neuen Titel *La morte di Semiramide* angekündigt werden: Zu ihnen zählen die Paduaner Aufführung von 1790, die venezianische von 1791 und auch die 1798 in Venedig erschienene Version, wenngleich letztere einen ungleich größeren Eigenanteil Sografis aufweist als die anderen. Auf der anderen Seite stehen Sografis eigene Libretti mit dem Titel *La morte di Semiramide*, die ausgehend von einer ebenfalls 1791 in Mailand herausgekommenen Fassung große Verbreitung fanden: Bologna 1791; Genua, carnovale 1792; Rom, carnovale 1792; Bergamo 1792; Verona, carnovale 1794; Genua, carnovale 1795; Neapel 1795; Pisa 1795; Triest 1795; Lissabon 1799, (vgl. Cesare Questa, *Semiramide redenta*, Urbino 1989, S. 39ff.) Einer der augenfälligen Unterschiede beider Traditionslinien findet sich im Opernpersonal: Von Giovannini übernimmt Sografi im venezianischen Kontext die Figur des Seleuco oder Sesostri, des Sohnes des verbrecherischen Assur, während er in seinen neuen Textfassungen auf den originalen voltaireschen Assur selbst zurückkommt. Für die vorliegende Fragestellung beschäftige ich mich nur mit der ersten Traditionslinie, die sich in der Entwicklung von Giovanninis Librettofassung über Sografis erste zurückhaltende Bearbeitung bis zu seinen starken Eingriffen 1798 als ein Prozess stetiger Anverwandlung darstellt.

Opernrepertoire der Zeit.[8] Eine ähnliche Rolle spielt das Stück auch im venezianischen Kontext: Mit der Aufführung von *La morte di Semiramide* im Teatro S. Benedetto gelangte 1791 erstmals die sichtbare Tötung einer Opernheldin auf eine venezianische Opernbühne. Durch die neue Titelgebung – *La morte di Semiramide* statt *La vendetta di Nino* – stellte Sografi dabei einen offensichtlichen Zusammenhang zwischen seiner Bearbeitung des giovanninischen Textes und dem Libretto *La morte di Cesare* von Sertor her, der in der Folge mit den beiden weiteren *La morte*-Opern fortgeführt wurde, was – bis hinein in die heutige Forschung – dazu führte, dass die Opern mit *tragico fine* der 1790er Jahre nicht weiter als singuläre Erscheinungen mit Ausnahmecharakter, sondern als Bestandteile eines Zusammenhangs wahrgenommen wurden.

Tatsächlich weist *La morte di Semiramide* über die Titelähnlichkeit hinaus etliche Analogien zu Sertors *La morte di Cesare* auf. Beide beruhen auf einer voltaireschen Tragödie, die jeweils im Verbindung mit Voltaires Shakespeare-Rezeption steht: Im Fall von *La morte di Semiramide* handelt es sich um Voltaires 1748 erschienene Tragédie *Sémiramis*, in der eine Geistererscheinung ausdrücklich von Shakespeares *Hamlet* inspiriert ist. Wie *La morte di Cesare* wurde auch *La morte di Semiramide* zweimal in verschiedenen Fassungen in Venedig, nämlich einmal um 1790 unter den alten Bedingungen der Serenissima und einmal nach dem Fall der Republik am Ende der 1790er Jahre, aufgeführt: Nach 1791 kommt es am Anfang der österreichischen Besatzungszeit 1798 zu einer Neuinszenierung der Semiramis-Oper. Schließlich erzählen beide Opern vom Tod einer Figur, deren Vergangenheit bereits Gegenstand älterer Libretti war. Dabei steht dem neuen Text als bewährtes Modell jeweils ein Libretto Metastasios gegenüber, an das er durch Ähnlichkeiten und Unterschiede eng gebunden erscheint: Metastasios *Semiramide riconosciuta*[9] bildet ein Pendant zu *La morte di Semiramide* ähnlich wie *Catone in Utica* das zu *La morte di Cesare*.

---

8 Vgl. Marita P. McClymonds, *"La morte di Semiramide ossia La vendetta di Nino" and the Restoration of Death and Tragedy to the Italian Operatic Stage in the 1780s and 90s*, in: Atti del XIV congresso della società internazionale di musicologia, Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale, III, Free Papers, hrsg. v. A. Pompilio, L. Bianconi, u. a., Turin 1990, S. 285-292.

9 Erstmals zum Karneval 1729 in Rom aufgeführt in der Vertonung von Leonardo Vinci.

Die Macht des Irrationalen – Pietro Giovanninis und Antonio Simeone Sografis Libretti

Das Sujet im Kontext venezianischen Opern- und Literaturgeschehens

Das Leben der sagenhaften Königin von Babylon, Semiramis,[10] ist, geht man nach den wirkungsmächtigsten Dramatisierungen ihres Schicksals, wesentlich von außergewöhnlichen Beziehungen zum männlichen Geschlecht geprägt – sei es, dass sie in besonderem Maße zum Objekt männlicher Begierde geworden sei, sei es, dass sie in außerordentlicher Weise die Grenzen ihrer Frauenrolle überschritten, oder sei es, dass sie sich in der Wahl ihres eigenen Liebesobjektes sittenwidrig verhalten habe.[11] Drei Episoden ihres Lebens haben dabei seit der Spätrenaissance in immer neuer Deutung den Stoff zu Bühnenstücken abgegeben: Semiramis' Ehe mit Nino, der sie ihrem ersten Gatten entreißt, später aber von ihr ermordet wird, ihre anschließende Regierungszeit, während der sie in der Verkleidung als ihr Sohn Ninias die Geschicke Babylons regelt, schließlich ihr Versuch, Ninias zu ihrem neuen Gatten zu machen – mitunter als irrtümlich unternommen, mitunter als frevelhaft dargestellt – woraufhin dieser seine Mutter – wissentlich oder unwissentlich – tötet.

Die dritte Episode, Semiramis' ungebührliche Liebe zu ihrem Sohn und ihr Tod, auf der *La morte di Semiramide* beruht, lieferte seit M. Manfredis *La Semiramis* von 1593 den Stoff zu verschiedenen Dramatisierungen, darunter die von Prosper Jolyot de Crébillon von 1717.[12] Relevant für *La morte di Semiramide* ist vor allem Voltaires in Absetzung von Crébillon verfasste Tragödie *Sémiramis* aus dem Jahr 1748, die durch Cesarottis 1771 in Florenz erschienene Übersetzung in Italien Verbreitung fand. Schon

---

[10] Das historische Urbild für Semiramis war Sammuramat, die Gattin des Königs Šamši-Adad V. (824-10 v. Chr.), assyrische Königin, und babylonische Prinzessin. Die legendäre Figur der Semiramis, babylonische Königin von großer Klugheit und Schönheit, erscheint erstmals bei Herodot (1,184 und 3,154). Vgl. *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike*, auf der Grundlage von Pauly`s Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaften unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter bearb. u. hrsg. v. K. Ziegler u. W. Sontheimer, München 1979, Bd. 5, Sp. 94.

[11] Vgl. zur Stoffgeschichte Cesare Questa, *Semiramide redenta*, Urbino 1989; Daniela Goldin, *Vita, avventure e morte di Semiramide*, in: *La vera Fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, hrsg. v. D. Goldin, Turin 1985, S. 190-229; Helga Lühning, *Metastasios "Semiramide riconosciuta". Die verkleidete Opera seria oder. Die Entdeckung einer Gattung*, in: *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert*, hrsg. v. K. Hortschansky, Hamburg, Eisenach 1991, S. 131-138; Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, 9. Aufl., Stuttgart 1998, S. 719-722.

[12] P.-J. de Crébillon bearbeitet 1717 das Inzest-Motiv und gibt Semiramis nach dem Muster der Phädra eine Nebenbuhlerin, eine Geliebte des Ninyas, deren Beseitigung Semiramis misslingt. Nach Aufklärung des Verwandtschaftsverhältnisses zu dem von ihr Umworbenen tötet sich Semiramis selbst.

zuvor hatte Voltaires Drama als Vorlage zu musiktheatralischen Werken gedient.[13] Ihre prominenteste Opernfassung wurde Gaetano Rossis und Gioacchino Rossinis 1823 in Venedig uraufgeführte *Semiramide*, in der man oft fälschlicherweise den ersten geglückten Versuch eines tragischen Schlusses in der italienischen Oper sah.[14]

Voltaire verfolgt mit seiner Tragödie programmatische Ziele, die er in einer *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne* dem Drama als Einleitung voranstellt. Kritik an der französischen Tragödie, mehr noch an der italienischen Oper, verbunden mit dem Wunsch nach einer an der antiken Tragödie orientierten Erneuerung des dramatischen Schaffens in Frankreich machen den Tenor dieser Abhandlung aus. Als fruchtbare Anregung erweist sich dabei die Kenntnis des englischen Theaters, vor allem der Tragödien Shakespeares, die mit ihren theatralisch effektvollen Monstrositäten direkt auf einzelne Schlüsselszenen der *Sémiramis* einwirken: Shakespeares *Hamlet* dient Voltaire in den Szenen, in denen er den toten Nino rachesüchtig als Geist erscheinen lässt, als Orientierung. Ihn zieht er als Referenz heran, um sich gegen Kritiker, die die Geistererscheinung als unglaubwürdig abtun, zur Wehr zu setzen. *La morte di Semiramide* wie schon *La morte di Cesare* gerät so durch den Bezug auf Voltaires Tragödie in den Umkreis der romanischen Shakespearerezeption, obwohl in diesem Fall keine entsprechende shakespearesche Tragödie zu demselben Stoff zugrunde liegt.

Auch die beiden ersten Episoden aus Semiramis' Leben wurden auf venezianischen Opernbühnen gezeigt: Die Werbung König Ninos um die Babylonierin steht im Mittelpunkt von Abate Francesco Silvanis Libretto *Semiramide*[15] ebenso wie in Ippolito Zanellas *Nino*.[16] Und Pietro Metastasios *Semiramide riconosciuta* trägt bereit im Titel den Hinweis auf die zweite Episode, die Wiedererkennung der als Ninias verkleideten

---

[13] Die erste Vertonung eines auf Voltaire basierenden Semiramis-Libretto stellt wohl Carl Heinrich Grauns *Semiramide* auf einen Text von Giampietro Tagliazucchi (Berlin 1754) dar. (Vgl. Cesare Questa, *Semiramide redenta*, S. 123). 1756 wird in Wien Christoph Willibald Glucks Ballett *Semiramis* uraufgeführt. Im italienischen Raum erscheint erstmals in Mailand zum Karneval 1785 mit *Semiramide* (Libretto: Ferdinando Moretti, Musik: Michele Mortellari) eine Oper nach Voltaires Tragödie, die allerdings das *tragico fine* bewusst vermeidet, wie der Textautor im *Argomento* erklärt, und auch in anderer Hinsicht ganz dem metastasianischen Vorbild verpflichtet bleibt (vgl. auch Cesare Questa, a. a. O., S. 143). Moretti wurde deshalb bisweilen fälschlicherweise auch die Autorschaft von *La vendetta di Nino* zugeschrieben. Vgl. Marita P. McClymonds, *"La morte di Semiramide ossia La vendetta di Nino"* S. 291, Anm. 25.

[14] Vgl. Kapitel *Forschungsüberblick*, S. 2f. So etwa Patrick J. Smith in: *The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto*, London 1971, S. 197.

[15] Musik: Carlo Francesco Pollarolo 1713 und 1714, Niccolò Jommelli 1743, je im Teatro S. Giovanni Grisostomo.

[16] Musik: Francisco Courcelle, 1732, Teatro S. Angelo.

Semiramis. In verschiedenen Vertonungen war dieses Libretto zwischen 1729 und 1768 mindestens sechsmal in Venedig präsent.[17] In ähnlicher Weise wie *La morte di Cesare* liefert *La morte di Semiramide* in Venedig somit die dritte Folge eines bereits bekannten Geschehens. Allerdings sind die einzelnen Episoden nicht wie im Falle der Caesar-Opern zu einer bruchlosen Handlung zu fügen. Zeigt Metastasios Libretto Semiramide am Ende als glücklich bestätigte Regentin, die sich mit dem geliebten Mann verbinden darf, so steht sie zu Beginn von Giovanninis und Sografis Libretto wieder neu vor der Wahl eines Gatten, um das Wohl ihres Reiches zu sichern. Nicht die konsequente Abfolge von miteinander kompatiblen Lebensabschnitten einer homogenen Figur wird in den Opern gezeichnet, sondern ein Spektrum verschiedener Alternativen entfaltet sich. Dabei bleibt der Mord an König Nino als schuldhafte Vergangenheit der Semiramis in den späteren Episoden immer im Hintergrund präsent, wogegen die Verkleidung der Semiramis als Ninias außerhalb des metastasianischen Librettos keine Rolle mehr spielt.

Von Voltaire und Metastasio zu Giovannini und Sografi – Vom Optimismus zum Pessimismus

Erster Überblick

Giovannini und in seiner Nachfolge auch Sografi beziehen sich in Personenkonstellation, Handlungs- und Szenenfolge auf Voltaires Tragödie *Sémiramis.* Jedoch geben sie dem dargestellten Geschehen eine Wendung ins Pessimistische, die an Alfieris Verwandlung der perfektiblen Helden Voltaires erinnert.[18] Zugleich nehmen sie einzelne Strukturmerkmale aus der metastasianischen Oper auf – deutlich zu sehen im Vergleich mit Metastasios *Semiramide riconosciuta*[19] –, um auch deren Aufklärungs-

---

[17] Venezianische Vertonungen von Metastasios Libretto: *Semiramide riconosciuta*, Carnovale 1729, Musik: Nicola Porpora, Teatro S. Giovanni Grisostomo; *Semiramide riconosciuta*, Inverno 1745, Musik: Andrea Bernasconi, Teatro S. Giovanni Grisostomo; *Semiramide riconosciuta*, Carnevale 1753, Musik: Gioachino Cocchi, Teatro S. Cassiano; *Semiramide riconosciuta*, Carnevale 1756, Musik: Francesco Brusa, Teatro S. Benedetto; *Semiramide*, Carnevale 1765, Musik: Tomaso Tratta, Teatro S. Cassiano; *Semiramide*, Fiera dell'Ascensione 1768, Musik: Giuseppe Sarti, Teatro S. Salvatore.

[18] Vgl. Kapitel *Literarischer Hintergrund*, S. 74.

[19] Kurzfassung der Handlung: Semiramide regiert in Babylon in der Verkleidung als ihr Sohn Nino. Anlässlich der Gattensuche der baktrischen Prinzessin Tamiri kommen drei Edelmänner als Bewerber an den Hof: Mirteo, der unerkannte Bruder der Semiramis, Scitalce, der ebenfalls unerkannte ehemalige Geliebte der Semiramis mit dem richtigen Namen Idreno, sowie der fremdländische Arcano. In Sibari meint Semiramis einen treuen Vertrauten zu haben, der ihr helfen soll, ihre wahre Identität zu verbergen. Im Laufe des Bewerberverfahrens um Tamiri, die gerade den ehemaligen Geliebten der Semiramis, Scitalce, favorisiert, stellen sich unter dem Einfluss verschiedener Intri-

optimismus skeptisch zu beleuchten. Zur Voraborientierung diene an dieser Stelle eine Zusammenfassung der Handlung, wie sie Sografis venezianische Version von 1798 zeigt:[20]

[21]Die babylonische Königin Semiramis ist beunruhigt. Obwohl sie öffentlich einen neuen Gatten bestimmen möchte, ganz wie es das Orakel verlangt, wird sie von einer Geistererscheinung heimgesucht: Ihr toter Gatte Nino droht ihr mit Rache für seine Ermordung. [22]Voller Angst bittet Semiramis den Hohepriester Oroe im Tempel um Rat. Der verheißt ihr eine Wendung zum Guten, da der siegreiche Arsace bald in die Stadt heimkommen werde. Hoffnung auf den Platz an Semiramis' Seite macht sich indes Seleuco, der Sohn des schändlichen Assur, der einst zusammen mit Semiramis die Ermordung Ninos betrieben hat. Azema hingegen, eine Prinzessin an Semiramis' Hof, liebt Arsace und hofft auf eine Verbindung mit ihm. [23]Oroe bittet den Himmel um Gnade. [24]Nach Arsaces Ankunft erklärt Semiramis zur großen Überraschung des versammelten Volkes, er solle ihr neuer Gatte werden. Das Grab des Nino öffnet sich unter Donner und Blitz. Der Geist des toten Gatten erscheint, kündigt seine Rache an und hinterlässt Arsace einen Brief. Semiramide lädt die entsetzten Anwesenden ein, gemeinsam im Tempel zu beten.
[25]Azema ist verzweifelt, doch Oroe macht ihr Hoffnungen, denn Nino heiße die geplante Heirat der Semiramis mit Arsace offensichtlich nicht gut. [26]Arsace seinerseits erfährt im Beisein Oroes aus dem Brief Ninos, dass er der Sohn der Semiramis sei und seinem Vater Rache schulde. Als auch Semiramis von dieser Neuigkeit erfährt, gerät sie in einen großen Zwiespalt. Schließlich lässt sie Azema zu deren Freude übermitteln, sie stimme einer Heirat zwischen ihr und Arsace zu. Auch Seleuco schöpft daraufhin neue Hoffnung, doch noch Semiramis' Gatte zu werden. [27]Zunächst aber muss Arsace den Auftrag seines Vaters erfüllen und in dessen Mausoleum die Rache an seinem Mörder vollziehen. Semiramis fürchtet um ihn und will auch den Tod nicht scheuen, um ihn zu schützen. [28]Arsace nimmt von Oroe Ratschläge entgegen, wie er sich im Mausoleum zu verhalten habe. Azema versucht ihn vergeblich zurückzuhalten. [29]Im Dunkel des Grabes erhält Arsace die Weisung des Geistes. Ohne zu sehen, wen er trifft, wendet er sich gegen Semiramis. Die nimmt die tödliche Verletzung als gerechte Strafe für ihre Verfehlungen an, verzeiht sterbend Arsace, der sich aus Verzweiflung über den Muttermord selbst töten will, und verweist ihn an Azema.

---

gen und Täuschungsmanöver nach und nach die tatsächlichen Verbindungen zwischen den beteiligten Personen heraus. Sibari entpuppt sich als Verräter, der einst aus Eifersucht die Entzweiung zwischen Semiramis und Idreno alias Scitalce betrieben hatte. Zwischen Rachsucht und Vertrauen schwankend gestehen sich Semiramis und Scitalce allmählich ihre nach wie vor bestehende Liebe ein. Tamiri findet in Mirteo, dem Bruder der Semiramis, den würdigen Gatten.

[20] Personen: SEMIRAMIDE Vedova di Nino Regina di Babilonia, ARSACE Supremo Comandante dell'Armi Babilonesi, che poi si scopre esser Ninia Figlio di Semiramide e di Nino, SELEUCO Figlio d'Arsur Grande del Regno e Principe del sangue di Belo, AZEMA Principessa del sangue di Belo, OROE Sommo Sacerdote del Tempio di Bello, MITRANE Confidente di Semiramide, L'Ombra di Nino, Coro di Magi, Coro di Guierrieri, Vergini del Tempio, Soldati Assirj, Satrapi, Schiavi. Vgl. Antonio Simeone Sografi, *La morte di Semiramide*, Venedig 1798, S. 5.

[21] I 1 *Appartamenti Reali di Semiramide.*

[22] I 5 *Luogo interno nel gran Tempio di Belo destinato per soggiorno de'Sacerdoti.*

[23] I 8 *Atrio del Tempio di Belo.*

[24] I 9 *Gran Piazza di Babilonia, nella quale ergesi il vasto Palagio reale con Orti pensili diviso dall'Eufrate, ed unito da un Ponte. Tempio di Belo a destra, Mausoleo di Nino a sinistra, recinti di verzura fra le fabbriche, e mura di Babilonia i prospetto.*

[25] II 1 *Atrio interno nella Reggia di Semiramide in vicinanza della Tomba di Nino.*

[26] II 3 *Luogo interno contiguo al Tempio di Belo destinato al soggiorno de'Sacerdoti.*

[27] II 7 *Parte magnifica, ma esterna del Sepolcro di Nino.*

[28] II 8 *Atrio nella Regia di Semiramide contiguo alla Tomba di Nino.*

[29] II 11 *Sotterraneo con quantità di Colonne, che sostengono le volte a guisa di Labirinto, tra le quali vi sono le urne, che rinchiudono le ceneri degli estinti re di Babilonia, e fra queste quella di Nino nel mezzo.*

Personenkonstellationen

Insgesamt stimmt Voltaires und Giovanninis sowie Sografis Tragödienpersonal weitgehend überein. Dennoch zeichnet sich bei der Auswahl der vorkommenden Figuren in den Opernfassungen eine Tendenz zu einer stärkeren Betonung der emotional-affektiven Seite des Geschehens bei gleichzeitiger Vernachlässigung des politischen Aspekts ab.

Voltaire lässt die beiden Paare Sémiramis/Assur und Arzace/Azéma, den Hohepriester Oroès, der wissend über den anderen steht, sowie drei Vertraute auftreten. Assur, der Mörder des Nino und einstige Geliebte der Semiramis, spekuliert ausschließlich auf die Macht. Jede Verbindung, die ihm den Thron sichert, ist ihm recht. So hofft er abwechselnd darauf, Sémiramis werde ihn zum Gatten wählen, und darauf, sie werde zugunsten seiner und Azémas auf die Macht verzichten.

PERSONENKONSTELLATION BEI VOLTAIRE, *SÉMIRAMIS*, 1748

	Oroès	
Sémiramis		Assur
Azéma		Arzace
	Otane	
	Mitrane	
	Cédar	

Im Unterschied zu Voltaires Version tritt sowohl in Giovanninis Florentiner Originalfassung als auch in den beiden venezianischen Librettobearbeitungen nicht Assur, sondern lediglich dessen Sohn Seleuco[30] auf. Er ist eine deutlich schwächere Persönlichkeit als sein Vater; anders als Assur entwickelt er keine alternative Machtstrategie, plant also nicht, mit Azema an seiner Seite die Macht zu erringen, sondern ist lediglich unglücklich in Semiramis verliebt.[31] An die Stelle des politischen Kalküls tritt ein Liebeskonflikt als Ergänzung zur dominierenden Schuld-Rache-Thematik.[32]

---

[30] So in Florenz 1786 und Venedig 1798. In der venezianischen Fassung von 1791 heißt er Sesostri. Aus Gründen der Übersichtlichkeit ist im Weiteren stets von Seleuco die Rede.

[31] Auch in den Librettofassungen, in denen Assur anstelle Seleucos auftritt, verzichtet Sografi auf die Rivalität Assurs und Arsaces Azema gegenüber.

[32] Dabei lässt ihn die Fassung Venedig 1791 immerhin zu Anfang des dritten Aktes der Oper über den Einsatz von Waffengewalt zur Erreichung seiner Ziele sowie über die bedenkliche Nähe, in die er mit solchen Überlegungen zu seinem verbrecherischen Vater gerät, nachdenken (III 1).

PERSONENKONSTELLATION BEI GIOVANNINI / SOGRAFI, *LA MORTE DI SEMIRAMIDE*, VENEDIG 1791 / 1798

Oroe

Semiramide	Sesostri/Seleuco
Azema	Arsace

Mitrane

Obwohl Metastasios Libretto *Semiramide riconosciuta* auf einer anderen Episode aus dem Leben der Semiramis basiert, sind auch hier Parallelen in der Personenkonstellation zu *La morte di Semiramide* zu verzeichnen, die teilweise auf Voltaire zurückgehen, teilweise aber auch Ergebnisse der Bearbeitung durch Giovannini/Sografi darstellen.[33] So steht an der Seite der Semiramis hier wie dort eine vertraute jüngere Freundin: Züge der Azema sind bereits in Tamiri angelegt. In beiden Fällen liebt die jüngere Frau den von Semiramide bevorzugten Mann – bei Giovannini/Sografi gewinnt Azema Arsace für sich, bei Metastasio muss Tamiri auf Scitalce verzichten und sich mit Mirteo begnügen. Die Bereitschaft, seine Liebe zu Semiramide notfalls auch gewaltsam durchzusetzen, verbindet schließlich Seleuco mit Metastasios Sibari.

PERSONENKONSTELLATION BEI METASTASIO, *SEMIRAMIDE RICONOSCIUTA*, 1729

Semiramide	Scitalce
Tamiri	Mirteo
	Arcano

Sibari

Motivkonstellationen

Die Ähnlichkeiten in der Personenkonstellation zwischen *Semiramide riconosciuta* und *La vendetta di Nino* bzw. *La morte di Semiramide* finden ihre Fortsetzung in einer Reihe von Analogien in den vorkommenden Motiven. Dabei fällt gerade durch die ähnliche Ausgangssituation die jeweils entgegengesetzte Fortspinnung oder Lösung besonders ins Auge: Während in Metastasios Libretto insgesamt die Tendenz zur Entflechtung von Verwicklungen besteht und am Ende die Erkenntnis sich durchsetzt, dass Aufklärung dunkler Sachverhalte möglich ist, dominiert in den von Voltaire abgeleiteten Libretti das Irrationale über jeden Erhellungsversuch.

---

[33] Vgl. hierzu auch Daniela Goldin, *Vita, avventure e morte di Semiramide*, in: *La vera Fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, hrsg. v. D. Goldin, Turin 1985, S. 190-229, hier S. 192f. Goldin sieht ähnliche Parallelen zwischen den metastasianischen Personen und denen in Rossis und Rossinis *Semiramide*.

Zunächst fällt als gemeinsames Motiv die Enthüllung verborgener Identitäten auf. Die als ihr Sohn Ninias verkleidete Semiramide bei Metastasio entdeckt nach und nach allen übrigen, wer sie wirklich ist. Anders als ursprünglich befürchtet, ergibt sich daraus jedoch keine Katastrophe, sondern im Gegenteil die Beseitigung aller Probleme: Ein altes Missverständnis, das einst die Trennung von Semiramis und ihrem Geliebten Scitalce alias Idreno bewirkt hatte, klärt sich auf, so dass einer Verbindung zwischen den beiden nichts mehr im Wege steht. Die Bedrohung, die vom eifersüchtigen Sibari ausging, verschwindet, indem mit dem Ende der Verkleidung der Semiramis auch sein auf Mitwisserschaft gegründetes Vertrauensverhältnis zu ihr endet. Und selbst das Volk bleibt ihr als Königin treu, da es mittlerweile die Erfolge ihrer Regierungszeit als Legitimation höher schätzt als formale Thronfolgeregeln. Umgekehrt bedeutet in *La morte di Semiramide* die Enthüllung von Arsaces tatsächlicher Identität als Semiramis' Sohn Ninias den Anfang der problematischen Entwicklung. Zwar verhindert die rechtzeitige Aufdeckung der wahren Verwandtschaftsverhältnisse Schlimmeres – etwa eine Entwicklung wie die in der Ödipus-Sage. Eine glückliche Lösung ist jedoch ebenfalls ausgeschlossen, denn Semiramis stehen nun für die vom Orakel geforderte Gattenwahl keine geeigneten Kandidaten zur Verfügung. Die einzigen standesgemäßen Männer in ihrem Umkreis sind der Sohn des Mörders ihres Gatten bzw. bei Voltaire der Mörder selbst sowie ihr eigener Sohn. Das Orakel kann folglich nicht erfüllt werden, das Unheil muss seinen Lauf nehmen.

Auch die ritualisierte Gattenwahl verbindet Metastasios Libretto mit den auf Voltaire beruhenden Textbüchern. Zur Exposition gehört jeweils die Ankündigung, eine Frau solle noch am selben Tag ihren künftigen Ehemann bestimmen.[34] Hat bei Giovannini/Sografi Semiramis selbst die Entscheidung zu treffen, so ist es bei Metastasio Tamiri, die einen unter drei Kandidaten wählen muss. In beiden Fällen findet dabei letztlich eine Vertauschung der Partner statt: Als Teil des zentralen Paars geht aus dem Geschehen jeweils diejenige Frau hervor, die ursprünglich nicht zur Gattenwahl angetreten war. Bei Metastasio geschieht dies zugunsten der Semiramis, indem sie den auch von Tamiri geliebten Scitalce als ihren früheren Verlobten Idreno erkennt und nach Überwindung aller Schwierigkeiten zu ihrem Gatten macht. Bei Giovannini hingegen gibt Semiramis umgekehrt den geliebten Mann an Azema ab.

[34] Bei Metastasio geschieht dies gleich in der ersten Szene des Stückes, die Textfassung von Giovannini, Florenz 1786 sowie die Bearbeitung von 1791 gibt die Information im zweiten Bild (I 4), diejenige von 1798 in der zweiten Szene (I 2).

Dabei steht die Heirat für die zu erwartenden Zukunftsaussichten: Öffnen sich in Metastasios *Semiramide riconosciuta* durch die Aufklärung verworrener Umstände neue, kaum noch erwartete Perspektiven für Semiramide, so ist in *La morte di Semiramide* das Gegenteil der Fall: Hier hat allenfalls Azema noch die Hoffnung auf eine glückliche Zukunft. Die Konsequenz zieht Semiramide durch die Inkaufnahme ihres Todes bei der gefährlichen Mission im Mausoleum, im Einklang mit einer durch den Geist des toten Nino repräsentierten schicksalhaften Macht. Die Gründe für dieses Ende liegen in der ungleich verstrickteren Ausgangslage: Bei Metastasio führt die Aufdeckung der wahren Verhältnisse zum glücklichen Ende für alle, weil hinderliche Missverständnisse aufgeklärt werden. Bei Voltaire, Giovannini und Sografi begründet sie die ultimative Katastrophe, weil Semiramide bereits zu große Schuld auf sich geladen hat. So entsteht ein Widerspruch zwischen der Bemühung um Aufklärung und den damit einhergehenden drastischen Konsequenzen in einer Umgebung fehlbarer Menschen. Dabei wertet Voltaire das Ende der Semiramis anders als die Librettisten nicht als allgemeine, sondern nur als individuelle Katastrophe der Semiramis, die von einer höheren Warte aus betrachtet zu einer gerechteren Weltordnung beiträgt, wie im Folgenden genauer zu sehen sein wird.

Finali zwischen Auflösung und Festigung – Schlüsselstellen der Oper in Alessio Pratis und Sebastiano Nasolinis Vertonungen

> Par tout ce que je viens d'avoir l'honneur de vous dire, monseigneur, vous voyez que c'était une entreprise assez hardie de représenter Sémiramis assemblant les ordres de l'État pour leur annoncer son mariage ; l'ombre de Ninus sortant de son tombeau, pour prévenir un inceste, et pour venger sa mort ; Sémiramis entrant dans ce mausolée, et en sortant expirante, et percée de la main de son fils.[35]

Voltaire nennt in seiner der Tragödie *Sémiramis* vorangestellten *Dissertation* zwei Schlüsselszenen des Dramas: zum einen die Versammlung der Stände, die Sémiramis einberuft, um ihre Heirat anzukündigen, woraufhin der Schatten des Ninus aus seinem Grab tritt, um den drohenden Inzest zu verhindern und seine eigene Ermordung zu rächen, und zum anderen den Gang der Sémiramis ins Mausoleum, das sie, von ihrem Sohn tödlich getroffen, sterbend verlässt. Diese beiden Szenen, in denen der genannte Widerspruch zwischen dem Streben nach selbstbestimmter, rationaler Handlungsweise und der Einwirkung irrationaler Kräfte konkretisiert wird, finden sich bei Giovannini

[35] Voltaire, *Dissertation sur la tragédie ancienne et modern*, in: Voltaire, *Oeuvres complètes de Voltaire*, Nouvelle Édition, Théâtre, Bd. 3, Paris 1877, S. 487-505, hier S. 501.

sowie in der venezianischen Librettofassung von 1798 als erstes und zweites Finale wieder; in der dreiaktigen Version von 1791 stehen sie am Schluss des ersten und letzten Aktes. Sie nehmen also auch in den Opern gewichtige Positionen ein. Anknüpfend an den Typus der Ombra-Szene zeichnen sich beide Szenen durch die Einwirkung des Übernatürlichen aus, das damit eine zentrale Funktion im gesamten Drama erhält. Durch die Positionen an den Aktschlüssen stellt sich dabei zugleich die Frage, auf welche Weise jeweils Finalwirkung erzielt wird. Es tritt dabei ein Spannungsverhältnis zwischen Tendenzen der Auflösung im Zusammenhang mit der Darstellung des Irrationalen und solchen der Festigung im Sinne schlussbildender Gestaltungsmittel zutage.

Verkündung der Gattenwahl und erster Geisterauftritt

Der Auftritt des Geistes des Ninus als Folge von Semiramis' öffentlicher Entscheidung, ihren – unerkannten – Sohn zu ehelichen, ist allen Dramatisierungen gemein. In allen Fassungen sticht die szenische Darstellung der Erscheinung als Einbruch des Irrationalen aus dem Gesamtablauf der Akte hervor und bereitet so den Dramenschluss vor, in dem der Geist ein zweites Mal von entscheidender Bedeutung ist. Dabei entsteht im Verlauf der Bearbeitungsgeschichte bis zu Sografis und Nasolinis Fassung von 1798 ein immer größerer Kontrast zwischen dem übernatürlichen Geist und den übrigen Dramenfiguren.

Stärkung des Irrationalen in den Libretti

Voltaire stellt die repräsentative Gattenwahlszene ans Ende des dritten Aktes seiner Tragödie. Im großartig geschmückten Thronsaal beginnt der Hohepriester Oroès vor der versammelten Hofgesellschaft die feierliche Prozedur. Nach einleitenden Worten lässt er Azéma, Assur und Arzace stellvertretend für das babylonische Volk schwören, den neuen Gatten der Sémiramis anzunehmen, wer es auch sei. Daraufhin legt Sémiramis selbst in einer langen Rede die Schwierigkeiten dar, die für sie als Monarchin die Gattenwahl bedeute. Auf dem Höhepunkt der allgemeinen Spannung verkündet sie sodann, sie habe sich für Arzace als einzig würdigen König an ihrer Seite entschieden. Azéma, Arzace, Assur und Oroès reagieren – je unterschiedlich begründet – erschrocken. Unter Donnergrollen öffnet sich das Grab des Ninus, und zum Erstaunen und Entsetzen der Anwesenden erscheint der Geist des toten Königs. Auf Sémiramis' Frage, ob er gegen Arzace als Herrscher etwas einzuwenden habe, antwortet er, Arzace werde regieren, müsse sich aber seines Vaters erinnern und darüber hinaus ihn,

Ninus, rächen, indem er ihn auf seine Weisung hin zu einer bestimmten Stunde in seinem Grab aufsuche. Arzace ist bereit dazu. Sémiramis bittet um Gnade, doch der Geist entschwindet wieder, woraufhin Sémiramis die Anwesenden beruhigend auffordert, sie zum Tempel zu begleiten, um dort für Arzace und sie zu bitten.

In Giovanninis Libretto für Florenz 1786 bildet die analoge Szene das erste Finale. Im Wesentlichen verläuft sie parallel zu der bei Voltaire vorgebildeten, wobei Giovannini eine von Rezitativen unterbrochene Abfolge aus Chor mit Soloeinwürfen, Scena mit Solisten- und Chorbeteiligung und geschlossener Finalnummer – bei ihm ein Terzett –, schafft, die in allen Fassungen als Grundgerüst erhalten bleibt. Anders als bei Voltaire aber herrscht bei Giovannini, wie in allen späteren Opernfassungen, von Beginn an eine Atmosphäre des Mystischen und Übernatürlichen, denn die Szene wird nicht vom rational argumentierenden Hohepriester, sondern von einem Chor der Magier („Sul muto margine“) eingeleitet, der düstere Bilder des getöteten König Nino heraufbeschwört und damit die aktuelle Situation von Anfang an unter den Eindruck einer belastenden Vergangenheit stellt. Mit dem Wechsel zwischen Quinari sdruccioli, Quinari piani und Quinari tronchi benutzt Giovannini hierfür lange eingeführte Mittel des Dramma per musica zur Erzeugung unheimlicher Stimmungen. Am Ende des Aktes herrscht Verwirrung unter den Anwesenden.

Sografi unternimmt in seiner Bearbeitung vor allem einen gravierenden Eingriff in den giovanninischen Text: Er streicht die Äußerungen des Geistes und lässt ihn lediglich szenisch agieren. Indem er so an einer zentralen Stelle des Stückes auf das typische Medium der Rationalität, die Sprache, verzichtet und den Fortgang des Dramas ganz der Musik und der Szene anvertraut, verstärkt er das im Stoff angelegte Moment des Irrationalen. Für die Vertonung stellt sich damit eine neue Herausforderung, bedarf doch der stumme Auftritt des Geistes in ganz anderer Weise der Ergänzung durch Musik als Giovanninis Librettoversion, in der der Schatten wie im voltaireschen Schauspiel spricht.

Das Irrationale in der Musik bei Prati und Nasolini[36]

In ihren Vertonungen greifen Prati und Nasolini, der sich in seiner Bearbeitung hier eng an seinen Vorgänger hält,[37] gleichermaßen auf bekannte Topoi aus dem Repertoire der traditionellen Ombra-Szene zurück, kombinieren sie aber mit musikalischen Chiffren heiterer Naturdarstellung. Damit setzen sie zwei Tendenzen des Textbuches musikalisch um: Zum einen beschwört der Magierchor mit seinen charakteristischen Scruccioli-Versen schon auf textlicher Ebene eine Atmosphäre des Übernatürlichen herauf, schließt aber zugleich jede Beunruhigung aus, indem er von den „ruhigen Wellen“ spricht, die den Schatten des Königs aus der Unterwelt zurückbrächten:

CORO DI MAGI

Sul muto Margine
Torna di Lete
Varca sollecita
Per l’onde quiete
Ombra terribile
Del nostro Re.[38]

---

[36] Die musikalischen Analysen werden erschwert durch eine unübersichtliche Quellenlage. Wie die Geschichte der Semiramis-Libretti in Venedig eine Geschichte der Bearbeitungen des originalen Textbuchs *La vendetta di Nino* von Giovannini durch Sografi ist, so sind die Vertonungen als Neufassungen bzw. Neukompositionen von Sebastiano Nasolini zu interpretieren auf der Basis der Erstvertonung von Alessio Prati für Mailand aus dem Jahr 1786. Die erste Modifikation der pratischen Vertonung nahm Nasolini auf der Basis der von Sografi vorgenommenen Textänderungen für die Paduaner Aufführung von 1790 vor. Für die Aufführung am venezianischen Teatro S. Benedetto im Herbst 1791 entstand wiederum eine Neufassung der Paduaner Version. Im Textbuch wird allerdings nur Prati als Komponist verzeichnet – zudem mit dem falschen Vornamen Giuseppe versehen. Man muss aber annehmen, dass auch hier Anteile Nasolinis oder eines weiteren Bearbeiters enthalten waren – sowohl aufgrund der schon in Padua geänderten Teile als auch zur Umsetzung der neuerlichen Textmodifikationen. Das Libretto von 1798 schließlich kündigt Nasolini als Komponisten einer völlig neuen Vertonung an, wobei auch hier Übernahmen aus Pratis Fassung zu verzeichnen sind, so beispielsweise der Chor der Magier „Sul muto margine“, mit dem die letzte Szene des ersten Aktes beginnt. Da eine komplette Partitur der venezianischen Fassung von 1791 ebensowenig vorliegt wie die Paduaner Fassung von 1790, kann die musikalische Gestalt der ersten in Venedig aufgeführten Oper *La morte di Semiramide* nur partiell rekonstruiert werden. Die Finali lassen sich dabei zum Großteil, nicht aber vollständig aus anderen Partiturexemplaren erschließen. Als Hauptquelle dient hier das in der Österreichischen Nationalbibliothek liegende Partiturmanuskript (Signatur K. T. 460), das einer Aufführung am Burgtheater in Wien am 6., 8. u. 10. Januar 1792 zugrunde gelegt wird. (Vgl. Otto Michtner, *Das alte Burgtheater als Opernbühne*, Wien 1970, S. 510.) Im Wesentlichen stimmt es mit der Originalfassung des Librettos von 1786 überein, fügt aber auch neue Arien hinzu bzw. tauscht Arientexte in den Partien der Semiramide, des Arsace und Seleuco aus, wobei die neu hinzukommenden Texte teilweise mit den für Padua und Venedig geänderten übereinstimmen. Bei zwei der ausgetauschten Arien werden die Namen der Komponisten aufgeführt (Andreozzi bei einer ins erste Finale eingegliederten Cavatina der Semiramide „Non, quest’ alma alcun non creda“, wobei ursprünglich Guglielmi als Verfasser genannt, dann aber wieder durchgestrichen wurde; Cimarosa bei Semiramides Arie „Ah parlate!“ im zweiten Akt). Die Fassung von 1798 hingegen liegt in einer im Civico Museo Bibliografico Musicale Bologna aufbewahrten Partiturhandschrift vollständig vor (Signatur SGH 33).

[37] Lediglich an einigen Stellen erweitert Nasolini die Vorlage, so etwa gleich zu Beginn durch ein längeres Instrumentalvorspiel, das sich in seiner Motivik aber stark an Pratis Komposition orientiert.

[38] Pietro Giovannini, *La vendetta di Nino*, Florenz 1786, I 11, S. 18.

Mit der prosodisch korrekten Rhythmisierung der Scruccioli-Verse und einem aus Ombraszenen her bekannten triolischen Begleitmotiv in den Violen werden in der geläufigen Musiksprache der Opera seria klare Assoziationen geweckt: Hier ist vom Geist eines Verstorbenen die Rede, wie es das Stichwort „Ombra terribile“ auch im Text unmissverständlich angibt. Noch handelt es sich jedoch nicht um eine eigentliche Ombraszene. Im Vordergrund steht der musikalische Ausdruck einer musikalisch eingekleideten Naturszene: Prati und Nasolini illustrieren das im Text gebrauchte Bild des Letheflusses. Schon die Tonart G-Dur führt weit hinaus aus dem Bereich der Ombra-Umgebung. Und auch in rhythmischer Hinsicht dominiert ein heiter entspannter Charakter: Im sicilianoartigen Zwölfachteltakt komponieren Prati und Nasolini das stetige Wiegen der Wellen als in sich bewegten Klangteppich der Streicher aus. Nasolini lässt dabei die Violinen mit einer melodisch einfachen sechstaktigen Phrase über dem Bass, der in Oktaven auf dem Grundton G pendelt, beginnen, bevor sie zu einem wiegenden Dreiklangsmotiv wechseln, wie es bei Prati von Anfang an den Satz bestimmt. Flöten und Hörner, bei Nasolini ergänzt durch Klarinetten, mischen sich mit arkadisch-naturhaftem Klang in die Wellenbewegung oder ergänzen sie mit Liegeakkorden. Nach einmaligem Textdurchlauf schließt sich in zweistimmiger Imitation ein Duettabschnitt Seleucos und Azemas an.[39] Die Streicher beruhigen ihre Wellenbewegung zu pendelnden Achteln, und die Bläser pausieren, während die beiden den Himmel um seine Gunst anflehen. Insgesamt entsteht ein Naturbild, das in banger Unentschiedenheit zwischen Zuversicht und Angst schwebt, analog dem Doppelcharakter des Lethe, der den furchteinflößenden Charakter des Unterweltflusses besitzt, zugleich aber Chor und Solisten verlässlich auf seinen ruhigen Wellen zu tragen scheint. Dabei knüpft sich an die musikalische Allgegenwart des Wellenmotivs der Eindruck, die dargestellte Welt sei gänzlich erfüllt von einer ambivalenten übernatürlichen Instanz, so dass der spätere Auftritt des Geistes atmosphärisch bereits vorbereitet wird. Text und Vertonung stellen die mit Spannung erwartete Gattenwahl der Semiramide in einen Kontext der Schicksalhaftigkeit.

Notenbeispiel Sem01: Chor der Magier („Coro Atto Primo“, T. 1-15)

Semiramides Auftritt endlich liefert in einem sparsam von den Streichern begleiteten Accompagnato-Rezitativ die Rückbindung der diffusen Bangigkeit an das reale

[39] In der Originalfassung ursprünglich als Chor der Jungfrauen konzipiert, wird er in den venezianischen Versionen textgleich Seleuco und Azema anvertraut.

Geschehen: Es geht darum, Babylon einen neuen König zu geben. Der eigentliche Akt der Gattenwahl findet im sprachzentrierten Dialog des Secco-Rezitativs statt. Auf eine musikalische Darstellung etwa des Schreckens, den die Bekanntgabe des Namens Arsace als des neuen Königs bei den Anwesenden hervorruft, verzichten sowohl Prati als auch Nasolini. Erst als der Himmel nach der Nennung des künftigen Gatten mit Blitzen auf die fatale Entscheidung reagiert, setzt in Pratis ursprünglicher Vertonung von Giovanninis Textfassung eine Gewittermusik bestehend aus Streichertremoli und rasch auf- und absteigenden Skalen ein und geht über in ein Accompagnato-Rezitativ, in dessen Verlauf auch der Schatten des Nino spricht. Das anfänglich noch ambivalente Naturbild wendet sich nun ins eindeutig Bedrohliche. Nasolinis Neufassung[40] unterscheidet sich vor allem durch die Wahl der Tonart von der Pratis: Er behält in seiner mit „Coro“ benannten Nummer, die auch rezitativische Anteile enthält, den Gestus der pratischen Gewitterkomposition bei, schafft aber schon von Anfang an eine düsterere Atmosphäre, indem er sich für d-Moll statt D-Dur als Grundtonart entscheidet.

Der Kern der Szene wird mit dem Auftritt des Geistes erreicht, der sich bei Giovannini verbal an die Anwesenden wendet, bei Sografi hingegen bei seinem Erscheinen stumm bleibt. Pratis Florentiner Erstfassung der Oper stellt dabei musikalisch einen Kontrast zwischen den Lebenden und dem Geist her, indem sie jeder der beiden Seiten charakteristische kompositorische Gestaltungsmittel zuschreibt. Azema, Seleuco, Semiramide und Arsace kommentieren den Auftritt des Geistes mit einzelnen Ausrufen des Erschreckens in rezitativischer Satzweise, unterstützt von knappen Streicherakkorden. Das Rezitativ des toten Nino dagegen wird in ausgehaltene Streicherakkorde in Es-Dur – hier ist nun endlich die ‚korrekte’ Ombra-Tonart erreicht –, As-Dur und F-Dur in tiefer Lage gehüllt, die sich deutlich von den kurzen Accompagnato-Floskeln der anderen unterscheiden.

SEMIRAMIDE
Sì, parla
OMBRA
Arsace,
Voglio vendetta. Già Re tu sei,
Ma quel Diadema è mio;
Ubbidiscimi, o in fronte Io tel farò tremar…Rispondi.
ARSACE
Oh sacra

[40] Da die beiden venezianischen Textfassungen an dieser Stelle übereinstimmen, ist mit einiger Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass Nasolini 1798 auf die bereits 1791 komponierte Musik zurückgriff, so dass die Partitur von 1798 Auskunft über beide Fassungen geben mag.

Ombra immortal spiegati pur. Son pronto.
Ma qual sangue degg'io
Come, e dove versarlo?

OMBRA

Prendi; leggi quel foglio
le getta un foglio
Che col sangue d'un Re la man tremenda
Scrisse d'un Dio. Vergato
A caratteri eterni il gran segreto
Vedi… trema… ubbidisci.

AZEMA

Misera me! si fugga.

parte

SELEUCO

Ei guarda.

l'Ombra nel ritirarsi guarda Semiramide

ARSACE

Ei parte.

SEMIRAMIDE

Oh cara
Ombra di Nino, ah lascia
Che anchìo ti segua in quella tua dimora.

OMBRA

Arresta il passo. Non è tempo ancora.

si ritira[41]

So kontrastierend die verwendeten kompositorischen Mittel auch sind, gerade durch die musikalische Gestaltung des Gegensatzes schafft die Vertonung Pratis eine gemeinsame Ebene für Nino und die übrigen Opernfiguren. Der Schatten ist lediglich eine unter vielen Personen, die alle kompositorisch durch die Gesangsstimme, die Instrumentalbegleitung – Tonart, Taktart, Besetzung, Stimmlage, etc. – charakterisiert werden. Anders geht Nasolinis Neufassung auf der Basis des von Sografi geänderten Textes vor. Im Unterschied zu Giovannini lässt Sografi Nino nicht sprechen, stattet ihn aber mit umso detaillierteren Szenenanweisungen aus, so dass er in seiner körperlichen Präsenz, unterstützt durch musikalische Gestaltungsmittel, wirkt, ohne jedoch sprachlich Kontakt zum übrigen Personal und zum Publikum aufzunehmen:

SEMIRAMIDE

Ah! chi mi veggo in faccia!

Esce l'ombra di Nino, la quale addita ad Arsace un Papiro, che getterà a suoi piedi, poi si rivolge minacciosa contro Semiramide; Arsace s'accosta all'ombra, e raccoglie il Papiro.

TUTTI I PERSONAGGI, E TUTTI I CORI SOTTO VOCE.

Questa è l'ombra del Re estinto...
[...]

L'Ombra facendo un gesto negativo s'addrizza di nuovo a Semiramide, la quale si aggira confusa per la Scena atterrita dall'Ombra stessa.

[...]

L'ombra fa segno a Semiramide di dover tremare dell'ira del Cielo.

[...]

---

[41] Pietro Giovannini, *La vendetta di Nino*, Florenz 1786, I 11, S. 21f.

L'ombra glielo impedisce.
[...]
L'Ombra rientra, e rischiara la Scena.[42]

Der Vertonung Nasolinis kommen dabei im Wesentlichen drei Funktionen zu: Zum einen erzeugt sie eine Hintergrundstimmung allgemeiner Unruhe und Angst, die sich in synkopischen Rhythmen, Rückgriffen auf die Gewitterskalen, Bevorzugung von Molltonarten – in Anknüpfung an die nach d-Moll eingedunkelte Gewittermusik – und dem Einsatz des Männerchores – anstelle des klanghelleren Tutti, das im Libretto vorgesehen ist – äußert. Zum zweiten spiegelt sie die Reaktionen der Anwesenden, allen voran Semiramides wider. So weist beispielsweise ein g-Moll-Dreiklang, aufgelöst in Sechzehntelrepetitionen über zwei Oktaven abwärts in den Violinen, auf das Entsetzen Semiramides beim Anblick des sich öffnenden Grabes hin, das sie sogleich auch verbal äußert: „Ah chi mi veggo in faccia." (vgl. Notenbsp. Sem02, T. 11ff.).

Notenbeispiel Sem02: Beginn des Geisterauftritts bei Nasolini („Coro", T. 1-18)

Später drücken ein spannungsgeladener Septimakkord und neuerliche Streichertremoli die Furcht der vergeblich nach einem Ausweg suchenden Semiramide aus. Wieder liefert sie die Erklärung in Worten nach: „Dove son! dove m'ascondo!" Zum dritten übernimmt die Musik die Aufgabe, die Erscheinung des stummen Geistes bis in ihre szenischen Details hinein zu ergänzen und zu kommentieren. Die dabei verwendeten Mittel erinnern an Methoden des Melodrams oder der Pantomime, Bühnenaktion musikalisch zu spiegeln.[43] So entspricht jeder der im Libretto genannten Szenenanweisungen eine musikalische Geste, seien es schrittweise pendelnde Streichertremoli in hoher Lage, wenn der Geist Semiramide mit dem Zorn des Himmels droht, seien es weitere Streicherskalen aus dem Kontext der Gewittermusik, wenn der Geist Semiramide zurückweist, die ihm folgen will. Die Aktion des Schattens bestimmt darüber hinaus auch den großformalen Ablauf der Chornummer. Gerade nämlich, als sich der Geist aggressiv an Semiramide wendet, reagiert die Musik mit einer Temposteigerung von Andante zu Allegro, so dass die formale Forderung einer mehrteiligen Chornummer nach Tempowechsel ihre dramaturgische

---

[42] Pietro Giovannini /Antonio Simeone Sografi, *La morte di Semiramide*, Venedig 1791, I 11, S. 20f.

[43] Auf den Einfluss der zeitgenössischen Ballettpantomime, der – über die Sujetvermittlung hinaus – in der Gestaltung der Ombraszene mit stummem Geist festzustellen ist, hat bereits Questa hingewiesen, ohne sie jedoch an der Komposition festzumachen. Vgl. z.B. Cesare Questa, *Semiramide redenta*, Urbino 1989, S. 176.

Rechtfertigung aus dem Handeln des toten Nino zieht bzw. umgekehrt Nino mit seinem Handeln die Form der Komposition bestimmt.

Der Geisterauftritt ist das markanteste Beispiel einer Tendenz bei Sografi und Nasolini, andere als sprachliche Ausdrucksmittel in der Oper zu stärken. Neben dem Tanz hat dabei offensichtlich auch das Melodram und sein Umfeld Anregungen geliefert, wie Szenisches und Gestisches in Verbindung mit Musik zu bringen ist. Im Fall von *La morte di Semiramide* liegt darin mehr als nur eine Erweiterung des Repertoires künstlerischer Gestaltungsformen im Hinblick auf Farbigkeit und Abwechslung. Vielmehr korrespondiert der im Inhaltlichen angelegte Konflikt zwischen dem Rationalen und Irrationalen mit dem experimentellen Umgang mit Sprache, Szene und Musik. Die sprachlose Aktion des Geistes im ersten Finale steht in schroffem Kontrast zum aufklärerisch optimistischen Bestreben, durch Offenlegung der wahren Verhältnisse der Weltordnung wieder zu ihrem Recht zu verhelfen und somit auch für das Opernpersonal eine glückliche Lösung ihrer Konflikte zu finden.

Schlusswirkung im ersten Finale – der Text

Nach der Erschütterung, die der Geisterauftritt allenthalben hervorgerufen hat, ist der Aktschluss in Sografis Version von 1791 vor allem von negativen Emotionen geprägt: Obwohl Semiramide wie bei Voltaire zum allgemeinen Tempelgang aufruft, versinkt sie selbst in Hoffnungslosigkeit. Das unglückliche Ende der Oper scheint hier bereits vorweggenommen, worunter der Spannungsbogen des gesamten Dramas leidet: Die eigentliche Peripetie im zweiten Akt, die in Semiramides Kenntnisnahme ihres Verwandtschaftsverhältnisses zu Arsace liegt, wirkt nur abgeschwächt, da sie eine bereits tief verunsicherte Frau antrifft. Andererseits wird Semiramide gerade durch die von ihr gezeigte Schwäche zur Identifikationsfigur, der trotz ihrer Schuld die volle Anteilnahme des Publikums gewiss ist. Im Unterschied dazu zeigt die venezianische Fassung von 1798 am Ende des ersten Finales eine zuversichtliche Semiramide, die ihrer königlichen Rolle entsprechend Stärke und nicht Verzweiflung präsentiert. Formal wird so ein repräsentativ angelegter Aktschluss möglich. Ein sensibler gestalteter Arienmittelteil verhindert zugleich, dass die Heldin allzu distanziert wirkt, so dass sie auch in der neuen Fassung als sympathische Figur erhalten bleibt.

Schlusswirkung im ersten Finale – die Musik

Die Vertonung der abschließenden Arie der verzweifelten Semiramide in der venezianischen Fassung von 1791 mit ihren charakteristischen Decasillabi ist nicht überliefert.[44] So muss offen bleiben, welche Lösung Nasolini 1791 als angemessene Steigerung für den Aktschluss gefunden hat. Questas Hypothese, Semiramides Arie könne in Abweichung vom gedruckten Libretto als Aria con Coro oder zumindest als Aria con pertichini aufgeführt worden sein, scheint möglich, wenn auch eher unwahrscheinlich angesichts der Exaktheit, mit der gewöhnlich die Librettodrucke der Zeit die Textgestalt der Partitur wiedergeben.[45] Naheliegender scheint die Vertonung des Textes als Soloarie, die der Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung Semiramides auch kompositorisch entspräche.

Erhalten ist hingegen die neue Aria con Coro, mit der Semiramide in der Fassung von 1798 den ersten Akt beschließt. Wie erwähnt, zeigt Sografi hier nach der gerade noch herrschenden Verwirrung, Angst und Verzweiflung eine selbstsichere, starke und strahlende Semiramide, die sich vom Geist ihres verstorbenen Gatten nicht einschüchtern lässt:

SEMIRAMIDE

Qual pallor! qual tema! ardire.
Serbo ancora un alma altera:

---

[44] Der Text lautet:

SEMIRAMIDE

Ah comprendo la voce del Cielo
Che sdegnato minaccia vendetta.
Ah t'intendo: nel Tempio m'aspetta,
Ombra cara, a placarti verrò.
Ma di vita mi manca la speme
Veggo l'ombra che intorno mi freme,
E il mio pianto placarla non può.

parte verso il Tempio seguitata da tutti.

Pietro Giovannini /Antonio Simeone Sografi, *La morte di Semiramide*, Venedig 1791, I 11, S. 22.

[45] Vgl. Cesare Questa, *Semiramide redenta*, Urbino 1989, S. 255: "Alla fine di I 11 è mutato il testo dell'Aria della regina e non sappiamo se ciò debba imputarsi alla Marchetti Fantozzi, già interprete di Sem790P [*La vendetta di Nino*, Padua 1790]. Certo è che qui abbiamo sette decasillabi (l'ultimo tronco), ai quali non si sarà potuta adattare meccanicamente la musica dei settenari che nello stesso punto reca Sem790P. […] Dunque Sem 791V [*La morte di Semiramide*, Venedig 1791] almeno qui comportò musica nuova. Quanto a I 11 non va dimenticato che, secondo le indicazioni del libretto, la parte in decasillabi doveva essere cantata dalla sola Semiramide, ma che soltanto un esame della partitura, se conservata, potrebbe assicurarci che l'Aria non fosse anche accompagnata da interventi del Coro e degli altri personaggi (almeno a livello di pertichini). Se così fosse, avremmo uno dei primi esempi di Finale I caratterizzano da un tipo di verso – il decasillabo con attacco anapestico – che diverrà topica in questi brani: l'uso ne è comunque sintomatico." Fälle wie der von *La morte di Mitridate*, in dem es erhebliche Abweichungen zwischen Partiturfassung und Librettotext gibt, scheinen durch die außergewöhnlichen Begleitumstände im Jahr der französischen Eroberung erklärbar, die aber 1791 nicht vorlagen. Es ist kein Grund ersichtlich, weshalb das gedruckte Libretto von *La morte di Semiramide* nicht den tatsächlich vertonten Text wiedergeben sollte.

Son Regina, son guerriera,
Né mi vince un vil terror.
Ciel pietoso fausto arridi
Alla speme del mio cor.

CORO

Dolce accento!

SEMIRAMIDE

Non temete

[…]

PERSONAGGI

L'ombra, il Ciel si placherà.

SEMIRAMIDE

Ah se il Ciel sarà placato!…

CORO

Non temer, sì, lo vedrai.

SEMIRAMIDE

Chi potrà comprender mai
Tanta mia felicità

(tutti seguono Semiramide.

Fine dell'Atto Primo[46]

Nasolini entspricht in seiner Vertonung ganz diesem Bild der starken Königin. Beginnend bei der in Kontexten der Repräsentation oft gewählten Tonart C-Dur über die große Besetzung mit Flöten, Oboen, Klarinetten, Hörnern, Trompeten und Fagotten zum Streichersatz bis hin zur mehrsätzigen Form mit Chorbeteiligung verleiht er Semiramide alle musikalischen Attribute der souveränen Herrscherin. Die Arie beginnt mit einer mit 39 Takten vergleichsweise langen Instrumentaleinleitung im Allegro, die im Wechsel ein fanfarenhaft akkordisches C-Dur-Motto im Tutti und ein eher lyrisches, von Pausen durchsetztes, melodisches Piano-Thema in den Streichern exponiert. So öffnet sich zum Aktschluss musikalisch ein großzügig angelegtes Forum zur Entfaltung von Semiramides königlicher Würde. Mit ihrem Gesangseinsatz hält das lebhafte Tempo für vier Takte inne. Im programmatischen Tempo Maestoso beginnt Semiramide rezitativisch mit „Qual pallor! qual temo! ardire!", um dann ihrerseits das Allegro mit einer von Koloraturen durchsetzten Bravourarie fortzusetzen, die stilistisch die Entsprechung zum Text „Son Regina e son guerriera" bedeutet – einer ins Kriegerisch-Entschlossene gewendeten Anspielung auf den Arientext der metastasianischen Didone („Son regina e sono amante"[47]). Die zweite Arienstrophe, die einen freundlichen Himmel als Garanten für die Hoffnung auf ein gutes Ende beschwört, steht als kontrastierender Mittelteil im Andante affettuoso und zeigt mit

[46] Pietro Giovannini/Antonio Simeone Sografi, *La morte di Semiramide*, Venedig 1791, I 9, S. 22f.

[47] Pietro Metastasio, *Didone abbandonata*, Neapel, carnevale 1724, I 5, zitiert nach: Metastasio, Pietro, *Tutte le opere*, hrsg. v. B. Brunelli, Bd. 1, *Drammi*, Mailand 1953, S. 11.

einer kleineren Besetzung, Oboensoli und Streicherpizzicati die feinfühlige Seite Semiramides, die sich trotz aller Selbstsicherheit den Göttern anvertraut und nicht in Hybris verfällt. Der Chor gesellt sich hier zunächst dezent kommentierend dazu. Der abschließende Allegroteil setzt daraufhin mit dem Aufruf zum Tempel ein, den der dreistimmige Chor sotto voce, aber doch eindringlich zu Gehör bringt, bevor die Nummer mit einem sich stetig steigernden Wechselgesang zwischen Semiramide und dem Chor einen bravourösen Aktschluss liefert.

Der Tod der Semiramis und der zweite Geisterauftritt

Die zweite zentrale Szene, die Ninias' irrtümlichen Mord an Semiramide im Grabmal sowie ihren Tod zeigt, bildet in allen Fassungen das Dramenende. Die Opern konkretisieren dabei den bereits bei Voltaire angelegten Bezug zum ersten Geisterauftritt in der beschriebenen Gattenwahlszene, indem sie den Schatten des Nino ein weiteres Mal auf der Szene erscheinen lassen, statt ihn, wie bei Voltaire, nur noch zu erwähnen. Und wieder treten in den verschiedenen Fassungen die Momente des Irrationalen als auflösende Tendenz einerseits und die der formalen Festigung zum Dramenende hin andererseits in unterschiedliche Spannungsverhältnisse.

Voltaires göttliche Gerechtigkeit und Giovanninis Schrecklich-Erhabenes

Voltaire lässt die Ereignisse im Grab als verdeckte Handlung geschehen. Ninias hat seinem Vater, dem Geist des Ninus, versprochen, ihn in seinem Mausoleum an seinem Mörder zu rächen. Ohne noch zu wissen, wie er diese Zusage erfüllen soll, begibt er sich in das Grabmal. Nach seiner Rückkehr berichtet er Azéma voll Entsetzen von dem, was er erlebt hat (V 6): Der Geist des Toten habe ihn an der Hand geführt, bis er hinter einer Säule den Schuldigen zu erkennen geglaubt und niedergestochen habe. Unbegreiflicherweise aber hätten ihn die Schreie des Verletzten in einer Weise berührt, die ihn nun unter schrecklichen Gewissensbissen leiden lasse, obwohl er doch nichts als die verlangte Rache vollzogen habe. Die folgende Szene (V 7) fördert den tieferen Sinn dieses vagen Gefühls zu Tage: Assur, eben noch tot geglaubt, tritt unversehrt aus dem Grabmal hervor. Oroès und seine Magier, das Volk und die Vertrauten kommen hinzu und Arzace muss zu seinem Entsetzen begreifen, dass er unwissentlich seine Mutter getroffen hat: Auf den Tod verletzt, verlässt Sémiramis das Mausoleum, erklärt, nun habe sie für ihre Schuld gebüßt, und verzeiht sterbend ihrem Sohn (V 8).

Indem Voltaire diesen zweiten Eingriff des Geistes nicht wie den ersten szenisch zeigt, verlagert er das Gewicht weg vom Irrationalen hin zum vernünftig Verstehbaren. Nicht mehr die materielle Erscheinung der übernatürlichen Macht, sondern ihre sinnvolle Motivation und deren praktische Folgen stehen im Vordergrund. Das letzte Wort gehört denn auch Oroès, der den Tod der Königin als Zeichen für die Gerechtigkeit der Götter deutet, die auch verborgene Verbrechen ans Licht bringen und sühnen.

OROES

La lumière à ses yeux est ravie.
Secourez Ninias, prenez soin de sa vie.
Par ce terrible exemple apprene tous du moins
Que les crimes secrets ont les dieux pour témoins.
Plus le coupable est grand, plus grand est le supplice.
Rois, tremblez sur le trône, et craignez leur justice.[48]

Damit ist gewährleistet, was Voltaire in seiner *Dissertation* einleitend vom Eingriff des Geistes fordert: Um positiv auf die Zuschauer zu wirken, muss er wie der Geist in Shakespeares *Hamlet* nicht nur als Stimme aus dem Jenseits sprechen, sondern auch so auf das Geschehen einwirken, dass er der Gerechtigkeit entgegen den irdischen Machtverhältnissen zum Durchbruch verhilft. Er macht sich die Gewissensbisse der Lebenden zunutze und entspricht somit dem Wunsch der Menschen nach göttlichen Kräften als Garanten einer gerechten Weltordnung.[49] Zwar ruft der Geisterauftritt vorübergehend Angst und Schrecken hervor. Langfristig aber besteht für Voltaire kein Widerspruch zwischen dem Eingriff einer übernatürlichen Macht und der Hoffnung auf eine transparente, vernünftig organisierte Welt. Sémiramis Tod verhilft vielmehr einem rationalen Ordnungssystem zum Triumph. Indem mit dem Ende des Stückes ein sinnvoller Plan zu seiner Erfüllung gelangt, löst sich die über die fünf Akte hin aufgebaute Spannung; eine final ausgerichtete Entwicklung kommt an ihrem Schlusspunkt zur Ruhe.

Im Gegensatz zur verdeckt gehaltenen Handlung bei Voltaire legen Giovanninis Text und in seiner Folge auch die späteren Librettofassungen das Geschehen im Grabmal offen, so dass sich das Finale in zwei Abschnitte teilt: die Mordszene in der

---

48 Voltaire, *Sémiramis*, V 8, in: Voltaire, *Oeuvres complètes de Voltaire*, Nouvelle Édition, Théâtre, Bd. 3, Paris 1877, S. 567.

49 „Les hommes, qui ont tous un fonds de justice dans leur cœur, souhaitent naturellement que le ciel s'intéresse à venger l'innocence : on verra avec plaisir, en tout temps et en tout pays, qu'un Être suprême s'occupe à punir les crimes de ceux que les hommes ne peuvent appeler en jugement; c'est une consolation pour le faible, c'est un frein pour le pervers qui est puissant." Voltaire, *Dissertation sur la tragédie ancienne et modern*, in: Voltaire, *Oeuvres complètes de Voltaire*, Nouvelle Édition, Théâtre, Bd. 3, Paris 1877, S. 487-505, hier S. 502f.

Düsternis einer Sotterraneo-Szene, wie sie für das vorletzte Bild des letzten Aktes in der Opera seria um 1800 typisch ist,[50] sowie die anschließende Sterbeszene der Semiramide im Kreis des versammelten Opernpersonals bei hellem Fackellicht. Die Abfolge der Geschehnisse orientiert sich dabei an dem Bericht des voltaireschen Arzace. Die Verwandlung von der verdeckten zur offenen Handlung setzt jedoch die Gewichte völlig anders. Nicht göttliche Gerechtigkeit manifestiert sich hier in der Aktion eines wieder unsichtbar gewordenen Geistes, sondern gerade dessen materielles Erscheinen, begleitet von Angst und Schrecken, bestimmt den Grundtenor der Szene. Dabei ergeben sich in beiden venezianischen Fassungen wie in anderen Opern des Untersuchungsgebietes[51] Möglichkeiten zur atmosphärischen Gestaltung durch die Musik. Durch sprachliche Stilmittel ist bereits eine beziehungsreiche Kombination verschiedener Aspekte angelegt. So entsteht nicht nur eine allgemeine Stimmung der Düsternis durch die bevorzugte Verwendung von Worten mit dunkler Vokalfärbung. Vielmehr schafft die über weite Strecken der beiden letzten Szenen dominierende Reimsilbe -or einen genauer bestimmbaren semantischen Raum, in dem sich Aspekte des Irrationalen und Emotionalen mit denen des Schreckens und Unheils verbinden. Der Bogen spannt sich dabei von dem auf dem Mangel an Erkenntnis beruhenden Irrtum (error) über verschiedene affektuöse Befindlichkeiten (amor, furor) und den Ort ihres Sitzes (cor) bis zu den entstehenden Effekten (orror, terror, dolor).

---

[50] Die Szenenanweisungen der drei Fassungen lauten folgendermaßen: Florenz 1786: "Volte sotterranee sostenute da una gran moltitudine di preziose Colonne ordinate a guisa di Labirinto. Gl'intervalli sono sparsi di Urne che rinchiudono le cenere degli estinti Re di Babilonia, con vari Emblemi sepolcrali, ed Epitassi in lingua Caldea. Non si vede che un debolissimo raggio di lume che serve soltanto ad illuminare l'orridezza di un luogo così terribile." Venedig 1791: "Sotterraneo. Con quantità di Colonne, che sostengono le Volte ordinate a guisa di Laberinto, fra le quali vi sono le Urne, che rinchiudono le Cenerei degli estinti Re di Babilonia, e fra queste quella di Nino nel mezzo." Venedig 1798: "Sotterraneo con quantità di Colonne, che sostengono le volte a guisa di Labirinto, tra le quali vi sono le urne, che rinchiudono le cenere degli estinti re di Babilonia, e fra queste quella di Nino nel mezzo." Vgl. zum Typus der Sotterraneo-Szene Norbert Dubowy, *Templi, vergini e sacerdoti: Aspekte des Sakralen in der venezianischen Opera seria um 1800*, in: *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna.* Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna. Atti del convegno internazionale di studi, Venezia – Palazzo Giustinian Lolin, 10-12 aprile 1997, hrsg. v. F. Passadore u. F. Rossi, Venedig 2000, S. 315-349, S. 319 und Helga Lühning, *Florestans Kerker im Rampenlicht. Zur Tradition des Sotterraneo*, in: H. Lühning, S. Brandenburg (Hrsg,), *Beethoven. Zwischen Revolution und Restauration*, Beethovenhaus, Bonn 1989, S. 137-204. Lühning weist u.a. hin auf die Sotterraneo-Szenen aus einem früheren Textbuch Pietro Giovanninis, *Giulio Sabino*, das in der Vertonung von Giuseppe Sarti „eine der berühmtesten Seria-Opern der nach-metastasianischen Ära" (S. 159) wurde: „Mehr als die Hälfte der Szenen [der Oper *Giulio Sabino*] spielt in einsamen Gegenden, bei Nacht, in dem unterirdischen Gewölbe, in dem sich der Gallierfürst schon seit 10 Jahren vor den Römern verbirgt, oder in den Ruinen seines Schlosses." (S. 158f.) Es wäre anhand weiterer Libretti von Giovannini zu überprüfen, ob bei ihm eine besondere Affinität zu düsteren Szenen vorliegt.

[51] Vgl. Traumszene und Attentat in *La morte di Cesare*.

Dass die entsprechende Lautlichkeit sich auch im Namen des Hohepriesters, Oroe, wiederfindet, der als einziger während des gesamten Stückes über die Einsichten verfügt, mit deren Hilfe die Katastrophe verhindert werden könnte, ist zwar Voltaires Vorlage geschuldet, schafft aber gleichwohl eine weitere Verbindung zwischen dem Schrecklichen und dem Übernatürlichen und Numinosen. Die im stummen Geisterauftritt des ersten Finale angelegte Inszenierung des Irrationalen findet so am Ende der Opern ihre Fortsetzung. Das Zusammenwirken des dunklen Bühnenraumes mit der sprachlichen Verquickung von Schrecken und Übermenschlichem bereitet den Boden für eine Ästhetik des Schrecklich-Erhabenen, die über die aus dem alfierischen Umkreis her bekannten Elemente hinaus auch den Aspekt des Göttlichen integriert.

Schrecklich-Erhabenes und formale Auflösung bei Prati

Entsprechend dem ihm vorliegenden Libretto konzentriert sich Prati in seiner Vertonung auf den Bereich des Irrationalen und Schrecklich-Erhabenen. Formal überwiegen so Auflösungstendenzen; finalbildende Komponenten treten in den Hintergrund. So findet sich die letzte geschlossene musikalische Form in der vorletzten, der Sotterraneo-Szene, die in ein von einem zwölftaktigen Instrumentalvorspiel eingeleitetes Accompagnato-Rezitativ, ein „Duettino“ zwischen Semiramide und Arsace und ein weiteres Accompagnato-Rezitativ gegliedert ist. Die anschließende Scena ultima dagegen, die Semiramides Abschied von Arsace sowie ihr Sterben zeigt, weist die offene Form eines Accompagnato-Rezitativs auf.

Das langsame Tempo Largo des Eingangs-Accompagnato, das im Duettino zum Largo non tanto wird und sich erst im zweiten Accompagnato-Rezitativ zum Allegro belebt, aber auch hier immer wieder zum Largo zurückkehrt, verleiht der gesamten Szene einen Charakter von Unbeweglichkeit, der mit der von Semiramide und Arsace beschriebenen Atmosphäre der Stille, Dunkelheit und Todeskälte („muta“, „oscurità“, „eterno sonno“, „silenzio“, „gel di morte“ lauten Schlüsselwörter im Text) korrespondiert:

SEMIRAMIDE

Oh Dio! Che orror! che muta,
Che tetra oscurità! Dove m’aggiro…
Io movo ancora il piè tremante, e lasso,
ma poi non so, dove mi volga il passo.

si perde fra le colonne.

ARSACE

Oh sacro Albergo della Morte! oh quanto
Sei tremendo per me! l’eterno sonno
So qui regna, e l’orrore. Ombra tradita

Del mio gran Genitore, ah dove sei!
Ma niun risponde. Che silenzio! Oh Dei!
Arsace e Sem. s'aggirano pel Sotterraneo senza vedersi mai l'uno con l'altro.[52]

Mit der Wahl der Tonart Es-Dur reagiert Prati hier nun direkt auf das von Arsace vorgebrachte Stichwort „Ombra tradita", transportiert Es-Dur doch die „Aura des Entrückten"[53] der Ombra-Arie, die – wie Lühning resümiert – seit langem „in dem ganzen rationalistischen Geflecht von moralisch-heroischen Argumentationen und raffiniert aufgebauten Intrigen gewissermaßen das irrationale Refugium der Opera seria [ist], der kleine Bereich, der der musikalischen Phantasie den weitesten Raum bietet."[54] Wie in *La morte di Cesare* und in späteren Opern des Untersuchungsrepertoires, in denen die Tonart immer wieder im Rahmen der tragischen Finali Verwendung findet, erscheint Es-Dur hier konnotiert mit Pathos im Sinne von Schmerz, aber auch im Sinne von Erhabenheit.

Im folgenden Duettino[55] lenkt die Vertonung darüber hinaus die Aufmerksamkeit auf den im Text angelegten Bedeutungsraum des Irrationalen und Unheilvollen, indem sie die oft verwendete Reimsilbe –or auf Taktschwerpunkte legt und an exponierten Stellen (auf dolor und cor) lange aushalten lässt:

SEMIRAMIDE, ARSACE
A 2
Qual gel di morte io sento!
In sì fatal momento
ARSACE, SEMIRAMIDE
A 2
Vacilla il mio valor.
M'uccide il mio dolor.

---

52 Zitiert nach Pietro Giovannini/Antonio Simeone Sografi, *La morte di Semiramide*, Venedig 1791, III 6, S. 50; ebenso Venedig 1798, II 11, S. 44.

53 Vgl. Helga Lühning, *Florestans Kerker im Rampenlicht. Zur Tradition des Sotterraneo*, in: H. Lühning, S. Brandenburg (Hrsg,), *Beethoven. Zwischen Revolution und Restauration*, Beethovenhaus, Bonn 1989, S. 137-204, hier S. 152.

54 Ebd.

55 Dass kurz vor dem *tragico fine* Opfer und Mörder ein gemeinsames Duett singen, in dem sie ihrer jeweiligen Verbundenheit noch einmal musikalischen Ausdruck verleihen, ist hier schon deshalb naheliegend, da Arsace seine Mutter nur unwissentlich tötet. Aber auch in anderen Fällen wie etwa im Duett Orazios und Orazias in Sografis und Cimarosas *Gli Orazi e i Curiazi* wiederholt sich diese Praxis, die Giovannini und Prati hier begründen.

A 2

Nume, che quà mi guidi
Alla vendetta arridi.
D'un Genitor tradito.
Del Figlio mio
Fidato al mio valor.
Fidata a questo cor.[56]

Indem das Duett mit Mitteln der parallelen und imitierenden Stimmführung die Nähe der beiden Figuren eindringlich vergegenwärtigt, bereitet es hier wie auch in den späteren Beispielen auf die folgende Katastrophe vor. Gerade die Innigkeit, die Arsace und Semiramide in ihrer gemeinsamen Angst im dunklen Grabmal verbindet und in der auch die inzestuösen Heiratspläne Semiramides wieder anklingen, lässt die irrtümlich begangene Mordtat im Anschluss umso schrecklicher erscheinen. Die Tatsache, dass in dem Duettino noch ein letztes Mal eine geschlossene Nummer zu hören ist, macht zudem die Entwicklung zu den diffuseren Formen im weiteren Verlauf bis zum Ende der Oper deutlich als Auflösungsprozess fühlbar. Sowohl den eigentlichen Mord wie auch die Finalszene mit Semiramides Tod nämlich komponiert Prati wiederum als streicherbegleitetes Accompagnato-Rezitativ: Über einem regelmäßig in Vierteln auf dem großen Es pulsierenden Bass und in Es-Dur tremolierenden Streichern tritt der Geist Ninos auf und stiftet Arsace zum Attentat gegen Semiramide an. Die Tat selbst wird dabei direkt abbildend mit einem überraschend einbrechenden verminderten Dreiklang auf A, Semiramides Todesschrei mit einem Es-Dur-Streichertremolo und chromatisch absteigenden Basslinien kommentiert.

ARSACE

[...]
Tu mi guida, e m'assisti.

l'Ombra esce dall'urna, e fa cenno ad Arsace di ferir Semiramide.

Eccola, oh Dei!
Qual smania ... quale orror! … dove mi guidi
Dio della morte Ah sì. Già intesi il segno,
Ecco l atua vendetta… Ah mori indegno.

SEM.

Ahi!

al colpo, dà un grido Semiramide, scende un fulmine, e l'Ombra parte soddisfatta della vendetta.

soccorso… pietà…[57]

Auch im weiteren Verlauf bestimmt die Textrezitation die Vertonung, die sich dicht an den Affektverlauf des Dialogs mit dem Erscheinen der sterbenden Semiramide, ihrem Verzeihen und Arsaces Verzweiflungsausbruch als Wendepunkte hält. Kadenzierende

---

[56] Pietro Giovannini, *La vendetta di Nino*, Florenz 1786, II 13, S. 41. Nahezu ebenso in der Fassung Venedig 1791.

[57] Ebd.

Akkorde, liegende Klangflächen, Temposteigerung und –retardierung sind die Mittel, die dabei Verwendung finden. Zu einer finalwirksamen Entwicklung mit einem Endpunkt – etwa einer solide befestigten Tonika nach längerer Dominantspannung – kommt es nicht. Der Höhepunkt musikalischer Formbildung fällt nicht mit dem Aktende zusammen, ist doch ein abschließender Chor schon im Librettodruck als gestrichen gekennzeichnet und tatsächlich nicht vertont.

Stärkung finalbildender Gestaltungsmittel bei Sografi

Die finalwirksamen Elemente treten auf textlicher Basis im Vergleich zu Voltaire in allen Opernfassungen zurück. Konsequent wird sogar auf eine sinngebende Abschlussrede Oroes verzichtet. Bei Giovannini führt dies dazu, dass die Auflösungstendenzen gegenüber festigenden, finalbildenden Aspekten überwiegen. Sografis Bearbeitungen dagegen zielen insgesamt wieder auf eine inhaltlich wie formal gefestigtere Finalgestaltung hin, indem sie die vollkommene Verunsicherung, wie sie am Ende des giovanninischen Librettos steht, teilweise wieder zurücknehmen. In inhaltlicher Hinsicht macht sich dies an einer gefassteren Haltung der Semiramide bei Sografi fest. Zwar arbeiten beide Texte mit unvollständigen Sätzen – den Versi spezzati, von denen bereits Geyer im Zusammenhang mit den Sterbeszenen venezianischer Oratorien berichtet[58] –, um die schwindenden physischen und psychischen Kräfte der Sterbenden abzubilden. In Sografis Version finden sich jedoch längere zusammenhängende Satzteile als im Original. Und auch in der Selbstbeschreibung der Königin differieren die beiden Texte: Fordert Semiramide bei Giovannini ihren Sohn auf, seiner „armen Mutter“[59] zu helfen, so behält sie bei Sografi bis zum Schluss ihre fürsorgliche Haltung Arsace und Azema gegenüber bei. Durch die Schilderung körperlicher Symptome veranschaulicht sie den Prozess ihres Sterbens, wenn sie davon spricht, nichts mehr zu sehen und danach fragt, wo sie ihre Kinder finden könne. Aus der psychischen Notlage bei Giovannini wird also eine eher physische.[60] Obwohl sie körperlich am Ende ihrer Kräfte angelangt ist, bewahrt Semiramide innere Souveränität. Sie scheint weniger ausgeliefert, so dass ihr Sterben für den Zuschauer leichter erträglich wirkt. Formal

---

[58] Vgl. Helen Geyer, *Die Sterbeszene im Oratorium des 18. Jahrhunderts*, in: *Opernheld und Opernheldin*, hrsg. v. K. Hortschansky, Hamburg, Eisenach 1991, S. 195-231, hier S. 213.

[59] „Assisti ... oh figlio, / Una povera Madre ... in tale istante ...” Pietro Giovannini, *La vendetta di Nino*, Florenz 1786, II 14, S. 43.

[60] Auch hier ist eine Ähnlichkeit zu den bei Geyer beschriebenen Sterbeszenen venezianischer Oratorien mit ihren immer wieder vorkommenden Begleiterscheinungen des Todes – Todesangst, Verlust

zeigt sich die Tendenz zu einer gefestigteren Finalwirkung im Einsatz des Chores, den Sografi neu einführt, nachdem er in Giovanninis Libretto zwar vorgesehen, in der Vertonung aber doch gestrichen worden war. So beendet nicht der verzweifelte Arsace allein die Oper, sondern Chor und Gesangssolisten im Tutti.

Stärker noch tendiert die Fassung von 1798 zu einer Betonung finalbildender Momente. Die eigentliche Finalszene ist hier gegenüber den früheren Versionen deutlich gekürzt.[61] Insbesondere der Sterbeprozess nimmt weniger Raum ein, so dass das traditionell schlussbildende Element der kollektiven Tutti-Kommentierung noch deutlicher als 1791 in den Vordergrund tritt. Im übrigen hält Sografi 1798 weitgehend am bekannten Verlauf des Muttermordes im Grabmal fest. Anders als in den früheren Fassungen ist diesmal auch Seleuco im Grab anwesend, so dass die Verwechslung musikalisch gestaltet werden kann.[62]

Finalwirkung im Untergang bei Nasolini

Im Gegensatz zu Pratis Florentiner Vertonung enden beide venezianischen Versionen mit einem Schlusschor, der auf rein musikalischer Ebene eine Finalwirkung erzeugt, wie sie in der Erstfassung fehlt.[63] Damit führt Nasolinis Bearbeitung die bei Sografi im Text angelegte Tendenz zu einer gefestigteren Schlussbildung kompositorisch fort.

Die vorletzte Szene behält dabei im Wesentlichen die schon von Giovannini und Prati her bekannte Atmosphäre des Schrecklich-Erhabenen bei, variiert jedoch deren Ausführung: Die zweite venezianische Fassung von 1798 übernimmt bis zum Ende des ersten Accompagnato-Rezitativs den Text der Sotterraneo-Szene von Giovannini („Oh

---

des Augenlichts und der Kraft, Aufgabe des Geistes – zu verzeichnen. Vgl. Helen Geyer, *Die Sterbeszene im Oratorium des 18. Jahrhunderts*, S. 216.

61 Sografi übernimmt diejenigen Textpassagen aus der Fassung von 1791, die er selbst in Abänderung der Vorlage von Giovannini ergänzt hatte, und streicht die ursprünglichen der Florentiner Originalfassung.

62 Von Eifersucht getrieben, plant Seleuco ein Attentat auf Arsace, ist aber in der unheimlichen Gruft selbst zwischen Wut und Angst hin und her gerissen. Zwei Gründe scheinen dabei für seinen Auftritt verantwortlich zu sein: Zum einen ergibt sich aus seiner Anwesenheit eine Verwechslungssituation, denn sowohl Semiramide als auch Arsace sehen in ihm den vermeintlichen Assur. Zugleich bietet Sografi Nasolini so die Textbasis für ein Terzett, das sonst fehlte, nachdem es nicht wie in der Florentiner Fassung im ersten oder wie in der dreiaktigen venezianischen Fassung von 1791 im zweiten Finale Platz gefunden hat. Die Erweiterung des Duetts zum Terzett mit Seleuco verändert dabei dessen Charakter kaum, bleiben doch das Versmaß, die Satzkonstruktion, einzelne Schlüsselwörter und Reimsilben erhalten. Es ergibt sich allerdings die Möglichkeit, Seleuco als Objekt der Verwechslung musikalisch einzusetzen, wie noch zu sehen sein wird.

63 Die Partitur von 1791 liegt, wie erwähnt, nicht vor. An dieser Stelle kann also nur aus dem Libretto auf die musikalische Umsetzung geschlossen werden. Dass ein Chor eine geschlossenere Form aufweist als das Accompagnato-Rezitativ eines Solisten, lässt sich dabei mit Verweis auf beliebige Beispiele aus der Zeit voraussetzen.

Dio! che orror!...“). Doch beginnt Nasolini schon zu Beginn der Szene mit seiner Neukomposition, die manche Elemente der Vertonung Pratis übernimmt, etliche aber auch abwandelt. Unverändert bleiben die Tonart Es-Dur und die Aufteilung in ein Accompagnato-Rezitativ zu Beginn und eine nachfolgende Ensemblenummer, hier statt des Duettinos allerdings ein Terzett.[64] Dabei schafft Nasolini insgesamt größere Dimensionen als Prati. Schon das Instrumentalvorspiel ist mit 35 Takten gewichtiger angelegt, ebenso findet sich ein längeres Zwischenspiel zwischen Semiramides und Arsaces Dialogbeiträgen. Die Besetzung ist um Klarinetten und Fagotte angereichert, die nicht zuletzt mit ihren Soli die Tendenz zu größerer Klangfülle und -differenzierung unterstützen.

Auch das Terzett stellt mehr dar als die Erweiterung des Duettinos von Prati um eine Person, insofern es nicht nur eine Stärkung der Mutter-Sohn-Allianz vor der Mordtat bewirkt, sondern musikalisch in die Katastrophe selbst hineinführt: Die Verwechslung, die Semiramide das Leben kostet, wird förmlich auskomponiert. Das Terzett beginnt zunächst mit einem Duettabschnitt Semiramides und Arsaces, der in Text und Komposition sowie der erwähnten Betonung der Reimsilbe -or in „orrore“, „valor“ und „cor“ an das harmonisierende Duettino Pratis erinnert. In der gemeinsamen Wahrnehmung des schrecklichen Ortes nähern sich Mutter und Sohn einander stark an. Nach einem dreitaktigen Zwischenspiel beginnt im Verborgenen Seleuco zu singen. Mutter und Sohn meinen, in seiner Stimme Assur zu erkennen. Die gesteigerten Emotionen entladen sich sodann in einem schnellen Allegroteil, der die Stimmen der drei Personen in ihren unterschiedlichen Motivationen vereinigt. Nach einem abschließenden Gesangshöhepunkt illustrieren im Nachspiel aufgewühlte Violinskalen aufwärts, gefolgt von drei sich auf einen e-Moll-Zweiklang hinsteigernden Rollfiguren auf das weitere szenische Geschehen – etwa drei Hiebe auf Semiramide – hin (vgl. Notenbsp. Sem03, T. 100-103).

Notenbeispiel Sem03: Mord an Semiramide („Terzetto“, T. 82-109)

---

[64] Dass mit der Umformung des Duettinos zum Terzett auch ein Ausgleich für das gestrichene Terzett des ersten Finale aus der pratischen Fassung geschaffen werden sollte, scheint durch die ähnliche Vertonung eine Bestätigung zu finden. Wie Prati, dessen Terzett in B-Dur und Es-Dur steht, räumt Nasolini den b-Tonarten den Vorzug ein und übersetzt hiermit wie durch weitere kompositiorische Mittel textliche Ähnlichkeiten in musikalische. Beide Terzette bestehen weitgehend aus Settenari, verwenden ähnliches Vokabular und stimmen gar in einer Verszeile wörtlich überein: Der Vers „Qual flebile lamento“, mit dem Nasolini beginnt, stammt aus Giovanninis Text, wo er als Anfang eines abschließenden Sechszeilers – nun aus Ottonari bestehend – in der Form „Ah qual flebile lamento“ zu finden ist.

Die Musik gestaltet somit bei Nasolini stärker den Verlauf der äußeren Handlung mit der fatalen Verwechslung im Dunkeln als Pratis Vertonung, die mit dem Duettino das Gewicht vor allem auf die inneren Konstellationen legt und die Spannungssteigerung eher dem Text und der Szene überlässt. So komponiert Nasolini auch den Übergang zur letzten Szene aus, indem er den Auftritt von Azema, Mitrane und Oroe unmittelbar nach der Mordtat in dreistimmigen Schreckensrufen vertont, mit denen in 13 Takten die Nummer bis zu einem Schlussakkord auf g-Moll zu Ende geht. Unmittelbar daran schließt sich die Scena ultima an.[65]

Wie in der Textbearbeitung Sografis – schon 1791, stärker noch 1798 – die Schlussszene Semiramide zu einer gefestigteren Haltung am Ende des Dramas verhilft, so weist auch die Vertonung Nasolinis deutlich größere Finalwirkung auf als die Pratis. Schon indem Nasolini von Beginn an größere musikalische Einheiten schafft, gibt er der Szene einen Rahmen, innerhalb dessen sich Stärke und Schwäche der sterbenden Semiramide entfalten können. Im Gegensatz zu Prati komponiert Nasolini weniger musikalische Einzelgesten als eine klanglich homogene Grundierung mit harmonischen Flächen in verschiedener motivischer Auflösung und Verdichtungen an markanten Textstellen. Klarinetten und Fagotte ergänzen auch hier die von Prati her bekannte Besetzung mit Flöten, Oboen, Hörnern und Streichern. Semiramides Sterben deutet sich dabei in kürzer werdenden Textfetzen an, die auf das Schwinden ihrer Kräfte schließen lassen, von dem sie spricht:[66]

SEMIRAMIDE
L'involontario errore
Ti perdona il mio cor… Azema, Arsace...

---

[65] In der Partitur mit dem ausdrücklichen Hinweis versehen „segue subito Scena della Morte di Semiramide e Finale".

[66] Da der Sterbemonolog der Semiramide in der Version von 1791 eine ausführlichere Variante des 1798 vertonten Textes darstellt, ist denkbar, dass er auch in ähnlicher Weise vertont wurde:

SEMIRAMIDE
Regnate insieme… Arsace…
Non pianger no… **l'involontario errore**
Ti perdona il mio cor… ed ho clemente
Meco fosse così il Nume…. che adoro,
Da cui piangendo… il suo perdono imploro.
Vi chieggo sol… che **non vogliate, o cari,**
Odiar la mia memoria…
già mi si oscura il giorno…
Ah dove siete… Dove?
Siavi l'esempio mio
Presente ognor… miei cari figli, addio.

(muore

Pietro Giovannini/Antonio Simeone Sografi, *La morte di Semiramide*, Venedig 1791, III 7, S. 53, Übereinstimmungen zwischen 1791 und 1798 sind fett hervorgehoben.

Ah **non vogliate, o cari,**
Odiar la mia memoria… già la morte
Sento appressar… **già mi si oscura il giorno…**
Ah dove siete… Dove?
Siavi l'esempio mio
Presente ognor… miei cari figli, addio.
(muore[67]

Nach dem g-Moll-Schlussakkord der vorigen Nummer bedeutet die Tonart C-Dur, mit der Semiramide ihr „L'involontario errore/ Ti perdona il mio cor" beginnt, eine deutliche Aufhellung. Sie findet ihre Entsprechung in den leuchtenden Fackeln, mit denen die Neuankömmlinge die Düsternis des Grabes erhellen. Dass dieses Licht nur vermeintlich die finstere Stimmung beseitigt, zeigt der weitere Tonartenplan: Zwar bleibt das Mausoleum erleuchtet, tonartlich jedoch führt der Weg während des nun folgenden Finales über ein anfängliches D-Dur wieder in den Bereich der Dunkelheit nach d-Moll, mit dem die Oper – wie auch schon die Pratis – endet.[68] Damit zeichnet die Musik im Wesentlichen die Entwicklung nach, die Arsace in der Erkenntnis seiner Tat durchmacht. Verlangt er zunächst herrisch ein Schwert, um seinem Leben ein Ende zu setzen, so übermannt ihn nach und nach die Verzweiflung, bis ihn allein sein Schmerz zu töten scheint. Ermöglicht wird dies formal durch den Einsatz des Chores bzw. des Tuttis aller Personen, die einen äußeren Rahmen bewahren, innerhalb dessen Arsaces Zusammenbruch stattfinden kann:[69]

ARSACE		
	Datemi un ferro, o barbari,	D-Dur
	Crudeli, mi lasciate:	
	Anime scellerate…	
CORO GENERALE		
	Che giorno di terror![70]	
ARSACE		
	Ah Madre…	
TUTTI		
	Eterni Dei!	
ARSACE		
	Né t'apri inferno ancor!	
	Madre.. Nino.. vi veggo... vi sento..[71]	d-Moll

[67] Antonio Simeone Sografi, *La morte di Semiramide*, Venedig 1798, II 12, S. 46. Übereinstimmungen zwischen 1791 und 1798 sind fett hervorgehoben.

[68] Wie oft in Opere serie der Zeit scheint eine Lichtregie realisiert zu werden, die aus der Helligkeit in der vorletzten Szene ins Dunkel des Sotterraneo und wieder ans Licht führt. Im Fall von *La morte di Semiramide* geht mit der Erleuchtung von Ninos Grabmal aber keineswegs eine innere Aufhellung im Sinne eines Hoffnungsgewinns einher. Vgl. Norbert Dubowy, *Templi, vergini e sacerdoti: Aspekte des Sakralen in der venezianischen Opera seria um 1800*, S. 319.

[69] Text zitiert nach dem Partiturmanuskript. Beide Librettodrucke (Venedig 1791, II 12, 46f.; Venedig 1798 III 7, S. 53f.) geben den Text mit leichten Abwandlungen gegenüber der Vertonung wieder. Die Veränderungen sind im Folgenden angemerkt.

[70] Im Libretto von 1798 abgedruckt, jedoch nicht vertont, folgt: „*CORI*/ *(a vicenda.*/ Ti muovan queste lagrime:/ *AZEMA*/ Calmati al pianti miei." Ebenso in der Fassung von 1791.

[71] In den Libretti von 1791 und 1798 an vorletzter Stelle vor dem Schlusssatz.

TUTTI
Atro giorno di sangue. d'orror![72]
AZEMA, SELEUCO,
MITRANE, OROE
Egli muore di duolo d'affanno…[73]
CORO
Egli cede…[74]
ARSACE
Ah, ah, madre…
TUTTI
Atro giorno di sangue. d'orror!

Der Umschlag nach d-Moll, das als Tonart der Gewittermusik schon vom Geisterauftritt des ersten Finales her bekannt ist, erfolgt, als Arsace scheinbar im Delirium seine toten Eltern Nino und Semiramide zu sehen vermeint. Die Umstehenden reagieren mit den in der Folge dreimal wiederholten deklamatorischen Beschwörung „Atro giorno di sangue. d'orror!". Der Ausweglosigkeit der Situation scheint die Enge zu entsprechen, mit der der dreistimmige Chorsatz sich nur um einen Halbton auf und ab bewegt. Streicherskalen und -tremoli sowie verminderte und Septimakkorde erinnern an die Gewittermusik des ersten Finales, die den übernatürlichen Auftritt des Geistes und die Mahnung an das bevorstehende Unheil begleitet hat. Arsace ist ein letztes Mal mit dem Ausruf „Ah, ah, madre!" zu hören, der ihn in existenzieller Angst bis zum Hochton g' als Septime in der Dominanttonart A-Dur führt. 14 Takte Abkadenzierung in d-Moll mit zwei weiteren Choreinwürfen sowie eine letzte Gewitterskala der Violinen im viertaktigen Nachspiel beenden die Oper.

Durch den inhaltlichen sowie musikalischen Spannungsaufbau mit nachfolgender Entspannung in den Takten der Schlusskadenz, in denen die Tonika d-Moll sicher befestigt wird, entsteht eine deutliche Finalwirkung. Die einzelne Gewitterskala in den Schlusstakten bindet dabei die allgemeine harmonische Wendung mit schlussbildender Funktion an die spezifische Situation der Oper: Es ist, als setze der siegreiche Geist des Nino einen triumphierenden Schlusspunkt unter das Geschehen. Die unheimliche Macht des Irrationalen geht somit in die musikalische Schlussbildung mit ein.

---

72 In den Libretti von 1791 und 1798 erst als Schlusssatz gedruckt.
73 Im Libretto von 1798 nicht Azema, Seleuco, Mitrane und Oroe, sondern dem Chor in den Mund gelegt.
74 In den Libretti lautet der Text vollständig: „Egli cede all'estremo tormento..."

Aufklärungsskepsis 1791 und 1798

Aufklärungsskepsis in den Opern

Sowohl der Vergleich zwischen Voltaires Dramenvorlage und den verschiedenen Librettofassungen von *La morte di Semiramide* als auch der zwischen den neuen Libretti und Metastasios *Semiramide riconosciuta* bringt einen Aspekt zum Vorschein, der sich in der dramaturgischen wie textlichen Gestaltung der zentralen Szenen wiederfindet und auch in den Vertonungen eine wichtige Rolle spielt: Im Unterschied zu Metastasio und auch zu Voltaire verheißt bei Giovannini/Sografi die Klärung verworrener Zusammenhänge nicht Glück, sondern Unheil. Erkenntnis führt nicht zum besseren Leben, sondern ins Verderben. Verantwortlich für diese Wirkung ist weniger der Tod der Semiramide selbst als vielmehr dessen Wertung durch das restliche Opernpersonal einerseits sowie durch die Musik als quasi allwissendem Kommentator andererseits. Die Möglichkeit, den irrtümlich begangenen Mord als gerechte Sühne für Semiramides Schuld – den Mord an ihrem Gatten – zu interpretieren, mit der eine gestörte Weltordnung wieder ins Lot kommt, wie sie bei Voltaire in dem klärenden Schlusswort Oroès' explizit ausgesprochen wird, fehlt in den Opernfassungen. Zwar rückt Semiramide mit ihrer Bereitschaft, ihrem Sohn zu verzeihen und ihren Tod willig anzunehmen, in die Nähe einer stoischen Heldin von der Art eines Cato. Doch mit ihrem Ende kommt das Unheilsgeschehen nicht zum Ruhen; vielmehr erscheint Arsace bereits als der tragische Held der Zukunft, der mit seiner Tat den Grundstein für künftige Konflikte gelegt hat. Gerade in ihren Worten der Verzeihung benennt Semiramide die Kriterien der tragischen Schuld, der Hamartia,[75] die er auf sich geladen hat und die möglicherweise auch ihm dereinst eine Sühne abverlangen wird: den unfreiwilligen Irrtum, „L'involontario errore"[76]. So steht der übernatürliche Eingriff bei Sografi nicht im Dienste einer höheren Gerechtigkeit wie bei Voltaire, sondern erscheint als archaisch grausame Vergeltungstat gegenüber einer einsichtigen, reuigen, längst gebesserten Frau. Die Schlüsselszenen sind nicht Ausdruck einer übermenschlich wirkenden Rationalität, sondern stehen ganz im Zeichen okkulter Mächte, der Finsternis und Irrationalität, gegen die kein Sterblicher aus eigener Kraft ankommt. Arsace wird zum Werkzeug dieser übernatürlichen Sphäre; ihm erwächst kein Heil aus seiner Tat.

---

[75] Vgl. Kapitel *Literarischer Hintergrund*, S. 55.
[76] Pietro Giovannini/Antonio Simeone Sografi, *La morte di Semiramide*, Venedig 1798, II 12, S. 46.

Vielmehr legen die Opernfinali sämtlich den Gedanken nahe, dass, wer seine Mutter tötet, und sei es auch irrtümlich, kein glückliches Leben zu erwarten habe.

Die Ausgestaltung dieser ‚dunklen' Seite des Stoffes bringt zunächst – so zeigen es die drei Opernfassungen – das Problem der Finalgestaltung mit sich, da mit der natürlichen Reaktion der Figuren auf die Begegnung mit dem schrecklichen Übernatürlichen keine finalwirksamen Effekte im Sinne spannungslösender Folgen von Klimax und abschließender Befestigung eines Ruhepunktes einhergehen. Wird nämlich das Erschrecken, die Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung der Opernhelden zur Illustrierung der Wirkungsmächtigkeit der irrationalen Mächte benutzt, so stehen an wichtigen Stellen Prozesse des Schwindens statt der Steigerung. In Giovanninis Finale und ansatzweise auch im ersten Finale der sografischen Bearbeitung von 1791 führt dies dazu, dass Akte ohne glänzende Schlusswirkung zu Ende gehen. Obwohl ähnlich introvertierte Opernschlüsse nicht zuletzt vom Paradebeispiel des metastasianischen *tragico fine – Didone abbandonata* – her bekannt waren, mag dies als störend empfunden worden sein, denn Sografis und Nasolinis Bearbeitungen ändern gerade die entsprechenden Aktschlüsse. Schon 1791 sind im Finale bei Sografi Tendenzen der Verfestigung der Form gegenüber Giovanninis Textbuch zu bemerken, die sich 1798 erheblich verstärken. Zudem rettet sich 1798 Semiramide bereits am Schluss des ersten Aktes in eine Pose der Stärke, die rein formal schlussfähiger scheint als ihre frühere Haltung der Unsicherheit.

Die Textvorlagen der venezianischen Aufführungen geben somit zweierlei Richtungen vor, die von Nasolinis Vertonung aufgegriffen werden: Zum einen bieten sie mit ihren Elementen der Irrationalität Raum für Musik, die nicht nur akzidentiell hinzutritt, sondern dem ureigensten Wesen des Sujets entspricht. Dies geschieht aber vor allem an den Penultima-Positionen, denn zum zweiten ist ein starkes Bedürfnis nach Finalwirkung festzuhalten, das die konsequent durchgeführte Dominanz der Irrationalität in Konkurrenz zur formalen Geschlossenheit stellt und gerne gefestigtere Gebilde an die Aktschlüsse setzt. Dieser Aspekt verstärkt sich insbesondere in der Fassung von 1798, die Semiramides' Sterbeprozess knapper darstellt, dafür aber der kollektiven Verzweiflung des Chores mehr Raum gibt.

Nasolinis Komposition verstärkt dabei die im Text angelegte Aussage von der vergeblichen Bemühung um ein gutes Leben durch aufklärende Maßnahmen, indem er als eigene Schicht die tonartliche Lichtregie im Finale ergänzt. In der Gegenläufigkeit von Aufhellung auf der Bühne und Verdüsterung in der Musik liegt eine Entsprechung

zum Kontrast zwischen rationalen und irrationalen Tendenzen in der Handlung. Dabei kommt der Musik die Rolle zu, das ‚Eigentliche' im Unterschied zur täuschenden Erscheinung zu bezeichnen. Mit dem einströmenden Fackellicht und mit der Aufdeckung der wahren Begebenheiten verabschiedet sich jede Aussicht auf eine glückliche Zukunft, so kommentiert die Musik.

Gescheiterter Aufklärungsoptimismus als venezianische Erfahrung

Im Rückblick sind die erwähnten Analogien zwischen *La morte di Semiramide* und *La morte di Cesare* zu relativieren. In der Bezugnahme auf *Catone in Utica* erwies sich *La morte di Cesare* als Alternativmodell im Verhalten gegenüber diktatorischen Herrschern, insofern die Oper dem stoisch-resignativen Cato den aktiven Freiheitskämpfer Bruto entgegenstellt. Eine vergleichbare Alternative bietet *La morte di Semiramide* nicht. Stattdessen etabliert sie auf einer abstrakteren als der Personenebene eine Kontraststruktur. Nicht verschiedene Lebensmodelle, repräsentiert durch Opernfiguren, treffen hier aufeinander, sondern ein mittlerweile alt gewordener Aufklärungsoptimismus scheitert an einer unübersichtlich gewordenen und deshalb irrational erscheinenden Welt. Semiramide täuscht sich, wenn sie glaubt, durch Einsicht, Reue oder Frömmigkeit die übernatürlichen Mächte besänftigen zu können. Stattdessen muss sie erkennen, dass Einflüsse in ihrem Leben am Werke sind, die sie weder lenken noch auch nur verstehen kann. Und auch Arsace bleibt es verwehrt, zur rettenden Gestalt zu werden.

Das Libretto ist nicht im venezianischen Umkreis entstanden. Direkte Bezugnahmen auf die spezifisch venezianische Situation darin zu suchen, wäre deshalb von vornherein verfehlt. Allerdings gibt es auch in Venedig Beispiele für die universale Erfahrung des ausgehenden 18. Jahrhunderts, dass das aufklärerische Bemühen seine Grenzen hat. Mag man dies bereits in der ersten Fassung mit Erfahrungen, wie sie die gescheiterten Reformansätze immer wieder mit sich brachten, in Verbindung bringen, so zeigt sich die Parallele deutlich in der Version von 1798. Die Stärkung der kollektiven Verzweiflung angesichts des Todes der Semiramide, die hier durch textliche, dramaturgische und musikalische Mittel zur vollen Entfaltung kommt, scheint mit dem jüngsten Erleben der Venezianer konform zu gehen: Wie Semiramide noch im ersten Finale im Vollbesitz ihrer Kräfte zuversichtlich daran glaubt, dass die Götter im Tempel auf ihre Gebete hören werden, obwohl der Schatten ihres toten Gatten sie deutlich vorgewarnt hat, wiegten sich auch die aufklärerisch und

reformerisch gesinnten Venezianer noch wenige Monate vor der Aufführung der Fassung von 1798 in der Hoffnung, mit dem Einmarsch der übermächtigen Franzosen werde das republikanische Himmelreich auf Erden errichtet werden. Ähnlich groß mag die Fallhöhe empfunden worden sein, als sich herausstellte, dass die umworbenen Götter keineswegs auf die Bittsteller zu hören geneigt waren – weder in der Oper noch in der Stadt Venedig. Statt allgemeine Gerechtigkeit zu garantieren, zeigen die aktuellen Machthaber eher opportunistische Züge. Da bedeutet es keinen Unterschied, ob der Betroffene zuvor schuldig geworden ist oder nicht: Der fortschrittlich eingestellte Venezianer unterliegt den Besatzern ebenso wie der reaktionäre Aristokrat – Arsace leidet schuldlos ebenso unter der Willkür des rächenden Geistes Nino wie die reuige Semiramide. Entscheidend ist dabei die allumfassende Orientierungslosigkeit, die die neue Generation ebenso einschließt wie die abtretende Semiramide. So mochte die Entscheidung Sografis und Nasolinis, in der abschließenden Chornummer die Aufmerksamkeit vom individuellen Schicksal Semiramides weg auf das allgemeinere der Babylonier zu lenken, nicht nur auf dem Wunsch beruhen, eine großangelegte Chornummer mit Finalwirkung ans Ende der Oper zu setzen. Vielmehr spiegelt sie zumindest auch einen Teil venezianischer Befindlichkeit zum Zeitpunkt der neuerlichen Aufführung der Oper wider.

La morte di Cleopatra – „Io mi sento mia vita morir."[1]

Vieles in Sografis und Nasolinis Tragedia per musica *La morte di Cleopatra*, erinnert an *La morte di Semiramide*, die vorausgehende *La morte*-Oper desselben Autorenduos: allem voran eine Aufklärungsskepsis, wie sie sich in der Dominanz religiös-kultischer Szenen, der Figur eines Hohepriesters sowie einer alles überschattenden düsteren Prophezeiung niederschlägt, die sämtlichen Vermeidungsstrategien zum Trotz sich zuletzt bewahrheitet. Zugleich kommen mit einem charakteristischen ägyptischen Kolorit sowie mit dem Liebestod als Schlusslösung und der mit ihm verbundenen Etablierung einer Liebeswelt als Gegenstück zur widrigen Realität neue Gestaltungselemente auf.

Hinsichtlich ihrer Entstehungs- und Aufführungsbedingungen stellt *La morte di Cleopatra* im Kontext des betrachteten Repertoires gewissermaßen den Normalfall der tragisch endenden Oper dar. Mit ihr setzen Sografi und Nasolini eigenständig ihre Reihe von *La morte*-Opern fort, die seit der Bearbeitung von Giovanninis und Pratis *La vendetta di Nino* zu *La morte di Semiramide* die Züge einer thematisch aufeinander abgestimmten Serie trägt. In Venedig 1794 im Teatro S. Benedetto aufgeführt, fällt sie in eine Zeit, die mit dem *tragico fine* auf der Opernbühne bereits wohl vertraut ist, so dass sie nicht mehr primär als Experiment im Kontext eines ästhetischen Wandels anzusehen ist, wie etwa noch *La morte di Cesare*.[2] Zugleich liegen die drastischen politischen Umwälzungen des Jahres 1797 noch weit in der Zukunft. Die Notwendigkeit einer plötzlichen Anpassung an neue Herrschaftsverhältnisse, wie sie etwa das venezianische Finale von *La morte di Mitridate* – der folgenden und letzten *La morte*-Oper von Sografi – bestimmt, besteht hier nicht, auch wenn die politische Lage Italiens sich durch die Aktivitäten des nachrevolutionären Frankreichs bereits deutlich verändert hat. *La morte di Cleopatra* bewegt sich somit in einem relativen Freiraum, in dem we-

---

1 Finalszene, Text zitiert nach Florentiner Partiturexemplar, I-Fc, Sign. FPT 271, Vgl. S. 190.

2 Vor der ersten venezianischen Aufführung im Teatro S. Benedetto zur Himmelfahrtssaison 1794 *La morte di Cleopatra* war die Oper in der Vertonung Nasolinis bereits 1791 in Vicenza und 1792 Triest zur Aufführung gelangt. Der venezianische Librettodruck behauptet im „Avviso ai leggitori", es handele sich bereits um die vierte Aufführungsserie in Italien (S. 3). Möglicherweise hat demnach neben dem Teatro Nuovo in Vicenza und dem Reggio Teatro von Triest noch eine weitere Bühne die Oper gegeben. Ein Zeugnis von einer solchen Aufführung ist bislang allerdings nicht bekannt. Mit nur wenigen Änderungen übernahm die venezianische Bühne die Textfassung Sografis wie auch die Komposition Nasolinis. Etwa zeitgleich fand 1794 in Madrid die Aufführung einer Vertonung von P.C. Guglielimi im Teatro de Los Canos de Peral statt. 1800 folgte eine Aufführungsserie am Teatro La Fenice mit neuen Szenen von Gaetano Rossi (Text) und Gaetano Marinelli (Musik). Ab 1796 beginnt ein zweiter Strang der Aufführungsgeschichte von Sografis Libretto mit P. A. Guglielmis Vertonung des Textbuches.

der Gattungskonventionen als ästhetische Zwänge noch politische Rahmenbedingungen als Zensurdiktat dominieren.

Refugien des Sakralen und der Liebe – Antonio Simeone Sografis Libretto

Das Sujet im Kontext venezianischen Opern- und Literaturgeschehens

Der selbstgewählte Tod der schönen Ägypterkönigin Kleopatra an der Seite des von ihr geliebten Römers Antonio im Dunkel einer Pyramide eröffnete dem venezianischen Opernbesucher einen weiten Assoziationshorizont. In diesem Panorama bilden die historische Person der Kleopatra, der Schauplatz Ägypten sowie eine deutlich an Metastasios *Didone abbandonata* erinnernde Handlungskonstellation die drei wichtigsten Orientierungspunkte.

Kleopatra – Darstellungsgegenstand in Drama, Oper und Malerei

Vermittelt durch antike Quellen – v. a. Plutarch berichtet in seiner Antonius-Vita[3] von Kleopatras Schicksal –, durch Schauspiel- und Opernfassungen sowie durch die Malerei ist die ägyptische Königin des ersten vorchristlichen Jahrhunderts als Figur literarisch-künstlerischer Fiktion im Venedig des Settecento vielerorts präsent. Vor allem haben die durch Plutarch dokumentierten Begegnungen mit drei mächtigen römischen Männern – Caesar, Marc Anton und Augustus – das Profil einer willensstarken Frau gezeichnet, deren unwiderstehliche Reize sie ebenso anziehend wie gefährlich erscheinen lassen. Dem Zusammentreffen mit Caesar verdankt Kleopatra ihre Herrschaft: Der römische Imperator stürzte und tötete ihren Bruder, den König Ptolemaios, nachdem der seinen einstigen Wohltäter, den Römer und Caesar-Feind Pompeius grausam hatte ermorden lassen, um sich bei Caesar einzuschmeicheln. Von Kleopatra eingenommen, setzt Caesar sich mit seiner Macht für sie ein und erhebt sie anstelle ihres Bruders zur ägyptischen Königin; sie unterstellt ihr Reich im Gegenzug dem von Caesar regierten Rom. Die zweite berühmte Liaison Kleopatras verbindet sie nach Caesars Ermordung mit dessen Freund Marc Anton, dem Sieger der Schlacht von Philippi gegen die Caesarmörder. Anders als Caesar, der sich gegen ihren Willen von ihr abwandte, bleibt Marc Anton bis zu seinem Tod mit Kleopatra verbunden. Daran ändert auch die

---

[3] Vgl. Plutarch, *Plutarchs Werke*, Bd. 39, *Vergleichende Lebensbeschreibungen* Bd. 22, übers. v. J. F. C. Campe, Stuttgart 1859, Kap. 85, S. 2660f.

Ehe nichts, die er in der Zwischenzeit aus politischen Gründen mit Octavia eingeht, der verwitweten Schwester des einstigen Triumviratskollegen Augustus. Nach glücklichen Zeiten gemeinsamer Hofhaltung Kleopatras und Marc Antons in Alexandria entstehen jedoch Konflikte mit Augustus, der auch im Interesse Octavias die Rückkehr Marc Antons nach Rom fordert. Im Zuge dieser Auseinandersetzung siegt Augustus im Jahr 31 v. Chr. in der Schlacht bei Actium über Marc Anton. Den Schlusspunkt setzt der Selbstmord der Liebenden: Marc Anton stürzt sich am 1. August 30 v. Chr. in sein Schwert, nachdem er die falsche Nachricht von Kleopatras Tod erhalten hat. Kleopatra ihrerseits lässt sich daraufhin noch an demselben Tag von einer Giftschlange beißen, um der Demütigung zu entgehen, von Augustus im Triumph nach Rom geführt zu werden.

Die erste, vor allem von Pierre Corneille in *La mort de Pompée* 1644 wirkungsmächtig dramatisierte Episode, die mit der triumphalen Thronbesteigung Kleopatras endet, kannte das venezianische Opernpublikum des 18. Jahrhunderts durch Giacomo Francesco Bussanis Libretto *Giulio Cesare in Egitto*. Seit der Erstaufführung in der Vertonung Antonio Sartorios im Jahr 1677 war es bis 1747 mindestens dreimal in Neuvertonungen aufgeführt worden.[4] Die Phase des Glücks mit Marc Anton wiederum ist Thema etlicher bildlicher Darstellungen, die es in den Palazzi der Stadt zu sehen gab. So war die aristokratische Gesellschaft Venedigs mit dem Liebespaar Cleopatra und Antonio vor allem durch die Fresken aus dem Ballsaal im Palazzo Labia bestens vertraut, wo Giovanni Battista Tiepolo 1746/47 „durch den Kunstgriff, historische Personen und zeitgenössische Betrachter auf eine gemeinsame Bühne zu stellen, [...] Gegenwart und Vergangenheit verschmelzen“[5] ließ. In den Fresken *Die Rückkehr des Antonius*[6] und *Das Gastmahl der Kleopatra* werden als *exempla virtutis* die *magnificenza* und *generosità* des königlichen Paares inmitten eines luxuriös und prächtig aus-

---

[4] *Cesare in Egitto*, 1735, Teatro S. Giovanni Grisostomo, Musik: Gaetano Giacomelli; *Cesare in Egitto*, 1744, Teatro S. Samuele, Musik: Antonio Colombo; *Cesare in Egitto*, 1747, Teatro S. Moisè, Musik: unbekannt.

[5] Andrea Gottdang, *Venedigs antike Helden. Die Darstellung der antiken Geschichte in der venezianischen Malerei von 1680 bis 1760*, München, Berlin 1999, S. 240. Vgl. auch Terisio Pignati u. a., *Palazzo Labia a Venezia*, Venedig 1982.

[6] Dieses Fresko mag die – auch aus dramaturgischen Gründen naheliegende – Änderung der Opernhandlung gegenüber der Historie mit angeregt haben, gemäß der Antonio als siegreicher Feldherr im Triumphzug durch Alexandria fährt. Das Fresko zeigt zwar nicht den Einzug des Marc Anton in Alexandria selbst, wohl aber sein Landung am Hafen, wo ihn Kleopatra zärtlich in Empfang nimmt. Im Geiste kann man den folgenden Triumphzug des Paares durch die Stadt ergänzen, der in der Oper (I 6) gezeigt wird. Im Fall des Freskos handelt es sich freilich nicht um eine Geschichtsverfälschung, geht es hier doch nicht um die Rückkehr des Marc Anton kurz vor seinem Tod, also nach

gestatteten, hochherrschaftlichen Umfelds dargestellt. Die Gäste der Familie Labia erhielten so den Eindruck, in Augenhöhe mit dem ägyptischen Herrscherpaar zu feiern. Ein Verweis auf den baldigen Untergang der gegenwärtigen Herrlichkeit findet sich hier noch keineswegs.[7]

Die Episode, die *La morte di Cleopatra* behandelt, also die Endphase der Beziehung zwischen Kleopatra und Marc Anton sowie ihrer beider Tod, ist in der Weltliteratur vor allem durch Shakespeares *Antony and Cleopatra* prominent geworden. Ob Sografi das Stück kannte, ist schwer zu beurteilen. Zugänglich hätte es ihm in der freien französischen Übersetzung von Pierre Antoine La Place[8] aus den Jahren 1746 bis 1749 oder in der texttreueren Übertragung von Le Tourneur[9] von 1776 bis 1782 gewesen sein können.[10] Trotz des wachsenden Interesses der italienischen Literaten an Shakespeare blieb *Antony and Cleopatra* jedoch, anders als Stücke wie *Giulio Cesare* oder *Romeo and Juliet*, weniger bekannt, so dass anzunehmen ist, dass Sografi nicht näher mit der Tragödie vertraut war. Nahezu ausgeschlossen ist, dass Sografi das Kleopatra-Drama Vittorio Alfieris geläufig war. Ohne Erfolg uraufgeführt am 16. Juni 1775 im Teatro Carignano in Turin, behandelt auch Alfieris erste Tragödie *Antonio e Cleopatra*[11] dieselbe Episode aus Kleopatras Leben wie Sografis Libretto. Veröffentlicht wurde sie jedoch erst postum; Alfieri selbst schätzte sie wenig und hielt sie unter Verschluss.[12] Aller Wahrscheinlichkeit nach aber kann Giovanni Delfinos zwischen 1659 und 1664 entstandene Tragödie *La Cleopatra*, die erstmals von Scipione Maffei 1725 in seiner Sammlung hervorragender Dramen veröffentlicht und später mehrfach wieder verlegt wurde,[13] für Sografi als bekannt vorausgesetzt werden. Auch wenn sie mit den Ereignissen nach Marc Antons Tod bis zu Kleopatras Selbstmord einen

---

der Schlacht bei Actium, sondern um eine seiner früheren – tatsächlich triumphalen – Landungen nach gewonnenen Kämpfen.

7 Vgl. Andrea Gottdang, *Venedigs antike Helden*, S. 224.

8 Pierre Antoine La Place, *Théâtre Anglois*, London 1746-49.

9 Le Tourneur, *Shakespeare traduit de l'Anglois*, Paris 1776-1782.

10 Vgl. Anna Maria Crinò, *Le Traduzioni di Shakespeare in Italia nel settecento*, Rom 1950, S. 24 und 28.

11 Vittorio Alfieri, *Antonio e Cleopatra*, in: Vittorio Alfieri, *Tragedie postume*, Edizione critica, Bd. I, Testo definitivo e redazioni inedite, hrsg. v. M. Sterpos, Asti 1980.

12 "...la mia prima tragedie, che ha per titolo *Cleopatra*. Questa fu, ed è (perché tuttora nascosa la conservo) ciò ch'ella doveva eseere, un mostro. Fu rappresentata due volte in Torino, e, sia detta a vergonga degli uditori non meno che dell'autore, ella fu ascoltata, tollerata, ed anche applaudita." Vittorio Alfieri, *Risposta dell'Alfieri* [an Ranieri de'Calzabigi] in: Vittorio Alfieri, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, hrsg. v. M. Pagliai, Asti 1978, S. 216-238, hier S. 217.

13 So etwa als Giovanni Dolfin, *Le Tragedie di G. Dolfino […] cioè: la Cleopatra; La Lucrezia; Il Creso; Il Medoro; ora la prima volta alla sua vera lezione ridotte e illustrate col apologetico dell'autore non più stampate*, Padua 1733.

anderen Handlungsausschnitt wählt, mag sie Sografi doch in mancher Hinsicht als Orientierung für sein Libretto gedient haben, wie im Textvergleich noch ausgeführt wird. Schließlich könnte Ferdinando Marescalchis 1788 in Bassano gedruckte Tragedia *Antonio e Cleopatra* Sografi beim Verfassen seines Librettos vor Augen gestanden haben, doch unterscheidet sich seine Titelfigur offensichtlich deutlich von der „insidiosa, mentitrice, infingevole, civetta“[14] Cleopatra des Bolognesers.[15]

Analog zu *La morte di Cesare* und *La morte di Semiramide* zeigt auch *La morte di Cleopatra*, wie eine der Opernbühne bereits bekannte Heldin ihr Leben beendet, nachdem frühere Opernfassungen – und in diesem Fall auch bildliche Darstellungen – sie als triumphierende Regentin vorgestellt haben.

Ägypten – Kultur der Todesbewältigung

Neben dem Schicksal Kleopatras, das derart mit den Namen Caesar, Marc Anton und Augustus verquickt ist, dass es als Teil der römischen Geschichte auf der Bühne erscheint, bringt das Sujet als konstitutives Element der Oper den Schauplatz Ägypten mit sich – eine dankbare Vorgabe für exklusive Bühnendekorationen. Dass hier eine gängige europäische Mode der zweiten Hälfte des Settecento zu ihrem Recht kommt, die sich etwa auch in Piranesis ägyptisierenden Dekorationsentwürfen, in den Aquarellen des von Francesco Algarotti geförderten Malers Mauro Tesi oder in den Sphinxen, Obelisken und Pyramiden neuerer französischer Gartenanlagen manifestiert hat,[16] liegt auf der Hand. Gerade die Pyramide ist auch in Venedig eine beliebte Bauform, wenn es um Totenehrung geht. So wurde beispielsweise die Asche des französischen General Hoche, der 1797 an der Schwindsucht gestorben war, während einer feierli-

---

[14] Pietro Napoli-Signorelli, *Storia Critica de'Teatri antichi e moderni*, Neapel 1787, S. 188f: “Il senatore Marescalchi di Bologna diede alla luce della stampe in Bassano nel 1788 una tragedia di *Antonio e Cleopatra*, di cui loderemo di buon grado varj tratti di Romana grandezza che vi si possono notare. Accorderemo parimente all'illustre autore di averne ideato un piano assai più conveniente alla scena tragica di quello del Shakespeare. [...] Aggiungeremo per amor del vero che il carattere della sua Cleopatra insidiosa, mentitrice, infingevole, civetta, potrà bene rassomigliarsi a quello che gli dà la storia, ma non esser nè sì tragico nè sì grande come quello della *Cleopatra* del cardinale Delfino.”

[15] Leider konnte ich diese Tragödie nicht zum Vergleich einsehen, so dass vorerst offen bleiben muss, welche Charakteristika der Stoffbehandlung hier bereits vorgeprägt sein könnten.

[16] Vgl. Dirk Syndram, *Ägypten-Faszinationen. Untersuchungen zum Ägyptenbild im europäischen Klassizismus bis 1800* (=Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII Kunstgeschichte Bd. 104), Frankfurt am Main 1990, S. 184ff., S. 198f., S. 207ff.

chen Zeremonie mit Musik von Bertoni in einem Mausoleum in Form einer Pyramide auf dem Campo San Polo beigesetzt.[17]

Auch die Opernbühne kannte Ägypten in diesem Sinne bereits als exotisch-reizvollen Schauplatz – so vor allem aus Apostolo Zenos und Pietro Pariatis Libretto *Sesostri rè d'Egitto*, das in Venedig in verschiedenen Vertonungen zwischen 1709 und 1757[18] zu erleben war und nur ein Jahr nach der venezianischen Erstaufführung von *La morte di Cleopatra* in einer Neufassung von Gaetano Rossi ebenfalls im Teatro S. Benedetto als *Le feste d'Iside* neuerlich gezeigt wurde, vertont wiederum von Nasolini.[19] Wie es bereits Nocciolini[20] im Zusammenhang mit *La morte di Cleopatra* getan hat, lassen sich ägyptisierende Symbole und Bauten im Kontext des venezianischen Freimaurertums deuten, ähnlich wie es von Interpretationen der quasi gleichzeitig entstandenen mozartschen *Zauberflöte* her geläufig ist. Gerade im Zusammenhang mit dem *tragico fine* scheint aber insbesondere das im Wesen der altägyptischen Kultur verankerte Interesse am Phänomen des Todes bedeutsam, das sich mit Syndram auch im europäischen Ägyptenbild des ausgehenden 18. Jahrhunderts wiederfinden lässt:[21]

---

[17] Riccardo Carnesecchi, *Cerimonie, feste e canti: Lo spettacolo della „democrazia veneziana", dal maggio del 1797 al gennaio del 1798*, in: Studi veneziani, a cura dell'Istituto di Storia della Società e dello Stato Veneziano e dell'Istituto „Venezia e l'Oriente" della Fondazione Giorgio Cini, XXIV (1992), S. 218-318, hier S. 262.

[18] 1709, Teatro S. Cassiano, Musik: Francesco Gasparini; 1757, unter dem Titel *Sesostri*: Teatro S. Benedetto, Musik: Baldassarre Galuppi. 1766, Teatro S. Salvatore, Musik: Pietro Guglielmi; Zeno und Pariati beziehen sich laut Vorwort des Librettodrucks von 1709 auf Herodot und De la Granges *Amasi Re di Egitto*.

[19] 1799 zeigte auch das Teatro La Fenice Rossis und Nasolinis *Le feste d'Iside*. Außerhalb Italiens spielt z.B. Catarino Mazzolàs Libretto *Osiride*, das in Dresden 1781 in der Vertonung von Johann Gottlieb Naumann aufgeführt wurde, in Ägypten. Vgl. dazu Florian Ebeling, *Catarino Mazzola`s Libretto „Osiride" (Dresden 1781). Ein Beitrag zum kulturgeschichtlichen Umfeld des Librettos der „Zauberflöte"*, in Mozart-Jahrbuch 1999, S. 49-69.

[20] Vgl. Monica Nocciolini, *Circolazione di un melodramma e rivolgimenti politici (1796-1799): ‚La morte di Cleopatra'*, Studi musicali xxiii, 1994, S. 329-365, v. a. S. 333f: Der Vergleich der verschiedenen Librettofassungen ergibt, dass Elemente, die als freimaurerische Anspielungen gedeutet werden können, in der Fassung für Neapel 1796 verringert wurden.

[21] Die bevorzugte Beschäftigung mit dem Phänomen des Todes gehört zu denjenigen Eigenschaften der ägyptischen Kultur, an die auch die Freimaurerei mit Vorliebe anknüpfte, kam sie doch einem eigenen Interessenschwerpunkt entgegen. Nicht umsonst ist im Dreischritt von ‚Geburt – Leben – Tod' die Krönung der freimaurerischen Laufbahn, die Erhebung zum Meister, an ein Ritual der Todesüberwindung gebunden. (Vgl. Eugen Lennhoff; Oskar Posner, *Internationales Freimaurerlexikon*, Zürich, Leipzig, Wien, 1932, S. 1017-1019) Eine Untersuchung dieser Zusammenhänge würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen, weshalb ich mich im weiteren auf die inhaltlichen Aspekte des ägyptischen Todesbegriffs, wie er im Settecento bekannt war, stütze, ohne danach zu fragen, inwiefern dabei Übereinstimmungen mit freimaurerischen Lehren herrschen. Anhaltspunkte zum freimaurerischen Kontext der Gründung des Teatro La Fenice liefert Beate Hannemann, *Im Zeichen der Sonne. Geschichte und Repertoire des Opernhauses La Fenice von seiner Gründung bis zum Wiener Kongreß (1787-1814)*, Frankfurt am Main 1996, Diss. Hannover 1995.

> Als Verehrer der Toten und des Todes wurden die Ägypter schon durch Herodot geschildert. Seitdem galten sie als dasjenige Volk der Antike, bei dem der Totenkult am ausgeprägtesten entwickelt und dessen kulturelles Ziel es gewesen sei, die zerstörerische Macht des Todes durch seine Bauwerke zu überwinden.
> Gegen Ende des [18.] Jahrhunderts glaubte man schließlich sogar in der ägyptischen Landschaft selbst das Totenreich der Griechen gefunden, die elysischen Gefilde, Styx und Lethe wiederentdeckt zu haben.[22]

Die Bewältigung der Todeserfahrung durch den gestalterischen Umgang mit ihr – in dieser Strategie mögen sich die Autoren einer musikalischen Tragödie in gesteigertem Maße wiedererkannt haben. Von besonderer Bedeutung sind dabei vor allem die Pyramide als Schauplatz des Opernfinales sowie der Osiris-Kult, mit dessen Darstellung in Form eines Ballo der erste Akt endet, stehen doch beide innerhalb der ägyptischen Kultur – in heutiger[23] wie ansatzweise bereits in der Sichtweise des Settecento[24] – im Dienste einer Integration der Todeserfahrung in eine bedrohte oder bereits gestörte Weltordnung.

Ein Römer in Nordafrika – Nähe zu Metastasios Didone abbandonata

Nicht nur die Geschichte der Kleopatra und der Schauplatz Ägypten prägt das Sujet. Für die Oper ist mindestens ebenso wichtig, dass die Verbindung zwischen Kleopatra und Marc Anton in gewisser Weise eine Wiederauflage der Beziehung zwischen Dido und Äneas mit anderem Verlauf darstellt.[25] Ein mit großen Machtbefugnissen

---

[22] Dirk Syndram, *Ägypten-Faszinationen. Untersuchungen zum Ägyptenbild im europäischen Klassizismus bis 1800*, S. 225.

[23] Vgl. Jan Assmann, *Ägypten – Theologie und Frömmigkeit einer frühen Hochkultur*, Stuttgart, Berlin, Köln 2. Aufl. 1991, S. 155: „Der Osiris-Mythos bewältigt die Erfahrung des Todes, indem er dieser scheinbar katastrophalen und hoffnungslosen Situation eine Orientierung gibt, in der es sinnvoll wird, zum Toten zu sagen: ‚Steh auf!'"

[24] Im Zusammenhang mit seinem Primo Ballo, in dem der Osiris-Mythos zur Darstellung kommt, verweist Sografi selbst auf seine Quellen zum Thema Ägypten: "Delle Cerimonie e Misterj d'Iside e Osiri ne parlano diffusamente il Monfaucon, Plutarco de Iside & Osir. Cartari nelle imagini ec. da' quali si è tratto questo breve Argomento con que' cangiamenti, ch' erano indispensabile per la Teatrale decenza." (Antonio Simeone Sografi, *La morte di Cleopatra*, Venedig 1794, S. 29) Seinem Ägyptenbild liegen also zugrunde: Bernard de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et representée en figures*, Paris, 1719-1724; Vincenzo Cartari, *Le imagini de i dei de gli antichi*, Venedig 1556, moderne Ausgabe: hrsg. v. G. Auzzas u.a., Vicenza 1996; Plutarch, *De Iside et Osiride*, siehe: *Plutarch's De Iside et Osiride*, edited with an introduction, translation and commentary by J. Gwyn Griffiths, Cambridge 1970, dt. Übersetzung: Plutarch, *Über Isis und Osiris*, 2 Teile, hrsg. u. übers. v. Th. Hopfner, Prag 1941. Vgl. zu Montfaucons Darstellung der ägyptischen als einer monströsen, in krassem Gegensatz zu den kultivierten Griechen und Römern stehenden Kultur auch Dirk Syndram, *Ägypten-Faszinationen. Untersuchungen zum Ägyptenbild im europäischen Klassizismus bis 1800*, S. 24f.

[25] Die Verknüpfung des Kleopatra-Stoffes mit dem des Äneas ist so alt wie das Sujet selbst. So beschreibt bereits Vergil in seinem Epos *Aeneis*, das in den Umkreis der Verherrlichung des Augustus als Begründer eines neuen Zeitalters gehört, die Schlacht bei Actium als den Sieg des kultivierten Westens über den barbarischen Osten. Als eines der ruhmreichen Ereignisse in der römischen Zukunft findet sich die Abbildung des Kampfes auf Aeneas' Schwert. In diesem Zusammenhang fällt Vergil sein Urteil über Marc Anton und die ägyptische Königin. Ohne den Namen Kleopatra zu nennen, brandmarkt er die Verbindung zwischen dem Römer und ihr als „Schmach" (VIII 687). In

ausgestatteter Mann, den patriotische Verpflichtungen nach Italien, genauer nach Rom rufen, verweilt bei einer reizvollen Regentin in Nordafrika. Im einen Fall siegt das Pflichtbewusstsein über die Neigung: Äneas verlässt Didone, obwohl er weiß, dass er sie damit ihrem Untergang ausliefert. Im anderen Fall trägt die Liebe den Sieg davon, indem sie die Vereinigung der Liebenden im Tod dem getrennten Weiterleben vorzieht. So steht im Hintergrund des sografischen Librettos auch hier wieder ein metastasianisches Textbuch, das mit zwölf Aufführungsserien zwischen 1725 und 1790 in Venedig das gesamte 18. Jahrhundert über präsent war.[26]

Vergils Sicht ist es natürlich Augustus, der die Tradition des Äneas fortführt. Dennoch besteht im Kontext der Libretti eine Parallele zwischen Äneas und Marc Anton.

[26] Folgende Vertonungen von Metastasios *Didone abbandonata* wurden in Venedig zwischen 1725 und 1790 aufgeführt: Tommaso Albinoni, carnevale 1725; Domenico Natale Sarro, autunno 1730; Andrea Bernasconi, carnevale 1741; Andrea Adolfati, carnevale 1747; Ferdinando Gasparo Bertoni, carnevale 1748; Cristoforo Manna, carnevale 1751; Tommaso Traetta, autunno 1757; Baldassare Galuppi, carnevale 1764; Gian Francesco de Majo, carnevale 1770; Pasquale Anfossi, ascensione 1775; Joseph Schuster, carnevale 1779; Pasticcio, autunno 1790. Personen: DIDONE regina di Cartagine, amante di ENEA, IARBA re de' Mori sotto nome d'Arbace, SELENE sorella di Didone ed amante occulta di Enea, ARASPE confidente di Iarba ed amante di Selene, OSMIDA confidente di Didone. (Pietro Metastasio, *Tutte le opere*, hrsg. v. B. Brunelli, Bd. 1, *Drammi*, Mailand 1953, S. 1-66.) Kurzfassung der Handlung: Trotz seiner Liebe zur Karthagerkönigin Didone ist Enea entschlossen, seinen Weg nach Italien fortzusetzen, um dort nach dem verlorenen Trojanischen Krieg als neues Troja Rom zu gründen, wie es ihm die Götter befehlen. Didone gerät dadurch in einen doppelten Zwiespalt. Nicht nur will sie sich mit der bevorstehenden Abreise ihres Geliebten nicht abfinden. Sie wird zudem von dem unter dem falschen Namen Arbace auftretenden Mohrenkönig Iarba vor die Wahl zwischen Ehe und Krieg gestellt, ohne ihn wie einst mit der Begründung abweisen zu können, ihrem verstorbenen Gatten Sicheo die Treue halten zu wollen. Mit Hilfe des verräterischen Vertrauten Didones, Osmida, versucht Iarba beim Neptuntempel ein Attentat auf seinen Rivalen Enea, das nur durch den tugendhaften Vertrauten des frevlerischen Mohrenkönigs, Araspe, verhindert wird. Bei seiner Gefangennahme enthüllt Iarba seine wahre Identität. Trotz seiner Erklärungen findet Enea bei Didone kein Verständnis für seinen Entschluss, sie zu verlassen.
Araspe liebt unglücklich Selene, die ihn zwar schätzt, ihrerseits aber im Geheimen Enea liebt. In einer neuerlichen Begegnung mit Didone gelingt es Enea, sie davon abzuhalten, Iarba töten zu lassen. Iarba ist von der Großherzigkeit seines Feindes wenig beeindruckt. Er lässt Araspe mit Enea einen Zweikampf ausfechten, um seine Ehre zu retten. Selene unterbricht die beiden, um Enea noch einmal zu Didone zu rufen, die den letzten Ausweg in dem Versuch sieht, Enea eifersüchtig zu machen. Zu diesem Zweck bittet sie ihn um Rat, ob sie sich lieber töten oder Iarba heiraten solle. Vor diese Wahl gestellt, sieht sich Enea unfähig zur Entscheidung. Didone zwingt ihn daraufhin mit anzusehen, wie sie Iarba eröffnet, nun doch seine Frau werden zu wollen. Zornig verlässt Enea Didone.
Kurz vor der Einschiffung Eneas fordert ihn Iarbas zum Zweikampf heraus, bei dem er unterliegt, sich jedoch nicht geschlagen gibt. Als Osmida zu Iarba kommt, um für seine Dienste die versprochene Belohnung zu erhalten, wird er zu seiner Überraschung als Verräter gefangengenommen und vom gütigen Enea befreit. Selene unternimmt einen letzten Versuch, Enea zurückzuhalten, bei dem sie ihm auch ihre Liebe gesteht, die er aber entschieden von sich weist. Als schon die Feinde die Stadt bedrohen, erfährt Didone nacheinander vom Verrat Osmidas, von der endgültigen Abreise Eneas, von der Niederlage gegen die Truppen Iarbas sowie von der Liebe Selenes zu Enea. So von allen verlassen und betrogen, weigert sie sich zu fliehen und stürzt sich in die Flammen ihres brennenden Palastes.

Sakralisierung in Sografis Libretto

Erster Überblick

In zwei Akten zeigt *La morte di Cleopatra* die letzten Stunden der Kleopatra, wobei Sografi große Änderungen gegenüber dem historischen Ablauf der Ereignisse vornimmt. Nicht wahrheitsgetreue Geschichtsdarstellung,[27] sondern eine an den Erfordernissen der Gattung orientierte Gestaltung bestimmt Sografis Libretto, dessen Handlung hier zur Orientierung vorab zusammenfassend wiedergegeben sei:[28]

[29]Der Hohepriester Tianeo versetzt das ägyptische Volk, Priester und Gelehrte in Angst und Schrecken, indem er eine Prophezeiung verkündet, gemäß der dem Land großes Unheil, seiner Königin Cleopatra gar der Tod bevorstehe, da sie in einem unrechtmäßigen Verhältnis mit dem Römer Antonio lebe. Als Cleopatra erfährt, dass vor den Toren Alexandrias bereits Augusto steht, um seine Schwester Ottavia, Antonios Frau, zu rächen, erschrickt sie. Zum Verzicht auf Antonio, wie Tianeo ihn ihr anrät, ist sie dennoch nicht bereit. [30]Eine glückliche Wendung scheint vorübergehend die Ankunft des siegreichen Antonio zu bringen. Als Cleopatra und Antonio zusammen mit ihren Kindern auf dem Triumphwagen feierlich in Alexandria einziehen, versichern sie sich ihrer gegenseitigen treuen Liebe. Doch Augusto kommt hinzu und bietet Antonio ein letztes mal eine friedliche Einigung an, wolle dieser nur Cleopatra und den ägyptischen Thron umgehend verlassen und zu Ottavia zurückkehren. Antonio lehnt dies ab. Cleopatras Andeutung, Augusto habe viel mehr sein eigenes Interesse an ihr als die Gattentreue Antonios im Sinne, weist der empört von sich. [31]Allein mit Augusto bittet Ottavia aus Sorge um ihren Mann um einen letzten Verständigungsversuch. [32]Als auch dieser scheitert, kommt es zur Kriegserklärung zwischen Antonio und Augusto. Um doch noch einen Rettungsversuch für Ägypten zu unternehmen, gibt Tianeo Ottavia das Schreiben mit der düsteren Prophezeiung, die sie Antonio gegenüber als Druckmittel verwenden solle. In einer Begegnung zwischen den beiden Ehegatten gelingt es ihr aber lediglich, Antonio in Unruhe zu versetzen, so dass die hinzukommende Cleopatra eifersüchtig wird. Antonio jedoch vermag Cleopatra schnell wieder von seiner Treue zu überzeugen. Mit einer pantomimischen und tänzerischen Darstellung der Großen Mysterien-Riten endet der erste Akt.

---

[27] So zeigt die Oper Antonio, wie er als Sieger in Alessandria einzieht, kurz bevor Augusto an den Toren der Stadt eintrifft, um ihn an die Treuepflicht seiner Gattin Ottavia, Augustos Schwester, gegenüber zu erinnern. Der geschichtlichen Überlieferung zufolge erreichte Augustus die Stadt Alexandria jedoch erst nach der gewonnenen Schlacht bei Actium, bei der Marc Anton schmählich der flüchtenden Kleopatra gefolgt war, also mitnichten als Triumphator in Ägypten einziehen konnte wie noch nach früheren Schlachten. Diese und andere Abweichungen von der Historie bleiben allerdings unkommentiert. Weder der venezianische noch die früheren Librettodrucke besitzen ein Argomento, in dem der freie Umgang mit der Geschichte gerechtfertigt würde, wie dies in anderen Fällen durchaus vorkommt.

[28] Personen: CLEOPATRA Regina d'Egitto, OTTAVIANO AUGUSTO, MARC' ANTONIO, OTTAVIA Moglie di M. Antonio e sorella d'Augusto, TIANEO Sommo Sacerdote d'Iside, e Capo degli Astrologi, EROS amico di M. Antonio e di Ottavia, CLEOPATRA, ALESSANDRO piccioli figli di Cleop. e M. Antonio, Astrologi Egizi, Sacerdoti d'Osiri, Sacerdotesse d'Iside, Damigelle di Cleopatra, Baccanti, Soldati Egizi, Legioni Romane, Popolo. Vgl. Antonio Simeone Sografi, *La morte di Cleopatra*, Venedig 1794, S. 4.

[29] I 1 *Cortile corrispondente da molti lati alla Reggia ed al Soggiorno degli Astrologi e di Tianeo, contraddistinto da molti Jeroglifici, e segni Astronomici, ed a cui si ascende per una gran scala.*

[30] I 6 *Piazza d'Alessandria con veduta d'Obelischi, Piramidi ec. Ippodromo al di là delle Mura dove scorgesi l'Armata d'Augusto posta in disordine. Esternamente dall'altro lato vedesi in lontananza la Flotta Romana. Nell'interno della Piazza da una parte vedesi il Tempio d'Osiri festivamente adornato per la Celebrazione de'Gran Misteri, dall'altra la Galéa di Cleopatra.*

[31] I 9 *Cortile ec.*

[32] I 10 *Gran Portico d'Alessandro d'Architettura Greca con Statua Equestre nel fondo. Varie imprese del medesimo scolpite. Trono da un lato per Cleopatra d M. Antonio.*

[33]Tianeo hat alle Hoffnung aufgegeben, das drohende Unheil doch noch abzuwenden. Augusto versucht im Zwiegespräch mit Cleopatra, diese dazu zu bewegen, sich ihm zuzuwenden, um Antonio zu retten. Cleopatra lehnt dies ab. [34]Antonio betet mit Tianeo im Tempel für seine und Cleopatras unschuldigen Kinder. Als die Römer unter Führung Augustos sich dem Tempel nähern, sucht er das Weite. Ottavia verkündet zu aller Erstaunen, dass Cleopatra eingelenkt habe. Sie sei nun bereit, sich mit Augusto zu verbinden. Als auch Cleopatra selbst dies bestätigt, glaubt Augusto ihr. Aber auch Antonio hört von Cleopatras angeblicher Untreue und klagt sie bitter an, ihn verraten zu haben. [35]Ottavia, obwohl betrogen und verletzt, überlegt, wie sie Antonio retten könne. Cleopatra, ihrerseits verzweifelt angesichts des Missverständnisses, nimmt Augustos taktvolle Zurückhaltung mit vorgetäuschter Dankbarkeit an. Als sie hört, dass Antonio tödlich verletzt sei, gibt sie alle Hoffnung auf. Auch Ottavia glaubt alles verloren. [36]Im Innern einer Pyramide lässt Cleopatra sich von einer Giftschlange beißen, um ihrem Leben ein Ende zu setzen. Bereits tödlich verwundet kommt Antonio zu ihr. Kurz vor ihrem Tod werden die beiden sich ihrer gegenseitigen Treue gewahr. Der hinzukommende Augusto und die übrigen Personen müssen betroffen ansehen, wie Cleopatra und Antonio sterben.

Für die Wiederaufführung der Oper im Teatro La Fenice zur Himmelfahrtssaison des Jahres 1800 nahm der Librettist einige Änderungen vor. So fällt unter anderem die pantomimische Darstellung des Osiris-Mythos am Schluss des ersten Aktes weg, und die abschließende Sotterraneo-Szene in der Pyramide wird neu textiert und von Gaetano Marinelli vertont.[37] Die Modifikationen verändern an der Handlung nichts Wesentliches, wohl aber an der Darstellungsweise, die insbesondere dem Verlauf des eigentlichen Selbstmords der Cleopatra mehr Raum gibt.

Personenkonstellation: Die Hinzufügung des Hohepriesters

Geht man von der historischen Vorlage als Basis der Betrachtung aus, so sind vier Personen konstitutiv für die Handlungskonstellation der in *La morte di Cleopatra* dargestellten Episode: Kleopatra, Marc Anton, Octavia und Augustus. Alle vier Personen gehören denn auch – wie schon in den Tragödien Shakespeares und Alfieris – zu den Hauptpersonen des sografischen Librettos. Prüft man dieses Personal auf die Handlungsoptionen hin, die es im Rahmen der metastasianischen Dramaturgie bereitstellt, so zeigt sich zunächst, dass durch die Ergänzung einer weiteren männlichen Figur die übliche Anordnung aus Souverän sowie zwei Paaren zu erzielen wäre; der Konflikt ergäbe sich aus dem Interesse des Souveräns an der Prima donna sowie aus dem der Seconda donna am Primo uomo:

---

33 II 1 *Cortile ec.*

34 II 3 *Vasto Tempio d'Iside. Ordine triplicato di Vestibuli che conduce alla Gran Navata adorno di molte Sfingi. Mani Votive ed Idoli Egizj quà e là sparsi nel Tempio. Simulacro della Dea tra il Primo Vestibulo ed il Secondo.*

35 II 11 *Cortile ec.*

36 II 14 *Interno d'una Piramide Egizia. Lume eterno da un lato.*

37 Die Vertonung ist nicht erhalten und kann deshalb nicht in die Untersuchung einbezogen werden.

FIKTIVE KONSTELLATION DER VIER HAUPTPERSONEN

	Augusto	
Cleopatra		Antonio
Ottavia		*Secondo uomo*

Durch den generösen Verzicht des Souveräns auf sein Liebesobjekt könnte eine Vereinigung der beiden Paare und somit ein *lieto fine* zustande kommen.[38] Fehlte hingegen der Secondo uomo, wäre bereits mit dieser Personenkonstellation ein *tragico fine* möglich, indem der Herrscher, statt nachzugeben, den Konkurrenten tötete.[39] Um ein tragisches Ende zu konstituieren, käme Sografi demnach mit den erwähnten Hauptpersonen aus. Dass er gleichwohl die Figur des Hohepriesters Tianeo einführt, mag mit durch Delfinos *La Cleopatra* angeregt sein, spielt hier doch der ägyptische Priester Acoreo[40] eine wichtige Rolle als Ratgeber und Vermittler bei der nach dem Tod des Antonio einsetzenden Handlung, die Augustos Werben um Cleopatra, dessen vermeintliches Gelingen und späteres Scheitern zeigt. Die Hinzufügung der Priesterfigur hat in der Oper zweierlei zur Folge: Zum einen erhält mit ihm das Moment des Sakralen, das im gesamten Libretto eine wichtige Rolle spielt, ein personelles Zentrum, ähnlich dem Hohepriester Oroe aus *La morte di Semiramide*.[41] Zum anderen tritt eine Veränderung in der Personenhierarchie ein, die sich mit auf die Konstellation der übrigen Figuren zueinander auswirkt. Augusto verliert die Stellung des Souveräns; an seine Stelle tritt Tianeo.

PERSONENKONSTELLATION BEI SOGRAFI, *LA MORTE DI CLEOPATRA*, 1794

	Tianeo	
Cleopatra		Antonio
Ottavia		Augusto
	Eros[42]	

[38] Ottavia dürfte in diese Fall nicht die Gattin des Antonio sein. Eine solche Abweichung von der Historie wäre allerdings im Zuge einer Adaption des Stoffes für die Opernbühne durchaus denkbar, wie nicht zuletzt *La morte di Cleopatra* selbst zeigt.

[39] So etwa bei *Il Conte di Saldagna*.

[40] Die Namen "Tianeo" und "Arboreo" ähneln sich in Silbenzahl und Endung auf –eo; Sografi mag Delfinos Tragödie beim Verfassen seines Librettos vor Augen bzw. ‚im Ohr' gehabt haben.

[41] Vgl. Kapitel *La morte di Semiramide*, S. 125ff. Die Einführung eines Hohepriesters als zusätzliche Opernfigur ist ein weit verbreitetes Phänomen im venezianischen Opernwesen des späten Settecento. So ergänzt beispielsweise auch Pepoli in seinem *La morte d'Ercole* einen „Gran Sacerdote di Giove" und weist auf dessen Hinzufügung im *Argomento* eigens hin. Vgl. Alessandro Pepoli, *La morte d'Ercole*, tragedia per musica in tre atti, Venedig 1790, S. 5.

[42] Die Figur des Confidente geht auf den bereits bei Plutarch erwähnten Freund Cleopatras und Antonios, Eros, zurück.

Mit der Verdrängung des Augusto aus der Position des entscheidungsgewaltigen Herrschers entsteht eine Struktur, wie sie sich – abgesehen vom Hohepriester – in Metastasios frühem Libretto *Didone abbandonata* findet:

PERSONENKONSTELLATION BEI METASTASIO, *DIDONE ABBANDONATA*, 1724

Didone		Enea
Selene		Iarba
	Araspe	
	Osmida	

In beiden Fällen verlaufen die Linien der Liebesbeziehungen und -wünsche parallel: Das erste Paar verbindet gegenseitige Liebe; die Seconda donna liebt – einmal mit dem Recht der Gattin, einmal heimlich – den Primo uomo; der Secondo uomo – Herrscher einer potentiell feindlichen Nation – begehrt die Prima donna. Freilich gibt es auch Unterschiede: Im Fall der *Didone abbandonata* kommen mit Araspes Liebe zu Selene und Osmidas Wunsch, durch Didone an die Macht zu gelangen, zusätzliche Motivationen ins Spiel, die Sografi vermeidet, indem er Eros in Liebesangelegenheiten neutral hält. Zudem wäre in Metastasios Libretto auf der Ebene der Paarstruktur ein *lieto fine* möglich, insofern eine Verbindung zwischen Selene und Iarba nicht wie im Fall von *La morte di Cleopatra* aufgrund eines Geschwisterverhältnisses ausgeschlossen wäre.[43]

---

[43] Tatsächlich findet sich in Francesco Moro Lins 1799 in seinem „Casino“ aufgeführten Parodie auf *Didone abbandonata* mit dem Titel *Le seconde nozze di Didone* eben jene fröhliche Schlusslösung: Enea darf mit Didone zusammen bleiben, Selene verliebt sich insgeheim in Iarba und bildet mit ihm das zweite glückliche Paar. (*Le seconde nozze di Didone*, dramma giocoso in due atti, posto in musica da sua Eccelenza Nobil Uomo E. Francesco Moro Lin, da cantarsi nel suo Casino, Venedig 1799. Personen: Didone, Enea, Jarba, Selene, Osmida, Rosminda, Araspe, Narbale.) Auf der Textebene knüpft die Parodie an die metastasianischen Arientexte an und wandelt sie ab. So beginnt etwa Didones Auftrittsarie mit dem metastasianischen Anfangsvers, verlässt aber die hohe Ebene herrscherlichen Räsonnements schnell, um sich in der Aufzählung der Gründe zu ergehen, die gegen eine Heirat mit Jarba sprechen:

I 5
DIDONE

Son Regina, e sono amante
Darmi legge invan pretende
Chi l’arbitrio a me contende
Della gloria, e dell’amor.
Jarba è un Re, ma non lo voglio,
Egli è un uom che fa paura:
Egli è un mostro di natura:
Una bestia che fa orror.

Die drohende Arie des Jarba hingegen, in der er den baldigen Untergang Karthagos ankündigt, wird von Ausrufen Didones, Eneas, Selenes und Osmidas unterbrochen, die ihn einfach nicht ernst nehmen:

Mit der Einführung der Person des Tianeo schafft Sografi so zum einen eine dem Personenschema der *Didone abbandonata* analoge Ausgangslage. Zum anderen ergänzt er diese um eine Autorität, wie sie in den Libretti des späteren Metastasio in der jeweiligen Herrscherfigur gegeben ist. Hier aber erhält sie nicht die weltliche Macht, eine glückliche Lösung in der Wirklichkeit zu realisieren; stattdessen findet eine Wendung ins Diffus-Religiöse statt. Daneben stellen Tianeo und seine Welt des Sakralen eine außerhalb der handelnden Personen stehende Instanz dar, die im Zusammenhang mit Weissagung und Orakel Gesamtsituationen charakterisiert, deren Deutung andernfalls nur indirekt vermittelt werden könnte.[44]

Handlungsvergleich

Fatalismus statt Selbstbestimmtheit – die Bedeutung des Sakralen

Die Ausgangslage in Sografis Handlungskonzeption lehnt sich an die bei Metastasio angelegte Struktur an, vereinfacht sie aber zugleich. Das Geschehen könnte analog zu *Didone abbandonata* als Geschichte der verlassenen Cleopatra ablaufen, würde Antonio wie Enea den Pflichten den Vorrang einräumen, die ihn nach Rom rufen. Ottavia träte damit in die Spuren Lavinias – der späteren Gattin des Enea in Rom. Stattdessen jedoch zieht bei Sografi Antonio den Tod an der Seite der von ihm geliebten Frau der Fortsetzung seiner politischen Karriere vor. Dass Antonio sich zum Bleiben entschließt, statt wie Enea die Trennung von seiner Geliebten um eines höheren Zieles willen auf sich zu nehmen, scheint dabei weniger in seinem Charakter als in einer allgemeinen Weltsituation zu liegen. Konnte Enea noch einen neuen Staat

---

I 8
JARBA
Cadrà fra poco in cenere
Il tuo nascente Impero
E ignota al passagero
Cartagine sarà.
DIDONE, ENEA, SELENE, OSMIDA
A 4
Ah, ah! mi vien da ridere:
Oh bella in verità!

Die Rivalen Enea und Jarba sollen ihren Konflikt schließlich durch ein Duell entscheiden, in dem plötzlich Osmida als Ombra di Sicheo (Didones verstorbener Gatte) auftritt und bestimmt, dass Enea Didone, Jarba aber Selene ehelichen solle, die ihn schon lange heimlich liebt.

44 Dieser Aspekt kann hier nicht weiter verfolgt werden. Es schiene jedoch interessant zu untersuchen, welche dramaturgischen Funktionen Priestergestalten wie Tianeo über ihren atmosphärischen Beitrag hinaus als Informationsträger zukommen, haben sie doch die Möglichkeit, quasi in gewöhnlicher Amtsausübung Interpretationen ganzer Handlungszusammenhänge zu liefern, wie dies andere Dramenfiguren schwerlich können.

gründen und damit unsterblichen Ruhm erlangen, so muss sich Antonio in der Endphase der Republik und der beginnenden Kaiserzeit ohne vergleichbare Perspektive sehen – das gibt das Sujet vor.

Wie Tianeo auf der Ebene der Personenkonstellation offensichtliches Zeichen für die Anwesenheit einer außerhalb menschlicher Vernunftoperationen liegenden wirksamen Instanz ist, so räumt auch die Abfolge der Handlungssequenzen der sakralen Sphäre große Bedeutung ein. Gleich in der Eröffnungsszene treten beide Aspekte offen zutage: Wo bei Shakespeare Demetrius und Philo, sodann Antony, Cleopatra und ihr Gefolge, bei Alfieri Cleopatra und Ismene die erste Szene das Drama eröffnen, und selbst bei Delfino, der wie Sografi die Figur des Hohepriesters kennt, mehr als ein Akt vergeht, bevor Acoreo die Bühne betritt, legt Sografi den Beginn der Oper ganz in die Hand Tianeos. Anders als Delfino, der Acoreo lediglich als weisen Gesprächspartner in einem völlig weltlichen Kontext auftreten lässt, zeigt Sografi den Priester im kultischen Zusammenhang. Schon in der ersten Szene ist das Religiöse sowohl in der Person Tianeos als auch in der dargestellten Handlung präsent. Mit seinen düsteren Prophezeiungen, die der Chor aus Astrologen, Cleopatras Hofdamen, ägyptischen Soldaten, Volk und Isis-Priesterinnen als orakelgleiche Schicksalsbestimmung entgegennimmt, führt der Hohepriester vor, dass nicht die Menschen mit ihren Entscheidungen, sondern unerreichbare, höhere Mächte das Sagen haben. Der Himmel nämlich verkündet, ein düsterer und furchtbarer Tag stehe bevor, der der Königin äußerstes Verderben bescheren werde. So sind die Bedingungen, unter denen das Opernpersonal in die Handlung eintritt, gleich zu Beginn aussichtslos. Anders als bei *La morte di Semiramide*, wo das Anfangsorakel noch eine realistisch wirkende Möglichkeit des Gelingens in Aussicht stellt für den Fall, dass Semiramide bei ihrer Eheschließung die richtige Wahl trifft, lässt die diffuse Unglücksprophezeiung in *La morte di Cleopatra* keinen Raum für eine glückliche Lösung. Wenn Tianeo Cleopatra in I 3 vor die Wahl stellt, durch Verzicht auf Antonio sich und ihr Land zu retten, so scheint darin nicht wirklich ein Ausweg zu liegen. Zu umfassend sind die Unheilszeichen der ersten Szene, als dass eine einzige Entscheidung das vom Himmel verkündete Verhängnis noch abwenden könnte. Tatsächlich weist Cleopatra jeden Gedanken daran, Antonio freizugeben, zurück, seien die Folgen auch noch so gravierend.

Von Beginn an sind die Dramenpersonen weniger Handelnde als Leidende an einem sie übersteigenden Gesamtgeschehen. Angesichts dieser Diagnose bleibt den Protago-

nisten nur, auf würdige Art mit ihrer Ohnmacht umzugehen. Dabei gewinnt wiederum das Sakrale an Bedeutung, denn wie der Priester an das menschliche Ausgeliefertsein gemahnt, so bietet er auch Hoffnung auf Rettung oder zumindest Trost durch die Wendung an die Götter. So spielt das Religiöse über die Eingangsszene hinaus eine zentrale Rolle in der gesamten Oper, wie sich schon anhand der starken Präsenz priesterlicher Figuren im Laufe des Stückes zeigt: In 23 von insgesamt 31 Szenen sind Tianeo, Astrologen oder Isis- und Osiris-Priester und -Priesterinnen auf der Bühne zu sehen. Die überwiegende Zahl der Szenen (19 von 31) findet zudem im Bereich religiös-rituell geprägter Orte statt, sei es bei der Residenz der Astrologen und des Hohepriesters, in der Nähe des Isis- oder Osiris-Tempel oder schließlich in der Pyramide des Schlussbildes.[45] Selbst die formale Gestaltung des Stückes spiegelt die Dominanz des Übermenschlichen wider, indem gerade an den Schlüsselstellen der Oper – an den Aktanfängen und -schlüssen – Szenen religiösen Inhalts stehen. Schließlich tragen auch die nichtgeistlichen Figuren mitunter zur der aufs Göttliche hin ausgerichteten Perspektive bei, indem sie beispielsweise im Gebet gezeigt werden wie Antonio in II 4.[46]

Verlauf des Untergangs – Scheitern der Strategien ‚Kampf' und ‚List'

Mit dem bevorstehenden Zusammenbruch als prophezeitem Ausgang vor Augen scheinen die Dramenpersonen einen konsequenten Weg ins Verderben zu gehen. Zwei Stationen gliedern dessen Verlauf, zwei Lösungsversuche nämlich, an deren Erfolg freilich niemand wirklich glauben kann und mit deren tatsächlichem Scheitern sich die befürchtete Ausweglosigkeit der Lage der Protagonisten bestätigt.

Zunächst ist es ein vom Volk und Cleopatra gewünschter Kampf zwischen Antonio und Augusto, der das Schicksal doch noch zugunsten der Ägypter wenden soll. Nach dessen Scheitern setzt Cleopatra eine Alternativstrategie ein. Zum Schein gibt sie Augustos Liebeswerben nach, um wenigstens Antonio zu retten. Antonio jedoch missversteht ihre Absicht, wird eifersüchtig und zieht sich eine tödliche Verletzung zu, noch bevor aufzuklären ist, dass Cleopatra lediglich eine List anwendet. Beide Lösungsversuche sind als opernübliche Motive u.a. auch aus Metastasios *Didone abban-*

---

[45] In 19 von 31 Szenen ist ein Sakralbau Teil des Bühnenbildes, wie in der Abfolge der Szenenbeschreibungen zu sehen. Vgl. Szenenanweisung auf S. 165f.

[46] An dieser Stelle findet sich in der Vertonung eines der frühesten Beispiele einer als solchen bezeichnete „Preghiera".

donata bekannt, wodurch die Analogie zwischen den beiden Libretti nochmals gestützt wird.[47]

Die Kampf-Strategie bildet die Ausgangssituation zum ersten Finale, das mit den Mysterien des Osiris-Kults in Form eines pantomimischen Tanzes als Auftakt zu Antonios Feldzug gegen Augusto endet:[48]

> Osiri che fu in Egitto lo stesso che fu Bacco[49] presso de' Greci ebbe per Moglie Iside. L'affetto loro scambievole e l'amore ch'essi godevano de' loro Sudditi destarono nell' animo di Tifone invidia e gelosia. Questi tramò una Congiura, la quale al desiderato effetto l'avrebbe condotto se il coraggio ispirato dall'amore nel cuore d'Iside non avesse preservato Osiri dalle insidie del fratello. Termina l'azione con una lieta Danza, la quale viene sospesa dal segno della Battaglia di M. Antonio e di Augusto che tutti sollecita ad esserne spettatori.[50]

Bevor also Antonio in die Schlacht gegen Augusto zieht, zeigt ein Mysterienspiel, wie eine liebende Frau ihren Gatten erfolgreich vor den Angriffen eines ihm verwandtschaftlich verbundenen Rivalen schützt. Damit wird in doppelter Weise auf das weitere Operngeschehen verwiesen. Zum einen unternimmt Cleopatra nach der Niederlage Antonios den Versuch, ähnlich wie Isis ihren Gatten durch eine List vor dem Rivalen Augusto in Schutz zu nehmen. Zum anderen aber kann die Darstellung der erwähnten Osiris-Geschichte als Anspielung auf ihren weiteren Verlauf verstanden werden, der zwar nicht mehr im Rahmen des Mysterienspiels gezeigt wird, wohl aber im Fortgang der Opernhandlung eine Analogie findet. Was Sografi hier als Osiris-Mythos pantomimisch darstellen lässt, entspricht nämlich der nur von einigen Autoren überlieferten Vorgeschichte zur eigentlichen Hauptepisode, gemäß der es Typhon[51] doch noch ge-

---

47 Die Motive des Kampfes zwischen den Rivalen und der vorgetäuschten Hinwendung zum Nebenbuhler kommen in *Didone abbandonata* in umgekehrter Reihenfolge und mit je anderem Ausgang vor: Zunächst versucht Didone in II 12, Enea zum Bleiben zu bewegen, indem sie seine Eifersucht auf Iarba weckt. Enea jedoch bleibt daraufhin erst recht bei seinem Entschluss, sich dem Willen der Götter zu beugen und nach Italien zu gehen. Nachdem Selene in II 7 den Kampf zwischen Enea und Araspe als Stellvertreter für Iarba unterbrochen hat, kommt es in III 2 tatsächlich zum Zweikampf zwischen Enea und Iarba, aus dem Enea als Sieger hervorgeht, um im weiteren großzügig darauf zu verzichten, Iarba zu töten. Enea beweist damit aufs Neue, dass er nicht in der Konkurrenz zu Iarba unterliegt, sondern Didone um anderer Motive willen verlässt.

48 Sografi führt diese Zeremonie als willkommenen Anlass ein, den Tanz in die Tragödie zu integrieren, so dass also dem eigentlichen Zwischenaktballett (*Adelaide di Guesclino*, ballo tragico-pantomino von Carlo Augusto Favier) eine Pantomime vorausgeht, wie er im Librettodruck erklärt: "Questa Celebrazione, solita farsi ogni anno e che si fa cadere in tal giorno per introdurre nella Tragedia la Danza, è il soggetto della Pantomima, che precede la Danza stessa." Antonio Simeone Sografi, *La morte di Cleopatra*, Venedig 1794, S. 30.

49 Wie großzügig Sografi in seiner Bezugnahme auf Montfaucon umgeht, zeigt das Beispiel der Gleichsetzung des Osiris mit Bacchus. Tatsächlich führt Montfaucon Bacchus nur als ersten von vielen römisch-griechischen Göttern an, mit denen man Osiris in den verschiedenen Überlieferungen verbunden hat. Vgl. Bernard de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures. Tome second. Seconde partie. La Religion des Egyptiens, des Arabes, des Syriens, des Perses, des Scythes, des Germains, des Gaulois, des Espagnols, & des Carthaginois*, Paris 1722, S. 272.

50 Antonio Simeone Sografi, *La morte di Cleopatra*, Venedig 1794, S. 30.

51 Bei Montfaucon ‚Typhon', bei Cartari „Tifone" genannt, sonst auch ‚Seth'.

lingt, Osiris zu töten und seinen Leichnam verschwinden zu lassen.[52] Der Kern des Mythos liegt gar erst im weiteren Schicksal des toten Körpers.[53] Die Rettung des Osiris, wie sie der Ballo des ersten Finale zeigt, ist demnach nur eine vorläufige, auf die im nächsten Schritt der Tod des Helden folgt. Der Herodot-Leser kannte als berühmteste Dokumentation gerade dieses Mythos eine bildliche Darstellung des Osiris-Grabes in der Grabkammer der Cheops-Pyramide.[54] Selbst im zuversichtlichen Aktschluss lag somit für den, der mit der ägyptischen Mythologie ansatzweise bekannt ist – und das kann zumindest unter den freimaurerisch geprägten Publikumsteilen vorausgesetzt werden –, ein Verweis auf die folgende Katastrophe.

Der zweite Lösungsversuch – Cleopatras vorgetäuschte Hinwendung zu Augusto – steht im Zentrum des zweiten Aktes. Als erste berichtet Ottavia davon, Cleopatra habe ihre Meinung geändert und wolle Augustos Werben erhören (II 6). Selbst Tianeo will diesen Sinneswandel kaum glauben (II 7). Erst als Cleopatra selbst bestätigt, sie stehe für Augusto zur Verfügung, traut der der vermeintlich neuen Lage (II 8). Als unbeabsichtigte Begleiterscheinung ergibt sich aus dieser Finte Cleopatras jedoch für Antonio der Eindruck, von seiner Geliebten hintergangen zu werden. Seine Arie am Ende von II 9 lässt darauf schließen, dass er nach dieser Entdeckung nicht mehr länger leben will. Und tatsächlich erhält Cleopatra einige Szenen später die Nachricht, Antonio sei tödlich verwundet, wobei der genaue Grund der Verletzung im Dunkeln bleibt. Wo also Didone gezielt auf die Eifersucht ihres Geliebten spekuliert, um ihn an sich zu binden – sich allerdings in Bezug auf die erwartete Wirkung verschätzt, lässt sich doch Enea trotz seines Schmerzes nicht von seinen Plänen abbringen –, wird Cleopatra einmal mehr von den Folgen ihres Handelns überrascht. Erst ihre Entscheidung, in dieser

---

52 Montfaucon gibt die Episode als letzte seiner Varianten des Osiris-Mythos wieder: „D'autres prenant l'Histoire dès le commencement disoient que Typhon qui dans l'absence d'Osiris n'avoit osé rien entreprendre, parce qu'Isis regnoit avec trop de vigilance, pour qu'on pût recommença ses menées après le retour d'Osiris." (Bernard de Montfaucon, *Supplement au livre de l'Antiquité expliquée et representée en figures. Tome second. Le culte des Grecs, des Romains, des Egyptiens, et des Gaulois*, Paris 1724, S. 141.)

53 Als Konstanten in allen Überlieferungen nennt Montfaucon die Ermordung des Osiris, seine Einsargung sowie die Verteilung seiner Glieder: „Ce qui est certain, est que le meurtre, la biere, & les membres d'Osiris faisoient une bonne partie de la mythologie Egyptienne. On representoit souvent Osiris défunt, & les monuments nous apprennent bien des choses que les Auteurs ne disent point." (Bernard de Montfaucon, *Supplement au livre de l'Antiquité expliquée et representée en figures. Tome second. Le culte des Grecs, des Romains, des Egyptiens, et des Gaulois*, Paris 1724, S. 141f.)

54 Herodot, 2.124. 127, vgl. *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike*, auf der Grundlage von Pauly`s Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaften unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter bearb. u. hrsg. v. K. Ziegler u. W. Sontheimer, München 1979, Bd. 4, Sp. 1253.

aussichtslosen Situation nicht länger leben zu wollen, stellt sich als die erste vergleichsweise selbstbestimmte Tat der Regentin dar.

Sowohl in der Dominanz des Sakralen als auch im Scheitern der autonomen Handlungsversuche Cleopatras zeigt sich somit die Ohnmacht der Regentin. Allein der Selbstmord bleibt ihr als letzter Rest von Selbstbehauptung.

Die Schlusslösung: Autonomie im Selbstmord – eine pessimistische Weltsicht

Die Schlusslösung im Vergleich der Dramatisierungen

Cleopatra wählt ein ungewöhnlich spektakuläres, für die bildliche oder dramatische Darstellung besonders reizvolles Mittel für ihren Selbstmord: Sie lässt sich von einer Giftschlange beißen und stirbt an den Folgen des Bisses. Sografi ist der erste, der diesen Vorgang auf einer italienischen Bühne zeigt.[55] Im Innern einer Pyramide lässt er Cleopatra szenisch darstellen, wie sie sich freudig der in einem Korb bereitgestellten Schlange zum Biss hingibt. Der ebenfalls tödlich verletzte Antonio sucht sie auf, und beide verleihen im gemeinsamen Sterben ihrer gegenseitigen Treue Ausdruck.[56] Ein Vorbild in der szenischen Darstellung der Selbsttötung Cleopatras durch die Schlange könnte Sografi allenfalls in Shakespeares Tragödie gehabt haben. Cleopatra lässt hier einen Korb mit Schlangen bringen, wird zusammen mit ihren Hofdamen auf offener Szene gebissen und stirbt. Allerdings gehen die Übereinstimmungen zwischen

---

[55] Delfino noch bewahrt in seiner Tragödie das Decorum, indem er eine von Cleopatras Hofdamen Augustus gegenüber lediglich berichten lässt, wie Cleopatra durch einen Schlangenbiss gestorben sei, nachdem sie sich durch ihn verraten geglaubt habe. Cleopatra hatte zuvor einer Verbindung mit Augusto zugestimmt unter der Bedingung, dass sie nicht als Teil seines Beutezugs nach Rom reisen müsse. Als sie jedoch einen Brief nach Rom findet, in dem er ankündigt, er wolle die ägyptische Königin im Triumph mitbringen, wittert sie Verrat. Tatsächlich beabsichtigt Augusto mit diesem Schreiben lediglich, Rom, das Cleopatra ablehnend gegenüber steht, von seiner Loyalität zu überzeugen und so seine Liebesbeziehung zu ihr zu schützen. In der letzten Szene tritt – wie schon am Anfang des Dramas – der Schatten des toten Antonio auf, der in Cleopatras Tod einen späten Sieg über seinen Feind Augusto sieht. Alfieri wiederum zeigt zwar den Tod der Cleopatra, doch verzichtet er auf die Schlange als Todeswerkzeug. Angesichts des toten Antonio greift Cleopatra vor den Augen des Augusto ebenfalls zur Waffe, verletzt sich und stirbt nach einem kurzen Monolog. Einzig in der metaphorischen Redeweise, der Tod nähere sich ihr „con viperea face“ (Vittorio Alfieri, *Antonio e Cleopatra*, in: Vittorio Alfieri, *Tragedie postume*, Edizione critica, Bd. I, Testo definitivo e redazioni inedite, hrsg. v. M. Sterpos, Asti 1980, V 5, S. 126), legt der Autor ihr eine Anspielung auf den Schlangenbiss in den Mund.

[56] Wie erwähnt haben Gaetano Rossi und Gaetano Marinelli für die Aufführung der Oper im Teatro La Fenice 1800 die Schlussszene neu gestaltet. An der Folge der äußeren Ereignisse ändert sich dadurch nichts. Während Sografi Cleopatra allerdings bis zum Schlangenbiss nur stumm agieren lässt, gibt Rossi auch Einblick in den Entscheidungsprozess der Königin bis zu diesem Zeitpunkt. Im weiteren Verlauf der Textbetrachtung wird die Fassung von 1794, zu der auch die Musik erhalten ist, im Vordergrund stehen. Was dabei an allgemeinen Tendenzen festgestellt wird, gilt im Großen und Ganzen auch für die Fassung von 1800 mit Ausnahme der Beziehungen zwischen Schlussszene

Shakespeare und Sografi nicht weiter, als die historische Überlieferung ohnehin nahelegt. So unterscheidet sich Sografis Schlusslösung vor allem in der Reihenfolge der Ereignisse von den anderen. Die Sprechtheaterversionen nämlich folgen übereinstimmend den geschichtlichen Fakten, insofern sie den Selbstmord der Cleopatra als Reaktion auf die Nachricht von Antonios tatsächlichem Tod darstellen. Cleopatra stirbt Antonio nach, ist aber während ihres Sterbeprozesses ohne ihren Geliebten. Sografi hingegen lässt den tödlich verletzten Antonio ein letztes Mal auftreten, als Cleopatra bereits die Symptome des Schlangengiftes zu spüren beginnt. Das Liebespaar erlebt im gemeinsamen Sterben eine letzte Erfüllung.

Der Schauplatz der Pyramide

Auch hinsichtlich des Schauplatzes findet Sografi offensichtlich eine neue Lösung, wenn er Cleopatras Tod ins Innere einer Pyramide verlegt. Sowohl Delfino als auch Alfieri lassen ihre gesamte Tragödie und so auch den Schluss im Palast der Cleopatra in Alexandria spielen. Sografi greift den in der Opera seria der Zeit häufig vorkommenden Typus der Sotterraneo-Szene auf, wie er nicht zuletzt schon von Semiramides Todesszene im Innern des Mausoleums ihres toten Gatten her bekannt ist. Wieder lässt er das in metaphorischem Sinne ‚düstere' Geschehen an einem buchstäblich düsteren Ort stattfinden. Neu ist dabei, dass das Grabmal näher spezifiziert wird, nämlich als ägyptische Pyramide, und somit einen Schauplatz besonderer Prägung darstellt: Nicht umsonst zählen die monumentalen ägyptischen Bauwerke zu den antiken sieben Weltwundern. Indem sie die Zeiten überdauern, stehen sie für Ewigkeit und sind doch ebensosehr Zeugnisse der unabänderlichsten aller Endlichkeitserfahrungen des Menschen, des Todes. Wie erwähnt, berichtet Herodot von der Darstellung des Osiris-Mythos im Innern der Cheops-Pyramide. Möglicherweise war Sografi dieser Zusammenhang bekannt. Wie der Primo Ballo mit der vorläufigen Rettung des Osiris dem kundigen Zuschauer bereits die Vorahnung eines sterbenden Helden eingibt, mag so die Verortung des *tragico fine* in der Pyramide ihrerseits auf den Heilsaspekt verweisen, der dem Osiris-Mythos innewohnt: Zwar stirbt Osiris, doch bringt sein Tod im Folgenden die ewige und unzerstörbare Natur seiner Seele zu Tage.[57] In der Darstellung eines derartigen Mythos in der

---

und Primo Ballo, der 1800 wegfällt. Fragen zur unterschiedlichen Gestaltung im Detail kommen im Zusammenhang mit der Vertonung der Fassung von 1794 zur Sprache.

[57] Vgl. Plutarch, *Über Isis und Osiris*, 2 Teile, hrsg. u. übers. v. Th. Hopfner, 2. Teil: *Die Deutungen der Sage*, Prag 1941, S. 32f. „Deshalb erzählen sie nicht ohne Grund, dass zwar die Seele des Osiris

Pyramide zeigt sich etwas von der Bestimmung des Bauwerkes: Es hilft bei der Todesbewältigung, nicht nur, indem es monumentale Dauer gegen menschliche Vergänglichkeit setzt, sondern auch, indem es dem individuellen Tod die Idee eines ihn überschreitenden Sinnes mitteilt – ein Aspekt, der sich im Finale von *La morte di Cleopatra* wiederfinden lässt, wie noch zu sehen sein wird.[58]

Differenz und Nähe zu *Didone abbandonata* im Finale

Nachdem im Verlauf des Stückes gewisse Parallelen zwischen dem Schicksal der Cleopatra und der Didone sichtbar geworden sind, stellt sich auch angesichts ihrer beider Sterben die Frage nach Übereinstimmung und Unterschieden. Vor der Folie der im Grunde optimistischen Finallösung in *Didone abbandonata* zeigt sich dabei zum einen, wie die im Laufe von *La morte di Cleopatra* etablierte pessimistische Weltsicht bis ins Finale der Oper hineinreicht, und zum anderen, welche Möglichkeiten für den Menschen vorgeführt werden, mit den Bedingungen solcher Perspektivlosigkeit umzugehen.

Zunächst zu den Übereinstimmungen zwischen Metastasios und Sografis Libretti: Beide Regentinnen haben es verschmäht, durch eine Verbindung mit einem verhassten, aber mächtigen Mann Leben und Herrschaft zu sichern. Auch die von ihnen geliebten Partner sind nicht in der Lage oder nicht willens, ihnen beizustehen. So finden sich die beiden Frauen am Ende der Opern in einem Dilemma, das sie durch Selbstmord lösen. Dabei liegt die Verantwortung für diese Entwicklung zumindest zum Teil in einem schuldhaften Verhalten ihrerseits, sei es, dass sie selbst einst geschworene Treue gebrochen haben – wie Didone ihrem toten Gatten Sicheo gegenüber –, sei es, dass ihr Geliebter ihretwegen zum Ehebrecher wurde – wie Antonio Ottavia gegenüber. Der Tod der Protagonistinnen enthält somit ein Moment der Wiederherstellung von Gerechtigkeit. Die Folgen ihres Sterbens gehen jedoch weit

---

ewig und unzerstörbar sei, seinen Körper aber Typhon oft zerreiße und vertilge, den Isis umherirrend suche und zusammenfüge. Denn das (wahrhaft) Existierende und nur Begriffliche (Ideelle) und Gute ist stärker als Vernichtung und Wandel, doch die Bilder, Begriffe und Ideen und Ähnlichkeiten [...], die sind nicht von Dauer, sondern es ergreift sie das Ungeordnete und Wirrige (dieser Welt) hier."

58 Ob derartige Verknüpfungen zwischen den verschiedenen Wissensgebieten von Sografi oder seinem Publikum geleistet wurden, muss offen bleiben. Allerdings ist davon auszugehen, dass aufgrund der Informationslage über die ägyptische Kultur die Vorstellung von der Pyramide als besonders ausgezeichnetem, der Todbewältigung gewidmeten Bauwerk geläufig war – jenseits aller literarischen Überlieferung etwa durch entsprechende Zierbauten in Gartenanlagen.

über ihre Person hinaus, führt es doch jeweils auch zum Untergang eines ganzen Reiches.[59]

Eingedenk der Parallelen zwischen beiden Handlungsverläufen fallen die Unterschiede in der Schlusslösung deutlich ins Auge: Sie liegen in der Wahl der Todesart, in der Rolle des übrigen Opernpersonals sowie in der Bedeutung des Todes für die Protagonistin. Im Gegensatz zu Didone, die ihrem Leben ein Ende setzt, indem sie darauf verzichtet, sich vor den Flammen des brennenden Karthago zu retten, führt Cleopatra ihren Tod aktiv herbei, indem sie sich eines vergleichsweise raffinierten Mittels, des Schlangenbisses, bedient. Erstmals im Verlauf der Oper ergreift sie damit erfolgreich die Initiative und wird so wenigstens im Tod zur selbstbestimmt Handelnden. Ist in Didones Tod die Tatsache, dass sie alleine stirbt geradezu konstitutiv – schließlich ist ihr Selbstmord die Konsequenz aus der Erkenntnis, von allen verlassen zu sein – so erfährt Cleopatra ganz im Gegenteil den größten Trost darin, dass Antonio sich sterbend zu ihr gesellt. Dazu bringt ihr die Anwesenheit ihres Gegners Augusto die Genugtuung, ihn erstmals in die Position des Ohnmächtigen gebracht zu haben. Im Fall Didones besiegelt der Tod endgültig die Trennung von Enea, der bereits seiner glorreichen Zeit in Italien entgegensegelt. Das Geschehen spaltet sich in den mit Enea verbundenen zukunftsträchtigen Strang und den mit Didone verknüpften des Untergangs. Dagegen bedeutet für Cleopatra der gemeinsame Tod mit Antonio die letzte, ewige Vereinigung, die rückwirkend auch ihrem Leben einen bislang ungekannten Sinn verleiht. Die Umgebung der Pyramide stellt dabei den angemessenen Hintergrund für einen solch erhabenen Augenblick dar:

---

[59] Nocciolini sieht in diesem Aspekt ein Zeichen der Absolutismuskritik in der venezianischen Fassung von *La morte di Cleopatra*, die sich beispielsweise im Eröffnungsrezitativ des Tianeo zu Anfang des zweiten Aktes äußere, wenn der Hohepriester den Vorwurf erhebt, viele Unschuldige müssten wegen der Fehler weniger leiden: „Oh pianti! Oh voci! Piombar vi sento / Nel profondo del cor. Misere Genti, / Pe' falli altrui dovete / No, voi non perirete / Senza di me." (II 1), vgl. Monica Nocciolini, *Circolazione di un melodramma e rivolgimenti politici*, S. 341. Diese Sichtweise erscheint zwar plausibel, lenkt aber meines Erachtens davon ab, dass selbst für die Herrschenden in der von Sografi gezeichneten Welt keine wirkliche Handlungsalternative besteht, die ihnen und ihren Untertanen Glück und Gelingen garantierte. Wie Nocciolini selbst etwas später im Zusammenhang mit der Frage der Bewertung verschiedener Regierungsformen durch die Oper selbst formuliert, wird hier nicht eine Verfassung der anderen als die bessere gegenübergestellt, sondern viel fundamentaler jegliche Herrschaftsform – oder radikaler: jede Möglichkeit, allgemeines Heil zu garantieren – negiert: "Il melodramma di Venezia [die venezianische Fassung von *La morte di Cleopatra*] si proponeva come la negazione di qualunque tipo di regime." Ebd., S. 346.

CLEOPATRA

Ah questa idea soave
Di mia misera vita
Rende il momento estremo, eterno e grave.[60]

Zwar liegt im Falle der *Didone abbandonata* ein Ausgleich für die Schrecknisse des Schlusses in der poetischen Gerechtigkeit, die durch den Flammentod der Heldin eine gestörte Weltordnung wieder herstellt, doch führt dies keineswegs dazu, dass das Geschehen für Didone selbst als sinnvoll erlebbar wäre. Sie stirbt als hoffnungslos Verzweifelte. Cleopatra hingegen kann ihr gewaltsames Lebensende als förderlich wahrnehmen, insofern es ein Beispiel tugendhaften Verhaltens darstellt:

CLEOPATRA

Delle umane grandezze
Ecco un esempio in me [...][61]

Statt sich Augusto hinzugeben und opportunistisch Leben und Herrschaft zu bewahren, hält sie Antonio die Treue – beweist so ihre *constantia*[62] – und trägt selbst die äußersten Konsequenzen dieser Haltung.

Scheint Cleopatras Tod auf den ersten Blick als sinnvoller und somit leichter erträglich als der der Didone, so ist doch zwischen der Perspektive der Protagonistin und der Wirkung der Schlusslösung insgesamt zu unterscheiden. Unter dieser Prämisse stellt sich Metastasios Libretto als dasjenige der beiden dar, das eine grundsätzlich optimistische Weltsicht zum Ausdruck bringt: Achtet man nur darauf, auf der Seite von Männern wie Enea zu bleiben und sich nicht wie Didone in widersprüchliche Verhältnisse zu verstricken, so bietet die Welt attraktive Handlungsmöglichkeiten wie beispielsweise ruhmvolle Staatsgründungen. Anders zeichnet es Sografi: Zwar kann der Einzelne Trost finden in menschlichen Beziehungen und einzelnen Akten individueller Selbstbestimmung, sei es auch nur in der Wahl des eigenen Todes, doch lassen sich damit die Weltverhältnisse nicht ändern. Selbst die Mächtigsten geraten in Situationen, in denen sie sich ausgeliefert fühlen – wie Augusto, wenn er feststellen muss, dass sich Cleopatra ihm durch Tod entzieht. Es gibt kein Außen gegenüber dem Katastrophenszenario, kein Schiff segelt in die goldene Zukunft. Dass diese Sichtweise nicht zwangsweise im Sujet begründet liegt, zeigt Alfieri. Seine frühe Tragödie

---

60 Antonio Simeone Sografi, *La morte di Cleopatra*, Venedig 1794, II 14, S. 60.

61 Ebd.

62 Wo sie dies nicht tut, wie in Delfinos Tragödie, wird ihr Tod entsprechend zur Sühne einer Schuld umgedeutet. Vgl. oben S. 161. Sografis Libretto knüpft somit lose an die Tradition des mit Kleopatra-Darstellungen verbundenen *exemplum virtutis* an, zu der im venezianischen Kontext vor allem Tiepolos Cleopatra-Gemälde im Palazzo Labia beigetragen haben. Wie dort die Herrschertugenden *magnificenza* und *generosità* wird hier die *constantia* beispielhaft vorgeführt.

schließt mit Augustos Wunsch, nach Cleopatras Tod so schnell wie möglich den Ort des Schreckens zu verlassen, als läge nur ein regionaler Bann über Alexandria, dem man durch Flucht entgehen könne. Mit Augusto hofft der Zuschauer, aus dem verhängnisvollen Fall gelernt zu haben und in Begleitung des römischen Imperators in eine besser Welt zu entschwinden, in der Derartiges nicht vorkommt:

AUGUSTO

Partiam, Romani, in questa iniqua terra,
Tutto ispira il terror, il Ciel n'è impuro,
L'aer perfin n'è d'ogni vizio infetto.[63]

Sografis Finallösung enthält somit zwei gegenläufige Tendenzen: Insgesamt betrachtet, zeichnet sie das Bild einer perspektivlosen, unheilschwangeren Welt, wie es bereits seit Tianeos düsteren Prophezeiungen der ersten Szene die Oper prägt. Zugleich bietet sie eine Möglichkeit an, wie der Einzelne sich in einer solchen Umgebung durch Rückzug in bestimmte virtuelle Schutzräume behaupten kann. Vorgeführt wird dabei eine Bewegung der Rettung durch eine überhöhende Idee der Liebe, die der unnachgiebigen Realität einen schon in Bereiche des Religiösen verweisenden Ewigkeitsgedanken entgegensetzt. Damit enthält der Schluss von *La morte di Cleopatra* wesentliche Momente der Fortsetzung und des eigentlichen Kerns des Osiris-Mythos: Der Held stirbt (im Fall der Oper sind es gar beide Hauptfiguren), seinen physischen Tod wird jedoch überdauern, was spirituellen, geisthaften Charakter hat.[64] Im Falle der Oper ist dies die Liebe zwischen Cleopatra und Antonio.

Liebestod in der Pyramide – das Schlussbild der Oper in Sebastiano Nasolinis Vertonung

In der 1794 aufgeführten Fassung ist die Finalszene der Oper fast ausschließlich der Darstellung von Cleopatras Sterben gewidmet. In drei Szenen erlebt der Zuschauer eine Reflexion der Cleopatra über ihren Tod, die Wiederbegegnung der sterbenden Liebenden und den Liebestod Cleopatras und Antonios mit Augusto als düpiertem Dritten. Der Akt der Selbsttötung als solcher tritt demgegenüber auffällig in den Hintergrund.

---

63 Vittorio Alfieri, *Antonio e Cleopatra*, in: Vittorio Alfieri, *Tragedie postume*, Edizione critica, Bd. I, Testo definitivo e redazioni inedite, hrsg. v. M. Sterpos, Asti 1980, V 5, S. 127.

64 Vgl. S. 175, Fußn. 58.

Der Schlangenbiss 1794 und 1800

In der 1794 aufgeführten Fassung zeigt Sografi Cleopatra zu Szenenbeginn, wie sie ihre Hofdamen wegschickt, um aus einem bereitstehenden Korb freudig eine Giftschlange zu nehmen und sich von ihr unter Schrecken den tödlichen Biss in die Brust versetzen zu lassen:

> *All' aprirsi della Scena vedesi Cleopatra nel mezzo assistita e sostenuta da due Damigelle. V'è da un lato un picciolo Canestro di frutte, a cui ella si accosta facendo cenno di allontanarsi alle sue Damigelle. Scopre le foglie sovrapposte e vedendo un Aspide fa un gesto di giubilo. Se la accosta al seno e rimasta ferita lo slancia con orrore. Resta in silenzio per poco.*[65]

Der eigentliche Selbstmord ist also auf der Bühne zu sehen. Indem er jedoch gleich am Anfang der Szene in einem dreizehntaktigen – im Tempo Largo gespielt etwa einminütigen – Instrumentalvorspiel nur szenisch gezeigt wird, während zugleich ein neues Bühnenbild[66] den Blick fesselt und die Aufmerksamkeit des Zuschauers nicht durch Gesang auf Cleopatra fokussiert wird, erhält die Schlangenbissszene einen nur halb wirklichen, fast schemenhaften Charakter, zumal auch keine Bewegungsstilisierung in tänzerisch-pantomimischem Sinne auf szenischer Ebene für Konzentration sorgt. Die stumme Szene wird zum erklärenden Signet, das das folgende Geschehen einleitet und rechtfertigt, dessen darstellendem Vollzug aber kaum Eigenwert zukommt. Nach dem nur in der vorwegnehmenden Traumpantomime gezeigten Mord an Cesare in *La morte di Cesare*[67] und dem im Dunkel des Mausoleums zu ahnenden versehentlichen Attentat auf Semiramide in *La morte di Semiramide*[68] zeigt sich auch in der dritten *La morte*-Oper wieder eine gewisse Diskretion in Bezug auf die Darstellung einer Gewalttat auf der Bühne. Vollends deutlich wird dies im Vergleich mit der Neufassung der Sotterraneo-Szene für die Aufführung in La Fenice im Jahr 1800 von Gaetano Rossi und Gaetano Marinelli,[69] in der der Akt des Selbstmords wesentlich stärker ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Rossi verlegt dazu den Schlangenbiss vom Anfang auf die Mitte der Soloszene der Cleopatra, mit der das letzte Bild beginnt. Indem er die verzweifelte Königin ihre Motivation zum Selbstmord ausführlich erörtern lässt und dieser Frage sogar eine Cavatina widmet, indem er sie weiter den Schlangenkorb als ein Zeichen des vermeintlich toten Antonio deuten lässt, zu ihm ins Totenreich zu kom-

---

65 Antonio Simeone Sografi, *La morte di Cleopatra*, Venedig 1794, II 14, S. 59.
66 "Interno d'una Piramide Egizia" lautet die Szenenbeschreibung.
67 Vgl. Kapitel *La morte di Cesare*, S. 100ff.
68 Vgl. Kapitel *La morte di Semiramide*, S. 141ff.
69 Die Vertonung ist nicht erhalten, alle Aussagen über das neue Finale können somit nur anhand des Librettodrucks erfolgen.

men, erzeugt er beim Zuschauer gespannte Erwartung auf das Ereignis des Schlangenbisses. Statt als stummer Überraschungseffekt geschieht der Selbstmord als erster Höhepunkt einer Klimax. Zudem auch verbal von Cleopatra kommentiert, gewinnt seine Darstellung an Realität und wirkt ungleich drastischer.

> *CLEOPATRA*
> E in quest'Aspide il mezzo anco m'additi.
> T'ubbidisco … ti seguo … Ombra diletta …
> Vedi … moro per te … vengo … m'aspetta …
> *(prende l'Aspide, e come vincendo un naturale ribrezzo se lo accosterà al seno, cui rimane ferita. Breve silenzio poi.*
> Più non ti temo, irato cielo. […][70]

Möglicherweise kam die nasolinische Version des Selbstmordes bereits den Zeitgenossen allzu knapp vor. Ein Indiz hierfür könnte die Tatsache sein, dass nur wenige Tage nach der Premiere im Teatro S. Benedetto in der venezianischen Presse von der Aufführung des Stückes „col rinomato pezzo del Sotterraneo del sempre celebre Signor Maestro Anfossi"[71] berichtet wurde.

Der Sterbeprozess – Liebe und Tod, Selbstbehauptung und Untergang in Es-Dur

In der Fassung von 1794, um die es im Weiteren gehen wird, liegt der Fokus im Schlussbild auf den Ereignissen nach dem Schlangenbiss sowie den sie begleitenden Gedanken und Gefühlen der Protagonisten. Das Leiden an einer unheilvollen Welt sowie die Selbstbehauptungsstrategie der Heldin, sich mit der Entscheidung für den Liebestod aus der Perspektivlosigkeit solcher Realität zu retten, finden darin jeweils musikalische Entsprechungen.

Die drei letzten Szenen beinhalten zwei musikalische Schwerpunkte: zum einen Cleopatras Reflexion über ihr Sterben, die sich aus einem durch das erwähnte Instrumentalritornell eingeleiteten Accompagnato-Rezitativ und einer Cavatina zusammensetzt, zum anderen eine Cavatina des Augusto, die in ein abschließendes Terzett[72] Cleopatras mit Antonio und Augusto übergeht. Zwischen den beiden Cavatinen findet

---

70 Antonio Simeone Sografi, *La morte di Cleopatra*, Venedig 1800, II 13, S. 58.

71 *Gazzetta urbana veneta*, Nr. 43, 28. 5. 1794, S. 341. Möglicherweise handelte es sich um eine Nummer aus Anfossis Oper *Cleopatra* auf ein Libretto von Mattia Verazi, die 1779 in Mailand aufgeführt worden war.

72 Cavatina und Terzett sind in einer durchkomponierten Nummer notiert, so dass man gegebenenfalls auch von einem Solobeginn des Terzetts oder – durch Unterteilung des Terzetts in weitere Einzelabschnitte – einer Abfolge aus Solo-, Duett-, Terzett- und wieder Soloteil sprechen könnte. Aus Gründen der Übersichtlichkeit werde ich jedoch im Folgenden bei der Unterscheidung von Cavatina und Terzett bleiben, ohne damit die formale Offenheit der Schlussnummer in Abrede stellen zu wollen.

die überraschende Ankunft des sterbenden Antonio sowie etwas später die Augustos samt Kriegern, Volk und Hofstaat in einer durchkomponierten Scena statt, die die geschlosseneren musikalischen Nummern eng aneinander bindet. Insgesamt entsteht so eine Abfolge, die formal einem Szenenaufbau nahe steht, wie er sich im beginnenden 19. Jahrhundert standardmäßig einbürgert. Die Tonartenfolge trägt zum Eindruck einer in sich gegliederten Einheit des Schlussbildes bei:

Ritornell	Acc. Cleo.	Cav. Cleo.	Scena	Cav. Aug.	Terzett[73]
c	c/Es/g	g	G/Es/c/Es	Es	B

Abgesehen von G-Dur, das beim plötzlichen Erscheinen des Antonio auftritt, bewegt sich die Komposition durchgehend im Bereich der B-Tonarten, wobei Es-Dur als Paralleltonart zu c-Moll sowie als Subdominante zu B-Dur wie ein Scharnier zwischen den harmonischen Feldern funktioniert und so gewissermaßen zum tonalen Zentrum des Gesamtabschnitts wird, ohne die Grundtonart einer der geschlossenen Nummern zu sein. Die offenen Abschnitte des Accompagnato-Rezitativs und der Scena bilden gewissermaßen Brücken zwischen der Einleitung und den Cavatinen. Schließlich ist die Gesamttendenz einer gelinden Aufhellung von c-Moll (Molltonart mit drei b-Vorzeichen) über g-Moll (Molltonart mit zwei b-Vorzeichen) nach B-Dur (Durtonart mit zwei b-Vorzeichen) festzustellen, die ebenfalls zum inneren Zusammenhalt der drei Szenen des Schlussbildes beiträgt. Nocciolini hat bereits auf die Vorliebe Nasolinis für Es-Dur in *La morte di Cleopatra* hingewiesen und einen Zusammenhang zwischen der Tonart und freimaurerischen Inhalten vermutet.[74] Tatsächlich dominiert Es-Dur im zweiten Akt so stark, dass sie rein numerisch die am häufigsten vorkommende der gesamten Oper ist. Der erste Akt jedoch – mit einer D-Dur-Sinfonia beginnend und mit dem Duett zwischen Cleopatra und Antonio in G-Dur endend – berührt Es-Dur nur einmal im düsteren Eingangschor und gerät in der in c-Moll stehenden Arie des Tianeo ein zweites Mal in ihre nähere Umgebung, weit davon entfernt, generell ein heroisch konnotiertes Es-Dur in den Vordergrund zu stellen – etwa als Tribut an freimaurerische Erwartungen, wie Nocciolini erwägt.[75] Eher lässt sich konstatieren, dass Nasolini

---

[73] Formale Bezeichnungen hier von K.K.

[74] Monica Nocciolini, *Circolazione di un melodramma e rivolgimenti politici*, S. 335f.

[75] Nocciolini schreibt einigen Nummern die Tonart Es-Dur zu, die – zumindest in der mir vorliegenden Reproduktion des auch von Nocciolini benutzten (siehe ihre Fußnote 15, S. 335) Florentiner Partiturexemplar, – in anderen Tonarten stehen, so dass ihre Aussage, der zweite Akt der Oper stünde quasi ganz in Es-Dur, zu relativieren ist. Insbesondere steht die Arie des Tianeo nicht in Es-Dur, sondern in c-Moll bzw. in ihrem zweiten Teil in C-Dur. Eine direkte

auch dem Aspekt des Pathos und der Klage, wie er sich neben dem heroischen mit Es-Dur verbindet, bzw. Es-Dur als Ombra-Tonart Geltung verschafft, indem er sie in Kontexten unguter Prophezeiungen (Tianeo mit Chor in I 1 und II 1), Klagen und Bitten (Antonios *Preghiera* in II 4) sowie in der Sterbeszene verwendet.[76] In der Mehrdeutigkeit der zentralen Tonart des Schlussbildes liegt somit eine Analogie zu den auf der Textebene bereits dargelegten gegenläufigen Tendenzen der Finalszene, der perspektivlosen Weltsicht einerseits und deren Bewältigung durch die selbstbestimmte Konzentration auf die Liebe andererseits. Kann die Klagekonnotation als Entsprechung für den allgemeinen Verhängniszusammenhang gedeutet werden, die in der häufigen Wendung zur parallelen Molltonart c-Moll ihre Bekräftigung findet, so liegt im herrscherlichen Charakter von Es-Dur der Verweis auf die Regentin Cleopatra, die auch im Tod, und gerade in ihm, dem imperialen Ansinnen des Römers Augusto gegenüber ihre Autonomie bewahrt. Schließlich findet auch das Hilfsmittel dieser Selbstbehauptung, die todesüberwindende Liebe, ihren traditionellen Ort in dieser Tonart, wie sich an den schon früher zitierten osthoffschen Beispielen zeitgenössischer Es-Dur-Cavatinen erweist, in denen die Todesähnlichkeit der Liebe, die Nähe von Eros und Thanatos, in vielschichtige Verweisungszusammenhänge gestellt wird.[77]

Korrespondenz zwischen der ‚Freimaurer-Tonart' und der Priesterfigur besteht deshalb meines Erachtens nach nur mit Einschränkungen.

76 Im Florentiner Partiturmanuskript finden sich zwei weitere Es-Dur-Nummern: Augustos Arie „Teneri affetti miei" (II 4) und Cleopatras *Recitativo e Rondò* „Qual vista, qual orror" (II 12). Da diese Texte jedoch im venezianischen Librettodruck nicht vorkommen, können sie nicht als die in Venedig aufgeführten Nummern angesehen und so auch nicht in die Interpretation integriert werden. An den entsprechenden Stellen fehlt somit eine gesicherte Aussage über die Tonarten der in Venedig gesungenen Arien, so dass auch Aussagen über den Gesamttonartenplan der venezianischen Fassung der Oper nur eingeschränkt möglich sind.

77 Vgl. Wolfgang Osthoff, *Mozarts Cavatinen und ihre Tradition*, in: Helmuth Osthoff zu seinem siebzigsten Geburtstag, hrsg. v. U. Aarburg, u. P. Cahn in Verbindung mit W. Stauder, Tutzing 1896, S. 139-177, v.a. S. 160f. Osthoff führt als Beispiel die Cavatina der Gräfin aus Mozarts *Nozze di Figaro* vom Anfang des zweiten Aktes an: „Angesprochen wird in dieser Cavatina der Gott Amor. Er kann trösten, beglücken, und er kann auch den Tod geben. Amor und Tod stehen hier ganz nahe beieinander wie auf gewissen antiken (römischen) Sarkophagen [...], ja sie scheinen fast in einer einzigen Gestalt geheimnisvoll zu verschmelzen." Dieser Umgang mit der Tonart Es-Dur im späteren 18. Jahrhundert fügt sich in einen größeren Zusammenhang einer sich wandelnden Sicht des Todes. In seiner kulturgeschichtliche Untersuchung zur *Geschichte des Todes* konstatiert Philippe Ariès (München 1982, 9. Aufl. 1999, S. 500f) für die Parallelisierung von Liebe und Tod, die die beiden „schwachen Punkte" des „Schutzwall[s] gegen die Natur" darstellen, „wo immer ein wenig wilde Gewalt durchsickerte", einen Höhepunkt im 18. Jahrhundert: „Seit dem sechzehnten Jahrhundert aber haben sie sich einander genähert, bis sie Ende des achtzehnten Jahrhunderts ein wirkliches Korpus makabrer Erotik bildeten. [...] tief im Unbewussten hat sich im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert etwas Verwirrendes abgespielt: dort haben sich, ganz im Imaginären, Liebe und Tod einander genähert, bis sich ihre äußere Erscheinung verwischte." (Ebd.)

Instrumentaleinleitung – Souveränität und Leiden

Was sich im Doppelcharakter der zentralen Tonart zeigt, gilt als Gestaltungsprinzip auch in anderer Hinsicht. Gleich in der anfänglichen Instrumentaleinleitung, während der Cleopatra sich den tödlichen Schlangenbiss zufügt, finden sich ebenso Ausdrucksmittel, die die Souveränität Cleopatras widerspiegeln wie solche, die ihr Leiden exponieren. Gleich zu Beginn erklingt im Tutti ein sonorer c-Moll-Akkord, gefolgt von einem entschieden gesetzten Terzsprung aufwärts. Zum Szenenbild des Pyramideninnenraums eröffnet sich musikalisch ein Panorama des großen tragischen Pathos. Punktierte Rhythmen nach Art der französischen Ouvertüre im majestätisch langsamen Tempo (Largo) in voller Orchesterbesetzung aus Violinen, Oboen, Hörnern, Violen, Fagotten und Basso continuo verleihen der Szene die Würde, die der sterbenden Protagonistin als Königin Ägyptens angemessen erscheint, rekurrieren aber zugleich auf die Größe der Emotionen und die Erhabenheit der Situation, geht es doch nicht um einen vorübergehenden Schmerz, sondern um die äußerste Grenzerfahrung, den Tod. Cleopatra setzt ihrem Leben als souveräne Regentin ein Ende. Dennoch ist sie nicht frei von Anfechtungen, die sich in der Musik dort niederschlagen, wo auf die herrschaftliche Anfangsgeste bereits ab Takt 2 des Vorspiels eine Gegenströmung antwortet, die den schmerzenden Aspekten des Geschehens Ausdruck verleiht mit abwärts führenden Melodielinien, darunter einem chromatischen Quartabgang im Bass, chromatischen Schritten und Vorhalten auch in den Oberstimmen, verminderten Drei- und Vierklängen, synkopischer Rhythmik, durch die Vortragsbezeichnung „mancando“ angezeigtem Rückgang in der Dynamik sowie auffälligen forte-piano-Akzenten.

Accompagnato-Rezitativ der Cleopatra – Todesangst und Selbstdisziplin

Mit der Feststellung, alles sei nun getan – „Tutto è compito alfin“, gesungen auf die Dreiklangstöne von c-Moll –, beginnt schließlich Cleopatras Accompagnato-Rezitativ, das in mehreren Reflexionsschritten verschiedene Aspekte im Zusammenhang mit dem bevorstehenden Tod beleuchtet: Nachdem Cleopatra die Konsequenz des lediglich szenisch gezeigten Schlangenbisses abschließend einmal verbalisiert hat, so dass die Information, sie werde bald sterben zweifelsfrei vermittelt ist, wendet sie sich dem Gedanken zu, Antonio bald im Schattenreich sehen zu dürfen, und darin ihrem elenden Leben einen letzten Sinn zu verleihen. Der Tod als ewige Vereinigung mit dem Ge-

liebten wirft einen Glanz auf das Leben zurück und erscheint somit nicht mehr als schrecklich, sondern geradezu erwünscht:

CLEOPATRA

Tutto è compito alfin: E già la morte
Dentro le vene mie.. Cleopatra, in breve
Tra l'Ombre scenderai
E 'l caro amante riveder potrai.
Ah questa idea soave
Di mia misera vita
Rende il momento estremo, eterno e grave.

Si abbandona tra le braccia delle Damigelle poi ripiglia verso le medesime.[78]

Sodann beschäftigt sie sich mit der Frage ihrer Souveränität bzw. Ohnmacht als Sterbende. Da ihre Hofdamen in ihr nur noch die grausam Leidende zu sehen scheinen, erinnert an ihre überindividuelle Funktion: Auch im Tode sieht sie sich noch an ihre Rolle als Herrscherin gebunden, indem sie als Beispiel menschlicher Größe stirbt. An die Position des Königsreiches, der Güter und Schätze rücken zwar finsterste Schrecknisse, immerhin aber bleibt dieselbe nicht unausgefüllt. Cleopatra wird von der strahlenden Regentin zur Herrscherin über die dunklen Bereiche menschlichen Lebens:

Dite, riconoscete
Più la vostra Regina?
Ah in lei voi non scorgete,
Che un imago di morte: io ben lo veggo
A quel terror, che ne' vostr'occhi io leggo.

Dopo breve pausa.

Delle umane grandezze
Ecco un esempio in me. Questa è la Reggia,
Che m'è rimasta, questi
Squallidi, tetri orrori
Son gli agi i fregi e gli Eritrei tesori.

piangendo.[79]

Eine anschließende Betrachtung über die Rolle der Liebe als schicksalhafte und zugleich teure Quelle ihres Unglücks wird unterbrochen durch die akuten Symptome der Vergiftung, die Cleopatra als Verlust des Augenlichtes, Herzbeschwerden, Kältegefühl und Schweißausbruch schildert:

O Amor, Amor, fatal sorgente e cara
Delle sciagure mie … ma già il veleno
M'aggrava i lumi … già m'invade il seno.
Mi ricerca ogni fibra
Un gelido terrore…
Qual mortale sudor! .. Quale sopore![80]

---

[78] Antonio Simeone Sografi, *La morte di Cleopatra*, Venedig 1794, II 14, S. 59f.
[79] Ebd., S. 60.
[80] Ebd.

Innerhalb des Accompagnato-Rezitativs setzt Nasolini durch harmonische Bewegungen sowie satztechnische Varianten einige Akzente. So koppelt er die tonartliche Befestigung in Es-Dur als tonalem Zentrum gerade an die Textstellen, die schon für sich genommen den Aspekt der Selbstbestimmung enthalten. Indem das Accompagnato-Rezitativ Cleopatras zweimal in Es-Dur kadenziert, wird in zwei Schritten die Gedankenfolge ‚Todesbewältigung durch Liebestod' und ‚selbstbestimmtes Sterben als letztes Zeichen königlicher Souveränität' skizziert und in Zusammenhang gebracht. Die beiden Es-Dur-Stellen fallen nämlich genau auf die bereits erwähnten Textpassagen

CLEOPATRA

Ah questa idea soave
Di mia misera vita
Rende il momento estremo, eterno e grave.[81]

und

Delle umane grandezze
Ecco un esempio in me [...][82].

Dabei hebt Nasolini den Satz, in dem Cleopatra den Tod, der sie mit Antonio vereinen soll, zum sinnstiftenden Höhepunkt ihres ansonsten elenden Lebens stilisiert, durch eine Begleitung aus liegenden Streicherakkorde aus der übrigen, lockeren Accompagnato-Textur hervor. Spannungsreiche Septakkordverbindungen modulieren von c-Moll über As-Dur und B-Dur bis nach Es-Dur, das den ersten harmonischen Ruhepunkt in Cleopatras Accompagnato bildet und so mit der relativen Beruhigung korrespondiert, die der tröstliche Gedanke einer bevorstehenden Wiederbegegnung mit Antonio im Reich der Toten mit sich bringt. Die zweite Textpassage – an die Hofdamen gerichtet, die Cleopatra verdächtigt, in ihr nicht mehr die Königin, sondern nur noch die sterbende Kreatur zu sehen – wird in entschlossenem, von gebrochener Es-Dur-Dreiklangsmelodik bestimmtem Gestus deklamiert (Notenbsp. Cleo01, T. 40-42). Damit beweist die Regentin, dass sie tatsächlich die Kraft aufbringt, sich als Beispiel menschlicher Größe zu positionieren, statt in ihren Leiden aufzugehen. Auch die Überhöhung der Liebe zu Antonio wird so zum Teil einer Strategie der Souveränitätswahrung, nicht etwa zu einer Schwäche.

Wie groß diese Leistung der Selbstbeherrschung ist, zeigen musikalisch jene Teile, die den Tod selbst und seine Begleiterscheinungen thematisieren. Sie stehen bevorzugt in c-Moll. Die von Cleopatra kommentierte Reaktion der Hofdamen etwa ist Anlass,

---

[81] Antonio Simeone Sografi, *La morte di Cleopatra*, Venedig 1794, II 14, S. 60.
[82] Ebd.

zum Stichwort „morte“ einen Eindruck von der Schrecklichkeit des Todes zu erwecken, von dem sich die Königin zwar distanziert, der ihr aber gleichwohl nicht unbekannt ist (Notenbsp. Cleo01, T. 34). Mit der plötzlichen Beschleunigung vom Largo zum Allegro, aufgewühlten Sechzehnteltriolen in den Violinen und Tonrepetitionen im Bass, sodann einem verminderten Dreiklang und der Wendung nach g-Moll wird der Hintergrund bereitet, vor dem Cleopatras entschlossene Es-Dur-Deklamation erst als die Selbstdisziplinierung wirkt, die sie ist.

Notenbeispiel Cleo01: Cleopatras Selbstbeherrschung (Terzett-Szene „Tutto è compito alfin“, T. 29-42)

Bleibt es im ersten c-Moll-Einbruch noch bei der Zurückweisung der Todesangst, so kann sich Cleopatra beim zweiten nicht mehr vom Geschehen ausnehmen, ist sie nun doch in ihrer ganzen Physis davon betroffen. Es sind die Symptome des Giftes, die mit neuer Wucht die Tonart c-Moll zurückholen. Wieder geschieht dies in Kombination mit einer Temposteigerung – diesmal zum Agitato – und unruhigen Sechzehntelfiguren in den Violinen, mit deren Hilfe Nasolini zur Cavatinentonart g-Moll moduliert.

Notenbeispiel Cleo02: Beginn der Giftwirkung (Terzett-Szene „Tutto è compito alfin“, T. 52-63)

Cavatina der Cleopatra – Wahnvorstellung

Solchermaßen durch den Beginn des physischen Sterbeprozesses in Wahn versetzt, beginnt Cleopatra ihren Geliebten zu suchen, den sie doch eigentlich für tot hält. Mit dem Wechsel des Bewusstseinszustandes verändert sich dabei auch der Kompositionsstil: Ist die vernünftige Reflexion Cleopatras als Accompagnato-Rezitativ vertont, so führen die Phantasien der Sterbenden in die ariose Setzweise der Cavatina:

CLEOPATRA

Ah dove sei ben mio?.. *vaneggiando*
Vieni al mio sen
Ah che vaneggio oh Dio
Non è il mio ben.[83]

Auf ihrer Suche nach Antonio gerät Cleopatra in eine Sphäre angstvollen Bangens und süßen Schmerzes, die weit von den eben noch erlittenen Qualen des Gifttodes entfernt liegt. Im Metrum des Dreivierteltaktes vertont Nasolini die vier Settenari der Cavatina in sechs Phrasen, die bis auf die letzte jeweils mit einem ausgehaltenen Hochton – auf „Ah“ bzw. „Vieni“ – beginnen und dann schrittweise oder im Sprung abwärts führen.

[83] Antonio Simeone Sografi, *La morte di Cleopatra*, Venedig 1794, II 14, S. 60.

Diesem klagenden Gestus der Singstimme tritt die Instrumentalbegleitung mit einer tänzerisch aufstrebenden Motivik entgegen. Dreimalige aufsteigende Dreiklangsbrechungen der ersten Violinen in auftaktig rhythmisierten Achtelbewegungen bringen ein Moment der Zuversicht ins Spiel, so dass in Kombination mit der Tonart g-Moll eine zwischen Trauer und Hoffnung changierende Atmosphäre entsteht.

Scena –Antonios Auftritt

Wenn am Schluss der offen endenden Cavatina überraschend der lebende Antonio mit der Frage „Cleopatra, dove sei“ in G-Dur erscheint, kann Cleopatra zunächst Realität und Vision nicht voneinander unterscheiden und glaubt, einen Toten vor sich zu haben – ganz ähnlich wie Calfurnia beim Eintreten ihres Mannes Cesare, nachdem sie dessen Ermordung geträumt hat, in Sertors und Bianchis *La morte di Cesare* 1789.[84] Im Accompagnato klären Cleopatra und Antonio die Situation, in der sie sich befinden, um sich schließlich zu versichern, unter allen Umständen gemeinsamen sterben zu wollen. Die ersten sieben Takte des Instrumentalritornelles vom Beginn Cleopatras Soloszene notengetreu wiederaufnehmend, setzt daraufhin die Scena ultima mit dem Auftritt des Augusto sowie Ottavias, Tianeos, Eros, der ägyptischen Krieger und des Volkes sowie fackelbewehrter Wachen ein. Mit dem entsetzten Ausruf „Numi! Qual vista atroce! / Quali aspetti di morte!“ bricht Augusto in Takt 3 des Ritornells herein, und auch die abwehrenden Repliken Antonios und Cleopatras fallen noch in die Musik des Schlangenbiss-Vorspiels. Indem er Augusto zu derselben Musik auftreten lässt, zu der Cleopatra sich tödlich verletzt hat, verleiht Nasolini der ägyptische Königin und dem römischen Imperator denselben Rang. Cleopatras Bestreben, ihre Souveränität wenigstens durch ihren Tod zu bewahren, erscheint gelungen.

Cavatina des Augusto und Terzett – Liebestod und düpierter Dritter

Mit der im Duett vorgetragenen Bitte, die letzten Augenblicke des Lebens zusammen verbringen zu dürfen, leiten die Liebenden in freier Fortspinnung des Ritornells über zur Cavatina des Augusto und dem unmittelbar folgenden Schlussterzett. Die Cavatina – beginnend in Es-Dur und nach B-Dur, der Tonart des Terzetts, modulierend – zeigt Augusto angesichts der sterbenden Cleopatra fassungslos.[85]

---

[84] Vgl. Kapitel *La morte di Cesare*, S. 103.

[85] Die im venezianischen Librettodruck enthaltene Duettstrophe Antonios und Cleopatras vor der Cavatina des Augusto, mit deren Bitte um Gnade insgesamt ein größerer Terzettkomplex entstanden

AUGUSTO

Ah quell' aspetto il sangue
Mi gela in ogni vena
Sento ch'io posso appena,
O Numi, respirar.[86]

Stockende Achtel- und Sechzehntelrepetitionen im Tempo Largo mit Pausen auf den Schwerpunkten des Zweivierteltaktes bilden den Atemstillstand Augustos ab. Weit davon entfernt, als machtvolle Autorität zu wirken,[87] erweckt der Römer den Eindruck eines außer sich Geratenen. Wenn Cleopatra ihn wütend als „Barbaro!" tituliert und damit ins Terzett überleitet, scheint sie ihm fast überlegen. Ohne eine zweifelsfreie Bezugnahme zu behaupten, lässt sich doch spekulieren, ob die Tonart B-Dur, die bereits in der Auftrittscavatina (I 2) und der Scena ed aria (I 7) der Cleopatra zu hören war, im Schlussterzett als persönliche Tonart der ägyptischen Königin zitiert und ihr damit ein letzter Triumph zugebilligt wird. Tatsächlich bleibt Augusto im ersten Teil des Terzetts eher in der Rolle des Passiven. Von Antonio und Cleopatra im Duett geschmäht („Dispietato / Alfin sarai contento."[88]), gibt er seine Ohnmacht zu und ergänzt lediglich als dritte Stimme den zweistimmigen Gesang der Liebenden:

AUGUSTO

Non reggo in tal momento.

M. ANTONIO, CLEOPATRA, AUGUSTO

Mi sento … oh Dio mancar.[89]

Die 26 Takte dieses ersten Terzettabschnitts gliedern sich durch vier verschiedene rhythmische Begleitmodelle, die in der Reihenfolge a, b, c, Kadenz, d, a auftreten und eine Steigerung sowie eine vorläufige Schlusswirkung erzeugen. Teilweise laufen dabei die drei Gesangsstimmen parallel, wobei sich regelmäßig spannungsvolle Zusammenklänge wie der Septimakkord auf der Wiederholung des „Mi sento oh Dio mancar" bilden. Die nach Auflösung drängende Septime liegt in diesen Fällen jeweils zwischen den Sopranstimmen der Liebenden, Cleopatra und Antonio. Zur Steigerung im weiteren Verlauf des Abschnitts trägt dazu ein rhythmisch pointiertes Wechselspiel

---

wäre, entfällt in der Florentiner Partitur. Sie lautet: „Sei di pietà capace? / Deh salva i figli e noi… / Nol chiuderemo in pace / Le luci ai rai del dì." (Antonio Simeone Sografi, *La morte di Cleopatra*, Venedig 1794, II 13, S. 62.) Ob sie für die venezianische Aufführung vertont worden war, muss offen bleiben. Es scheint aber möglich, dass hier das Libretto im Text von der in den Vorstellungen gesungenen Fassung abweicht.

86 Antonio Simeone Sografi, *La morte di Cleopatra*, Venedig 1794, II 16, S. 62.

87 Da die im Florentiner – wie auch im Dresdener – Partiturexemplar enthaltenen Arien des Augusto nicht aus der venezianischen Fassung stammen, kann in der vorliegenden Fragestellung über die musikalische Charakterisierung des römischen Imperators und deren Entwicklung im Laufe des Stückes keine Aussage gemacht werden.

88 Antonio Simeone Sografi, *La morte di Cleopatra*, Venedig 1794, II 16, S. 62.

89 Ebd.

zwischen den beiden Parteien bei, bei dem Nasolini denselben Text um je eine Viertelnote verschoben in die beiden hohen Stimmen und Augustos Tenor legt.

Äußert sich die Spannung zwischen Cleopatra, Antonio und Augusto im eben beschriebenen Abschnitt in der harmonischen und rhythmischen Behandlung der gleichzeitig erklingenden Stimmen, so folgt darauf eine Passage, die die einzelnen Personen wieder im dialogischen Wechsel singen lässt. Die verhandelten Themen bleiben die gleichen: Während Augusto sein herbes Schicksal anklagt, das ihm die letzte Hoffnung auf Cleopatra nimmt, attackieren Cleopatra und Antonio ihren Gegner abwechselnd oder parallel als grausam und fordern von ihm, sie wenigstens in der Stunde ihres Todes allein zu lassen.

AUGUSTO
Barbaro crudo fato
CLEOPATRA
Pago crudel non sei
ANTONIO
Fuggi dagli occhi miei
CLEOPATRA, ANTONIO
Lasciami almen spirar
AUGUSTO
Che tormento
CLEOPATRA
Che smania
ANTONIO
Che pena
CLEOPATRA, ANTONIO
Che smania, oh Dio, che pena
AUGUSTO
Ho d'averno le furie nel seno
Mille smanie mi sento nel cor.
CLEOPATRA, ANTONIO, AUGUSTO
<u>Che tormento! Che smania! Che affanno!</u>
ANTONIO
<u>Empio! Indegno!</u>
CLEOPATRA
<u>Crudele! Tiranno!</u>
AUGUSTO
~~Ah non reggo.~~
Ho d'averno le furie nel seno
CLEOPATRA, ANTONIO
Io <u>mi sento</u> mia vita <u>mancar</u>.
Io mi sento mia vita morir.
AUGUSTO
Mille smanie, mille furie mi sento nel cor
Ho d'averno le furie nel seno.[90]

Nach Augustos passiver Haltung vom Beginn des Terzetts zeigt er hier allmählich aggressivere Seiten – versetzt ihn doch die Tatsache, dass Cleopatra sich ihm einfach

[90] Text wie im Florentiner Partiturexemplar. Übereinstimmungen mit dem venezianischen Librettodruck sind durch Unterstreichung, Streichungen durch durchgestrichene Schrift hervorgehoben. Vgl. Antonio Simeone Sografi, *La morte di Cleopatra*, Venedig 1794, II 15, S. 62.

durch Tod entzieht, nicht nur in Trauer, sondern auch in Zorn. Dreimal lässt er in Skalen- und Dreiklangsbewegungen geführte Passagen zum Text „Ho d'averno le furie nel seno" erklingen und strukturiert damit zugleich den letzten Teil des Terzetts: Bis zum ersten Auftreten des Satzes sind zumeist Cleopatra und Antonio in paralleler Stimmführung, Augusto dagegen nur im Wechsel mit ihnen zu hören, so dass der Eindruck von Rede und Widerrede entsteht. Danach singen die drei ein letztes Mal parallel, wobei das aus dem früheren Terzettabschnitt her bekannte rhythmische Begleitmodell b wieder aufgenommen wird und so einen Zusammenhalt der verschiedenen Ensembleteile herstellt. Auf Augustos zweites „Ho d'averno le furie nel seno" hin – kurz vor dem Tod der Cleopatra und des Antonio – verleiht Nasolini dem Paar einen zuvor noch nicht erreichten Ausdruck der Einigkeit, indem er sie nicht nur untereinander in Sextparallelen singen, sondern zudem von den ersten und zweiten Violinen colla parte verdoppeln lässt. Die darauf folgenden letzten Atemzüge der Sterbenden werden direkt in pausendurchsetzten, von Seufzermotivik geprägten und karg durch einzelne Viertelnoten der Violinen und des Basses begleiteten Repliken abgebildet, bis Cleopatras und Antonios Leben im Oktavklang auf dem Wort „morir" enden.

Notenbeispiel Cleo03: Duettabschnitt Cleopatras und Antonios (Terzett, T. 91-103)

Der Tod der beiden ist im Florentiner Partiturexemplar Anlass für ein letztes Aufbrausen Augustos, das in der Begleitung zunächst sechs Takte lang zu neuen repetitiven Sechzehntelmotiven über einem auf B pochenden Bass führt, bevor sich die angestaute Aggression zu einer zurückgenommenen Begleitung über drei B-Dur-Kadenzen in neun stärker bewegten Takten der Gesangsstimme mit einem letzten „Ho d'averno le furie nel seno" entlädt und in sechs Takten instrumentalem Nachspiel einer B-Dur-Befestigung ausklingt. Der venezianische Librettodruck von 1794 lässt darauf schließen, dass die Oper hier möglicherweise unmittelbar mit dem Tod des Liebespaares endete.

Fluchtbewegungen 1794 und 1800

Flucht in den Liebestod

Die drei letzten Szenen zeichnen den Sterbeprozess der Cleopatra und des Antonio nach. Cleopatra und Antonio beenden ihr Leben; jedoch sprechen sie – abgesehen von dem Abschnitt in Cleopatras Rezitativ, in dem sie die Symptome der Vergiftung schildert – fast nie von ihrem Tod. Im Zentrum der Aufmerksamkeit steht immer etwas

anderes, das das Lebensende weniger schrecklich als vielmehr wünschenswert macht: Mal ist es Cleopatras Annahme, sie werde im Tod zur endgültigen Vereinigung mit Antonio gelangen, dann ist es die Interpretation ihres Selbstmordes als Beispiel menschlicher Größe, schließlich ist es die Abwehr gegen Augusto, die den Tod zum Freund werden lässt, insofern der den unerwünschten Dritten ausschließt. Zwar verleiht die Vertonung der schmerzvollen und bangen Todeserwartung Ausdruck in der Wahl der Tonarten, den oft gebrauchten nervösen Begleitmotiven, in Harmonik, Rhythmik und Melodik, doch hebt sie ebenso diejenigen Aspekte hervor, die Cleopatras Tod als Sieg über die Aggression des Augusto erscheinen lassen. So stellt sie die Idee der Überhöhung des Lebens durch den Tod im Rahmen des Rezitativs heraus, zeichnet ein Bild inniger Verbundenheit der Liebenden, die auch Augusto nicht stören kann, nimmt dem römischen Imperator seine Souveränität, indem sie ihn traurig, ängstlich und zornig werden lässt, und drückt dem Finale schließlich Cleopatras heimliches Siegeszeichen auf, indem sie die Oper in ihrer persönlichen Tonart schließen lässt. In der Musik scheinen zumindest einzelne Aspekte der im Text angelegten Doppelströmung wiederzukehren, die in der positiv zu wertenden individuellen Bewältigung einer negativen Gesamtsituation liegt. Cleopatras letzte Strategie geht auf: Die kompromisslos favorisierte Liebe zu Antonio lässt sie die Widrigkeiten der Welt – Augusto im Kleinen, den Tod im Großen – ertragen. Gleichwohl bleibt bedauerlich, dass erst diese letzte, und nicht eine der früher erprobten Methoden fruchtet, die eine Lösung nicht erst im Jenseits, sondern noch in der Realität der Welt intendiert hatten.

Ein spezieller Bezug zwischen Text und Musik auf der einen und Szenerie auf der anderen Seite entsteht bei alledem nicht. Die Pyramide als Schauplatz verleiht zwar der Schlussszene die beschriebene Aura von königlicher Würde und Todesüberwindung – der kultisch-religiöse Aspekt, der mit den zahlreichen Priesterszenen zuvor die Oper dominiert hatte, tritt in Text und Vertonung des Finales aber zurück. Tianeo bleibt ein Zeuge unter anderen. Allenfalls liegt in der Haupttonart Es-Dur ein letzter Hinweis auf einen metaphysischen Hintergrund des Geschehens, insofern Tianeo – unter den früher genannten Einschränkungen[91] – mit dieser Tonart in Verbindung zu bringen ist. Insgesamt jedoch verzichten Sografi und Nasolini darauf, eine explizite Verknüpfung zwischen den Themen Liebe, Todesbewältigung und Kult bzw. Religion

[91] Tianeo singt am Anfang des ersten wie des zweiten Aktes in den Orakelszenen in Es-Dur, nicht aber in seiner Arie, die in c-Moll steht. Vgl. S. 182.

in der Finalszene herzustellen. So legt die Pyramide als Schauplatz derartige Assoziationen zwar nahe, im Drama werden sie jedoch nicht ausgeführt.

Dekadenzverläufe statt Gründungsmythen

Manche Parallele zum venezianischen Zeitgeschehen, die bereits im Zusammenhang mit *La morte di Semiramide* genannt wurde, gilt auch für *La morte di Cleopatra*. So lässt sich auch hier das Scheitern an einer widerständigen Außenwelt mit dem Handlungsverzicht, wie er die venezianische Politik Anfang der 1790er Jahre prägte, in Verbindung bringen. 1794, das Jahr der venezianischen Aufführung von *La morte di Cleopatra*, war für die Serenissima zugleich das Jahr der Zurückweisung aller Allianzangebote, stammten sie von den Neapolitanern oder den Österreichern. Fern jeglicher Hoffnung, die Besetzung durch die französischen Revolutionstruppen könne Venedig aus der eigenen Krise retten, herrschte Stagnation in der Außenpolitik, die sich wie schon die Jahre zuvor fraglos weiterhin an die alte Neutralitätsdoktrin hielt. Für die aufmerksameren Geister konnte diese Ruhe nicht vertrauenerweckend sein, gab es doch Stimmen genug, die mit Blick auf Frankreich vor eben jener Passivität warnten.

Der Vergleich zwischen *La morte di Cleopatra* und *Didone abbandonata* zeigt vor diesem Hintergrund die Oper Sografis und Nasolinis als Kind ihrer Zeit, einer Zeit nämlich, die dem Einzelnen weder einen eigenen Handlungsspielraum einzuräumen noch Aussicht auf Besserung von außen zu vermitteln scheint. Wo Enea noch selbst sein Schicksal in die Hand nehmen konnte, wo in den Opern des mittleren 18. Jahrhunderts in der Huld des Herrschers die Garantie auf ein glückliches Leben lag, sieht sich der Mensch nun einer übermächtigen und unberechenbaren Instanz gegenüber, die die optimistische Hoffnung auf eine sich schließlich durchsetzende Weltgerechtigkeit Lügen straft. So zeichnen *La morte di Cleopatra* und *La morte di Semiramide* gleichermaßen Dekadenzverläufe statt Gründungsmythen wie ihre sujetverwandten Vorbilder.

Wenn Nocciolini dabei in der venezianischen Fassung des Librettos kritisches Potential erkennt, das den Absolutismus an den Pranger stellt,[92] ohne eine andere Regierungsform an seiner Stelle zu favorisieren,[93] konzentriert sie sich lediglich auf den politischen Aspekt der Oper. Darüber hinaus aber kann das Stück als Dokument einer – sehr wohl auch durch politische Umstände mitbedingten – allgemeineren Befind-

---

[92] Vgl. Nocciolini, Monica, *Circolazione di un melodramma e rivolgimenti politici*, S. 341.
[93] Ebd., S. 346.

lichkeit der Unsicherheit und Orientierungslosigkeit erscheinen, die Fragen der Staatsverfassung weit überschritt. Die Liebeswelt Cleopatras und Antonios als Refugium mag dabei ein Bild für einen Rückzug aus den Unwägbarkeiten des realen Lebens sein, wie er auch dem venezianischen Bürger erstrebenswert vorkam. Es lässt sich in diesem Zusammenhang an sehr konkrete Praxen der Weltflucht im Venedig des ausgehenden 18. Jahrhunderts denken. Neben dem Weg in die Religion hatte die Serenissima auch auf weltlichem Sektor zahlreiche derartige Entzugsmöglichkeiten anzubieten: allen voran die Theaterwelt und den Karneval. Nur drei Jahre vor der Erstaufführung der Originalfassung der Oper in Vicenza etwa lieferte die Stadt mit der Verheimlichung des Todes des Dogen Paolo Renier bis zum Beginn der Fastenzeit ein anschauliches Beispiel solcher Realitätsverleugnung während der Karnevals.[94] So lässt sich *La morte di Cleopatra* schließlich noch als Selbstrechtfertigung ihrer Gattung ansehen, führt sie doch den Beweis, dass der Rückzug in eine Sonderwelt angesichts der herrschenden Realität sowohl notwendig als auch erfolgversprechend sein kann.

[94] Wie bereits im Kapitel *Fragestellung und Vorgehensweise* erwähnt (S. 16f., Fußn. 2), wurde der Tod des Dogen Paolo Renier am 18. Februar des Jahres 1788 bis zum 2. März verheimlicht, damit die Lustbarkeiten des Karnevals durch die öffentliche Trauer keine Unterbrechung fänden und so eine unverzichtbare Finanzquelle der Stadt gefährdet worden wäre. Vgl. Alvise Zorzi, *Venedig. Die Geschichte der Löwenrepublik*, Düsseldorf 1985, S. 765.

La morte di Mitridate – „Viva la Libertà"[1]

So deutlich wie *La morte di Mitridate* zeigt keine andere Oper des Untersuchungsrepertoires die Spuren tagespolitischer Einflüsse. Indem der Librettist Sografi in der am 27. Mai 1797 – also nur zwei Wochen nach dem Fall der Republik – aufgeführten Fassung mit dem Schlusschor „Viva la libertà" die Straßengesänge der zwangsdemokratisierten Serenissima auf die Bühne des Teatro La Fenice holte, machte er sein Stück geradezu zum Propagandawerkzeug der französischen Besatzungsmacht. Von der Überstürzung, mit der dabei gearbeitet wurde, gibt die autographe Partitur Zingarellis[2] ein beredtes Zeugnis. Auffallend große Abweichungen vom gedruckten Libretto, versuchsweise Vertonungen verschiedener Alternativtexte, zahlreiche Striche, unvollständige Nummern sowie augenscheinliche Vertauschungen machen es schwer, die Aufführungsgestalt des Stückes genau zu bestimmen. Und auch das Resultat der zahlreichen Umarbeitungen lässt mit seiner alles übertreffenden dramaturgischen Inkonsistenz die rasche Anpassung an die neuen politischen Gegebenheiten spüren: Ohne dass im Verlauf der Haupthandlung wesentliche Änderungen vorgenommen würden, kehrt sich kurz vor Schluss die aus allen früheren Mitridate-Opern bekannte Lage um: Nicht stirbt ein versöhnter Herrscher im Wissen, einen würdigen Nachfolger gefunden zu haben. Vielmehr geht Mitridate als vermeintlicher Tyrann zugrunde, als die römischen Truppen – unversehens von Feinden zu Befreiern mutiert – im Verein mit dem untreuen Sohn die Stadt einnehmen. Die Aufführungsgeschichte der zingarellischen Vertonung war denn auch schnell vorüber; in den Jahren nach 1797 kehrte man zur Erstvertonung Sebastiano Nasolinis zurück, in der Sografis Libretto 1796 in Vicenza uraufgeführt worden war.[3] Die ‚demokratisierte' Fassung von 1797 hingegen verschwand in der Versenkung.

Nicht nur durch die veränderten politischen Rahmenbedingungen unterscheidet sich *La morte di Mitridate* von Sografis früheren *La morte*-Opern: Diesmal liegt dem Libretto mit Jean Racines *Mithridate* (1673) eine Schauspielvorlage aus der französischen Klassik zugrunde, die in keiner Weise mit der erst im 18. Jahrhundert einsetzenden Shakespeare-Rezeption in Zusammenhang steht. Und ebenfalls im

---

1 Antonio Simeone Sografi, *La morte di Mitridate*, Venedig 1797, II 16, S. 55.

2 Nach Angaben des Aufbewahrungsorts, des Archivio Storico, Casa Ricordi, Mailand, handelt es sich um ein Autograph Zingarellis, was aufgrund der beschriebenen Textlage plausibel erscheint.

3 Weitere Aufführungen von Nasolinis Vertonung fanden statt im Herbst 1796 in Triest, in Bologna 1797 sowie in Brescia 1799 und 1800.

Unterschied zu den bereits betrachteten Stücken liefert das Libretto keine eigene Episode aus dem Leben einer bekannten Opernfigur, sondern gestaltet eine bereits mehrfach auf der Opernbühne gezeigte Handlung neu.

Gestraffte Handlung – Antonio Simeone Sografis Libretto

Der Römerfeind Mitridate – das Sujet im venezianischen Kontext

> Il n'y a guère de non plus connu que celui de Mithridate: sa vie et sa mort font une partie considérable de l'histoire romaine ; et, sans compter les victoires qu'il a remportées, on peut dire que ses seule défaites ont fait presque toute la gloire de trois de plus grands capitaines de la république : c'est à savoir, de Sylla, de Lucullus et de Pompée. Ainsi je ne pense pas qu'il soit besoin de citer ici mes auteurs.[4]

Was Jean Racine im Vorwort zu seiner Tragédie *Mithridate* schreibt, kann auch für das italienische Settecento in Anspruch genommen werden: Mithridate oder Mitridate gehört zu den beliebtesten Helden aus der römischen Geschichte, die in der bildenden Kunst und Literatur immer wieder dargestellt wurden und als allgemeines Bildungsgut der Zeit gelten können.[5] Venedig kannte Mitridate als Opernhelden seit 1707, als er in Girolamo Frigimelica-Robertis Tragedia per musica *Il Mitridate Eupatore* in der Vertonung Alessandro Scarlattis im Teatro S. Giovanni Grisostomo erstmals die Opernbühne betrat. Und bis 1741 hatte das Theaterpublikum der Stadt in drei weiteren Librettofassungen die Gelegenheit, Episoden aus dem Leben des Königs von Ponto in der Oper zu verfolgen, nämlich in Benedetto Pasqualigos *Mitridate re di Ponto vincitor di se stesso*[6], Apostelo Zenos *Mitridate*[7] und Antonio Zanibonis *Il vincitor di sè stesso*[8]. Zwischen 1741 und 1797, als Antonio Simeone Sografis *La morte di Mitridate* in der Vertonung Niccolò Zingarellis im Teatro La Fenice zur Aufführung kam, findet man ihn dagegen nicht auf venezianischen Opernbühnen. Auch das durch die Mailänder Vertonung des jungen Mozart von 1771 für die Nachwelt berühmt gewordene Libretto Vittorio Amedeo Cigna-Santis, *Mitridate re di Ponto*, das erstmals im Karneval 1767 mit Musik von Francesco Gasparini in Turin auf die Bühne kam, sucht man in Venedig vergebens. Doch kann vorausgesetzt werden, dass die Figur des Mithradates

---

4 Jean Racine, „Préface" zu *Mithridate*, in: ders., *Théâtre complet de Racine*, hrsg. v. M. Rat, Paris 1960, S. 415.

5 Vgl. zur Stoffgeschichte auch Herbert Rosendorfer, *Mithradates und Mitridate. Der pontische Herrscher als Mozarts Opernheld*, in: *„Der moderne Komponist baut auf der Wahrheit". Opern des Barock von Monteverdi bis Mozart*, hrsg. v. H. Krellmann u. J. Schläder, Stuttgart, Weimar 2003, S. 177-185.

6 Musik: Giovanni Maria Capello, Venedig, carnovale 1723.

7 Musik: Antonio Giaij, Venedig, carnovale 1730.

8 Musik: Ignazio Fiorillo, Venedig, autunno 1741.

VI., Eupator,[9] auch am Jahrhundertende in Venedig sowohl aus der römischen Geschichte als auch aus der Literatur zur Genüge bekannt war. Eine wichtige Rolle spielte dabei Jean Racines richtungsweisende Dramatisierung derjenigen Episode aus Mitridates Leben, die sowohl in Pasqualigos als auch in Cigna-Santis und Sografis Libretto im Mittelpunkt steht: die Auseinandersetzung zwischen ihm und seinen beiden rivalisierenden Söhnen Zifare bzw. Sifare und Farnace sowie sein Tod, beides vor dem Hintergrund seines Kriegs gegen die Römer. Dabei entnahm Racine das Motiv der verbotenen Liebe eines Sohnes zur Braut seines Vaters der 1672 erschienenen Novelle *Don Carlos* des Abbé César Vichard de Saint-Réal und verwob es mit der Mithridate-Konstellation.[10] 1673 entstanden, wurde Racines Tragödie *Mithridate* so zum Vorbild nicht nur späterer Mithridate-Dramatisierungen, sondern auch anderer auf der Konkurrenz zweier Brüder beruhender dramatischer Konfliktlagen.[11] In Italien lag die französische Tragödie schon 1736 als Teil der Werkausgabe Racines in der Landessprache vor;[12] Ende des Jahrhunderts widmete sich Giuseppe Parini erneut einer Übersetzung des Werkes, die postum 1801 in Mailand im Druck erschien.

Sografi zwischen Racine und Cigna-Santi

Erster Überblick

Wie in Racines Tragödie, so verschränken sich auch in Sografis sowie Cigna-Santis Libretto, das hier als Vergleichstext metastasianischer Prägung herangezogen wird,[13]

---

9 Mithradates VI., Eupator (ca. 132-63 v. Chr.) führte große Eroberungsfeldzüge in Kleinasien, bis er mit den Römern in Konflikt geriet. Sein Sohn Pharnakes fiel von ihm ab, woraufhin Mithradates sich durch einen keltischen Söldner erstechen ließ. Pharnakes sandte die Leiche Pompejus, der sie in Sinope beisetzte – so die Grundzüge der Überlieferung. Vgl. *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike*, auf der Grundlage von Pauly`s Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaften unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter bearb. u. hrsg. v. K. Ziegler u. W. Sontheimer, München 1979, Bd. 3, Sp. 1355 ff.

10 Vgl. Herbert Rosendorfer, *Mithradates und Mitridate. Der pontische Herrscher als Mozarts Opernheld*, in: *„Der moderne Komponist baut auf der Wahrheit“. Opern des Barock von Monteverdi bis Mozart*, hrsg. v. H. Krellmann u. J. Schläder, Stuttgart, Weimar 2003, S. 177-185, hier S. 180.

11 Auch für Libretti wie etwa *Siroe re di Persia* von Metastasio mag das Eifersuchtsmotiv der beiden Söhne, wie es in Racines *Mithridate* ausgearbeitet wird, Pate gestanden haben. Vgl. Reinhard Strohm, *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven, London 1997, S. 74.

12 Vgl. Kapitel *Literarischer Hintergrund*, S. 61.

13 Dass die Wahl nicht auf Pasqualigos, Zenos oder Zanibonis Mitridate-Libretto fällt, obwohl diese drei im Gegensatz zu Cigna-Santis Stück auch in Venedig gespielt wurden, hängt zum einen an der Quellenlage: Steht mit Mozarts Vertonung des Cigna-Santi-Librettos eine zugängliche Komposition zur Verfügung, die in ihren Formen als vergleichsweise reguläre italienische Seria-Oper der zweiten Jahrhunderthälfte gelten kann, so sind die Vertonungen der anderen Texte verloren. Außerdem repräsentiert Cigna-Santi im Unterschied zu den älteren Autoren der anderen Libretti die Vorgän-

die beiden Handlungsstränge des ursprünglichen Mithridate-Motivs (Krieg gegen Rom) und des Don-Carlos-Konfliktes (Liebesintrige um Mithridates Braut) miteinander. In beiden Handlungssträngen spielt die Rivalität der beiden Söhne eine Rolle, wobei Farnace (Pharnace) als abtrünniger und Zifare (Xipharès) als integrer Sohn erscheinen, wie eine Grobübersicht über den gleichbleibenden Handlungskern der sografischen Librettoversionen zeigt:[14]

[15]Mitridate, der König von Pontos, hat die Kunde verbreiten lassen, er sei tot. Seine Söhne, Zifare und Farnace, sind daraufhin zum Regierungssitz Ninfea gereist. Beide interessieren sich für Mitridates Braut, Vonima, die ihrerseits Zifare wiederliebt. Farnace will Vonima schnell zu seiner Frau machen. Zifare möchte dies aus Treue dem Vater gegenüber, aber auch wegen seiner eigenen Liebe zu ihr mit allen Mitteln verhindern. Überraschend kommt der totgeglaubte Mitridate zurück, als alles für die Hochzeit Farnaces mit Vonima bereits vorbereitet ist. Schnell entdeckt er, dass Farnace ihn hintergehen wollte. Im Vertrauen auf Zifares Zuverlässigkeit betraut er ihn mit der Aufgabe, Vonimas Treue zu überprüfen. Im Gespräch versichern die beiden Liebenden sich ihrer gegenseitigen Gefühle füreinander, versprechen sich jedoch, des Vaters wegen auf eine Verbindung zu verzichten.

[16]In der allgemeinen Vorfreude auf die Vermählung zwischen Mitridate und Vonima berichtet Mitridate von einem neuen Plan, wie die Römer doch noch zu besiegen seien: Er wolle sie in Rom selbst angreifen. Farnace spinnt eine Intrige, indem er Mitridate die Information zuspielt, Zifare und Vonima liebten sich. Mitridate stellt die beiden auf die Probe, um herauszufinden, ob sie ihm tatsächlich untreu seien. Als sie die Prüfung nicht bestehen, beschließt er unbarmherzige Rache. Farnace seinerseits paktiert mit den römischen Feinden und rät den Soldaten seines Vaters überzulaufen. Zifare will Mitridate im Kampf gegen die Römer und den verräterischen Farnace beistehen. Der jedoch sieht sich von allen betrogen und lehnt die Hilfe ab. Als die Römer schon übermächtig in der Stadt stehen, nimmt Mitridate sich das Leben.

Trotz der gemeinsamen Grundstruktur steht am Ende der verschiedenen Dramatisierungen je eine andere Schlusslösung. Mithridates Selbstmord erscheint dabei – je nach dem Verhalten der Söhne – als Ausdruck stoischer Selbstbeherrschung und Selbst-

---

gergeneration zu Sografi in der Entwicklung der Opera seria. Die größere stilistische Nähe macht Unterschiede und Gemeinsamkeiten entsprechend aufschlussreicher.

14 Personen: MITRIDATE Re di Ponto, ZIFFARE [sic] figlio di Mitridate, FARNACE altro figlio, VONIMA promessa moglie a Mitridate, FEDIMA confidente di Vonima, ARBATE intimo confidente di Ziffare, Grandi del Regno, Guardie, Sacrificatori, Sacerdoti, Sacerdotesse, Popolo. Vgl. Antonio Simeone Sografi, *La morte di Mitridate*, Venedig 1797, S. 5.

15 I 1 *La Scena nella vastità degl'oggetti, che rappresenta è di figura Semicircolare. La Palude Meotide ingombra il vacuo d'intorno al centro e la periferia è composta delle magnifiche fabbriche della Città di Ninfea. L'estremità di questo semicircolo sono occupate da ciò che si dirà in appresso. A dritta c'è un Tempio di Venere, in cui debbono andar del pari la splendidezza, e la magnificenza. Vi si ascende per una larga gradinata. Il Tempio è adornato a pompa nuziale, e tutto spira piacere. A sinistra d'è un Mausoleo di recente fabbricato per la creduta morte di Mitridate. Questo mausoleo nel suo interno, ed esterno è praticabile. Il momento, in cui s'alza il Sipario e delle pompe funebri per Mitridate. In questo lato tutto spira tristezza. Più inannzi c'è un portico, che introduce alla Reggia di Mitridate. Dalla parte opposta un Bosco sacro. Monti del caucaso in lontananza.*

16 II 1 *Rappresenta il Teatro una delle situazioni più magnifiche della Reggia di Mitridate con varie adiacenze, le quali tutte all'intorno costituiscono nel fondo il Peristillo del Tempio del Sole, a cui supponesi discendere nella Reggia per varie scale in parte vedute dallo spettatore, e in parte occulte. Alcune porte chiuse non lasciano scorgere l'interno del Tempio sudetto, ed aprendosi queste a norma di quanto esigge l'azione lasciano poi vedere gran parte di esso risplenditissimo, e ricco Tempio il quale è in sito elevato con Loggia all'intorno.*

überwindung in den früheren Fassungen[17] (a und b) oder als verzweifelte Tat in aussichtsloser Lage in Sografis venezianischer Version (c):

a) Zifare hat auf eigene Faust den Kampf gegen die Römer aufgenommen, die Soldaten Mitridates wieder gesammelt und den Sieg errungen. Als er seinem Vater davon berichtet, verzeiht der ihm alles und gesteht ihm sterbend noch Vonima als seine Frau zu. (Racine, Paris 1673; Sografi/Nasolini, Vicenza 1796)
b) Auch Farnace hat sich rechtzeitig eines Besseren besonnen und sich gegen die Römer gewendet. Mitridate verzeiht ihm und führt sterbend beiden Söhnen die für sie bestimmten Frauen zu. (Cigna-Santi/Mozart, Mailand 1771)
c) Zifare kommt beim Versuch, die Römer zu besiegen, ums Leben. Mitridate stirbt im Wissen, dass sein treuer Sohn tot ist. Die Römer feiern ihren Sieg zusammen mit Farnace und dem Volk, bejubelt als Befreiungsmacht. (Sografi/Zingarelli, Venedig 1797)[18]

Personenkonstellationen

Die verschiedenen Schlusslösungen verlangen verschiedenes Tragödienpersonal. Konstant bleibt jeweils der Kern der racineschen Dramenfiguren: Drei der vier Hauptpersonen – Mithridate und seine Söhne – bewerben sich in Racines Tragödie *Mithridate* um die vierte, Monime, wobei einer der drei, Mithridate, gegenüber den anderen eine doppelte Autoritätsstellung innehat: die als Vater sowie die als König. Hinzu kommen drei Nebenfiguren, Arbate, Phœdime und Arcas, die in die Handlung nicht weiter eingreifen:

PERSONENKONSTELLATION BEI RACINE, *MITHRIDATE*, 1673

Mithridate

Monime — Xipharès

Pharnace

Arbate

Phœdime

Arcas

Zur gewohnten Personenkonstellation der Opera seria fehlt die Seconda donna, die Cigna-Santi in der bei Racine erwähnten, dort aber nicht auftretenden Tochter des Partherkönigs[19] findet und als Ismene seinem Libretto hinzufügt. Ohne Vorbild bei

---

[17] Schon der Titel des Librettos von Pasqualigo, *Mitridate re di Ponto vincitor di se stesso*, lässt den stoischen Charakter der Leidenschaftsbeherrschung anklingen, mit dem sich Mitridate als Sieger über sich selbst feiern kann.

[18] Der Vollständigkeit halber ist noch eine vierte Version zu erwähnen, diejenige nämlich, die im venezianischen Partiturmanuskript begonnen, noch vor der vollständigen Vertonung jedoch wieder gestrichen wurde: Zifare und Mitridate versöhnen sich. Mitridate fasst neuen Mut und will – ungeachtet des schon wirkenden Giftes – Farnace und den Römern zusammen mit Zifare auf dem Feld entgegenziehen.

[19] Bei Racine kommt sie ohne Namensnennung vor: Als Mithridate seinem Sohn Pharnace befiehlt, im Rahmen seines großen Plans gegen die Römer durch eine Heirat mit der Tochter des Partherkönigs eine Bündnisbildung zu unterstützen, lehnt Pharnace dies ab und verrät damit, dass er selbst Monime liebt.

Racine führt Cigna-Santi darüber hinaus als Vertreter der feindlichen Partei den Römer Marzio ein. Die Gesamtdramaturgie des Stückes gründet somit auf der aus der metastasianischen Oper her bekannten Zwei-Paar-Struktur mit Regenten und Vertrauten. Für die Schlussbildung bedeutet dies, dass beide Handlungsstränge – der Krieg gegen Rom und die Liebesintrige – versöhnlich aufgelöst werden können, indem man sich gemeinsam gegen die Römer wendet und jedem der beiden Söhne eine Frau zugeführt wird:

PERSONENKONSTELLATION BEI CIGNA-SANTI, *MITRIDATE RE DI PONTO*, 1767 UND 1771

Mitridate

Aspasia — Sifare

Ismene — Farnace

Fedima

Arbate

Marzio

Sografi hingegen kehrt in seinem Libretto wieder zu Racines Tragödienpersonal zurück. Eine Seconda donna ist weder für die dramaturgische Anlage des Stückes noch für die Schlussbildung nötig. Die Nebenfiguren werden auf zwei – jeweils einen männlichen und einen weiblichen Vertrauten – reduziert:

PERSONENKONSTELLATION BEI SOGRAFI, *LA MORTE DI MITRIDATE*, 1796 UND 1797

Mitridate

Vonima — Zifare

Farnace

Arbate

Fedima

Ein vollgültiges *lieto fine* wie bei Cigna-Santi wäre mit diesem Personal nicht denkbar, da zur Auflösung der Liebesintrige zwischen den rivalisierenden Brüdern eine adäquate Frau für Farnace zur Verfügung stehen müsste. Wohl möglich aber ist das von Racine her bekannte tragische Ende mit *lieto fine*-Anteilen, wie es die Fassung von Vicenza 1796 vorsieht, bei dem zwar der Konflikt zwischen den Brüdern ungelöst bleibt und Mitridate im Unfrieden mit Zifare stirbt, die positiven Figuren des Dramas aber doch zu einer Versöhnung finden (vgl. Schlusslösung a).

Straffung und Entflechtung der Handlungsstränge bei Sografi

Lehnt sich Sografi in Personenkonstellation, Namengebung und in der Schlusslösung der Fassung Vicenza 1796 enger an Racine an als Cigna-Santi, so weicht er hinsicht-

lich der Handlungsabfolge stärker vom französischen Drama ab als Cigna-Santi, und zwar in beiden Fassungen. Insbesondere übernimmt Cigna-Santi im Unterschied zu Sografi die bei Racine angelegten Handlungsinterferenzen[20], durch die die beiden Handlungsstränge ‚Krieg gegen Rom' und ‚Liebesintrige' in gemeinsamen Schlüsselszenen miteinander gekoppelt werden. So hat beispielsweise der neue Plan Mithridates', die Römer in Rom selbst anzugreifen, für beide Handlungsstränge eine Bedeutung, wie schon Racine in seinem Vorwort zu seiner Tragödie stolz erwähnt:

> La seule chose qui pourrai n'être pas aussi connue que le reste c'est le dessein que je lui fais prendre de passer dans l'Italie. Comme ce dessein m'a fourni une des scènes qui ont le plus réussi dans ma tragédie, je crois que le plaisir du lecteur pourra redoubler, quand il verra que presque tous les historiens ont dit tout ce que je fais dire ici à Mithridate. [...] Ainsi elle fut en partie cause de sa mort, qui est l'action de ma tragédie.
> J'ai encore lié ce dessein de plus près à mon sujet: je m'en suis servi pour faire connaître Mithridate les secrets sentiments de ses deux fils. On ne peut prendre trop de précaution pour ne rien mettre sur le théâtre qui ne soit très nécessaire; et les plus belles scènes sont en danger d'ennuyer, du moment qu'on les peut séparer de l'action, et qu'elles l'interrompent au lieu de la conduire vers sa fin.[21]

Wie Racine in der Eröffnungsszene des dritten Aktes seiner Tragödie, so nutzt auch Cigna-Santi (II 10) die Möglichkeit, mit Hilfe des Italien-Plans sowohl einen Fortschritt in der Kriegshandlung, die Mitridates Tod nach sich ziehen wird, vorzubereiten als auch die inneren Neigungen seiner beiden Söhne zutage zu fördern.

Entsprechend der analogen Motivabfolge folgt Cigna-Santi Racine auch in seiner Szenenabfolge. Analoge Figuren treffen in analogen Szenen in den gleichen Konstellationen aufeinander und verhandeln im Wesentlichen dieselben Dinge. Die Hinzufügung der Figuren Ismene und Marzio bringt einige neue Szenen mit sich, ohne jedoch die Grundstruktur des Dramas zu tangieren. Ismene wird damit zum weiblichen Gegenstück Mitridates, ist ihre Lage doch wie die seine durch ihre Einsamkeit und die Untreue der anderen gekennzeichnet. Tatsächlich ist Ismene meist auf Mitridate bezogen, kommentiert sein Verhalten, mäßigt ihn und zieht Vergleiche zu ihrer Situation (z.B. in III 1). So kommt es bisweilen zu einer Dialogisierung von monologischen Passagen Mitridates: Erwägungen, die er bei Racine für sich anstellt, legt ihm Ismene nahe. Auch die Einführung der Figur des Römers Marzio führt zu einigen zusätzlichen Szenen, denn Farnace kann nun seine Hinwendung zu den Römern im Dialog mit

---

[20] Vgl. zur Terminologie Manfred Pfister, *Das Drama, Theorie und Analyse*, München 1982, S. 289: „Handlungs- oder Geschehensinterferenz, bei der eine Handlung oder ein Geschehen der einen Sequenz gleichzeitig eine Handlung oder ein Geschehen in einer anderen Sequenz konstituiert oder auslöst."

[21] Jean Racine, „Préface" zu *Mithridate*, in: ders., *Théâtre complet de Racine*, hrsg. v. M. Rat, Paris 1960, S. 416.

Marzio dokumentieren. Die neue Aktaufteilung in drei statt fünf Akte hingegen hat vergleichsweise geringe Konsequenzen, da die Mittelfinali der Oper ohne großen Aufwand gestaltet werden.

Anders geht Sografi mit der racineschen Vorlage um. Er reduziert die Komplexität der Handlung drastisch. Ein Mittel hierzu ist die Auslassung ganzer Szenenfolgen. So komprimiert Sografi die Exposition der französischen Tragödie auf nur zwei Szenen: Verwenden die rivalisierenden Brüder und die begehrte Frau in der französischen Dramenvorlage den ganzen ersten Akt einschließlich der ersten Szene des zweiten Aktes darauf, ihre Lage zueinander zu klären, bevor mit der Ankunft Mithridates das Geschehen seinen Lauf nimmt, so zeigt bei Sografi bereits die dritte Szene die Landung des totgeglaubten Königs. Mitunter geschieht die Simplifizierung der Handlung aber auch unter Beibehaltung bekannter Szenen mit veränderter Funktionalität. So können Entwicklungen, die bei Racine während des Dramas stattfinden und auch bei Cigna-Santi erhalten bleiben, eliminiert werden, ohne dass die entsprechende Szene wegfällt, wie es in der Szene der beiden Liebenden Xipharès und Monimes bzw. Zifare und Vonima mit dem Gewahrwerden der gegenseitigen Liebe geschieht (bei Racine wie bei Cigna-Santi gleichermaßen in I 2). Die Pointe dieser Szene liegt bei Racine darin, dass Xipharès selbst erst bemerkt, dass er wiedergeliebt wird, als er sich im Namen seines Vaters an Monime wendet, um ihre Gefühle zu ergründen. Die beiden verdanken also ihr neues Einverständnis gerade dem, der einer Verbindung im Wege steht. Bei Sografi hingegen sind Zifare und Vonima vom ersten Auftritt an ein heimliches Liebespaar (I 2); bei ihrer ersten Begegnung zu zweit (I 6) findet kein erstes Liebesgeständnis statt.[22] Damit aber verliert der Anlass des Zwiegesprächs, der Auftrag Mitridates, seinen subtilen Doppelsinn. Es bleibt die Begegnung zwischen zwei Liebenden, die voneinander Abschied nehmen müssen. Schließlich vereinfacht Sografi, indem er Handlungsinterferenzen entfallen lässt. Szenen, die bei Racine und

---

[22] Keineswegs aber besteht ein Zweifel an der Liebe zwischen Zifare und Vonima. Für Beate Hannemanns Annahme, Vonima gebe in der venezianischen Fassung der Oper Farnace den Vorzug vor Zifare, gibt es keinen Anhaltspunkt im Text. (Vgl. Beate Hannemann, *Im Zeichen der Sonne. Geschichte und Repertoire des Opernhauses La Fenice von seiner Gründung bis zum Wiener Kongress (1787-1814)*, Frankfurt am Main 1996, Diss. Hannover 1995, S. 242ff.) Im Gegenteil bekennt sich Vonima bereits in I 2 Farnace gegenüber ausdrücklich zu ihrer Liebe zu Zifare: „È Zifare il mio ben, l'idolo mio." (Antonio Simeone Sografi, *La morte di Mitridate*, Venedig 1797, I 2, S. 11.) Wenn Vonima Zifare in I 6 Lebewohl sagt, beruht dies keineswegs auf Gefühlskälte, sondern ist Zeichen ihres Pflichtbewusstseins als Tochter. Die Erinnerung an die Liebe zu Zifare will sie deshalb nicht aufgeben: „Vanne se m'ami / Ritorna al Genitor: tremiamo, o caro, / Di Farnace, di lui; tutto cospira / Contro di noi; cediamo al fato, e sia / Sepol a in questo dì dentro del core / La memoria persin del nostro amore." (I 6, S. 19).

Cigna-Santi zu verschiedenen Handlungssträngen gehören, werden nur einem einzigen zugeordnet, wie es mit der Italien-Plan-Szene geschieht: Auch bei Sografi berichtet Mitridate von seinem neuen Plan, die Römer in Rom selbst zu überfallen. Die Möglichkeit, diesen Plan zugleich als Prüfstein für die Söhne zu verwenden, nutzt Sografi jedoch nicht. So gehört die Italien-Plan-Szene bei ihm allein zum Handlungsstrang ‚Krieg gegen Rom'. Insofern der Plan nicht zur Ausführung kommt und keine weiteren Konsequenzen nach sich zieht, scheint es, dass Sografi die Szene vor allem ihrer szenischen Wirkung wegen beibehalten hat, die Mitridate zur Eröffnung des zweiten Aktes ein letztes Mal als souveränen Herrscher mit hoffnungsvollen Plänen in der Runde seiner Hofgesellschaft zeigt. Diese Annahme findet ihre Bestätigung in der Tatsache, dass Sografi trotz seiner Bemühung um Verschlankung der Handlung an einigen Stellen neue Handlungsphasen einführt bzw. bei Racine verdeckte Handlung zu offener macht: Dies geschieht immer dann, wenn diese – wie bei der Hochzeitsszene zu Beginn der Oper – die Darstellung festlicher Anlässe ermöglichen und somit Aktanfänge und -schlüsse mit repräsentativen Chorszenen.

Sografi stellt somit in seiner Bearbeitung des Stoffes die äußere Handlung in den Vordergrund, die er stringent erzählt und repräsentativ ausstattet, statt durch vielfältige textliche Bezüge die individuelle Verfasstheit der Figuren herauszuarbeiten oder gar eine Analyse ihrer Handlungsmotivationen anzustrengen. Der Vergleich zwischen seinen Librettofassungen und derjenigen Cigna-Santis offenbart dabei, dass die Vereinfachungen, die Sografi vornimmt, nicht etwa notwendig für die Bearbeitung einer Dramenvorlage zur Oper seria sind. Vielmehr spricht die neue Strukturierung für eine andere Auffassung von Operndramaturgie, die stärker an effektvollen Situationen und Abläufen als an einer konzise durchkonstruierten, vielschichtigen Handlung interessiert ist. Diese Eigenschaft vereinfacht nicht zuletzt die drastischen Eingriffe ins Finale in der venezianischen Fassung von 1797.

Exkurs im Librettokapitel: Musikalische Straffung

Die dramaturgische Straffung, die bereits auf Textebene zu beobachten ist, schlägt sich auch in der Vertonung Zingarellis nieder, wie sich im Vergleich zu Mozarts Vertonung des Librettos von Cigna-Santi zeigt. Anders als bei Cigna-Santi und Mozart werden die Protagonisten bei Zingarelli weniger durch die Summe ihrer reflektierenden Äußerungen als durch ihre Handlungen charakterisiert. Sie erscheinen weniger differenziert, lassen sich dafür aber umso eindeutiger bestimmten Positionen zuord-

nen. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers und Zuhörers wird über große Strecken von den inneren Motivationen weg zu den äußeren Handlungsmomenten gelenkt. Nur an einzelnen Schlüsselstellen tritt – dann aber umso eindrücklicher – die psychische Verfasstheit der Figuren zu Tage.

Beispiele, die die gestraffte Dramaturgie des jüngeren Librettos und seiner Vertonung gegenüber der älteren Form zeigen, lassen sich in großer Zahl finden. Mozarts Vertonung bietet in diesem Zusammenhang nur ein denkbares Vergleichsstück. Nötig ist dabei jeweils ein Blick in den Detailverlauf der musikalischen Nummernfolge. So beginnt beispielsweise der Abschied der beiden Liebenden Sifare und Aspasia bzw. Zifare und Vonima bei Mozart (II 7) wie bei Zingarelli (I 6) mit einem Rezitativ der beiden, in dem sie die Vernunftgründe, die für eine Trennung sprechen, erörtern. Dass Mozart ein Accompagnato-Rezitativ schreibt, während Zingarelli beim Secco-Rezitativ bleibt, fällt dabei zunächst weniger stark ins Gewicht. Es folgt jeweils eine Abgangsarie des Sifare bzw. Zifare, in der er der Bitterkeit des Scheidens Ausdruck verleiht. Bei Mozart handelt es sich dabei um eine Da-capo-Arie („Lungi da te, mio bene“) mit auffälligem Hornsolo. Zingarelli dagegen komponiert eine dreisätzige Bravourarie („Non saprà mai quest’alma“). Die nächste Szene zeigt Aspasia bzw. Vonima in der Konfrontation mit ihrem Schicksal als unglücklich, weil unrechtmäßig Liebende. Wieder wählt Mozart die Form des Accompagnato-Rezitativs, während Zingarelli das Secco-Rezitativ bevorzugt. Und wieder lässt Mozart auf das Accompagnato-Rezitativ eine Arie, diesmal die Aspasias („Nel grave tormento“), folgen, in der die Seelenverfassung Aspasias ausdifferenziert und musikalisch ausgedeutet wird. Bei Sografi und Zingarelli hingegen geht das Secco-Rezitativ der Vonima unmittelbar in das Folgerezitativ des Mitridate in der nächsten Szene über, das bei Cigna-Santi und Mozart erst nach der Arie der Aspasia die Handlung weiterführt. Mozart widmet also beiden Liebenden je ein Accompagnato-Rezitativ und eine Arie. Bei Zingarelli hat nur Zifare eine Arie zu singen; die Reaktion Vonimas hingegen wird zugunsten des Fortgangs des Dramas nur äußerst komprimiert wiedergegeben. Statt einen Blick ins Innenleben beider beteiligten Figuren zu gestatten, ziehen Sografi und Zingarelli die zügige Weiterentwicklung der Handlung vor.

Von Besatzern zu Befreiern – das Schlussbild der Oper in Niccolò Zingarellis Neuvertonung

Umwertung des Römerangriffs im Text

Gemeinsam ist den Schlusslösungen aller Dramatisierungen der Selbstmord des Regenten Mitridate: In äußerster Not, überzeugt davon, die eindringenden Römern nicht abwehren zu können und zudem von allen verlassen zu sein, wählt Mitridate den Tod. Dabei findet der eigentliche Akt des Selbstmordes – die Einnahme von Gift bzw. die Selbstverletzung mit dem Dolch – hinter der Bühne statt. Erst als Sterbender tritt Mitridate wieder auf. Übereinstimmend werten Racine und Cigna-Santi ihn dabei als denjenigen, der Freiheit für sein Volk garantiert, indem er es vor der Bedrohung durch die Römer schützt. Die Römer dagegen werden mit der Tyrannei assoziiert. So bezeichnet sich Mithridate in der letzten Szene des racineschen Dramas in einem Atemzug als Feind der Römer und der Tyrannei:

> Ennemi des Romains e de la tyrannie,
> Je n'ai point de leur joug subi l'ignominie;[23]

Monime bestätigt diese Selbsteinschätzung, wenn sie Mithridate auffordert, um der Freiheit willen, deren einziger Garant er sei, weiterzuleben:

> Vivez, Signeur, vivez pour le bonheur du monde
> Et pour sa liberté, qui sur vous seul se fonde.[24]

Cigna-Santi kommt auf diesen Aspekt zurück, wenn er die Überlebenden im Schlusschor darauf einschwört, dem freiheitsbedrohenden römischen Hochmut ewigen Krieg zu erklären:

> Non si ceda al Campidoglio,
> si resista a quell'orgoglio,
> che frenarsi ancor non sa.
>
> Guerra sempre e non mai pace
> da noi abbia Genio altero,
> che pretende al mondo intero
> d'involar la libertà.[25]

Dennoch unterscheiden sich die Versionen in der Wirkung, die mit Mithridates Tod verbunden ist. Verantwortlich dafür ist zum einen die Haltung des Sterbenden seinem

---

[23] Jean Racine, *Mithridate*, V 5, in: ders., *Théâtre complet de Racine*, hrsg. v. M. Rat, Paris 1960, S. 414- 469, S. 468.
[24] Ebd., S. 469.
[25] Vittorio Amedeo Cigna-Santi, *Mitridate, rè di Ponto*, III 12, Nr. 25 *Coro*, zitiert nach NMA, Bühnenwerke, Bd. 1, Kassel 1991, S. 259f.

eigenen Ende gegenüber, zum anderen das Verhalten der anderen Protagonisten – seiner beiden Söhne sowie seiner Braut.

Wie der zitierte überschwängliche Schlusschor zeigt, ist bei Cigna-Santi keinerlei Trauer seitens der Überlebenden zu spüren. Stattdessen gilt das Interesse allein der Entschlossenheit, Rom weiterhin erfolgreich zu widerstehen. Im rationalistischen Vertrauen auf die Schmerzlosigkeit vernünftiger Lösungen strahlen alle Zufriedenheit aus, denn Mitridate ist es vor seinem Tod gelungen, alle offenen Konflikte versöhnlich zu lösen: Er kann Sifare und Aspasia großzügig verzeihen, und auch Farnace zeigt sich reuig, so dass es zu einer Verständigung zwischen ihm und seinem Vater kommt, der ihm Ismene sogar noch als Braut zuführen kann. Im Wissen, seine eigenen Leidenschaften – Zorn, Rachsucht, Liebe – in stoisch anmutender Selbstbeherrschung bezwungen zu haben, geht Mitridate dem Tod beinahe glücklich entgegen („moro felice appieno"). Seine Nachkommen können ihre Aufmerksamkeit unbeschwert auf die ihnen bevorstehenden Aufgaben richten. Trotz des Todes des Titelhelden findet ein *lieto fine* statt.

Auch Racine lässt Mithridate sterbend dem treuen Sohn Xipharès und Monime verzeihen und ihre Verbindung gutheißen. Der abtrünnige Sohn Pharnace hingegen steht nach wie vor auf Seiten der Römer. Die Frage, wie mit ihm zu verfahren sei, bestimmt den Schluss der Tragödie, wenn Mithridate Xipharès und Monime zur Flucht auffordert und ihnen aufträgt, den Verräter durch die Römer richten zu lassen. So ist das Ende des Dramas trotz der Versöhnung und trotz der Hoffnung auf künftige Siege über die Römer von düsteren Racheplänen geprägt. Mit Xipharès Aufforderung an Monime, ihn auf der Suche nach Vergeltung durch die Welt zu begleiten, endet die Tragödie:

> Ah! Madame! Unissons nos douleurs,
> Et par tout l'univers cherchons-lui des vengeurs.[26]

Der äußeren Handlung nach übernimmt Sografi in der ersten Fassung seines Librettos Racines Schlusslösung: Sterbend erfährt Mitridate, dass Zifare gegen die Römer kämpfe, und schließt daraufhin Frieden mit Vonima. Als Zifare dann auch noch mit den Insignien des Feindes als Zeichen des Sieges zurückkehrt, kann Mitridate sagen, er sterbe zufrieden: „Contento io moro... addio per sempre: addio."[27] Dass Farnace an seinem Verrat festhält, findet dabei anders als bei Racine keine Erwähnung mehr.

---

[26] Jean Racine, *Mithridate*, V 5, in: ders., *Théâtre complet de Racine*, hsrg. v. M. Rat, Paris 1960, S. 414- 469, S. 469.

[27] Antonio Simeone Sografi, *La morte di Mitridate*, Vicenza 1796, II 19, S. 55.

Dennoch schließt das Stück düster mit dem Chor:

CORO
Oh sventurato! Oh misero!
TUTTI
Qual giorno! Che terror![28]

Mitridates Tod wirkt somit ähnlich wie bei Racine als ebenso erklärlicher wie beklagenswerter Verlust. Zugleich aber eröffnet sich die Hoffnung, die junge Generation sei in der Lage, die Rolle des Vaters und Königs als Schutz gegen die feindlichen Römer erfolgreich weiterzuführen und so Kontinuität der herrschenden Ordnung herzustellen.

Anders in der venezianischen Fassung des Librettos: Sowohl in der gedruckten Librettoversion als auch in der letzten Textfassung der Vertonung findet in der Finalszene ein gänzlich unerwarteter Umschwung statt, der im vorherigen Dramenverlauf durch nichts angekündigt erscheint. Mitridate nimmt sich – wie bekannt – das Leben; im Sterben erfährt er jedoch, dass Zifare im Kampf gegen die Römer umgekommen sei. Farnace zieht – vom Volk umjubelt – mit den siegreichen Römern ein. Bedauert von Vonima stirbt Mitridate verzweifelt als hintergangener Verlierer. Der Schlusschor preist die Römer als Befreier.

Wird das Freiheitsthema in Sografis erster Librettofassung nicht expressis verbis genannt, so kehrt es in der venezianischen Version auf drastische Weise verwandelt zurück: Bisher hatten alle Dramatisierungen ausdrücklich Mithridate als den Garanten für Freiheit – nämlich für die Freiheit von fremden Besatzern – verstanden. Nun werden erstmals die feindlichen Römer, die in die Stadt einmarschieren, als Befreier begrüßt. Freiheit muss hier in anderem Sinne verstanden werden als bislang: Nicht die Abwesenheit einer Besatzungsmacht kann gemeint sein; den Jubel des Volkes erklärt vielmehr nur die Annahme, jene fremde Macht komme mit einer freiheitlichen Gesinnung in die Stadt. Die zahlreichen Umarbeitungen dieser Schlusslösung zeigen die Unsicherheit, die augenscheinlich auch die Autoren in Bezug auf eine adäquate Finalwirkung hatten.

Das Finale der venezianischen Fassung

Neben den offensichtlichen Einflüssen der Tagespolitik spielt der oben behandelte Aspekt der Straffung auch in der Arbeit an der definitiven Finalfassung für die venezianische Aufführung 1797 eine Rolle. Wie erwähnt sind in Zingarellis Partiturmanu-

[28] Antonio Simeone Sografi, *La morte di Mitridate*, Vicenza 1796, II 19, S. 55.

skript mehrere Varianten zu unterscheiden. Im Fall des Finales sind es zwei Textversionen, die beide partiell von den gedruckten Libretti Vicenza 1796 und Venedig 1797 abweichen. Es existieren also insgesamt vier Finalfassungen, die vermutlich in folgender Reihenfolge entstanden sind:

a) Librettodruck Vicenza/Triest 1796
b) „Entwurfsfassung“: aus der Partitur rekonstruierte Textversion, wie sie zunächst vertont, dann aber wieder gestrichen wurde. Sie stammt wahrscheinlich aus der Zeit vor dem 12. Mai 1797, dem Fall der Republik.
c) Librettodruck Venedig 1797
d) „Spielfassung“: vertonter Text der Partitur unter Berücksichtigung aller Umstellungen und Striche, wie er offensichtlich am 27. Mai 1797 aufgeführt wurde.

Die Spielfassung, im wesentlichen eine stark reduzierte Strichfassung des gedruckten Librettos, zeichnet sich gegenüber allen anderen durch ihre außerordentliche Knappheit aus. Mitridates Tod geschieht fast nebenbei. Farnace und das Volk übertönen mit ihrem Jubel für die Römer alles andere.

Die Spielfassung – die Römer als Befreier

Mitridates Sterben beginnt in der vorletzten Szene (II 14[29]). Mit den Worten „Dove i Romani son? ... dov’è Pompeo? Già del velen...“ trifft Mitridate – von den ersten Wirkungen eines Giftes bereits gezeichnet – auf Vonima, Fedima, Arbate und deren Gefolge. Zifare hat sich gerade von ihnen verabschiedet, um dem Vater gegen die Römer beizustehen. Vonima, die sowohl im gedruckten Libretto als auch in der Entwurfsfassung den Auftritt des moribunden Königs in einem Accompagnato-Rezitativ kommentiert, bleibt in der Spielfassung nichts als der lakonische Aufschrei: „veleno! oh Dei!“. Ihr vorausgehendes Accompagnato-Rezitativ hingegen ist zwar vertont, in der Spielfassung jedoch wieder gestrichen worden. Viel spricht dafür, dass die Gründe hierfür in der Person der Sängerin zu suchen sind, zeigt das Partiturmanuskript doch insgesamt zahlreiche Änderungen am Part der Vonima. Zugleich bedeutet der Strich eine weitere Straffung des dramatischen Verlaufs.[30] Schließlich kommt das eigentliche

[29] Die Szenenangaben orientieren sich, wenn nicht anders angegeben, am venezianischen Librettodruck von 1797.

[30] Vonima bittet in dem gestrichenen Rezitativ Fedima und Arbate, ihrem König zur Seite zu stehen, und beschreibt, wie elend ihr Mitridate erscheint, als er mit dem Gift im Leib aus dem Tempel kommt. Nach einem neuntaktigen Vorspiel in F-Dur mit zuversichtlicher Auftaktmotivik im Allegro folgen zunächst liegende Streicherseptakkorde, bevor sich mit dem Auftritt Mitridates die Begleitung nach G-Dur wendet, und im Larghetto lautmalerische Zittermotive erklingen. Für den Strich spricht, dass die Notwendigkeit, Mitridate zu unterstützen, im Zusammenhang mit Zifare bereits zur Genüge erörtert worden ist, und der schlechte Zustand des sterbenden Mitridate unkom-

Kernstück der Sterbeszene in allen venezianischen Fassungen, Mitridates Accompagnato-Rezitativ „Ancora ho il ferro in questa destra“, stärker zur Geltung, wenn nicht gerade zuvor bereits ein ähnliches zu hören war:

MITRIDATE
Ancora ho il ferro in questa man io tremo...
(cade in braccio alle guardie:
Già di nera caligine si adombra
la moribonda luce!... eterna notte...
Mi circonda d'intorno! ... un freddo orrore...
sento che in sen mi piomba... a poco a poco...
Cedasi al fato estremo!....
Roma trionfa! ... io vo mancando ... e fremo...[31]

Mit der Beschreibung der Sterbesymptome tritt Mitridate in die Fußstapfen anderer sterbender Helden, wie etwa Semiramides. Wie schon in dem früheren sografischen Text geben die pausendurchsetzten Dodecasillabi – wieder handelt es sich um die bereits bekannten Versi spezzati –, den Rezitativstil des sterbenden Königs bereits vor. Bei „Cedasi al fato estremo...“ bleiben die Verse sogar unvollständig. Die Dunkelheit, die Mitridate allmählich umfängt – „nera“, „adombra“, „moribonda luce“, „notte“ lauten die Schlüsselworte –, lässt Sografi in der Verwendung vorwiegend dunkler Vokale anklingen. Sie korrespondieren in der Komposition Zingarellis mit düster konnotierten b-Tonarten: Das Rezitativ ist mit drei b bezeichnet und bewegt sich harmonisch von Es-Dur bzw. c-Moll bis F-Dur; liegende Streicherakkorde im Wechsel mit lautmalerischen Streichertremoli in forte-piano-Folge – etwa bei „io tremo“ (Notenbsp. Mitr01, T. 18f.) – schaffen Zusammenhalt für den stockenden Sprachduktus, der die schwindenden Kräfte Mitridates abbildet. Die Schilderung der Sterbesymptome wird so von den Verhandlungen der Umgebung losgelöst, der Sterbende erscheint bereits in eine andere Sphäre enthoben.

Notenbeispiel Mitr01: Mitridates Accompagnato-Rezitativ (T. 1-31)

Im Anschluss an das Accompagnato-Rezitativ ertönt überraschend ein Hörner- und Trompeten-Signal als Zeichen für den römischen Sieg. Es folgt als „Finale“ bezeichnet ein Marsch in B-Dur, gesungen vom dreistimmigen Männerchor mit Einwürfen Mitridates, Vonimas und Fedimas, groß besetzt begleitet von Hörnern, Trompeten, Flöten, Oboen, Klarinetten, Streichern und Pauken. Vom Chor erfährt Mitridate, dass Zifare tot sei, woraufhin er alle Hoffnung aufgibt und sich – um die Wirkung des Gif-

---

mentiert allein durch die szenische Darstellung stärker wirkt, als wenn Vonima ihn zuvor angekündigt.

[31] Antonio Simeone Sografi, *La morte di Mitridate*, Venedig 1797, II 15, S. 52.

tes zu beschleunigen[32] – ersticht. Dabei vermag die kurze Molleintrübung während seiner Einwürfe den Eindruck des frohen Siegeschores kaum zu mindern. Sein Tod findet schließlich fast nebenbei statt. Zwei abwärts stürzende Violinskalen markieren den Zeitpunkt, zu dem er sich aus Verzweiflung ersticht, um die Wirkung des Giftes zu beschleunigen. Da aber keine Reaktion des Chores auf dieses Ereignis stattfindet, bleibt es – die Musik betreffend – nebensächlich. Nur die Szene kann hier noch als drittes Medium nach Text und Musik stärker den Tod Mitridates ins Zentrum stellen.

II 15, SPIELFASSUNG

CORO
Viva il Roman valore
Viva la libertà
Viva Pompeo...
MITR.
Quai voci!
CORO
Roma trionfa
MITR.
Io tremo
CORO
Morì Zifare
MITR.
Io tremo
si mora io non resisto
A tanta crudeltà!

II 16 SCENA ULTIMA, SPIELFASSUNG

CORO
Protegeranno i Dei
La nostra Libertà
Qual vista, Mitridate!
VON., FED.
Morì voi lo mirate
CORO
Viva il Roman valor
Viva la libertà!
Vadasi a nuove imprese
Si voli a trionfar.
La tromba ormai c'invita
Mi sento a consolar.
CORO
Viva la Libertà![33]

[32] Schon Racine lässt seinen Mithridate in Anlehnung an die historische Überlieferung zuerst Gift schlucken, dann aber seinem Tod mit dem Dolch nachhelfen.
[33] Antonio Simeone Sografi, *La morte di Mitridate*, Venedig 1797, Spielfassung zitiert nach der Partitur. Vgl. Librettodruck S. 52-54.

Die Druckversion 1797 – Kampf für die Freiheit

Das gedruckte Libretto verlängert den Schlusschor um einen neuen Aufruf zu den Waffen, dessen Anfang im Partiturmanuskript noch vertont, dann jedoch abgebrochen und gestrichen ist. Bis zu „Mi sento a consolar“ stimmen Librettodruck und Spielfassung überein. Danach weicht das gedruckte Libretto von der Spielfassung ab, indem es Farnace und den Chor in wilder Entschlossenheit zeigt, für ihre Freiheit zu kämpfen: Mit „Corriamo all’armi“ beginnt der nicht vertonte Textabschnitt, der schließlich im letzten Ausruf „Viva la libertà“ wieder mit der Spielfassung übereinstimmt:

SCHLUSS VON II 16 IM GEDRUCKTEN LIBRETTO VENEDIG 1797

CORO
[...]
Mi sento a consolar.
Corriamo all’armi
Al campo?
FARN.
Venite?...
TUTTI
All’armi, all’armi...
FARN.
Vi seguo...
TUTTI
Al campo, al campo
Si vinca oppur si mora
De nostri ferri al fulmine
No non si può resistere
Paventino i nemici
Di nostra Libertà!...
FARN.
Io vi precedo andiamo.
Da noi si vincerà
In libertà si viva,
Si mora in libertà
TUTTI
Ah fortunato istante
Viva la Libertà.[34]

Auch diese Streichung mag ihren Grund in dem Bestreben haben, Längen zu vermeiden. Die Tatsache, dass der Text im Libretto veröffentlicht wurde, spricht dafür, dass weniger inhaltliche als musikalisch-dramaturgische Motive zu dieser Entscheidung geführt haben. Es mochte aber vor dem Hintergrund der jüngsten Kämpfe um Venedig auch unpassend erscheinen, den Zusammenhang zwischen Kampf und Freiheit allzu offen herauszustellen.

[34] Antonio Simeone Sografi, *La morte di Mitridate*, Venedig 1797, II 16, S. 54f.

Die Entwurfsfassung – ein lieto fine*?*

Frappierend wirkt der unvollendete Finalentwurf der Entwurfsfassung, der Mitridates Tod anzweifelt und einen gemeinsamen Kampf des Königs mit Zifare gegen die Römer und Farnace in Aussicht stellt. Nach dem beschriebenen Accompagnato-Rezitativ Mitridates findet zunächst in einem nur spärlich von Streichern begleiteten Rezitativ („Sire teco bramo morir") eine ausführliche Versöhnung zwischen dem König und Vonima statt. Sie verlangt, mit ihm sterben zu dürfen; er bittet sie, ihn zu töten, um ihm weitere Schmach zu ersparen; sie aber berichtet im Gegenzug von Zifares Kampf gegen die Römer, woraufhin er neuen Mut gewinnt. Mit dem Hinweis, er habe seit frühester Jugend Gift zu sich genommen, weswegen er nun vielleicht doch überleben und mit Zifare gegen die Römer kämpfen könne, zitiert er den racineschen Mithridate, der zum Dolch greift, weil er sich seit langem, um sich gegen Giftanschläge zu schützen, selbst immunisiert hat – ein Motiv, das in den gedruckten Librettofassungen nicht auftaucht. Weiter fährt die Entwurfsfassung fort mit einer zweiteiligen Cavatina – der Preghiera "Nume del ciel, ridona"[35] –, die sich auch in beiden gedruckten Libretti findet: Mitridate bittet den Himmel, ihm den treuen Sohn wiederzugeben und ihm im Tod seine verderbliche Leidenschaft zu verzeihen. Im Andante sostenuto stellt Zingarelli den Text in einer fast schon heiteren Dreiertakt-Motivik vor, so dass Mitridate hier nach dem aufgewühlten Accompagnato-Rezitativ ruhig und gefasst wirkt, ganz als der stoische Held, als den ihn schon Cigna-Santi gezeichnet hatte. Wenn danach die Hörner- und Trompeten-Signale ertönen, die auch in der Spielfassung erhalten geblieben sind, gelten sie nicht den Römern, sondern vielmehr dem siegreichen Zifare, der triumphierend mit der Nachricht vom Sieg über die Feinde zurückkehrt: "Pompeo fu vinto" – im Rezitativ vorgetragen. Auch Farnace tritt nun auf: Wieder von kargen Streicherakkorden begleitet, erläutert er, dass die Römer mit Rache drohen, woraufhin die Niederschrift der Entwurfsfassung abbricht. Ob eine Versöhnung auch zwischen Mitridate und Farnace beabsichtigt war oder ob Farnaces Racheankündigung als Drohung zu verstehen ist, bleibt offen. Eine plausible Lösung ist kaum vorstellbar. Da Mitridate seinen abtrünnigen Sohn jedoch unwidersprochen auffordert, ihm zu folgen, liegt nahe, dass Sografi und Zingarelli tatsächlich eine Abschwächung des *tragico fine*

[35] Sie stammt aus der Vicentiner Fassung von 1796. Vgl. Antonio Simeone Sografi, *La morte di Mitridate*, Vicenza 1796, II 13, S. 54. Vgl. dazu auch Christiane Gaspar-Nebes, *Stationen der Preghiera in der italienischen Oper bis 1815*, Dissertation, München 2001, S. 322ff.

beabsichtigten, die dann jedoch in der Spielfassung wieder zurückgenommen und sogar ins Gegenteil verkehrt wurde.

Behelfslösungen 1797

Dramaturgische Innovation und musikalische Konvention

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Spielfassung von *La morte di Mitridate*, wie sie in Venedig am 27. Mai 1797 aufgeführt worden sein mag, sowohl im Vergleich zur Entwurfsfassung als auch zum Libretto aus Vicenza sowie zur racineschen Vorlage die Gewichte zwischen dem sterbenden Mitridate und dem weiteren Geschick der Überlebenden neu verteilt. Noch in der Entwurfsfassung erhält Mitridate die Möglichkeit, nach dem aufgewühlten Gift-Accompagnato im Dialog mit Vonima seiner geläuterten Haltung Ausdruck zu verleihen. Und auch im unvollständig gebliebenen Austausch mit dem zurückkehrenden Farnace steht Mitridate im Mittelpunkt. In der Librettofassung Vicenza 1796 bildet Mitridate sogar nach seinem Tod noch das Zentrum der Aufmerksamkeit. In der Spielfassung hingegen tritt Mitridate völlig hinter Farnace und dem jubelnden Volk zurück. Die Trompetensignale, die zunächst den Sieg über die Römer verkünden sollten, werden umgewidmet zu Siegesfanfaren der Römer. Der Marschchor, der die Oper beschließt, lässt Mitridate kaum noch zu Wort kommen.

Indem Mitridate, Zifare und Vonima am Ende der Oper nicht mehr oder nur noch ganz am Rande auftreten, verschiebt sich der Fokus, der zuvor im Verlauf des Stückes – aufgrund der Textgestaltung wie aufgrund der Verteilung der musikalischen Nummern – eindeutig auf diesen drei Figuren lag. Völlig unvorbereitet avanciert Farnace – zuvor musikalisch nicht einmal als charismatischer Antagonist, sondern lediglich als unwichtige Nebenfigur gezeichnet[36] – zum neuen Helden. Auf überraschende Weise nähern sich Sografi und Zingarelli damit dem Konzept von Cigna-Santi und Mozart, insofern nämlich in beiden Fällen die Oper nicht eigentlich mit Mitridates Tod, sondern mit der Konzentrierung auf die Perspektive der Überlebenden endet. Vor allem in

[36] Er hat mit einer einzigen Arie vorlieb zu nehmen, die noch dazu relativ spät im Verlauf der Oper, nämlich in der Mitte des zweiten Aktes, liegt. Gegenüber den üppiger mit geschlossenen Formen bedachten Figuren, Mitridate, Zifare und Vonima, gerät er so in den Hintergrund. Dass er gleichwohl sehr präsent wirkt, liegt an seiner deutlichen Charakterisierung durch Fremdkommentare der drei Hauptfiguren. Von Anfang an ist immer wieder von Farnace und seiner Untreue die Rede. Die Musik hingegen stellt Zifare, Vonima sowie Mitridate in den Fokus, die drei also, die am Ende zugrunde gehen.

musikalischer Hinsicht tut sich hier eine Parallele auf, die den oben exemplarisch dargestellten Unterschieden diametral entgegengesetzt ist. Vergleicht man nämlich die formale Anlage der Finali der venezianischen Spielfassung von Zingarelli mit Mozarts Vertonung des Cigna-Santi-Librettos, so zeigen sich große Übereinstimmungen. In beiden Fällen folgt auf den Auftritt des sterbenden Mitridate ein Rezitativ, das zur Beilegung der Auseinandersetzungen beiträgt. Mit dem die Giftwirkung schildernden Accompagnato-Rezitativ schenkt Zingarelli dabei dem eigentlichen Vorgang des Sterbens noch eine gewisse Aufmerksamkeit. Es folgt jedoch in beiden Fällen ein Chor- bzw. Tutti-Abschnitt, der in kompositorisch simpler Art und Weise – bei Mozart handelt es sich um einen gerade einmal vierzig Takte langen D-Dur-Schlusschor – vom existentiellen Akt des Sterbens ablenkt und den Blick auf diejenigen richtet, die von ihm nicht betroffen sind. In formaler Hinsicht entspricht selbst die Fassung Vicenza 1796 diesem Muster: Zwar reflektiert der düstere Schlusschor („Oh sventurato...“ vgl. oben) Mitridates Schicksal; dennoch bildet der Chor als musikalischer Satz einen Rahmen, der das Irreversible des Todes einfasst, durch die Wertung begreiflich und somit bewältigbar macht.

Gibt sich Zingarelli dort innovativ, wo die Handlung seiner Librettovorlage der der traditionellen Opera seria ähnlich ist – wie im Beispiel der Abschiedsszene zwischen den Liebenden zu sehen – so greift er an der Stelle, an der die Oper inhaltlich am gravierendsten von der Konvention abweicht, auf konventionelle musikalische Mittel zurück. *La morte di Mitridate* erweist sich so insgesamt als ein Stück, das sich einerseits von der Tradition der metastasianischen Oper abhebt und den progressiven Tendenzen seiner Zeit öffnet, indem es formal den Übergang von der Nummernoper zum Prinzip „Scena ed aria“ beginnt, eine straffere Dramaturgie aufweist, sich in der Personenkonstellation der französischen Dramenvorlage annähert und auf eine Seconda Donna verzichtet und schließlich – am auffälligsten – die Konvention des *lieto fine* durchbricht. Es zeigt sich aber ebenso stark der älteren Opera seria verpflichtet, da es sich eines Sujets bedient, das in der Jahrhundertmitte bereits mehrfach im Dramma per musica erschien, da es neben den größeren Szenenkomplexen immer wieder auch die traditionellere Abfolge von Rezitativ und Arie kennt und schließlich paradoxerweise gerade dort an die ältere musikalische Form anknüpft, wo es inhaltlich am progressivsten ist: im tragischen Finale.

Überstürzte Antwort auf den Einmarsch der französischen Truppen

Die beschriebenen Änderungen an der für die Aufführung am 27. Mai 1797 in Venedig bestimmten Textfassung wirken, als seien sie in Eile entstanden. Zu inkonsistent scheint die Spielfassung insgesamt. Man hat es offensichtlich mit einem Zwischenergebnis rasanter ästhetischer wie realer Entwicklungen zu tun, das die Autoren selbst nicht als schlüssig empfanden. Tatsächlich ist schon 1799 für die nächste Aufführung in Brescia, bei der wieder die Vertonung Nasolinis zu hören war, der Schluss ein weiteres Mal überarbeitet worden. Die Vertonung Zingarellis hat keine weiteren Aufführungsorte mehr gefunden – anders als andere seiner Opern. Eine Interpretation des Stücks hat diesem Umstand Rechnung zu tragen. So ist zu trennen zwischen den Anteilen der Oper, die in den verschiedenen Textfassungen konstant blieben, und denen, die als direkte Reaktionen auf venezianisches Tagesgeschehen gesehen werden müssen.

In allen Fassungen spielen unauflösbare Gegensatzstrukturen eine wesentliche Rolle: In keiner der Fassungen steht am Schluss der Oper eine vollständige Versöhnung. Trotz der Aufklärung der Missverständnisse auf Seiten des Handlungsstrangs ‚Krieg um Rom' und trotz Mitridates Bereitschaft, im Handlungsstrang der Liebesintrige seine Ansprüche zugunsten derer seines treuen Sohnes zurückzustellen, bleibt die unüberwindliche Feindschaft der Brüder als vernunftresistenter Rest an Konfrontation bestehen. Im Hintergrund dieser Kontrastierung steht die Grundkonstellation einer Freund-Feind-Beziehung. Sie ist es, die mit ihren deutlichen Parallelen zur Situation Venedigs im Entstehungszeitraum den Änderungsbedarf nach dem 12. Mai 1797 bedingt: Müsste man nicht in den Römern die eindringende Besatzungsmacht der Franzosen erkennen, so gäbe es keine Veranlassung, sie im letzten Augenblick vor der Aufführung der Oper positiv umzuwidmen und als eigentliche Befreier zu feiern. Bis hin zur Italien-Plan-Szene, die vor dem Hintergrund der letzten Verteidigungsüberlegungen kurz vor Untergang der Republik Venedig eine ganz andere Bedeutung erlangt, gehen die Analogien: Scheint Mitridate seine Absicht, Rom in Rom selbst zu besiegen, in der Oper nur zu verkünden, um eine repräsentative Szene für den Beginn des zweiten Aktes zu rechtfertigen, so ergibt sich in der Kombination mit der historischen Situation Venedigs durchaus ein Doppelsinn: Auch in der Serenissima hatte man den Plan erwogen, sich allen Neutralitätsbestrebungen zum Trotz in äußerster Not mi-

litärisch gegen die Franzosen zu wenden.[37] Die verschiedenen Haltungen den Feinden gegenüber, die in der Oper zu finden sind, weiß Venedig dabei ebenfalls zu bieten: Wie Farnace die Römer für sich instrumentalisiert gegen die Übermacht seines Vaters Mitridate, so hat manch aufklärerischer Venezianer in den anrückenden Franzosen die Vorhut der Demokratie im Gegensatz zur maroden Aristokratie eines untergehenden Staates gesehen. Dass Sografi sich diesen Kreisen nahe fühlte, zeigen seine Werke immer wieder.

Nun ist das Libretto in seiner ersten Version nicht im Venedig des Jahres 1797, sondern für Vicenza ein Jahr zuvor entstanden. Und auch wenn schon am 1. Juni 1796 mit der Besetzung Veronas das weitere Schicksal des Veneto besiegelt erscheint, ist doch fraglich, inwieweit ein Autor wie Sografi zu diesem Zeitpunkt bereits die Übertragungsleistung erbringen konnte, in dem alten Mitridate-Stoff, der über die Zeiten hinweg immer wieder dramatisiert wurde, eine Analogie zu seiner Gegenwart zu sehen. Spätestens jedoch im Mai 1797 lag die Parallele auf der Hand. Dies aber bedeutete, dass das Ende der alten Textfassung in dieser Form nicht zur Aufführung kommen konnte. Hier kommen nun diejenigen tagespolitischen Einflüsse ins Spiel, deren dramaturgische Konsequenzen – wohl aus Zeitgründen – nicht mehr wirklich in die Struktur des Stückes eingearbeitet werden konnten. Nur in Form quasi kosmetischer Notmaßnahmen gelang es Sografi in der Vorbereitungszeit zur venezianischen Aufführung im Mai 1797, die Vereinbarkeit der Opernaufführung mit den Maximen der aktuellen Machthaber zu garantieren. Die Offenheit der Entwurfsfassung, in der sogar noch die Möglichkeit einer Versöhnung Mitridates mit Farnace gegeben scheint – vergleichbar etwa mit einer friedlichen Einigung zwischen Venedig und Napoleon – ist dabei wohl als Ratlosigkeit zu verstehen, wie die allernächste Zukunft der Stadt bis zur Premiere der Oper aussehen möge. Sografi war dabei nicht der einzige, der bis zum 12. Mai selbst noch an ein glimpfliches Ende glauben mochte. Sografi, der bereitwillig auch in seinen Komödien an der Selbststilisierung der einmarschierenden Franzosen zu Freiheitshelden mitgewirkt hat, mag sich daraufhin für die beschriebenen Änderungen entschieden haben. Ob er dabei den unorganischen Wandel Farnaces vom blassen Verräter zum glühenden Freiheitshelden selbst als glaubwürdig darstellen wollte, bleibt offen. Indem aber im Schlusschor des „Viva la libertà“ auf der Bühne zu hören ist, was in den

[37] Vgl. Kapitel *Historischer Hintergrund*, S. 37.

revolutionären Hymnen auf der Straße und bei den Propagandafesten der Franzosen erklang, gibt er Zingarelli alle Mittel an die Hand, die Grenzen zwischen Oper als Kunst und als Teil der Wirklichkeit fließend werden zu lassen. Sollte dazu der mancherorts gepflegte italienische Brauch, die Opernhäuser für den letzten Akt oder die letzten Szenen der Oper gratis zu öffnen, bei den Aufführungen der Oper aktuell gewesen sein,[38] so wäre damit ein Effekt entstanden, der Bühnengeschehen und Realität endgültig hätte verschwimmen lassen.

Das Interesse an der Darstellung eines sterbenden Tragödienhelden, wie es noch bei der Konzeption von *La morte di Semiramide* oder *La morte di Cleopatra* im Vordergrund stand, musste vor diesem Hintergrund verblassen. Die opernästhetische, dramaturgische Erwägung eines tragischen Finales wurde von den viel brennenderen tagespolitischen Fragen abgelöst. In der unbefriedigenden Plötzlichkeit der Wendung deutet sich dabei eine Hilflosigkeit an, die auch die reale Stellungnahme den neuen Machthabern gegenüber bestimmt haben mag. Zu einer fundierten Neuorientierung reichte die kurze Zeit nicht aus; vorläufig musste man es bei Behelfslösungen belassen.

Vor diesem Panorama wirkt die musikalische Routine wie ein letzter Rettungsanker, der – metaphorisch gesprochen – das völlige Kentern des Opern- bzw. Staatsschiffes verhinderte: Müsste das Libretto, führte man es als Sprechdrama auf, zweifellos zur absoluten Verwirrung des Publikums führen, so ermöglicht die gewohnte musikalische Finalordnung aus Rezitativ und Schlusschor doch zumindest auf rein ästhetischem Gebiet eine letzte Orientierung. Wie in der Oper gewohnt, macht am Ende des Abends die musikalische Affirmation einer erfolgreich vollzogenen Entwicklung den Abschluss der Handlung als solchen kenntlich und verspricht so dem Gemüt des Zuschauers die ersehnte Entspannung nach einem aufreibenden Geschehen.

---

[38] Vgl. Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda*, hrsg. v. A. d'Angeli, Mailand 1956, S. 57 und Fußn. 160, S. 118.

ANDERE AUTOREN – ANDERE SUJETS

Il Conte di Saldagna – „Non venga idea fallace"[1]

In sich uneins und labil wirkt das Libretto *Il Conte di Saldagna* von Ferdinando Moretti. Dramatisiert wird eine Episode aus der spanischen Geschichte des Mittelalters, die in manchen Handlungsdetails deutlich an Metastasios *Demofoonte*[2] und dessen Vorbild, Antoine Houdar de la Mottes Tragédie *Inès de Castro*, erinnert. Gerade im Vergleich zu Metastasio jedoch zeigt sich ein unübersehbarer Bruch in der Dramaturgie des Stückes. Es ist den Autoren – wieder stammt die Vertonung von Zingarelli– nicht gelungen, eine neue Form schlüssig durchzugestalten. Musikalisch allerdings ist der Versuch Zingarellis bemerkenswert, das Sterben des Helden ins Zentrum der Schlussgestaltung zu stellen, ohne durch einen versöhnlichen Schlusschor die gewohnte Finalwirkung zu erzeugen.

Il Conte di Saldagna – 1795 im Teatro La Fenice erstmals in Venedig aufgeführt – ist in seiner Entstehungsgeschichte ursprünglich nicht mit der Stadt verbunden. Ferdinando Moretti, der Textautor, stammte aus dem Raum Mailand und hatte für das Teatro alla Scala einige Stücke geschrieben, bevor er im Frühjahr 1786 als neuer russischer Hofdichter nach St. Petersburg aufbrach.[3] Möglicherweise entstand auch das Libretto zu *Il Conte di Saldagna* dort, fand doch die Uraufführung an der Scala im Jahr nach Morettis Abreise, am 10. Juni 1787, statt. Vertont hatte das Stück für Mailand Angelo Tarchi, der damit seine produktive Zusammenarbeit mit Moretti fortsetzte.[4] Venedig und das Veneto spielten demnach in den ersten Jahren der Aufführungsgeschichte des *Conte di Saldagna* keine Rolle. Dies änderte sich 1794, als Niccolò Zingarelli mit der Neuvertonung des Stückes für die Eröffnung der Karnevalsaison 1795 des Teatro La Fenice betraut wurde und die neue Oper immerhin solchen Erfolg erlangte, dass sie nicht nur drei Jahre später, im Karneval 1798 in Venedig, sondern noch in demselben Jahr in Reggio und wiederum 1798 in Livorno nachgespielt wurde. Insgesamt fand also die Mehrzahl aller Aufführungen der Oper im

---

1 Ferdinando Moretti, *Il Conte di Saldagna*, Venedig 1795, III 4, S. 46.

2 *Demofoonte* wurde erstmals in der Vertonung von Antonio Caldara am 4. 11. 1733 in Wien aufgeführt.

3 Vgl. Marita McClymonds, *Moretti, Ferdinando*, in: NGroveO, Bd. 3, S. 468.

4 Von demselben Autorenpaar stammen *Ademira*, Mailand 1783, *L'Arminio*, Mantua 1785, und *Ariarate*, Mailand 1786.

venezianischen Raum statt, und gerade die Wiederaufnahme 1798 lässt darauf schließen, dass sich das Stück gut in den venezianischen Spielplan fügte. So scheint ein Ausblick auf etwaige Korrespondenzen zwischen der Botschaft der Oper, die von einer trügerischen Welt erzählt, und dem Aufführungsort Venedig auch in diesem Fall sinnvoll.

Dramaturgische Inkonsistenz – Ferdinando Morettis Libretto

Das Sujet im Kontext venezianischen Opern- und Literaturgeschehens

Moretti zählt im Vorwort an den Leser verschiedene Quellen für sein Libretto auf:

> Tutto ciò è ricavato, da Marianna de Rebus Hisp. Lib. VII. e X., dal P. d'Orleans, dall'Abate Vaijrac, e da altri scrittori delle cose Spagnole, senza entrar nelle obbiezioni di Ferreras, non essendo nostro assunto di conciliar fra loro gl'Istorici di quella Nazione.[5]

Morettis erster Bezugspunkt ist demnach der spanische Historiker Juan de Mariana, der in seinem 1605 in Moguntia erschienenen Werk *De Rebus Hispaniae libri XXX* berichtet, wie die Schwester Alfons' II., des Keuschen, gegen den Willen ihres Bruders eine Verbindung mit einem Grafen eingegangen sei, woraufhin Alfons sie und ihren Gatten strengstens bestraft habe. Daneben beruft sich der Librettist auf Voltaires *La Pucelle d'Orléans* sowie auf nicht näher bezeichnete Schriften eines Abate Vaijrac, möglicherweise Abbé Jean Novi de Caveirac, manchmal Vacerac genannt.[6] Mehr als einzelne Motive und Namen aber scheint Moretti von den zitierten Quellen kaum übernommen zu haben. Insbesondere der Ausgang seines Stückes beruht nicht auf den überlieferten historischen Tatsachen. So berichtet Mariana abweichend von der Opernhandlung, die abtrünnige Schwester Alfonsos, Semene, habe ins Kloster gehen müssen, ihr Gatte, der Graf Sandia oder Sanctio Saldania, hingegen sei geblendet und lebenslänglich in einen dunklen Kerker gesperrt worden.[7] Moretti entscheidet sich für eine andere Schlusslösung, indem er den Grafen Saldagna durch einen heimtückischen Anschlag des Königs Alfonso ums Leben kommen lässt:[8]

---

5 Ferdinando Moretti, *Il Conte di Saldagna*, Venedig 1795, S. 5.

6 Vgl. François Moureau, *Dictionaire des lettres Française, Le XVIIIe siècle*, Paris 1995, S. 287.

7 Juan de Mariana, *Ioannis Marianae Hispani E Societate Iesu Historiae De Rebus Hispaniae Libri XXX*, Moguntiae 1605, Buch VII, Kap., IX., S. 290.

8 Personen: ALFONSO Il Re di'Asturia e di Leone, CIMENE sua Sorella, RAMIRO Conte di Saldagna supremo Generale del'Armi, CONSALVO Grande d'Asturia, USINDA confidente di Cimene, ABDALA Ambasciatore de'Mori, RICARDO Uffiziale d'Alfonso, Cori di Donezelle destinate per l'annuo tributo, di molti loro congiuti, di Ministri del Re, di Guerrieri, di Cortigiani. Vgl. Ferdinando Moretti, *Il conte di Saldagna*, Venedig 1795, S. 7.

[9]Mit dem Sieg über die Mauren können sich die Spanier von der jährlichen Pflicht, hundert Mädchen an den Maurenkönig abzugeben, befreien. Doch neue Probleme kündigen sich an: Alfonso schöpft den Verdacht, dass seine Schwester Cimene seinen siegreichen General Ramiro liebe. Cimene ihrerseits beginnt daran zu zweifeln, ob sie ihre Verbindung mit Ramiro weiter geheim halten könne. [10]Ramiro zieht im Triumph ein und vermittelt eine Verhandlung zwischen Alfonso und einem Abgesandten des Maurenkönigs, der Cimene zur Frau begehrt. Consalvo, ein Rivale Ramiros, spinnt eine Intrige, indem er Alfonso einen abgefangenen Liebesbrief Ramiros an Cimene präsentiert. [11]Ramiro und Cimene sehen sich erstmals seit langer Zeit wieder. Um Alfonsos Verfolgung zu entgehen, begibt sich Ramiro auf Anraten Cimenes in ein unterirdisches Versteck. Alfonso und Consalvo jedoch verfolgen die beiden heimlich.
[12]Abdala fragt, wie sich Alfonso hinsichtlich der Eheschließung zwischen Cimene und dem Maurenkönig entschieden habe. Consalvo und Alfonso drängen Usinda und Cimene deshalb, in die Heirat einzuwilligen. [13]Ramiro ängstigt sich in seinem unheimlichen Versteck. Cimene gesellt sich zu ihm, doch auch Alfonso und Consalvo kommen, um ihn festzunehmen. Cimene erklärt sich daraufhin bereit, mit Ramiro zu sterben. Die Soldaten flehen vergeblich um Gnade für Ramiro. Ramiro selbst gesteht bei Alfonso als seine einzige Schuld seine Liebe zu Cimene ein. Alfonso besteht auf Ramiros Tod. [14]Cimene und die Soldaten bitten um Gnade, bis Alfonso einzulenken scheint.
[15]Heimlich jedoch planen Alfonso und Consalvo nach wie vor Ramiros Tod. Nur Cimene ahnt das Unheil. [16]Zur Feier der vermeintlichen Versöhnung trifft man sich zum Festessen. Der Becher Ramiros jedoch ist vergiftet. Als er daraus trinkt, stirbt er zum Entsetzen aller in den Armen Cimenes.

Angesichts dieses freien Umgangs mit dem Stoff liegt weiterer Aufschluss weniger in den Quellen als vielmehr in der Tradition, in der die Oper entstanden ist. Aufgrund von Motivübereinstimmungen drängt sich vor allem ein Vergleich mit Metastasios *Demofoonte* auf. Doch auch Moretti selbst legt diesen Vergleich nahe, indem er gerade *Demofoonte* als Gegenpol in einer Frage zitiert, die ihm sehr am Herzen liegt, der nämlich nach dem Tanz: In seinen 1794 in St. Petersburg im Druck erschienenen *Opere Drammatiche*[17] äußert er sich in Form eines Vorworts an die Leser zu seinem Libretto *Il Conte di Saldagna*. Dabei hebt er als Besonderheit des Stückes eine neuartige Eingliederung von Ballettelementen in die Handlung hervor und zieht zur Erläuterung *Demofoonte* als ein Beispiel für die unorganische Einfügung von Zwischenaktballetten herkömmlicher Art heran. Hier müsse der Zuschauer am Ende

---

9 I 1 *Atrio nel Palazzo Reale con guardie all'intorno, che custodiscono l'ingresso.*

10 I 6 *Innanzi luogo Magnifico destinato per le Pubbliche udienze con trono da un lato e varj sedili all'intorno per li Grandi del Regno. Indietro gran piazza d'Oviedo con veduta nel fondo d'una parte della Città.*

11 I 11 *Giardini Reali contigui agli appartamenti di Cimene.*

12 II 1 *Giardini Reali.*

13 II 7 *Antichi Acquedotti in parte rovinati, che ricevono soltanto una scarsa luce ed incerta dai fori, che vi sono di rado nell'alto. Angusta Scala da un lato, per cui vi si discende.*

14 II 12 *Piazza della Città con un Cortile in prospetto chiuso da Cancelli, per cui si passa ed antica Torre, dove è rinchiuso Ramiro. Ponte levatojo, che dà l'ingresso alla medesima custodita da guardie.*

15 III 1 *Appartamento Reale.*

16 III 4 *Sala Reggia illuminata in tempo di notte. Tavola preparata nel mezzo con quattro sedili; varie credenze d'intorno.*

17 Ferdinando Moretti, *Opere Drammatiche*, III, Pietroburgo, Nella stamperia del corpo de'Greci 1794, S. 102. Das Vorwort ist abgedruckt als Anhang in: Federica Riva, „*La ‚Vergine del Sole' di Ferdinando Moretti e Domenico Cimarosa*", in: G*li Affetti convenienti all'idee.* Studi sulla musica vocale italiana a cura di Maria Caraci Vela, Rosa Cafiero, Angela Romagnoli, Neapel 1993, S. 276f.

jedes Aktes im Geiste von Thrakien beispielsweise bis nach Amerika reisen, um sich dort Cortes oder Pizzarro gegenüber zu sehen. Insofern unabhängige Zwischenaktballette in der metastasianischen Oper allerdings allgemein üblich waren und auch *Il Conte di Saldagna* in Venedig mit solchen aufgeführt wurde,[18] hätte als Gegenbeispiel beinahe jedes Dramma per musica dienen können. Es mögen also andere Gründe gewesen sein, die Moretti veranlassten, gerade *Demofoonte* als Vergleichsstück heranzuziehen.[19] Auf die inhaltliche Ähnlichkeit verweist Moretti indes nicht; und auch den tragischen Ausgang des Librettos erwähnt er nur insofern, als er angibt, er habe das vorliegende „Dramma Tragico" in dem Wunsch geschrieben, die allzu uniforme Umgangsweise mit derlei Werken zu vermeiden. Ein Blick auf den venezianischen Spielplan legt den Vergleich jedoch ebenfalls nahe: Im Herbst 1795, also wenige Monate nach der ersten Aufführung des *Conte di Saldagna* in Venedig, kam *Demofoonte* im Teatro La Fenice in einer Fassung, die 1789 erstmals in Triest gespielt worden war, zur Aufführung. Die Vertonung stammte ebenfalls von Zingarelli, glaubt man Michele Girardi und Franco Rossi in ihrer Chronik des Theaters La Fenice.[20] Analoge Partien wurden dabei teilweise von denselben Sängern übernommen: So sang der Sopranist Luigi Marchesi den Ramiro, also den *Conte di Saldagna*, sowie den Timante in *Demofoonte*; Giuseppe Carri gab sowohl den Alfonso im *Conte di Saldagna* als auch die Titelpartie in *Demofoonte*. Ein Vergleich zwischen den beiden Opern scheint also sowohl aus Gründen der Ähnlichkeit gerechtfertigt als auch deshalb, weil *Demofoonte* für den Autor wie für das venezianische Publikum zum

---

[18] Primo ballo: *Le Amazzoni* von Onorato Viganò; Secondo Ballo: *Il Disertor*.

[19] Man kann sich fragen, ob Moretti vor seiner Abreise nach St. Petersburg noch etwas mit der Einrichtung des metastasianischen Librettos *Demofoonte* für die Vertonung Angelo Tarchis zu tun hatte, die am 24. September 1786 in Crema oder in Mailand über die Bühne ging. (Vgl. NGroveD, Bd. 18, S. 577.) Immerhin hatte er einige Libretti für Tarchi geschrieben, und es scheint nicht abwegig, dass er auch als Bearbeiter fremder Libretti agiert haben könnte. Es wäre denkbar, dass die zeitlich unmittelbar vorangehende Beschäftigung mit *Demofoonte* ihre Spuren direkt in Morettis neuem Libretto *Il Conte di Saldagna* hinterlassen hat. Auf jeden Fall aber beweist Morettis Vergleich, wie präsent ihm *Demofoonte* war und dass sich für ihn ein Zusammenhang mit dem *Conte di Saldagna* herstellen ließ. Dass sich sein neues Libretto von einem gut fünfzig Jahre älteren Stück absetzte, genügte Moretti allerdings nicht. Vielmehr ergänzte er seine Aussage: Nicht nur *Demofoonte* werde durch die neuartige Anlage seines Stückes übertroffen. Vielmehr würden auch ähnliche Bemühungen Coltellinis in dessen *Antigona* in den Schatten gestellt, da nicht nur handlungsmotivierte einzelne Ballette eingefügt seien, sondern sich ein zusammenhängender Aktionsstrang durch die pantomimischen Balletteinlagen der gesamten Oper ziehe. Der Anspruch Morettis besteht also darin, die Errungenschaften sogenannter Reformlibretti zu überbieten, und zwar in deren ureigensten Bereichen, zu denen spätestens seit Francesco Algarottis *Saggio sopra l'opera in musica* die inhaltliche Einbettung des Tanzes ins sonstige Operngeschehen gehörte.

[20] Michele Girardi, Franco Rossi, *Il Teatro La Fenice: cronologia degli spettacoli 1792-1936*, Venedig 1989, S. 16. SartoriL dagegen gibt keinen Komponisten an, StiegerO schreibt „Diverse", WielT

geläufigen Repertoire gehörte, vor dessen Hintergrund *Il Conte di Saldagna* als neues Stück gewürdigt wurde.

Bekanntlich[21] hat Metastasios *Demofoonte* seinerseits einen Vorläufer in Antoine Houdar de la Mottes Tragédie *Inès de Castro* aus dem Jahr 1723, ist also selbst indirekt mit dem Stoffkreis der spanischen Geschichte verbunden, aus dem auch *Il Conte di Saldagna* schöpft. Abgesehen von der Übereinstimmung der Namen des tyrannischen bzw. einsichtigen Königs – beide heißen Alfonso – sind jedoch keine Parallelen zwischen Houdar de la Mottes *Inès de Castro* und dem Libretto Morettis zu finden, die nicht auch in *Demofoonte* vorkämen. Umgekehrt aber stimmt *Il Conte di Saldagna* in manchen Details mit Metastasios Stück überein, ohne dass diese als Übernahmen aus der französischen Tragödie zu erkennen wären, weswegen Morettis Libretto dem Metastasios insgesamt näher zu stehen scheint als der Sprechtheatervorlage.[22] Lediglich im Hinblick auf die Schlusslösung stellt sich die Frage nach einem direkten Zusammenhang zwischen den Stoffen *Conte di Saldagna* und *Ines de Castro*: Unabhängig von Metastasios *Demofoonte* nämlich hat der spanische Stoff auch direkt Eingang ins venezianische Opernrepertoire gefunden. 1793 erscheint im Karnevalsspielplan des Teatro La Fenice die von Giuseppe Giordano vertonte Oper *Ines de Castro*.[23] Der Kommentar des unbekannten Librettisten zu der von ihm gewählten Schlusslösung ist im Zusammenhang mit Morettis Libretto von Interesse:

> L'autor Francese per altro, per render più tragica ed interessante la catastrofe, sostituisce ai ferri un veleno, ch'io pure faccio bere alla Protagonista, ma verisimilmente cambiato in altro liquore, onde render lieto, e sorprendente, come da noi si gradisce, e costuma, la scioglimento del Dramma.[24]

Der Librettist von *Ines de Castro* verwandelt also das tragische Ende der französischen Vorlage, derzufolge Ines zwar vom König begnadigt wird, aufgrund eines Gesetzes, dem sich auch Alfonso nicht widersetzen kann, aber doch sterben muss, genau in der-

---

macht wiederum keine Angabe über den Komponisten. Vielleicht hatte Zingarelli die Leitung eines Pasticcioprojektes. Die Vertonung dieser Fassung ist leider verschollen.

21 Vgl. schon G. Colomés, *Paragone fra il Demofoonte di Metastasio e l'Ines di La motte*, in: *Osservazioni di vari letterati sopra i drammi dell'abate Pietro Metastasio*, Bd. 1 Nizza 1785, S. 174-202.

22 So gibt es beispielsweise das Motiv des Jungfrauenopfers, mit dem beide Opern beginnen, bei Houdar de la Motte nicht.

23 Als Librettisten der von Gaetano Andreozzi vertonten Oper gleichen Namens, die im Herbst 1793 vom Teatro di Via della Pergola in Florenz aufgeführt wird, nennt der Florentiner Librettodruck Cosimo Giotti. Auch Zingarelli komponierte 1798 eine Oper *Ines de Castro*, allerdings auf ein Libretto von A. Gasperini. Vgl. NGroveO, Bd. 2, S. 799. SartoriL kennt kein entsprechendes Libretto.

24 Cosimo Giotti, *Ines de Castro*, Venedig 1793, S. 4.

selben Weise in ein *lieto fine*, wie Moretti das glückliche Ende des *Demofoonte* in das tragische des *Conte di Saldagna*: Beide bedienen sich eines vertauschten Trankes als Mittel der Überraschung. Rechnet man im einen Fall mit einem tragischen Ausgang und ist überrascht, als der vermeintliche Gifttrank sich als harmlos entpuppt, so muss man im anderen Fall schockiert zur Kenntnis nehmen, dass das Versöhnungsfest lediglich die tatsächlichen Tötungsabsichten des Monarchen ummänteln soll – der Becher, mit dem auf die Versöhnung angestoßen werden soll, enthält unerwarteterweise Gift. Ähnliche Schlusslösungen finden sich auch in Libretti, die nichts mit dem geschilderten Sujetumkreis zu tun haben, wie z.B. solche, die die Geschichte von Bajazet zum Thema haben. So endet P. Calvis Libretto *La Rossana*, das u.a. 1793 in einer Vertonung Zingarellis in Genua zur Aufführung kam, während des abschließenden Hochzeitsfests mit der überraschenden Ermordung Rossanas durch Bajazet. Aufgrund dieser Übereinstimmung auch einen inneren Zusammenhang zwischen Calvis Version des Bajazet-Stoffes und Morettis Libretto anzunehmen, scheint übertrieben. Vielmehr gehört der vertauschte Trank zu einem Fundus an funktionalen Motiven, die in der Dramenmechanik als Scharniere zur Erzeugung einer Peripetie oder Schlusskatastrophe dienen können. Trotz zahlreicher Parallelen zu anderen Sujets schränke ich deshalb den folgenden Vergleich auf *Il Conte di Saldagna* und *Demofoonte* ein, um deutlich zu machen, in welcher Weise Moretti in seinem Libretto gerade im Versuch, eine gänzlich neue Form zu kreieren, der metastasianischen Dramaturgie verpflichtet bleibt. Vorab sei die Handlung des *Demofoonte* kurz ins Gedächtnis gerufen:

Vorgeschichte: Demofoonte, der König von Thrakien, hat eine große Sorge: Jährlich muss eine Jungfrau aus seinem Reich zur Opferung ausgelost werden, um das Wohl des Landes zu retten. Ein Orakelspruch hat zwar verkündet, dass diese Fron aufhöre, wenn der unschuldige Usurpator des Königreichs entdeckt sei. Da aber Demofoonte diese Bedingung nicht versteht, muss es bei der Abgabe bleiben.

Matusio, der vermeintliche Vater Dirceas, möchte seine Tochter vor dem Opfertod retten, indem er sie nicht an der Auslosung teilnehmen lässt, wie es auch der König mit seinen Töchtern getan hat. Demofoonte sieht dieses Verhalten jedoch als untragbare Anmaßung an. Dircea ist heimlich mit Timante, dem vermeintlichen Sohn Demofoontes und Thronfolger, verheiratet und hat ein Kind mit ihm. So erfüllt sie die Bedingung der Jungfräulichkeit nicht und könnte sich vor der Opferung schützen. Als Untertanin droht ihr jedoch der Tod, wenn bekannt wird, dass sie mit dem Sohn des Königs vermählt ist. Timante möchte in dieser ausweglosen Lage seinen Vater Demofoonte zu Rate ziehen. Dieser jedoch hat schon eine andere Braut für ihn vorgesehen: die phrygische Prinzessin Creusa, die Timantes Bruder Cherinto nach Thrakien holen soll. Als die beiden angekommen sind, verärgert Timante beim Versuch, die unerwünschte Ehe abzuwenden, Creusa so, dass diese eine Intrige gegen ihn spinnt und Cherinto anstiftet, ihn zu töten. Matusio versucht derweil, Dircea durch Flucht zu retten, wird aber dabei ertappt. Dircea wird gefangengenommen. Demofoonte bestimmt in seinem Zorn Dircea ohne Befragung des Loses zum Opfer.
Timante versucht nun bei seinem Vater, Gnade für Dircea zu erwirken. Dieser ist damit einverstanden unter der Bedingung, dass Timante Creusa heirate. Als dieser sich weigert, veranlasst Demofoonte die sofortige Opferung Dirceas. Creusa erfährt von der Liebe Timantes und Dirceas, nimmt ihren Atten-

tatsauftrag zurück und beginnt, sich Cherinto anzunähern, der sie liebt. Nachdem auch der Versuch gescheitert ist, Dircea gewaltsam zu retten, gesteht Timante seinem Vater seine heimliche Ehe. Dieser verordnet daraufhin die Tötung der beiden.
Die Brüder Timante und Cherinto einigen sich, dass Timante auf seinen Thronanspruch verzichtet, wenn er mit Dircea zusammen bleiben darf und Cherinto Creusa heiratet. Creusa erwirkt Demofoontes Gnade für Timante und Dircea. Vor dem endgültigen Glück der beiden steht jedoch noch ein neues Hindernis: Durch einen Brief erfährt Timante, dass Dircea in Wirklichkeit Demofoontes Tochter und damit seine Schwester sei. Eine zweite Wendung offenbart jedoch, dass Timante selbst nicht der Sohn des Königs ist, da er im Säuglingsalter gegen Dircea eingetauscht worden war, um dem Königshaus einen männlichen Nachfolger zu garantieren. Timante und Dircea dürfen zusammen bleiben, und Cherinto heiratet als rechtmäßiger Thronerbe die Prinzessin Creusa. Damit ist auch das Geheimnis um das Orakel gelüftet: Timante hat sich als der unschuldige Usurpator entpuppt. Jungfrauenopfer muss es fortan nicht mehr geben.

Moretti im Vergleich mit Metastasio

Personenkonstellation

Die Personenkonstellation des *Conte di Saldagna* ähnelt einmal mehr der metastasianischer Opern, ist aber gleichwohl unvollständig. Alfonso steht als Herrscher über den übrigen Beteiligten. Ihm zunächst findet sich ein Paar aus Prima Donna und Primo Uomo, um dessen unmögliche Liebe sich der Dramenkonflikt entspinnt. Ein Glied dieses Paares ist mit dem König verwandt: Cimene nämlich ist Alfonsos Schwester. Ein Konkurrent zum Primo Uomo, Consalvo, intrigiert gegen das Paar. Vertraute vermitteln und überbringen Botschaften (Usinda, Riccardo). Als weiterer Konkurrent zum Primo Uomo fungiert der Maurenkönig, der allerdings nicht selbst auf der Bühne erscheint, sondern sich durch Abdala vertreten lässt.

PERSONENKONSTELLATION BEI MORETTI, *IL CONTE DI SALDAGNA*, VENEDIG 1795

Alfonso

Cimene — Ramiro

Seconda Donna — Consalvo

(Maurenkönig)

Abdala

Usinda

Riccardo

Zur typisch metastasianischen Personenkonstellation fehlt die Seconda Donna, die eine ausgeglichene Lösung mit zwei Paaren ermöglichen könnte. Außerdem wäre eine Lösung für das Problem der Standesdifferenz zwischen Ramiro und Cimene zu finden, müsste sonst doch eine beabsichtige Verbindung zwischen den beiden scheitern, wie es im französischen Drama *Inès des Castro* tatsächlich der Fall ist. Beispielsweise könnte sich Ramiro als verkannter Königssohn entpuppen, um seine Verbindung mit

Cimene wenigstens nachträglich zu legitimieren. Im metastasianischen *Demofoonte* sind die Fehlstellen tatsächlich auf diese Weise geschlossen:

PERSONENKONSTELLATION BEI METASTASIO, *DEMOFOONTE*, 1733

	Demofoonte	
Dircea		Timante
Creusa		Cherinto
	Matusio	
	Adrasto	
	Olinto	

Demofoonte steht als Herrscher über den anderen. Ein Verwandter von ihm, vermeintlich sein Sohn Timante, bildet ein Glied des ersten Paares, dessen Liebe zum Streitpunkt wird. In Konkurrenz steht diesmal eine Frau, Creusa, die – wie Consalvo im *Conte di Saldagna* – bis zur Intrige gegen das erste Paar getrieben wird. Vertraute vermitteln. Durch Matusio, den vermeintlichen Vater Dirceas kommt darüber hinaus ein Element in die Handlung, das außerhalb der Viererkonstellation liegt – vergleichbar der Brautwerbung des Maurenkönigs bei *Il Conte di Saldagna*. Die bei Moretti vermisste Seconda Donna ist hier vorhanden und verfügt in Cherinto über den Partner, der zur symmetrischen Paarfindung am Ende nötig ist. Außerdem löst sich die Frage der nicht standesgemäßen Verbindung durch die Entdeckung bislang unbekannter Verwandtschaftsverhältnisse, so dass die Begnadigung durch den Herrscher nicht nur der Absicht nach, sondern wirklich zu einem *lieto fine* führen kann.

Motive

In der Gegenüberstellung beider Handlungen lässt sich eine Reihe gemeinsamer Motive erkennen:

1. Jungfrauenopfer
2. illegale Verbindung zwischen Angehörigem/r des Königshauses und Untertan/in
3. alternative Heirat mit standesgemäßem Partner vom Herrscher geplant
4. Versuch der Flucht bzw. Versteck des/der Untertanen/in, um Verfolgung abzuwenden
5. Scheitern dieses Versuches und Gefangennahme des Gesuchten/der Gesuchten
6. Druck seitens des Herrschers, die standesgemäße Verbindung zu realisieren
7. vergeblicher Versuch, Gnade beim Herrscher zu erwirken
8. Geständnis des Mannes beim Herrscher

9. Todesurteil
10. Begnadigung durch den Herrscher
11. Infragestellung des positiven Ausgangs

Bis einschließlich Motiv 8, dem Geständnis des Mannes beim Herrscher, laufen beide Handlungen parallel. Zwar ist *Demofoonte* angereichert um einige Zusatzmotive. So verursacht Timantes Versuch, Creusa vom Plan einer Heirat mit sich abzubringen, eine Nebenintrige, in der Creusa aus Eifersucht Cherinto zum Mord an Timante anstiften will. Doch stimmt die Mehrzahl aller entscheidenden Wendungen bis hierher bei beiden Stücken überein.

Motiv 10, die Begnadigung durch den Herrscher, erzeugt jedoch eine grundlegende Differenz zwischen beiden Libretti, die letztlich zum verschiedenen Ausgang der Opern führt: Während Demofoonte es ernst meint mit dem Straferlass für Dircea und Timante, bedeutet dieser für Alfonso nur eine Finte, die er anwendet, um Zeit zu gewinnen. Im *Conte di Saldagna* liegt hier eine Bruchstelle vor. Alfonsos Taktik der Täuschung dient dabei quasi als Scharnier, das einerseits den Handlungsverlauf in Richtung des tragischen Endes abbiegt, ihn aber zugleich noch anbindet an das bislang Geschehene.

Die Rede von einer Bruchstelle setzt voraus, dass das Vorbild eine homogene Einheit sei, in der jede Handlungsphase im Verlauf des Stückes eine bestimmte Funktion in Hinsicht auf das Ende besitzt, wie es im Fall des *Demofoonte* tatsächlich zutrifft. Als Beispiel möge das Motiv der Flucht (4) und anschließenden Gefangennahme (5) dienen: Flucht ist eine primitive Reaktion auf Bedrohung – nicht ohne Grund lehnt Inès in Houdar de la Mottes Stück den Vorschlag ihres heimlichen Gatten Dom Pèdre, sich durch Flucht dem Zorn des Königs Alphonse zu entziehen, als unehrenwerte Verhaltensweise ab.[25] Im Drama steht außer Zweifel, dass eine Flucht allenfalls als Aufschub einer Konfrontation der verschiedenen Parteien, nicht jedoch als Lösung dienen kann. Ebenso wenig aber kann die Aufdeckung der Flucht bereits den Abschluss des Dramas bilden, zu willkürlich wirkte ein solches Ende, beruhte es doch allein auf der Geschicklichkeit der beteiligten Parteien im Verstecken und Auffinden. Vielmehr muss, nachdem mit dem Ende der Flucht vorübergehend die Hoffnung auf einen guten Ausgang schwindet, aufgrund einer neuen, unerwarteten Wendung die Aussicht auf

[25] Antoine Houdar de la Motte, *Inès de Castro*, in: Jacques Truchet (Hrsg.), *Théâtre du XVIII e siécle*, Paris 1972, I 6, S. 526.

eine positive Lösung entstehen, die dann entweder abschließend von einer Katastrophe und einem tragischen Ende zunichte gemacht oder in beliebiger Folge mehrmals zerstört und wieder aufgebaut wird. Um den Zuschauer zu berühren, benötigen die einzelnen Elemente dieser Abfolge ebenso überraschende wie glaubhafte und verlässliche Begründungen. Ohne diese reduzierte sich die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf eine Art von Spannung, wie sie sich auch beim Verfolgen eines Rennens, eines Zweikampfs oder einer anderen Auseinandersetzung physischer Natur einstellt. Eine Tragödie, die den tragischen Ausgang aus der Handlung heraus entwickeln und nicht nur einem einzelnen haltlosen Charakter anlasten möchte, muss auf ein Versteckspiel verzichten und stattdessen Gründe für die Katastrophe herausarbeiten.[26] So laufen in *Demofoonte* neben dem Versuch, sich der Gefahr durch Flucht rein physisch zu entziehen, Versuche der Verständigung auf rationaler Ebene ab, die zunächst in Missverständnisse münden, später aber zum Erfolg führen. Angesichts der Einsicht des Herrschers wird die Flucht nachträglich zur unangemessenen Reaktion. Alle Beteiligten haben einen Bildungsprozess durchlaufen, der sie auf eine höhere Ebene menschlicher Umgangsformen gehoben hat. Das Motiv der Flucht, das zur Konstituierung der Handlung nicht unbedingt nötig wäre, hat in *Demofoonte* somit eine bestimmte Funktion: Es sorgt für eine Spannungssteigerung und zeigt zugleich die charakterliche Fortentwicklung der beteiligten Personen.

Anders im *Conte di Saldagna*: Da die abschließende Verständigung nicht gelingt, ist rückblickend nur noch zu bedauern, dass man die Flucht nicht schlau genug angestellt, das Versteck nicht kundig genug ausgewählt hat. Der dramatische Konflikt verwandelt sich in ein pures Geschicklichkeitsspiel. Das Motiv der Flucht nimmt keine Funktion im Hinblick auf das Ende der Oper wahr, sondern hat sich als sinnentleertes Relikt aus einem nicht mehr existenten Kontext in das Libretto herübergerettet.

Ähnlich geschieht es auch mit anderen Fixpunkten des metastasianischen Dramas. Insbesondere die weiteren Schritte bis zum Ende des Geschehens haben ihre Parallele bei Moretti: Der plötzliche Entschluss des metastasianischen Demofoonte, Timante zu begnadigen und mit Dircea zusammenzuführen, findet erst spät seine Rechtfertigung in der Aufklärung der verborgenen Verwandtschaftsverhältnisse. Zunächst kommt der Gnadenakt zu schnell und scheinbar willkürlich, um nach all den Widrigkeiten so ein-

---

[26] Im weiteren Sinne gehört diese Forderung zur aristotelischen Bestimmung der guten Tragödie, die so verfasst sein muss, dass „jemand, der nur hört und nicht auch sieht, wie die Geschehnisse sich

fach akzeptiert werden zu können. Zwar erfährt man, dass Creusa sich für Timante eingesetzt haben soll; welche Überlegung für Demofoonte aber letztlich den Ausschlag zur Versöhnung gegeben hat, bleibt ungewiss. Erst in zwei weiteren Schritten gewinnt der neue Entschluss an Überzeugungskraft: Zunächst scheint die positive Lösung durch die neue Information, Dircea sei Demofoontes Tochter, somit also Timantes Schwester, von neuem in Frage gestellt zu werden. Die gerade legitimierte Ehe wird für Timante zum inzestuösen Skandal. Erst der zweite Schritt, die Entdeckung, dass Timante seinerseits nicht Demofoontes Sohn, sondern das einst vertauschte Kind Matusios sei, festigt die Schlusslösung. Insgesamt stellt sich die Abfolge in *Demofoonte* folgendermaßen dar:

1. drohender Tod der Protagonisten
2. Begnadigung
3. Infragestellung des *lieto fine*
4. erneute Bestätigung des *lieto fine*

Am Ende des zweiten Aktes steht dabei Stufe 1, der drohende Tod, im größeren Zusammenhang gesehen die zu überwindende Lösungsmöglichkeit. Die Stufen 2 bis 4 werden innerhalb des dritten Aktes durchlaufen, sie stellen ebendiese Überwindung des tragischen Endes sowie die Konsolidierung des *lieto fine* dar.

Trotz der entgegengesetzten Schlusslösung findet man im *Conte di Saldagna* eine ganz ähnliche Struktur wieder. Die ersten drei der vier beschriebenen Stufen wiederholen sich, nämlich 1. der drohende Tod der Protagonisten, 2. die Begnadigung und 3. die erneute Infragestellung des *lieto fine*. Lediglich die erlösende vierte Stufe mit der endgültigen Bestätigung des *lieto fine* fällt weg. Entsprechend unterscheidet sich auch die Verteilung der drei Stufen im Dramenverlauf von der bei *Demofoonte* und bildet eine komplementäre Struktur aus: Stufe 1, der drohende Tod, der in *Demofoonte* am Ende des zweiten Aktes steht, findet in der Mitte des zweiten Aktes statt. Stufe 2, die Begnadigung, bildet dagegen das Finale des zweiten Aktes. Wie bei *Demofoonte* steht so am Ende des zweiten Aktes die zu überwindende Lösungsmöglichkeit. Die dritte Stufe, die Infragestellung bzw. Eliminierung des glücklichen Endes, die beim *Conte di Saldagna* die Finallösung bildet, wird im Laufe des dritten Aktes herbeigeführt. Wie bei *Demofoonte* versammelt man sich im festlich geschmückten Saal, um die Versöh-

---

vollziehen, bei den Vorfällen Schaudern und Jammer empfindet.“ (Aristoteles, *Poetik.* Griechisch/deutsch, übers. und hrsg. v. M. Fuhrmann, Stuttgart 1994, S. 43.)

nung zu feiern. Doch anders als dort wandelt sich die nächtliche Halle vom feierlich erleuchteten Raum zum Ort des Schreckens.

Gleiche Elemente werden demnach in beiden Opern so angeordnet, dass komplementäre Strukturen entstehen: Die zweiten und dritten Finali beider Stücke enthalten dem Geschehen nach je ein internes *lieto fine* und ein *tragico fine* – allerdings, und dieser Unterschied ist fundamental, in umgekehrter Reihenfolge.

Pseudofinale und tragico fine – Schlüsselszenen der Oper in Niccolò Zingarellis Vertonung

Die dramaturgische Bruchstelle sowie die beiden widersprüchlichen Teilfinali, die der Text vorgibt, prägen auch Zingarellis Vertonung von *Il Conte di Saldagna*. Das Finale des zweiten Aktes weist musikalische Merkmale eines *lieto fine* auf, während das Finale des dritten Aktes auffallend wenig schlussbildende Charakteristika zeigt.

Das zweite Finale: internes *lieto fine*

Der zweite Akt endet mit dem oben beschriebenen internen *lieto fine*, derjenigen Lösungsmöglichkeit, die im Laufe des dritten Aktes zu überwinden ist. Musikalisch besteht das zweite Finale aus einem mit „Terzetto“ überschriebenen Ensemblestück, das sich über die dreizehnte und vierzehnte Szene des zweiten Aktes erstreckt. Beteiligt sind Alfonso, Ramiro und Dircea sowie der Chor mit Unterstützung Consalvos. Nachdem Ramiro in seinem Versteck aufgespürt wurde, muss er sich mit Alfonso auseinandersetzen. Cimene kommt hinzu und versucht mäßigend auf Alfonso einzuwirken. Riccardo und die Soldaten bitten ebenfalls um Gnade für Ramiro. Unerwarteterweise beginnt Alfonso zu simulieren und verkündet, er wolle einlenken. Ramiro und Cimene sind voller Dankbarkeit. Alle besingen den gnädigen König.

Das „Terzetto“ bildet eine große durchkomponierte Einheit mit mehreren Unterabschnitten, die fließend ineinander übergehen. Die Gesangsstimmen werden begleitet von Streichern, Oboen und Hörnern. Auf einen Duettabschnitt folgt ein erster Terzettabschnitt, der wiederum von einem offeneren Teil, den vor allem Alfonso sowie der Chor bestimmen, abgelöst wird. Den Schluss- und Hauptteil bildet ein weiterer Terzettabschnitt mit Chor, in dem sich Solostrophen mit Ensemble- und Chorstrophen abwechseln, bis es zum 32 Takte währenden Tuttiabschnitt kommt. Dabei enthält der offenere dritte Abschnitt den vermeintlichen Sinneswandel Alfonsos. Das abschließende Terzett mit Chor dient als eigentliches Finale, in dem die Milde des Herrschers

besungen wird. Harmonisch ist das gesamte „Terzetto“ in bekannter zingarellischer Manier[27] sehr einfach gehalten. Beginnend in F-Dur wird schnell nach C-Dur moduliert und nach einer Weile wieder zurück nach F-Dur, das bis zum Schluss erhalten bleibt, so dass weit über hundert Takte lang einfache F-Dur-Kadenzen erklingen. Es entsteht so eine Finalwirkung, die in Verbindung mit dem vermeintlich schlussfähigen Stand der Handlung durchaus der eines veritablen Opernendes entspricht. Die Vertonung stützt also die Täuschung, schlägt sich quasi auf die Seite Alfonsos, indem sie die falsche Begnadigung mit der Musik eines echten *lieto fine* ausstattet. Ist dem mit der Opera seria vertrauten Rezipienten auch sofort klar, dass hier nicht wirklich das Ende des Stückes erreicht sein kann, so ist es doch nicht die Musik, die ihm zu dieser Erkenntnis verhilft. Stattdessen veranstaltet die Komposition eine Art Verkleidungsspiel, bei dem sich aber nicht Männer als Frauen oder Adlige als Gärtnerinnen, sondern ‚böse’ Figuren als ‚gute’, hoffnungslose Situationen als unproblematische tarnen.

Das dritte Finale: *tragico fine*

Die letzte Szene der Oper beginnt, als finde abschließend die würdige Feier der überfälligen Versöhnung zwischen dem König und seinem siegreichen Feldherrn statt. Alle versammeln sich im nächtlichen, festlich beleuchteten Saal. Alfonso jedoch hat bereits seinen Anschlag auf Ramiro vorbereitet und wartet nur noch ab, bis dieser aus seinem Glas trinkt. Als Ramiro die Wirkung des Giftes zu spüren beginnt, wird ihm klar, dass er betrogen wurde.

Die letzte Szene gliedert sich nach Handlung, Text und Musik in drei Abschnitte: Der erste Abschnitt enthält die Feier anlässlich der Versöhnung. Er wird bestimmt durch einen dreimal wiederkehrenden zweistrophigen Chor, der beim dritten Auftreten von Tanz begleitet wird. Die erste Strophe preist die neue Sorglosigkeit, die mit Liebe und Freude wieder glückliche Tage verspricht, und knüpft damit an den Anfang der Oper an, wo derselbe Chor das schreckliche Schicksal des Landes beklagt hatte, jährlich ein Jungfrauenopfer erbringen zu müssen.

---

[27] Vgl. Maria Caraci, *Niccolò Zingarelli tra mito e critica*, in: Nuovo rivista musicale italiana, XXII, 1988, S. 375-422, S. 380: “Simili schemi elementari ricorrono di continuo in tutta l’opera di Zingarelli. Nel *Romeo e Giulietta* (1796) per esempio, un momento importantissimo come il grande terzetto con coro alla morte di Giulietta è tutta giocato tra Mib magg., Sib magg. e ancora Mib magg.”

RICARDO E CORO
che viene accompagnato dal Ballo
Fuggan da noi gli affanni
E di più lieti giorni
Apportator ritorni
Amore col piacer.[28]

Die zweite Strophe wendet sich gegen eine mögliche Bedrohung des Friedens durch trügerische Ideen, die als Tyrannen des Denkens charakterisiert werden:

E a funestar la pace
Di sì felici istanti
Non venga idea fallace
Tiranna del pensier.[29]

Moretti gestaltet diese zweite Strophe so, dass erst im dritten Vers mit der Verneinung „non“ klar wird, warum nun überhaupt von „funestar la pace“ die Rede ist. Alles, was in der Folge eintritt – Täuschung, Verdüsterung des neuen Friedens, Tyrannei – wird benannt, wenn auch nur, um solches abzuwenden. So wird ein möglicher Schlusschor, der eine Bewertung des Geschehenen vornehmen könnte, inhaltlich quasi vorweggenommen. Die Dramatik des Bühnentodes bleibt so unangetastet; zugleich muss nicht auf einen kollektiven Kommentar in der letzten Szene verzichtet werden. Musikalisch unterscheidet sich der Chorsatz von den sonst meist üblichen homophonen, einfach gesetzten kurzen Schlusschören. Die Stimmen werden etwas individueller behandelt. Oft imitieren sie einander, wechseln sich ab oder werden paarweise gegeneinander geführt. Als Hauptcharakteristikum fällt ein punktierter Rhythmus auf, der an dieser Stelle beschwingt und dem freudigen Anlass angemessen wirkt, später aber in anderer Bedeutung wieder aufgenommen wird.

Notenbeispiel Sald01: Festchor zu Beginn der letzten Szene („Scena ultima“, T. 25-35)

Zwischen den Chorpassagen stehen sparsam instrumentierte Accompagnato-Dialoge von Cimene, Ramiro, Alfonso und Consalvo, in denen es einerseits um die Dankbarkeit des Paares, andererseits insgeheim um den bevorstehenden Mord an Ramiro geht. Während Cimene und Ramiro aufrichtige Dankbarkeit verspüren, äußert sich Alfonso doppeldeutig, wenn er sagt, es bedürfe keines Lobs, da jeder bekomme, was er verdiene, und wenn er behauptet, die Milde sei nicht weniger als die Härte Grundlage der Herrschaft. Zugleich bringen Cimene und Ramiro die Frage nach der Glaubwürdigkeit auf, wenn Cimene fragt: „Cangiamento sì grande / Chi mai creduto avria?“ und

[28] Ferdinando Moretti, *Il Conte di Saldagna*, Venedig 1795, III 4, S. 46.
[29] Ebd.

Ramiro antwortet: „Chi mai, ben mio, / Sperar potea sì fortunata sorte?“ Damit greift Moretti auch im Detail Bausteine auf, wie sie etwa in *Demofoonte* verwendet wurden, wo Timante die Frage nach der Glaubwürdigkeit stellt, die ihm dort aber zu seiner Zufriedenheit beantwortet wird.

Der zweite Abschnitt bringt gleich zu Beginn den Umschwung in der Handlung mit sich. Ein absteigender verminderter Septimakkord (Notenbsp. Sald02, T. 136) in den Violinen ist das Zeichen für die Katastrophe.

Notenbeispiel Sald02: Einsetzen der Giftwirkung („Scena ultima“, T. 132-141)

Ramiro hat aus der ihm dargereichten Tasse getrunken und beginnt die Wirkung des Giftes zu spüren. Im Austausch mit Cimene erkennt er, dass er verraten wurde:

RAM.
Aimè! Qual nelle vene
(tutti si levano da tavola.
Incendio io sento!
CIM.
Giusto Ciel, che intendo!
RAM.
Che tormento crudel ! Palpito ... tremo.
CIM.
Me infelice! Che fu?
(a Ramiro.
ALF.
Che avvenne?
(a Ramiro.
RAM.
Io moro
[…]
RAM.
Sposa, non reggo… il piè vacilla … O Numi, As-Dur/Des-Dur
Che momento crudel!
(è sostenuto.
CIM.
Sposo ... che pena!
RAM.
Un nero vel mi copre i lumi .. io sento
Della morte il languor…
CIM.
Ah! che non resta
Più speranza per me.
RAM.
Pensa a te stessa
Calma il dolore … dalle insidie altrui
I tuoi giorni difendi … e fa…
CIM.
Che sguardi!
Misera me!
RAM.
Vieni al mio seno.
(languendo.

CIM.
Oh pene!
ALF.
Vendicato son io,
CIM.
Sposo.
RAM.
Cimene.[30]

Die Rezitative, in denen Ramiro den beginnenden Todeskampf sowie seine Enttäuschung schildert, werden harmonisch differenzierter. Übermäßige und chromatische Tonschritte in den Gesangsstimmen[31], Modulation immer tiefer in die b-Tonarten bis Des-Dur[32], expressive Seufzermotivik und stockende Sechzehntelbewegungen in der Instrumentalbegleitung sowie eine klangliche Verdüsterung durch den Einsatz des Fagotts gehören zu den hier verwendeten traditionellen Mitteln des Ausdrucks von Schmerz und Verzweiflung. Zugleich mäßigt sich das Grundtempo vom vorherigen Allegro zu Sostenuto.

Der dritte Abschnitt, der in der Partitur mit „Finale“ bezeichnet ist, zeigt den eigentlichen Sterbeprozess Ramiros, in dem er sich Cimene zuwendet, um sich von ihr auf immer zu verabschieden. Die extremen Gefühle des vorherigen Abschnitts weichen zunächst einer abgeklärteren Haltung.

RAM.
Ah, prima .. ch'io mora ...
Ritorna al mio sen.
CIM.
Che penta! Che istante!
ti perdo, mio ben.
ALF. E CONS.
Che insolito è questo
Rimorso, ch'io sento!
Mi palpita il cor.
RAM.
Se in questi … momenti …
(mancando.
CIM.
Finisci, mia vita.
RAM.
Io perdo gli accenti.
CIM.
Ei manca. Oh dolor!
RAM.
Compiangi … il mio stato …
Ricor … dati …
(cade, e muore.
CIM.
Oh Dio!

---

30 Ferdinando Moretti, *Il Conte di Saldagna*, Venedig 1795, III 4, S. 47.
31 Beispielsweise Tritonus f – h auf „crudel“, Notenbsp. Sald02, T. 140..
32 Notiert mit vier b-Vorzeichen und fallweiser Erniedrigung von *g* zu *ges*.

> *(s'abbandona sul corpo di Ramiro.*
> *RIC. E CORO.*
> Che scena d'orror!
> *(tutti gli astanti mostrano co'diversi loro atteggiamenti la sorpresa il dolore lo spavento. Alfonso e Consalvo restano in atto di sorpresa. Ramiro tra le braccia dei Cortigiani, ed a suoi piedi Cimene.*
> *Fine della Tragedia.*[33]

Auch in der Tonart schlägt sich diese gelassene Haltung nieder: Statt As-Dur ist nun F-Dur vorgezeichnet, die Tonart des falschen *lieto fine* des zweiten Aktes, während dessen alle Probleme gelöst schienen. Der sterbende Ramiro, der sich kurz zuvor nur noch in Rezitativfetzen äußern konnte, rafft sich noch einmal zu ganzen Phrasen mit korrektem Ende auf der Tonika auf. Ein letzter Moment der Haltung gibt Ramiro die Möglichkeit, sich als der zu verabschieden, der er war: als besonnener, verlässlicher, mutiger Charakter.

Notenbeispiel Sald03: Ramiros Souveränität im Sterben („Finale", T. 1-8)

Dies fordert auch seinem Widersacher Alfonso Respekt ab. Hatte der noch am Ende des zweiten Teils seine Freude über die gelungene Rache geäußert, so wird er, wie auch Consalvo, nun von der Innigkeit der Liebenden überrascht und gerührt. Reue beginnt sich zu regen. Auch der Chor nimmt an Ramiros Tod Anteil, indem er einmal monoton deklamiert: „Che evento funesto, mi palpita il cor". Der weitere Verlauf dieses Abschnitts wird ausschließlich durch Ramiros Sterben bestimmt. Seine Äußerungen werden immer kürzer, stockender. Mit dem Schwinden seiner Kräfte schleichen sich wieder B-Vorzeichen und expressive Tonschritte (wie die kleine Sexte auf „compiangi", siehe Notenbsp. Sald04, T. 35) ein. Unmittelbar nach seinem Tod endet die Szene mit einem nur drei Takte dauernden letzten Tuttikommentar, der den aus den anfänglichen Chorstrophen bekannten punktierten Rhythmus aufnimmt, nun aber im langsamen Tempo Sostenuto, mit fast ausschließlich auf demselben Ton verharrenden Stimmen zum angedeuteten Trauermarsch verwandelt.

Auch wenn Ramiros Sterben im Schwinden seiner Kräfte nachgezeichnet wird, ist das Finale eine in sich geschlossene Nummer mit Finalwirkung schon deshalb, weil ständig nach F-Dur oder auch einmal f-Moll kadenziert wird. Der Charakter des Schwankens, wie er in dem harmonisch instabilen Accompagnato-Rezitativ zuvor herrscht, ist einem harmonisch in sich ruhenden, zwar mitunter durch Hinzufügung von Nonen klanglich geschärften, zielsicher aber immer wieder zur Tonika F-Dur füh-

---

[33] Ferdinando Moretti, *Il Conte di Saldagna*, Venedig 1795, III 4, S. 48.

renden Kreisen gewichen. Insofern unterscheidet sich das Finale der Oper nur graduell vom Finale des zweiten Aktes mit seinen langen F-Dur-Kadenzen. Jedoch endet die Oper nach Ramiros Tod extrem schnell. Leicht hätte man den Chorkommentar „Che scena d'orror" noch über einige Takte ausdehnen können, wie es in den meisten Opern mit tragico fine geschieht. In der Plötzlichkeit des Opernendes hingegen findet die Gewaltsamkeit des Todes eine unmittelbarere Abbildung.

Notenbeispiel Sald04: Ramiros Sterben und plötzliches Ende der Oper („Finale", T. 26-47)

Schlusswirkung des Finales

Das Finale des *Conte di Saldagna* stellt vor eine ähnliche Frage, wie sie bereits im Zusammenhang mit den Aspekten der Auflösung und Festigung bei den verschiedenen Finali von *La morte di Cleopatra* in den Blick geraten ist, die nämlich nach dem Zustandekommen der Schlusswirkung. Inhaltlich verlangt der Aspekt des Sterbens, Schwindens, der Verzweiflung und des Schmerzes adäquate musikalische Umsetzung. Formal besteht die Forderung nach Geschlossenheit, Finalität, um ein überzeugendes Opernende zu gewährleisten. Es scheint also zunächst ein Widerspruch zwischen inhaltlichem und formalem Anspruch zu bestehen. Allerdings lässt sich auch umgekehrt argumentieren: Im Vordergrund der Handlung steht zwar das Sterben Ramiros. Er geht jedoch nicht nur aus dem Leben, sondern gibt in seinem Sterbeprozess ein letztes Zeugnis seines Charakters, das wiederum den Aspekt des Geschlossenen, auch Entschlossenen beinhaltet. Hier stirbt jemand ‚souverän', der würdig gewesen wäre, Regent zu werden. An die musikalische Umsetzung wird also auch von inhaltlicher Seite der Anspruch gestellt, sowohl Niedergang als auch Stärke darzustellen. Schließlich sind vom kompositorischen Standpunkt aus Experimente mit offeneren musikalischen Gebilden aus rein formalen Erwägungen heraus reizvoll, so dass auch unter Absehung vom Inhalt eine Mischung aus Geschlossenheit und Offenheit ein Ziel darstellen kann.

In diesem Verhältnis von Inhalt und Form lässt sich kein Primat feststellen. Vielmehr entsteht ein Gesamtergebnis, das sich im Fall des Conte di Saldagna folgendermaßen beschreiben lässt: Verglichen mit anderen Stücken des Untersuchungsgebietes wird dem Aspekt der Schwäche, des Schmerzes und der Verzweiflung viel Raum zugestanden. Gleichwohl ist ein Rahmen gegeben, der Schlusswirkung erzeugt – durch musikalische Parameter wie die Harmonik, aber auch durch den kurzen Tuttikommentar nach dem Tod Ramiros. Eine extreme Stimmung kommt dabei nicht auf. Die

Instrumentalstimmen bewegen sich indifferent als bloße Harmoniestützen. Die Stärke im Charakter Ramiros wird deutlich in dem relativ heiteren Ton seiner letzten Äußerungen; dagegen steht jedoch seine Verzweiflung angesichts der Trennung von Cimene, die sein Tod auch bedeutet: „Ricordati!“ ist das Eingeständnis der Ohnmacht des Sterbenden gegenüber den Weiterlebenden.

Festhalten an alten Formen 1795

Unmögliche Versöhnung zwischen metastasianischer Dramaturgie und *tragico fine*

Der im Libretto angelegte Bruch in der dramaturgischen Anlage des *Conte di Saldagna* findet seine musikalische Entsprechung darin, dass die Musik die Täuschung unterstützt, das zweite Finale als Opernende ausgibt und so eine Verdoppelung der Finali erreicht. Der in der Handlung ursprünglich angelegte gute Ausgang des Geschehens wird im Finale des zweiten Aktes vollständig durchgeführt, indem eine Art der Vertonung gewählt wird, wie sie am Ende einer Oper mit *lieto fine* stehen könnte. Damit kommt die Oper zu einem vorläufigen Stillstand. Erst ein zweiter Anlauf im dritten Akt führt dann zum *tragico fine*. An den Schluss der beiden letzten Akte zwei vollgültige Finali zu stellen, ist dabei keineswegs der Normalfall. Zwar stehen in Opern der 1790er Jahren an den Aktschlüssen häufig großangelegte Chornummern. Doch haben diese eher Anfangs- als Schlusscharakter, indem sie eine offene Situation darstellen, die es im nächsten Akt weiter zu verfolgen gilt.[34]

Bemühung um eine musikalische Tragödie

Was motivierte die Autoren zur geschilderten Finalverdopplung? Handelt es sich möglicherweise um ein Spiel mit der Konvention des *lieto fine*? Manche Argumente können Morettis Text fast als Parodie des metastasianischen erscheinen lassen.

Dazu sei noch einmal ein Blick auf beide Texte geworfen. *Demofoonte* lebt wesentlich von der Zwangslage, in der sich Dircea befindet. Als verheiratete Frau entginge sie der Gefahr, als Jungfrau geopfert zu werden, aber gerade durch das Geständnis ihrer Ehe erwartete sie der sichere Tod. Dircea ist quasi schachmatt – der Vergleich der Schachbrettdramaturgie, der oft im Zusammenhang mit metastasianischen Libretti be-

[34] So z. B. im zweiten Finale von *Gli Orazi e i Curiazi*, der zentralen Sotterraneo-Szene, in der mit einem Orakelbeschluss, der Kampf zwischen den beiden rivalisierenden Parteien sei fortzuführen, eine spannungsvolle Ausgangssituation für den dritten Akt geschaffen wird.

nutzt wird, leuchtet hier unmittelbar ein. Erst als sich durch das Bekanntwerden der tatsächlichen Verwandtschaftsverhältnisse die Figuren neu ordnen, ergibt sich eine Lösung für den Konflikt.

Bei Moretti fehlt jegliche Zwangslage. Hier droht die Gefahr nur von einer Seite. Allein die Verbindung Cimenes mit Ramiro ist das Ärgernis, um dessentwillen Alfonso nach dem Leben Ramiros trachtet. Nichts aber veranlasst Cimene, dieses Geheimnis freiwillig preiszugeben, wie es Timante im Falle Dirceas tut, um sie vor der Opferung zu retten. Dass Alfonso von der Verbindung zwischen Ramiro und Cimene erfährt, ist eher ein dummer Zufall, unterstützt von einer Intrige, eingefädelt durch den blassen Consalvo, nicht aber schicksalhafte Verquickung verschiedener Handlungsmotive wie bei *Demofoonte*. Ebenso zufällig erscheint Alfonsos Entschluss, zunächst eine Begnadigung vorzutäuschen.

Mit Blick auf das durchaus amüsante Spiel mit den beiden Finali könnte man diese Ausdünnung der Handlung als Zuspitzung im Sinne einer Parodie auf den sonst von der Opera Seria ausgestrahlten Optimismus interpretieren. Dächte man sich beispielsweise den voltaireschen Candide als Zeugen des Vorgangs – und als solchen kann man den an das verlässliche Eintreten des *lieto fine* gewohnten Zuschauer vielleicht ansehen –, so gäbe die Hinterlist des Fürsten ein prächtiges Beispiel für eine Schlechtigkeit der Welt ab, vor der jede aufgeklärte Zuversicht lächerlich wirken müsste. Allerdings scheint die Intention des Autors Moretti nicht hier zu liegen. Vielmehr vermute ich, dass der Bruch in der Dramaturgie nicht gewollt, sondern nebenbei zustande gekommen ist, da Moretti die formalen Mittel fehlten, ein von Anfang an auf den tragischen Ausgang ausgerichtetes Libretto zu schreiben.

Moretti selbst beschreibt seine Motivation zu seinem Libretto ex negativo:

> Nello scrivere il presente Dramma Tragico, si volle evitare la condotta troppo uniforme che giornalmente si vede in questa specie di componimenti.[35]

Anders möchte er es machen, ohne dass klar wird, wie er sich das neue Drama vorstellt. Zwar schreibt er von der besseren Einbettung der Balli. Allein davon aber kann eine Erneuerung der Oper kaum ausgehen. Zudem macht das *tragico fine* seines Librettos deutlich, dass Moretti auch auf anderen Gebieten als der Behandlung der Tanzszenen Normen außer Kraft setzen will. Indem er seine dramatischen Werke

---

[35] Ferdinando Moretti, *Opere Drammatiche*, III, Pietroburgo, Nella stamperia del corpo de'Greci 1794, S. 102. Das Vorwort ist abgedruckt als Anhang in: Federica Riva, „*La ‚Vergine del Sole' di Ferdinando Moretti e Domenico Cimarosa*", in: G*li Affetti convenienti all'idee.* Studi sulla musica

drucken lässt – darunter auch *Il Conte di Saldagna* in Petersburg 1784 –, stellt er seinen Anspruch heraus, Literatur zu schaffen, die auch außerhalb der Opernbühne ihren Wert hat. Eine homogene musikalische Tragödie zu schaffen, ist Moretti allerdings nicht gelungen. Zu sehr verharrt er in der alten Dramaturgie. Indem Moretti die beiden ersten Akte seines Librettos nicht entsprechend auf das *tragico fine* abstimmt, sondern auf ein anderes Ende hin ausgerichtete, fertige Bausteine verwendet, versäumt er es, das tragische Ende in der Opernhandlung zu fundieren. Immerhin muss man ihm zugestehen, dass ihm ein reizvoller Umgang mit den Vorgaben der Tradition gelungen ist. Die Umkehrung der Vorzeichen des metastasianischen Librettos führt zu manchen interessanten Effekten, wie der beschriebenen Verdoppelung der Finali. Sie wirken jedoch nur im Zusammenhang mit einer noch weithin gültigen Konvention des *lieto fine*. Zukunftsträchtig sind sie nicht.

Zingarellis Bemühen, im Finale die Vielschichtigkeit des Geschehens zum Ausdruck kommen zu lassen, widerspricht ebenfalls einer Deutung des Stückes als distanziertes Spiel mit den Konventionen. Vielmehr erscheint auch die Vertonung als ernst gemeinter Versuch, eine musikalische Tragödie zu schaffen, in dem der eine oder andere Seitenblick auf die Tradition wohl seinen Platz hat – man denke an die zahlreichen Motivzitate, auch über *Demofoonte* hinaus – der aber letztlich etwas Neues erreichen will. Vor diesem Hintergrund wäre der Bruch in der Dramaturgie also als ein Scheitern am eigenen Anspruch zu sehen.

Orientierungslosigkeit in Form und Inhalt

Was lässt sich aus diesem Scheitern schließen? Gerade im Unvermögen, einen dem Stoff angemessenen Librettoaufbau zu ersinnen, mag sich etwas vom Übergangscharakter der Entstehungszeit zeigen. Die gängigen formalen Modelle entstammen dem Bestreben, vernünftige Ordnung auf der Bühne darzustellen. Sie sind im Großen und Kleinen geradezu Abbild dieser Ordnung. Die Botschaft des *Conte di Saldagna* aber ist nicht mehr die der verlässlichen Ordnung in der Welt. Im Gegenteil führt Moretti in seinem Libretto ein Exempel extremer Unzuverlässigkeit und Willkür vor. Alfonso, dessen Entscheidung, seine Schwester und ihren Gatten für ihre heimliche Ehe strengstens zu bestrafen, historisch eher als Akt der Gerechtigkeit als der Grausamkeit beschrieben wird, mutiert in Morettis Libretto zum unberechenbaren Wüterich, dessen

---

vocale italiana a cura di Maria Caraci Vela, Rosa Cafiero, Angela Romagnoli, Neapel 1993, S. 276f., hier S. 277.

Handlungsmotivation weitgehend im Ungewissen bleibt. Das Vertrauen in einen Herrscher, der Milde walten lässt und seine Autorität gerade auf die Vernunft gründet, die sich in einem generösen Verhalten zeigt, wird restlos zerstört, als sich der Akt der Großzügigkeit als pure Finte entpuppt. Schrecklicher noch als der ‚gerechte Rächer', bei dem nie ein Zweifel über seine wahren Absichten aufkommt, stellt sich der Willkürherrscher dar, der über die Rhetorik der *clemenza* verfügt, schamlos ein ganzes Finale zu seinem Lobpreis singen lässt und doch insgeheim nichts als Vergeltung im Sinne hat. Dieser Botschaft entspricht die ebenso ‚unzuverlässige' Form des Librettos, auch wenn dies nicht als Absicht des Autors unterstellt werden kann. Vielmehr scheint sich unwillkürlich eine Allianz zwischen Form und Inhalt eingestellt zu haben, die nicht im künstlerisch, handwerklich geschickten Umgang mit den Möglichkeiten dramatischer Texte liegt, sondern im Zusammenfallen von Orientierungslosigkeit in Kunst und Leben.

Anders als andere Komponisten es in Opern mit *tragico fine* der Zeit tun, verbrämt Zingarelli in seiner Vertonung weder die Schlusskatastrophe noch versucht er, den Bruch in der Form zu überspielen. Vielmehr betont er ihn noch durch das ausführliche zweite Finale – offensichtlich auch hier dankbar für jede Gelegenheit zu einer grandiosen Form.[36] So entsteht im vorliegenden Fall allein durch die Kombination von innovativen Vorhaben und traditionellen Modellen ein Widerspruch im betrachteten Kunstwerk, der mit einem Widerspruch in der Lebenswelt korrespondiert.

Unmögliche Neutralität in Venedig

Wie bereits erwähnt, entstanden weder das Libretto von Moretti noch die Vertonung Zingarellis ursprünglich für Venedig. Allzu konkrete Übereinstimmungen zwischen Operngeschehen und historischer Situation sind denn auch nicht zu finden, sieht man von einer allgemeinen Neigung zum Fatalismus ab, wie er sich angesichts einer unberechenbaren Herrscherperson wie Alfonso aufdrängt und wie er nach gescheiterten Reformversuchen auch in den Kreisen der venezianischen Fortschrittsfraktion an der Tagesordnung war. Immerhin lässt sich darüber hinaus eine vage Korrespondenz zwischen dem ästhetischen Fazit der Untersuchung und der venezianischen Realität des Aufführungsjahres 1795 konstatieren: In beiden Bereichen gibt es eine Tendenz zur

[36] Vgl. Maria Caraci, *Niccolò Zingarelli tra mito e critica*, S. 414: "[…] il libretto funzioni ormai per Zingarelli come una semplice traccia che permette una pianificata successione di forme solistiche e pezzi d'insieme […] Dunque l'approccio di Zingarelli ai libretti delle opere della sua maturità sembrerebbe sempre meno condizionato da una vera adesione emozionale."

Beibehaltung alter Formen bei gleichzeitiger Bemühung um Innovation, die insgesamt zu einer Schieflage führt. Ein Festhalten an der metastasianischen Dramaturgie wie der des *Demofoonte* lässt sich mit dem *tragico fine* des *Conte di Saldagna* nicht versöhnen, könnte man im Bereich der Oper formulieren. In Venedig ist es dagegen das Festhalten an den Formen der alten venezianischen Aristokratie, das sich als unvereinbar mit dem Bestreben erweist, eine sichere Position in einer neu geordneten Welt einzunehmen: Das Revolutionsfrankreich glaubt nicht an die Neutralität der Serenissima, solange die auch nur in Einzelheiten an Gepflogenheiten hängt, die in den Umkreis des Ancien Régime gehören. Eine Entscheidung zwischen den konkurrierenden Modellen jedoch wird nicht gefällt – von der venezianischen Regierung ebenso wenig wie von Moretti und Zingarelli in ihrer Arbeit an *Il Conte di Saldagna*. Doch ist die Tragweite einer solchen Parallelisierung begrenzt. Im historischen Zusammenhang hätte auch eine entschlossenere ‚Dramaturgie' – etwa eine Allianz mit Österreich oder mit Frankreich – an den tatsächlichen politischen Folgen – dem gewaltsam herbeigeführten Ende der Republik – kaum etwas ändern können, wohingegen im Falle des Librettos mit einer konsequenten Durcharbeitung des Textes durchaus ein überzeugenderes Ergebnis denkbar gewesen wäre, wie es andere Opern des Untersuchungsbereiches vorführen.

Giulietta, e Romeo – „Teco m'unisca almen pietosa morte."[1]

Mit der Etablierung eines Refugiums der Liebe gegenüber einer als unerträglich empfundenen Außenwelt steht die Tragedia per musica *Giulietta, e Romeo* von Giuseppe Maria Foppa und Niccolò Zingarelli *La morte di Cleopatra* von Sografi und Nasolini nahe. Dargeboten zwei Jahre später, im Herbst 1796, im venezianischen Teatro La Fenice kann sie geradezu als das private Gegenstück[2] der *La morte*-Oper ohne Weltpolitik und Hohepriester angesehen werden. Foppa war in Venedig selbst bislang noch nicht mit tragisch endenden Opern hervorgetreten, hatte aber bereits 1792 für Padua mit seiner Oper *Amleto* eine shakespearesche Tragödie nach deren französischer Neufassung von Ducis[3] zu einem Libretto bearbeitet. Nun wandte er sich 1796, zunächst für Mailand und Reggio, dann für La Fenice erneut dem englischen Dramatiker zu, um eine musikalische Tragödie zu verfassen, die sich in der Vertonung Zingarellis bald großer Beliebtheit auf europäischen Opernbühnen erfreute.[4] Sie gehört zu den wenigen, deren tragisches Sujet Anlass zu einer Kommentierung in der venezianischen Tagespresse bot.

> Martedì 29. del cor. Si loda moltissima la musica del Dramma Romeo e Giulietta alla Fenice, particolarmente nella chiusa dell'Atto Primo ove gl'intelligenti trovano delle bellezze superiori. La tristessa dell'argomento, che ristringe tutti i suoi orrori all'atto terzo, riesce un pò pesante a chi non ha l'anima inclinata alla melanconia, e vuol dire che và al teatro per divertirsi non per funestarsi. Ma se l'azione lo esige, se la musica risponde alla parola, non si può che lodare la poesia, e chi l'ha vestita di sì belle note esprimenti. Vi son di quelli che si sgangherano dalle rise alle buffonerie d'Arlecchino: ve ne sono che piangono alle tragiche sventure degli eroi: gli uni e gli altri sono egualmente contenti del loro sentimento, e della loro sensazione diversa.[5]

---

1 Giuseppe Maria Foppa, *Giulietta, e Romeo*, Venedig 1796, III 1, S. 43.

2 Es mag kein Zufall sein, dass gerade zwischen Nasolinis *La morte di Cleopatra* und Zingarellis *Giulietta, e Romeo* auffallend häufig Nummern ausgetauscht wurden. Insbesondere die Preghiera "Queste lagrime dolenti" aus *La morte di Cleopatra* wurde mit dem neuen Text „Sommo ciel, che il cor mi vedi" vom Sopranisten Crescentini anstelle des originalen „Ciel pietoso, ciel clemente" in *Giulietta, e Romeo* implantiert, wie Christiane Gaspar-Nebes (*Stationen der Preghiera in der italienischen Oper bis 1815*, Dissertation, München 2001) gezeigt hat. (In der venezianischen Fassung ist die Preghiera dagegen ersatzlos gestrichen.) Ergänzend zu Gaspar-Nebes ist festzuhalten, dass es auch den umgekehrten Austausch gegeben hat: In der in Dresden aufbewahrten Widmungspartitur von Nasolinis Oper mit dem Titel *Cleopatra*, mit der die Uraufführungs-Cleopatra, Maria Marchetti-Fantozzi, der bayerischen Königin Caroline Friederike Wilhelmine huldigt, findet sich in II 4 an der Stelle der Preghiera der aus *Giulietta, e Romeo* stammende Text „Ciel pietoso, ciel clemente".

3 „Dalla rinomata Tragedia Amleto di M. Ducis ho tratto l'Argomento di questo Dramma", heißt es im Vorwort des Librettos. Siehe Giuseppe Maria Foppa, *Amleto*, Padua 1792, S. 5.

4 Bis 1800 Aufführungen in Mailand (1796), Reggio (1796), Venedig (1796), Wien (1797), Bozen (carnovale 1798), Lissabon (1798), Florenz (carnovale 1799), Triest (1800). Weitere 27 Aufführungsserien in und außerhalb Italiens bis 1833. Vgl. Übersicht über alle Aufführungen der Oper in Alessandro De Bei, *„Giulietta e Romeo" di Nicola Zingarelli: Fortuna ed eredità di un sogetto shakespeariano*, in: *Aspetti dell'opera italiana fra Sette e Ottocento: Mayr e Zingarelli*, hrsg. v. G. Salvetti, Mailand 1993, S. 71-125, hier S. 82-88.

5 *Gazzetta urbana veneta*, 30.11.1796, Nr. 96, S. 765.

Es sei also Geschmacksache, ob man geneigt sei, zur Zerstreuung auch tragische statt heitere Stoffe wertzuschätzen – und Zerstreuung sei es schließlich, was man in der Oper suche. Im Falle von *Giulietta, e Romeo* fand das düstere Sujet offensichtlich Anklang in Venedig, wie nicht zuletzt die Tatsache beweist, dass die Oper nach dem Misserfolg des Folgestückes, der metastasianischen *Issipile* in der Vertonung Gaetano Martinellis, auf den Spielplan der Fenice zurückkehrte.[6]

Neben den Libretti Sografis stellt Foppas *Giulietta, e Romeo* innerhalb des hier betrachteten Repertoires ein erfolgreiches Beispiel eines verwandten, aber doch eigenen Konzeptes dar. Als verbindendes Glied wirkt der Komponist Zingarelli, der im Rahmen dieser Untersuchung bereits mit Vertonungen von Textbüchern Sografis und Morettis in Erscheinung trat.[7]

Rückzug in die Liebeswelt – Giuseppe Maria Foppas Libretto

Das Sujet im Kontext venezianischen Opern- und Literaturgeschehens

Stoffquellen

Die Geschichte von der fatalen Liebe Romeos und Julias war den venezianischen Literaten des späten 18. Jahrhunderts aus der Literatur, kaum jedoch von der Bühne her bekannt. Ursprünglich auf die italienische Novellistik des 15. und 16. Jahrhunderts zurückgehend,[8] konnte sie dem Librettisten Foppa bereits in der Literatur der eigenen Sprache bei Da Porto und Bandello begegnet sein.[9] Als Quellen gibt der Autor im

---

6 *Gazzetta urbana veneta*, 5. 11. 1796, Nr. 91, S. 725: 26. 11. 1796, Nr. 95, S. 755, „Venerdì 25. del cor., è stato sì poco felice l'esito della Issipile ala Fenice, che lasciata dopo poche recite, e tenuto chiuso il Teatro per alcune sere, riapresi oggi col Dramma di Romeo e Giulietta, musica del Sig. M. Zingarelli."

7 Sografi: *La morte di Mitridate*, Venedig 1797; *Edipo a Colone*, Venedig 1802; Moretti: *Il Conte di Saldagna*, Venedig 1795.

8 Zur Stoffgeschichte vgl. u.a.: Ulrike Fritz' *Einleitung* zu William Shakespeare, *Romeo and Juliet. Romeo und Julia*, Englisch-deutsche Studienausgabe, dt. Prosafassung, Anm., Einl. und Kommentar v. U. Fritz, Tübingen 1999 (zugl.: Diss. München 1995), S. 11-66, v.a. S. 22-28; Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, 9. Aufl., Stuttgart 1998, S. 689-692; Ina Schabert (Hrsg.), *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit, der Mensch, das Werk, die Nachwelt*, Stuttgart 1992, S. 498-499.

9 Zum erstenmal erscheint der Stoff 1476 bei Masuccio in seinem *Novellino*; es folgen v.a. Luigi da Porto, *Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti*, Venedig 1531 und Matteo Bandello, *Novella IX. La sfortunata morte di due infelicissimi amanti che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono, con varii accidenti*, 1554 (in: *Tutte le Opere*, Teil 2, hrsg. v. Francesco Flora, Mailand 1934, S. 727-766). Beide Fassungen scheinen im Venedig der 1790er Jahre weder ganz vergessen noch selbstverständlich geläufig gewesen zu sein, wie die Rezension einer Neuausgabe von da Portos Novelle (Storia di due nobil Amanti con la loro pietosa morte avvenuta già in Verona nel

Argomento des Mailänder Librettodrucks jedoch nicht diese, sondern andere Vorlagen an:[10] Girolamo Dalla Cortes *Storia di Verona*[11], William Shakespeares *Romeo and Juliet*[12] und Jean-François Ducis' von Shakespeares Tragödie inspirierte Tragédie *Roméo et Juliette*.[13] Während Dalla Cortes Version des Sujets nichts enthält, was sich nicht auch in Shakespeares Fassung fände, differiert die französische Tragödie des Ducis – trotz aller Anlehnung – in der dargestellten Handlung sehr von der shakespearschen.[14] Dagegen findet sich in den von Foppa unerwähnten italienischen Novellen manches Detail, das oft fälschlicherweise nachshakespeareschen Dramatisierungen des Stoffes als Neuerfindung zugeschrieben wird. Im Hinblick auf die Finalbildung ist dabei von besonderem Interesse, in welcher Reihenfolge das Sterben Romeos und Julias Erwachen aus ihrem Scheintod erfolgen, wie im Zusammenhang mit der Betrachtung der Schlussszene genauer zu sehen sein wird.[15]

---

tempo de Sig. Bartolommeo dalla Scala, e scritta da Luigi da Porto. Lugano 1795 in 8vo) zeigt. Der Rezensent erläutert, die Geschichte von Romeo und Julia sei schon vor langer Zeit von Bandello verfasst und in Lucca bei Busdrago im zweiten Teil seiner Novellen veröffentlicht worden; Bandellos Zeitgenosse Luigi da Porto seinerseits habe sie in sehr ähnlicher Weise quasi gleichzeitig aufgeschrieben. *Nuovo Giornale Enciclopedico*, Januar 1796, S. 22.

10 „Ciò è tratto dalle Storie di Verona di Girolamo Dalla Corte nel Tomo II. Cap. 10, e questo fatto ha servito ad una tragedia inglese di Sakespeare [sic], e ad una francese di Ducis, come serve ora per melodramma." Giuseppe Maria Foppa, *Giulietta e Romeo*, Mailand 1796, S. 7f.

11 Girolamo Dalla Corte, *L'Istoria di Verona divisa in due parti et in XXII libri nella quale non solo a pieno si contengono le cose pertinenti alla detta città, ma molte altre ancora si toccano, che alle altre città, e luoghi circonvicini si aspettano*, Verona 1596.

12 William Shakespeare, *The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet*, III 2, 66, in: ders., *The complete Works*, Compact Edition, hrsg. v. S. Wells u. G. Taylor, Oxford 1988, S. 335-366. Über die französische Übersetzung der Novelle von Bandello durch Boaistuau (*Histoire Troisiesme, De deux amans, dont l'un mourut de venin, l'autre de tristesse*, in: *Histoires Tragiques*, Paris 1559) und deren englische Bearbeitung durch Arthur Brooke (*The Tragical History of Romeo and Julietta*, 1562), Shakespeares Hauptquelle, wurden die italienischen Novellen in die englische Tragödie hinein vermittelt. Foppa konnte Shakespeares *Romeo and Juliet* in der freien französischen Übersetzung von Pierre Antoine La Place (*Théâtre Anglois*, London 1746-49) oder in der texttreueren Übertragung von Le Tourneur (*Shakespeare traduit de l'Anglois*, Paris 1776-1782) lesen. Vgl. dazu Anna Maria Crinò, *Le Traduzioni di Shakespeare in Italia nel settecento*, Rom 1950, S. 24 und 28.

13 Jean-François Ducis, *Roméo et Juliette*, Paris 1773 (UA Paris 1772).

14 Ducis lässt Romeo unerkannt in Juliettes Familie aufwachsen; die Aufdeckung seiner Identität als gebürtiger Angehöriger der verfeindeten Familie wird damit zu einem Umschlagpunkt im Laufe des Dramas. Zudem gibt er der Feindschaft der Häuser einen traumatischen Hintergrund: Montaigu nämlich, einst zusammen mit seinen Kindern – außer Romeo – von Capulet in Gefangenschaft gesetzt, sah sich gezwungen, seine eigenen Söhne zu verspeisen, um wenigstens sein Leben zu retten. Für dieses Opfer hat er ihnen unbedingte Rache geschworen, zu deren Erfüllung Juliettes Tod wird.

15 Thomas Otway ist nicht der erste, der in *The Fall of Caius Marius* (1679) – einer in die Zeit der römischen Republik versetzten Variante des Stoffes –, Lavinia (Julia) aufwachen lässt, bevor Marius Junior (Romeo) stirbt. Vielmehr geben bereits da Porto und Bandello Romeo und Julia die Gelegenheit, noch im Grab miteinander zu sprechen. Erst Boaistuau ändert dies in seiner Bandello-Übersetzung. Gleichwohl ist der rührende Abschiedsdialog in der Rezeptionsgeschichte mit Otways Namen verbunden, da David Garrick in seiner Spielfassung der shakespearschen Tragödie, die zwischen 1750 und 1845 fast ausschließlich gegeben wurde, einen an Otway orientierten Dialog vor

Für die italienische Opernbühne entdeckte Foppa das Sujet und lieferte mit *Giulietta, e Romeo* ein Libretto, das in Felice Romanis beiden Textfassungen für Nicola Vaccajs *Giulietta e Romeo* (1825) und vor allem Vincenzo Bellinis *I Capuleti e i Montecchi* (1830) berühmte Nachfolger fand.[16] Zuvor hatte man im Rahmen von Musiktheateraufführungen Dramatisierungen des Stoffes lediglich in Form von Balli sehen können. So zeigte das venezianische Teatro S. Samuele im Herbst 1785 als Zwischenaktballett[17] einen an Shakespeare orientierten fünfaktigen Ballo tragico *Giulietta, e Romeo*[18] von Eusebio Luzzi mit Musik von Lorenzo Baini.[19]

Motivgeschichtliche Nähe zu Pyramus und Tisbe

Nicht zur Stoffgeschichte im engeren Sinne, doch aber zur Motivgeschichte des aufgrund privater Familienzwistigkeiten entstandenen herkunftsbedingten Liebeskonfliktes[20] mit tragischem Ausgang gehört die Geschichte von Pyramus und Tisbe aus Ovids Metamorphosen.[21] So bietet es sich an, im Vergleich mitunter einen Seitenblick auf ein Libretto vom Anfang des Untersuchungszeitraums zu werfen, das zwar noch mit *lieto fine* aufgeführt, vom Autor aber ursprünglich mit *tragico fine* konzipiert wurde: *Piramo e Tisbe* von Gaetano Sertor, das in der Vertonung Francesco Bianchis im Januar 1783 im Teatro S. Benedetto zu sehen war.[22]

Romeos Tod einbaute und so der ursprünglichen Version als vermeintlich neuer große Verbreitung verschaffte.

16 Siehe zu den Einflüssen von Foppas Libretto auf Romanis Textfassungen Alessandro De Bei, *„Giulietta e Romeo“ di Nicola Zingarelli: Fortuna ed eredità di un sogetto shakespeariano*, in: *Aspetti dell’opera italiana fra Sette e Ottocento: Mayr e Zingarelli*, hrsg. v. G. Salvetti, Mailand 1993, S. 71-125.

17 Im Dramma giocoso per musica *Le spose ricuperate*, Libretto: Giovanni Bertati, Musik: Luigi Caruso.

18 Foppa war somit nicht der erste, der die Reihenfolge der Namen im Originaltitel der shakespeareschen Tragödie umstellte, also aus ‚Romeo und Julia’ ‚Julia und Romeo’ machte, wie De Bei annimmt. Vgl. Alessandro De Bei, *„Giulietta e Romeo“ di Nicola Zingarelli: Fortuna ed eredità di un sogetto shakespeariano*, in: *Aspetti dell’opera italiana fra Sette e Ottocento: Mayr e Zingarelli*, hrsg. v. G. Salvetti, Mailand 1993, S. 71-125, S. 78, Anm. 19.

19 Der gleichnamige Ballo tragico (eroico) pantomimo von Filippo Beretti mit Musik von Luigi Marescalchi, der 1784 in Padua, 1785 in Mantua, 1788 in Mailand, 1789 in Rom und 1796 in Faenza zu sehen war, kam in Venedig nicht auf die Bühne.

20 Terminus in Anlehnung an Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur, ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, 4. Aufl., Stuttgart 1992, 465ff.

21 Publius Ovidius Naso, *Metarmophosen*, übers. u. hrsg. v. H. Breitenbach, IV 55ff., S. 120ff.

22 Personen: ZOROA Re di Babilonia Padre di, TISBE amante di PIRAMO Principe di Babilonia, amante di Tisbe, BELESI altro Principe di Babilonia, amico di Piramo; ZULIMA Nobile Donzella confidente di Tisbe, ZOPIRO Generale dell’Armi, amico di Zoroa, vgl. Gaetano Sertor, *Piramo, e Tisbe*, Venedig 1783, S. 6.

Von Shakespeare und Ducis zu Foppa

Foppa schuf eine in Personenzahl und Handlungsgefüge reduzierte Fassung, die sich im wesentlichen an den Gang der shakespeareschen Tragödie hält, in manchen Charakteristika der Personen und vor allem in der Schlussszene hingegen verstärkt Elemente aus der Tragédie von Ducis übernimmt:[23]

[24]Bei einem prächtigen Fest im Hause der Familie der Cappelli soll Giulietta, die Tochter des Hausherrn Everardo, mit Teobaldo vermählt werden. Als Eindringling von außen kommt ein Mitglied der Feindesfamilie, Romeo Montecchi, hinzu. Giulietta und er verlieben sich auf der Stelle ineinander, so dass Teobaldo sich plötzlich herber Ablehnung gegenüber sieht. Everardo errät den heimlichen Beweggrund seiner Tochter und macht Teobaldo gegenüber entsprechende Andeutungen. [25]Giulietta, verwirrt über ihre neue Gefühlslage, vertraut sich Matilde an. Gilberto, Freund beider Familien, vermittelt ein Treffen zwischen Romeo und Giulietta, bei dem sie eine heimliche Hochzeit verabreden. Als ihr Vater Everardo sie befragt, verrät Giulietta nicht, was sie beschäftigt, so dass sein Misstrauen wächst. [26]Teobaldo fordert seinen Rivalen gegen dessen Willen zum Kampf heraus, bei dem Romeo siegt, aber darauf verzichtet, den Unterlegenen zu töten. [27]Teobaldo jedoch besteht auf einem zweiten Kampf, unterliegt wieder und wird von Romeo zum Entsetzen der Familie Cappelli ums Leben gebracht.
[28]Gilberto versucht Everardo gegenüber Romeos Unschuld darzulegen. Der jedoch sieht in Romeo nur den Feind und nun auch noch den Mörder seines zukünftigen Schwiegersohns. Es kommt zum Streit zwischen Romeo und Everardo. Gilberto entwickelt einen Plan, gemäß dem Giulietta in der Nacht entführt werden soll, um Romeos Frau werden zu können, [29]was tatsächlich so geschieht. Gleich nach dem Eheschluss aber legt Gilberto Romeo ans Herz, nach Mantua zu fliehen, um Everardos Zorn zu entgehen. [30]Giulietta ihrerseits – voll Furcht vor ihrem rachedurstigen Vater – trinkt auf den Rat Gilbertos hin eine Substanz, die sie zur Scheintoten machen soll. Vor den Augen Everardos, der gerade ansetzt, sie aus der Familie zu verbannen, stirbt Giulietta scheinbar.
[31]Romeo hat die Nachricht von Giuliettas angeblichem Tod erfahren und kommt weinend in die Gruft der Cappelli, um sich dort zu vergiften. Noch bevor der Tod ihn überwältigt, erwacht Giulietta. Die beiden erkennen sich, das fatale Missverständnis klärt sich auf, und Romeo stirbt. Als Gilberto hinzukommt, wirft Giulietta ihm vor, Romeo nicht informiert zu haben und will sich mit seinem Schwert erstechen. Gilberto hält sie davon ab und schickt um Hilfe. Everardo erscheint daraufhin mit der Familie, erkennt glücklich, dass seine Tochter noch lebt und Romeo tot ist. Giulietta bricht bewusstlos oder tot zusammen. Alle besingen das schreckliche Beispiel.

Personenkonstellation

Von den 26 Personen der shakespeareschen Tragödie bleiben bei Foppa die für das Dramma per musica typischen sechs erhalten. Die Familie Romeos kommt lediglich in Form eines Chors der Montecchi vor. Neben Romeo, Giulietta, Giuliettas Vater – bei

---

23 Personen: EVERARDO Cappellio, GIULIETTA sua Figlia, ROMEO Montecchio, GILBERTO Amico delle due Fazioni, MATILDE Confidente di Giulietta, TEOBALDO della fazione de Cappellj promesso sposo a Giulietta, CORO di Cappellij/di Monteccj, DANZANTI, COMPARSE Cappellj/Montecchi, vgl. Giuseppe Maria Foppa, *Giulietta e Romeo*, Venedig 1796, S. 3.

24 I 1 *Luogo magnifico destinato a Festa Nuziale.*

25 I 4 *Gabinetto.*

26 I 11 *Cortili del Palazzo Cappellio.*

27 I 14 *Recinto appartato, con basse volte in un estremità del Palazzo de'Capellj. Porta segreta, che mette alla strada.*

28 II 1 *Luogo remoto della Città.*

29 II 6 *Giardino. Notte con Luna che illumina.*

30 I 9 *Gabinetto, come nell'Atto Primo, che viene illuminato da candele sopra una tavola.*

31 III 1 *Luogo funebre con lampade accese, ove stanno le Tombe de'Cappellj. Quella di Giulietta con iscrizione sarà in discreta eminenza con gradini a'piedi.*

Foppa Everardo Cappellio genannt – und Matilde, die als Giuliettas Vertraute der shakespeareschen Amme entspricht, zieht Foppa in Gilberto und Teobaldo verschiedene Figuren der englischen Tragödie zusammen. Als Freund beider Parteien übernimmt Gilberto sowohl Funktionen, die bei Shakespeare den Kameraden Romeos, Benvolio und Mercutio, zukommen, als auch solche des gestrichenen Mönchs Lorenzo. Er fädelt die heimliche Heirat sowie den Scheintod-Plan ein und vollzieht in aller Kürze gar selbst die Trauungszeremonie. Teobaldo wiederum wird als tödlich getroffener Duellgegner Romeos zum letzten Hinderungsgrund einer offiziellen Verbindung zwischen Giulietta und Romeo – nicht anders als Shakespeares Tybalt, der Neffe von Capulets Frau, dem er den Namen verdankt. Bei Foppa gehört Teobaldo jedoch nicht zu Giuliettas Verwandtschaft, sondern ist erstmals in der Sujetgeschichte zugleich der Mann, mit dem ihr Vater sie verheiraten möchte. Neben der Funktion des Tybalt erfüllt er also auch die des shakespeareschen Paris.

Foppa erhält so ein Personenschema, das exakt dem des im Grundkonflikt parallel angelegten Libretto *Piramo e Tisbe* von Sertor entspricht:[32]

---

[32] Personen: ZOROA Re di Babilonia Padre di / TISBE, amante di / PIRAMO Principe di Babilonia, amante di Tisbe / BELESI altro Principe di Babilonia, amico di Piramo / ZULIMA Nobile Donzella confidente di Tisbe / ZOPIRO Generale dell'Armi, amico di Zoroa, occulto nemico, e rivale di Piramo.
Kurzhandlung mit *tragico fine*: Piramo und Tisbe wollen gegen den Willen von Tisbes Vater Zoroa heiraten. Um den Zorn des Vaters zu umgehen, täuschen sie vor, sich voneinander zu trennen.
Zoroa, voll Feindschaft gegenüber Piramo, ersinnt seinerseits eine List: Er gibt vor einzulenken und bestellt Tisbe und Piramo in einen obskuren Tempel, um sie angeblich dort zu verheiraten. Tatsächlich aber soll Tisbe hier die Frau seines Freundes Zopiro werden; da sie sich weigert, erhält sie Hausarrest, Piramo wird verbannt. Zum letzten Lebewohl schleicht sich Piramo durch eine Tapetentür ins Zimmer Tisbes, wo die beiden jedoch von Zoroa ertappt werden.
In einem düsteren Wald in der Nähe des Grabes des Nino hofft Tisbe nachts auf ein heimliches Treffen mit Piramo. Ein Geräusch lockt sie jedoch von der vereinbarten Stelle; blutüberströmt kommt ein Löwe an den Platz, findet Tisbes Schleier und zerreisst ihn. Als auch Piramo, der den Löwen auf dem Weg bereits gesehen hat, ankommt und den blutigen Schleier findet, glaubt er, Tisbe sei tot. Zornig treten Zoroa mit Zopiro und Bewaffnete hinzu, um die Begegnung zwischen den Liebenden zu verhindern. Piramo berichtet ihm vom vermeintlichen Tod Tisbes und ersticht sich. Zoroa entfernt sich voller Reue. Bei ihrer Rückkehr erkennt Tisbe entsetzt, was geschehen ist und stürzt sich wie ihr Geliebter in einen Dolch. Als Zoroa seine sterbende Tochter findet, gibt auch er sich verzweifelt den Tod. – Aufgeführt wurde jedoch nicht das *tragico fine*, sondern ein Alternativschluss, wie das Libretto angibt: „Essendo stato rappresentato all'Autor, che non conveniva terminare il presente Dramma nella maniera, che sopra si vede, e ch è conforme alla verità della Favola, è stato costretto, suo malgrado, a fare il seguente cambiamento sul fine del Terzo Atto." Das Missverständnis klärt sich noch rechtzeitig auf, Zoroa lenkt ein und mit einem freudigen Schlusschor endet das Geschehen. (Giuseppe Maria Foppa, *Giulietta e Romeo*, Venedig 1796, S. 45).

PERSONENKONSTELLATION BEI FOPPA, *GIULIETTA, E ROMEO*, VENEDIG 1796

	Everardo	
Giulietta		Romeo
		Teobaldo
	Gilberto	
	Matilde	

PERSONENKONSTELLATION BEI SERTOR, *PIRAMO E TISBE*, VENEDIG 1783

	Zoroa	
Tisbe		Piramo
		Zopiro
	Belesi	
	Zulima	

Kontrastbildung zwischen Wirklichkeit und Liebeswelt

Foppa konzentriert sich bei seiner Konzeption des Librettos ganz auf den im Sujet angelegten Gegensatz zwischen widriger Außenwelt und beglückender Liebeswelt. Hierzu unternimmt er eine Vielzahl von Kürzungen, wie sie aus ähnlichen Bearbeitungsvorgängen bekannt sind. So lässt er die Handlung erst beim Fest im Hause Cappellios einsetzen und verzichtet auf die stufenweise Werbung des Paris, indem er Teobaldo von Anfang an als den Bräutigam Giuliettas einführt. Insbesondere reduziert er die Zahl der Begegnungen zwischen den Liebenden von fünf bei Shakespeare (Fest I 5, Balkonszene II 2, heimliche Eheschließung II 6, Morgenszene III 5, Grabesszene V 3) auf vier, indem er die heimliche Eheschließung mit Anklängen an die Morgenszene vermischt und der Ermordung Teobaldos durch Romeo folgen, statt ihr vorausgehen lässt.[33] Dafür kommt er – wie Ducis und wie auch der venezianische Ballo von 1785[34] – auf die aus den Novellenversionen her bekannte letzte Aussprache

[33] Bei Shakespeare sind Romeo und Juliet bereits verheiratet (II 6), als Romeo Tybalt tötet (III 1); sie sehen sich nach der Tat ein letztes Mal lebend in der folgenden Nacht, deren Morgengrauen den Beginn der Szene III 5 darstellt. Hingegen erklärt Gilberto Giulietta und Romeo bei Foppa in der zentralen nächtlichen Szene des zweiten Aktes zu Mann und Frau (II 7), nachdem Teobaldo bereits im ersten Finale ums Leben gekommen ist (I 14).

[34] Vgl. oben S. 240, Ballo tragico *Giulietta, e Romeo* von Eusebio Luzzi mit Musik von Lorenzo Baini. Romeo erschlägt wie bei Shakespeare seinen Rivalen Paride an Giuliettas Grab, bevor er sich dort vergiftet. Als Giulietta erwacht, wollen beide fliehen. Die beginnenden Symptome der Vergiftung jedoch hindern Romeo daran. Als die Eltern hinzukommen, ersticht sich Giulietta mit dem Dolch ihres Vaters.

zwischen den sterbenden Liebenden im Grab zurück, statt Romeo vor Giuliettas Erwachen sterben zu lassen, wie Shakespeare es in Anlehnung an Brooke[35] tut.

Elemente des Austausches zwischen der Sphäre der widerständigen Wirklichkeit und der Welt der Liebenden, die bei Shakespeare und stärker noch bei Ducis sehr wohl vorhanden sind, eliminiert Foppa. So zeigt Everardo keinerlei Anteilnahme am Gefühlsleben seiner Tochter wie es der shakespearesche Capulet tut, wenn er den werbenden Paris mit Rücksicht auf die Jugend Juliets zunächst vertröstet. Giulietta ihrerseits erhält keinen Anlass, die Motivationen ihrer Familie wenigstens partiell zu teilen. Im Vergleich zwischen Shakespeare und Foppa spielen in diesem Zusammenhang vor allem die Veränderungen der Handlung rund um das Duell zwischen Romeo und Tybalt bzw. Teobaldo eine Schlüsselrolle. Indem Shakespeares Romeo Juliets „dearest cousin“[36] tötet, stellt er ihre Liebe auf eine Probe, aus der sie gestärkt hervorgeht, die aber zugleich zu einem der Beweggründe für die tödlich endende List, die Scheintodstrategie, wird. In Foppas Konzeption hingegen bleibt Giulietta das Dilemma der shakespeareschen Juliet erspart, den Mörder des teuren Vetters zu lieben, da Teobaldo hier der unerwünschte, väterlich verordnete Bräutigam ist. Juliet reagiert bei Shakespeare auf die von der Amme überbrachte Nachricht vom Tode Tybalts zunächst mit Entsetzen und Abscheu, wendet sich also für kurze Zeit innerlich von Romeo ab.[37] Giulietta hingegen bewegt stets nur der Wunsch nach Erfüllung ihrer Liebe zu Romeo – selbst dann, wenn sie am Schluss des ersten Aktes mit ihrem Vater und Matilde am Ort des Kampfes den von Romeo erschlagenen Teobaldo erblickt. Entsprechend entfällt für sie aber auch die Möglichkeit einer bewussten Steigerung ihrer Liebe ins Unbedingte, wie sie in Juliets Entscheidung liegt, selbst über seine Mordtat hinaus zu ihrem Gatten Romeo zu halten.[38] Teobaldos Tod bildet bei Foppa somit hauptsächlich

---

[35] Erstmals lässt Boaistuau Romeo vor Julias Erwachen sterben. Von ihm übernimmt Brooke, Shakespeares Hauptquelle, dieses Detail. Vgl. Ulrike Fritz, *Einleitung*, in: William Shakespeare, *Romeo and Juliet. Romeo und Julia*, Englisch-deutsche Studienausgabe, S. 24.

[36] William Shakespeare, *The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet*, III 2, 66, in: ders., *The complete Works*, Compact Edition, hrsg. v. S. Wells u. G. Taylor, Oxford 1988, S. 335-366, hier S. 353.

[37] „O serpent heart, hid with a flow’ring face! / Did ever dragon keep so fair a cave? […] O nature, what had’st thou to do in hell / When thou did’st bower the spirit of a fiend / In mortal paradise of such sweet flesh? […]”, ebd., III 2, 73-74 und 80-82, S. 353.

[38] Bei Ducis fällt das Dilemma sowie die in seiner Überwindung liegende Überhöhung der Liebe Juliettes gar noch stärker aus, tötet Roméo hier doch in Théobaldo (der als Dramenfigur selbst nicht auftritt) nicht nur Juliettes Bruder, sondern seinen eigenen Jugendfreund, für den er unter anderen Umständen sein eigenes Leben gegeben hätte (III 2). Ein glückliches Zusammensein mit Roméo kann es für Juliette danach nicht mehr geben; nur mit Schuldgefühlen verbunden stellt sie fest, dass sie ihn weiterhin liebt. Kurzfristig ist sie gar der Ansicht, ihrem Vater Roméos Tat entdecken zu müssen (III 4). Der gemeinsame Tod schließlich bildet so nicht nur die Konsequenz, die zwei Lie-

eine spektakuläre Ausschmückung der ohnehin schon bekannten Familienfeindschaft, die für sich bereits ausreichte, das Geschehen zu begründen.

Summarisch lässt sich festhalten, dass Foppas Romeo und Giulietta durch das gesamte Libretto hindurch in eindimensionaler Weise an der Unmöglichkeit ihrer Liebe leiden: Es ist die Außenwelt, die sie daran hindert, ihre Verbindung zu verwirklichen.

Besonders eindringlich kommt dieser Gegensatz zwischen der widrigen Realität und der bedrohten Sphäre der Liebe am Ende des zweiten Aktes zum Ausdruck, wenn Giulietta zum Schein vor den Augen ihres Vaters stirbt, statt wie bei Shakespeare (IV 5) diskret den Trank zu sich zu nehmen und erst am nächsten Morgen von der Amme tot in ihrem Bett gefunden zu werden. Gerade noch über die Vergänglichkeit der schönen Zeit klagend, hat Giulietta von Matilde erfahren, dass Everardo von ihrer Verbindung mit Romeo wisse und vor Wut tobend auf dem Weg zu ihr sei (II 9). Auf Giuliettas Bitte um Hilfe hin reicht Gilberto ihr einen Trank, der sie für einige Zeit tot erscheinen lassen soll (II 10). Giulietta trinkt und verspürt kurz nach Ankunft des rachedurstigen Vaters bereits die ersten Anzeichen von Schwäche (II 11). Die Aggression Everardos prallt so auf die liebreizende Fragilität der – vermeintlich – sterbenden Tochter. Größer könnten die Gegensätze kaum sein. Selbst Giuliettas Vater scheint beeindruckt und zeigt in seiner Arie „Misero, che farò“ Reue für seine Strenge – eine Einsicht, die Shakespeares Capulet erst am Ende der Tragödie zuwächst, wenn er sich mit seinem Feind Montague über den Leichen ihrer Kinder versöhnt.

Liebestod ohne Versöhnung

Im dritten Akt des Librettos gewinnt der Kontrast zwischen Wirklichkeit und Liebeswelt neue Facetten, die auf den Tod der beiden Liebenden als Lösung des Konflikts hinleiten. In drei Szenen wird gezeigt, wie Romeo zunächst mit seinen Verwandten an Giuliettas Grab kommt, sich alleine einem ausführlichen Räsonnement über seine Liebe zu Giulietta hingibt und dabei Gift schluckt, wie Giulietta noch vor seinem Tod erwacht und vor den Augen der hinzukommenden Familie vor Schmerz über den Verlust das Bewusstsein – bzw. das Leben – verliert. Romeo fungiert dabei als Identifikationsfigur, die die Perspektive vorgibt. Die beiden Sphären werden zu zwei Blickrichtungen des Protagonisten: Sieht er auf die Phänomene der Wirklichkeit, so ist er mit dem Tod seiner Gattin konfrontiert; Trauer und Verzweiflung überkommen ihn. Kon-

bende angesichts einer ihnen feindlich gesonnenen Außenwelt ziehen. Vielmehr ist es ihnen unmöglich geworden, mit dem Wissen um ihre Vergangenheit zu leben.

zentriert er sich jedoch auf den Bereich der Liebeswelt, so empfindet er im Gedanken an den eigenen Tod ein Vorgefühl baldiger Erfüllung. Die Konfrontation von Wirklichkeit und Liebe wird für Romeo zu einer von Schmerz und Flucht in die eigene Vorstellung und bestimmt also solche das gesamte Schlussbild in Text und Musik, wie im Zusammenhang mit der Komposition noch genauer zu sehen sein wird. Die Auflösung dieser Spannung sucht Romeo in der Transzendenz, wenn er annimmt, der Tod werde ihm bieten, was das Leben versagte:

ROMEO

Ti seguirò. Se a te compagno in vita
Non mi volle la sorte,
Teco m'unisca almen pietosa morte.[39]

Der Aspekt einer Erfüllung im Tod liegt zwar im Sujet begründet, gerät aber bei Shakespeare nicht derart in den Vordergrund, wird doch jede Liebesüberhöhung der Schlussszene immer wieder von Begegnungen mit Außenstehenden wie Paris, den Romeo gar tötet, Balthasar oder dem Mönch Lorenzo unterbrochen, lange bevor auch bei Foppa die alarmierte Verwandtschaft Giuliettas im Grab eintrifft. Und selbst wenn Romeo alleine ist, richtet er seine Aufmerksamkeit nicht nur auf Juliet, sondern kommt beispielsweise auf Tybalt zu sprechen, der im selben Grab liegt. Noch sein letztes Wort gilt nicht Juliet, sondern dem Apotheker, dem er das schnell wirkende Gift verdankt. Auch im Zusammenhang mit Juliet selbst bleibt das transzendente Moment unausgesprochen. Wenn Romeo über die noch unveränderte Schönheit ihres Körpers nachsinnt, erfüllt ihn eher der Gedanke an die Endlichkeit als der an deren Überwindung. Schließlich verzichtet Shakespeare auch darauf, die Liebenden nach Juliets Erwachen noch einmal miteinander sprechen und sie so ihre Verbundenheit zum Ausdruck bringen zu lassen. Beiden scheint der Tod zwar willkommen, insofern er sie von ihren Leiden erlöst; eine Aufhebung ihrer Trennung erhoffen sie sich allerdings nicht explizit von ihm. Anders bei Ducis, der Juliette und Roméo in einem Abschiedsdialog die Idee einer wenigstens vorübergehenden Vereinigung im Augenblick des Todes verbalisieren lässt:

JULIETTE

C'en est fait. Adieu. Je meurs contente.
J'expire entre tes bras ta femme & ton amante.
Ah ! donne-moi ta main ! que j'emporte avec moi
La douceur d'être unie un moment avec toi.

ROMEO

Juliette! elle expire; ah Dieu! pere barbare!

---

[39] Giuseppe Maria Foppa, *Giulietta, e Romeo*, Venedig 1796, III 1, S. 43.

> Ta haine fit nos maux, c'est toi qui nous sépare;
> Mais malgré toi, cruel, nous serons réunis.[40]

Bezieht Foppa sich insgesamt hauptsächlich auf Shakespeare, so wendet er sich in der Gestaltung der Schlussszene deutlich stärker Ducis und der bei ihm angelegten Betonung des Todes als verbindendem Phänomen zu, freilich ohne die durch die gänzlich andere Handlung[41] verursachte umgekehrte Reihenfolge – erst vergiftet sich Juliette, Roméo stirbt ihr nach – zu übernehmen. Den Sterbeprozess gestaltet Foppa vielmehr den Prosavorlagen ähnlich. Everardo hindert Giulietta daran, sich mit dem Dolch Gilbertos zu erstechen; sie jedoch fällt am Schluss der Oper bewusstlos in die Arme ihrer Dienerinnen, so dass man sich an das gewaltlose Ende der Giulietta bei Da Porto und Bandello erinnert fühlt: Unfähig, ihren Schmerz zu ertragen, tötet sich die Protagonistin hier selbst durch Anhalten des Atems. Ob die Ohnmacht der foppaschen Giulietta ihren Tod bedeutet, bleibt im Text offen, scheint aber durch die Musik bestätigt, wie noch zu sehen sein wird.

Eine Versöhnung der verfeindeten Familien, wie sie Shakespeare und Ducis am Ende ihrer Tragödien vorführen, findet bei Foppa nicht statt. An ihrer Stelle beendet eine Sentenz die Oper, die das Geschehene – quasi als Gegenstück zum *exemplum virtutis* – zum Beispiel der schlimmen Folgen des Hasses erklärt, ohne dass sich aus dieser Einsicht noch unmittelbare positive Folgen für die Überlebenden entwickeln.

Liebeserfüllung im Tod – das Schlussbild der Oper in Niccolò Zingarellis Vertonung

Schon auf Textebene ist das Schlussbild, dessen drei Szenen den gesamten dritten Akt ausmachen, geprägt von zwei gegensätzlichen Sphären: zum einen der mit Angst und Trauer wahrgenommenen Wirklichkeit, zum anderen der idealen Liebes- und Todeswelt, in der alle Grenzen überwindbar scheinen. Im Ablauf steht am Anfang eine Szene Romeos zusammen mit dem Chor der Montecchi, es folgen eine längere Soloszene Romeos, ein Dialog und ein Duett der Liebenden sowie ein in einen Schlusschor mündender Tuttiabschnitt. Rein formal rundet sich so der letzte Akt durch den Auftritt des Chors gegen Anfang und Ende zu einer Einheit, die zugleich durch die lockere Reihung rezitativischer Abschnitte mit verschieden üppiger Instrumentalbe-

---

[40] Jean-François Ducis, *Roméo et Juliette*, Paris 1772, V 2, S. 48.

[41] Die gesamte Scheintodstrategie entfällt bei Ducis zugunsten einer Aufklärung der makabren Vorgeschichte, die zu Montaigus Unversöhnlichkeit gegenüber Capulet geführt hat.

gleitung, arioser Passagen bis hin zum Duett eine Vielfalt kompositorischer Elemente beinhaltet. Die Abfolge der Tonarten unterliegt – mit Ausnahme der Cavatinen-Tonart F-Dur – dabei einem Aufwärtstrend, der schrittweise von c bis f führt und so zugleich ein Zuschreiten auf die Lösung wie auch eine Verdüsterung hin zu der Tonart mit sich bringt, die mit vier b am weitesten in der ganzen Oper in den Bereich der b-Tonarten hineinreicht:

Scena/Coro	Cav. Rom.	Rec./Rondò	Rec./Duetto/Rec.	Coro Finale
c	F	D/C[42]	Es	f

Zugleich ist zwischen den b- und Moll-Tonarten, die Anfang und Ende des Schlussaktes bestimmen, eine Insel aus Dur- und Kreuz- bzw. mit weniger b-Vorzeichen versehenen Tonarten auszumachen, die mit der Liebessphäre als Refugium inmitten einer feindlichen Umwelt korrespondiert.

Romeo und Chor: Wahrnehmung der Wirklichkeit

Im anfänglichen Accompagnato Romeos „Ecco il luogo“ sowie dem Chor „Lugubri gemiti“ führt Zingarelli musikalisch in Ort und Situation ein: Man befindet sich in einem dunklen, nur von einigen Lampen erleuchteten Raum, in dem die Särge der Cappelli zu sehen sind.[43] Romeo trifft in Begleitung der Montecchi ein, findet Giuliettas Grab und fordert seine Familienmitglieder auf, mit ihm um sie zu weinen. Der düsteren Umgebung verleiht Zingarelli in der Musik eine Entsprechung, indem er typische Sotterraneo-Topoi verwendet, wie sie auch in der Pyramidenszene in *La morte di Cleopatra* vorkommen: Eine fünftaktige Instrumentaleinleitung in c-Moll, von Streichern, Hörnern, Klarinetten und Fagotten im langsamen Tempo (Larghetto) zu spielen, scheint mit ihren Forte-piano-Effekten die Hell-Dunkel-Gegensätze im Szenischen wie – metaphorisch verstanden – auf der Handlungsebene zu spiegeln. Der doppelt punktierte Anfangsrhythmus im Stil der französischen Ouvertüre versieht die Komposition mit einer Würde, die die Tragweite des Geschehens spürbar macht. Mit seinen monotonen Quinari sdruccioli beschwört der Chor der Montecchi eine unheimliche Atmosphäre, Grabesstimmung, herauf. Die zweite der beiden Chorstrophen

[42] In Zingarellis Originalkonzeption sowie in den meisten erhaltenen Fassungen des Rondò stand dieses in D-Dur. Vgl. entsprechende Ausführungen weiter unten.

[43] Die Szenenanweisung lautet: “Luogo funebre con lampade accese, ove stanno le Tombe de’Cappellj. Quella di Giulietta con iscrizione sarà in discreta eminenza con gradini a’piedi.” Giuseppe Maria Foppa, *Giulietta, e Romeo*, Venedig 1796, III 1, S. 41.

stimmt mit ihrem Beginn „Ombra adorabile“ den Tonfall einer Ombra-Arie an, an den sie auch tonartlich anknüpft, indem sie weiterhin c-Moll beibehält.

CORO

Ombra adorabile
Deh accogli i spasimi
Del nostro barbaro
Fiero dolor.[44]

Passend zum Unterweltston setzt Zingarelli Bläsersoli als charakteristische Klangfarben ein: das Fagott, vor allem aber die Klarinette treten mit kurzen, aber expressiven Solokantilenen hervor.

Romeo solo: Flucht in die Liebeswelt

Nachdem sie mit dieser Strophe den Schmerz des Verlustes besungen haben, wie Romeo es verlangt hatte, verlassen die Montecchi auf sein Geheiß das Grab, um ihn dort mit seinen Gedanken alleine zu lassen. In einer Soloszene, bestehend aus einem Accompagnato-Rezitativ, das von einer Cavatina und einem Rondò unterbrochen wird, um dann in die Szene mit Giulietta hinüberzuleiten, gibt Romeo nun Einblick in sein Innenleben. Dabei durchläuft er verschiedene Gemütszustände: An die anfängliche blanke Verzweiflung schließt sich als weltabgewandter Trost die Vorstellung an, er werde Giulietta in den Tod folgen, um dort zu erlangen, was ihm im Leben verwehrt blieb. Als er daraufhin Gift schluckt, findet er für eine Weile zu innerer Ruhe, bis die ersten spürbaren Wirkungen der Vergiftung ihn von neuem alarmieren. Für einige Zeit gelingt es Romeo, die deprimierende Wirklichkeit zu vergessen und sich ganz in eine ideale, außerzeitliche Liebeswelt zurückzuziehen, die ihm gerade im Tod ihre ganze Erfüllung verspricht. Zingarellis Umgang mit den Tonarten setzt dabei die von Foppa angelegte Struktur fort: Nach der düsteren c-Moll-Einleitung führt er mit Romeos Todesphantasien in harmonisch lichtere Gefilde: Das erste Accompagnato-Rezitativ moduliert bis zur Tonart der Cavatina „Idolo del mio cor“, F-Dur. Nachdem Romeo das Gift geschluckt hat, erscheint zum Accompagnato „Tranquillo io son“ die strahlende Siegertonart D-Dur. Diese bleibt in Zingarellis Originalfassung wie in den meisten anderen erhaltenen Versionen auch im folgenden Rondò erhalten. In der venezianischen Fassung wurde es durch eine Eigenkomposition des Sopranisten Crescentini in C-Dur ersetzt.[45] In beiden Fällen erklingt Romeos Rondò also in einer Tonart, die mit Zuver-

---

[44] Giuseppe Maria Foppa, *Giulietta, e Romeo*, Venedig 1796, III 1, S. 42.

[45] Warum das vom Sänger Crescentini stammende Rondò im vorliegenden Partiturexemplar in C-Dur steht, ist unklar, wählte Crescentini doch in anderen Fassungen der Oper D-Dur für seine

sicht und Heil assoziiert wird, was Romeos bewusster Flucht in den Tod besondere Eindringlichkeit verleiht. Der Situation und dem Textanfang nach handelt es sich nämlich eigentlich um eine Ombra-Arie, die inhaltlich auf die Ombra-Strophe des Chores anspielt und deren optimistisches Gegenstück darstellt:

ROMEO

Ombra adorata aspetta
Teco sarò indiviso,
Nel fortunato Eliso
Avrà contento il cor.
La tra i fedeli amanti
Ci appresta amor diletti,
Godremo i dolci istanti
De'più innocenti affetti;
E l'eco a noi d'intorno
Risuonerà d'amor.[46]

Indem Romeo gerade nicht in Es-Dur, sondern in D- bzw. C-Dur singt, kommt der Abstand zur Geltung, der ihn mittlerweile von der Normalität, repräsentiert durch seine Familie, trennt: Wählt der Chor der Montecchi für sein „Ombra adorata" quasi selbstverständlich eine korrekte Ombra-Tonart – und damit den Affekt der Trauer –, so bedient Romeo das Stichwort „Ombra" eben nicht, sondern kehrt vielmehr die Vorzeichen um, indem er gerade in den leuchtendsten Tönen schildert, was seiner Umwelt als größtes Leid erscheint: den Tod. Steht in der Chorstrophe der Schmerz („dolor") am Ende des letzten Verses, so nimmt für Romeo nun die Liebe („amor") diesen Platz ein.

Auch die Instrumentation trägt dazu bei, dass Romeos Soloszene insgesamt im Kontrast zum Chorabschnitt steht und sich umso mehr aufhellt, je näher die Einnahme des Giftes rückt. Zingarelli setzt zu diesem Zweck gezielt obligate Soloinstrumente ein: Klarinetten- und Fagottsoli stehen für die triste Stimmung des Aktbeginns mit Chor; Oboensoli in Romeos Cavatina und Flötensoli im folgenden Accompagnato und Rondò führen in die freundlicheren Gefilde von Romeos Liebestod-Phantasie. Der Höhepunkt wird erreicht, wenn Romeo das Gift trinkt, das ihm die ersehnte Vereinigung mit Giulietta bescheren soll. Ein Solo der Flöte, das in Imitation der Violinstim-

---

Arienkomposition. Vgl. Alessandro De Bei, *„Giulietta e Romeo" di Nicola Zingarelli: Fortuna ed eredità di un sogetto shakespeariano*, in: *Aspetti dell'opera italiana fra Sette e Ottocento: Mayr e Zingarelli*, hrsg. v. G. Salvetti, Mailand 1993, S. 71-125, S. 101: "In realtà esistono almeno cinque versioni differenti della famosa aria 'Ombra adorata aspetta', quattro sicuramente di Zingarelli, scritte per le diverse cantanti che via si cimentavano nel ruolo di Romeo, ed una composta da Girolamo Crescentini per suo uso e consumo."

46 Giuseppe Maria Foppa, *Giulietta, e Romeo*, Venedig 1796, III 1, S. 43.

me sowie parallel zu dieser erklingt, nimmt hier musikalisch das glückliche Elysium vorweg, von dem im Rondò „Ombra adorata aspetta“ die Rede ist:

Notenbeispiel Giul01: Flötensolo (T. 19-27 nach Cavatina “Idolo mio”)

Crescentini knüpft in seiner Rondòkomposition an dieses Vorgehen an und streut immer wieder einzelne Flötenpassagen ein, die eine Atmosphäre heiterer Gelassenheit inmitten der Grabesszene verbreiten.

Wiederkehr der Wirklichkeit: Romeos Tod

Mit dem Einsetzen der ersten Symptome der Vergiftung, die Romeo aus seiner Liebeswelt wieder in die Realität zurückzwingen – ganz ähnlich Cleopatras Erleben, als das Schlangengift zu wirken beginnt[47] –, kehrt mit einer markanten, die schlängelnde Bewegung des todbringenden Tieres imitierenden Passage auch die Klarinette wieder zurück:

Notenbeispiel Giul02: Klarinettensolo (T. 10-12 nach Rondò „Ombra adorata aspetta“)

Zugleich moduliert Zingarelli über einen spannungsreichen verminderten Dreiklang aus dem Bereich der Kreuztonarten wieder zurück in den der b-Tonarten, so dass Romeos „Ah già mi sento / Serpeggiar nelle vene / Un freddo gel di morte...“ bereits in B-Dur zu hören ist und unmittelbar danach wieder drei b-Vorzeichen notiert werden. In einem zwischen c-Moll und Es-Dur changierenden Accompagnato muss Romeo erkennen, dass er mit der Einnahme des Giftes nicht, wie erhofft, zur schnellen Vereinigung mit Giulietta, sondern im Gegenteil zur erneuten Trennung beigetragen hat. Seine Gefühle schwanken zwischen Wiedersehensfreude und Entsetzen. Die widerständige Wirklichkeit gewinnt die Oberhand in Romeos Wahrnehmung zurück. Im Accompagnato-Rezitativ, nur durch knappe Streicherakkorde begleitet, berichtet Giulietta Romeo von ihrem fingierten Tod. Es wird klar, dass es Gilberto nicht gelungen ist, ihn rechtzeitig über das Täuschungsmanöver zu informieren. Romeo seinerseits fehlt zunächst der Mut, Giulietta seine Gifteinnahme zu gestehen. Erst als sie selbst im Duett, von stockenden Sechzehntelfiguren in den Streichern und synkopischen Akkorden in Hörnern und Klarinetten begleitet, in dunkler Vorahnung einen Schwächeanfall erleidet, ermannt er sich, die Wahrheit offenzulegen. In punktiertem Rhythmus mit minimaler melodischer Bewegung offenbart er, dass bereits Gift in sei-

[47] Vgl. Kapitel *La morte di Cleopatra*, S. 185.

nen Adern fließe, das ihn bald töten werde. Mit einem Septnonakkord auf dem Wort „veleno“ („Gift“), dessen Nonspannung (B-ces’) zwischen Bass und Gesangsstimme entsteht, sowie mit Eintrübungen der Grundtonart Es-Dur nach es-Moll zu „giá mi serpeggia in seno“ wendet Zingarelli vergleichsweise extreme harmonische Mittel auf, um die Bitterkeit dieser fatalen Selbsttötung zum Ausdruck zu bringen.

GIULIETTA
Ahimè già vengo meno;
Deh mi palesa almeno
Del tuo destin l’orror.
ROMEO
Sappi, che un rio veleno
Già mi serpeggia in seno,
Opra del mio furor.[48]

Gemeinsam besingen Giulietta und Romeo daraufhin ihren kaum erträglichen Schmerz in Terz- und Sextparallelen, bevor Romeo in rezitativisch vorgetragenen Versi spezzati seine letzten Worte spricht und stirbt.

ROMEO, GIULIETTA
Ah che m’opprime l’anima
Il barbaro tormento:
La pena ch’io mi sento
Più non mi può straziar.
ROMEO
Che duol! ... che fier tormento ...
Mi … sento … già … mancar.
GIULIETTA
Ma che facesti barbaro!
A tanto mal, riparo
Non si saprà trovar?
ROMEO
Solo mi puoi compiangere
Idolo … amato … e caro;
Le forze … più non reggono …
Vedimi … oh Dio … spirar.
(muore.[49]

Indem sich die zwischen c-Moll und Es-Dur schwankende Tonart des vorausgehenden Accompagnato-Rezitativs im Duett zu Es-Dur festigt, erreicht Zingarelli im Tonartenplan seines Schlussaktes eine neue Stufe. Im Nachhinein stellt sich heraus, dass das D-Dur bzw. C-Dur des Rondòs „Ombra adorata aspetta“ neben der Flucht in eine vorgestellte Liebeswelt einen zweiten Sinn in sich trug: Es handelte sich nicht wirklich um eine Ombra-Arie, war Giulietta zum Zeitpunkt ihres Erklingens doch noch nicht wirklich tot.[50] Erst jetzt, nach ihrem Erwachen, geht es nach Romeos verzweifelter Tat tat-

---

48 Giuseppe Maria Foppa, *Giulietta, e Romeo*, Venedig 1796, III 1, S. 44.
49 Ebd., S. 44f.
50 Über ähnliche „eingebildete“ Ombra-Szenen, die sich durch lichte Tonarten statt des üblichen Es-Dur oder c-Moll auszeichnen, berichtet Osthoff z.B. im Zusammenhang mit Glucks *Telemacco*, wo

sächlich um den Tod. Zugleich ist in der Gesamtabfolge der Tonarten erstmals die untergründige Aufwärtstendenz zu bemerken, die sich bis zum f-Moll-Schlusschor fortsetzt und ein Fortschreiten auf die Lösung bei gleichzeitiger Verdunkelung suggeriert: Bis auf die Cavatinen-Tonart F-Dur, die in Hinblick auf die Finaltonart f-Moll noch zur Sprache kommen wird, bilden die Tonarten eine aufsteigende Linie: c – F – D – Es – f.[51] In der Tonart Es-Dur klingen dabei an dieser spezifischen Stelle der Oper verschiedene Konnotationen mit. Neben der genannten des Todes, die in verschiedenen Szenen unheilvoller Vorahnung schon früher in der Oper in Erscheinung trat,[52] ist es hier nun auch die der Liebe – ganz in der Tradition der Parallelisierung von Liebe und Tod.[53] Im Zusammenhang des dritten Aktes wirkt Es-Dur wie eine Kombination aus der düsteren Tonart c-Moll des von Angst und Trauer geprägten Aktanfangs und den Dur-Bereichen aus Romeos Liebestodphantasie. In der Tonart schwingt so eine Doppelbedeutung mit, die auch im Verhältnis von Text und Komposition auftritt: Die innige Parallelführung der Stimmen steht in Kontrast zum gesungenen Text, der von Schmerz und Seelenpein spricht. Doch scheinen die widersprüchlichen Sphären nicht mehr unvermittelbar wie früher Wirklichkeit und Liebeswelt: Tonart und Text-Musik-Verhältnis geben ein Beispiel der Integration der verschiedenen Momente. Die Komposition bereitet damit die Lösung des Konfliktes vor, der in der Aufhebung aller Gegensätze im Tod besteht.

Telemacco im Glauben, seine Mutter sei tot, eine Ombra-Arie in G-Dur singt. Vgl. Wolfgang Osthoff, *Mozarts Cavatinen und ihre Tradition*, in: Helmuth Osthoff zu seinem siebzigsten Geburtstag, hrsg. v. U. Aarburg u. P. Cahn in Verbindung mit W. Stauder, Tutzing 1896, S. 139-177, hier S. 154.

51 Eine später eingefügte Cavatina der Giulietta „Deh lascia ch'io mora" zwischen Duett und Schlusschor, die im Bologneser Partiturexemplar enthalten ist, steht wieder in c-Moll und stört damit die offensichtlich intendierte Tonartenentwicklung.

52 Die von der bevorstehenden Flucht Romeos überschattete heimliche Hochzeit wird von einer *Scena* und einem *Coro* in Es-Dur eingeleitet und geht in Giuliettas Rondò „Qual improvviso tremito" über, das wieder in Es-Dur steht. Auch hier bildet die eigentliche Eheschließung, die in einem in C-Dur gehaltenen Accompagnato-Rezitativ vor sich geht, eine Art Insel inmitten der bedrängenden Wirklichkeit. Ein weiterer markanter Einsatz von Es-Dur ist im zweiten Finale zu beobachten, wenn Everardo, durch den Tod Giuliettas reuig zu Toleranz bekehrt, sein Rondò „Misero, che farò?" in dieser Tonart singt und mit dem Es-Dur-Chor „Che caso orribile" der Akt schließt, als ende eine ganze Oper mit *tragico fine.*

53 Vgl. Kapitel *La morte di Cleopatra*, S. 183, Fußn. 77, auch hierzu Wolfgang Osthoff, *Mozarts Cavatinen und ihre Tradition*, in: Helmuth Osthoff zu seinem siebzigsten Geburtstag, hrsg. v. U. Aarburg, u. P. Cahn in Verbindung mit W. Stauder, Tutzing 1896, S. 139-177, v.a. S. 160f.

Giuliettas Tod: Flucht aus der Wirklichkeit

Im streicherbegleiteten Accompagnato-Rezitativ eilt nach Romeos Tod Gilberto herbei, der Giuliettas Hilferufe gehört hat. Sie wirft ihm vor, das fatale Missverständnis verursacht zu haben, und versucht, sich mit seinem Dolch zu erstechen, woran er sie jedoch hindert. Auch das übrige Opernpersonal trifft ein, allen voran Everardo, der kaum glauben kann, dass seine Tochter wider Erwarten doch lebt. Weiterhin von Streichern begleitet, einigen sich Gilberto und Everardo schnell darauf, dass vor der Klärung der übrigen Fragen alle Aufmerksamkeit Giulietta und ihrem Wunsch zu sterben gelten muss. Giuliettas Äußerungen zu Romeos Liebe und seinem Tod werden dabei durch Liegeakkorde vor den quasi secco begleiteten Einlassungen der anderen herausgehoben, als sei sie halb schon in einer anderen Welt angelangt. Harmonisch erreicht Zingarelli mit e-Moll als Haupttonart des Rezitativs eine letzte Zwischenstufe zwischen Es-Dur und dem f-Moll des Finales.

Neben Klarinetten ergänzen im *Coro Finale* wie in Romeos Cavatina wieder die Oboen zusammen mit Hörnern und Fagotten den Streichersatz. Und auch die Tonart f-Moll stellt als Mollvariante von F-Dur einen Bezug zu Romeos „Idolo del mio cor“ her. Romeo scheint anwesend, auch wenn er eben gestorben ist.

MATILDE, E CORO[54]
Giovane afflitta, e misera,
Possa il tuo cor ricevere
Quel che ti viene a porgere
Sollievo il nostro amor.
EVERARDO
Figlia sgraziata incauta,
Vedi a qual tristo fato
Amor sì sconsigliato
Te riducendo và.
GIULIETTA
Sprezzo l’accuse, e l’onte
E sdegno il mio destino,
Or che al mio ben vicino
Morir io bramo ancor
Romeo … mia vita … oh Dio!
M’oprime il mio dolor.
(cade svenuta su le sue Donzelle.[55]

Die Begleitung verleiht jeder der Strophen ihren eigenen Charakter, indem sie die Chorstrophe in vollen Tuttiklang kleidet, Everardos Abschnitt mit dünneren Unisonostreichern zu ausgehaltenen Bläserakkorden und Giuliettas Verse schließlich mit einer

[54] Laut Partitur singt auch Gilberto die erste Strophe mit.
[55] Giuseppe Maria Foppa, *Giulietta, e Romeo,* Venedig 1796, III 3, S. 46f.

in durchbrochenem Satz gehaltenen Streicherbegleitung zu ebenfalls ausgehaltenen Bläserakkorden ergänzt. Dabei zieht sich als roter Faden ein anfangs unscheinbares Begleitmotiv durch die gesamte Nummer, das mehr und mehr zum bedeutungstragenden Signet wird. Es handelt sich um eine simple gebrochene Dreiklangsfigur, die anfangs in den Streichern und im Bass erscheint, während die Oboen die Hauptstimme spielen:

Notenbeispiel Giul03: Begleitfigur in den Streichern („Coro Finale“, T. 1-3)

Wenn in Everardos Strophe die Bläser auf einen akkordischen Satz reduziert werden, gerät die Dreiklangsfigur, nun von den Streichern unisono gespielt, stärker in die Aufmerksamkeit: In gebundenen Viertelnoten erklingt jeweils ein aufsteigender Dreiklang und ein Sprung abwärts zur Ausgangsnote, während Everardo rational argumentierend versucht, aus dem Geschehenen die Unvernunft der Liebe zwischen Giulietta und Romeo abzuleiten. Als schließlich Giulietta einsetzt, wird auch ihr Gesang anfangs dreimal von diesem Motiv begleitet. Dann jedoch beginnt Zingarelli, es zu verwandeln. Zuerst kehrt er es um, so dass die Hauptbewegungsrichtung abwärts führt; sodann rhythmisiert er es auftaktig, indem er Pausen dort einfügt, wo in der Umkehrung der anfängliche Aufwärtssprung steht, wobei er es allmählich auch im Takt verschiebt. Aus einem gleichmäßig geordneten, Sicherheit vermittelnden Begleitmotiv werden unruhige, verlorene Motivfetzen:

Notenbeispiel Giul04: Begleitfigur variiert („Coro Finale“, T. 24-27)

Schließlich, als von Giuliettas immensem Schmerz die Rede ist, führt Zingarelli die Abwärtsbewegung über den Grunddreiklang hinaus weiter, so dass Ketten von je über zwei Takte reichenden, fallenden Akkordbrechungen erklingen, die Giuliettas Abgleiten in den erlösenden Tod abzubilden scheinen:

Notenbeispiel Giul05: Begleitfigur weiträumig fallend vor Giuliettas Tod („Coro Finale“, T. 33-42)

Was anfangs als fest gefügtes Begleitmotiv wirkte, verliert hier die letzte Fassung. Die Musik mag damit Giuliettas Schwächeanfall als ihren Tod aus Schmerz interpretieren.

Die Oper geht zu Ende mit je einer Strophe des Chores und Everardos sowie einem abschließenden Tutti-Zweizeiler. Hatte der Chor zuletzt noch Zeichen von letzter Hoffnung gezeigt, so ist nun nur noch Ernüchterung zu konstatieren. Sie scheint sich auch in den kürzeren Versen – Senari statt Ottonari – niederzuschlagen. Die Zeit des Argumentierens und Überredens ist vorbei. Übrig bleibt nur der Schrecken:

CORO
L'eccesso del duolo
L'opprime, l'affanna
Che giorno d'orror.
EVERARDO
In quanti mi involse
Sventure il rigore:
M'è il viver molesto,
E pena mi fa.
CORO
Che esempio funesto
Un odio ci dà![56]

Die aufgelöste Streicherbewegung aus der Passage um Giuliettas Tod verflüssigt sich dabei zunächst weiter zu Achtelskalen, bevor mit Everardo die Umkehrung des Dreiklangsmotivs aus dem Anfang von Giuliettas Sterbestrophe wiederkehrt und den Umschlag von Everardos neuerlicher Hoffnung in irreversible Trauer kenntlich macht.

Die Schlusssentenz erklingt in homophoner, marschartiger Setzweise, in der lediglich durch kleine synkopische Verschiebungen der Oboenklang – womöglich als Erinnerung an Romeo – und zwei letzte Anspielungen an das umgekehrte Dreiklangsmotiv – als Reminiszenz an Giulietta – gesondert herauszuhören sind.

Am Ende der Oper steht somit auch in musikalischer Hinsicht lediglich die mit Schrecken verbundene Erkenntnis über die Folgen des Hasses, nicht aber eine Perspektive der Versöhnung. Zwar konnten die Liebenden in der Überhöhung ihres Gefühls ihr Sterben zeitweise als sinnvoll erleben, insofern es ihnen eine Vereinigung ermöglichte, die im Leben nicht erreichbar schien. Der Widerspruch zwischen Liebeswelt und Wirklichkeit ist damit aber nur vorübergehend in der Wahrnehmung Einzelner ausgeblendet, keineswegs hingegen ausgeräumt worden. Für die aus der Sphäre des Paares Ausgeschlossenen hinterlassen die Folgen des Aufeinanderprallens der Welten – in der Schlusssentenz als Hass vs. Liebe – einen Schock. Sie verharren jedoch in der Position der unverständigen Außenwelt, die ihnen durch die Reduktion der Handlung auf den Gegensatz zwischen Realität und Liebeswelt bereits im Verlauf der gesamten Oper zukam: Wieder stehen sie nun verständnis- und fassungslos vor dem Ausgang der Geschichte. Die konkrete Chance zur Versöhnung zwischen den Familien, die bei Shakespeare und Ducis noch am Ende der Tragödien verwirklicht wird, ergreifen sie nicht. Sie bleibt im Librettotext unbenannt und klingt auch in der Musik an keiner Stelle an.

---

[56] Giuseppe Maria Foppa, *Giulietta, e Romeo*, Venedig 1796, III 3, S. 47.

Ohnmacht 1796

Liebestod als tragisches Ende?

Shakespeares Tragödie *Romeo and Juliet* hat immer wieder die Frage aufgeworfen, inwiefern sie tatsächlich ein im engeren Sinne tragisches Geschehen beinhalte. Je nach angelegten Kriterien des Tragischen kommen verschiedene Autoren dabei zu verschiedenen Ergebnissen. So wird in Überblickswerken und Werkeinführungen entweder eine Schwäche hinsichtlich des tragischen Gehalts in Shakespeares Stück konstatiert wie bei Schabert[57] oder eine wirkungsästhetische Würdigung des Werkes als Tragödie versucht wie etwa bei Geisen.[58] Insofern jedoch universale Definitionen des Tragischen problematisch bleiben, scheint eine graduelle Einstufung des Dramas als mehr oder weniger tragisch verfehlt. Aussagekräftiger scheint eine Einordnung in Kategorien wie die der Schicksals- oder Charaktertragödie, wobei letztere in einem Fehlverhalten ihrer Helden gründet.[59] Im Falle der Opernfassung ist eindeutig zugunsten der Schicksalstragödie zu entscheiden. Giulietta und Romeo werden an keiner Stelle auch nur ansatzweise als schuldhaft dargestellt. Vielmehr widmet Foppa eine ganze Szene der Darlegung von Romeos Unschuld hinsichtlich seines Mordes an Teobaldo, der nur dem Mutwillen des Opfers selbst zu verdanken sei.[60] Das Paar scheitert in der Verwirklichung seiner Liebe an einer Umwelt, die – verkörpert vor allem durch Everardo und Teobaldo – so lange als uneinsichtig gezeichnet wird, bis es für eine Wendung des Geschehens zu spät ist. Gemessen an der Polyperspektivität der shakespeareschen Tragödie mag die pointierte Reduzierung auf den Gegensatz zwischen Wirklichkeit und Liebeswelt bei der Beurteilung des Librettotextes als Verarmung wirken, insofern sie den Personen auf der Ebene des Textes weniger Tiefen-

---

57 „Die drei Hauptelemente der elisabethanischen Tragödie, Schicksalsungunst, Störung des staatlichen Ordnungsgefüges und Sieg der Leidenschaften über die Vernunft, hat Shakespeare in *Romeo and Juliet* kombiniert, und doch erscheint seine Konzeption des Tragischen dabei nicht voll befriedigend. Weder ist eine starke Gegenkraft des Bösen am Werk wie in *Othello*, noch sind die Liebenden selbst in Schuld verstrickt wie in *Antony and Cleopatra*.“ Ina Schabert, (Hrsg.), *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit, der Mensch, das Werk, die Nachwelt*, Stuttgart 1992, S. 500f.

58 „Nicht das Gefühl tragischer Verstrickungen im aristotelischen Sinne, sondern Bewunderung für das große Wagnis und Mitgefühl mit dem Tod [...] stellen sich beim gesamten Publikum ein – gemischt mit dem Gefühl des Sieges, des erfolgreich gegen die Macht des Schicksals bestandenen Kampfes der Liebe mit dem Tod.“ Herbert Geisen, *Nachwort*, in: William Shakespeare, *Romeo and Juliet. Romeo und Julia*, Stuttgart 1994, S. 243-270, hier S. 265.

59 Vgl. Ulrike Fritz, *Einleitung*, in: William Shakespeare, *Romeo and Juliet. Romeo und Julia*, Englisch-deutsche Studienausgabe, S. 32ff.

60 In II 1 versucht Gilberto vergeblich, Everardo von Romeos Unschuld zu überzeugen, und interpretiert so auch für den Zuschauer den Tod Teobaldos als selbstverschuldet.

schärfe verleiht. Im Finale etwa wirkt die Gefühlsüberhöhung im Libretto streckenweise übersteigert – nicht nur gegenüber Shakespeare, der die Liebeswelt immer wieder durch Einbrüche von außen trübt, sondern auch gegenüber Ducis, der in seinem Abschiedsdialog von Juliette und Roméo ungleich zurückhaltender bleibt als Foppa. Der Musik jedoch gelingt es im Schlussbild wie im gesamten Stück, dem Zuschauer seine Identifikationsperspektive zu erhalten. Ironische Distanz zu den Helden, wie sie bei einer Aufführung des Librettotextes als Sprechtheaterstück aufkommen müsste, wird so vermieden. Foppa und Zingarelli ist damit eine musikalische Tragödie gelungen, die diejenigen Aspekte der Schauspielvorlagen übernimmt, die mit den Mitteln der Komposition ausgebaut werden können, nämlich die Entgegensetzung zweier Welten sowie die für alle Beteiligten schockierende Katastrophe, die aus der Unvereinbarkeit eben dieser Welten resultiert. So gehört *Giulietta, e Romeo* zu den Stücken des Repertoires, die ihre Tragik aus der Etablierung einer unversöhnlichen Konfrontation innerhalb der in der Oper dargestellten Wirklichkeit beziehen, an der die Protagonisten zerbrechen. Wie bei *La morte di Cleopatra* jedoch findet sich innerhalb der ausweglosen Entgegensetzung der Welten ein Weg des Rückzugs, der für die Protagonisten selbst erträglich macht, was unvermeidbar ist. Der Liebestod übernimmt dabei dramaturgisch die Funktion, das ansonsten düstere Opernende durch ein Moment des Trostes aufzuhellen, wie es in anderen Stücken entweder auf rein musikalisch-formaler Ebene etwa durch einen Schlusschor mit Finalwirkung[61] bzw. auf inhaltlicher Ebene durch die Konzentration auf den durch den Tod des Protagonisten erzielten (Freiheits-)Gewinn[62] erreicht wird – oder auch ganz fehlt.[63]

Die schlafende Julia und „Giulietta democratizzada“[64]

Auch im Fall der Oper *Giulietta, e Romeo* wäre es sicherlich verfehlt, einen direkten Bezug zum Entstehungs- oder zum venezianischen Aufführungskontext zu konstruieren wie im Fall der stark bearbeiteten Opern *La morte di Cesare* oder *La morte di Mitridate*. Dennoch scheint – ähnlich wie bei *La morte di Cleopatra* – eine Analogie zwischen der Weltflucht der Liebenden und einer Stimmung von

---

61 So in Sografis und Cimarosas *Gli Orazi e i Curiazi*, Venedig 1797.

62 So beispielsweise in der zweiten Fassung von Sertors und Bianchis *La morte di Cesare*, Venedig 1797.

63 So in Morettis und Zingarellis *Il Conte di Saldagna*, Venedig 1795.

64 Antonio, Simeone Sografi, *Il matrimonio democratico ossia Il flagello de'feudatarj*, Farsa del Cittadino Sografi scritta per il Teatro Civico di Venezia, La State dell'Anno 1797, I della Libertà Italiana, In Venezia 1797, S. 16.

Realitätsverleugnung in Venedig zu liegen, die für den venezianischen Librettisten[65] spürbar gewesen sein mag. So benutzt ein Autor aus der Enkelgeneration der letzten venezianischen Ratsmitglieder – Ippolito Nievo im Rückblick auf die letzten Jahre der Republik – eben jenes Bild, das Venedig mit der in der Gruft liegenden Julia identifiziert, die vom Kuss ihres Romeo träumt:

> Venezia era il sepolcro ove Giulietta si addormenta sognando gli abbracchiamenti di Romeo; morire colla felicità della speranza e le rosee illusioni della gioia parrà sempre il punto più delizioso della vita. Così nessuno si accorgeva che i lunghi e chiassosi carnovali altro non erano che le pompe funebri della regina del mare."[66]

Die Sichtweise des Nachgeborenen wirft noch einmal ein anderes Licht auch auf die Oper *Giulietta, e Romeo*. Die Schuldfrage stellt sich auf neue Weise, wenn plötzlich der Zweifel aufkommt, ob Giuliettas Schlaf nicht eigentlich „höchste Wonne", ein willkommener Zustand, und ob es ihr mit dem Erwachen möglicherweise nicht gar so dringend sei. Der Schlaf oder auch der Tod würde so zur dankbar angenommenen Betäubung eines letztlich schwachen Subjekts inmitten einer Umgebung, von der nicht abschließend geklärt ist, ob ihre Unerträglichkeit nicht auch vom Schlafenden selbst mitverschuldet wurde.

Ein Blick zurück auf das dreizehn Jahre ältere Libretto mit ähnlichem Sujet, Gaetano Sertors *Piramo, e Tisbe*, mit seinen beiden Alternativschlüssen ist hier erhellend. Ursprünglich mit *tragico fine* konzipiert, wurde das Stück im Karneval 1783 mit einem *lieto fine* aufgeführt. Der Librettodruck gibt beide Varianten wieder. Im Fall des tragischen Endes kommt Piramo – wie bei Ovid – irrtümlich zu der Überzeugung, ein wilder Löwe habe Tisbe getötet. Voller Vorwurf gibt er dem strengen Vater, Zoroa, die Schuld an ihrem Tod und ersticht sich, während Zoroa ihn kurz verlässt, um dem Intriganten Zopiro ins Gewissen zu reden. Als Tisbe unversehrt an den verabredeten Platz zurückkehrt, findet sie den sterbenden Piramo und verletzt sich ebenfalls mit dem Dolch. Schließlich trifft auch Zoroa wieder ein und tötet sich voller Reue, um gemeinsam mit den Kindern zu sterben. In der Absicht, das Ende in ein *lieto fine* zu verwandeln, lässt Sertor Tisbe im Alternativschluss so früh zurück an den Ort des

---

65 Foppa wurde 1760 in Venedig geboren und starb dort 1845.

66 Ippolito Nievo, *Le confessioni d'un Italiano*, in: ders., *Opere*, hrsg. v. S. Romagnoli, Mailand, Neapel 1952, S. 3-883, hier S. 213. Für seinen Roman *Le confessioni di un ottuagenario* (*Die Bekenntnisse eines Achtzigjährigen*) griff Ippolito Nievo auf historische Quellen, darunter den Bericht seines Großvaters mütterlicherseits, Carlo Marin, zurück, der zum Zeitpunkt des Falls der Republik dem Großen Rat angehörte und in der Zeit der Besatzung verschiedene Verwaltungsämter innehatte. In dieser Weise nach Berichten aus erster Hand verfasst, kann der Roman, ohne ein Zeitzeugnis im engeren Sinne zu sein, als ein zwar tendenziöses, doch aber von großer Vertrautheit mit dem Gegenstand geprägtes Bild vom Venedig des späten Settecento gelten.

Geschehens zurückkommen, dass sie Piramo daran hindern kann, sich umzubringen. Alles wendet sich zum Guten; man versöhnt sich, und Zoroa gibt bekannt, sein Hass habe sich in Zärtlichkeit verwandelt („In tenerezza / L'odio mio si cangiò."[67]). Mit dieser Schlussversion tritt die Möglichkeit ins Blickfeld, die totgeglaubte Frau könne rechtzeitig wieder erscheinen, um den Selbstmord des verzweifelten Mannes zu verhindern. Denkbar wäre sogar, dass Tisbe das Missverständnis absichtlich zugelassen hätte, um eine tolerante Haltung Zoroas zu erzwingen. Jedenfalls gesellt sich durch das *lieto fine* eine zweite, optimistische Botschaft zu der Warnung vor den Folgen des Hasses, die in der schwächeren Variante etwa lautete: Selbst in der schlimmsten Lage findet sich eine Lösung. In einer stärkeren Formulierung ließe sich hingegen sogar behaupten: Es liegt in der Hand der Betroffenen, diese Lösung herbeizuführen. Sertors Libretto schafft so eine weltzugewandte Version des Stoffes, in der das abschreckende Beispiel der schlimmen Folgen des Hasses noch in die Handlung selbst hinein- und deren Wendung zum Guten erwirkt. Darin lässt sich einerseits ein kraftvoller Zugriff auf die Wirklichkeit sehen, der es dem Einzelnen – wie Tisbe – zutraut, sein Schicksal zu meistern, andererseits aber auch eine Verleugnung misslicher Verhältnisse in eben jener Wirklichkeit, möglicherweise im Sinne einer Realitätsferne einer aristokratischen Gesellschaft.[68] Von beidem entfernt sich Foppas Libretto weit, indem er den Rückzug aus der Realität zum einen durch die positive Charakterisierung des Liebespaares favorisiert und zum anderen legitimiert durch die drastische Zeichnung der katastrophalen Konsequenzen jenes Aufeinanderprallens der verschiedenen Welten. Dabei fällt besonders ins Gewicht, dass auch für die Überlebenden nichts Gutes aus der tödlichen Konfrontation erwächst, keine Versöhnung zwischen den Familien stattfindet. Wo Sertor das „esempio funesto" schon in der Haupthandlung des Librettos als Motivation zu Zoroas Sinneswandel wirken lässt, gibt Foppa noch nicht einmal einen Ausblick auf einen künftigen Frieden zwischen den in der Oper agierenden Parteien. Es erscheint

---

[67] Gaetano Sertor, *Piramo, e Tisbe*, Venedig Carnevale 1783, III 5 (Alternativschluss), S. 46.

[68] Es ist festzuhalten, dass das *lieto fine* nicht Sertors ursprünglicher Absicht entsprach, sondern ihm offensichtlich aufgezwungen wurde. Vgl. S. 246, Fußn. 32. Auch darin liegt ein Hinweis auf die ohnehin offensichtliche Tatsache, dass eine Parallelisierung der Handlung von *Piramo, e Tisbe* mit der venezianischen Geschichte in dem Sinne, wie sie hier mit *Giulietta, e Romeo* versucht wird, nicht adäquat wäre, liegen 1783 doch noch völlig andere historische Verhältnisse vor. Eine Übertragung auf lebensweltliche Zusammenhänge müsste sich hier eher am Verhältnis des einzelnen Bürgers zur venezianischen Republik, nicht aber der Republik selbst zum Rest der Welt beziehen. Tisbe wäre nicht mit Venedig, sondern eher mit dem Zuschauer, der bekehrte – bzw. in Sertors Urversion fortgesetzt uneinsichtige – Vater mit dem Staat in Verbindung zu bringen.

zweifelhaft, ob der Autor überhaupt an die Anwendbarkeit seiner Lehre glaubt. Der venezianische Zuschauer jedenfalls mag im Herbst 1796, als die Terraferma bereits fest in den Händen der Franzosen lag und die Bedrohung allmählich auch auf die Stadt selbst zukam, in der vorgestellten Hoffnungslosigkeit die eigene Lage wiedererkannt und den Gedanken des Rückzugs in eine heile Idealwelt als angenehmen Trost empfunden haben. Für eine derartige Übertragung jedenfalls spricht die Art, in der Sografi im Sommer 1797 in seiner propagandistischen Farsa *Il matrimonio democratico ossia Il flagello de'feudatarj* auf den Namen Giulietta zurückgriff, der wenige Monate nach der erfolgreichen Aufführungsserie von Foppas und Zingarellis *Giulietta, e Romeo* sicherlich zweifelsfrei mit dem Sujet assoziiert war: Ist der Caffetiere Tonino, die männliche Hauptperson des Einakters, erst emanzipiert und ‚demokratisiert', so kann er den herkunftsbedingten Liebeskonflikt lösen und die von ihm geliebte, adlig geborene Giulietta ebenfalls ‚demokratisieren' und ehelichen.[69] Die schicksalhaft aussichtslose Lage wandelt sich plötzlich in eine Situation, in der der beherzte Zugriff des Einzelnen Rettung verspricht. So mag im Rückblick Foppas Libretto im venezianischen Umkreis als eine der letzten Bebilderungen des venezianischen Anti-Mythos empfunden worden sein, bevor mit dem Einmarsch der Franzosen für wenige Monate eine neue Dimension der Hoffnung aufschien und schließlich mit dem faktischen Ende der Republik sowohl der Mythos als auch der Anti-Mythos Venedigs zu Fragen der Vergangenheit wurden.

[69] Vgl. Kapitel *Historischer Hintergrund*, S. 43f.

HÖHEPUNKT UND SCHEITERN BEI SOGRAFI

Gli Orazi e i Curiazi – „Il dover d'un Romano"[1]

Am Ende der am 26. Dezember 1796 in Venedig uraufgeführten Tragedia per musica *Gli Orazi e i Curiazi* von Antonio Simeone Sografi und Domenico Cimarosa steht ein lebendes Bild: Marco Orazio, der als rechtschaffener Patriot gerade seine pflichtvergessene Schwester Orazia getötet hat, bildet das Zentrum. Um ihn gruppieren sich zum einen Familienmitglieder und Frauen aus dem Volk: Sie trauern um Orazia und zürnen ihrem Bruder. Ein Teil der männlichen Bevölkerung dagegen und die römischen Senatoren jubeln, während eine dritte Gruppe voller Schrecken die tote Orazia betrachtet. Deutlicher als in allen anderen Opern des Untersuchungsrepertoires führt das Finale dieses Stückes so eine Situation der Zerrissenheit vor Augen, wie sie aus einer Konfrontation miteinander unversöhnlicher Positionen resultiert. Bereits in Text und Musik der Schlussszene wird der Gegensatz zwischen Befürwortern und Kritikern des Schwestermordes aufgebaut, wenn nämlich das Tragödiengeschehen von den beiden Hälften eines Doppelchores zugleich als schrecklich – „Giorno orrendo! di morte d'orror." – und als glorreich – „Giorno eccelso! di gloria d'onor."[2] – apostrophiert wird. Indem Sografi darüber hinaus die widersprüchlichen Emotionen im Schlussbild auch szenisch darstellt, knüpft er an bekannte theatralische Darstellungsmittel wie den Quadro animato im Libretto *La morte di Cesare* von Sertor aus dem Jahr 1789 an. Vor allem aber bezieht er sich auf eine spezifische Sujettradition und fügt ihr eine neue Dimension hinzu, ist doch der Horazier-Stoff im ausgehenden Settecento untrennbar mit Jacques-Louis Davids Gemälde *Der Schwur der Horatier* verbunden, das – ursprünglich im Auftrag Ludwig XVI. entstanden – bei revolutionären Festen in Paris wie schon vor 1789 auf den Opernbühnen der französischen Metropole bereits als Vorlage zu mehr oder minder getreuen lebenden Bildern gedient hatte[3] und auch dem italienischen Publikum als konzentrierte Darstellung des bedeutsamsten Moments der Geschichte gegenwärtig war. Wenn also Sografi in seiner stummen Finalszene ein Bild der Verwirrung zeichnet, so führt er die zweifelhaften Konsequenzen eben jenes von

---

1 Antonio Simeone Sografi, *Gli Orazi e i Curiazi*, Venedig 1797, III 5, S. 59.
2 Ebd.
3 Vgl. Birgit Jooss, *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin 1999 (zugl. Diss., München 1998), S. 67.

David prominent dargestellten Schwurs in einem Medium vor Augen, das den Zuschauer geradezu zwingt, eine gedankliche Verbindung zwischen dem französischen Gemälde und der italienischen Oper herzustellen. Anstelle der einseitigen Deutung der französischen Revolutionszeit, die vor allem den Schwur der Männer auf Davids Gemälde zur Geltung bringt, nimmt die Tragedia per musica eine eher ambivalente Haltung gegenüber der Römerehre des Orazio ein und lässt auch den Affekten ihr Recht zukommen, die schon bei David auf der Seite der Frauen verortet werden. Im Partiturdruck[4] der Vertonung von Cimarosa, der 1802 zu Ehren Napoleons in Paris bei Imbault erscheint, verschwindet diese Doppelbödigkeit wieder. Das Zweiparteienfinale weicht dort wieder einer klaren Stellungnahme zugunsten Orazios und seiner Tat.

Unter allen tragisch endenden Opern des venezianischen Repertoires hat die auf Antonio Simeone Sografis Libretto beruhende Tragedia per musica *Gli Orazi e i Curiazi* in der Vertonung von Domenico Cimarosa die größte Popularität erreicht. Schon die erste Aufführungsserie im Teatro La Fenice am Uraufführungsort Venedig sprengte mit 52 Vorstellungen in Folge zwischen dem 26. Dezember 1796 und dem 28. Februar 1797[5] alle Rekorde; gleich in der Himmelfahrtssaison desselben Jahres – nur zwei Wochen nach dem Einmarsch der napoleonischen Truppen – nahm das Theater die Oper für fünf weitere Vorstellungen unverändert wieder auf.[6] Allein bis 1800 wurde Cimarosas Vertonung an zwölf weiteren Orten[7] nachgespielt, und auch das Teatro La Fenice griff mitunter kurzfristig wieder auf *Gli Orazi e i Curiazi* als

---

4 Der Druck dokumentiert die geschlossenen Musiknummern des Stückes. Gegenüber der venezianischen Fassung fehlen im Pariser Partiturdruck drei Arien, andere sind gekürzt. Vgl. zu den Unterschieden zwischen der venezianischen Partitur und dem Pariser Druck auch das Vorwort des Druckfaksimiles Domenico Cimarosa, *Gli Orazi e i Curiazi*, Tragedie per musica in tre atti di Antonio Simeone Sografi, hrsg. von Giovanni Morelli und Elvidio Surian, Facsimile dell'edizione Imbault, Parigi 1802, Mailand 1985 (=Monumenti musicali italiani, Vol. IX, 2), S. XVI.

5 Vgl. Giovanni Morelli; Elvidio Surian, *Come nacque e come morì il patriottismo romano nell'opera veneziana*, in: *„Opera & libretto I"*, Florenz 1990, S. 101-135, hier S. 101.

6 21. bis 25. 5. 1797, vgl. ebd., S. 101.

7 SartoriL nennt folgende Librettodrucke: Livorno, autunno 1797; Mailand, carnovale 1798; Genua, carnovale 1798; Lissabon 1798; Prag 1799; Wien 1800; Ancona, estate 1800; Bologna, primavera 1800; Venedig, carnovale 1800; Triest, autunno 1800; Reggio, ascensione 1800; Verona, estate 1800; Vicenza, estate 1800. Weniger erfolgreich war hingegen die Neuvertonung von Marcos Antonio Portugal, die am 17. November 1798 im Teatro La Fenice und wenige Tage später auch in Ferrara zur Aufführung kam. Vgl. Maria Giovanna Miggiani, *Catalogo cronologico degli spettacoli a Venezia dal 1797 al 1815*, in: Simeone Antonio Sografi, Marco Portogallo, *Gli Orazi e i Curiazi*, Partitura dell'opera in facsimile, ed. del libretto catalogo cronologico degli spettacoli a Venezia (1797-1815) a cura di M. G. Miggiani, San Giuliano Milanese 2003 (Drammaturgia musicale veneta 29), S. IX.

verlässliches Erfolgsstück zurück, wenn eine neue Oper durchgefallen war.[8] Die Gründe für diese enorme Wertschätzung mögen zum Teil im Libretto zu finden sein, das der anonyme Schreiber eines Leserbriefs an die *Gazzetta urbana veneta* fünf Tage nach der Uraufführung der Oper am 31. Dezember 1796 als bestgelungene Opera seria Sografis einstuft:

> Vi dirò prima di tutto, che il Libretto mi sembra il migliore di quanti in questo genere fatti ne abbia il Sografi.[9]

Verantwortlich für die Beliebtheit der Oper ist jedoch wohl stärker noch die Musik Cimarosas – des Komponisten, der vorwiegend auf dem Gebiet der Opera buffa brillierte, hier nun aber auch im ernsten Genre einen überwältigenden Erfolg feiern konnte. Die redaktionelle Ergänzung zum oben zitierten Leserbrief etwa schildert für diejenigen, die nicht Zeugen der Abend für Abend stürmischer umjubelten Vorstellungen werden durften, welch „unaussprechliche Süße im verständigen und empfindsamen Publikum“ durch Cimarosas Musik verbreitet werde:

> Intanto essa deve comunicare a'lontani, che l'Opera degli Orazi e Curiazi sempre più piace di sera in sera, che il nome del Cimarosa suona tra i più fervidi applausi, che le tre Parti principali diffondono nella esecuzione della sua musica una ineffabile soavità nell'Uditorio intelligente, e sensibile, onde si sono pienamente verificati presagj dell'anonimo autore della lettera quì addietro stampata.[10]

Die Intentionen des Librettisten konnten unterdessen völlig in den Hintergrund geraten, wie schon von den Zeitgenossen festgestellt. So schreibt *Il teatro moderno applaudito* im April 1797 anlässlich einer Würdigung der Prima Donna Giuseppa Grassini im Rückblick auf die Herbstsaison 1796 und die Karnevalsspielzeit 1797, das Publikum sei der Ansicht, das Stück müsse eigentlich *Orazia* heißen, auch wenn der Librettist mit allen Mitteln den tatsächlichen Titel der Oper zu rechtfertigen suche.[11]

Das tragische Ende der Oper wird wie schon bei den meisten anderen Opern des Repertoires von den Kommentatoren nicht eigens erwähnt. Nur die Tatsache, dass gerade das Duett zwischen Orazia und ihrem Bruder und Mörder kurz vor ihrem Tod als Höhepunkt des Stückes beschrieben wird, lässt vermuten, dass die große Wirkung nicht losgelöst vom *tragico fine* und den in ihm ausgelösten Affekten zu sehen ist. Die

---

8 So z.B. 1802 nach dem Misserfolg des *Edipo a Colone*, vgl. *Teatro Moderno di Roma*, vol. III, *Gazzetta dei Teatri d'Italia n. 1*, zitiert nach Giovanni Morelli, Elvidio Surian, *Come nacque e come morì il patriottismo romano nell'opera veneziana*, in: *„Opera & libretto I“*, Florenz 1990, S. 101-135, Fußnote 1, S. 102.

9 *Gazzetta urbana veneta*, 31. 12. 1796 Nr. 105, S. 833.

10 Ebd., S. 834.

11 *Il teatro moderno applaudito*, Bd. 10, April 1797, S. 15: “Teatro detto della Fenice/ Cantanti:/ Giuseppa Grassini: Negli Orazj e Curiazj l'immortale maestro di musica fece tutti gli sforzi per

„ineffabile soavità“, die das „verständige und empfindsame Publikum“ verspürte, mag also durchaus im Mitleid und somit in einem der tragischen Affekte bestehen, so dass immerhin ein Anhaltspunkt dafür besteht, dass das *tragico fine* zur Beliebtheit der Oper beigetragen haben mag, statt – wie in anderen Werken noch gut zehn Jahre zuvor – als erfolgsmindernd eliminiert zu werden.

Kontrast zweier Welten – Antonio Simeone Sografis Libretto

Das Sujet im Kontext venezianischen Opern- und Literaturgeschehens

Vaterlandsliebe oder Gattenliebe – im Streit, welcher von beiden die Priorität einzuräumen sei, geschieht der berühmte Schwestermord der römischen Geschichte, der durch Kunst und Literatur dem italienischen Settecento verschiedentlich vertraut war. Das historische Geschehen überliefert vor allem Livius:[12] Unter der Herrschaft des Königs Tullus Hostilius soll die Frage der Vorherrschaft zwischen den rivalisierenden Städten Rom und Alba Longa stellvertretend durch einen Kampf der Drillingspaare der römischen Horatier und der albanischen Curiatier entschieden werden. Als einziger überlebt Horatius den Kampf und gewinnt mit seinem Sieg für Rom die Herrschaft. Bei seiner Rückkehr erkennt seine Schwester die Waffen ihres Verlobten, eines der drei Curiatier, unter seinen Beutestücken. Als sie daraufhin zu klagen beginnt, tötet Horatius sie, wie er es mit jeder Frau tun wolle, die um den Feind weine. Vor Gericht zunächst wegen Schwestermordes verurteilt, wird er mit der Auflage feierlicher Sühne vom Volk freigesprochen.

Das Sujet gehört zu jenen, die durch eine legendäre Dramatisierung an die frühe Blütezeit der italienischen vulgärsprachlichen Tragödie erinnern, war es doch Pietro Aretino, der in seinem Drama *Orazia* 1546 erstmals überhaupt eine Bühnenfassung des Stoffes schuf. Bei ihm zeigt sich Orazio gar noch radikaler. Schon als Orazia um die gefallenen Brüder weint, tötet er sie, da eine solche Schwäche einer Römerin nicht würdig sei. Auch im spanischen Theater wird die Geschichte aufgegriffen: Lope de Vega reichert sie um 1600[13] in *El honrado hermano* durch eine Liebesintrige an. Am

---

sostener il titolo del dramma; ma il Pubblico, dopo di avere intesa questa cantante, credente più conveniente al dramma stesso il titolo di Orazia.”

12 Livius 1,24-26. Vgl. zur Sujetgeschichte auch Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, 9. Aufl., Stuttgart 1998, S. 347-349.

13 S. Griswold Morley und Courtney Bruerton datieren das Stück auf 1596-1603, wahrscheinlich 1598-1600, vgl. S. Griswold Morley; Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, übers. v. M. R. Cartes, Madrid 1968, S. 341.

wirkungsmächtigsten wurde allerdings Pierre Corneilles 1640 uraufgeführte und ein Jahr später gedruckte Tragédie *Horace*. Auf ihn bezieht sich auch Sografi mit seinem Libretto, nachdem mit *Orazio Curiazio* in Venedig zuletzt Ferdinando Bertoni 1746 eine Oper desselben Inhalts auf ein Libretto von Bartolomeo Vitturi herausgebracht hatte.

Der Stoff wird im 18. Jahrhundert jedoch nicht allein über seine dramatischen Bearbeitungen transportiert. Nicht wegzudenken ist aus der Rezeptionsgeschichte das erwähnte Gemälde *Der Schwur der Horatier*, das Jacques-Louis David im Auftrag Ludwigs XVI. 1784 in Rom angefertigt und dort sowie im Pariser Salon von 1785 mit internationalem Erfolg ausgestellt hatte. Zumindest in der französischen Opernlandschaft erwachte damit neues Interesse an dem Stoff, wie Salieris 1786 entstandene Oper *Les Horaces* auf einen Text von Nicolas François Guillard nach Corneille zeigt. Die Autoren erprobten darin alle denkbaren Varianten einer Schlusslösung vom Mord an der Schwester über deren Selbsttötung bis zur Versöhnung zwischen Bruder und Schwester.[14] Doch blieb es in Paris bei einem mäßigem Erfolg, und das Stück verschwand bald wieder vom Spielplan, so dass es für die weitere Sujetgeschichte kaum von Bedeutung ist. Schier untrennbar scheint der Stoff mit der bevorstehenden Französischen Revolution verbunden zu sein. Davids bildliche Umsetzung der Unbedingtheit, mit der die drei Söhne des Publius Horatius den Auftrag zum Kampf entgegennehmen und sich den bösen Vorahnungen ihrer Frauen zum Trotz auf den Sieg einschwören, wird gemeinhin nicht nur als Auftakt zum Neoklassizismus, sondern auch als prophetische Darstellung zukünftiger revolutionärer Todesverachtung interpretiert, kennzeichnet die Forderung nach kompromisslosem Eintreten für die höheren Werte des Vaterlandes unter Hintanstellung persönlicher Bindungen an Menschen doch nicht nur das antike Rom in der Sicht revolutionärer Idealisierung, sondern ebenso die jakobinische Vorstellung von der Nachrevolutionsordnung.[15]

Neben dieser Perspektive gerät leicht in Vergessenheit, dass sich der Horazier-Stoff ebenso zu völlig anderer Schwerpunktsetzung eignet. So verknüpft Giovanni Battista Piranesi 1750 in seinen *Carceri d'invenzione* mit der Horazier-Geschichte eine geradezu entgegengesetzte Deutung, wie Norbert Miller gezeigt hat: Die letzte der Zu-

---

[14] Vgl. Julian Rushton, ‚*Salieri's Les Horaces: A Study of an Operatic Failure*', in: The Music Review 37 (1976), S. 266-282

[15] Vgl. Artikel *Neo-classicism*, in: *The Dictionary of Art*, hrsg. v. J. Turner, London 1996, Bd. 22, S. 735.

satztafeln zur zweiten Auflage zeigt drei Inschriften mit lateinischen Zitaten. Eines davon gibt Bruchstücke eines Satzes von Livius wieder, in denen es um die Sühne des Schwestermörders Horatius geht: „infame scelus s .../ ... (arbo)ri infelici suspen(ndito)“[16] ist hier auf einer Säule zu lesen. Wer das „ruchlose Verbrechen“ eines Schwestermordes begeht, wird nach römischen Recht mit verhülltem Haupt an einen den Göttern der Unterwelt geweihten, „unseligen Baum“, also ans Kreuz gebunden, „emporgezogen“ und zu Tode gegeißelt. Setzt man voraus, dass der Grund für die „Einkerkerung in der grausigen Unermesslichkeit dieser Gesetzeshallen“[17] in der Schuld zu suchen ist, die Menschen wie Horatius auf sich geladen haben, so wirft die Schwere der Strafe ein bezeichnendes Licht auf die Schwere der Schuld, die die Tat des Horatius in der von Piranesi imaginierten Welt bedeutet. Horatius wird zwar rehabilitiert. Die Sühne, die ihm auferlegt wird, ist jedoch gewaltig. Statt der Klarheit und Eindeutigkeit, mit der er sich ohne Anfechtung für den Mord an der Schwester entscheidet, herrschen Verworrenheit und Düsternis; die Menschen erscheinen nicht selbstbestimmt und frei, sondern wie schutzlose Gefangene.

Von Corneille zu Sografi – Kontrastbildung

Erster Überblick

Vor diesem stoffgeschichtlichen Panorama wendet sich Sografi 1796 Corneilles Tragödie *Horace* zu, um auf ihrer Basis ein neues Libretto für die bevorstehende Karnevalssaison am venezianischen Teatro La Fenice zu verfassen. Seine Aufmerksamkeit gilt dabei ausschließlich den beiden ersten Teilen des corneilleschen Dramas, dessen insgesamt fünf Akte sich in drei Teile mit je einer zentralen Handlung gliedern. Schon Corneille selbst sprach deshalb davon, es handele sich eigentlich um eine Trilogie. Im ersten Stück geht es um die Entscheidung zwischen Alba und Rom, im zweiten um die Ermordung der Schwester des Horace, hier Camille genannt, im dritten um das Gericht über Horace, das schließlich seine Begnadigung verfügt. Sografis Libretto beschränkt sich auf die Entscheidung zwischen Alba und Rom sowie die Ermordung der Schwester des Horaziers. Das Urteil über den Schwestermord und die Rehabilitierung des Horace kommen nicht zur Sprache. Vielmehr endet die Oper ohne abschließende Bewertung der vorgefallenen Ereignisse quasi aporetisch und transportiert somit beide im

---

[16] Vgl. Norbert Miller, *Archäologie des Traums*, Wien 1978, S. 217.
[17] Ebd.

Stoff angelegten Deutungsvarianten: diejenige, die ihren Schwerpunkt auf die Legitimation der Tat setzt, als auch diejenige, die den Schuldaspekt betont:[18]

[19]Ein Orakel verkündet dem römischen Volk, dass der Krieg zwischen Rom und Alba Longa bald beigelegt und Rom als Siegerin daraus hervorgehen werde. Sabina, selbst aus Alba stammend, aber mit dem Römer Orazio vermählt, ahnt Unheil. [20]Orazio, seine Schwester Orazia und deren albanischer Verlobter Curiazio freuen sich über den bevorstehenden Frieden und feiern die gemeinsame Zukunft. [21]Von Licinio erfahren sie jedoch, dass je drei Krieger stellvertretend für jede Stadt die Entscheidung herbeiführen werden. Für Rom sollen die Horazier kämpfen. [22]Orazio hält die Vermählung Orazias mit Curiazio auf. Orazio und Curiazio, von Freunden zu Kampfgegnern geworden, verabschieden sich.
[23]Sabina ängstigt sich wegen des unvermeidlichen Unglücks. Die beiden Liebenden, Curiazio und Orazia, sagen sich Lebewohl vor dem Kampf. [24]Der Kampf beginnt, wird aber vom Auguren und den Frauen mit der Nachricht unterbrochen, die Götter hätten einen Aufschub und eine erneute Orakelbefragung befohlen. [25]Die Frauen hoffen auf Aussetzung des Kampfes; Orazio und sein Vater erbitten dessen Fortsetzung. [26]In einer finsteren Höhle erwartet man den Orakelspruch. Curiazio schwankt zwischen Ehre und Liebe, weiß also nicht, ob er auf die Fortsetzung des Kampfes hoffen soll. Als das Orakel den Kampf befiehlt, reagiert er entsetzt.
[27]Wieder verabschiedet sich das Liebespaar. Orazia beobachtet, wie zwei Horazier im Kampf getötet werden. [28]Orazio wird vom Volk und den Senatoren als Sieger empfangen. Orazia erfährt bei dieser Gelegenheit von Curiazios Tod und gerät in Streit mit ihrem Bruder, der sie tötet, als sie den Tod Curiazios beklagt, statt den Sieg Roms zu begrüßen. Publio Orazio, die Frauen und eine kleine Gruppe von Männern reagieren mit Entsetzen. Die Mehrzahl des Volkes und die Senatoren lassen Orazio als Vaterlandshelden hochleben.

---

18 Personen. ORACOLO, TULLO Ostilio III. Re di Roma, MEZIO Suffezio Dittatore d'Alba, PUBLIO ORAZIO Padre degli Orazj, MARCO Orazio suo figlio, ORAZA Sorella di M. Orazio, Due altri Orazi Figlio di P. Orazio, che non parlano, CURIAZIO Sposo d'Orazia, Due Curiazi, che non parlano, Sabina Sorella di Curiazio moglie di M. Orazio, L'AUGURE sommo, LICINIO Amico degli Orazi, IL SACERDOTE di Giunone, Senatori Romani, Alban, Auguri, Popolo. Vgl. Antonio Simeone Sografi, *Gli Orazi e i Curiazi*, Venedig carnevale 1797, S. 5.

19 I 1 *Atrio esteriore del Tempio di Giano [sic!] con porta laterale aperto che introduce nel Tempio stesso, e che a suo tempo si chiude.*

20 I 5 *Vastissima pianura tutta circondata all'intorno di magnifiche fabbriche tra le quali il palagio degli Orazj. Porta Capena nel fondo, che supponesi condurre alla Città d'Alba la quale si vede nel prospetto situata sopra il Colle Albano. Altri Edificj profani e sacri abbelliscono il rimanente della scena.*

21 I 6 *Atrio intierore [sic!] del palagio degli Orazj.*

22 I 9 *Magnifico portico nel palagio, che introduce ad un Tempio domestico adornato di ghirlande per la festa nuziale d'Orazia.*

23 II 1 *Atrio interiore del palagio degli Orazi.*

24 II 4 *Campo Marzio. Con veduta delle due città Alba e Roma poste dirimpetto l'una all'altra lateralmente, e porta parimenti laterale di Roma.*

25 II 8 *Boschetto ristretto ed ameno consacrato da Numa alle Muse con cadute d'Acque limpide ec. per cui si passa all'ingresso dell'antro degli Oracoli nell'Aventino.*

26 II 12 *Antro oscurissimo e profondo incavato nelle rupi dell'Aventino in cui si discende per varie scoscese gradinate le quali dalla sommità del Teatro sino al fondo vanno serpeggiando verso i laterali della sudetta caverna. Al tempo indicato si schiuderà nel fondo il Tempio risplendentisimo d'Apollo da cui sortir dovranno le risposte degli Oracoli.*

27 III 1 *Prospetto esterno del Massimo Circo con Porta chiusa, che introduce nello stesso. Sole, che spunta.*

28 III 4 *S'apre una vastissima piazza di Roma con lunga via nel prospetto, la quale lascia scorgere in lontano l'ingresso in Roma di Marco Orazio, che viene condotto sopra un carro trionfale ornato dell spoglie de'tre uccisi Curiazi trà le acclamazioni, e le grida del Popolo esultante per la reportata vittoria. Il rimanente della scena ingombrato di magnifiche fabbriche e di numerosi spettatori del detto trionfo forma un quadro compito della strepitosa festa che gli ordini vari del Sacerdozio, Politici, e Militari s'accingono a formare intorno al trionfante M. Orazio.*

Indem Sografi den dritten Teil der corneilleschen Tragödie von Anfang an außer acht lässt, entfernt er sich weit von der Gesamtform der Dramenvorlage. Und auch im Detail stimmt der Handlungsverlauf beider Stücke nur in den wichtigsten Eckdaten überein. Eine librettotypische Vernachlässigung diskursiver Textabschnitte sowie die Ausschmückung derjenigen Szenen, die sich zu tableauartigen Bildern mit Choreinsatz ausbauen lassen, bestimmen im wesentlichen Sografis Bearbeitung des Stoffes. Als Gesamttendenz ergibt sich dabei eine Fokussierung auf die kontrastierende Darstellung der beiden Männergestalten Orazio und Curiazio, die bei Corneille noch nicht im gleichen Maße ausgeprägt ist.

Symmetrie in der Personenkonstellation

Schon in den jeweiligen Personenkonstellationen deutet sich diese Fokussierung auf eine dichotomische Parteienstruktur an. Corneilles Tragödienpersonal besteht zum überwiegenden Teil aus den bekannten Figuren der historischen Überlieferung, angefangen beim römischen König Tullius (Tulle) über den Vater der Horazier und seinen Sohn Horace bis hin zur Schwester Camille und ihrem albanischen Verlobten Curiace. Die weiteren Brüder der beiden Fraktionen treten nicht in Erscheinung. Hingegen führt Corneille eine Gattin des Horace ein, die Schwester des Curiace, Sabine, so dass insgesamt eine symmetrische Struktur zwischen beiden Familien entsteht: Jeweils einer der drei Brüder ist mit einer Schwester der Feinde verlobt bzw. verheiratet. In der Person des Valère ergänzt Corneille darüber hinaus einen römischen Nebenbuhler des Curiace, der sich ebenfalls um Camille bemüht. Schließlich treten als Nebenfiguren Julie, der albanische Soldat Flavian und der römische Soldat Procule als Gesprächspartner oder Übermittler von Nachrichten auf. Die Partei der Römer ist insgesamt deutlich stärker vertreten als die der Albaner. Berücksichtigt man, dass Sabine durch ihre Ehe mit Horace auch der römischen Sphäre zugehört, so bleiben allein Curiace und Flavian als Vertreter der albanischen Seite erhalten:

PERSONENKONSTELLATION BEI CORNEILLE, *HORACE*, 1641

Tulle	
Le vieil Horace	
Horace	Curiace
Camille	Sabine
Valère	
Julie	
Procule	Flavian

Nach Paarzuordnung und hierarchischer Struktur stehen die Personen des corneilleschen Dramas folgendermaßen zueinander:

PERSONENKONSTELLATION BEI CORNEILLE, *HORACE*, 1641

Tulle	
Le vieil Horace	
Horace	Sabine
Curiace	Camille
Valère	
Julie	
Flavian	
Procule	

Ausgehend vom historisch überlieferten Personal übernimmt Sografi die hinzugefügten corneilleschen Personen dort, wo sie zu mehr Symmetrie zwischen den beiden Familien führen. Wo sie jedoch vom eigentlichen Konflikt ablenken, eliminiert er sie.

PERSONENKONSTELLATION BEI SOGRAFI, *GLI ORAZI E I CURIAZI*, 1797

L'Augure sommo	
Il Sacerdote di Giunone	
Tullo	Mezio
Publio Orazio	
Marco Orazio	Curiazio
Orazia	Sabina
Due altri Orazi	Due Curiazi
Licinio	
Senatori Romani	Albani
Popolo	

So bleibt Sabine als Sabina in seinem Libretto erhalten. Die Figur des Valère hingegen fällt ersatzlos weg, statt etwa über eine Liebesintrige einen weiteren Handlungszweig auszubilden, wie man es sich in einer Opera seria der Jahrhundertmitte hätte vorstellen

können. Auch Licinio tritt keineswegs in die Funktion des Valère ein, sondern dient als pure Confidente-Figur. So teilt sich schon über die Personenkonstellation deutlich mit, dass nicht die Frage der Zuordnung mehrerer konkurrierender Partner das Movens des Dramas ausmacht. Zur Konzentration auf den Parteienkonflikt trägt weiter bei, dass die Seiten der Römer und Albaner nicht einzeln wie bei Corneille auftreten, sondern in Gruppen: Neben Orazio und Curiazio stellt die Komparserie deren jeweilige Brüder dar, der Chor teilt sich in Römer und Albaner, und selbst die höchsten politischen Autoritäten beider Städte – Tullio und Mezio – betreten persönlich die Bühne. Neben diesen Parteiungen bildet in der Oper das Numinose – repräsentiert vom Orakelpriester (Augure) und vom Junopriester (Sacerdote di Giunone) sowie der Stimme des Orakels selbst – eine dritte Sphäre, die Sografi neu einführt, nachdem Corneille die entscheidenden Orakelsprüche nur per Botenbericht hatte einfließen lassen. Die religiösen Autoritäten gehören zwar der römischen Seite an, verhalten sich aber im Machtkampf zwischen Rom und Alba neutral.

Insofern die Figur des Horazier-Vaters als auch des Vertrauten Licinio keine Entsprechung bei den Albanern hat, ist die Symmetrie in der Darstellung der beiden Seiten nicht perfekt. Und auch Sabina ist als Ehefrau Marco Orazios (im weiteren wie bisher Orazio genannt) gleichzeitig der römischen Seite zuzuordnen, die somit ihrer Personenzahl nach der albanischen überlegen ist. Im Vergleich zu Corneille jedoch verstärkt Sografi die albanische Partei und schafft so ein szenisch und musikalisch ausgewogeneres Kräfteverhältnis, so dass die beiden männlichen Protagonisten unter vergleichbaren Außenbedingungen ihr Gefecht austragen können. Ihre Stellvertreterfunktion geht dabei über ihre Rolle im Entscheidungskampf zwischen Rom und Alba hinaus und umfasst in einem viel weiteren Sinne die Auseinandersetzung zweier Wertesysteme.

Fokussierung auf Horace und Curiace als Vertreter zweier Welten

Schon Corneille lässt Horace und Curiace in symmetrischen Szenen aufeinandertreffen, in denen gerade die ähnlichen Rahmenbedingungen das unterschiedliche Verhalten der Männer akzentuieren. Während Horace in seiner Pflichterfüllung nicht zögert, die eigene Schwester zu töten, bedauert Curiace, dass die Ehre ihn zur Feindschaft seinen Freunden gegenüber zwingt. Horace beantwortet die Frage nach der Priorität von Vaterland oder Familie bzw. Freundschaft eindeutig zugunsten des Vaterlandes, während Curiace innerlich unentschlossen bleibt – und nicht zuletzt deshalb den

Kampf nicht überlebt. Dieser Kontrast in der Haltung der beiden Männer verschärft sich in der dritten Szene des zweiten Aktes. Die Wahl der Kämpfer ist getroffen. Horace und Curiace begegnen sich zum letzten Mal vor dem Kampf. Während Horace den im Sinne des Vaterlandswohles gebotenen Kampf gegen den Freund vor allem als moralische Herausforderung und Auszeichnung ansieht, erkennt Curiace darin etwas Barbarisches. Der Gegensatz zwischen den beiden gipfelt schließlich in den parallel angelegten Aussagen:

HORACE
Albe vous a nommé, je ne vous connais plus.
CURIACE
Je vous connais encore, et c'est ce qui me tue.[29]

Sografi nimmt diese zentralen Sätze im ersten Finale des Librettos auf und streicht dabei ihre Parallelität noch heraus, indem er den Satzbau angleicht und die zusätzliche Erwägung des Curiace, in seiner freundschaftlichen Treue Horace gegenüber könne sein bevorstehender Tod begründet liegen, weglässt. In der dem Duett der beiden Männer vorangehenden Auseinandersetzung fallen die entscheidenden Worte:

ORAZIO
Tu sei Albano, io più non ti conosco.
CURIAZIO
Roman tu sei, ma ti conosco ancora.[30]

Zur Konzentration auf die beiden Männerfiguren und ihre unterschiedliche Weltsicht trägt ebenso bei, dass die übrigen Personen vergleichsweise schwach gegeneinander abgegrenzt werden, so dass man sie hauptsächlich über ihr Verhältnis zu Orazio und Curiazio wahrnimmt. Insbesondere die beiden Frauenfiguren sind von der Anlage des Librettos her über weite Strecken der Oper kaum voneinander zu unterscheiden. Schon Winton Dean[31] kritisierte das Stück aufgrund dieses Umstands für seine Eintönigkeit. Er bemängelt, die Oper zeige ständig dieselbe Situation, nämlich Orazia zwischen ihrer Liebe zu Curiazio und ihrem Bruder. Tatsächlich aber ist es zu Beginn des ersten Aktes Sabina, die ihre zwiespältigen Gefühle zum Ausdruck bringt. Erst später gerät Orazia in den Vordergrund, ohne dass dies zunächst als große Veränderung erlebt wird. Nie treten die beiden Frauen gemeinsam ohne Curiazio oder – nach dessen Tod – ohne Orazio auf. Nie solidarisieren sich die beiden, die doch unter demselben Schicksal leiden, und ebenso wenig geraten sie in eine Auseinandersetzung miteinander.

---

29 Pierre Corneille, *Horace*, II 3, 502-503, in: ders., *Théâtre complet*, Bd. 1, Vol, II, Paris 1984, hrsg. v. A. Niderst, S. 705-765, hier S. 734f.
30 Antonio Simeone Sografi, *Gli Orazi e i Curiazi*, Venedig 1797, I 12, S. 26.
31 Winton Dean, *Italian Opera*, in: *The Age of Beethoven*, 1790-1830, (New Oxford History of Music, Bd. 8), Oxford 1982, S. 376-451, hier S. 387.

Auch musikalisch findet keine wirkliche Abgrenzung der beiden Figuren voneinander statt. Die fehlende Interaktion zwischen den Frauen in Verbindung mit der Parallelisierung ihrer Schicksale und der mangelnden musikalischen Charakterisierung führt beim Rezipienten streckenweise zu einer Verschmelzung der beiden Figuren. Sabina geht in der – in der Aufführung hauptsächlich durch die charismatische Sängerin hervorgehobenen – Orazia auf. Dass dies nicht im Stoff begründet liegt, zeigt Corneilles Vorgehen: Hier nämlich geraten die beiden Frauen durchaus in Konflikt miteinander. Ganz zu Beginn des Stückes wirft Sabine in seiner Fassung Camille vor, ihrem abwesenden Verlobten mit Valère untreu zu sein. Später empfiehlt sie ihr im Gegenteil, sich von Curiace abzuwenden und den Römer Valère zu heiraten. Da die Frauen bei Sografi keine vergleichbare Beziehung zueinander entwickeln, lenken sie nicht ab von der Grundstruktur des Dramas, die allein in der Gegenüberstellung der beiden Helden liegt. In ihren Stellungnahmen repräsentieren sie die möglichen emotionalen Reaktionen von Sympathie und Antipathie, Bewunderung, Abscheu, Mitleid, Liebe und Hass, die auch im Betrachter vor sich gehen können. So fungieren sie als Identifikationsfiguren für den Zuschauer. Die Fixpunkte, zu denen sie sich ins Verhältnis setzen, bestimmen jedoch ausschließlich Orazio und Curiazio.

Ähnliches lässt sich auch in Bezug auf die übrigen Personen sagen: Orazios Vater, Publio Orazio, bezieht persönlich keine Stellung. Einmal spricht er Sabina Mut zu, dann wieder wünscht er sich, dass der Kampf ausgetragen werde. Am Ende steht er auf der Seite derer, die sich über Orazios Mord an seiner Schwester Orazia, seiner Tochter, entsetzen. Ganz anders verhält er sich in Corneilles Tragödie, wo ihm mit dem zentralen Satz „Qu'il mourût" (III 6) – dem Paradigma des schlichten Erhabenen in der Dramatik der französischen Klassik[32] – die pointierteste Formulierung des römischen Programms in den Mund gelegt wird. Sografi verzichtet auf die gesamte Szene und damit auch auf die Profilierung des Publio Orazio als väterliche Autorität, die die Werte vorgibt, an denen sich die Sohnesgeneration orientiert. Zwar lässt er Orazia in der Mauerschau (III 3) den Kampf beobachten und in einem Accompagnato-Rezitativ

[32] Vgl. Kapitel *Literarischer Hintergrund*, S. 66, Fußn. 66. Zur Erinnerung: Wie aus der Überlieferung bei Livius bekannt, verläuft bei Corneille der Kampf der Horazier mit den Curiaziern in Etappen. Zunächst töten die Curiazier zwei der drei Horazier. Der dritte täuscht seine Flucht vor, um dann überraschend die drei Curiazier zu überwältigen. Eine Frau, Julie, verfolgt den Kampf nur bis zur vermeintlichen Flucht des Horace und berichtet dem Vater der Horazier, was sie gesehen hat. Als der, statt über den Tod seiner zwei Söhne zu trauern, wegen der Flucht des dritten in Zorn gerät, fragt ihn Julie, was der denn angesichts der Übermacht der Feinde hätte tun sollen, worauf der Vater antwortet: sterben.

darüber berichten. Als sie jedoch sieht, dass zwei ihrer Brüder tot sind, flieht sie selbst voll Entsetzen. Von den Details des weiteren Kampfes, etwa einer Scheinflucht des Orazio, wird nichts mehr bekannt.

Vollends im Hintergrund befinden sich die restlichen Personen der Oper: Licinio spiegelt, der Confidente-Funktion angemessen, nur die Meinung seines Freunds Orazio wider, ohne eigene Akzente zu setzen. Der römische König Tullo schließlich kündigt lediglich den Beginn des Kampfes an. Von einer beurteilenden Rolle, gar der des Richters, der die Entscheidung am Ende herbeiführt, wie es bei Corneille der Fall ist, ist er weit entfernt. So konzentriert sich alles auf Orazio und Curiazio, auf ihre Beziehung zueinander sowie auf ihre Haltung Orazia und dem Kampf gegenüber. Erst am Schluss der Oper, wenn Curiazio bereits tot ist und Orazia mit ihren Klagen um den Geliebten ihren eigenen Tod provoziert, verschiebt sich auch im Libretto die Aufmerksamkeit zugunsten Orazias.

Sieg des neuen Helden über den alten – Schlüsselaspekte in Domenico Cimarosas Vertonung

In seiner Vertonung bereichert Cimarosa die bereits im Text angelegte Kontrastbildung zwischen Curiazio und Orazio um eine eigene Dimension: Die Musik charakterisiert die unterschiedlichen Lebensmodelle der beiden, die sich in verschiedenen Werteprioritäten – menschlich-individuelle Gattenliebe bzw. heroisch-universale Vaterlandsliebe – niederschlagen, durch Stimmlage, Tonartenbehandlung sowie formale und stilistische Gestaltung der Auftrittsarien der beiden Protagonisten als ‚Alt‘ und ‚Neu‘ bzw. ‚Modern‘, ohne dass im Text eine derartige Zuschreibung eindeutig angelegt wäre.[33] Die Konfrontation, die in der Oper entwickelt und zur Katastrophe geführt wird, kann somit auch als ein Aufeinanderprallen verschiedener Zeiten beschrieben werden.

[33] Die Rede vom Gegensatz eines ‚neuen’ und ‚alten’ Helden in Cimarosas *Gli Orazi e i Curiazi* bestimmte bereits die Diskussion im Hauptseminar „Aneignung der Antike in Musik und Malerei am Ende des 18. Jahrhunderts“, das Prof. Dr. Silke Leopold und Prof. Dr. Michael Hesse im Wintersemester 1998/99 an der Universität Heidelberg veranstalteten. Für die Anregungen, die mir aus diesem Seminar erwachsen sind, bedanke ich mich hiermit ausdrücklich.

Musikalische Personenzeichnung und Kontrastbildung – ‚Alt' gegen ‚Neu'

Stimmfächer und Rollenhierarchie

Curiazio wird von einem Soprankastraten, Orazio von einem Tenor gesungen. Vom Stimmfach her gesellt sich Curiazio also zu den metastasianischen Helden; Orazio hingegen käme als Tenor, gemessen an den Kategorien der vom Kastratenwesen bestimmten Opera seria der Jahrhundertmitte, nur eine zweitrangige Rolle zu. Ein Blick auf die Verteilung der Arien scheint dem nicht zu widersprechen: Curiazio hat drei Arien zu singen. Orazio wie die Frauenfiguren nur zwei, von denen die eine sogar nur eine kürzere Cavatina ist. Bei Curiazio kommen drei Duette hinzu, bei Orazio nur zwei. Rollenhierarchisch gesehen steht Curiazio also zweifelsfrei über Orazio. Dies entspricht allerdings nicht seiner Funktion im Drama und auch nicht dem subjektiven Eindruck, den der Hörer oder Zuschauer der Oper gewinnt. Vielmehr wird Orazios Bedeutung durch szenische Mittel wie durch herausgehobene Accompagnati gestärkt. Nicht zuletzt trägt die Tatsache, dass Orazios erste Arie gleich einen ganzen Szenenkomplex mit Choreinsatz umfasst, dazu bei, dass sie mehr Gewicht erhält. Orazios Bedeutung für das Stück beruht also auf anderen musikalischen und szenischen Mitteln als der Häufung von Soloarien verschiedenen Charakters. Trotz der geringeren Arienzahl scheint er mit Curiazio gleichgestellt. Cimarosa findet eine musikalische Entsprechung für die textliche Parallelisierung der beiden Helden, so dass zwei gleichwertige Opernfiguren entstehen, die zugleich völlig unterschiedlich charakterisiert werden. Curiazio lässt sich als ‚alter' – halb noch der metastasianischen Ära zugehörender, Orazio als ‚neuer' – schon beinahe im Bereich rossinischer ernster Opern angekommener – Held ansehen.

Tonarten

Curiazio als vielschichtiger Charakter

Schon die Tonarten seiner drei Arien rücken Curiazio stärker in die Nähe der älteren Seria-Tradition. Mit A-Dur, C-Dur und F-Dur singt er in drei sehr verschiedenen Tonarten, zumal wenn man sie im gesamten Zusammenhang der Oper betrachtet: A-Dur kommt als Arientonart nur hier, in Curiazios erster Arie, einer Liebesarie, vor („Quelle pupille tenere", I 5). C-Dur ist zugleich die Tonart der großen Chorarie Orazios und des tödlichen Finales, das durch die Wiederkehr charakteristischer Rollfiguren aus Orazios Arie im Vorspiel untrennbar mit Orazios Sphäre verbunden ist. Indem auch

Curiazio in C-Dur singt, begibt er sich mit „A versar l'amato sangue" (II 12) vorübergehend in die Welt des zum Feind gewordenen Freundes oder zeigt vielmehr diejenige Seite seines Wesens, die ihn mit Orazios Wertesystem verbindet. F-Dur schließlich ist als Tonart zweier Arien der beiden Frauen, eines einträchtigen Terzetts sowie der Hochzeitsszene aus dem ersten Akt mit dem Bereich von Harmonie und Friedensliebe assoziiert. So setzt auch Curiazio in seiner F-Dur-Arie („Resta in pace, idolo mio") ein letztes Signal seiner Verbundenheit mit Orazia. Die Ensembles bereichern Curiazios Tonartenspektrum darüber hinaus noch um B-Dur und Es-Dur, so dass sich seine Partie insgesamt zwischen Tonarten mit drei Kreuzen und drei b-Vorzeichen bewegt. Damit zeigt Curiazio sich vielschichtig. Er hat verschiedene Seiten, die miteinander zu vereinbaren sein Problem darstellt. Auch der unterschiedliche Affektgehalt der Arien weist darauf hin. Gibt sich die erste A-Dur-Arie noch zuversichtlich, so prägt Verzweiflung die Arie mit Chor in der Sotterraneo-Szene am Ende des zweiten Aktes, als der erneute Kampf vom Orakel beschlossen wird; die Abschiedsarie in F-Dur im letzten Akt ist in einem resignativen Ton gehalten.

Orazio als eindimensionaler Held

Orazios Arien stehen dagegen in C-Dur und B-Dur, seine Ensembles in F-Dur, B-Dur und Es-Dur. Sein Tonartenspektrum ist somit gegenüber dem Curiazios auf den Bereich der B-Tonarten sowie C-Dur eingeschränkt, entsprechend der klaren Konturierung seines Charakters. Bei aller sängerischen Virtuosität, die ihm dabei abverlangt wird, entsteht Orazios Wirkung eher durch die imposanten Szenarien und vielteiligen Formen, in die seine Auftritte eingebettet sind. Den Qualitäten Matteo Babbinis, der den Orazio in den ersten Aufführungsserien gab, mag dies entgegengekommen sein, lagen sie doch den Aussagen der Zeitgenossen zufolge mehr auf darstellerischem als auf sängerischem Gebiet.[34] Die andere Schwerpunktsetzung entsprach aber nicht nur den Fähigkeiten des Sängers Babbini, sondern führt auch zu einer anderen Charakterisierung der Person des Orazio: Weniger die Vielfalt und Differenziertheit seines Charakters, sondern eher die machtvolle Art und Weise, wie er sich ins Verhältnis zu anderen setzt, kommt in seinen Nummern zum Ausdruck.

---

[34] „Pochi vi sono che al pari di lui coll'arte sappian coprire di difetti." schrieb im April 1797 *Il teatro moderno applaudito* in seinem Rückblick auf die Opernsaison des vergangenen Herbstes und Karnevals über den Sänger des „Teatro detto della Fenice" (Bd. 10, April 1797, S. 15).

Auftrittsarien

Curiazio als Liebender

In seiner ersten Soloarie – nach einem kleinen Terzett („O dolce e caro istante“, I 5) zusammen mit Orazio und Orazia – präsentiert sich Curiazio ganz als der treu Liebende. Zwar geht ihm pflichtgemäß die Vaterlandsliebe über die Gefühle zu Orazia. Zu diesem Zeitpunkt der Handlung ist jedoch die Betonung der Hierarchie zwischen Vaterland und individueller Liebe für ihn noch unproblematisch, feiert man doch gerade die glückliche Verbindung zwischen den Horaziern und den Curiaziern, die in seiner Ehe mit Orazia besiegelt werden soll. Die Beteuerung, Orazia habe auch dann nicht um seine Treue zu bangen, wenn Pflicht und Ehre erneut seinen Einsatz forderten, entspricht der Routineaussage des Helden, der seinen Platz in der Welt zwischen Pflicht und Liebe kennt. Er weiß um die potentiellen Rollenkonflikte und nutzt sie für die Formulierung einer Liebeserklärung, nicht ohne zuvor im Rezitativ darauf zu verweisen, dass Orazia in seiner Werteskala direkt nach dem Vaterland rangiere:

CURIAZIO

[...]
Amo la patria, ed amo
Il suo onor la sua gloria il suo decoro,
E solo, idolo mio, dopo di lei
L’anima del mio sen l’amor tu sei.
Quelle pupille tenere,
Che brillano d’amore,
Vedran di questo core
Candida ognor la fè.
Ma se il dover mi chiama,
Ma se l’onor m’invita...
Non palpitar mia vita,
Non dubitar di me.
Nel fier bollor dell’armi,
Nel placido riposo,
Non saprò mai scordarmi,
Anima mia, di te.[35]

Cimarosa komponiert eine vierteilige Abgangsarie, die in mancher Hinsicht auf ältere Arienformen verweist: Durchgängig im Viervierteltakt mit der Tempobezeichnung Allegro maestoso notiert, weist die Arie da-capo-Strukturen auf, die zwar nicht mit denen einer da-capo-Arie der Jahrhundertmitte übereinstimmen, die sich aber verglichen mit anderen, mehrsätzigen Arien der Oper deutlich an die frühere Tradition anlehnen. Nach einem neunzehntaktigen Vorspiel, das die Arienmelodik vorwegnimmt, präsentiert Curiazio die erste Textstrophe in kantabler Melodik über einer Streicherbe-

[35] Antonio Simeone Sografi, *Gli Orazi e i Curiazi*, Venedig 1797, I 5, S. 14f.

gleitung aus ruhig pendelnden Achtelnoten, die in der zweiten Strophenhälfte zu schreitenden Vierteln wechseln, wobei der Taktschwerpunkt jeweils allein der Gesangsstimme überlassen bleibt. In den Textpausen zwischen zwei Phrasen treten die Oboen hinzu und modulieren beispielsweise – nach dem ersten Durchlauf der ersten Strophe – von A-Dur in die Dominanttonart E-Dur, in der ein zweiter Durchlauf mit veränderter Melodik beginnt und zum Text der vierten Verszeile unter gemäßigten Koloraturen und Auszierungen zurück in die Ausgangstonart A-Dur führt. Die zweite Arienstrophe bildet die Textgrundlage für einen B-Teil. Er beginnt in der Dominanttonart E-Dur und erinnert mit einem markanten Abwärtssprung am Taktanfang sowie einer nachfolgenden Sechzehntelschleife abwärts motivisch an den zweiten Textdurchlauf des A-Teils. Durch aufgewühlt wirkende Sechzehntelläufe und Streichertremoli mit Fortepiano-Effekten, sowie durch das punktuelle Hinzutreten von Trompeten und Hörnern bildet er jedoch einen typischen kontrastierenden Mittelteil freierer Bauart. Im direkten Anschluss ohne vermittelndes Instrumentalritornell kehrt daraufhin der Beginn des A-Teils wieder, so dass eine da-capo-Form zu entstehen scheint. Allerdings wird der zweite Durchlauf sehr kurz gehalten, und zum Text der dritten Strophe schließt sich ein C-Teil an, der sich zunächst wieder kontrastierend durch plötzliches Forte, neue und rhythmisch markante Oboenmotivik und liegende Hornquinten – den Text „nel fier bollor dell'armi" illustrierend – vom vorherigen absetzt. Im weiteren Verlauf erscheinen einzelne Reminiszenzen an die früheren Teile – so wieder der charakteristische Abwärtssprung am Taktanfang –, und unter Verwendung der alten wie der neuen Motivik führt Cimarosa die Arie zu einem bravourösen Ende.

Mit der Anspielung auf eine ältere Formgebung, die aber nicht voll durchgeführt, sondern abgebrochen und verändert fortgesetzt wird, erscheint Curiazio als rechtmäßiger Nachfahre metastasianischer Opernhelden, die ihre Konflikte mit ihm teilen. Dabei entspricht der kontrastierende Ausdruck des Mittelteils an dieser Stelle nicht einer tatsächlich vorhandenen Emotion, die es in der da-capo-Form zu bändigen gilt. Vielmehr handelt es sich um die Darstellung eines typischen Verhaltensmusters, über das Curiazio potentiell verfügt, wie der weitere Verlauf der Oper zeigt.

Orazio als patriotischer Held

Ganz anders gibt sich Orazio in seiner ersten Arie. Schon mit der Einbettung in die Gesamtszene zeigt sich der erste Unterschied zu Curiazio: Handelt es sich bei Curiazios Arie um eine Solo-Abgangsarie, die dem Schema ‚Rezitativ – Arie – Ab-

gang‘ der metastasianischen Oper folgt und eine Reflexion über den emotionalen Gehalt der aktuellen Situation enthält, so spielt in Orazios erster Arie, einer *Aria con Coro*, der Chor eine aktive Rolle. Bezieht sich Curiazio – trotz des hohen Wertes, den er der Vaterlandsliebe einräumt – gleich in seinem ersten Arienvers auf die Liebe zu Orazia, indem er ihre schönen Augen – „quelle pupille tenere“ – besingt, so gilt Orazios erstes Interesse in der Arie dem Vaterland und der Ehre, die diesem gebühre: „Se alla patria onor donai“ (I 7). Dem inhaltlichen Aspekt der unbedingten Vaterlandsliebe entspricht einerseits stilistisch die konsequente Bevorzugung der Kompositionsweise, die Morelli und Surian in ihrer Nomenklatur als ‚Situation 2‘ mit der metaphorischen Umschreibung „spirito di Valmy-Grande Nation“[36] charakterisieren:

---

[36] Zur Beschreibung der stilistischen Charakteristika ist streckenweise die von Giovanni Morelli und Elvidio Surian im Zusammenhang mit ihrer Analyse von Cimarosas Oper aufgebrachte Redeweise von der Stilmischung aus drei Elementen hilfreich, die sich musikalisch in variablen Begleitstrukturen manifestieren und semantisch mit verschiedenen ideellen Inhalten verbunden werden können. (Vgl. Giovanni Morelli; Elvidio Surian, *Come nacque e come morì il patriottismo romano nell’opera veneziana*, S. 101-135.) Giovanni Morelli und Elvidio Surian unterscheiden drei „Situationen“, die sie „aura di Aquisgrana“ (S. 109; auf den Aachener Frieden von 1748 bezogen), „spirito di Valmy-Grande Nation“ (S. 109, auf die Kannonade von Valmy und den hier errungenen ersten großen Sieg der Franzosen über die Alliierten am 20. 9. 1792 bezogen) und „aura di Farsaglia“ (benannt nach der Schlacht bei Pharsalos, in der Caesar am 6. 6. 48 v. Chr. endgültig über Pompeius siegte) nennen und in Cimarosas Komposition mit verschiedenen musikalischen Charakteristika verbinden. Allerdings ist eine direkte Zuordnung der ‚Situationen‘ zu beabsichtigten Ausdrucksgehalten nicht immer so zweifelsfrei möglich wie in den ausgewählten Beispielen Morellis und Surians. Bereits Monica Nocciolini hat für *La morte di Cleopatra* gezeigt, dass die drei sogenannten ‚Situationen‘ zwar über *Gli Orazi e i Curiazi* hinaus als quasi allgemeingültige Merkmale im Opernrepertoire der Zeit angesehen werden können, insofern sie die in den Opern vorkommenden Begleitstrukturen vollständig beschreiben, dass sie jedoch nur begrenzt konsequent zur Personen- und Situationscharakterisierung eingesetzt werden (Nocciolini, Monica, *Circolazione di un melodramma e rivolgimenti politici (1796-1799): ‚La morte di Cleopatra‘*, Studi musicali xxiii, 1994, S. 329-365). Diese Beobachtung trifft auch für Cimarosas Oper zu. Im Falle des scheinbaren Auseinandertretens von musikalischer und textlicher Aussage kann nur individuell spekuliert werden, ob die jeweiligen musikalischen Stilmittel völlig losgelöst vom unterstellten semantischen Gehalt verwendet werden, ob der Komponist der empfundenen inhaltlichen Konnotation zum Trotz aus rein musikalischen Gründen Charakteristika außerhalb des entsprechenden Kontextes einsetzt, oder ob an der semantischen Eindeutigkeit festzuhalten ist und die Musik eine dem Text zuwiderlaufende Interpretation im Sinne eines bewussten oder unbewussten Autorkommentars durch den Komponisten liefert. Dabei stimmt, wie schon von Nocciolini für *La morte di Cleopatra* festgestellt, auch für Cimarosas Oper, dass in den ersten Szenen noch eine unmittelbare Korrespondenz zwischen musikalischen Mitteln und dargestellter Person bzw. Situation zu finden ist, während im weiteren Verlauf des Stückes verstärkt Differenzen zwischen musikalischer und textlicher Charakterisierung aufzutreten scheinen. Es liegt die Annahme nahe, den frühen musikalischen Nummern, so z.B. vor allem den Auftrittsarien, komme eine besondere Rolle bei der Personencharakterisierung zu, indem sie eine Art Grundierung schaffen, wohingegen später auftretende Aspekte als bloße Akzidenzien hinzutreten, die für ein abwechslungsreiches Gesamtbild sorgen.

> L'elemento trionfalistico patriottico marziale caratterizza questa situazione e predomina negli interventi di Marco Orazio (Babbini), personaggio che mantiene l'intergrità patriottica praticamente attraverso tutto il dramma.[37]

Und auch in der Großform unterscheidet sich Orazios Arie deutlich von der Curiazios, handelt es sich doch hier um die neuere Form einer dreisätzigen Arie mit drei, in steter Steigerung befindlichen Tempi (Largo, Allegro non tanto, Allegro con brio) statt der mehrteiligen Form in gleichbleibendem Tempo. Dabei überschreitet Orazios Arie sogar die Szenengrenze zwischen siebtem und achtem Auftritt des ersten Aktes, da der Chor der Senatoren mit der Verkündung des Losergebnisses in Einschüben zunächst von drinnen zu hören ist, bevor er sichtbar auftritt. Die erste Strophe der Arie – durchgängig als Largo bezeichnet – bleibt von diesen Ereignissen noch unberührt. In Dreiklangsmelodik mit punktierten Rhythmen exponiert sie nach neunzehn Takten Instrumentalvorspiel den ersten Arienvers in klarem C-Dur. Nach einmaligem Textdurchlauf beginnt, eingeleitet wiederum von sieben Takten Instrumentalritornell, die zweite Strophe ebenfalls in C-Dur mit neuer Melodik, die wieder auf den Grundtönen des C-Dur-Dreiklangs beruht. Diese zweite Strophe jedoch wird vom Zwischenruf des Chores unterbrochen und bleibt mit nur zwei Versen unvollständig: Es sind die Senatoren, die bekanntgeben, dass das Los die Horazier als Stellvertreter Roms im entscheidenden Kampf gewählt habe. An den Wechselgesang zwischen Orazio und dem Chor, der vorübergehend nach G-Dur moduliert, schließt sich eine vollständige zweite Strophe Orazios noch in demselben Tempo – Allegro non tanto – an, bevor mit einer weiteren Temposteigerung zu Allegro con brio die Arie mit ihrer dritten Strophe wiederum in C-Dur endet. Dabei sind bis zum Schluss immer wieder kürzere Einwürfe des Chores zu hören.

ORAZIO		
	Se alla patria ognor donai	*Largo*
	Il sudor de' giorni miei,	
	Fate ancor ch'io possa, o Dei.	
	In tal dì per lei pugnar.	
	Ma qual mai risuona intorno	*Allegro non tanto*
	Alto grido di contento!	
CORO DI DENTRO		
	Son gli Orazj...	
M. ORAZIO		
	Dei, che sento!	

[37] Giovanni Morelli; Elvidio Surian, *Come nacque e come morì il patriottismo romano nell'opera veneziana*, S. 123. Die typischen musikalischen Charakteristika der ‚Situation 2' sehen Morelli und Surian in verschiedenen punktierten Rhythmen, regelmäßiger Phraseneinteilung in zweimal zwei Takte, vorwiegend syllabischer Textverteilung im Verein mit Dreiklangsmelodik sowie im Fehlen von Konflikten zwischen harmonischen und rhythmischen Komponenten (S. 128). Sie entsprechen typischen Kennzeichen von Gebrauchsmusik der Revolution, wie Morelli und Surian am Beispiel der *Hymne à la Liberté* von Dalayrac zeigen (S. 124 und 128.)

(con esclamazione di giubbilo.
CORO DI DENTRO
Destinati a trionfar

SCENA VIII
CORO DI MOLTI SENATORI, P. ORAZIO, M. ORAZIO, SABINA, LICINIO

M. ORAZIO
Padri, amici... *(incontrandeli.*
CORO
Esulta e godi.
M. ORAZIO
Sposa, padre...
CORO
E' giusto il fato.
M. ORAZIO
Oggi dunque...
CORO
In campo armato...
M. ORAZIO
Ma egli è ver?
CORO
Non dubitar.
M. ORAZIO
Ah di giubbilo quest'alma
Sì ripiena è in tal istante,
Che confuso, palpitante,
Non la posso a voi spiegar.
Nel cimento *Allegro con brio*
Or or in campo
A voi tutti il vivo lampo
Parlerà di questo acciar.
(M. Orazio co'Senatori esce dall'Atrio, P. Orazio, Licinio, Sabina entrano nel Palagio.[38]

Mit ihrer charakteristischen Temposteigerung erinnert die Arienanlage an die Steigerungsformen von Cavatina-Cabaletta bzw. Cantabile-Cabaletta mit Stretta bzw. Coda, wie sie in den 1790er Jahren erprobt und im frühen 19. Jahrhundert üblich werden. Cimarosa wertet Orazio auch mit Hilfe formaler Entscheidungen als den ‚neuen' Helden, als der er bereits durch sein Stimmfach, den Tenor, wirkt. Indem die beiden Arien direkt – lediglich unterbrochen durch ein Rezitativ – aufeinanderfolgen, tritt die Differenz zwischen dem ‚alten' und dem ‚neuen' Stil umso deutlicher zu Tage. Die patriotisch motivierte, anfechtungslose Pflichterfüllung des Orazio erscheint somit als die ‚modernere' Lebenshaltung gegenüber der zwischen Pflicht und Neigung abwägenden des Curiazio.

Charakterisierung durch weitere Arien

Auch Curiazios Partie enthält eine mehrsätzige Szenenanlage mit Chor, die an Komplexität nicht hinter der beschriebenen ersten Arie Orazios zurücksteht, sie im Gegen-

[38] Antonio Simeone Sografi, *Gli Orazi e i Curiazi*, Venedig 1797, I 7, S. 17f.

teil noch übertrifft: Das zweite Finale, eine Sotterraneo-Szene[39], setzt sich zusammen aus einer Folge von rezitativischen und ariosen Abschnitten, teilweise mit Chorbeteiligung, abgeschlossen von einer fünfteiligen Arie des Curiazio zusammen mit dem Chor. Die gesamte zwölfte Szene des zweiten Aktes wird so zu einer quasi durchkomponierten ‚Scena ed aria', die schon dem zeitgenössischen Hörer als besonders erwähnenswert erschien: „La scena della caverna ove canta il Crescentini è scritta eccellentemente, è uno di que'pezzi che fan conoscere un gran Maestro," ist im bereits zitierten Leserbrief der *Gazzetta urbana veneta* zu lesen.[40] Dabei wird ausdrücklich die gesamte Szene genannt, in der Curiazio zu hören ist. Die Nähe der Szenenanlage zur typischen Tempofolge des beginnenden 19. Jahrhunderts hat u.a.[41] bereits Paolo Rossini beschrieben:

> La grande complessità e le dimensioni monumentali – circa cinquecento battute, per una ventina di minuti di musica – non devono trarre in inganno sulla definizione formale: i diversi momenti solistici di Curiazio formano chiaramente un'aria in più tempi, articolati secondo quella struttura – scena, tempo d'attacco, cantabile, tempo di mezzo e cabaletta – che diventerà normativa nell'Ottocento.[42]

Curiazio ist somit auch mit zukunftsträchtigen musikalischen Formen bedacht. Im Gegenzug hat Orazio mit seiner Cavatina „Dolce fiamma di gloria, d'onore" im zweiten Akt eine einfach gebaute, zweiteilige Arie traditionellerer Art zu singen. Durch ihre eher späte Position im Gesamtverlauf des Stückes tragen diese Nummern jedoch weniger zur Charakterisierung der Männerfiguren bei als dies die jeweiligen Auftrittsarien tun. Da Curiazios maßgebliche Beteiligung am zweiten Finale schon aus dramaturgischen Gründen unverzichtbar ist, wird die Einbettung seiner Arie in den skizzierten Szenenkomplex nicht primär als Entscheidung im Sinne der Personenzeichnung, sondern vielmehr als Folge der Gesamtanlage des Stückes empfunden. So erscheint Curiazio auch innerhalb der innovativen Szenenanlage als der

---

39 Szenenanweisung siehe S. 272, Fußn. 26. Vgl. dazu auch Helga Lühning, *Florestans Kerker im Rampenlicht. Zur Tradition des Sotterraneo*, in: H. Lühning, S. Brandenburg (Hrsg,), *Beethoven. Zwischen Revolution und Restauration*, Beethoven-haus, Bonn 1989, S. 137-204, v. a. S. 164ff.

40 *Gazzetta urbana veneta*, 31. 12. 1796, Nr. 105, S. 834.

41 Vgl. auch Friedrich Lippmann, *Mozart und Cimarosa*, in: Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 5 (1981), S. 187ff.

42 Paolo Rossini, *L'opera classicista nella Milano napoleonica (1796-1815)*, in: *Aspetti dell'opera italiana fra Sette e Ottocento: Mayr e Zingarelli*, hrsg. v. G. Salvetti, Mailand 1993, S. 127-171, hier S. 144. Rossini lässt dabei in seiner Aufstellung der Tempi etliche Zwischenabschnitte aus: Übereinstimmend geben der Pariser Partiturdruck, nach dem Rossini zitiert, sowie die venezianische Handschrift als Tempi für die der eigentlichen Arie vorausgehenden Nummer (im Pariser Druck Nr. 15) an: Allegro – (Presto) – Largo – (Allegro) – Andantino – (Allegro moderato – Largo), wobei die eingeklammerten Bezeichnungen an Stellen stehen, die nicht mit dem Beginn neuer Formabschnitte zusammenfallen. Die Arie besteht – wie von Rossini angegeben – aus den folgendermaßen bezeichneten Abschnitten: Largo non tanto – Allegro – Largo – Allegro – Più stretto.

traditionelle Held zwischen Pflicht und Neigung, binden ihn doch kantable Melodik sowie virtuose Koloraturen in exponierter Lage (bis zum dreigestrichenen C auf „fatalità“) an eine Sphäre des Belcanto, die hier noch mehr an die Opera-seria-Kastraten der Metastasio-Zeit erinnert als an den Koloratursopran oder -mezzosopran rossinischer Prägung.

Das Finale – unversöhnliche Konfrontation in der venezianischen Fassung

Die Konzentration auf den Kontrast zwischen dem ‚neuen’ und dem ‚alten’ Helden bzw. auf die beiden von ihnen vertretenen Wertesysteme zeitigt ihre Folgen im Finale der Oper, wie bereits der Vergleich der Textvorlage mit der corneilleschen Tragödie zeigt. Der fünfte und letzte Akt der Sprechtheatervorlage hat den Prozess zum Thema, in dem über den Mord des Horace an seiner Schwester befunden wird. So steht am Ende des Dramas nicht der Tod der Camille, sondern die anschließende Rehabilitierung des Horace, die zudem an Bedingungen der Versöhnung gebunden ist: Das Urteil des römischen Königs Tulle, verpflichtet Horace dazu, dem Römer Valère fortan versöhnlich zu begegnen, auch wenn der seine Auffassung vom römischen Ehrenkodex nicht teile. Bis hin zum Vorhaben, das tote Liebespaar, Camille und Curiace, gemeinsam in einem Grab beizusetzen, betreibt die Finalszene die Aufhebung der Widersprüchlichkeiten, die das gesamte Stück über wirksam waren. Eine vergleichbare Entwicklung gibt es in Sografis Libretto nicht. Hier endet das Stück mit derjenigen Handlungsphase, die bei Corneille am Schluss des vierten Aktes angesiedelt ist, dem Tod der Horazier-Schwester, der bei einem Teil des Opernpersonals Schrecken und Abscheu, bei einem anderen patriotische Bewunderung hervorruft. Auch am Ende des Stückes sind somit deutlich zwei Parteien zu erkennen, die sich den früher etablierten Modellen des ‚neuen’ und alten’ Helden zuordnen lassen. Anders handhabt es die Pariser Druckfassung: Sie eliminiert die Elemente des Entsetzens fast vollständig; übermächtig dominiert hier die Vaterlandsliebe über die individuelle menschliche Bindung.

Der Streit der Geschwister

Der erste Schritt auf dem Weg zum Tod der Horazierin ist die Information, der Stellvertreterkampf sei zugunsten Roms entschieden, da Horace bzw. Orazio alle Curiazier getötet habe. Bei Corneille ist es Valère, der die Nachricht überbringt, während der alte Horace seinem Sohn wegen dessen vermeintlicher Flucht noch immer zürnt. Die

überraschende Botschaft gibt der Tragödie eine neue Wende: Horace ist nicht der feige Fahnenflüchtige, sondern der alles überstrahlende Held. Nicht Niederlage, sondern Sieg ist das Ergebnis seiner Taktik. Als Zeugin dieser Szene erfährt Camille nur nebenbei vom Tod ihres Verlobten. Nach ihrer ersten privaten Reaktion (IV 5) kommt es zu einem mit rhetorischen Mitteln reich ausgestatteten Disput zwischen den Geschwistern, der in einer wütenden Invektive Camilles gegen Rom gipfelt, dem ihr ganzer Hass gilt:

CAMILLE

Rome, l'unique objet de mon ressentiment!
Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant!
Rome, qui t'a vu naître, et que ton coeur adore!
Rome enfin, que je hais parce qu'elle t'honore!
[...]
Puisse-je de mes yeux y voir tomber ce foudre,
Voir ses maisons en cendre, et tes lauriers en poudre;
Voir le dernier Romain à son dernier soupir;
Moi seule en être cause, et mourir de plaisir![43]

Horace, der zuvor noch geneigt schien, seiner Schwester bei der Bewältigung ihres Schmerzes argumentativ zu helfen, erkennt nach diesem Ausbruch die irreversible Trennung, die Camille bereits vollzogen hat. Die für ihn einzig denkbare Konsequenz besteht nun in ihrem Tod. Er folgt der aufgebrachten Schwester hinter die Bühne, und kehrt – nachdem für den Zuschauer unsichtbar der Mord geschehen ist – mit dem seit Livius bekannten Satz zurück, so möge es jedem Römer gehen, der einen Feind beweine:

HORACE

(mettant l'épée à la main, et poursuivant sa soeur qui s'enfuit)

C'est trop, ma patience à la raison fait place;
Va dedans les enfers plaindre ton Curiace!

CAMILLE

(blessé, derrière le théâtre)

Ah! traître!

HORACE

(revenant sur le théâtre)

Ainsi reçoive un châtiment soudain
Quiconque ose pleurer un ennemi romain![44]

Ganz anders zunächst bei Sografi: Da er auf die Fluchtepisode verzichtet, bedeutet bei ihm die Nachricht vom römischen Sieg keine vergleichbare Wende. So wird vom Ausgang des Kampfes auch nicht ausdrücklich berichtet, sondern nach Orazias Mauerschau-Rezitativ, das den weiteren Verlauf des Kampfes offen lässt, wechselt die Szene

---

43 Pierre Corneille, *Horace*, IV 5, 1301-1304 u. 1315-1318, in: ders., *Théâtre complet*, Bd. 1, Vol, II, Paris 1984, hrsg. v. A. Niderst, S. 705-765, hier S. 755.

44 Ebd.

unmittelbar zur Siegesfeier. Vom Tod Curiazios erfährt Orazia wie der Zuschauer im Anblick des siegreichen Orazios, der mit den Waffen seiner getöteten Gegner geschmückt, im Triumphzug vom Kampfplatz zurückkehrt. In Abweichung von Corneille greift Sografi damit auf einen Teil der historischen Überlieferung zurück: Die Wiedererkennung der Waffen führt zur Erkenntnis, dass der Geliebte tot ist. Hat Camille bei Corneille die Gelegenheit, in einem Monolog über die Konsequenzen zu räsonnieren, die der Tod des Curiace für sie hat, so muss sie bei Sografi sofort öffentlich reagieren. Dabei verläuft auch hier die Auseinandersetzung zwischen Orazio und seiner Schwester in zwei Stufen: Zunächst gibt sich Orazio als zorniger Bruder, dem gleichwohl die familiäre Bindung noch Zügel auferlegt. Ein Gefühl, das in seiner Beziehung zum befreundeten Curiazio keinen Platz hatte, bestimmt sein Verhalten Orazia gegenüber: die Gnade. Aufgewühlt und gereizt denkt Orazio bereits nach einem ersten Streitgespräch daran, Orazia zu töten, mäßigt sich jedoch noch einmal. Orazia selbst ist es, die daraufhin ihren Tod fordert, und sämtliche Versuche Orazios, sie an Werte zu erinnern, die sie einst verbanden und so wieder zu einer gemeinsamen Basis des Verständnisses zu gelangen, schlagen fehl. Weder das Vaterland, noch die Blutsverwandtschaft, noch die Götter bedeuten ihr mehr etwas; es gibt keine Gemeinsamkeiten mehr zwischen ihr und dem Bruder:

M. ORAZIO
Indegna! Ebben... dunque... tu il vuoi... morrai..
(Orazio... Giusti Dei! ferma: che fai!)
ORAZIA
Che ti trattien?
M. ORAZIO
Pietà.
ORAZIA
Morte vogl'io...
M. ORAZIO
La patria...
ORAZIA
Abborro.
M. ORAZIO
Il sangue tuo...
ORAZIA
Detesto
M. ORAZIO
I Numi...
ORAZIA
Ingiusti son...
M. ORAZIO
Che giorno è questo![45]

[45] Antonio Simeone Sografi, *Gli Orazi e i Curiazi*, Venedig 1797, III 5, S. 56f.

Handlungsstagnation und musikalische Annäherung der Geschwister: das Duett

Findet an dieser Stelle bei Corneille der Mord an Camille statt, so lässt Sografi das Geschehen in seinem Libretto zunächst stagnieren. Er schiebt ein Duett ein, in dem die fatale Verquickung von Hass und Familienbindung der Geschwister musikalischen Ausdruck findet: Nach zwei Solostrophen folgen zweimal zwei Dialogabschnitte mit Wechselreden Orazios und Orazias sowie zwei Duettabschnitte, in denen beide Stimmen zum Text „Sei per me oggetto orribile / d'angoscia di dolor/rossor" (III 5, S. 57) fast ausnahmslos in Terz-, Sext- und Oktavparallelen singen. Damit werden die Geschwister, die an keiner Stelle der Oper eine besonders innige Beziehung zueinander erkennen ließen, musikalisch beinahe dargestellt, als seien sie ein Liebespaar, als sei ihre bevorstehende Trennung ein von außen aufgezwungenes Übel.

Notenbeispiel Or01 : Duett Orazia und Orazio („Duetto Atto 3.º ",T. 85-102)

Kurz vor Schluss entsteht in diesem Duett des künftigen Mörders mit seinem Opfer ein retardierendes Moment hoher Intensität, bevor das Geschehen schnell und musikalisch vergleichsweise nüchtern gestaltet zum Ende kommt. Die für die tragische Wirkung nötige Katastrophe bezieht ihre Stärke weniger aus der Drastik der Todesdarstellung als aus der zuvor auf den Gipfel getriebenen Harmonie und Einigkeit von Mörder und Opfer. In der Vorahnung des folgenden Geschehens bildet sich der Eindruck, die handelnden Personen unterlägen einem schicksalhaften Wirken, das sie zwingt, die Katastrophe herbeizuführen, das sie aber gleichwohl als leidvoll erleben. Orazio schert an dieser Stelle aus seinem zuvor entwickelten Rollenprofil aus. Zwar bleibt ihm als Grundmotivation des Handelns die Vaterlandsliebe erhalten, die Musik aber zeigt ihn erstmals verwundbar und für Emotionen zugänglich. Was weder die Aussicht auf den Kampf noch der Tod des Freundes Curiazio hervorrufen konnten, entsteht durch die in seinen Augen pflichtvergessene Haltung seiner Schwester: eine affektive Reaktion, die zunächst musikalischen Ausdruck im Duett findet, bevor sie in der Tötung Orazias auf offener Bühne zur szenischen Aktion wird.

Die Mordszene

Den Übergang von der musikalischen zur szenischen Darstellung von Orazios Aggression bildet ein Accompagnato-Rezitativ, in dem – begleitet und unterbrochen in c-Moll von wilden Streichertremoli und -skalen abwärts – die Geschwister ihren Streit fortsetzen, bis Orazia den Bruder so provoziert hat, dass dieser ihr das Leben nimmt.

Der Mord geschieht dabei zwischen den abschließenden Kadenzakkorden des Accompagnato-Rezitativs und dem folgenden Schlusschor und findet ebensowenig eine musikalische Entsprechung wie Orazias Tod selbst.

M. ORAZIO
Ma pria tu pagherai
Empia col sen trafitto
La pena ben dovuta al tuo delitto. — Ende des Accompagnato-Rezitativs
(la ferisce, e la precipita dalla gradinata.
P. ORAZIO, SABINA
(accorrendo al tumulto.
Giusti Dei! Che facesti! — Beginn des Schlusschores
(le MATRONE inveindo contro M. Orazio.
Spietato!
M. ORAZIO
(in atto feroce.
Il dover d'un Romano ho compito.[46]

Der Schlusschor

Ein kurzer, einfach gebauter Chor, der die widersprüchlichen Reaktionen der Umstehenden wiedergibt, schließt die Oper ab. Nach dem erwähnten überleitenden Abschnitt, der das vorausgehende Accompagnato mit dem Chor verbindet, besteht er aus drei Teilen, die musikalisch eine aba'-Form bilden:

CORO
Vivi o forte; alla patria hai servito:
PUBLIO, SABINA, MATRONE
Giorno orrendo! di morte d'orror.
POPOLO, E SENATORI
Giorno eccelso! di gloria d'onor.[47]

Der Grundkonflikt der venezianischen Librettofassung bleibt weiterhin unaufgelöst bestehen: In den a-Teilen nämlich sind zwei Gruppen zu hören: Sabina, Publio Orazio und ein kleiner Teil des Chores[48] mit Ausrufen des Entsetzens ob Orazios Tat auf der einen, der restliche Chor („Coro generale") mit Äußerungen des Jubels über den römischen Sieg gegen die Albaner auf der anderen Seite. Musikalisch unterscheiden sich beide Gruppen im a-Teil zwar kaum: Sie ergänzen sich in einem Wechselgesang oder teilen sich den gleichen Chorsatz. Im Text aber steht neben dem patriotischen Jubel die Kritik Sabinas und Publio Orazios unverkennbar als eigenständige Stimme, die bis zu den Schlusstakten des a'-Teils erhalten bleibt. Der b-Teil ist allein den Trauernden gewidmet und fügt nun auch musikalisch ein Abbild der kritischen Gegenpartei hinzu:

---

46 Antonio Simeone Sografi, *Gli Orazi e i Curiazi*, Venedig 1797, III 5, S. 59.
47 Ebd.
48 Im Libretto heißt es, „Publio, Sabina, Matrone", laut der Partitur jedoch singen statt der Frauen zwei Chorbässe mit Publio Orazio und Sabina.

Vom strahlenden C-Dur der Rahmenteile weicht er nach c-Moll (Notenbsp. Or02, T. 16ff.) aus, die Gesangsstimmen – „sottovoce“ – werden für wenige Takte kantabler, lyrischer geführt, bevor wieder der a’-Teil beginnt:

Notenbeispiel Or02: Schlusschor Übergang zum b-Teil („Coro“, T. 9-23)

Insgesamt scheint sich die Musik des Schlusschors somit zwar eher auf die Seite der ‚Sieger’ zu schlagen; die Vertonung des Mittelteils sowie der Text mit seiner Doppelbotschaft jedoch verleihen auch den Sympathisanten Curiazios und Orazias eine vernehmbare Stimme. Die über die ganze Oper hinweg aufgebaute Kontroverse zwischen dem beschriebenen alten und dem neuen Wertesystem ist dabei im Hintergrund wirksam. Mit der Benennung des Tages als Schreckens- oder Jubeltag, beziehen die Anwesenden Position in dieser Auseinandersetzung. Insofern beide Bewertungen bis zum Schluss hörbar bleiben, zeigt sich, dass eine tiefgreifende Störung die Welt der handelnden Personen ergriffen hat, die nicht so schnell wieder ins Gleichgewicht zu bringen sein wird.

Die eingangs erwähnte Regieanweisung am Schluss der Oper findet hierfür auch auf szenischer Ebene eine Entsprechung, wenn sie die Personen in disparater Anordnung auf der Bühne verharren lässt und ausdrücklich von der Mischung aus Verwirrung, Heiterkeit und Bestürzung der verschiedenen Figuren spricht, mit der die Oper endet:

> M. Orazio rimane immobile nel mezzo della scena in atto feroce, Publio e Sabina in attitudine di tristezza assistiti da Licinio. Le matrone inveiscono contro Orazio, il popolo e i senatori lo esaltano, parte del popolo và sulle gradinate inorridita per l’uccisione di Orazia ec. In tal modo con la confusione, allegrezza, e costernazione de’varj personaggi della scena stessa termina l’azione.[49]

Die Pariser Druckfassung von 1802 – Republikanische Versöhnung

Dass der Doppelchor mit seinen widersprüchlichen Texten ein vergleichsweise starker Ausdruck für die herrschende Uneinigkeit ist, verdeutlicht der Vergleich mit dem Finale der Pariser Druckfassung von 1802, das musikalisch in Ansätzen aus der venezianischen schöpft. Einige Takte beider Fassungen stimmen überein, der Grundton der Komposition ist sehr ähnlich. Text und Textverteilung zeigen aber doch einige wesentliche Unterschiede:

> *M. ORAZIO*
> Santi Numi, che feci?

[49] Antonio Simeone Sografi, *Gli Orazi e i Curiazi*, Venedig 1797, III 5, S. 59.

MATRONE SOLE
Spietato!
TUTTI
Tu felice tu all'ira cedesti
Tu che dinanzi nel campo vincesti
I nemici con tanto valor.
SABINA, PUBLIO ORAZIO
Ecco ei fugge confuso agitato
da rimorsi che prova nel cor.
TUTTI[50]
Tu felice amo [sic] più se stessa
Che di Roma il vantaggio,
E l'onor qual destino
In un punto oscurato
Ha di gloria con tanto splendor
Santa legge tu serba lo stato
Ah sovente l'affeto [sic] prisato
la giustizia converte in furor.[51]

Die Situation wird wortreich erklärt und gerechtfertigt: Zwar trübt der Tod Orazias den glänzenden Siegestag für Rom. Doch gehört das Geschehen zu den Unglücksfällen, die am Rande großer Ereignisse vorkommen können. Orazia selbst hätte ihr Unglück verhindern können, hätte sie nicht ihr privates Glück über die Interessen Roms gestellt. Orazios Zorn und seine extreme Reaktion erscheinen verständlich und entschuldbar, ja mehr noch: Als heiliges Gesetz kann gelten, dass sich in solchen Fällen die Gerechtigkeit geradezu zwingend in Wut wenden muss, dass Orazio also von einem gerechten Zorn erfüllt ist. Sabina und Publio Orazio sind zwar anderer Meinung: Sie glauben, an Orazio Zeichen von Reue und Gewissensbissen bemerken zu können, was ihnen eine gewisse Genugtuung verschafft. Am Ende jedoch kommen sie anders als in der venezianischen Originalfassung nicht mehr zu Wort. Ihr Beitrag im Chor beschränkt sich auf einen kurzen Mittelteil mit Molleintrübung, der vom triumphierenden Schlusschor übertönt und schnell vergessen wird.

Ambivalenz 1797

Alt und Neu: Descartessche Leidenschaftsbeherrschung und neostoische Fühllosigkeit

Mit seinem Schwanken zwischen Liebe und Ehre bzw. Pflicht gesellt sich Curiazio zu den Helden der traditionellen Opera seria, deren Formen und stilistische Eigenheiten entsprechend in seiner Partie aufgegriffen werden. Damit trägt er Elemente der Affektkontrolle und ihres musikalischen Ausdrucks in eine Oper hinein, die sonst formal

[50] Ohne Sabina und Publio Orazio.
[51] Text nach Partiturdruck Paris 1802, S. 423ff.

und stilistisch stark von neueren Strömungen geprägt ist, in denen die Frage der Beherrschung der Leidenschaften keine vorrangige Rolle mehr spielt. Auch seine Entscheidung, sich in sein Schicksal zu fügen und gegen Orazio und seine Brüder zu kämpfen, ist als Folge einer Abwägung zu sehen, die verschiedene Handlungsmöglichkeiten einander entgegen hält und diejenige wählt, die in einem übergeordneten Sinn als die beste anzusehen ist. Wie in seinem Umgang mit den Leidenschaften zeigt sich Curiazio auch in seinem Handeln als Angehöriger einer Generation, die mit der Descarteschen Seelenlehre vertraut ist: Mit Recht kann man ihm die höchste der Cartesischen Tugenden zugestehen, den Edelmut, die générosité, die darin besteht zu erkennen, „dass er [der Mensch] nichts hat, das ihm wahrhaftig angehört außer allein der freien Verfügung über sein Wollen [...], dass er in sich selbst einen festen und beständigen Beschluss fühlt, davon einen guten Gebrauch zu machen, das heißt, es niemals am Willen fehlen zu lassen, alle die Dinge zu unternehmen und auszuführen, über die er als das Beste beurteilen wird.“[52] In diesem Sinne erweist sich Curiazio als ein Mensch, der der höchsten Autorität würdig wäre, da er den Widerstreit seiner Emotionen rechtzeitig beizulegen und das zu tun vermag, was er als tugendhaft erkannt hat. Den Emotionen kommt dabei durchaus ein hoher Wert zu, denn der Mensch hat allein „ihren schlechten Gebrauch und Übermaß zu meiden.“[53] Die freundschaftlichen Gefühle, die Curiazio Orazio gegenüber auch dann noch empfindet und zum Ausdruck bringt, wenn bereits feststeht, dass die beiden gegeneinander kämpfen müssen, gehören für Curiazio entschieden zu den positiven Emotionen. In seiner Zurückweisung der stoischen Fühllosigkeit rückt er so in die Nähe des empfindsamen Helden, dem eine Männerfreundschaft mehr bedeutet „als kollegiale oder politische Höflichkeit“.[54]

In der Welt Orazios dagegen ist für derartige Introspektion kein Raum. Die Frage der Verschwägerung und Freundschaft mit dem Gegner beschäftigt Orazio nur einmal im Verlauf der gesamten Oper, nämlich im ersten Finale, dem Duett mit Curiazio. Hier scheint für wenige Augenblicke die alte Freundschaft im Vordergrund zu stehen, die

---

[52] René Descartes, *Die Leidenschaften der Seele*, hrsg. u. übers. v. K. Hammacher, Hamburg 1996, S. 239f.

[53] Ebd., S. 319f.

[54] Vgl. zum Ideal des empfindsamen Helden z.B. Peter Uwe Hohendahl, *Der europäische Roman der Empfindsamkeit*, Wiesbaden 1977, hier S. 11. Bedenkt man, dass die neue Freundschaftskultur des 18. Jahrhundert nicht zuletzt gerade in Männerbünden gepflegt wurde, so ließe sich fragen, inwieweit sich ein freimaurerisch geprägtes Publikum mit Curiazios unbedingter Solidarität Orazio gegenüber bei gleichzeitigem Pflichtbewusstsein identifzierte – eine Frage, deren Beantwortung allerdings detaillierterer Kenntnisse über die venezianische Freimaurerei bedürfte.

aufzugeben auch für Orazio einen Verlust bedeutet. Bezeichnenderweise geschieht dies aber erst, als Curiazio verkündet hat, er werde Orazio im Feld erbittert bekämpfen:

CURIAZIO
Quando nel campo armata
D'acciar la destra avrai
Allor, crudel, vedrai
Se vacillar saprò.
M. ORAZIO
A questi accenti adesso
Degno di me ti trovo;
Prendi l'estremo amplesso,
Al campo or or sarò.
M. ORAZIO, CURIAZIO
A 2
(Ah perchè sei si barbaro
Destino inesorabile!
Perchè sì cara vittima,
O Dei, svenar dovrò!)
M. ORAZIO
Fuggi dagli occhi miei,
(con sdegno e rapidità.
Debole alfin mi vedi:
Che brami ancor? che chiedi?
CURIAZIO
Ti calma ... io partirò.
M. ORAZIO, CURIAZIO
A 2
(Ah che fatal momento,
O Dei, pel valor mio!)
Rapido è il tempo; addio:
(Dove io mi sia non so.)
(partono[55]

Selbst hier fordert Orazio Curiazio zwischen den beiden Teilen des Duetts unwirsch auf, sich zu entfernen, woraufhin Curiazio ihn beruhigt und ihm versichert, er werde gehen. Womöglich erschien das Duett trotz dieser Trübung französisch-napoleonischem Empfinden noch zu harmonisch: In der Pariser Druckfassung ist es zum Terzett verwandelt, in dem der Augur hinzutritt und die beiden Männer zur Ausübung ihrer Pflicht ermahnt. Aber auch in der venezianischen Version vermag das Duett den Eindruck kaum zu mindern, nach dem Orazios Stolz, kämpfen zu dürfen, das Bedauern um das Opfer der Freundschaft bei weitem in den Schatten stellt. So entsteht zwischen den beiden Männern eine Spannung, die der zwischen dem utopischen Element einer auf ‚sensibilité' gegründeten Weltordnung, in der Gleichheit und Brüderlichkeit herrschen, einerseits und den praktischen Notwendigkeiten der Revolution andererseits

[55] Antonio Simeone Sografi, *Gli Orazi e i Curiazi*, Venedig 1797, I 12, S. 26f.

entspricht.[56] Orazio wäre dabei derjenige, der unter Berufung auf Saint-Justs Motto „On ne peut pas régner innocemment“[57] Curiazio absprechen könnte, was in den Augen des Revolutionärs als – modern gesprochen – Realpolitiker von existentieller Bedeutung ist: die Fähigkeit zur einseitigen Parteinahme. Die Annahme, die tiefere Ursache zum Tod des Curiazio liege in seiner fortdauernden Freundschaft zu Orazio begründet, wie sie der corneillesche Curiace in seiner Selbstdeutung äußert,[58] scheint Orazio dabei Recht zu geben: Wer zwar über die ethischen Qualifikationen eines Regenten verfügt, aber nicht in der Lage ist, auch nur die eigene Existenz vor äußeren Bedrohungen zu schützen, der scheint nicht zur politischen Autorität geeignet, jedenfalls dann nicht, wenn er diese aus eigener Kraft legitimieren und halten muss und nicht von einem festen System bestehender Hierarchien als Herrscher von Gottes Gnaden geschützt wird. So teilt Orazio, ohne selbst revolutionäres Potential zu beweisen, wesentliche Eigenschaften eines Menschentyps, wie er im Umkreis der Französischen Revolution in Erscheinung getreten ist. Er ist geprägt von den alten stoischen Werten der ‚impassibilité‘ und ‚insensibilité‘, wie sie unter Robespierre neu zur Geltung kommen, der sogar dem Stoizismus selbst einen Feiertag widmen will.[59] Im Zweikampf zwischen Rom und Alba begegnet das alte Menschenbild des ebenso aufgeklärten wie empfindsamen Helden dem modernen, neostoischen Patrioten und unterliegt. Der Zuschauer erlebt diesen Vorgang als ambivalent: Er kann sich auf keine Seite schlagen, ohne nicht auch ein Bedauern zu empfinden ob des Verlustes der anderen. So scheinen die beiden Sujettraditionen, die sich mit den Namen Piranesi als dem ‚Alten’ und David als dem ‚Neuen’ verbinden lassen,[60] in Cimarosas Vertonung von Sografis Text eine Allianz einzugehen: Der heroische Aspekt, der in der revolutionären David-Rezeption im Vordergrund steht, wird durchkreuzt von einer Skepsis, die im Ungewissen lässt, ob Orazio seine Tat nicht dereinst wird in piranesischen Kerkern büßen müssen.

---

[56] Vgl. Frank Baasner, *Der Begriff ‚sensibilité‘ im 18. Jahrhundert. Aufstieg und Niedergang eines Ideals*, Heidelberg 1988, S. 382.

[57] Louis Antoine Léon de Saint-Just, *Essai de constitution*, *Oeuvres complètes*, Paris 1908, I. S. 433, zitiert nach Frank Baasner, *Der Begriff ‚sensibilité‘ im 18. Jahrhundert. Aufstieg und Niedergang eines Ideals*, Heidelberg 1988, S. 382.

[58] Vgl. Curiace’ oben zitierte Formulierung „Je vous connais encore, et c’est ce qui me tue.“ in II 3 der Tragödie Corneilles.

[59] „La République française célébrera, aux jours de décadi, les fêtes dont l’énumération suit: [...] Au stoicisme.“ Rapport du Comité de Salut public, du 18 Floréal, sur les fêtes nationales, suivi du décret du même jour (An II), Décret Art. VII., zitiert nach Frank Baasner, *Der Begriff ‚sensibilité‘ im 18. Jahrhundert. Aufstieg und Niedergang eines Ideals*, Heidelberg 1988, S. 382.

[60] Vgl. S. 270.

Zwischen alter und neuer Republik

Indem die Oper in der Entzweiungserfahrung stecken bleibt, ohne eine endgültige Lösung anzubieten, entspricht sie der Unentschiedenheit der venezianischen Situation im Entstehungszeitraum im Herbst 1796, wenige Monate vor dem Einmarsch Napoleons. Der Dramenkonflikt scheint die kommenden Ereignisse vorwegzunehmen. Bei der zweiten Aufführungsserie im Mai 1797 ergibt sich so eine ursprünglich sicherlich nicht beabsichtigte, aber denkbare Lesart: Orazio versucht als Repräsentant der Revolutionstruppen und Napoleons seine Schwester Orazia, stellvertretend für die Stadt Venedig, aus ihrer als unwürdig empfundenen Bindung an Curiazio, den Inbegriff der alten aristokratischen Ordnung, zu lösen. Dabei allerdings bringt er sie um ihre Existenz. Sieht das venezianische Publikum Orazia als heimlichen Mittelpunkt der Oper, wie in *Il teatro moderno applaudito* im April 1797[61] beschrieben, so hat es sich selbst vor Augen: schwankend zwischen zwei politischen Modellen, von denen das eine – die aristokratische Ordnung – ihm emotional nahestehend und vertraut ist, das andere – die neue, fremde Republik – jedoch den Anspruch erhebt, unbedingtes Vorrecht zu genießen, und dies noch mit einer rational nachvollziehbaren Erklärung zu untermauern weiß. Die Motive des Napoleon-Orazio nämlich sind vermeintlich lauter; er tritt nicht als Ingressor auf, sondern als Wahrer der ursprünglichen, im alten republikanischen Gedanken verankerten Staatsordnung, die in der verkrusteten aristokratischen Verfassung über die Jahrhunderte pervertiert scheint und nur durch einen jungen, risikobereiten und radikalen Erneuerer per Gewaltakt in Erinnerung zu bringen ist. Venedig-Orazia jedoch ist so an Aristokratie-Curiazio gekoppelt, dass ihr nach dessen Verlust allein der Untergang bleibt. Curiazio weist dabei alle Eigenschaften des in der alten Ordnung verhafteten Aristokraten auf. Ansätze in seiner Persönlichkeit, sich auch neuere Formen zu eigen zu machen, sind spürbar – man denke vor allem an die Sotterraneo-Szene –, werden aber nicht voll realisiert. Ein dritter Weg zwischen dem unveränderten Erhalt des Altbekannten und dessen Zerstörung durch das Neue wird nicht beschritten, sei es, weil das Alte nicht die Kraft findet, die Situation zu seinen Gunsten zu gestalten und Zeit zu gewinnen, sei es, weil das Neue sich allzu übermächtig und letztlich unüberwindbar gibt. Wie es im Herbst 1796 manchem Venezianer noch möglich scheint, die Serenissima mit diplomatischen Mitteln durch die französische Aggression hindurchzuretten, so hoffen Orazia und mit

[61] Vgl. S. 268.

ihr Sabina, Publio Orazio sowie partiell auch Curiazio in der Kampfpause auf eine friedliche Einigung zwischen Rom und Alba. Und wie der neuerliche Orakelspruch die Unausweichlichkeit des Kampfes verkündet, bringen die folgenden Monate Venedig die Erkenntnis, dass die venezianische Staatsform mit den neuen Idealen der Französischen Revolution auch in der von Napoleon adaptierten Form nicht zu vereinbaren ist und unweigerlich zur militärischen Auseinandersetzung führen muss. Die Sotterraneo-Szene wird vor diesem Hintergrund geradezu zum Sinnbild der venezianischen Situation zum Zeitpunkt der Erstaufführung der Oper.

Auch die Uneindeutigkeit der abschließenden Wertung lässt sich auf den Bereich der assoziativ mit der Opernhandlung verbundenen zeitgeschichtlichen Ebene übertragen: Stellte für den konservativen Venezianer die Eroberung der Stadt durch die Franzosen eine Katastrophe dar wie für Sabina oder Publio Orazio der Tod Curiazios und Orazias, so konnte der an revolutionärem Gedankengut orientierte, progressive Bürger darin die Chance auf die längst überfällige Neuordnung sehen wie Volk und Senatoren im Sieg Orazios. Doch bedeutete selbst für den aufgeschlossensten Venezianer die komplette Umwälzung der politischen Verhältnisse eine enorme Belastung und wurde bald auch Anlass zur Enttäuschung. Die Ambivalenz des Sujets – man denke an den hoffnungsvollen Aufbruch der drei Horazier, wie in Davids Gemälde dargestellt, im Gegensatz zu der von Piranesi erdachten Sühne für Horatio, die den einstmals entschlossen Handelnden in einen Zustand des Ausgeliefertseins versetzt – kommt so im pantomimischen Schluss der Oper zu ihrem Recht. Indem die Musik der optimistischen Seite den Vorrang einräumt, schafft sie in dieser von Unsicherheit geprägten Situation ähnlich wie in anderen Opern des Repertoires eine Orientierung: Sie empfiehlt dem Rezipienten die Position des pflichtbewussten Patrioten als diejenige, die Wohlbefinden statt Trauer garantiert. Wer in die Hymnen des Jubels einstimmt, kann sich über die immensen Verluste hinwegtrösten, so scheint die Botschaft des Komponisten zu lauten.

Edipo a Colone – „Quanto sei, destin, feroce"[1]

Edipo a Colone hätte der Höhepunkt in Sografis Seria-Schaffen werden sollen. Nachdem der Librettist zwischen 1797 und 1802, dem Entstehungsjahr des *Edipo*, kein neues Opera seria-Textbuch mit *tragico fine* mehr verfasst hatte, beabsichtigte er offensichtlich, seine früheren Werke mit dem neuen Stück zu überbieten. In einem ambitionierten Vorwort an die Leser weist er in dreifacher Anknüpfung an ältere Erfolgswerke auf die besondere Bedeutung des Stoffes wie seiner Bearbeitung hin. Zum einen beruft er sich auf Sophokles, den Autor der „übermenschlichen, unsterblichen"[2] griechischen Tragödie *Ödipus auf Kolonos*, die als Vorlage diente. Zum anderen erinnert er an die europaweit hochgeschätzte Oper zu demselben Sujet, Nicolas François Guillards und Antonio Sacchinis *Œdipe a Colone*, die in Paris 1786 herauskam.[3] Schließlich verweist er auf die am eigenen Libretto *Gli Orazi e i Curiazi* bewiesene Vorliebe des venezianischen Publikums für erhabene und traurige Stoffe, die es des großartigen griechischen Stoffes würdig erscheinen lasse.

> Sia detta per ultimo, che hanno ancora le teatrali poesie la loro stella, che l'Edipo si scelse perché grande argomento e degno di intelligente e sensibil nazione, come quest'è, e perché finalmente, è sempre lo scrivere sublimi e tristi argomenti concesso dinanzi ad un pubblico, il quale con trasporto ricorda e rivede sovente la gradita opera degli Orazi.[4]

Der großen Erwartung zum Trotz wurde *Edipo a Colone* allerdings kein Erfolgsstück, fiel im Gegenteil sogar durch und musste nach wenigen Vorstellungen durch ebenjene Oper *Gli Orazi e i Curiazi* ersetzt werden, die von Cimarosa immerhin einst für denselben Tenor geschrieben worden war, der auch Edipo verkörperte, Matteo Babbini.[5] Mit *Edipo a Colone* enden denn auch Antonio Simeone Sografis Beiträge zum Repertoire venezianischer Opern mit *tragico fine*. Welche Gründe tatsächlich für den Misserfolg des *Edipo a Colone* verantwortlich waren, ist nicht zu rekonstruieren. Mögli-

---

1 Antonio Simeone Sografi, *Edipo a Colone*, Venedig 1802, II 11, S. 47.

2 "Tratto è questo Edipo dall'Edipo a Colone di Sofocle, opera, come ognun sa, sovr'umana, immortale." Antonio Simeone Sografi, *Edipo a Colone*, Venedig 1802, S. 5.

3 "Non saranno inutili pochi cenni sull'Edipo a Colone Francese posto in musica dal celebre Sacchini. Tutta la colta Europa conosce questa bellissima produzione." Antonio Simeone Sografi, *Edipo a Colone*, Venedig 1802, S. 6.

4 Antonio Simeone Sografi, *Edipo a Colone*, Venedig 1802, S. 6f.

5 "Nella necessità di ripiegare al più presto della cattiva sorte dell'opera Edipo, l'Impresa del nobile Teatro la Fenice trovò l'espediente di dar per alcune sere il sempre pregevole spettacolo degli Orazj e Curiazj, opera scritta in Venezia dall'immortal Cimarosa per il sig. Babbini." *Teatro Moderno di Roma*, vol. III, *Gazzetta dei Teatri d'Italia n. 1*, zitiert nach Morelli, Giovanni; Surian, Elvidio, *Come nacque e come morì il patriottismo romano nell'opera veneziana*, in: *„Opera & libretto I"*, Florenz 1990, S. 101-135, Fußnote 1, S. 102, dort zitiert nach Luigi Lianovosani, *La Fenice Gran Teatro in Venezia, serie degli spettacoli alla primavera 1792 a tutto il carnovale 1876*, Mailand, [1876/78], ohne Seitenangabe.

cherweise gefiel Niccolò Zingarellis Vertonung nicht. Eventuell sind aber auch die Auffälligkeiten dafür verantwortlich, die die Oper von anderen ihrer Zeit unterscheiden, allen voran die geringe Personenzahl und die fehlende Liebeshandlung – wobei der Verzicht auf letztere allerdings bei *La morte di Cesare* problemlos akzeptiert wurde.

Ungeachtet des ausbleibenden Erfolgs stellt auch die letzte Oper mit *tragico fine* des Untersuchungszeitraums ein Zeitdokument dar, das ein Bild der aktuellen Befindlichkeit entwerfen kann. Im Gegensatz zu den früheren Werken ist ein gänzlich anderer politischer Hintergrund vorauszusetzen. 1802 geschrieben, fällt *Edipo a Colone* in die Zeit der ersten österreichischen Besatzung. Die französischen Revolutionstruppen samt ihrer Freiheitsrhetorik gehören längst der Vergangenheit an. Venedig hat sich seit einigen Jahren an die Fremdherrschaft der Österreicher gewöhnt. Die alte wie die neue Republik sind allenfalls noch Gegenstand retrospektiver Betrachtungen. Zugleich liegen zukünftige Befreiungsbewegungen noch völlig außerhalb des Vorstellbaren.

Enttäuschtes Heilsversprechen – Antonio Simeone Sografis Libretto

Das Sujet im Kontext venezianischen Opern- und Literaturgeschehens

Ödipus wird seit Aristoteles immer wieder als der ideale tragische Held angesehen,[6] nimmt er doch wie nur wenige andere mythologische oder historische Figuren die geforderte Mittelposition zwischen dem völlig untadligen und dem absolut verderbten Helden ein, die allein den Umschlag vom Glück ins Unglück für den Zuschauer zum Auslöser der tragischen Affekte Furcht und Mitleid werden lässt.[7] Von den diversen griechischen Dramatisierungen des Ödipus-Stoffes[8] sind lediglich die beiden sophokleischen Tragödien *König Ödipus* und *Ödipus auf Kolonos* überliefert, die die Aspekte von Schuld und Unschuld im Schicksal des Ödipus aus zwei retrospektiven Positionen analytisch untersuchen. Vor allem die erste der beiden, *König Ödipus*,

---

6 Manfred Pfister, *Das Drama, Theorie und Analyse*, München 1982, S. 84. Vgl. auch Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1960, 6. Auflage, 1990, S. 135: Ödipus sei „das Beispiel, auf das Aristoteles ständig sieht".

7 Aristoteles, *Poetik*, übers. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994, S. 39.

8 Vgl. zur Stoffgeschichte Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, 9. Aufl., Stuttgart 1998, S. 594f.

wurde der Neuzeit geradezu zum Paradigma der griechischen Tragödie.[9] In verschiedenen Übersetzungen und Nachdichtungen sowie selbständigeren, zumeist aber an Sophokles orientierten Neufassungen ist die Aufdeckung des Vatermordes und der Mutterheirat des Königs von Theben im literarischen Bewusstsein seit der Renaissance präsent. Immer wieder mischen sich auch Elemente aus Senecas Sophokles-Imitation *Oedipus* in die Bearbeitungen wie beispielsweise der spektakuläre Selbstmord der Mutter-Gattin Iokaste am Ende des Dramas. Auch die französische Klassik nimmt sich des Stoffes an. Pierre Corneille erweitert dabei in seinem *Œdipe* aus dem Jahr 1659 die Handlung um eine Liebesintrige. Im folgenden Jahrhundert suchen Voltaire (*Œdipe* 1718) und im Anschluss an ihn auch M. de Folard (1722) sowie Antoine Houdar de la Motte (1726) wiederum eine Annäherung an die antike Vorlage, ohne allerdings das Liebesmotiv ganz aufzugeben.

Im Musiktheater spielt die Figur des Ödipus eine eher nachrangige Rolle. Insbesondere die prominentere Tragödie *König Ödipus* ist – gemessen an ihrer literarischen Bedeutung – im italienischen Raum auffallend selten für die Opernbühne adaptiert worden. Dabei hätten mit den französischen Sprechtragödien genügend Vorbilder zur Verfügung gestanden, nicht anders als im Fall der Caesar-, Semiramide- oder Mithridate-Opern. So stellt sich bei der Beschäftigung mit dem Libretto *Edipo a Colone* zunächst die Frage, warum Sografi in seinem Bemühen um die musikalische Tragödie nicht auf die bekanntere sophokleische Tragödie *König Ödipus* zurückgriff, die ihn nach gewohntem Muster auf der Basis einer Tragödie Corneilles oder Voltaires mit der Arbeit hätte beginnen lassen können. Betrachtet man jedoch die wenigen Versuche, die griechische Tragödie musikalisch aufzuführen, so zeigt sich, welche Schwierigkeiten eine Musiktheaterfassung des *König Ödipus* mit sich bringt. Grundsätzlich sind zwei diametral entgegengesetzte Herangehensweisen zu unterscheiden. Entweder der Librettist hält am analytischen Dramenaufbau fest und gestaltet kompositorisch nur die Passagen in der Originaltragödie, die sich zur Vertonung anbieten – allen voran die Chorstrophen –, oder er formt die Tragödie so um, dass neue Anlässe für Musik und direkte szenische Darstellung von Handlung entstehen. Im ersten Fall ist meist eine an der antiken Aufführungspraxis ausgerichtete, musikalisch aufgewertete Aufführung der Sprechtragödie das eigentliche Ziel. Die Vertonung der Chöre des

---

[9] So schreibt z.B. Friedrich Schiller in einem Brief vom 2. 10. 1797 vom Idealtypus der „tragische[n] Analysis“ in *König Ödipus*, Vgl. Friedrich von Schiller, *Schillers Werke*, Nationalausgabe, Bd. 29,

Originalschauspiels steht dabei im Dienste einer adäquaten Textwiedergabe. In diesem Sinne bedeutete erstmals 1585 die Aufführung des von Orsatto Giustiniano ins Italienische übersetzten *Edipo tiranno di Sofocle* im Teatro Olimpico zu Vicenza ein mit Interesse zur Kenntnis genommenes Experiment im Rahmen humanistischer Erwägungen zur antiken und vulgärsprachlichen Tragödie und ihrer Darbietung.[10] Das zweite Verfahren ist dort in Reinform zu finden, wo auf das gesprochene Wort und damit auf eine angemessene Textwiedergabe vollständig verzichtet wird, nämlich im Tanz. So machte Giovanni Favier im Zuge der Bemühung um dramatisch wirkungsvolle Handlungsballette des mittleren 18. Jahrhunderts mit seinem Ballo tragico *Edippo ossia La morte di Lajo* den Ödipus-Mythos im venezianischen Karneval 1779 zum Gegenstand nonverbaler, rein szenischer Darstellung.[11] Was in Sophokles' Tragödie nach und nach im Rückblick aufgeklärt wird, entwickelt sich hier zur eigentlichen Handlung: Die Tötung des Laios, der Sieg über das die Stadt Theben bedrohende Ungeheuer und der Entschluss Iokastes, Ödipus zu ihrem neuen Gatten zu machen, werden in den fünf Akten des Balletts vor Augen geführt. Am Ende steht der Tod der Iokaste und des Ödipus, die kurz vor ihrer Eheschließung von ihrem Verwandtschaftsverhältnis und der tatsächlichen Identität des Laios-Mörders erfahren, woraufhin sie schockiert ihrem Leben und damit weiterer schuldhafter Verstrickung ein Ende setzen. Indem es erst gar nicht zur inzestuösen Verbindung zwischen Ödipus und Iokaste kommt, entspricht die Handlung des Ballo tragico zwar der von Aristoteles als beste aller Tragödienformen gepriesenen Alternative, denn „die Person beabsichtigt aus Unkenntnis, etwas Unheilbares zu tun, erlangt jedoch Einsicht, bevor sie die Tat ausführt."[12] Der Ödipus-

---

Briefwechsel, Schillers Briefe 1.11.1796 - 31.10.1798, hrsg.v. N. Oellers u. F. Stock, Weimar 1977, S. 141. Vgl. auch Manfred Pfister, *Das Drama, Theorie und Analyse*, München 1982, S. 84.

10 Die Chöre erklangen dabei in der Vertonung von Andrea Gabrieli, während die Dialogpassagen gesprochen wurden. Vgl. Leo Schrade, *La Représentation d'Edipo Tiranno au Teatro Olimpico (Vicence 1585)*, Paris 1960. Schauspielmusik und Chöre zur sophokleischen Tragödie in einer Fassung von Giambattista Giusti schrieb wenige Jahre nach Zingarellis Ödipus-Oper auch Gioacchino Rossini. Vgl. G. Rossini, *Edipo Coloneo*, Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini Bd. 1 (2,1), hrsg. v. Lorenzo Tossi, Pesaro 1985.

11 Zwischen der primär am Text und der primär an der szenischen Darstellung interessierten Aufführungsweise steht die 1729 in München aufgeführte Tragedia per musica *Edippo* auf ein Libretto von Domenico Lalli in der Vertonung von Pietro Torri. Lallis Text erreichte drei Jahre später auch Venedig, wo er im Teatro Grimani di San Samuele zur Aufführung kam, allerdings nicht als Oper, sondern lediglich in einer von Lalli selbst zum Sprechdrama umgearbeiteten Form. Das Libretto vermerkt: „Edippo. Tragedia di Sofocle già fatta in dramma da Domenico Lalli ed ora del medesimo riformata ad uso de comici nel Teatro Grimani di San Samuele per recitarla nel carnovale dell'anno 1732." Vgl. SartoriL, Bd. 3 (E-K), S. 3, Nr. 8649. Diese Aufführung blieb jedoch ohne nennenswerte Nachwirkung und ist daher für die späteren Rückgriffe auf den Ödipus-Stoff nicht weiter von Belang.

12 Aristoteles, *Poetik*, übers. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994, S. 45.

Mythos selbst erscheint aber doch stark entstellt. Es scheint kein Zufall, dass diejenige Fassung des Stoffes, die auf eine eigentliche Darstellung im Szenischen angewiesen ist, die Handlung vor dem Mutter-Sohn-Inzest abbrechen lässt. Die Inszenierung der Eheschließung zwischen den ahnungslosen Tragödienpersonen Ödipus und Iokaste vor dem informierten Publikum wäre mit den Regeln des Decorum kaum vereinbar. Zudem würde die Dramatisierung des gesamten Geschehens vom Laios-Mord über die Heirat mit Iokaste bis zur Blendung des Ödipus nach der Aufdeckung seiner Verfehlungen jede auch noch so frei ausgelegte Regel von den dramatischen Einheiten durchbrechen. Nur im analytischen Rückblick wird der Ödipus-Mythos im vollen Umfang dramenfähig. Für die Sprechtragödie macht gerade dies den besonderen Reiz des Stoffes aus; der Oper jedoch wird es zum Problem. Zwischen der dramaturgisch optimalen Originalgestalt der sophokleischen Tragödie, die nur wenig Gelegenheit für Musik bietet, und einer abgewandelten, musikalisierbaren Dramenform, die den Ödipus-Mythos in seinem Kern beschädigt, hat jeder Librettoversuch einen schwierigen Balanceakt zu bestehen. Dabei verstärkt die Prominenz der Vorlage die Problematik, gilt den Venezianern doch der Ödipus-Stoff als überaus bekannt und daher schwierig zu behandeln, so dass schon eine Neufassung auf dem Sprechtheater heikel erscheint. So führt beispielsweise der Rezensent der Tragödie *Edipo* eines „Cavaliere Modanese“ in der *Gazzetta urbana veneta* 1788 den Misserfolg des Stückes zum Teil auf das allzu bekannte Sujet zurück:

> La Tragedia l’Edipo d’un Cavaliere Modanese, che quì ritrovasi, ebbe una replica nelli due Teatri di S. Angelo, e di S. Gio: Grisostomo. Egli avrebbe forse avuta migliore fortuna scegliendo un argomento diverso. Sono sempre pericolosi per l’esito quelli trattati da molti.[13]

Verglichen mit *König Ödipus* zeitigte die zweite Ödipus-Tragödie des Sophokles nur wenig Nachwirkung. Erst 1778 findet sich mit Jean-François Ducis’ *Œdipe chez Admète* eine erste Neufassung, die zudem eine Verknüpfung mit dem Alkestis-Stoff herstellt.[14] Als Stoff für ein Libretto hat die weniger bekannte Tragödie *Ödipus auf Kolonos* gegenüber *König Ödipus* somit zunächst den Vorteil, dem Autor größere Freiheiten in der Behandlung des Mythos zu bieten, die Sografi bei allem Respekt für

---

[13] *Gazzetta urbana veneta*, Nr. 82, 11. 10. 1788, S. 653. Weiter heißt es: “A questo discapito s’aggiunge quello d’aver per base delle passioni, ch’erano proprie agli antichi Greci, e dalle scene colpir dovevano le loro fervide immaginazioni: ma noi, che per Religione non abbiamo idea di quel fanatismo dominator della loro Nazione, e di quell’ereditario spirito di vendetta, che schiudeva i sepolcri, e faceva uscir l’ombre per agitare i viventi, e armare le loro mani a necessarj delitti, non siamo mossi da coteste Rappresentazioni nè alla compassione, nè al terrore, perchè ci dipingono un eroismo che non conosciamo, e non ispaventano che i fanciulli mentre fanno ridere gli uomini.”

[14] Vgl. Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, 9. Aufl., Stuttgart 1998, S. 596.

Sophokles auch weidlich nutzt. Ganz ohne Vorläufer ist Sografis Libretto dabei nicht. Bald nach Ducis' Fassung erscheint mit Nicolas François Guillard und Antonio Sacchinis *Œdipe a Colone* in Paris eine Opernfassung des Stoffes.[15] Sografi erwähnt sie in seinem Vorwort als „bellissima produzione", die „tutta la colta Europa"[16] kenne. Der Stoff ist somit als operntauglich erwiesen, bekannt genug, um attraktiv zu wirken, zugleich aber noch nicht durch allzu zahlreiche Dramatisierungen überstrapaziert. Abgesehen davon reiht sich das Geschehen um Ödipus' Tod gut in die mit den *La morte*-Opern begonnene Folge von Opern ein, deren Ende den Tod des jeweiligen Protagonisten zeigt.[17] Schließlich schafft ihr mystisch-religiöser Hintergrund günstigere Bedingungen zur musikalischen und szenischen Gestaltung als dies bei *König Ödipus* der Fall ist. Schon die Schauplätze, die sich stets in der Nähe heiliger Orte wie des Hains der Eumeniden sowie ihres Tempels befinden, verleihen *Ödipus auf Kolonos* eine Aura des Göttlichen und Metaphysischen. Auch im Streben des Ödipus, seine vom Orakel prophezeite heilbringende Kraft einem würdigen Empfänger zukommen zu lassen, und schließlich in seinem mystisch verhüllten Tod, dessen Zeuge nur Theseus werden darf, zeigen sich diese Aspekte des Sakralen. Im Sterben findet Ödipus eine Gottesnähe, die mit seinem durch unbewusst begangene Schuld und übermäßige Selbstbestrafung geprägten Schicksal versöhnt. Zugleich sind mit den beiden von außen kommenden Versuchen von Kreon und Polyneikes, Ödipus für sich zu gewinnen, Begegnungen mit dramatischem Potential gegeben, die den kontemplativen Charakter des Dramas durch dynamische Elemente ergänzen und sich auch in einer Opernbearbeitung gestalten lassen. So scheinen in der Art des Stoffes, der Geschichte seiner bisherigen Dramatisierungen sowie in der Ähnlichkeit zu früheren Libretti hinreichende Gründe gegeben, die Sografi zur Bearbeitung der zweiten statt der ersten Ödipus-Tragödie des Sophokles bewegt haben mögen.

Neben der erwähnten Parallele zu den Stoffen der *La morte*-Opern, die im Tod des Titelhelden liegt, gibt es allerdings mindestens ebenso große Differenzen zu den früheren Libretti Sografis mit *tragico fine*: Erstmals handelt es sich hier um ein griechisches statt ein römisches Sujet. Mit dem ausdrücklichen Hinweis auf Sophokles als

---

[15] Antonio Sacchini, *Œdipe a Colone*, Partiturdruck, Paris 1787; vgl. auch Klaus Hortschansky, *Antonio Sacchini: Œdipe a Colone*, in: PipersE, Bd. 5, S. 483ff.

[16] Antonio Simeone Sografi, *Edipo a Colone*, Venedig 1802, S. 6.

[17] Allerdings verzichtet Sografi auf die Möglichkeit, durch eine Titeländerung von *Edipo a Colone* zu *La morte d'Edipo* die Reihe der *La morte*-Opern fortzusetzen, wie er es bereits bei *La morte di Semiramide* – ursprünglich *La vendetta di Nino* – getan hatte. Eine Wiederanknüpfung an die bis 1797 entstandenen *La morte*-Libretti scheint 1802 nicht mehr im Mittelpunkt gestanden zu haben.

Herkunft bereits im Untertitel des Librettos[18] verleiht Sografi seiner Quelle so viel Gewicht, wie irgend denkbar. Zugleich fehlt eine moderne Dramenvorlage als Bezugspunkt.[19] Sografi bemüht sich stattdessen um einen direkten Zugang zum antiken Tragödienautor Sophokles. Gerade vor diesem Hintergrund scheint es bemerkenswert, welch bedeutende Änderungen er in Auswahl und Charakterisierung des Tragödienpersonals, bei den gezeigten Handlungsphasen sowie in der Schlusslösung glaubt vornehmen zu müssen, um der anderen Gattung gerecht zu werden. Bevor auf die einzelnen Modifikationen eingegangen wird, diene hier zunächst wieder eine kurze Zusammenfassung der Handlung, wie sie in Sografis Libretto ausgeführt wird, als Orientierungshilfe:[20]

[21]Edipo, der mit seiner Tochter Antigone durch die Lande irrt, trifft an der Straße zwischen Theben und Athen, in der Nähe des Neptuntempels, des Tempels und des heiligen Hains der Eumeniden, auf die Priester der Eumeniden. Zunächst zeigen sie sich abweisend; von Mitleid getrieben, sind sie dann aber doch bereit, seine Geschichte anzuhören. Edipo berichtet, wie er – um dem vom Orakel prophezeiten Vatermord und der Mutterehe auszuweichen – seine vermeintliche Heimat verlassen und gerade dadurch unwissentlich die gefürchteten Verbrechen begangen habe. Auf seiner Flucht aus Theben suche er nun verzweifelt Hilfe. Die Eumeniden-Priester fühlen Mitleid und verheißen Edipo Asyl in Athen. [22]Am Stadttor von Athen begegnen Edipo und Antigone Teseo, der verständnisvoll das Los des Fremden bedauert. Er verspricht Edipo, ihm zu geben, was er wünsche, nämlich ein Grab und Schutz gegen Angreifer. [23]Beim Panathenäenfest krönt Teseo Antigone für ihren Gesang mit einem goldenen Kranz. Unter Tumult wird die Ankunft des feindlichen Creon aus Theben verkündet. Teseo garantiert Edipos Sicherheit. Beim Aufeinandertreffen Edipos und Creones kommt es zum Streit, da Edipo sich weigert, Creone nach Theben zu begleiten. Ein Kampf soll die Entscheidung herbeiführen. Alle ziehen zu Felde.
[24]In den Bergen lauert Creone Antigone auf, die er als Geisel benutzen will, um Edipo zur Rückkehr zu zwingen. Derweil überkommt Edipo plötzlich Schwermut beim Gedanken, Theben könne beim bevorstehenden Kampf ernsthaft Schaden nehmen. Doch er fasst sich wieder und schickt Teseo in die Schlacht. Creone gelingt es, Antigone in seine Gewalt zu bringen. Als Edipo davon erfährt, wandelt sich seine Entschlossenheit in Verzweiflung. Die Nachricht, auch sein verhasster Sohn Polinice sei

---

18 Der volle Titel lautet: "EDIPO/A/COLONE/TRAGEDIA PER MUSICA/Tratta in parte dall'Edipo di Sofocle e scritta/PER IL NOBILISSIMO TEATRO/LA FENICE/L'ANNO 1802."

19 Die Tragödie von Ducis scheidet mit ihrer Mischung verschiedener Handlungsstränge als Vorlage aus.

20 Personen: EDIPO, TESEO, ANTIGONE, CLEONE. Vgl. Antonio Simeone Sografi, *Edipo a Colone*, Venedig 1802, S. 8.

21 I 1 *La decorazione rappresenta la via di Tebe, altrimenti detta la via di Rame, che conduce da Tebe ad Atene. È ristretta la via indicata, ma in lontananza a dritta si può scorgere la cittadella d'Atene posta in eminenza. A sinistra vedesi in lontano il tempio di Nettuno, e molto vicino poi il tempio delle Eumenidi e la sacra selva, che lo circonda. Gli ornamenti di questo tempio sono gli allori, gli ulivi, le viti*.

22 I 2 *Mura esterne le più vicine alla via di Tebe con l'Ippada porta d'Atene, che conduce alla stessa via. Al di sopra delle mura veggonsi le torri e sopra alta rupe la cittadella d'Atene. L'Ilisso scorre intorno alle mura.*

23 I 3 *Gran foro Atinese detto il foro d'Ippodamo. Nel prospetto v'è il magnifico tempio della madre degli dei festivamente adorno per le feste Panatenee. Nelle parti laterali del tempio incominciano le ampie volte de' due famosi portici, degli Ermeti l'uno, Pecile l'altro, i quali vanno in lontananza così, che se ne perde quasi la prospettiva. Statue al'intorno della piazza rappresentanti i capi dell dieci tribù. Sopra alcuni ceppi e colonne.*

24 II 1 *Selva contigua al Borgo di Triasia non molto lontano da Teben. Veduta del tempio di Nettuno. L'Ilisso.*

schon nahe, wirft ihn vollends nieder. [25]In der ausweglos scheinenden Situation bittet Teseo Nettuno um Hilfe und zieht anschließend in den Kampf, um die gefangene Antigone zu retten. [26]Allein im Tempel der Eumeniden, blendet sich Edipo in seiner Verzweiflung. Als er ein Signal ertönen hört, das den Sieg Teseos anzeigt, wandelt sich seine Hoffnungslosigkeit in Freude. Teseo kommt mit der befreiten Antigone und dem gefangenen Creone in den Tempel. Edipo überträgt ihm die Sorge für Antigone und stirbt zum große Schmerz seiner Tochter und Teseos. Creone betrachtet voller Abscheu die Szene. Der Chor besingt das grausame Schicksal.

Von Sophokles und Guillard zu Sografi

In Personenkonstellation, Auswahl der szenisch gezeigten Handlungsphasen und der Schlusslösung, aber auch in wesentlichen Momenten der Personencharakterisierung, vor allem des Titelhelden, unterscheidet sich Sografis Libretto stark von der Vorlage Sophokles', ohne sich dabei jedoch an Guillards Libretto zu orientieren. Im Gegensatz zur Heilserwartung der sophokleischen Tragödie und dem Aufklärungsoptimismus, der dem französischen Libretto innewohnt, zeugt Sografis Libretto von einer pessimistischen Weltsicht.

Personenkonstellationen

Bemerkenswerterweise reduziert Sografi die acht Personen der sophokleischen Tragödie[27] auf nur vier: Edipo, Teseo, Antigone und Creone[28]. Anregung hierfür mag Alfieris Tragödie *Antigone* aus dem Jahr 1781 gegeben haben, die ebenfalls mit nur vier Personen auskommt.[29] Die Funktionen des Fremden sowie des Boten bei Sophokles übernimmt der Chor. Dass aber auch Edipos zweite Tochter, Ismene, sowie sein untreuer Sohn Polyneikes, aus dem Personal gestrichen und lediglich im Rezitativ erwähnt werden, ist auffällig vor allem deshalb, weil mit ihnen das Opera seria-typische Sechspersonenschema gefüllt gewesen wäre. Sografi entscheidet sich also bewusst für eine Änderung der originalen Personenkonstellation, die zugleich eine Abkehr von der gewohnten Stimmkonstellation des Dramma per musica und eine ungewöhnliche Reduzierung auf ein sehr kleines Ensemble bedeutet:

---

[25] II 10 *Esterno del Tempio di Nettuno con statua equestre di questa divinità.*

[26] II 11 *Interno del tempio delle Eumenidi con gradinate e vie abbellite da magnifici colonnati ec.*

[27] Nämlich Ödipus, Antigone, ein Fremder, Ismene, Theseus, Kreon, Polyneikes, Bote, außerdem ein Chor attischer Greise, vgl. Sophokles, *Ödipus auf Kolonos*, Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Kurt Steinmann, Stuttgart 1996, S. 7.

[28] Im Personenverzeichnis des Librettos ist der Name offensichtlich versehentlich als „Cleone" genannt. Im weiteren Verlauf des Librettos wird durchgängig „Creone" geschrieben. Vgl. Antonio Simeone Sografi, *Edipo a Colone*, Venedig 1802, S. 8.

[29] Creonte, Antigone, Emone Argia, außerdem Guardie und Seguaci d'Emone. Vgl. Vittorio Alfieri, *Antigone*, in: Vittorio Alfieri, *Tragedie*, Edizione critica, Bd. III, Testo definitivo e redazioni inedite, hrsg. v. C. Jannaco, Asti 1953, S. 16. Raimondi berichtet – leider ohne Quellenangabe –, bei der römischen Aufführung (1782) sei das Stück von einer Sinfonia Cimarosas eingeleitet worden.

PERSONENKONSTELLATION BEI SOGRAFI, *EDIPO A COLONE*, VENEDIG 1802

Edipo

Antigone — Teseo

~~*Ismene*~~

Creone

~~*Polinice*~~

Der Personenkonstellation nach zu urteilen, scheint es, als sei Sografi darum bemüht gewesen, eine andere als die übliche Form zu finden, und als habe er alles vermeiden wollen, was zu einer Annäherung an die traditionelle Opera seria hätte führen können. Ganz anders handhabt es Guillard in seinem Libretto *Œdipe a Colone* für Sacchini aus dem Jahr 1786. Er führt in Eriphile, der Tochter Thésées, über das sophokleische Personal hinaus eine neue Figur ein, die als Partnerin des bekehrten Sohnes Polinices die abschließende Versöhnung besiegelt, wie es aus zahlreichen Opernlibretti bekannt ist.

PERSONENKONSTELLATION BEI GUILLARD, *ŒDIPE A COLONE*, PARIS 1786

Œdipe

Antigone — Thésée

Eriphile — Polinice

~~*Ismene*~~ — ~~*Kreon*~~

Athenerin

Hohepriester

Stimme

Chorführer

Guillard erweitert also das sophokleische Personal so, dass er die eher auf ein jenseitiges Versöhnungsglück im Sinne einer Harmonisierung mit dem Göttlichen gerichtete Schlusslösung bei Sophokles in ein diesseitiges Heilsversprechen verwandeln kann, das im glücklichen Fortleben der jungen Generation Polinice und Eriphile besteht. Eine vergleichbare Gelegenheit zu einem ausgleichenden *lieto fine* sucht Sografi nicht. Er verzichtet darauf, das Geschehen um eine Liebeshandlung zu ergänzen, wenn er auch im Verhältnis Teseo-Antigone Andeutungen an eine vergangene oder mehr noch künftige Liebesbeziehung zwischen den beiden zulässt.[30] Dennoch findet man in der

---

Vgl. Ezio Raimondi, *Alfieri 1782: un teatro "terribile"*, in: *Il teatro italiano nel Settecento*, hrsg. v. G. Guccini, Bologna 1988, S. 381-402, hier S. 386.

[30] Als Antigone in I 2 erstmals Teseos Stimme hört, erinnert sie sich an frühere Liebesworte: „(Oh cara voce! Io ti ricordo ... Ancora / T' udii dolce e cortese /Spiegar sensi d'amor...)" (Antonio

Personenauswahl bei ihm ein ähnliches Verfahren wie bei Guillard: Beide Librettisten konzentrieren sich auf eine der beiden bei Sophokles angelegten äußeren Ereignisse, die inmitten des kontemplativen Grundgestus der Tragödie dramatische Dynamik aufkommen lassen. Guillard wählt die Begegnung zwischen Polyneikes und Ödipus und streicht die Figur des Kreon samt ihrem Entführungsversuch; Sografi verzichtet umgekehrt auf Polyneikes und stellt das Geschehen um Kreon und Antigone ins Zentrum. Ismene fehlt konsequenterweise in beiden Libretti, da sie gegenüber ihrer Schwester Antigone keine neuen Aspekte hinzufügen könnte. In Kenntnis der sacchinischen Oper mag Sografi schon deshalb den anderen Schwerpunkt gesetzt haben, um nicht in Konkurrenz zu dem als vorbildlich gepriesenen Stück zu treten. Doch nicht allein taktische Gründe werden zu dieser Entscheidung geführt haben. Das Kreon-Antigone-Geschehen erweist sich im Gegensatz zum Polyneikes-Ödipus-Verhältnis als das konfliktträchtigere, weniger zur Versöhnung tendierende, wie im Zusammenhang mit der Auswahl der Handlungsphasen noch zu sehen sein wird. Die Personenauswahl steht somit im Dienste einer Zuspitzung auf das Moment der Entzweiung.

Vergleich der Handlungsphasen – Entzweiung statt Harmonisierung

Sophokles' Tragödie *Ödipus auf Kolonos* klärt in analytischer Methode die verborgene Unschuld des schuldig gewordenen Ödipus auf. Äußere Stationen dieses Enthüllungsprozesses sind die Begegnungen mit den Zeugen der Vergangenheit, Kreon und Polyneikes. Beide suchen aus egoistischen Motiven eine Verständigung mit Ödipus, werden von ihm jedoch mit Hilfe Theseus' zurückgewiesen. Zielpunkt ist der mystische Tod des Ödipus, in dem er und das ihn beherbergende Volk der Athener Frieden mit der Gottheit schließen können. In der Entwicklung der Orientierungsfähigkeit des blinden Ödipus findet sich dabei die Bewegung aus der Notlage zur göttlichen Auszeichnung nachgezeichnet: Ist Ödipus anfangs ständig auf die Hilfe seiner Töchter angewiesen, so führt er am Ende den Zug der Bewohner von Kolonos durchs Gebirge, bis er den rechten Platz zum Sterben gefunden hat. Bei Sografi dagegen beschränkt sich die Beschäftigung mit der verborgenen Unschuld des Ödipus auf die erste Szene, in der Edipo dem Chor von seinem Schicksal erzählt und ihn damit von anfänglicher Ablehnung zu mitleidsvoller Sympathie umstimmt. Die abschließende religiös ge-

---

Simeone Sografi, *Edipo a Colone*, Venedig 1802, I 2, S. 15.) Und vor seinem Tod gibt Edipo seiner Hoffnung Ausdruck, in Teseo möge seine väterliche Liebe weiterleben: "Riviva in te per lei / Il mio paterno amor." (Ebd., II 11, S. 46).

stimmte Versöhnung verschwindet im Libretto vollends. Stattdessen wird im Kampf zwischen Edipo, Antigone und Teseo einerseits sowie Creone andererseits die heilsame Atmosphäre um Edipo stark beschädigt, wenn nicht gar zerstört. Hierzu trägt vor allem die Gestaltung der Schluss- und Todesszene bei; Änderungen im Handlungsverlauf zuvor führen jedoch bereits darauf hin: Einen ersten Hinweis auf die Entwicklung zu größerem Unheil statt zum göttlichen Heil bietet schon der Umgang mit dem charakteristischen Merkmal der Blindheit. Aus praktischen Erwägungen, die an den Erfordernissen der Gattung festgemacht werden,[31] kann Sografis Edipo anfangs sehen und verliert erst in der letzten Szene sein Augenlicht. Das Motiv der Selbstblendung stammt natürlich vom Ende des sophokleischen *König Ödipus* und wird von Sografi hier eingesetzt, ohne Rücksicht auf die in Sophokles' *Ödipus auf Kolonos* von Ödipus selbst geäußerte Ansicht, die Selbstverstümmelung sei zu schwerwiegend ausgefallen und nur auf einen übermäßigen Affekt des Zorns zurückzuführen.[32] So steht am Ende des sografischen Dramas eine ähnliche Ödipus-Figur, wie sie zu Anfang der griechischen Tragödie an der Hand Antigones die Bühne betritt. Nicht zu Beginn, sondern am Ende des Dramas ist die Verzweiflung des Edipo auf ihrem Höhepunkt angekommen – so Sografis Interpretation des Schicksals des Ödipus.

Wie bereits anhand der Personenauswahl deutlich wurde, übernimmt Sografis Libretto nicht alle Handlungsphasen der sophokleischen Tragödie, sondern streicht mit der Figur des Polinice das Geschehen um den untreuen Sohn des Edipo aus dem Drama. Streckenweise lassen sich darüber hinaus gattungstypische Straffungen feststellen, die die Abfolge der Handlungsphasen im Wesentlichen unverändert lassen.[33] Neben den Reduktionen gibt es aber auch Ergänzungen, auf die Sografi selbst im Vorwort hinweist. Allen voran ist es das prächtige Panathenäenfest in Athen, das Sografi im ersten Akt zusätzlich einführt. Er rechtfertigt dies zum einen mit Theseus' Rolle als Gründer dieses Festes, die es nicht unwahrscheinlich mache, dass Edipo ge

---

[31] Im Vorwort schreibt Sografi: "La cecità di Edipo, per esempio, fu da esso lui creduta pericolosa pel corso di tutto il dramma, interessante nella fine di esso. Credette, che un uomo possa più naturalmente svellersi gli occhi, o recar loro oltraggio, al colmo di sue orride disavventure die quello che verso la metà di esse." Antonio Simeone Sografi, *Edipo a Colone*, Venedig 1802, S. 5.

[32] Sophokles, *Ödipus auf Kolonos*, Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Kurt Steinmann, Stuttgart 1996, S. 29f, V. 437-440: „doch später, als schon alles Leid gemildert war/ und ich begriff, dass schlimm entgleist war mir mein Zorn/ und mehr mich hatt' gestraft, als ich zuvor gefehlt,/ da erst verstieß die Stadt mich mit Gewalt."

[33] So trifft Edipo bei Sografi schon in der zweiten Szene auf Teseo, während Theseus bei Sophokles erst auftritt, als Antigone, Ödipus, ein Fremder und Ismene bereits ausführlich über den heiligen Ort Kolonos, über die Schuld des Ödipus und sein weiteres Schicksal verhandelt haben.

rade zum Zeitpunkt der Feierlichkeiten in Athen eintreffe. Als Zweck der Hinzufügung nennt er das Bestreben, etwas von der Grausamkeit und Traurigkeit des Stoffes („atrocità e mestizia del soggetto“[34]) durch die Pracht des Festes zu tilgen. Dass damit die Regeln der Einheit des Ortes durchbrochen werden, sei verzeihbar, müsse doch der venezianische Theaterbesucher im Geiste bereits viele Jahrhunderte in der Zeit zurück ins antike Attika reisen. Demgegenüber erscheine der Weg zwischen Kolonos und Athen vernachlässigbar.[35] Tatsächlich verleiht das Panathenäenfest dem Drama einen religiös wie künstlerisch begründeten äußeren Glanz; bei Sophokles findet sich ein solcher nur nach innen gewendet in der Würde des heiligen Haines der Eumeniden, den zu betreten verboten ist und den Ödipus mit Antigone doch ungestraft durchwandelt. Indem Antigone von Teseo zum Singen aufgefordert und mit dem goldenen Kranz gekrönt wird, macht Sografi die Kunstausübung, den Gesang selbst, zum handlungstragenden Element. Teseos Bereitschaft, uneingeschränkt für Edipos und Antigones Wohl einzutreten, findet in der gemeinsam dem Schönen und Guten zugewandten Sinneshaltung ihre Fundierung. Wenn Creone mitten in diese Demonstration einer an gemeinsamen Werten ausgerichteten Lebenshaltung einbricht, tritt der Kontrast zwischen seiner Welt einerseits und der des Edipo, Teseo und der Antigone andererseits drastisch zu Tage. Beschäftigen sich die Athener mit der Pflege ihrer religiösen und kulturellen Bräuche, so stört Creone mit seinem Gefolge respektlos den Ritus der Feierlichkeiten, um Edipo zur Rückkehr nach Theben aufzufordern. Da eine Verständigung unmöglich ist, sehen sich auch die Athener zur kämpferischen Auseinandersetzung gezwungen. Sografi gibt Creone damit eine andere Funktion, als Kreon sie in Sophokles’ Tragödie innehat. Kreon nämlich dient im griechischen Drama zunächst als Gegenpart, der mit seiner ungerechten Anklage Ödipus die Gelegenheit gibt, seine Unschuld in der Schuld darzulegen. Kreon ist es, der den großen apologetischen Monolog des Ödipus provoziert, in dem – nach verschiedenen früheren Anläufen – endgültig deutlich wird, dass der ehemalige König von Theben trotz der schrecklichen Verbrechen im Grunde schuldlos ist, da er jeweils unwissentlich gehandelt hat.[36] Sografi macht Creone dagegen zum Auslöser einer Wendung weg von Kunst und Ritus, in denen die Basis des athenischen Gemeinwesens befestigt wird, hin zu Kampf

---

[34] Antonio Simeone Sografi, *Edipo a Colone*, Venedig 1802, S. 5.
[35] Ebd., S. 6.
[36] Sophokles, *Ödipus auf Kolonos*, Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Kurt Steinmann, Stuttgart 1996, S. 55ff, (V. 960-1013).

und Krieg als Reaktion auf Entführung, Erpressung und gewaltsame Bemächtigung. Nicht die Rechtfertigung Edipos, sondern der Beginn eines verzweiflungsvollen Untergangs ist das Resultat der Begegnung.

Wie bei Sophokles versucht auch der Creone der Oper, sich die Bindung zwischen Antigone und ihrem Vater zunutze zu machen, indem er Edipo mit der Gefangennahme seiner Tochter unter Druck setzt. Der Prozess der Entführung selbst jedoch wird von Sografi ungleich plastischer vor Augen geführt als in der griechischen Tragödie. Sophokles nämlich lässt Antigone von den Leuten Kreons zwar gewaltsam wegführen, dieser Vorgang erscheint aber unspektakulär in den umgebenden Dialog eingebettet.[37] Sografi hingegen zeigt in einer wirkungsvollen Szene die gewaltsame Entführung, die Edipo in eine Verzweiflung stürzt, von der er sich bis zum Ende des Dramas nicht mehr erholt. Er entwirft ein eigenes Bild für die Gefangennahme Antigones, das fast den gesamten zweiten Akt der Oper bestimmt: Im Gebirge unweit Theben – der Landschaft, in der der sophokleische Ödipus seine letzte Ruhestätte findet – lauert Creone mit seinen Leuten Antigone auf (II 1). Die Spannung steigt, als ein Auftritt Edipos und Teseos die Besprechung des Entführungsplans unterbricht (II 3). Nun, wo es zum Kampf gegen Creone und damit gegen Theben kommen soll, befallen Edipo mit einemmal Zweifel. Schließlich ist es seine Heimatstadt, die in Gefahr gerät. Doch er kann die Bedenken überwinden. In einem zweiten Anlauf erscheint wieder Creone, und diesmal gelingt es ihm tatsächlich, Antigones habhaft zu werden, die auf der Suche nach ihrem Vater allein durch die Berge streift. Als Edipo wieder hinzukommt, muss er erkennen, dass seine Tochter sich in der Gewalt seines Feindes Creone befindet. Verzweiflung packt ihn, die in ihren Folgen bis zum baldigen Ende der Oper wirksam bleibt.

In der sophokleischen Tragödie folgt auf die Entführung der Töchter des Ödipus zunächst deren Befreiung, bevor in einem zweiten Schritt die Konfrontation zwischen Ödipus und seinem Sohn Polyneikes stattfindet. Sografi, der den Sohn gar nicht mehr auftreten lässt, verschränkt diese beiden Handlungszweige, indem er die Ankunft Polinices ankündigen lässt, noch bevor Teseo zur Rettung Antigones aufgebrochen ist. Allein die Aussicht auf eine zweite Begegnung mit einem noch weit gefürchteteren Thebaner, als Creone es ist, wirft Edipo vollends nieder. An dieser Stelle – bei

---

[37] Sophokles, *Ödipus auf Kolonos*, Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Kurt Steinmann, Stuttgart 1996, S. 50, (V. 845ff).

Sophokles ist nicht einmal die Hälfte der Tragödie vergangen – bricht Sografi die Orientierung an der Vorlage vollends ab und führt sein Drama zu einem raschen Ende. Zunächst schiebt er eine Szene ein, in der Teseo um die Hilfe der Götter für seine Befreiungsaktion bittet. Sodann zeigt die Scena ultima in deutlicher Abkehr von Sophokles, wie Edipo, der sich in seiner Hoffnungslosigkeit geblendet hat, sterbend Zeuge der Rettung Antigones durch Teseo wird. Von Polinice ist nicht mehr weiter die Rede.

Die Schlusslösung

Das Anliegen des sophokleischen Ödipus besteht darin, einen Ort zu finden, an dem er sterben und begraben werden kann. Da ein Orakelspruch verheißt, derjenige, der ihm die letzte Zuflucht biete, würde mit göttlicher Gnade dafür belohnt, will Ödipus verhindern, dass in den Genuss solchen Schutzes kommt, wer sich einst an ihm vergangen hat. In Theseus jedoch findet er einen würdigen Partner, der es vermag, ihn vor den Thebanern Kreon und Polyneikes zu bewahren, und sich mit dieser integren Haltung das göttliche Heilsversprechen verdient. Am Ende der Tragödie, als alle äußeren Widrigkeiten überwunden sind, wird deshalb er allein Zeuge von Ödipus Tod. Der Zuschauer erfährt nur aus dem Bericht eines Boten das Geschehen: Der blinde Ödipus sei plötzlich ohne jede fremde Hilfe allen voran durch die bergige Gegend geschritten, habe dann an einem Platz halt gemacht und sich gewaschen. Beim Aufkommen eines Donnergrollens als Zeichen für seinen bevorstehenden Tod habe er sich weinend von seinen Töchtern verabschiedet und Theseus ihr Wohl ans Herz gelegt. Schließlich habe er alle Anwesenden bis auf Theseus weggeschickt, um auf rätselhaft schmerzlose Weise von den Göttern entrückt zu werden. Sogar den Töchtern des Ödipus, Ismene und Antigone, ist es verwehrt, das Grab ihres Vaters zu besuchen. Nur im Wissen um seinen wunderbar verklärten Tod erfahren sie Linderung ihrer Trauer, die sich auch dem Zuschauer als eine Art von „metaphysischem Trost“[38] mitteilt. Die diesseitig gefärbte Variante dieser versöhnlichen Tendenz liegt in der Hoffnung der Töchter, zu Hause in Theben womöglich den Tod ihrer Brüder verhindern zu können. Daneben ist in der Trennung vom Vater sowie im endgültigen Zerwürfnis mit Kreon auch der Aspekt unwiederbringlicher Entzweiung im sophokleischen Tragödienschluss enthalten.

---

[38] Vgl. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, in: *Werke in drei Bänden*, Darmstadt 1997, Bd. 1, S. 97: „In der alten Tragödie war der metaphysische Trost am Ende zu spüren gewesen, ohne den die Lust an der Tragödie überhaupt nicht zu erklären ist: am reinsten tönt vielleicht im Ödipus auf Kolonos der versöhnende Klang aus einer anderen Welt.“

Angesichts dieser beiden Tendenzen entscheidet sich Guillard in seinem französischen Libretto für Sacchini ganz für die Versöhnung. Er bezieht die Verständigung mit dem einstmals untreuen Polinice ins Operngeschehen selbst ein. „Kolonos wird damit zum Symbol eines Orts, an dem Œdipe nicht, wie bei Sophokles, seinen Frieden und seine Gottähnlichkeit gefunden hat, sondern an dem der familiäre und der soziale Frieden wiederhergestellt werden und der geblendete alte Mann seine positive Nachfolge wenigstens in einem Sohn erleben kann,“[39] lässt sich mit Hortschansky zusammenfassen. Dagegen rückt Sografi eine Versöhnung in unerreichbare Ferne, indem er den Sohn des Ödipus erst gar nicht auftreten lässt und stattdessen die Entführungshandlung um Creone stärkt. Die Finalszene zeigt die Konsequenz dieser ganz auf die Konfrontation zwischen Edipo und Creone hin angelegten Handlung, indem sie Edipo nicht als Verklärten, sondern als Verzweifelten sterben und Creone bis zum Schluss seiner feindlichen Gesinnung Ausdruck verleihen lässt.

Destabilisierung und Unversöhnbarkeit – die Finali in Niccolò Zingarellis Vertonung

Die Zuspitzung der Handlung auf das Moment der Entzweiung statt der von Sophokles favorisierten metaphysischen Versöhnung zeigt sich exemplarisch in den Finali des ersten und zweiten Aktes, in denen Zerstörung, Destabilisierung und Unversöhnbarkeit statt Harmonisierung und Entrückung das Geschehen bestimmen.

Der Einbruch Creones ins Panathenäenfest und das erste Finale

Im Zentrum des ersten Aktes steht das prächtig ausgestattete Panathenäenfest, das Sografi der sophokleischen Handlung zur atmosphärischen Aufhellung hinzugefügt hat. Zunächst wird eine Sphäre der Kunst und Humanität etabliert, die dann von Creone gewaltsam zerstört wird und sich nicht mehr erholt. Für die musikalische Ausgestaltung bieten die Feierlichkeiten mannigfaltige Gelegenheiten. Dicht aufeinander folgen daher in dieser Szene die zentralen Gesangsnummern von Antigone und Edipo; auch Teseo wird mit einer Cavatina con Coro bedacht, der Chor allein hat eigene Strophen zu singen, und schließlich beginnt Creone aus der Festszene heraus das Finale des ersten Aktes, das mit einem Quartett aller Solisten endet.

---

[39] Klaus Hortschansky, *Antonio Sacchini: Œdipe a Colone*, in: PipersE, Bd. 5, S. 484.

Ballo und Arie der Antigone

Wie vom Libretto gefordert, stellt Zingarelli an den Anfang der Festszene (I 3) einen Ballo. „Una musica vivace e lietissima“[40] soll den Tanz der Mädchen begleiten, die sich vom Pompeion im Bühnenhintergrund her mit Kränzen in den Händen über das athenische Forum bewegen. Zingarelli komponiert für dieses heitere, antik-pastorale Bild einer Harmonie von Mensch und Natur eine 80 Takte umfassende A-Dur-Nummer im lebhaften Allegro-Sechsachteltakt. Sie bezieht ihre Wirkung vor allem aus dem Wechsel zwischen den mit Natur assoziierten Bläsern – Hörner, Flöten, Oboen und Klarinetten – und den eher dem Bereich menschlicher Kultur zugehörigen Streichern sowie Tutti-Abschnitten, in denen beide Instrumentengruppen gemeinschaftlich erklingen. Im anschließenden Secco-Rezitativ gebietet Teseo den Tänzerinnen Einhalt und fordert Antigone auf, ihre berühmte Gesangskunst unter Beweis zu stellen. Antigone singt daraufhin eine zweistrophige Arie in F-Dur. Der Arientext enthält ein Lobpreis humaner Werte, auf deren gemeinschaftlicher Pflege der Zusammenhalt unter den Athenern, aber auch zwischen Teseo, Edipo und Antigone beruhe. Der Kampf und der sportliche Wettstreit wie überhaupt die Bewährung der eigenen Fähigkeiten sind schön („bello“) – so die Aussage der ersten Strophe. Übertroffen werden sie jedoch noch von mitmenschlicher Hilfe und Trost in der Not, wie die zweite Strophe ergänzt.

ANTIGONE

Bello è il pugnar da forte
Di Maratona in campo,
E incatenar la morte
Col proprio suo valor;
Ma il sollevar chi è oppresso
D’alte sventure estreme,
Ma il consolar chi geme
Gloria più bella ancor.[41]

Die Verschiedenheit der beiden Strophen findet ihre musikalische Entsprechung: Auf einen äußerst kurzen, nur dreizehn Takte umfassenden ersten Abschnitt im Viervierteltakt, der im Tempo Allegro einen einzigen Durchlauf der ersten Strophe präsentiert, folgt ein etwas ausgedehnterer, 37 Takte langer zweiter Teil im Dreiachteltakt im langsameren Andantino zum Text der zweiten Strophe. Dabei gibt sich der erste Teil in der Motivik entschlossen und kraftvoll: Klar konturierte Gesten mit Sprüngen und Dreiklangsbrechungen prägen die Instrumentalstimmen wie den Gesangspart. Der

[40] Antonio Simeone Sografi, *Edipo a Colone*, Venedig 1802, I 3, S. 20.
[41] Ebd., S. 21.

zweite Teil hingegen wird weich eingebettet in ständig repetierte Streicherfiguren über einem durchlaufenden Achtelbass. Auch die Gesangsstimme beginnt milder in gemäßigter Lage mit kantabler Linienführung und wird lediglich gegen Ende etwas virtuoser. Harmonisch bewegt sich die Arie ausnahmslos im Bereich der F-Dur-Grundkadenz. Auf engstem Raum werden somit unterschiedliche Ausdrucksmöglichkeiten vorgestellt. Zingarelli schafft für den Wettbewerbsauftritt der Antigone quasi eine Miniaturarie, in der sie die Bandbreite ihrer Kunst modellhaft vorführen kann.

Chor und Auftritt Creones

Der anschließende Jubelchor „Vivan di Pallade“ im strahlenden, groß besetzten D-Dur-Satz führt vor Augen, dass nicht nur einige Einzelpersonen, sondern das gesamte Volk der Athener die Herrschaft der kunstsinnigen Athene als heilig empfinden. Es entsteht der Eindruck einer in sich stimmigen, organisch auf gemeinsame Werte hin ausgerichteten Welt. Mit Recht kann Edipo sich hier am rechten Ort angekommen fühlen, wie er in seiner „Preghiera“[42] erkennen lässt, wenn er etwas abseits vor dem Heratempel die Göttin dankbar als Inbegriff der Hoffnung auf Wiedererstarken alter Kräfte sowie als Garantin von „Costanza“ und „Valor“[43] – Beständigkeit und Tugend – anspricht. Die Komposition im gemäßigten Tempo Sostenuto ist dem Charakter nach eher nach innen gekehrt: Klanglich dominiert eine zurückhaltende Streicherbegleitung, in die sich nur hier und da wenige Klarinettentakte oder einzelne Horntöne mischen. Ausgehend von der Grundtonart B-Dur wird stellenweise die Paralleltonart g-Moll erreicht, wenn von den schrecklichen Unwettern die Rede ist, die auf die Hilfe Heras hoffen lassen. Sonst bewegt sich die Harmonik weitgehend innerhalb der Grundkadenz von B-Dur. Inmitten des fröhlichen Festes zeigt sich ein kontemplativer Edipo, der neue Hoffnung geschöpft hat.

Wieder ist es Teseo, der die Feierlichkeiten vorantreibt. Als Preis für ihren Gesang setzt er Antigone die goldene Krone auf, die die tanzenden Mädchen zuvor vom Pompeion her mitgebracht haben. Im Accompagnato-Rezitativ mit reichem akkordischen und figurativen Streichersatz würdigt er das neuartige, alles übertreffende Vergnügen, das ihm das Fest mit Antigones Gesang geboten habe. Daneben verblassen für ihn sogar die Reize kriegerischer Siege. In einer freudigen Allegro-Cavatina mit kan-

---

[42] Die Partitur kündigt am Ende des vorausgehenden Chores die Cavatina Edipos „Alma dea, dolce guida, speranza“ ausdrücklich als „Preghiera“ an.

[43] Antonio Simeone Sografi, *Edipo a Colone*, Venedig 1802, I 3, S. 21.

tabel schlichter Melodieführung in F-Dur entwirft er das Bild eines zukünftigen gemeinsamen, ruhigen Glücks. Der Chor beginnt daraufhin im homophon-hymnischen Satz gemeinsam mit Antigone und Edipo den vorbildlichen Herrscher Teseo zu preisen, als mitten im Satz alle Stimmen schweigen und die Streicher mit einem verminderten Dreiklang abwärts in tiefer Lage zu einem Paukensignal auf B hinleiten (Notenbsp. Ed01, T. 78). Es ist die Ankunft Creones, die sich hier gewaltsam ankündigt, indem sie als erstes dem Gesang und Lobpreis der Tugend ein jähes Ende setzt.

Notenbeispiel Ed01: Einbruch Creontes ins Fest ("Cavatina Teseo con Coro", T. 66-93)

Über einem Teppich aus unruhig bewegten Streicherfiguren skandiert der Chor sotto voce in synkopischen Achteln „E qual tumulto è questo". Nach und nach gesellen sich die Flöten, Oboen und Klarinetten hinzu. Nach elf Takten steigern sich die Streicherbewegungen zu wilden Skalen, die über zwei Oktaven hinweg abwärts stürzen. Solisten und Chor wechseln sich mit Ausrufen des Schreckens ab, um endlich mit dem parallel gesungenen „Che mai sarà?" die Nummer zu beschließen. Die heilige Atmosphäre der gemeinsamen Feier und Kunstausübung ist zerstört und bleibt für den Rest der Oper unwiederbringlich verloren.

Ein Herold kündigt im Secco-Rezitativ Creones Ankunft an. Entschlossen, ihn nötigenfalls auch mit Gewalt abzuweisen, heißt Teseo ihn nähertreten. Creone gibt sich zunächst bescheiden; er huldigt Edipo als König von Theben und fordert ihn im Namen der leidenden Thebaner zur Rückkehr auf. Weiterhin im Secco-Rezitativ lässt Edipo ihn wissen, dass er Theben nicht mehr angehöre, sondern Athen zu seiner Vaterstadt erkoren habe. In einer Auseinandersetzung zwischen beiden heuchelt Creone anfangs noch Wohlwollen, mehr und mehr aber zeigt er sein wahres Gesicht, bis es schließlich zu einer offenen Kriegserklärung kommt. Hier endet das Secco-Rezitativ, und das Finale beginnt mit dem ersten Sologesang des Creone, einem 32 Takte langen, virtuosen Arioso, in dem er seiner Wut und Entschlossenheit, gegen Athen zu kämpfen, Ausdruck verleiht. Insgesamt gliedert sich das Finale in vier Teile, die in sich wiederum zwischen Solo- und Ensembleabschnitten wechseln. Nach dem ersten Allegroteil fällt das Tempo zurück ins Andante sostenuto, um sich über ein Allegro vivace bis zu einem Strettaabschluss zu steigern, der den Akt mit dem vollständigen Quartett aus Antigone, Teseo, Edipo und Creone beendet. Während des gesamten Finales wird dabei der bevorstehende Kampf zwischen Athen und Theben thematisiert – sei es im Aufeinandertreffen der Parteien, sei es in Soloreflexionen wie

der Edipos im Andante sostenuto-Abschnitt, sei es in polyphon aufgelösten Passagen wie der vor Beginn der Stretta, in der sich alle Beteiligten gegenseitig zum Kampf auffordern. Die Stretta selbst amalgamiert dann kompositorisch die widerstrebenden Kräfte der Protagonisten zu einem Quartettsatz, der unter abwechselnder Verwendung von vier früher schon eingeführten instrumentalen Begleitfiguren in mehreren Steigerungsentwicklungen den Kampfesaufruf zum musikalischen Aktschluss wendet.

Mit der Einführung des Panathenäenfestes ist es Sografi gelungen, eine musikalisch umsetzbare Entsprechung für die religiös-heilige Atmosphäre zu finden, die in der sophokleischen Tragödie durch Dialoge, Chorgesänge sowie den Ort des Geschehens etabliert wird. In dieser Szene erscheint Edipo als der kontemplative Held auf der Suche nach einer würdigen Ruhestätte. Hier geschieht aber auch die Wende hin zur kriegerischen Auseinandersetzung zwischen den Parteien Edipos und Creones, die die Oper bis zum Ende, die Schlussszene eingeschlossen, bestimmt.

Edipos Tod und das zweite Finale

Im Gegensatz zu dem auf übernatürliche Art hellsichtig gewordenen Ödipus der sophokleischen Schlussszene zeigt Sografi am Ende seines Librettos einen blind und somit orientierungslos gewordenen alten Mann. Sein Sterben wird in mehreren Schritten vor Augen geführt, ohne dass dabei auch nur ein Rest des sophokleischen Trostes zu erkennen wäre.

Zu Beginn der letzten Szene ist Edipo im Innern des Eumeniden-Tempels zu sehen. Nach der Entführung Antigones und in Erwartung einer neuerlichen unheilbringenden Begegnung – diesmal mit Polinice – hat er sich in äußerster Verzweiflung geblendet. In einer vierzehntaktigen Streichereinleitung schafft Zingarelli von Anfang an eine düstere Atmosphäre. Die Tonart c-Moll in Kombination mit dem lamentoartigen, schrittweise eine absteigende Quarte durchmessenden Bass im gemäßigten Tempo Sostenuto sowie ein im siebten Takt hinzutretendes Klarinettensolo mit fragiler Seufzermotivik bilden ein musikalisches Pendant zu Edipos Trostlosigkeit. In einem Accompagnato-Rezitativ, in dem die Instrumentalstimmen die triolische Motivik der Einleitung fortführen, breitet er sein Elend aus, das darin besteht, einsam und ohne Hoffnung, zudem noch blind sterben zu müssen.

EDIPO

Luce fatal sei tolta agli occhi miei...
Morir almen potessi
Tra le braccia pietose
Delle innocenti figlie mie! … Infelici!

Che diran? ... Che faranno
Quando la fin de'giorni miei sapranno! …
Sgorgar più non potete
Dalle oltraggiate luci
Paterni pianti miei …
Ma ben faceste, o dei …
Da uom, che di me al par, sì oppresso langue
Solo dovea sgorgar pianto di sangue.
Sarai pago o destin … Anzi lo sei.
Oh e già appressar mi sento
La sospirata fin del mio tormento.[44]

Bei der Erwähnung des Schicksals, das nun Genugtuung finde, belebt sich für wenige Momente das Tempo zum Allegro, als erlebe Edipo eine letzte zynische Gefühlsaufwallung, bevor mit Edipos Wahrnehmung des nahenden Todes wieder das Sostenuto-Tempo zurückkehrt. Angekündigt von Siegesfanfaren in den Trompeten, betritt nun zu Edipos Überraschung und Freude Teseo mit der geretteten Antigone den Tempel. In seiner Blindheit muss der Sterbende – weiterhin im Accompagnato-Rezitativ – mehrfach nachfragen, wessen Stimme er da höre und wo die geliebten Menschen sich befänden. Dabei kann das Glück der Wiederbegegnung die Trauer um das Schicksal Edipos nicht aufwiegen. Selbst im Moment größter Begeisterung rafft sich die Musik zwar zu bewegteren synkopischen Rhythmen auf, bleibt aber mit d-Moll tonartlich im Bereich der Düsternis. Das kurze Oboensolo, das zur Szenenanweisung „L'immensa gioja di Edipo l'opprime si che non reggesi e cade."[45] zu hören ist, bildet dabei ähnlich wie das Klarinettensolo in der Instrumentaleinleitung ein Moment der Subjektivität, in dem die Freude des Wiedersehens wie auch das Entsetzen angesichts des sterbenden Edipo gleichermaßen einbezogen scheinen. Buchstäblich überwältigt vor Freude und Schwäche vermag Edipo nur in kurzatmigen Phrasen zu stammeln. Allmählich aber beruhigt sich das Tempo aufs neue zum Sostenuto, und im Andante beginnt Edipo mit einem Arioso, zwischen dessen beide Strophen zunächst Antigone und Teseo, dann Creone – letzterer abseits in einer Ecke – quasi als Perticchini eingeschoben werden. Edipo wendet sich an Teseo und trägt ihm auf, seine väterliche Liebe Antigone gegenüber fortleben zu lassen. Beiden, Teseo und Antigone, wünscht er, sie mögen vom Himmel mit einem Schicksal bedacht werden, das ebenso glücklich wie das seine unglücklich sei.

EDIPO

Vieni ... Tu fosti ... sei
Il caro mio conforto:
Riviva in te per lei

---

[44] Antonio Simeone Sografi, *Edipo a Colone*, Venedig 1802, II 11, S. 44f.
[45] Ebd., S. 45.

Il mio paterno amor.
[…]
Ciel la rendi si felice
Come io vissi sventurato:
Te ne priega desolato
Già spirante un genitor.[46]

Gegenüber den dominierenden Moll-Tonarten des rezitativischen Finalbeginns tritt hier eine Aufhellung zum F-Dur ein. Streicher-, Flöten und Oboen schaffen im pianissimo mit triolisch pendelnden Figuren, wie sie auch zu Anfang des Finales schon vorgekommen sind, eine zarte Einstimmung auf den kantablen Gesangspart Edipos, der von der eben noch alles beherrschenden Todesangst plötzlich nichts mehr zu wissen scheint. Beginnend auf der Dominante mit drei von Pausen unterbrochenen Dreitonmotiven, in denen noch ein Rest der vorigen Unruhe fortwirkt, findet sich bis zum ersten Haltepunkt auf „conforto“ die Gesangsstimme allmählich in einer gleichmäßig in Achteln abwärts pendelnden Bewegung auf der Tonika F ein. Beim Thema der väterlichen Liebe gesellt sich zur schon bekannten Solooboe eine zweite im Terzabstand hinzu und nimmt damit den Duettcharakter des folgenden Einwurfs von Teseo und Antigone vorweg, die ebenfalls teilweise in Terzparallelen singen. Zwar klagen sie über den Verlust Edipos, tun dies aber in trauter Zweisamkeit, so dass die Situation insgesamt zwar ergreifend, jedoch nicht ohne Zuversicht wirkt.

ANTIGONE
Ah tu con questi accenti ...
TESEO
Ah tu con tal lamenti …
ANTIGONE. TESEO.
Oh dio, mi squarsi il cor.[47]

Dass diese partielle Idylle jedoch allenfalls vorübergehenden Charakter hat, zeigt bald der Einsatz des Creone. In markant punktierten Dreiklangsbrechungen trägt er seine Aggression in den Abschied der drei anderen, wenn er sich an dem unglücklichen Anblick des sterbenden Edipo weidet.

CREONE
(in un lato della scena.
(Gradito oh quanto sei
Al cor, a’ sguardi miei,
Spettacolo d’orror!)[48]

Die zweite Strophe Edipos setzt den kantablen Gestus der ersten fort, moduliert jedoch nach C-Dur, der Tonart, in der nach einem plötzlichen Donnerschlag im Allegro die

---

46 Antonio Simeone Sografi, *Edipo a Colone*, Venedig 1802, II 11, S. 46.
47 Ebd.
48 Ebd.

im ersten Finale mit dem Auftritt Creones verknüpften bekannten wilden Streicherskalen – diesmal in Aufwärtsbewegung – erklingen und das kurze Intermezzo gemeinsamer Hoffnung beenden. Edipo erklärt, was passiert: Der Himmel donnert und die Erde bebt – nicht anders als es der Bote in Sophokles' Tragödienschluss berichtet, wenn er von Ödipus' Tod erzählt. Sografi greift zur Steigerung der Affektdarstellung wieder auf ein Motiv zurück, das vom griechischen Original her bekannt ist, reißt es aber auch hier so aus dem Zusammenhang, dass von der ursprünglichen Bedeutung nichts erhalten bleibt. Gehört nämlich bei Sophokles das Donnergrollen zu den vom Orakel prophezeiten Vorzeichen des segenbringenden Todes des Ödipus, so reduziert es sich bei Sografi auf ein aus dem Opernkontext her bekanntes Begleitmotiv in der Darstellung von Schreckensszenen. Ganz ähnlich kommt es beispielweise im ersten Finale und am Schluss von *La morte di Semiramide* in der Vertonung von Prati und Nasolini vor.[49] Tremoli, großräumige Sprünge, Skalen und Dreiklangsbewegungen setzen die Gewittermusik fort, die die neuerlich aufflammende Todesangst und Verzweiflung Edipos auch für Teseo und Antigone wie für den Zuhörer fühlbar macht. Wieder weist Edipo auf seine Orientierungslosigkeit hin, wenn er nach seiner Tochter fragt. Mit dem mit Antigone und Teseo synkopisch versetzt gesungenen Verzweiflungsausruf „Ah soccombo al mio dolor." stirbt Edipo. Eingebettet in die Gewittermusik hat Creone in plötzlicher Wendung nach A-Dur das – abgesehen vom Schlusschor – letzte Wort. Selbst angesichts des tiefverzweifelten Edipo behält er seine feindselige Haltung bei, im Blut seines Widersacher findet er noch Trost für seinen Schmerz der Zurücksetzung.

CREONE

(Ah quel sangue, ah quel reo pianto,
Scema alquanto il mio dolor.)[50]

Erst der abschließende Chor nimmt die trauernde Position Antigones und Teseos wieder auf, ohne jede Hoffnung, es könne aus dem Unglück zukünftiges Glück erwachsen:

IL CORO

Ah chi vide più tremenda
Ria vicenda, negra, atroce!
Quanto sei, destin, feroce
Quanto t'armi di furor![51]

---

[49] Vgl. Kapitel *La morte di Semiramide*, S. 131.
[50] Antonio Simeone Sografi, *Edipo a Colone*, Venedig 1802, II 11, S. 47.
[51] Ebd.

In nur vierzehn Takten ohne Nachspiel beendet der Chor lakonisch mit seiner Anklage dem allzu grausamen und zornigen Schicksal gegenüber die Oper, begleitet von punktierten Signalrhythmen, durchlaufenden Viertelnoten und zwei abschließenden Gewitterskalen, mit denen sich die zerstörerische Sphäre kriegerischer Aggression, für die Creone steht, dem Zuhörer als letztes ins Gedächtnis gräbt.

Notenbeispiel Ed02: Ende des Schlusschors („Atto 2do Finale“, T. 173-195)

So steht am Ende des Dramas nicht idealisierte Entrückung wie bei Sophokles, sondern ein schmerzhaft konkreter Tod, der jegliche segensstiftende Wirkung eingebüßt hat und Teseo und Antigone untröstlich zurücklässt.

Resignation 1802

Verlust einstiger Hoffnungen

Sografi und Zingarelli führen mit ihrer Oper eine Entwicklung vor Augen, in der – wie bei Sophokles und auch bei Guillard – ein Heilsversprechen eingelöst werden soll, trotz bester Absichten jedoch letztlich als gescheitert angesehen werden muss: Edipo sucht eine neue Heimstatt, meint sie zu finden, wird jedoch von der rohen Gewalt seiner Widersacher überwältigt, die ihn in die Selbstverstümmelung und den Tod treiben. Erinnern sich die Überlebenden später, so erscheint vor ihrem inneren Auge das Bild des verheißungsvollen Panathenäenfestes, das grausam unterbrochen wurde und dessen Atmosphäre der Heiligkeit bis zum Schluss des Geschehens nicht mehr zurückgewonnen werden konnte. Das Sterben Edipos findet keinerlei Gegengewicht, weder in einer Transzendenzperspektive wie in den Liebestodmodellen von *La morte di Cleopatra* oder *Giulietta, e Romeo* noch in einer von einem Teil des Opernpersonals vertretenen politischen Vision wie beim Tyrannenmord in *La morte di Cesare* oder dem römischen Tugenddrama *Gli Orazi e i Curiazi*.

Venezianische Delusion

Wenn auch nicht in so spektakulärer Weise wie jene Stücken, die in unmittelbarer Nähe der großen Umwälzungen um 1797 aufgeführt wurden und deutliche Zeichen einer Zeit der politischen Neuorientierung tragen, so weist doch *Edipo a Colone* immerhin vage Analogien zu zeitgeschichtlichen Phänomenen auf. In ähnlicher Weise wie das Opernpersonal ist Sografi zu einer Gruppe bitter Enttäuschter zu zählen. Hatte

er einige Monate lang die von der Demokratiepropaganda der Franzosen initiierten Feste und Aufführungen gerne mitgefeiert und mit Texten ausgestattet, so musste er spätestens im Oktober 1797 anlässlich des Friedens von Campoformio erkennen, dass Venedig insgeheim längst den Österreichern versprochen worden war. Im Festcharakter der Hoffnung sowie der Überraschung und Gewaltsamkeit, mit der die positive Erwartung zerstört wird, ähneln sich historisches Vorgänge und Operngeschehen. Dabei sind direkte Identifikationen zwischen Opernfiguren und den Parteien der Ereignisse nach 1797 denkbar, wenn auch nicht konsequent belegbar. In seiner Hilflosigkeit etwa lässt Edipo eine Analogie zu Venedig erkennen: Beide benötigen Schutz und haben auch eine Gegenleistung anzubieten: göttlichen Segen im Falle Edipos, Reichtümer und Prestige im Falle Venedigs. Verschiedene Kandidaten bewerben sich als potentielle Patrone: Theseus, Creone und Polinice in der Oper, Frankreich und Österreich in der Wirklichkeit. Bei der Zuordnung der Bewerber jedoch ergeben sich Schwierigkeiten: Eine uneingeschränkt altruistische Helferfigur wie Theseus fehlt den Venezianern, ist im Jahr 1802 doch längst zweifelsfrei erwiesen, dass die Franzosen nicht weniger als die Österreicher allein aus egoistischen Motiven nach Venedig ka-men. Angesichts des hoffnungslosen Finales der Oper mag so nur in der Erkenntnis, dass selbst mit der Unterstützung eines Theseus ein glückliches Ende nicht herzustellen ist, ein fatalistischer Trost liegen.

TEIL III: DAS ERGEBNIS

TYPEN DES *TRAGICO FINE*

Blickt man abschließend zurück auf die Finalszenen der acht Opern, so fällt zweierlei auf: Die tragischen Finali der 1790er Jahre stellen ein eigenständiges, neuartiges Phänomen in der italienischen Operngeschichte des 18. Jahrhunderts dar, das offensichtliche Korrespondenzen zu einem gegenüber dem mittleren Settecento grundlegend veränderten zeitgeschichtlichen Rahmen erkennen lässt: Strukturen unversöhnlicher Konfrontationen bestimmen die dramaturgische Anlage der Stücke; antithetische Gegenüberstellungen ersetzen die ältere, oft als ‚Schachbrettdramaturgie' bezeichnete Dramaturgie der Opera seria metastasianischer Prägung. Entgegensetzungen von Tyrannei und Freiheit, Rationalität und Irrationalität, widriger Außenwelt und Liebeswelt, alten und neuen Wertesystemen, Heilsversprechen und Enttäuschung, wie sie in den Opern exponiert werden, lassen Analogien zu lebensweltlichen Umständen erkennen, so etwa zum Aufeinandertreffen des venezianischen Mythos mit dem aufklärerisch-skeptisch motivierten Antimythos oder mit einem revolutionären Freiheitsmythos.

Kompositorisch schöpfen die Finali jedoch fast ausnahmslos aus musikdramatischen Traditionen des früheren und mittleren 18. Jahrhunderts. Die verwendeten Gestaltungsmittel im Bereich der Melodik, Harmonik, Satztechnik, Instrumentation, Stimmbehandlung und Tonartenverwendung sind weitgehend bekannt aus den Szenentypen der Ombra- und der Wahnsinnsszene der Opera seria sowie aus oratorischen Sterbeszenen im Umkreis der metastasianischen Oper, kombiniert mit ebenfalls bewährten Finaltopoi.[1] Für sich genommen sind sie kaum als originell zu bezeichnen.

Nicht die Vertonungen als solche sind somit für die Neuartigkeit der Erscheinung verantwortlich zu machen. Vielmehr liegt erst im Zusammenwirken der für die Oper konstitutiven Medien Text, Musik und Szene die entscheidende Weiterentwicklung. Um diesem Sachverhalt gerecht zu werden, wurden in dieser Arbeit – angelehnt an neuere librettologische Methoden[2] – vom Libretto als Textvorlage her kommend, die

---

[1] Vgl. schon Kapitel *Forschungsüberblick*, S. 12f.

[2] Vgl. Antje Tumat, *Ästhetik und Dramaturgie. Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes* Der Prinz von Homburg, Diss. masch., Heidelberg 2003, S. 6: „Es war nötig und sinnvoll, wie die neuere Librettoforschung gezeigt hat, den Literaturwissenschaften eine größere Rolle bei der Beschäftigung mit Operntexten einzuräumen und so die Textsorte Libretto als solche überhaupt erst zu untersuchen. Dennoch kann ein Libretto letztlich nur als Teil der Oper, also interdisziplinär, bewertet werden, da es für seine Funktion innerhalb des Gesamtereignisses Oper konzipiert ist." und S. 19: „Die Oper ist ein synthetisches Ereignis: Textvorlage, Musik und Szene greifen ineinander. Diese drei Ebenen müssen in der Analyse zunächst erkennbar getrennt werden, damit ihre jeweilige Wirkweise sachgerecht beurteilt werden kann." Dort weitere Literaturangaben.

verschiedenen Ebenen jeweils systematisch getrennt, dann aber auch integrativ betrachtet. Um zudem die lebensweltliche Verankerung der auf kollektive Rezeption hin angelegten Gattung Oper in ihren Konsequenzen beleuchten zu können, wurde über die zwischen literatur- und musikwissenschaftlichen Ansätzen vermittelnde, interdisziplinäre Herangehensweise hinaus auch der historischen Darstellung des Entstehungs- bzw. Aufführungskontextes der Opern erheblicher Raum gewährt. Rein musikalische Untersuchungen – etwa die Verfolgung einzelner kompositionsgeschichtlicher Traditionslinien – mussten demgegenüber in den Hintergrund treten.

So geht auch der resümierende Überblick nicht von musikalischen Charakteristika aus, sondern orientiert sich zum einen an szenischen Vorgaben – den Bühnenbildern –, zum anderen an textlich-dramaturgischen Gegebenheiten – dem genauen Verlauf der Schlusskatastrophen. Beide Kriterien ermöglichen die Differenzierung verschiedener Typen tragischer Finali. Teilweise verläuft die Grenzziehung dabei parallel, teilweise durchkreuzen sich die Zuordnungen aufgrund der Unterscheidungsmerkmale. Auffälligerweise ist es dabei die Musik, die die verschiedenen Finaltypen in ihrer Gestaltung einander wieder annähert.

Orte unversöhnlicher Konfrontationen – Licht und Dunkel, Innen und Außen

Zunächst sei das Augenmerk noch einmal auf die Schauplätze gelenkt, an denen die tragischen Opernfinali stattfinden. Zwei Arten von Finali sind demnach zu unterscheiden: drei Schlussbilder lassen ihre Helden bei Tageslicht, zumeist im Freien sterben, fünf hingegen verlegen den Tod ihrer Protagonisten in finstere, nächtliche, oft schreckenerregende Innenräume. Den Orten der Katastrophen entsprechen inhaltliche Charakteristika, die sich in je spezifischen Gegensatzstrukturen im Sinne unversöhnlicher, zum *tragico fine* führenden Konfrontationen manifestieren.

Sterben auf öffentlichen, hellen Plätzen

Die Finali von *La morte di Cesare* (1789), *La morte di Mitridate* und *Gli Orazi e i Curiazi* spielen an öffentlich zugänglichen, hellen Orten: im äußeren Vestibül zum römischen Senat, in einem prächtigen Außenraum vor dem Tempel der Palastanlage des Mitridate und auf einem großartigen Platz in Rom. Es treffen dabei jeweils wider-

sprüchliche gesellschaftliche und politische Sphären aufeinander. Die Szenarien verweisen somit auf die verhandelten Inhalte: Es geht in erster Linie um öffentliche Angelegenheiten.

„Il dover d'un Romano" – stoische Römer und andere

Bemerkenswerterweise sind die genannten Tageslicht-Finali gerade in den Opern des Repertoires zu finden, die aus der römischen Geschichte schöpfen. Ähnlich wie in den Römertragödien Alfieris werden die Römer zu Stellvertretern einer zukunftsorientierten, energievollen Macht, die sich erfolgreich gegen rückständige Kräfte durchsetzt – mag dies auch mit Verlusten einhergehen. In *Gli Orazi e i Curiazi* stehen verschiedene Auffassungen über Wesen und Bedeutung römischer Pflichterfüllung im Vordergrund. Die Oper wertet dabei die neostoische Seite des römischen, kompromisslosen Pflichtmenschen als eine neue oder moderne, die zwischen Pflicht und Neigung abwägende des Helden aus Alba hingegen als eine alte Lebensauffassung. In ähnlichem Sinne fungieren auch in den beiden anderen Stücken die Römer als Motoren eines politischen Fortschrittsgedankens, sei es mit kritischem Unterton wie in der ersten Fassung von *La morte di Cesare*, die noch das Zerstörerische des Tyrannenmordes betont, sei es in begeisterter Affirmation wie in den beiden kurz nach dem 12. Mai 1797 gezeigten Opern *La morte di Mitridate* und der zweiten Fassung des Caesar-Stoffes.[3]

„Non turbarti, Venezia", „O morte, o libertà" und "Viva la Libertà" – Mythos, Antimythos und Freiheitsmythos

Mit den römischen Sujets verbindet sich für die Zeitgenossen der Französischen Revolution ein Thema, das über allgemeine Fragen gesellschaftlicher Wertvorstellungen hinaus mitten hinein ins Politische führt: das Thema der Freiheit. In allen drei Opern mit Tageslicht-Finali – die beiden Fassungen von *La morte di Cesare* gehen dabei konform – gilt das republikanische Rom als Hort freiheitlicher Verfassung, die Römer selbst als Freiheitshelden. Unterschiedlich sind jedoch die Assoziationen zur venezianischen Gegenwart, die zugelassen werden: Während das Finale der ersten Fassung der Caesar-Oper mit seiner Licenza „Non turbarti, Venezia" noch den Verlust alter Si-

[3] Ein Gegenmodell hierzu bildet in Deutung und Schauplatz die Oper *La morte di Cleopatra*, die zwar ebenfalls römische Geschichte bearbeitet, in der aber die römischen Tugenden nicht als ehrenvoll, sondern als zerstörerisch dargestellt werden. Rom erschließt sich dem Zuschauer hier aus der Sicht der Ägypterin Cleopatra. Steht Augustus am Ende betroffen und wütend vor der von ihm geliebten toten Frau, so scheint der düstere Innenraum der Pyramide, in der sich Cleopatra das Leben nimmt, auch das sonst so strahlende Rom zu beschatten.

cherheiten in den Vordergrund stellt und sich damit bemüht, den Venedigmythos intakt zu halten, bezieht die zweite Version des Stückes von 1797 eindeutig Stellung zugunsten des Kampfes für die Freiheit. Immerhin formuliert sie dabei noch die Alternative „O morte, o libertà." In der gleichzeitigen Benennung der Gefahr scheint so noch ein Rest des Antimythos auf, der den Untergang der Republik Venedig prophezeit: Kann die Freiheit nicht errungen werden, so steht der Tod bevor. Es dominiert jedoch hier, wie vollends im Finale von *La morte di Mitridate* der neue Freiheitsmythos, der mit den französischen Truppen Einzug in die Stadt Venedig gehalten hat.

Sterben in dunklen Räumen

Die überwiegende Mehrzahl der betrachteten Opern endet in finsteren Innenräumen. Dreimal zeigen die Scene ultime das Innere von Grabanlagen, die sich zum Typus der Sotterraneo-Szene rechnen lassen, einmal befindet man sich in einem Tempel, und einmal spielt das Finale in einem zwar feierlich erleuchteten, jedoch erkennbar nächtlichen Saal. Wieder erscheinen die Bühnenbilder wie optische Äquivalente der dargestellten Konfrontationsmuster. So entsprechen die Innenräume zum einen den der widrigen Außenwelt entgegengesetzten Liebeswelten als Zufluchtsorten in *La morte di Cleopatra* und *Giulietta, e Romeo*. Zum anderen stellen sie Orte der Beschränkung, der Gefangenschaft und Unfreiheit dar.[4] Die Dunkelheit korrespondiert dabei einerseits mit der Macht des Irrationalen, die im Kontrast zum Rationalen und Aufgeklärten vor allem in *La morte di Semiramide* eine wichtige Rolle spielt, andererseits mit einer pessimistischen gegenüber einer optimistischen Weltsicht, wie sie sich bei *Edipo a Colone* und *Il Conte di Saldagna* im Spannungsverhältnis von Hoffnung, Täuschung und Enttäuschung herausbildet.

„Ombra terribile" – Tod in Gräbern

Semiramide, Cleopatra und Antonio sowie Romeo und Giulietta sterben in Gräbern. Das Phänomen des Todes ist somit in den zugehörigen Finalszenen jeweils in doppelter Weise anwesend: Zum einen lassen die Grabanlagen das Opernpersonal wie den Zuschauer dem Tod des Anderen begegnen. Sie konfrontieren ihn mit der Trennung

[4] Nicht zuletzt mag man in den dunklen Innenräumen szenische Konkretionen des ursprünglich platonischen Höhlenbildes sehen, wie es Autoren des 18. Jahrhunderts wiederholt als das zu überwindende Gegenbild eines vorrationalen Zustands literarisch beschworen haben.

von einem geliebten Wesen.[5] Vom Typus stehen die Scene ultime der drei fraglichen Opern der traditionellen Ombra-Szene nahe, in der ein Lebender auf den imaginären oder tatsächlich erscheinenden Geist eines Toten trifft. Sie knüpfen also an eine bereits aus der metastasianischen Oper her bekannte Sphäre des Irrationalen inmitten eines rational durchgearbeiteten Geschehens an. Nicht von ungefähr spielt auch im früheren Verlauf gerade dieser Opern das Sakrale, das Numinose eine wesentliche Rolle. Äußere Zeichen hierfür sind das Auftreten der Hohepriester in *La morte di Semiramide* und *La morte di Cleopatra* sowie die Preghieren in *La morte di Cleopatra* und *Giulietta, e Romeo*. In Darstellungsweisen, die auf das bevorzugte Medium der Rationalität, die Sprache, verzichten, kommen irrationale Elemente auch formal zur Geltung, so etwa im stummen Geisterauftritt in der Semiramis-Oper oder in der Selbsmordszene der Cleopatra.

Doch nicht nur der Tod des Anderen prägt die zur Debatte stehenden Finalszenen. Die detailreiche Inszenierung des Sterbevorgangs der Helden gemahnt den Zuschauer auch an den eigenen Tod. Die Finali stellen so einen Zusammenhang zwischen der Begegnung mit dem toten Anderen und der Vergänglichkeit des eigenen Lebens her. Im Betrachter entsteht ein Gefühl des Erschauerns, wie es auch in der Ästhetik des Schrecklich-Erhabenen der zeitgenössischen Dramatik und Dichtung – wiederum den Tragödien Alfieris, aber auch der Gräberlyrik im Stile Foscolos – präsent ist.

“Teco m’unisca almen pietosa morte.” – Liebe, Tod und Liebestod

Zwei der Gräber-Finali zeigen nicht sterbende Einzelpersonen, sondern Paare, die im Tod eine Erfüllung des im Leben versagten Wunsches nach dauerhafter Vereinigung finden: Sowohl beim Sterben Cleopatras und Antonios sowie bei Giuliettas und Romeos Ende lässt sich von einem Liebestod sprechen, insofern Grund und Verlauf

[5] Ohne auf die weiteren Implikationen eingehen zu können, die sich daraus ergeben mögen, übernehme ich mit der Unterscheidung des „eigenen Todes“ vom „Tod des Anderen“ eine Terminologie, die Philippe Ariès in Anlehnung an Jankélévitch verwendet hat. Vgl. Philippe Ariès, *Geschichte des* Todes, München 1982, 9. Aufl. 1999. Die Hinwendung zum Tod des Anderen beschreibt Ariès als eine Krise, die sich im Lauf der „Romantik“ (S. 782), „im 19. Jahrhundert“ (S. 783) ereignet habe. S. 783: „Die Angst vor dem Tode, die in den Phantasien des 17. und 18. Jahrhunderts aufgekeimt war, wurde auf den Tod des Anderen verschoben, auf den Tod des geliebten Wesens.“ Diese Verlagerung stehe indes nicht allein, sondern sei Teil einer „Revolution der Gefühle, die ebenso bedeutsam für die allgemeine Geschichte ist wie die der Ideen oder der Politik, die der Industrie oder der sozio-ökonomischen Bedingungen, die der Demographie usw. – lauter Revolutionen, die fraglos mehr miteinander verbindet als bloß eine chronologische Korrelation.“ (ebd.)

des Sterbens der Betroffenen wesentlich mit ihrer Liebesbeziehung verknüpft sind.[6] Nach erfolglosen Versuchen, die Konfrontation zwischen ihrem Liebesstreben und äußeren Hindernissen zu bestehen, setzen sie damit einer widrigen Außenwelt eine glückverheißende Innenwelt entgegen; das Grab wird zum Schutzraum vor feindlichen Aggressionen.

In gewisser Weise gesellt sich auch *Gli Orazi e i Curiazi* zur Gruppe dieser Opern, muss man doch annehmen, dass Orazia die Auseinandersetzung mit ihrem Bruder Orazio gerade deshalb eskalieren lässt, ohne einzulenken, weil ihr Verlobter Curiazio tot ist und damit jede Hoffnung auf ein gelingendes Leben für sie verloren scheint. Zwar handelt es sich nicht um einen Liebestod im engeren Sinne, da das Sterben der beiden nicht gleichzeitig geschieht; immerhin aber besteht auch hier ein Zusammenhang zwischen gescheitertem Liebesversuch und gewaltsamem Tod.

"Non venga idea fallace" und "Quanto sei, destin, feroce" – Täuschung, Enttäuschung und Resignation

In den beiden Opern schließlich, die sich in ihrer Dramaturgie als inkonsistent erwiesen haben, scheint die Dunkelheit bzw. Nächtlichkeit der Finalszenen der pessimistischen Weltsicht zu entsprechen, die sie verkünden. Im Falle von *Il Conte di Saldagna* ist es der Schock des plötzlichen Giftanschlags beim feierlichen Festessen, der die Welt als eine trügerische entlarvt; in *Edipo a Colone* deckt der würdelose Tod des frisch geblendeten Edipo im Innern des Eumenidentempels die Heillosigkeit menschlichen Lebens auf. Entscheidend ist dabei jeweils der Kontrast zu einer früher aufgebauten positiven Erwartungshaltung, die in *Il Conte di Saldagna* durch die unehrliche Ankündigung großzügiger Fürstenmilde, in *Edipo a Colone* durch ein göttliches Heilsversprechen zustande kommt.

Elemente der Enttäuschung und Resignation finden sich auch in den anderen Opern des Untersuchungsgebietes. Dort jedoch werden Gegengewichte in Form der beschriebenen Liebeswelten oder in einem Rest von poetischer Gerechtigkeit – Semiramide beispielsweise ist immerhin eine Mörderin – geschaffen, so dass insgesamt weniger pessimistische Weltbilder entstehen.

---

[6] Vgl. Maya C. Bijvoet, *Liebestod: the function and meaning of the double love-death*, New York 1988.

Stadien unversöhnlicher Konfrontationen – das Fünfstufenmodell des *tragico fine*

Unterschiedlich ist auch die Gestaltung des zeitlichen Verlaufs innerhalb der Finali. Gerade hier spielen Fragen der Vertonung eine wesentliche Rolle, verleihen musikalische Mittel der Dehnung oder Komprimierung dem Komponisten doch großen Einfluss auf die Gewichtung einzelner Handlungsphasen.

Zur Beschreibung der unterschiedlichen Verläufe der tragischen Finali ist die Orientierung an einer gemeinsamen Basis hilfreich. Tatsächlich lassen sich sämtliche Opernschlüsse an einem Fünfstufenmodell messen, das sich als Abfolge von Steigerung, Auflösung und Befestigung mit zwei Katastrophenunterbrechungen charakterisieren lässt.[7] Nachdem in einem Prozess des Spannungsaufbaus, hier als Steigerung bezeichnet, die Motivation für eine gewaltsame Handlung aufgebaut wurde, folgt als Katastrophe I je nach Stück ein Attentat, eine Selbstverletzung oder Gifteinnahme. Der Sterbevorgang präsentiert sich sodann als Prozess des Schwindens, der Auflösung, dessen Ende durch den Tod der Bühnenfigur als Katastrophe II markiert wird. Es folgt jeweils ein Abschnitt der Befestigung, meist ein Kommentar der Überlebenden, der Finalwirkung erzeugt und mit dem die Oper schließt. Dauer und Gestaltung der Stufen variieren stark; teilweise entfallen einzelne Phasen komplett, so dass auch hier, wenn auch weniger eindeutig als bei der schauplatzorientierten Einteilung, von verschiedenen Finaltypen zu sprechen ist. Auffälligerweise spielen sich ähnliche Schlussverläufe in ähnlichen Szenerien bei ähnlicher Konfliktlage ab. Insbesondere der Umgang mit der Auflösungs-Phase gestaltet sich bei den Tageslicht-Finali anders als bei den Schlussszenen im Dunkeln: Als Gesamttendenz lässt sich vorwegnehmen, dass die in finsteren Innenräumen spielenden Finali den Auflösungsphasen mehr Gewicht verleihen, während die im Hellen spielenden Schlussbilder die Steigerungs- und vor allem die Befestigungsphasen ins Zentrum stellen.

---

[7] Die Ausdrücke „Auflösung“ und „Katastrophe“ sind hier nur in der beschriebenen Weise gemeint, nicht in derjenigen, in der dieselben Vokabeln in der aristotelischen Dramentheorie Verwendung finden. Wollte man beide Terminologien ins Verhältnis zueinander setzen, so ließen sich die erwähnten fünf Stufen als Einzelstadien im Verlauf einer tragischen Schlusskatastrophe beschreiben.

Stufe I: Steigerung

Ohne Stufe I und II: Steigerung und Katastrophe hinter der Bühne

Zweimal wird der Steigerungsprozess sowie die Katastrophe I der Imagination des Zuschauers anvertraut: In *La morte di Mitridate* und *Edipo a Colone* erscheint der Protagonist bereits tödlich verletzt zur Scena ultima, womit die Opern die Tradition der klassischen französischen Tragödie fortsetzen. Beide Opern enden mit einer Minimalfolge aus Accompagnato-Rezitativ und Chor ohne weitere geschlossene Musiknummern.

Auch in den Liebestod-Finali fehlt die unmittelbare Vorgeschichte zum Sterben jeweils einer der beiden Partner: Bei *La morte di Cleopatra* gehört der Biss der Giftschlange zum szenisch Gezeigten, nicht jedoch die Verletzung Antonios, der als Moribunder die Bühne betritt. *Giulietta, e Romeo* wiederum lässt Romeo offen sichtbar Gift schlucken, ein physischer Grund für Giuliettas Tod ist jedoch nicht erkennbar, so dass ihr Sterben als schleichender Verfall ohne Anfangspunkt erscheint.

Steigerung im Ensemble

In weiteren zwei Fällen spielen Ensemblenummern, an denen Täter und Opfer gleichermaßen beteiligt sind, eine zentrale Rolle in der Zuspitzung des Konfliktes. *La morte di Semiramide* verlegt gar den Muttermord selbst ins Terzett zwischen Arsace, Semiramide und Seleuco. Bei *Gli Orazi e i Curiazi* dagegen dient das vorgeschaltete Duett zwischen Orazio und Orazia zur Kontraststeigerung: Nachdem die Geschwister musikalisch innig verbunden, jedoch in feindseliger Auseinandersetzung gezeigt wurden, wirkt das im folgenden Accompagnato-Rezitativ begangene Attentat umso schmerzlicher.

Steigerung in Scena und Accompagnato-Rezitativ

Die beiden Liebestod-Finali zeigen jeweils eine der beiden vor dem Tod stehenden Figuren in einer Szene, in der sie sich von Freunden oder Bedienten verabschieden, um dann ihren Selbstmord als Tat der Erlösung vorzubereiten und zu vollziehen. Cleopatra schickt ihre Hofdamen weg, um sich sodann von einer Giftschlange beißen zu lassen; Romeo heißt seine Freunde gehen, bevor auch er in Giuliettas Grab das vermeintlich befreiende Gift schluckt. Musikalisch unterscheiden sich beide Szenen

insofern grundsätzlich, als Cleopatras Verabschiedung 1794 stumm zu einem Instrumentalvorspiel geschieht, bei *Giulietta, e Romeo* hingegen eine Abfolge aus Scena, Chor und Scena dem Selbstmord vorangeht. Ähnlich wie in *Giulietta, e Romeo* sind Text und Vertonung im Fall der heimtückischen Giftvergabe in *Il Conte di Saldagna* angelegt: Auch die Szene, in der Ramiro – allerdings unwissentlich – Gift schluckt, ist als Accompagnato-Rezitativ verton, das auf einen Chor folgt. Beide Opern – die Vertonungen stammen jeweils von Zingarelli, dessen Finalszenen in anderen Stücken formal aber anders aussehen – rahmen die Finalszene so durch Chöre ein.

Stufe II: Katastrophe I

Indirekte Darstellung der Katastrophe I durch Verzicht auf Szene oder Text

Weniger diskret als diejenigen Opern, die die Gewalttaten hinter die Bühne verlagern, aber doch auch mit Zurückhaltung behandeln die ersten Fassungen von *La morte di Cesare* und *La morte di Cleopatra* den Beginn der Sterbeprozesse, indem sie Wege finden, den Realitätsgrad der Darstellung gegenüber dem des übrigen Stückes einzuschränken. Offensichtlich ist diese Abschwächung in der Caesar-Oper, die 1789 den Tyrannenmord nur als pantomimisch gezeigten Trauminhalt auf die Bühne bringt. Wenn dann der eigentliche Mord im Senat hinter verschlossenen Türen geschieht, gibt lediglich der Text, vertont als Accompagnato-Rezitativ, wieder, was die Szene verbirgt; die Autoren weichen zwar nicht auf den Botenbericht aus, vermitteln den Mord aber doch nur durch eine Art von musikalisch-textlicher Teichoskopie, bei der nicht eine Bühnenperson verbal berichtet, sondern bei der der Zuschauer selbst akustischer Zeuge der Handlung wird.

Indem die stumme Präsentation des Schlangenbisses der Cleopatra 1794 ebenfalls auf ein Darstellungsmedium, die Sprache, verzichtet, erzeugt auch sie – im Unterschied zur späteren, erweiterten Fassung – einen Charakter der Unwirklichkeit, die auf eine gewisse Vorsicht in der Darstellung von Gewalttaten schließen lässt. Realer, aber doch durch die von der Dunkelheit begünstigte Verwechslung noch abgeschwächt, erscheint der Mord des Arsace an seiner Mutter in *La morte di Semiramide*. Im Terzett wirken hier Text, Musik und Szene zusammen; das Attentat geschieht auf der Bühne, bleibt aber doch im Verborgenen.

Szenische Darstellung der Katastrophe I ohne deutliche musikalische Entsprechung

Die Römeropern *Gli Orazi e i Curiazi* und *La morte di Cesare* (1797) – deren Finali beide im Tageslicht spielen – zeigen die Mordtaten an Orazia und Cesare im Accompagnato-Rezitativ auf offener Bühne, verzichten jedoch auf eine deutliche musikalische Entsprechung. Da zudem Attentat und Tod gleichzeitig stattfinden, ohne dass der Sterbeprozess als Auflösungsgeschehen zwischengeschaltet würde, geht hier die Steigerung unmittelbar in die abschließende Befestigung über. Das Fünfstufenmodell wird zur dreiteiligen Anlage aus Steigerung, Katastrophe und Befestigung. Orazia stirbt unmittelbar im Moment des Angriffs ihres Bruders, und auch Cesare kommt in beiden Fassungen als Sterbender nicht mehr zu Wort. Dabei geschieht der Mord an Orazia ganz ohne musikalisches Äquivalent zwischen den abschließenden Kadenzakkorden des Accompagnato-Rezitativs und dem folgenden Schlusschor. *La morte di Cesare* lässt 1789 auf Cesares Todesseufzer „Ah!“ immerhin die tonartlich entfernten Harmonien C-Dur und E-Dur folgen; 1798 deutet lediglich eine Basslinie mit chromatischen Schritten (es – d – As – G) das besondere Ereignis an.

Szenische Darstellung der Katastrophe I mit deutlicher musikalischer Entsprechung

Bei denjenigen Vertonungen, die dem Schock der Katastrophe I auch musikalisch Ausdruck verleihen, dienen vor allem verminderte Septimakkorde, Streichertremoli, absteigende Linien, chromatische Schritte und kurzfristig erreichte extreme Lagen als signalhafte Zeichen der Gewalttat. So erklingt bei der Ermordung der Semiramide überraschend ein verminderter Dreiklang auf A, ihr Todesschrei wird mit einem Es-Dur-Streichertremolo und chromatisch absteigenden Basslinien kommentiert. In *Il Conte di Saldagna* zeigt ein absteigender verminderter Septimakkord die Katastrophe an: Ramiro hat aus der ihm dargereichten Tasse getrunken und beginnt die Wirkung des Giftes zu spüren. In der Traumpantomime in *La morte di Cesare* (1789) steigern sich nervöse Streicherfiguren bis zu einem Hochton auf dem zweigestrichenen As, mit dem die träumende Calfurnia zum Text „empi inumani“ auf den Mord an ihrem Gatten reagiert. Zwei abwärts stürzende Violinskalen markieren in *La morte di Mitridate* den Zeitpunkt, zu dem Mitridate sich aus Verzweiflung mit dem Dolch ersticht, um die Wirkung des Giftes zu beschleunigen.

Nicht als Schock, sondern als Beginn einer Glücksphantasie im Sinne einer Flucht in die Liebeswelt, gestaltet die Vertonung in *Giulietta, e Romeo* den Moment der Gifteinnahme Romeos. Vor allem eine harmonische Aufhellung von c-Moll bis zu F-Dur beginnt zeitgleich mit dem Sterbeprozess, ohne dass allerdings ein musikalisches Signal den genauen Zeitpunkt des Ereignisses kennzeichnet.

Stufe III: Auflösung

In denjenigen Opern, deren Finali in dunklen Räumen stattfinden, sowie bei *La morte di Mitridate*, liegt das Hauptgewicht der Scena ultima auf dem Vollzug des Sterbens als Auflösungsprozess. Die finsteren Räume scheinen dabei zum einen eine optische Entsprechung zum bedrohlichen Geschehen zu bieten; zum anderen ermöglichen sie eine gewisse Diskretion in der Todesdarstellung, indem sie darauf verzichten, die Helden in ihrer Schwäche dem unbarmherzigen Tageslicht auszusetzen.

Sprachliche Mittel der Auflösung und ihre Umsetzung in der Vertonung

Auf Librettobasis dominieren die bereits von Geyer[8] in Sterbeszenen venezianischer Oratorien beschriebenen Versi spezzati als Ausdruck der schwindenden Kräfte des Sterbenden. Die Vertonungen verstärken diese textlichen Vorgaben meist durch einen pausendurchsetzten, karg begleiteten Rezitativstil und ergänzen oft einzelne Seufzermotive. Das eigene Empfinden des Sterbenden wird in einer bildhaften Sprache geschildert: Häufig ist die Rede von tiefen Temperaturen, die in den Sotteraneo-Szenen sowohl zur Beschreibung der Raumatmosphäre dienen als auch auf die empfundene ‚Todeskälte' als Begleiterscheinung des Sterbens hinweisen. Sie haben ihre musikalische Entsprechung in langsamen Tempi oder stockenden Figuren in der Instrumentalbegleitung. Immer wieder finden darüber hinaus Metaphern der Dunkelheit Verwendung; teils werden auch sie zur Charakterisierung des Ortes, an dem man sich befindet, herangezogen, teils schildern sie den Verlust des Augenlichtes als Symptom des Sterbens; immer aber dienen sie zugleich als Ausdrucksmittel, um den inneren Zustand der Figuren darzustellen. Dabei gehen die Bilder von Licht und Finsternis wie-

[8] Helen Geyer, *Die Sterbeszene im Oratorium des 18. Jahrhunderts*, in: *Opernheld und Opernheldin*, hrsg. v. K. Hortschansky, Hamburg, Eisenach 1991, S. 195-231, hier S. 213. Vgl. Kapitel *Forschungsüberblick*, S. 12.

derholt einher mit dem gezielten Einsatz ‚hell' und ‚dunkel' konnotierter Tonarten oder treten in Spannungsverhältnisse zu ihnen.

Musikalische Mittel der Auflösung im Accompagnato-Rezitativ

Sämtliche Finali mit ausführlicher Darstellung des Sterbevorgangs weisen als Kernstück ein expressives Accompagnato-Rezitativ des sterbenden Helden auf, innerhalb dessen die erwähnten textlichen Mittel und ihre musikalischen Umsetzungen den Verfallsprozess skizzieren. In allen Fällen bis auf *La morte di Cleopatra*, wo ein Terzett mit dem Tod Cleoptras und Antonios die Oper beschließt, findet am Ende dieses Rezitativs der Tod der Bühnenfigur statt. In drei der Opern – *La morte di Mitridate*, *Il Conte di Saldagna* und *Edipo a Colone* – beschränkt sich die Darstellung des Sterbegeschehens vollständig auf das Accompagnato-Rezitativ; in den drei übrigen – *La morte di Semiramide*, *La morte di Cleopatra* und *Giulietta, e Romeo* erstreckt sich der Auflösungsprozess über mehrere Nummern.

Innerhalb der Accompagnato-Rezitative dienen übermäßige und chromatische Schritte in den Gesangslinien sowie expressive Seufzermotivik in traditioneller Weise der Repräsentation von Schmerz. Hier wie überhaupt in den Finalszenen werden überwiegend b-Tonarten verwendet. Dem raschen Wechsel der Affekte der Sterbenden entsprechen oft schnell variierende Tempi. Häufig tragen klagende Bläsersoli – bevorzugt Klarinetten und Fagotte – zur Etablierung einer tristen Stimmung bei. Musikalischen Zusammenhalt erzeugen die Streicher, die über weite Strecken klanglich homogene Flächen aus Tremoli oder repetitiven Begleitfiguren schaffen, über denen sich der Zusammenbruch des Helden vollziehen kann, ohne dass der musikalische Satz insgesamt zerfällt. Dabei werden die jeweiligen Figurationen oft auch Träger semantischer Gehalte, so etwa, wenn bei Mitridates „io tremo" die Streichertremoli ihren allgemeinen Begleitcharakter verlieren und zur lautmalerischen Textillustration werden. Auch ermöglichen es die Klangteppiche, durch Verdichtungen und auffällige harmonische Wendungen bestimmten Textpassagen besondere Aufmerksamkeit zu verleihen und somit textausdeutend zu fungieren wie in *La morte di Cleopatra*, wo der Streichersatz die Stilisierung des Freitodes zum Tugendexempel unterstützt. Spezifischere Inhalte transportieren die Streicherpassagen in jenen Fällen, in denen Gewittermusiken als Szenenmusik sowie in metaphorischer Verwendung als musikalische Entsprechungen für innere Befindlichkeiten erklingen, so nämlich bei *La morte di Semiramide* – in

Anlehnung an den donnerbegleiteten Geisterauftritt des ersten Finale – und bei *Edipo a Colone*.

Konsolidierungstendenzen in der Auflösungsphase: Souveränität und Liebesidyll

Neben den kompositorischen Mitteln, die die Affekte der Trauer und Angst ausdrücken, von denen der Prozess des Dahinschwindens begleitet ist, finden sich phasenweise auch solche, die gewisse Konsolidierungselemente im Auflösungsprozess selbst verankern. So sind vorübergehende Festigungen in einer ansonsten zerrissenen Textur beispielsweise in *Il Conte di Saldagna* Zeichen für den edlen Charakter des sterbenden Helden, der selbst im Tod noch eine respekteinflößende Haltung bewahrt: Ramiro, der sich aufgrund der Gifteinwirkung kurz zuvor nur noch in Rezitativfetzen äußern konnte, rafft sich noch einmal zu ganzen Phrasen mit korrektem Ende auf der Tonika auf. Auch der Tonartengebrauch sowie der Umgang mit den Blasinstrumenten unterstützen hier diese Zwischenphase, wenn zeitgleich mit der Stabilisierung der Textur eine Weile F-Dur statt des sonst dominierenden As-Dur verwendet wird. Ähnlich setzt Zingarelli auch in *Edipo a Colone* F-Dur als kurze Aufhellung inmitten eines Satzes ein, der im übrigen Verlauf stark von Moll-Tonarten bestimmt wird, und lässt mit Flöten und Oboen eine fast schon naturhaft-arkadische Atmosphäre entstehen, die für wenige Augenblicke die Todesangst Edipos in den Hintergrund rücken lässt. Mit der Rückkehr der zerrissenen Texturen, der Tonarten mit mehreren b-Vorzeichen sowie Moll-Tonarten, mit dem Wechsel zu Klarinetten und Fagotten enden diese Einschübe jeweils plötzlich; die Realität wirkt im Kontrast umso unbarmherziger.

Eine gewichtigere Rolle spielen derartige Inseln der Abkehr von Todesangst und Sterbesymptomen bei den Liebestod-Finali. Grundsätzlich finden sich hier ähnliche musikalische Mittel der Aufhellung: Durtonarten mit weniger b-Vorzeichen oder gar Kreuztonarten, Oboen und Flöten statt Klarinetten und Fagotten. Im Finale von *Giulietta, e Romeo* etwa nimmt ein Flötensolo in Imitation mit der Violinstimme musikalisch das glückliche Elysium vorweg, in das Romeo über seinen Selbstmord zu gelangen hofft. Deutlicher aber als bei den zuvor erwähnten Beispielen fällt der Unterschied in der Textur und musikalischen Form aus. So steht das Liebesduett zwischen Cleopatra und Antonio mit seinen Terz- und Sextparallelen und seiner klangvollen Instrumentalbegleitung in ungleich größerem Kontrast zu den pausendurchsetzten Versi spezzati-Vertonungen als der vorübergehend homogenere Deklamationsstil des Ramiro in *Il Conte di Saldagna*. Und auch der Umgang mit den Tonarten trägt zur

Etablierung einer veritablen Gegenwelt bei, statt lediglich ein flüchtiges Aufatmen vor dem tatsächlichen Ableben des Helden zu erlauben. Indem beispielsweise Romeo in einer typischen Ombra-Situation gerade nicht in Es-Dur, sondern C- bzw. D-Dur zu hören ist, findet eine über das bloße Ausweichen in Dur- und Kreuz-Tonarten hinausgehende Textdeutung statt, die die Sphäre der Liebeswelt zum gleichberechtigten, wenn auch illusionären Bereich werden lässt.

Stufe IV: Katastrophe II

Weniger noch als das jeweils vorausgehende Attentat in der Katastrophe I findet der eigentliche Tod der Protagonisten musikalische Entsprechungen in den Finali. Die Aufmerksamkeit liegt auf dem Sterbeprozess zuvor, so dass gerade in den Stücken, die musikalisch und textlich am ausführlichsten den Auflösungsprozess schildern, nur ein Verstummen am Ende des Accompagnato-Rezitativs das Lebensende der Figur anzeigt. So geschieht es in *Il Conte di Saldagna*, *La morte di Semiramide* und bei Romeos Tod in *Giulietta, e Romeo*. Einen Sonderfall stellt *La morte di Mitridate* dar, denn Mitridate beschleunigt, nachdem er lange unter der Einwirkung eines Giftes gelitten hat, seinen Tod mithilfe eines zusätzlichen Dolchstichs, der musikalisch durch zwei abwärts stürzende Violinskalen als Zeichen des tatsächlichen Selbstmords und des unmittelbar eintretenden Todes symbolisiert wird. Edipo wiederum, dessen Rezitativ schon zuvor auffallend wenige Versi spezzati enthielt, stirbt nicht lautlos, sondern mit dem Verzweiflungsausruf „Ah soccombo al mio dolor“, der synkopisch versetzt auch Antigone und Teseo in den Mund gelegt wird.

Die beiden Liebestod-Finali unterscheiden sich in der Gestaltung der Katastrophe II stark voneinander: Während Cleopatra und Antonio ihre Leben gleichzeitig beenden und die damit erreichte Vereinigung musikalisch im Oktavklang auf dem Wort „morir“ als letzter Note erkennen lassen, ist es Giulietta nicht vergönnt, zusammen mit Romeo zu sterben. Vielmehr fällt sie nach Romeos Tod einem Schwächeanfall zum Opfer, der ein musikalisches Äquivalent in einer durch immer größer werdende Abwärtsbewegungen gekennzeichneten Instrumentalbegleitung hat. Eine direkte musikalische Darstellung der Vereinigung im Liebestod fehlt hier.

Stufe V: Befestigung

In allen Opern kommt es nach dem Tod der Protagonisten zu einer abschließenden Bewertung, einem Kommentar durch einen oder mehrere Überlebenden, der in fast al-

len Fällen die Form eines Chores annimmt, wie er in der Opera seria der Zeit ohnehin als schlussbildendes Element üblich ist.

Dramaturgisch ermöglichen es diese Chöre, durch Musik und Text etwaige Zweifelsfälle hinsichtlich der Qualität des Helden zu entscheiden und ihn beispielsweise im Rückblick als mitleidswürdig zu charakterisieren. Große Wichtigkeit kommt der Befestigungsphase gerade dort zu, wo der Auflösungsabschnitt entfällt. Deutlich tritt dies in den widersprüchlichen Chören der beiden Fassungen von *La morte di Cesare* zu Tage: Könnte bis zum Finale der Fassung 1789 noch in Frage stehen, ob in Cesare nicht eigentlich ein verabscheuenswürdiger Tyrann seiner gerechten Strafe zugeführt wird, das Ende somit möglicherweise nicht tragisch sei, so stellt der hymnenhafte Abschlusschor, der zur Rache an den Mördern aufruft, klar, was von der im Namen der Freiheit begangenen Tat zu halten ist: Sie ist als Mord zu verurteilen; Cesare und seinen Hinterbliebenen gebührt das volle Mitgefühl. Umgekehrt lenkt die Fassung 1797 mit ihrem Triumphchor – der musikalisch ähnlich wie der von 1789 gestaltet ist – die Aufmerksamkeit ganz auf die neuen Freiheitshelden. Indem Cesare so zum aristotelischen ‚Schuft' statt zum mittleren Helden wird, verschwindet in der zweiten Fassung der Tragödiencharakter, soweit das tragische Ende als das Unglück eines positiv besetzten Helden Kriterium hierfür ist. Ähnlich geschieht es in der gewaltsam umgeformten venezianischen Version von *La morte di Mitridate* von 1797, in der die einmarschierenden Römer am Schluss triumphieren und Mitridates Tod völlig in den Hintergrund rückt. Eine Sonderstellung nimmt der Schlusschor von *Gli Orazi e i Curiazi* ein, da hier zwei widersprüchliche Wertungen nebeneinander gestellt werden. In den übrigen Fällen jedoch kennzeichnet der abschließende Tuttikommentar den gerade geschehenen Sterbeprozess als Unglück. Dabei spielt der jeweilige Text die Hauptrolle; die Vertonungen halten sich meist an die üblichen Satzweisen der Seria-Schlusschöre: Im homophonen Satz auf den Hauptkadenzstufen wird die Schlussbotschaft vorgebracht, ohne dass eine musikalisch ausgedrückte eigene Deutung hinzukäme.

Allgemein führen die Schlusschöre samt abschließender Instrumentalnachspiele zu einer Finalwirkung, indem sie durch wiederholte Abkadenzierung in der Grundtonart – D-Dur, C-Dur, F-Dur, B-Dur, Es-Dur und f-Moll kommen vor – die Tonika befestigen und den vorangehenden Accompagnato-Rezitativen mit ihren Auflösungstendenzen eine harmonisch, rhythmisch und melodisch fester gefügte Form entgegenstellen, die gewohnterweise als schlussbildend empfunden wird. Die Dauer dieser befestigenden

Nummern differiert stark und reicht von drei Takten bei *Il Conte di Saldagna* bis zu weit über hundert Takten bei *La morte di Cesare* (1789). Mitunter versehen motivische Einsprengsel oder kurze Instrumentalsoli in charakteristischer Klangfarbe die Schlusstakte mit einem zusätzlichen Kommentar, so etwa die Gewitterskala, die am Ende von *La morte di Semiramide* noch einmal an den Geist des Nino gemahnt und dessen Sieg zu verkünden scheint.

Eine Ausnahme hinsichtlich des abschließenden Kommentars bildet die Oper *La morte di Cleopatra*. Sie verzichtet nach dem Tod Cleopatras und Antonios auf den Schlusschor und lässt nur den wütenden Augusto mit mehrfachen „Ho d'averno le furie nel seno"-Ausrufen zu Wort kommen, ohne dass hierdurch aber ein Zweifel an der Sympathiewürdigkeit des toten Paares aufkäme.

Musikalische Gemeinsamkeiten

Abgesehen von der unterschiedlichen Ausgestaltung des Fünfstufenmodells, wiederholen sich gewisse musikalische Charakteristika in allen Finali. Insbesondere auf dem Gebiet der Tonartenbehandlung sowie in den verwendeten Formen und der Instrumentation sind auffällige Übereinstimmungen zu beobachten.

Tonarten

In allen Schlussbildern dominieren Tonarten mit b-Vorzeichen; insbesondere Es-Dur kommt in fast allen Finali als prominente Tonart vor. Selten stehen Schlusschöre in Es-Dur – dies ist nur in *La morte di Cesare* (1797) der Fall –, häufig jedoch geschlossene Solo- und Ensemblenummern, so die beiden Duette in den Finalszenen von *Gli Orazi e i Curiazi* und *Giulietta, e Romeo*, das Terzett in *La morte di Semiramide* und die dem B-Dur-Terzett vorausgehende Cavatina des Augusto in *La morte di Cleopatra*. Im Finale von *Edipo a Colone* tritt die parallele Molltonart c-Moll an die Stelle von Es-Dur, wie auch in den übrigen Opern immer wieder Ausweichungen nach c-Moll führen oder auch ganze Scene bzw. Accompagnato-Rezitative in dieser Tonart stehen, so die Streit- und Mordszene zwischen Orazio und Orazia oder der Beginn der Selbstmordszene der Cleopatra in der Pyramide. Scheint der Tonartenbereich mit drei b-Vorzeichen bei den Finalszenen in dunklen Räumen nicht zuletzt der Charakterisierung sotteraneo-ähnlicher Umgebungen als Orten mit Unterweltcharakter geschuldet, so zeigt sich anhand von Beispielen wie *Gli Orazi e i Curiazi* ein weiterer Bedeutungshorizont: Jenseits konkreter Ausstattungsfragen scheint Es-Dur hier für abstrak-

tere Konstrukte wie die Verbindung der Themen Liebe und Tod oder für die Koppelung des Geschehens an den Bereich des Schrecklich-Erhabenen zu stehen.

Formen

Auch in der Abfolge der Nummern unterscheiden sich die Finali, die auf eine Darstellung des detaillierten Sterbevorgangs verzichten, nicht grundsätzlich von denen mit ausführlicher Auflösungs-Phase. Gemeinsam ist allen – bis auf *La morte di Cleopatra*, die wie erwähnt mit einem Terzett endet –, die Kombination aus Accompagnato-Rezitativ und Chor als Opernschluss. In einigen Opern gehen dem Accompagnato-Rezitativ verschiedene Sequenzen aus geschlossenen Chor- und Solonummern (Cavatinen, Rondò) sowie Ensembles (Duette und das Terzett in Es-Dur) voraus, unterbrochen je von Scene bzw. weiteren Accompagnato-Rezitativen, wobei die jeweiligen Nummern durchaus verschiedenen Handlungsphasen zugehören.

Instrumentation

Schließlich sind auch in der Instrumentation nur insofern grundsätzliche Differenzen zwischen den verschiedenen Finaltypen festzustellen, als sich der spärliche Einsatz von Trompeten auf drei der Tageslicht-Finali – *La morte di Cesare* (1789), *La morte di Mitridate* (hier zusammen mit Pauken) und *Gli Orazi e i Curiazi* – beschränkt. Die übrigen Erweiterungen der Grundbesetzung aus Streichern, Oboen und Hörnern (letztere fehlen nur bei *Edipo a Colone*) durch Flöten, Klarinetten und Fagotte gestaltet sich je im Einzelfall verschieden. Auch hier gilt Ähnliches wie im Zusammenhang der Tonartenverwendung: Wirken die charakteristischen Klangfarben von Klarinetten und Fagotten beispielsweise in der Grabesszene von *Giulietta, e Romeo* wie Reminiszenzen an alte Unterweltstopoi, so transportieren dieselben Instrumente in anderen Kontexten abstraktere Affekte von Schmerz, Gefahr und Unheil. So scheint auch in den Sotteraneo-Finali eine allgemeinere Deutung der Besetzung und Tonartenverwendung angemessen, die nicht bei der konkreten Koppelung von Raumausstattung und musikalischer Kulisse stehen bleibt.

METASTASIO, ALFIERI, KLASSIZISMUS, ROMANTIK? VERSUCH EINER KULTURGESCHICHTLICHEN EINORDNUNG

Ob Tageslicht-Finali oder Finali im Dunklen, ausführliche Auflösungs- oder starke Befestigungsphase – bei näherer Betrachtung der ausgewählten Opern erweist sich, dass nicht nur „Entstehung und Uraufführung der *La morte*-Libretti" sowie der übrigen im venezianischen Raum erstaufgeführten Stücke „in genau dieses politisch-kulturelle Ambiente hineingehören"[9]; auch die Tragedie per musica, die aus anderen Städten für Venedig übernommen wurden, boten dem venezianischen Publikum Ansatzpunkte für Assoziationen zur eigenen Lage. Von hypothetisch zu formulierenden Analogien zur historisch-gesellschaftlichen Situation wie bei *La morte di Semiramide* oder auch bei *Giulietta, e Romeo* bis zu massiven Eingriffen seitens der Librettisten in ihre Textbücher als Reaktion auf politische Veränderungen wie in den 1797 aufgeführten Fassungen von *La morte di Cesare* und *La morte di Mitridate* reicht das Spektrum der Wechselwirkungen. Dramaturgisch inkonsistente oder doch wenig befriedigende Libretti und Vertonungen wie die des *Conte di Saldagna* und des *Edipo a Colone* verraten ihre Zugehörigkeit zum „politisch-kulturellen Ambiente" nicht zuletzt gerade durch ihre formale Unentschiedenheit, die sie als Produkte einer Zeit des Wandels kennzeichnet.

Auf dem Gebiet der italienischen Literatur und Dramatik ist diese Übergangsphase an zwei Namen geknüpft: Metastasio als übermächtiger Vater sprachlich vollkommener italienischer Dramatik und Alfieri als Hoffnungsträger der neuen italienischen Tragödie. Ausgehend von Metastasio als immer noch respektiertem Vorbild jedes Librettisten, dem auch Alfieri mit seinen Werken antithetisch gegenübertritt,[10] entwickeln die venezianischen Opern mit *tragico fine* eine Gegenposition zu beiden Autoren. Neben den vom großen Publikum als spröde empfundenen Tragödien Alfieris,

---

9 Klaus Hortschansky, *Der tragische Held in der italienischen Oper am Ende des 18. Jahrhunderts*, in: *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert*, hrsg. v. K. Hortschansky, Hamburg, Eisenach 1991, S. 233-252, S. 235.

10 So vertritt es Ulrich Schulz-Buschhaus in seinem Beitrag ‚*Die Literatur der italienischen Aufklärung*', in: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Europäische Aufklärung III*, hrsg. von Jürgen v. Stackelberg, Wiesbaden 1980, S. 329-358, hier S. 346: „Indem Alfieri Tragödien verfasst, negiert er jene Form des Theaters, auf welche die höfische Kultur nicht nur in Italien ihren höchsten Stolz setzte: das ‚Melodramma', wie es am erfolgreichsten die Stücke Pietro Metastasios verkörperten. [...] Was er dazu auch aus der europäischen Gattungstradition – Sophokles, Seneca, Corneille, Racine, Voltaire oder Scipions Maffiers *Meropa* (1713) – adaptieren mochte, stets wird es dergestalt umgewandelt, dass eine Wirkung entsteht, die sich von Metastasios einschmeichelnden Klang- und Farbreizen aufs kräftigste abhebt."

an die sich die Hoffnung vieler Intellektueller auf einen Aufschwung der italienischen Tragödie knüpfte, mochte eine aufs neue der französischen Dramatik angenäherte, tragische Oper eine der Allgemeinheit zugänglichere Alternative bieten, die die Annehmlichkeiten der Opera seria mit dem Anspruch der Tragödie zu vereinbaren versprach. So findet sich in den tragisch endenden Opern Venedigs manches Charakteristikum, das im allgemeinen Alfieris Tragödien zugeschrieben wird, wie die Bedeutung der Freiheitsthematik oder des Schrecklich-Erhabenen; formal aber orientieren sie sich weiterhin an der metastasianischen Oper und ihrer durch Anregungen aus Frankreich sowie aus der Opera buffa inspirierten Fortentwicklung. Die Stoffquellen, aus denen geschöpft wird, stimmen dabei teilweise mit denen Alfieris überein, weisen aber immer auch Bezüge zu Opern aus der metastasianischen Ära auf. Den gemeinsamen Bezugspunkt bilden die griechischen Tragödien des Sophokles und Euripides, die Dramatik der französischen Klassik mit beiden Corneilles und Racine sowie die klassizistischen Dramen Voltaires samt der durch sie beförderten romanischen Shakespearerezeption.

Die Opern fügen sich jedoch nicht nur in die unmittelbare historische und ästhetische Umgebung, in der sie aufgeführt wurden. Vielmehr lassen sie gewisse Parallelen zu Kunstphänomenen verschiedener Gattungen erkennen, wie sie sich an vielen Orten Europas in der Zeit um und nach 1789 finden. So mag man sie gewissen „Werken der bildenden Kunst und der Literatur“[11] an die Seite stellen, die eine „zugespitzte, hoffnungslose und zugleich einsichtsvolle Untergangsstimmung beherrscht“, wie sie Jean Starobinsky beschreibt:

> Bei dieser an eine untergehende Klasse gebundenen Kunst wird es vorkommen, dass wir die Zeichen der Ermattung zusammen mit einer oft bewundernswerten Freiheit finden, die auf dem Bruch mit allen Bindungen und der Art Rausch beruht, den das Gefühl vermittelt, angesichts des Todes nichts mehr zu verlieren zu haben.[12]

Und auch, wenn Starobinsky in einem weiteren Rahmen zwei Tendenzen in der Kunst des späten 18. Jahrhunderts findet, drängen sich Parallelen zu den in den Opern erkennbaren Richtungen auf, die wiederum ihre Entsprechungen in den venezianischen Rahmenbedingungen haben:[13] Eine Tendenz zum Ende, ein aristokratischer Libertinismus, der zur Selbstvernichtung dränge, stehe einer Neigung zum Anfang, zum Neubeginn aus dem Volk heraus entgegen – ganz ähnlich wie in Venedig der aristokratisch

---

[11] Hier und im Folgenden: Jean Starobinski, *1789. Die Embleme der Vernunft*, Paderborn, München u.a. 1981, S. 26.
[12] Ebd.
[13] Vgl. ebd., S. 43.

genährte Antimythos dem revolutionären Freiheitsmythos begegnet und im Opernrepertoire ein pessimistisch-fatalistischer Zug mit Hang zum Irrationalismus in Stücken wie *La morte di Semiramide* oder *La morte di Cleopatra* der affirmierenden Freiheitspropaganda in *La morte di Mitridate* und *La morte di Cesare* (1797) gegenübertritt. Auch die von Starobinsky diagnostizierte doppelte Weise der Neuentdeckung des Todes im ausgehenden 18. Jahrhundert lässt sich in Analogie zu den Finaltypen setzen: Eine „alexandrinisch-weibliche Neigung“[14], die sich in einem Bild vom Tod als „Verschmelzung im Schoß der Elemente“ und „Auflösung in den kosmischen Winden“ äußere, sei zu unterscheiden von einem „Hang zum Heroisch-Männlichen“, der im Motiv des athletischen Leichnams auf den höheren Zweck hinweise, für den der Held gestorben sei. Ähnlich divergierende Aspekte finden sich auch in den Opernfinali:[15] einmal in den Schlussszenen im Dunkeln mit ihren langen Auflösungsprozessen, einmal in den Tageslicht-Finali der römisch-republikanischen Stücke mit stärkeren Befestigungsphasen. Dabei durchsetzen jeweils auch Elemente der konträren Richtung die Opern, so beispielsweise das musikalisch ausgedrückte Moment des Bedauerns angesichts des patriotisch legitimierten Schwestermords in der Finalszene der Horazier-Oper oder die ebenfalls kompositorisch manifeste Selbstbehauptung der sterbenden Cleopatra, die ihren Tod königlich-autark zum Exemplum constantiae stilisiert, am Ende von *La morte di Cleopatra*. Insofern bewahrheitet sich nur zum Teil die von Gerhard aufgestellte Hypothese, wie die Personen der *Catone in Utica*-Bearbeitungen der 1780er und 1790er Jahre würden auch die einzelnen Figuren in den *La morte*-Opern „als schwankende Objekte gezeigt“[16], vom „feindlichen Schicksal am Schluss niedergeschmettert“[17]. In Bruto beispielsweise kommt 1797 ein erfolgreiches Gegenmodell zum „niedergeschmetterten“ Catone auf die Bühne.

---

[14] Hier und im Folgenden: Jean Starobinski, *1789. Die Embleme der Vernunft*, S. 89. Starobinski verwendet hier eine Geschlechtermetaphorik, wie sie der Zeit, über die er schreibt, geläufig war. (Vgl. dazu z.B. Ute Frevert, *„Mann und Weib und Weib und Mann“. Geschlechterdifferenzen in der Moderne*, München 1995, dort weitere Literatur.) Allerdings kommentiert er sie nicht, so dass unklar bleibt, wie es zu der zweifelhaften Terminologie kommt. Die weitere Beschreibung des Phänomens jedoch verdeutlicht, was gemeint ist. Auf diese Konkretisierungen sei hier die Aufmerksamkeit gelegt.

[15] Anhaltspunkt für eine entsprechende geschlechtsspezifische Zuschreibung innerhalb der Opern gibt es keine. Mitridates Tod wird als langer Auflösungsprozess dargestellt nicht anders als der Semiramides. Cleopatras Sterben enthält ebenso starke Tendenzen der Konsolidierung wie das des Conte di Saldagna.

[16] Anselm Gerhard, *Republikanische Zustände – Der tragico fine in den Dramen Metastasios*, in: Zwischen Opera buffa und Melodramma, Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert, hrsg. v. J. Maehder, J. Stenzl, (=Perspektiven der Opernforschung Bd. 1), Frankfurt am Main, Berlin etc. 1994, S. 27-64, hier S. 57.

[17] Ebd.

Bei der Betrachtung der Opern treten Spannungsverhältnisse wie die zwischen Ende und Anfang, Dunkel und Licht, Gefühl und Vernunft, Irrationalität und Rationalität, Realität und Traum in den Blick. Sie werden in verschiedener Weise entfaltet, in konfrontative Verhältnisse gebracht und insofern unversöhnlich zur Katastrophe getrieben, als weder der Sieg der dunklen, irrationalen, auf das Ende hin ausgerichteten Seite noch der der hellen, rationalen, zum Neubeginn gestimmten die je andere vergessen lässt. Wie andere Kunsterzeugnisse der Zeit erscheinen die Opern des Untersuchungsrepertoires somit als Reaktionen auf einen irritierenden Widerspruch, der den Menschen im Zuge der Aufklärung als Wesen hat erscheinen lassen, das zwischen dem Bemühen um rationale Erfassung und Beherrschung der Welt und der Erfahrung der eigenen Endlichkeit zerrissen ist.[18]

Kunst des späten 18. Jahrhunderts begegnet in der Analyse unweigerlich der Frage nach einer eventuellen Einordnung in die Begriffsfelder von Klassik, Klassizismus, Neoklassizismus bzw. Romantik, Vorromantik oder Präromantik. Entsprechende Kategorisierungen bewegen sich allerdings nach wie vor auf terminologisch unsicherem Terrain.[19] Im Falle der Oper verstärkt die Plurimedialität das Problem der allgemeinen begrifflichen Unschärfe, denn klassisch, klassizistisch, romantisch etc. meint in literarischer Hinsicht anderes als in musikalischer. Bei aller begrifflicher Schwierigkeit lässt sich jedoch eine Gemeinsamkeit neuerer Konzepte zum Thema feststellen. Sie liegt im Verzicht auf eine „antithetische Gegenüberstellung“[20] von klassisch-klassizistischen und im weitesten Sinne romantischen Phänomenen in zeitli-

---

[18] Vgl. z.B. die Beschreibung der Rahmenbedingungen des entstehenden Bildungsromans, wie sie David E. Wellbery vornimmt: „Von der Warte höchster (daher auch höchst vereinfachender) Abstraktion aus betrachtet weisen die diversen kulturellen Bemühungen des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts, die unter den Epochenbegriffen Klassik und Romantik subsumiert werden, eine gemeinsame Konfiguration auf. Sie sind sämtlich als Lösungsversuche zu begreifen, die einem einzigen semantischen Problem galten. Die von der Aufklärung initiierte Umpolung von einer theologischen auf eine anthropologische Sichtweise, von einem Ordnungsdenken, das der Empirie sein zeitloses Begriffsraster wie ein Netz überwarf, auf ein Denken, das dem allmählichen Werden der Normen und Fähigkeiten nachzeichnete, ließ ein unumgängliches, aber aufgrund seiner kontradiktorischen semantischen Bestimmung problematisches Zwitterkonstrukt entstehen: den ‚Menschen‘ als das sinnlich-vernünftige, das natürlich-moralische Wesen. Auf die Irritation eines solchen Widerspruchs reagieren Kulturkomplexe häufig durch die Ausformung von narrativen Strukturen, die in ihrer Ereignisdimension nichts anderes sind als Darstellungen eines *Übergangs* zwischen opponierten Sinndomänen.“ (David E. Wellbery, *Die Enden des Menschen. Anthropologie und Einbildungskraft im Bildungsroman (Wieland, Goethe, Novalis)*, in: *Das Ende. Figuren einer Denkform*, hrsg. v. Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München 1996, S. 600-639, S. 600).

[19] Vgl. z.B. Martin Wehnert, Artikel *Romantik und romantisch*, in: MGG 2. Aufl., Sachteil, Bd. 8, Sp. 464-507, Sp. 467: „Was sich vergleichsweise für die Aufklärung anbietet, wo entsprechende Theoreme weitestgehend Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben können, würde für die Romantik einen nicht vorhandenen wissenschaftlichen Konsens vortäuschen.“

[20] Ebd., Sp. 468.

cher Sukzession oder inhaltlicher Differenz zugunsten einer Öffnung der Begriffsfelder für jeweils entgegengesetzte Tendenzen. Nimmt man etwa mit Carl Dahlhaus und Norbert Miller eine Überlagerung von präromantischen und neoklassizistischen Zügen in zahlreichen Einzelerscheinungen der Zeit an, wie sie die beiden Autoren in Hinblick auf einen stark erweiterten musikalischen und allgemeinen Romantikbegriff beschreiben, lassen sich auch die betrachteten Opern als Doppelgestalten bzw. Symbiosen aus beiden Tendenzen charakterisieren. Wie der von Dahlhaus und Miller beschriebene „Neoklassizismus“[21] der Zeit zwischen 1760 und 1790 richten sie sich über weite Strecken „gegen die nüchterne Vernunftgläubigkeit der Popularaufklärung“.[22] Und auch „die pathetische Beschwörung antiker Größe, die bürgerliche Selbststilisierung am römischen und griechischen Modell, um die unsicheren eigenen Schritte am heroischen Vorbild zu messen, selbst der rigide Republikanismus am Vorabend der Französischen Revolution“[23], wie sie den *gusto neoclassico* auszeichnen, finden sich in ihnen. Zugleich weisen sie mit ihrer Vorliebe fürs Dunkle, Todesnahe, mit ihren Tempel-, Orakel- und Gräberszenen, Geister- und Priesterauftritten, mit ihren nonverbalen und pantomimischen Darstellungsweisen romantische oder präromantische Züge auf, wenn Romantik mit Dahlhaus und Miller dort anzusiedeln ist, „wo [...] das Ungemessene und Ordnungslose des Erhabenen, die Sehnsucht nach Tod und Vergänglichkeit, der revolutionäre Impetus nach Veränderung von Gesellschaft und Kunst, das dämonische Spiel mit den Ausnahmezuständen der Seele sich von dem Hintergrund des noch herrschenden Aufklärungszeitalters abheben.“[24] Auch hier gilt, dass nicht die kompositorische Gestaltung der Stücke für diese Charakteristika verantwortlich zu machen ist, sondern bekannte musikalische Mittel durch einen entsprechenden textlich-dramaturgischen Rahmen neu gedeutet werden.

Die ideengeschichtlich plausible, jedoch vereinfachende Annahme, das tragische Opernende komme im Zuge der Romantik auf, kann insofern partiell gerettet werden, indem ihr ein entsprechend erweiterter Romantikbegriff zugrunde gelegt wird, der Raum auch für klassizistische Phänomene bietet. Allerdings dient die Koppelung an die Romantik in dieser Sichtweise nicht zur Erklärung des vermeintlich späten Auf-

---

[21] Vgl. zum Gebrauch der Bezeichnung „Neoklassizismus“: Friedhelm Krummacher; Rudolf Stephan, *Klassizismus*, in: MGG 2. Aufl., Sachteil, Bd. 5, Sp. 241-256.

[22] Carl Dahlhaus; Norbert Miller, *Europäische Romantik in der Musik.* Bd. 1, *Oper und sinfonischer Stil 1770-1820*, Stuttgart, Weimar 1999, S. 19.

[23] Ebd.

[24] Ebd., S. 18.

tretens des *tragico fine* wie in den früher zitierten Forschungsmeinungen, die in Rossinis ernsten Opern die ersten Beispiele des tragischen Opernschlusses sahen.[25] Vielmehr stellt umgekehrt das teilweise erstaunlich innovative Experimentieren mit dem tragischen Opernfinale bereits im 18. Jahrhundert eines unter vielen Zeichen dafür dar, dass im weitesten Sinne romantisch zu nennende Bewegungen früher anzusetzen sind, als es eine an der zeitlichen Sukzession von Klassik und Romantik festhaltende – womöglich gar an der deutschen Klassik als einem Gegenpol zur Romantik orientierte – Sichtweise annahm.

AUSBLICK

Anliegen dieser Arbeit war es, den Wandel in der Finalkonvention der Opera seria im ausgehenden 18. Jahrhundert in einem konkreten historischen Umfeld darzustellen. Jede der untersuchten Opern wurde gleichsam durch die Brille des venezianischen Opernbesuchers der 1790er Jahre zu betrachten versucht. Die Fülle des zur Verfügung stehenden Materials und der denkbaren Herangehensweisen würde allerdings noch Stoff für eine Vielzahl von Studien bieten. Auf einige weiterführende Perspektiven sei deshalb abschließend hingewiesen.

Nur ein Teil des Repertoires konnte näher betrachtet werden. So kamen nicht alle Stoffquellen, aus denen die Autoren des *tragico fine* schöpften, zur Sprache. Mit Carlo Sernicolas Libretto *Olindo e Sofronia* und seiner Vertonung von Gaetano Andreozzi (Venedig 1798) beispielsweise wäre ergänzend das Beispiel einer Oper zu studieren, die nicht auf einer französisch vermittelten, dramatischen Vorlage basiert, sondern ihr Sujet direkt aus der italienischen Literatur selbst, aus Tassos Epos *Gerusalemme liberata* nämlich, bezieht und zudem als christliche Märtyrertragödie einen gänzlich anderen Aspekt des Sakralen aufweist, als die betrachteten Stücke mit ihren Orakeln und Hohepriestern. Auch würde eine eingehende Beschäftigung mit den Librettisten, deren Textbücher hier vor allem deshalb nicht vorgestellt wurden, da die entsprechenden Vertonungen verschollen sind, dem Bild vom venezianischen Repertoire der Opern mit *tragico fine* zusätzliche Tiefenschärfe verleihen. So verdiente vor allem Alessandro

[25] Vgl. Kapitel *Forschungsüberblick*, S. 2, Fußn. 4.

Pepoli mit seinen ehrgeizigen *Tragedie per musica* weitere Beachtung, aber auch eine Beschäftigung mit Mattia Botturini erschiene lohnend. Er hat in *Zaira* und *Bianca de'Rossi* zwei Libretti zum Repertoire des Jahres 1797 beigetragen, die vor allem deshalb hier nicht vorgestellt wurden, weil ihre Vertonungen verschollen sind: *Zaira*, eine weitere auf Voltaire beruhende Oper, brächte zusätzliche Aspekte des Exotismus und der Europaferne in die Debatte um das *tragico fine*; *Bianca de'Rossi* erweiterte die Gruppe der Opern mit Gräber-Finale und Liebestod um eine außergewöhnliche Variante, lässt sich hier doch die weibliche Titelheldin absichtlich vom Grabstein ihres toten Geliebten erschlagen. Reizvoll wäre auch eine eingehendere Untersuchung von *La vendetta di Medea*: Anders als Horaz rät, verzichtet der anonyme Librettist nicht auf eine szenische Darstellung des Kindermords; von Interesse wäre hier vor allem, wie Marinellis Vertonung 1792 mit dem Schreckensszenario umgeht.

Die Arbeit musste sich jedoch nicht nur hinsichtlich des untersuchten Materials Beschränkungen auferlegen. Auch der gezielte Blick auf den Zusammenhang der Opern mit ihrem unmittelbaren literarischen, musikalischen und historischen Kontext bringt mit sich, dass andere Perspektiven ausgeblendet wurden, die sich nur in einem weiteren kulturgeschichtlichen Rahmen erschließen ließen. So ist die Thematik des inszenierten Lebensendes kein Phänomen, das nur in einem zeitlich und regional beschränkten Raum innerhalb einer bestimmten Kunstgattung von Interesse wäre, sondern eine überzeitliche, allgemein menschliche. Wenn im Laufe dieser Untersuchung mitunter auf Ariès' *Geschichte des Todes* verwiesen wurde, um auf Parallelen zwischen dem Umgang mit dem Tod in den untersuchten Opern und anderen Kulturerscheinungen der Zeit hinzuweisen, so stellt dies nur eine denkbare Rezeptionsrichtung dar: Die Opernfinali in dunklen Räumen passen nicht nur in die Zeit des 17. und 18. Jahrhunderts, die „ein anderes Bild des Todes beigesteuert [hat], die unterirdische Gruft: ein großer geschlossener Raum, der nicht, wie die Hölle, eine andere Welt ist", von dem es bei Ariès weiter heißt, „er gehört zur Erde, ist aber des Lichtes beraubt: *huis clos* – hinter verschlossenen Türen."[26] Vielmehr lassen die Opernschlüsse mit ihren gegenläufigen Tendenzen von Auflösung und Festigung auf ganz eigene Weise eine Vorstellung davon entstehen, von welch unterschiedlichen Gemütszuständen begleitet – Anziehung, Angst und Verleugnung – Begegnungen des Menschen mit dem veränderten Bild des Todes verlaufen sein mögen. Umgekehrt müsste deshalb eine

[26] Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, München 1982, 9. Aufl. 1999, S. 443.

vollständige Darstellung menschlichen Umgangs mit dem Phänomen des Todes auch solche musikdramatische Verarbeitungen des Sterbens und des Todes einbeziehen. Im Sinne der Frage, welches Bild sich der Mensch vom Tod macht, ließen sich ausgehend vom hier präsentierten Repertoire beispielsweise Vergleiche zu Darstellungen des Todes und des Sterbens in anderen Medien derselben Zeit oder in musiktheatralischen Formen anderer Herkunft anstellen. Denkbar wäre auch eine detailliertere Untersuchung etwaiger Zusammenhänge zwischen der wachsenden Beliebtheit des Bühnentodes und dem im 18. Jahrhundert zunehmend mit Faszination betrachteten Thema des Selbstmords.[27]

Schließlich war im Verlauf der Untersuchung zwar viel von den literarischen, musikalischen und politisch-gesellschaftlichen Vorgeschichten sowie den zeitgleich zur Entstehung und Aufführung der Opern sich vollziehenden Entwicklungen die Rede, nicht aber – sieht man von vereinzelten Hinweisen formengeschichtlicher Natur ab – von der etwaigen Nachwirkung der neuen tragischen Finali. Es ist noch zu klären, welche Entwicklung das *tragico fine* zwischen Sografis gescheitertem *Edipo a Colone* im Jahr 1802 und den rossinischen Anläufen in *Tancredi* 1813 und *Semiramide* 1823 im Detail nahm, und wie es schließlich im fortgeschrittenen 19. Jahrhundert flächendeckend zum Regelfall der ernsten italienischen Oper wurde.

Anstelle einer verlässlichen Auskunft zur Wirkungsgeschichte der Opern mit *tragico fine* des späten 18. Jahrhunderts möchte ich mit einer Hypothese schließen, die in einem kühnen Sprung weit über Rossinis Opere serie hinaus in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts führt. Zu diesem Zweck sei an die früher zitierte Formulierung Strohms erinnert:

> If there is any justice in the historiography of opera, then *Amore e maestà*, the forerunner of *Didone abbandonata* and *Catone in Utica*, must be respected as another ancestor of *Aida*, *Wozzeck* and countless other operatic tragedies, which sweeten the cathartic effect of compassion with a more expansive feeling of musical *Weltschmerz*.[28]

---

[27] Schon Hortschansky hat in seinem Artikel über die *La morte*-Libretti diesen Aspekt gestreift. Vgl. Klaus Hortschansky, *Der tragische Held in der italienischen Oper am Ende des 18. Jahrhunderts*, in: *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert*, hrsg. v. K. Hortschansky, Hamburg, Eisenach 1991, S. 233-252, S. 240ff. Dass man sich auch in Venedig mit dem Thema des Selbstmordes beschäftigte, belegt nicht zuletzt ein Kuriosum, das die *Gazzetta urbana veneta* am 12. 12. 1789 (Nr. 99, S. 789) berichtet: Eine Katze habe sich in einen Kanal gestürzt, um ihren schrecklichen Schmerzen ein Ende zu bereiten, woraus zu schließen sei, dass nicht nur die Menschen den Selbstmord kennen: „Il suicidio non è trà i viventi particolare alla Spezie Umana."

[28] Reinhard Strohm, *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven, London 1997, S. 168.

Amore e maestà als Ahnherr von Opern wie *Aida* – die Linie von Antonio Salvis Libretto aus dem Jahr 1715 zu Giuseppe Verdis 1871 in Kairo uraufgeführter, im Jahr darauf im Mailänder Teatro alla Scala mit triumphalem Erfolg zur europäischen Erstaufführung gebrachten Oper lässt sich möglicherweise genauer nachziehen, als es Strohms globaler Verweis auf eine etwaige Gerechtigkeit der Operngeschichtsschreibung zunächst vermuten lässt. Dabei erweisen sich die tragisch endenden Opern des späten 18. Jahrhunderts als wichtige Bindeglieder, und dies vielleicht nicht nur in allgemeiner, formaler Weise, sondern durchaus im speziellen Einzelfall. So mag, pointiert ausgedrückt, *Amore e maestà* nicht nur als Ahnherr von Opern wie *Aida* oder *Wozzeck* angesehen werden, sondern in gewisser Weise als Vorfahr des ersten der genannten Beispiele selbst, als Vorgänger von *Aida*. Nach Metastasios Libretto *Didone abbandonata*, das in vielerlei Hinsicht an Salvis Textbuch anknüpft, könnte Sografis und Nasolinis Oper *La morte di Cleopatra* mit ihren früher dargestellten Bezugnahmen auf *Didone abbandonata* eine weitere Zwischenstufe in der Vermittlungskette bilden. Indem sie die von Metastasio übernommene Personenkonstellation aus je zwei zentralen Männer- und Frauenfiguren mit konkurrierenden Liebeswünschen um die Figur des Hohepriesters ergänzt und auch dem Chor eine wichtige Funktion zukommen lässt, tut sie entscheidende Schritte in Richtung eines Operntyps, wie er – tradiert über die französische und italienische Große Oper – gerade in *Aida* zu einer oft als perfekt beschriebenen[29] Ausformung gelangt. Mit dem ägyptischen Lokalkolorit und der für die Handlung konstitutiven Spannung von Fremdheit bzw. Zugehörigkeit zum eigenen Volk werden weitere Charakteristika verstärkt, die in *Didone abbandonata* angelegt, jedoch noch weit weniger ausgeprägt sind. Ins Auge fallen äußerliche Übereinstimmungen zwischen *La morte di Cleopatra* und *Aida* wie ägyptisierende Szenenanweisungen oder die Integration des Isis- und Osiris-Mythos. Vor allem aber spielen ähnlich angelegte Darstellungen ritueller Handlungen eine wichtige Rolle bei der Herstellung kollektiver Stimmungen. Gleich zu Beginn führt bei Sografi und Nasolini eine große Orakelszene mit der zentralen Priesterfigur und einem Chor aus Magiern in die Situation ein; analog dazu befragt der Hohepriester Ramfis, umringt von seinen Priesterinnen und Priestern, am Anfang von *Aida* das Orakel der Göttin Isis. Die Priesterfiguren erscheinen dabei dem ägyptischen Volk mitunter enger verbunden als

[29] Vgl. Evan Baker spricht beispielsweise von einer „derartige[n] kompositorische[n] Perfektion (durchaus auch im Sinn der dem Begriff anhanftenden ästhetischen Fragwürdigkeit)“ (Evan Baker, *Giuseppe Verdi, Aida*, in: PipersE, Bd. 6, S. 481.)

die Herrscher: Wie Tianeo Cleopatra darüber aufklärt, was zur Rettung ihres Staates zu tun sei, gibt in *Aida* die Parallelfigur Ramfis an entscheidenden Punkten den ausschlaggebenden Rat – an den sich „Il Re“ allerdings im Gegensatz zu Cleopatra zum Wohl seiner Untertanen hält.[30] Vor allem aber in der Gestaltung der Schlussszene ist der Schritt unübersehbar, mit dem sich *La morte di Cleopatra* aus dem Schatten des metastasianischen Librettos heraus und auf Opern wie *Aida* oder auf *Aida* selbst zu bewegt: Kommt mit Didones Tod eine gestörte Ordnung wieder ins Lot, so ist Cleopatras und Antonios Liebestod zugleich Zeichen einer irreversibel aus dem Gleichgewicht geratenen Welt wie auch letzte Zuflucht vor den Drangsalen einer feindlichen Realität und erinnert bereits von Ferne an die Fluchtbewegungen, die die Opposition von individuellem Liebeswunsch und gesellschaftlichem Rahmen in zahlreichen Melodrammi des mittleren 19. Jahrhunderts hervorbringt. Und auch in der Machart der Schlussszene entwickeln *La morte di Cleopatra* und andere Opern des hier präsentierten Repertoires Charakteristika, wie sie in verwandelter Form noch in der zweiten Hälfte des Ottocento, eben etwa in *Aida*, wiederzufinden sind, so die Sotterraneo-Umgebung[31], den dramaturgische Aufbau (zum sterbenden Helden bzw. zur sterbenden Heldin gesellt sich als überraschender Trost der bzw. die Geliebte, ebenfalls zum Tod bereit, Zeugen kommen hinzu und kommentieren betroffen den Tod des Paares), textliche Einzelheiten (der Topos der Suche nach dem vermeintlich verlorenen Geliebten kehrt immer wieder[32]) und musikalische Gestaltungsmittel (b-Tonarten werden bevorzugt,[33] der Liebestod findet seine kompositorische Entsprechung im parallelen Singen und Endton im Oktavabstand, solistische und chorische Kommentare folgen und führen die Oper in wenigen Takten zum Ende[34]). Freilich sind auch die

---

[30] Ramfis ist es beispielsweise, der dem König im zweiten Bild des zweiten Aktes rät, Aida und ihren Vater Amonasro nicht wie die anderen Gefangenen freizulassen.

[31] In Verdis Partitur lautet die Szenenanweisung zum zweiten Bild des vierten Aktes: „Il piano superiore rappresenta l’interno del tempio di Vulcano splendente d’oro e di luce: il piano inferiore un sotterraneo. Lunghe file d’arcate si perdono nell’oscurità. Statue colossali d’Osiride cole mani incrociate sostengono i pilastri della volta.” (Giuseppe Verdi, *Aida*, Partitur, Mailand u. a. 1913, S. 420.)

[32] Wie Sografis Cleopatra in ihrer Cavatina der Schlussszene fragt, „Ah dove sei ben mio?”, sucht Radames mit der Frage, „Aida, ove sei tu?“ nach seiner Geliebten; beide erwarten zu diesem Zeitpunkt nicht wirklich, dass der jeweilige Partner tatsächlich erscheine.

[33] Verdis Finalszene bewegt sich harmonisch allmählich von G-Dur über g-Moll, d-Moll, As-Dur und Des-Dur bis nach Ges-Dur. Auch andere seiner Opern hüllen ihre tragische Enden in Tonarten mit zahlreichen b-Vorzeichen, so etwa *Un ballo in maschera* und *La Traviata* in Des-Dur bzw. -Moll oder *Il trovatore* in Es-Dur.

[34] Hier entspricht *La morte di Cleopatra* als einzige Oper des Untersuchungsrepertoires nicht der in *Aida* wiederzufindenden Form, die – ähnlich wie es in *Giulietta, e Romeo* der Fall ist – den Tod von Aida und Radames von Amneris und dem Priesterchor kommentieren lässt.

Unterschiede unübersehbar. So hat sich offensichtlich das Fünfstufenmodell des *tragico fine* nicht durchgesetzt. Die Auflösungsphase, die in den Opern des hier betrachteten Repertoires gerade zu den interessantesten Passagen gehören, findet keine direkte Nachfolge in ‚Opern wie *Aida*'.

Keinesfalls hat *La morte di Cleopatra* für Antonio Ghislanzoni und Giuseppe Verdi eine ähnlich wichtige Rolle gespielt wie Metastasios *Didone abbandonata* für Sografi und Nasolini. Aller Wahrscheinlichkeit nach war die Oper den Autoren der *Aida* sogar völlig unbekannt. Die Suche nach etwaigen Traditionslinien, die dennoch auf direktem oder indirektem Wege von der 1794 in Venedig zu der 1872 in Mailand gezeigten Oper geführt haben könnten, kann deshalb noch künftige Verfechter musik- und theaterhistorischer Gerechtigkeit reichlich beschäftigen. Ein erster Schritt von *Amore e maestà* und *Didone abbandonata* auf Opern wie *Aida* zu scheint jedenfalls mit Opern wie *La morte di Cleopatra* – möglicherweise mit *La morte di Cleopatra* selbst – getan. Und wenn – wie gesehen – die relevanten Eigenschaften in der musikdramatischen Anlage von *La morte di Cleopatra* als Spuren derjenigen Erfahrungen zu interpretieren sind, die die Französische Revolution und ihre ambivalenten Nachwirkungen in Europa hinterlassen hat, dann lässt sich anhand eines Vergleiches wie dem angedeuteten verfolgen, wie Erinnerungen an diese Zeit durch musikalisch-theatralische Traditionsbildung bis weit ins 19. Jahrhundert hinein transportiert wurden.

FINE.

ANHANG

Abkürzungen

Bibliographische Abkürzungen

AnMl	Analecta musicologica
Mf	Die Musikforschung
MGG	*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. F. Blume, Kassel 1949-1986
MGG 2. Aufl.	*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. L. Finscher, Kassel 1994ff.
NGroveO	*The New Grove Dictionary of Opera*, hrsg. v. S. Sadie, London 1992
NGroveD 1980	*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. v. S. Sadie, London 1980
NGroveD 2001	*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. v. S. Sadie, London 2001
NHdb	*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. v. C. Dahlhaus, fortgeführt v. H. Danuser, 12 Bde., Laaber 1980-1992
NMA	*Neue Mozart-Ausgabe*
PipersE	*Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, hrsg. v. C. Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuht unter Leitung v. S. Döhring, München, Zürich 1986-1997
SartoriL	Sartori, Claudio, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo 1990-1994
StiegerO	Stieger, Franz, *Opernlexikon*, Tutzing 1975-1983
WielT	Wiel, Taddeo, *I teatri musicali veneziani del settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia*, Venedig 1897, Nachdruck Leipzig 1979

Sonstige Kürzel

a	Autunno
as	Ascensione
atrpm	Azione tragica per musica
b	Ballo
B.c.	Basso continuo
be	Ballo eroico
betp	Ballo eroico tragico pantomimico
bfep	Ballo favoloso eroico pantomimo
bt	Ballo tragico

c	Carnovale
cant.	Cantata
dg	Dramma giocoso
dnpm	Dramma nuovo per musica
dpm	Dramma per musica
dsgpm	Dramma serio giocoso per musica
dspm	Dramma serio per musica
dtpm	Dramma tragico per musica
e	Estate
fds	Nella Fiera del Santo
Fen.	La Fenice
Fg.	Fagott
fgpm	Farsa giocosa per musica
fip	Favola in prosa
Fl.	Flöte
Hr.	Horn
Klar.	Klarinette
os	Opera seria
p	primavera
Pk.	Pauke
Pos.	Posaune
S. Ang.	S. Angelo
S. Ben.	S. Benedetto
S. Sam.	S. Samuele
t	Tragedia
T.	Takt
tdrim	Tragedia da rappresentarsi in musica
tim	Tragedia in musica
tpm	Tragedia per musica
Tr.	Trompete
Va.	Viola
Ven.	Venedig
Vl.	Violine

Verzeichnis der Notenbeispiele im Ergänzungsband

La morte di Cesare
Ces01: Beginn des Traums („dopo l'Aria di Bruto", T. 69-81) 2
Ces02: Geträumter Mord („dopo l'Aria di Bruto", T. 139-142, u. Anfang des Rezitativs) 2

La morte di Semiramide
Sem01: Chor der Magier („Coro Atto Primo", T. 1-15) 3
Sem02: Beginn des Geisterauftritts bei Nasolini („Coro", T. 1-18) 5
Sem03: Mord an Semiramide („Terzetto", T. 82-109) 7

La morte di Cleopatra
Cleo01: Cleopatras Selbstbeherrschung (Terzett-Szene „Tutto è compito alfin", T. 29-42) 9
Cleo02: Beginn der Giftwirkung (Terzett-Szene „Tutto è compito alfin", T. 52-63) 11
Cleo03: Duettabschnitt Cleopatras und Antonios (Terzett, T. 91-103) 12

La morte di Mitridate
Mitr01: Mitridates Accompagnato-Rezitativ (T. 1-31) 13

Il Conte di Saldagna
Sald01: Festchor zu Beginn der letzten Szene („Scena ultima", T. 25-35) 14
Sald02: Einsetzen der Giftwirkung („Scena ultima", T. 132-141) 16
Sald03: Ramiros Souveränität im Sterben („Finale", T. 1-8) 17
Sald04: Ramiros Sterben und plötzliches Ende der Oper („Finale", T. 26-47) 17

Giulietta, e Romeo
Giul01: Flötensolo im Accompagnato-Rezitativ (T. 19-27 nach der Cavatina „Idolo mio") .. 19
Giul02: Klarinettensolo (T. 10-12 nach Rondò „Ombra adorata aspetta") 19
Giul03: Begleitfigur in den Streichern („Coro Finale", T. 1-3) 20
Giul04: Begleitfigur variiert („Coro Finale", T. 24-27) 20
Giul05: Begleitfigur weiträumig fallend 20

Gli Orazi e i Curiazi
Or01 : Duett Orazia und Orazio („Duetto Atto 3.º",T. 85-102) 21
Or02: Schlusschor Übergang zum b-Teil und Beginn des a'-Teil („Coro", T. 9-23) 22

Edipo a Colone
Ed01: Einbruch Creontes ins Fest („Cavatina Teseo con Coro", T. 66-93) 23
Ed02: Ende des Schlusschors („Atto 2do Finale", T. 173-195) 25

Quellen- und Literaturverzeichnis

Musikalien

BIANCHI, Francesco, *La morte di Cesare*, Partitura dell'opera in facsimile, Edizione dei libretti, saggio introduttivo a cura di Piero Weiss, (Drammaturgia musicale veneta, Bd. 25), Venedig 1999

CIMAROSA, Domenico, *Orazi e Curiazi*, Tragedia in tre atti, Partiturmanuskript, I-Nc, Sign. Rari Corn. 190/191

–, *Gli Orazi e i Curiazi*, Facsimile dell'edizione Imbault, Paris 1802, hrsg. v. Giovanni Morelli u. Elvidio Surian, Mailand 1986

GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Tauride*, Tragédie opéra in vier Akten von Nicolas-François Guillard, hrsg. v. G. Croll, in: Chr. W. Gluck, *Sämtliche Werke*, hrsg. im Auftrage des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin, begr. v. R. Gerber, Abt. I: Musikdramen, Bd. 9, Kassel, Basel u.a. 1973

NASOLINI, Sebastiano, *La morte di Cleopatra*, Partiturmanuskript, I-Fc, Sign. FPT 271

–, *Cleopatra*, Tragedia lirica in due atti con musica, Partiturmanuskript, 2 Bde., D-Dlb, Sign. Mus 4170-F-1

–, *Semiramide*, Tragedia per Musica, Rappresentata Nel Nobile Teatro la Fenice, I-Bc, Sign. SGH 33, [*La morte di Semiramide*, Venedig 1798]

MOZART, Wolfgang Amadeus, *Mitridate, Rè di Ponto*, NMA, V, 2: Bühnenwerke Bd. 4/1, hrsg. v. Luigi Ferdinando Tagliavini, Kassel 1966

PRATI, Alessio, *La Vendetta di Nino*, Opera Seria, Partiturmanuskript, A-Wn, Sign. K. T. 460

SACCHINI, Antonio, *Oedipe a Colone*, Partiturdruck, Paris 1787

VERDI, Giuseppe, *Aida*, Partitur, Mailand u.a. 1913

ZINGARELLI, Niccolò, *Edipo a Colone*, Partiturmanuskript, I-Mr

–, *Giulietta, e Romeo*, Partiturmanuskript, I-Bc, Sign. SS 93/1,2

–, *Il conte di Saldagna*, Partiturmanuskript, A-Wgm, Sign. IV 2106 (Q 2212)

–, *La morte di Mitridate*, Partiturmanuskript, I-Mr

Librettodrucke

Aufgeführt in der Reihenfolge: Librettist, (Komponist), *Titel*, Gattungskürzel, Stadt, Theater, Aufführungsdatum, Librettostandort [RISM-Bibliothekssigel und Signatur]

ANON., (Giuseppe Giordano), *Ines de Castro*, dpm, Ven., Fen., c 1793, I-Vnm Dramm 1350.10

ANON., (Diverse), *Ines de Castro*, dpm, Ven., S. Ben., a 1795

ANON., (?), *La morte d'Ippolitto e Fedra*, btp, Ven., S. Ben., as 1796, I-Vcg 57 A 14-26

ANON., (?), *La morte di Semiramide*, cant., Ven., 1797, I-Vcg 57 E 58-3

ANON., (Ferdinando Paër), *Il morto vivo*, fgpm, Ven., S. Ang., e 1800, I-Vcg 59 A 133-12

ANON., (Gaetano Marinelli), *La vendetta di Medea*, dpm, Ven., S. Sam., c 1792, I-Vcg 57 C 43-12

BALLON, Domenico (Vittorio Trento), *La distruzione di Cartagine*, betp, Padua, Nuovo, fds 1792, I-Vnm Dramm. 1122.3

BERETTI, Filippo (Luigi Marescalchi), *Giulietta, e Romeo*, btp, Padua, Nuovo, fds 1784, I-Vcg 57 E 64-14

BERNARDONI, Pierro Antonio, (Tommaso Albinoni), *Meleagro*, dpm, Ven., S. Ang., c 1718, I-Vcg 59 A 120-3

BOTTURINI, Mattia, (?), *Bianca de'Rossi*, btp, Reggio, p 1795, I-Vnm Dramm. 3266.14

–, (Vittorio Trento), *Bianca de'Rossi*, dnpm, Ven., S. Ben., c 1797, I-Vcg 5 G 50

–?, (Sebastiano Nasolini), *Merope*, dpm, Ven., S. Ben., c 1796, I-Vcg 59 A 200-7

–, (Sebastiano Nasolini), *Zaira*, dnpm, Ven., S. Ben., c 1797, I-Bc 3389

CALZABIGI, Ranieri de', (Giovanni Paisiello), *Adelvolto*, dpm, Verona, Teatro dell'Accademia Filarmonica, c 1796, I-Vnm Dramm. 1122.17 [=Elfrida]

–, (Giovanni Paisiello), *Elfrida*, tpm, Neapel, S. Carlo, 4. Nov. 1792, I-Bc 3925

–, (Giovanni Paisiello), *Elfrida*, tpm, Ven., Fen., as 1796, I-Vcg 59 A 204-2

–, (Giovanni Paisiello), *Elvira*, tpm, Neapel, S. Carlo, Festiggiandosi La Nascita di Ferdinando IV., I-Bc 3931

CIGNA-SANTI, Vittorio Amedeo, (Baldassare Galuppi), *Motezuma*, dpm, Ven., S. Ben., as 1772, I-Vcg 59 A 190-11

–, (Pasquale Anfossi), *Motezuma*, dpm, Treviso, Teatro d'Onigo, La Fiera dell'Anno 1776, I-Vcg 57 E 61-8

–, (Diverse), *Motezuma*, dpm, Ven., S. Ben., a 1789, I-Vcg 59 A 197-3

CLERICO, Francesco, (Simon Mayr?), *La morte di Cleopatra*, bt, Ven., Fen., as 1802, I-Vnm Dramm. 1364.1.

–, (?), *La morte d'Ettore*, bt, Ven., Fen., c 1823, I-Vcg 59 A 215-10

–, (?), *Il ritorno d'Agamenone*, bt, Ven., S. Ben., c 1789, I-Vcg 59 A 196-12

COLTELLINI, Marco, (Angelo Tarchi), *Ifigenia in Tauride*, dpm, Ven., S. Ben., c 1786, I-Vcg 59 A 196-3

DE GAMERRA, Giovanni, (Giuseppe Giordani u.a.), *Erifile*, dpm, Ven., S. Sam., a 1789, I-Vcg 59 A 181-5

–, (Diverse), *Erifile*, dpm, Ven., S. Sam., c 1791, I-Vcg 59 A 182-9

FAVIER, Giovanni, (?), *Edippo ossia La Morte di Lajo*, b, Ven., S. Ben., c 1779, I-Vcg 59 A 194-2

FOPPA, Giuseppe Maria, (Gaetano Andreozzi), *Amleto*, dpm, Padua, Nuovo, fds 1792, I-Vnm Dramm. 1122.3

–, (Niccolò Zingarelli), *Giulietta e Romeo*, tpm, Mailand, Scala, c 1796, I-Vnm Dramm. 3267.13.

–, (Niccolò Zingarelli), *Giulietta, e Romeo*, tpm, Ven., Fen., a 1796, I-Vcg 59 A 207-4

FRIGIMELICA ROBERTI, Girolamo, (Alessandro Scarlatti), *Il Mitridate Eupatore*, tpm, Ven., S. Giovanni Grisostomo, Anno 1707, I-Vcg 59 A 142-5

[nach FRUGONI, Carlo Innocenzo?], (Sebastiano Nasolini), *Teseo a Stige*, dtpm, Florenz, Pergola, c 1791, I-Bc 3370

GIOVANNINI, Pietro, (Alessio Prati), *La vendetta di Nino*, mt, Florenz, Pergola, c 1786, I-Bc 4406

GIOVANNINI, Pietro/SOGRAFI, Antonio Simeone, (Alessio Prati/Sebastiano Nasolini), *La morte di Semiramide*, tim, Ven., S. Ben., a 1791, I-Vcg 59 A 198-2

GIUSTI, Alvise, (Antonio Vivaldi), *Motezuma*, dpm, Ven., S. Ang., a 1733, I-Vcg 59 A 126-2

KURTZ, Johannes von, übers. v. Giovanni Bertati, (Antonio Tozzi), *La morte di Dimone, o sia L'innocenza vendicata*, dsgpm, Ven., S. Cassiano, a 1763, I-Vcg 59 A 22/3

LUZZI, Eusebio, (Lorenzo Baini), *Giulietta e Romeo*, bt, Ven., S. Sam., a 1785, I-Vcg 57 C 43-10, I-Vnm Dramm. 1337.4

MASSINI, Gaetano, (?), *La morte di Attalila*, btep, Verona, Teatro dell'Accademia Filarmonica, c 1796, I-Vnm Dramm. 1122.16

METASTASIO, Pietro, (?), *Attilio Regolo*, dpm, Ven., S. Sam., 1750, I-Vnm Dramm. 873.10

–, (Leonardo Vinci), *Catone in Utica*, tpm, Rom, delle Dame, c 1728, I-Vnm Dramm. 1125.3

–, (Leonardo Leo), *Catone in Utica*, dpm, Ven., S. Giovanni Grisostomo, c 1729, I-Vcg 5 A 151-3

–, (Leonardo Vinci/Nicolò Jommelli), *Catone in Utica*, dpm, Ven., S. Cassian, c 1747, I-Vcg 59 A 19-1

–, (Carl Heinrich Graun), *Catone in Utica*, dpm, Verona, Nuovo Teatro, c 1756, I-Vcg 59 A 275-10

–, (Vincenzo Ciampi), *Catone in Utica*, dpm, Ven., S. Ben., c 1757, I-Vcg 59 A 187-4

–, (Florian Gassman), *Catone in Utica*, dpm, Ven., S. Sam., as 1761, I-Vcg 59 A 172-5

–, (Peter von Winter), *Catone in Utica*, dpm, Ven., S. Ben., as 1791, I-Vcg 59 A 198-1

–, (Tommaso Albinoni), *Didone abbandonata*, t, Ven., S. Cassian, c 1725, I-Vcg 59 A 14-6

–, (Domenico Natale Sarro), *Didone abbandonata*, t, Ven., S. Giovanni Grisostomo, a 1730, I-Vcg 59 A 151-7

–, (Andrea Bernasconi), *Didone abbandonata*, dpm, Ven., S. Giovanni Grisostomo, c 1741, I-Vcg 59 A 156-7

–, (Andrea Adolfatii), *Didone abbandonata*, tpm, Ven., S. Girolamo, c 1747, I-Vcg 59 A 241-2

–, (Ferdinando Gasparo Bertoni), *Didone abbandonata*, tpm, Ven., S. Girolamo, c 1748, I-Vnm Dramm. 1069.7

–, (Cristoforo Manna), *Didone abbandonata*, dpm, Ven., S. Giovanni Grisostomo, c 1751, I-Vcg 59 A 160-5

–, (Tommaso Traetta), *Didone abbandonata*, dpm, Ven., S. Moisé, a 1757, I-Vnm Dramm 1278.4

–, (Baldassare Galuppi), *Didone abbandonata*, dpm, Ven., S. Ben., c 1764, I-Vcg 57 A 14-2

–, (Gian Francesco de Majo), *Didone abbandonata*, dpm, Ven., S. Ben., c 1770, I-Vcg 59 A 190-4

–, (Pasquale Anfossi), *Didone abbandonata*, dpm, Ven., S. Moisé, as 1775, I-Vcg 57 C 37-7

–, (Joseph Schuster), *Didone abbandonata*, dpm, Ven., S. Ben., c 1779, I-Vcg 59 A 194-1

–, (Diverse), *Didone abbandonata*, dpm, Ven., S. Sam., a 1790, I-Vcg 59 A 182-5

–, (?), *Didone abbandonata*, b, Turin, Regio Teatro, c 1788, I-Vnm Dramm. 3262.2

MONTICINI, Giovanni (?), *La morte di Falaride*, btp, Padua, Nuovo, A 1794, I-Vcg 59 A 265-7

MORETTI, Ferdinando, (Niccolò Zingarelli), *Ifigenia in Aulide*, Ven., Fen., c 1795, I-Vcg 59 A 204-1

–, (Angelo Tarchi), *Il conte di Saldagna*, os, Mailand, Scala, p 1787, I-Vnm Dramm. 3261.6

–, (Niccolò Zingarelli), *Il conte di Saldagna*, tpm, Ven., Fen., c 1795, I-Vcg 59 A 207-1, I-Vnm Dramm. 1353.1. (und 1126.1), I-Bc 5665

–, (Niccolò Zingarelli), *Il conte di Saldagna*, dtpm, Reggio (Druckort Modena), Teatro di Reggio, p 1795, I-Vnm Dramm. 3266.14.

–, (Niccolò Zingarelli), *Il conte di Saldagna*, tpm, Livorno, Teatro degli Accademici Avvalorali, a 1798, I-Vnm Dramm. 3269.1.

–, (Luigi Cherubini), *Ifigenia in Aulide*, dpm, Turin, Regio, c 1788, I-Vnm Dramm. 3262.2.

MORO LIN, (Moro Lin), *La morte di Giulio Cesare*, fatto istorico Rappresentato in Musica strumentale, Ven., 1796, I-Vcg 58 A 85-1

–, (Moro Lin), *Le seconde nozze di Didone*, dg, Ven., Casino Moro Lin, 1799, I-Vnm Dramm. 1956.11

PARIATI, Pietro, (Francesco Gasparini), *Sesostri re d'Egitto*, dpm, Ven., S. Cassiano, c 1709, I-Vcg 59 A 11-9

PASQUALIGO, Benedetto/COLTELLINI, Marco, (Carlo Monza), *Ifigenia in Tauride*, dpm, Mailand, Scala, c 1784, I-Vnm Dramm. 3260.11.

PASQUALIGO, Benedetto, (Giuseppe Maria Orlandini), *Antigona*, t, Ven., S. Cassiano, c 1718, I-Vcg 59 A 13-4

–, (Girolamo Bassani/ Marco Zucchini), *Cimene*, t, Ven., S. Ang., Anno 1721, I-Vcg 59 A 121-5

–, (Giovanni Maria Capello), *Giulio Flavio Crispo*, t, Ven., S. Giovanni Grisostomo, c 1722, I-Vcg 59 A 148-5

–, (Giuseppe Maria Orlandini), *Ifigenia in Tauride*, t, Ven., S. Giovanni Grisostomo, c 1719, I-Vnm Dramm. 1030.5

–, (Leonardo Vinci), *Ifigenia in Tauride*, t, Ven., S. Giovanni Grisostomo, c 1725, I-Vnm Dramm. 1030.4

[nach Pasqualigo, Benedetto?], (Baldassare Galuppi), *Antigona*, dpm, Ven., S. Moisé, a 1754, I-Vcg 59 A 57-4

PEPOLI, Alessandro, (-), *Meleagro*, tpm, Ven., 1790, I-Vnm Dramm. 74.

–, (-), *La morte d'Ercole*, tpm, Ven., 1790, I-Vnm Dramm. 74.

–, (Giuseppe Rossi), *Piramo e Tisbe*, fip, Ven., 1792, I-Vcg 58 A 85-5

–, (Francesco Gardi), *Tancredi*, tpm, Ven., S. Ben., as 1799, I-Vcg 57 A 15-6

PERELLI, Domenico, (Ferdinando Paër), *Circe*, dpm, Ven., S. Sam., c 1792, I-Vnm Dramm 1348.17.

PIAZZON, Giovanni (Giovanni Porta/Tommaso Albinoni), *Antigono tutore di Filippo*, t, Ven., S. Moisé, c 1724, I-Vcg 59 A 50-6

PIOVENE, Agostino, (Francesco Gasparini), *Bajazette*, tpm, Ven., S. Sam., as 1723, I-Vnm Dramm. 1028.4

–, (Andrea Bernasconi), *Bajazet*, dpm, Ven., S. Giovani Grisostomo, a 1742, I-Vnm Dramm. 1058.11

–, (Giuseppe Maria Orlandini), *Nerone*, tpm, Ven., S. Giovanni Grisostomo, c 1721, I-Vcg 59 A 148-3

–, (Antonio Lotti), *Polidoro*, tdrim, Ven., SS. Giovanni e Paolo, c 1714, I-Vcg 59 A 41-2

–, (Antonio Lotti), *Porsena*, dpm, Ven., S. Giovanni Grisostomo, c 1712, I-Vcg 59 A 144-8

–, (Antonio Lotti), *Porsena*, dpm, Ven., S. Giovanni Grisostomo, c 1713, I-Vcg 59 A 144-7

–, (Carlo Francesco Pollarolo), *Publio Cornelio Scipione*, dpm, Ven., S. Giovanni Grisostomo, c 1712, I-Vcg 59 A 144-6

–, (Franceso Gasparini), *Tamerlano*, tpm, Ven., S. Cassiano, Anno 1710, I-Vnm Dramm. 1207.7

[nach PIOVENE, Agostino], (Gaetano Marinelli), *Bajazette*, dpm, Ven., S. Ben., p 1799, I-Vnm Dramm. 1359.3

RICCIARDI, Domenico, (Mattia Stabingher), *La morte d'Odoardo IV.*, bep, Ven., S. Sam., a 1778, I-Vcg 59 A 177-3

–, (Vittorio Trento), *La morte di Pirro*, be, Ven., S. Sam., c 1789, I-Vnm Dramm. 1344.6

RONZI, Gaspare, (?), *Astarbea*, betp, Mailand, Scala, c 1796, I-Vnm Dramm. 3267.13

ROSSI, Gaetano, (Niccolò Zingarelli), *Carolina e Mexicow*, tpm, Ven., Fen., c 1798, I-Vcg 59 A 205-1

SALVI, Antonio, (Michelangelo Gasparini), *Arsace*, dpm, Ven., S. Giovanni Grisostomo, 1718, I-Vnm Dramm. 1218.5

–, (Carlo Franchi), *Arsace*, dpm, Ven., S. Ben., c 1768, I-Vnm Dramm. 1303.9

SERNICOLA, Carlo, (Gaetano Andreozzi), *Sofronia ed Olindo*, atrpm, Neapel, S. Carlo, nella Quaresima del 1793, I-Bc 157

SERTOR, Gaetano, (Francesco Gardi), *Angelica e Medoro*, cant. à 3, Ven., S. Ben., 16. 1. 1784, I-Vcg 59 A 195-9

–, (Ferdinando Gasparo Bertoni?), *Angelica e Medoro*, dpm, Ven., S. Ben., c 1791, I-Vcg 59 A 198-5

–, (Gaetano Isola Genovese), *Le Danaidi*, dpm, Florenz, Pergola, a 1792, I-Bc 2545

–, (Angelo Tarchi), *Le Danaidi*, dpm, Mailand, Scala, c 1795, I-Vnm Dramm. 3266.15.

–, (Giuseppe Gazzaniga), *Idomeneo*, dpm, Padua, Nuovo, Per la Fiera di giugno dell'anno 1790, I-Vcg 59 A 263-6

–, (Ferdinando Paër), *L'Idomeneo*, dspm, Florenz, Palla a Corda, p 1794, I-Bc 3697

–, (Francesco Bianchi), *La morte di Giulio Cesare*, dpm, Ven., S. Sam., c 1789; moderne Edition in: Gaetano Sertor, Francesco Bianchi: *La morte di Cesare*, Partitura dell'opera in facsimile, Edizione dei libretti, saggio introduttivo a cura di Piero Weiss, Venedig 1999

–, (Francesco Bianchi), *La morte di Giulio Cesare*, dpm, Treviso (gedruckt in Ven.), Teatro Astori, La a 1790, I-Vcg 57 E 61-18

–, (Niccolò Zingarelli), *La morte di Cesare*, dpm, Mailand, Scala, c 1791, I-Vnm Dramm. 3264.10.

–, (Francesco Bianchi), *La morte di Cesare*, dspm, Ven., Fen., e 1797, I-Vcg 59 A 204-11; moderne Edition in: Gaetano Sertor, Francesco Bianchi: *La morte di Cesare*, Partitura dell'opera in facsimile, Edizione dei libretti, saggio introduttivo a cura di Piero Weiss, Venedig 1999

–, (Francesco Bianchi), *Piramo e Tisbe*, dpm, Ven., S. Ben., c 1783, I-Vcg 59 A 195-1

–, (Francesco Bianchi), *Tarara o sia la virtù premiata*, dpm, Ven., Fen., c 1793, I-Vcg 59 A 202-5

SILVANI, Francesco, (Giovanni Maria Ruggieri), *Armida abbandonata*, dpm, Ven., S. Ang., a 1707, I-Vcg 59 A 115-5

SOGRAFI, Antonio Simeone, (Marco Antonio Portugal), *Alceste*, tpm, Ven., Fen., c 1799, I-Vcg 59 A 206-1

–, (Niccolò Zingarelli), *Edipo a Colone*, tpm, Ven., Fen., 1802, I-Vcg 59 A 208-4

–, (Gaetano Andreozzi), *Giovanna d'Arco, ossia La pulcella d'Orléans*, dpm, Vicenza, Nuovo, La State dell'Anno 1789, I-Vcg 59 A 278-9

–, (Gaetano Andreozzi), *Giovanna d'Arco, ossia La pulcella d'Orléans*, dspm, Ven., Fen., e 1797, I-Vcg 59 A 207-6

–, (Domenico Cimarosa), *Gli Orazi e i Curiazi*, tpm, Ven., Fen., c 1797, I-Vcg 59 A 204-5

–, (Domenico Cimarosa), *Gli Orazi e i Curiazi*, tpm, Ven., Fen., as 1797, I-Vnm Dramm. 1355.15.

–, (Domenico Cimarosa), *Gli Orazi e i Curiazi*, tpm, Mailand, Scala, c 1798, I-Vnm Dramm. 3269.4

–, (Domenico Cimarosa), *Gli Orazi e i Curiazi*, tpm, Ven., Fen., c 1800, I-Vnm Dramm. 1361.3.

–, (Sebastiano Nasolini), *La morte di Cleopatra*, tpm, Vicenza, Nuovo, e 1791, I-Vcg 59 A 278-12

–, (Sebastiano Nasolini) *La morte di Cleopatra*, dpm, Triest, Reggio Teatro, p 1792, I-Vnm Dramm. 3265.1.

–, (Sebastiano Nasolini), *La morte di Cleopatra*, tpm, Ven., S. Ben., as 1794, I-Bc 3377

–, (Sebastiano Nasolini/Gaetano Marinelli), *La morte di Cleopatra*, tpm, Ven., Fen., as 1800, I-Vcg 59 A 204-9

–, (Sebastiano Nasolini), *La morte di Mitridate*, tpm, Vicenza, Nuovo, e 1796, I-Vib Gow 2.25.12

–, (Sebastiano Nasolini), *La morte di Mitridate*, tpm, Triest, Ces. Reg. Teatro di Trieste, a 1796, I-Vnm Dramm. 3267.14.

–, (Niccolò Zingarelli), *La morte di Mitridate*, tpm, Ven., Fen., e 1797, I-Vcg 59 A 204-7

–, (Sebastiano Nasolini), *Il Mitridate*, tpm, Brescia, Teatro Nazionale, c 1799, I-Vnm Dramm. 3269.7

–, (Sebastiano Nasolini/Alessio Prati), *La morte di Semiramide*, tim, Padua, Obizzi, a 1790, I-Vcg 59 A 263-9

–, (Giovanni Battista Borghi), *La morte di Semiramide*, tpm, Mailand, Scala, 1791 (Widmung 9. 2. 1791), I-Vnm Dramm. 3264.11

–, (Vittorio Trento), *La morte di Semiramide ossia La vendetta di Nino*, tpm, Verona, Teatro dell'Accademia filarmonica Filarmonica, c 1794, I-Vnm Dramm. 1122.4

–, (Sebastiano Nasolini), *La morte di Semiramide*, dpm, Ven., Fen., a 1798, I-Vcg 59 A 205-4

SUAREZ, (Pollarolo, A.), *Leucippe e Teonoe*, tpm, Ven., S. Giovanni Grisostomo, a 1719, I-Vcg 59 A 147-4

TRAFFIERI, Giuseppe, (?), *Le Danaidi*, btp, Mailand, Scala, 9.2.1791, I-Vnm Dramm. 3264.11

–, (?), *Edipo*, btp, Mailand, Scala, c 1791, I-Vnm Dramm. 3264.10.

VERAZI, Mattia, (Michele Mortellari), *Troia distrutta*, os, Mailand, Scala, a 1778, I-Vnm Dramm. 1121.9.

VIGANÒ, Onorato, (Luigi Marescalchi), *Il Meleagro*, bfep, Ven., S. Sam., a 1789, I-Vcg 59 A 181-5

–, (?), *La morte d'Agamennone*, betp, Ven., S. Moise, as 1777, I-Vcg 59 A 64-15

–, (Luigi Marescalchi), *La morte d'Egisto ossia Le Furie d'Oreste*, btp, Ven., Fen., as 1794, I-Vnm Dramm. 1351.1

–, (Alessandro la Motte), *La morte d'Ettore*, btp, Ven., S. Ben., a 1796

–, (Luigi Gianella), *La morte di Geta*, betp, Ven., Fen., c 1799, I-Vnm Dramm. 1358.2.

VITTURI, Bartolomeo, (Ferdinando Gasparo Bertoni), *Armida*, dpm, Ven., S. Ang., c 1747, I-Vcg 59 A 131-7

–, (Ferdinando Gasparo Bertoni), *Armida abbandonata*, dpm, Ven., S. Ben., c 1781, I-Vcg 59 A 194-7

–, (Ferdinando Gasparo Bertoni), *Armida abbandonata*, dpm, Ven., S. Ben., c 1784, I-Vcg 59 A 195-7

–, (Ferdinando Gasparo Bertoni), *Armida abbandonata*, dpm, Ven., Fen., as 1801, I-Vcg 59 A 208-1

ZENO, Apostolo/PARIATI, Pietro, (Francesco Gasparini), *Ambleto*, dpm, Ven., S. Cassiano, c 1705, I-Vcg 59 A 9-3

ZENO, Apostolo/PARIATI, Pietro, (Giuseppe Carcani), *Ambleto*, dpm, Ven., S. Ang., c 1742, I-Vcg 59 A 130-7

ZENO, Apostolo, (Niccolò Jommelli), *Merope*, dpm, Ven., S. Giovanni Grisostomo, c 1742, I-Vnm Dramm. 1058.1,

Periodika

Equatore, hrsg. v. Vittorio Barzoni, 1797, I-Vnm 183.C.97,5-8

Gazzetta urbana veneta, 1787-1798, I-Vnm Per. 864

Gazzetta veneta privilegiata, hrsg. v. Pietro Zerletti, 4. 9. 1799-7. 6. 1800, I-Vnm Per 279

Il genio letterario d'Europa, Juli 1793-Dez. 1794, I-Vnm Per 1072

Nuovo Giornale Enciclopedico, 1790-1797, I-Vnm Per 1071

Memorie per servire alla istoria letteraria e civile, Bd. 1-52, 1793-1800, I-Vnm Per 879

Mercurio storico-letterario und storico-politico, 1796-97, I-Vnm Per 1137

Notizie del mondo, 1783-1784, 1793, I-Vnm Per 551

Nuovo Giornale dei letterati d'Italia, hrsg. v. Girolamo Tiraboschi, Modena, Bd. 19-43, 1780-1790, I-Vnm Per 1124

Il teatro moderno applaudito, Bd. 7-10, Jan.-Apr. 1797, I-Vnm 112.C.128-131

Literatur

ABERT, Anna Amalia, *Geschichte der Oper*, Kassel u.a. 1994

ABERT, Hermann, *Niccolo Jommelli als Opernkomponist*, Halle 1908

ALFIERI, Vittorio, *Antigone*, in: Vittorio Alfieri, *Tragedie*, Edizione critica, Bd. III, Testo definitivo e redazioni inedite, hrsg. v. C. Jannaco, Asti 1953

–, *Antonio e Cleopatra*, in: Vittorio Alfieri, *Tragedie postume*, Edizione critica, Bd. I, Testo definitivo e redazioni inedite, hrsg. v. M. Sterpos, Asti 1980

–, *Bruto secondo*, in: Vittorio Alfieri, *Tragedie*, Edizione critica, Bd. XIX, Testo definitivo e redazioni inedite, hrsg. v. A. Fabrizi, Asti 1976

–, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, Edizione critica, Bd. XXXV, Testo definitivo e redazioni inedite, hrsg. v. M. Pagliai, Asti 1978

ALGAROTTI, Francesco, *Saggio sopra l'opera in musica*, Bologna 1755, Neudruck Bari 1963

ALLANBROOK, Wye J., *Mozart's happy endings: A new look at the 'contention' of the lieto fine*, Mozart-Jahrbuch 984/85, Kassel 1986-, S. 1-5

ANGERMÜLLER, Rudolph, *Grundzüge des nachmetastasianischen Librettos*, in: *Colloquium: „Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden"* (Rom 1978), hrsg. V. F. Lippmann, Köln, Laaber 1982, (AnMl, Bd. 21), S. 192-235

ARIANI, Marco, *Lineamenti di una teoria illuministica del teatro tragico*, in: *Il teatro italiano nel Settecento*, hrsg. v. G. Guccini, Bologna 1988, S. 121-48

–, *Drammaturgia e mitopoiesi. Antonio Conti scrittore*, Rom 1977

ARIÈS, Philippe, *Geschichte des Todes*, München 1982, [9]1999

ARTEAGA, Stefano, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, 3. Bde., Bologna 1783-1788, Neudruck Bologna 1969

–, *Geschichte der italiänischen Oper von ihrem ersten Ursprung an bis auf gegenwärtige Zeiten*, aus dem Italiänischen übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Johann Nicolaus Forkel, Leipzig 1789

ASMUTH, Bernhard, *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart [2]1984

ASSMANN, Jan, *Ägypten – Theologie und Frömmigkeit einer frühen Hochkultur*, Stuttgart, Berlin, Köln [2]1991

AUHAGEN, Wolfgang, *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1983

BAASNER, Frank, *Der Begriff ‚sensibilité' im 18. Jahrhundert. Aufstieg und Niedergang eines Ideals*, Heidelberg 1988

BARNWELL, Henry Thomas, *The Tragic Drama of Corneille and Racine. An old Parallel revisited*, Oxford 1982

BAUMANN, Thomas, *Alessandro Pepoli's Renewal of the Tragedia per musica*, in: *I vicini di Mozart*, hrsg. v. M. T. Muraro, Florenz 1989, S. 211-220

BAUMAN, Thomas; MCCLYMONDS, Marita Petzoldt (Hrsg.), *Opera and the Enlightenment*, Cambridge 1995

BECKER, Heinz, *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensbrug 1976

BELLINA, Anna Laura, *Metastasio in Venezia. Appunti per una recensio*, in: Italianistica. Rivista di letteratura italiana XIII, 1984

BELLINA, Anna Laura und BRIZI, Bruno, *Il melodramma*, in: *Storia della cultura veneta*, hrsg. v. G. Arnaldi u. M. Pastore Stocchi, Bd. V: *Il Settecento*, Vicenza 1985

BERENGO, Marino, *La società veneta alla fine del Settecento*, Florenz 1956

–, *Giornali veneziani del settecento*, Mailand 1962

BESTERMAN, T. (Hrsg.), *Voltaire on Shakespeare (Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 54 [1967])

Biblioteca de'più scelti componimenti teatrali d'Europa, divisa per Nazioni, Nr. 27, Biblioteca teatrale della Nazione Francese ossia Raccolta de' più scelti componimenti. Tragici, comici, lirici, e burleschi di quel Teatro dall'origine de' suoi spettacoli fino a' nostri giorni, Precata in italiano da

una Società di dotte persone, con prefazioni, giudizj critici, anedotti, osservazioni, vite, ritratti in rame di varj illustri autori, ec., Venedig 1796

BIANCONI, Lorenzo (Hrsg.), *I libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti*, Florenz 1992

BIANCONI, Lorenzo; PESTELLI, Giorgio, *Storia dell'opera italiana*, Turin 1988, dt. Ausgabe: *Geschichte der italienischen Musik*, Bd. 4-6, Laaber 1980-1992

BIJVOET, Maya C., *Liebestod: the function and meaning of the double love-death*, New York 1988

BINI, Annalisa (Hrsg.), *Mozart e i musicisti italiani del suo tempo*, Atti del Convengeno Internazionale di Studi Rom 1991, Lucca 1994

BLOCH, Peter André, *Schiller und die französische klassische Tragödie. Versuch eines Vergleichs*, Düsseldorf 1968, S. 70-88

BLUMENBERG, Hans, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt 1996

BOYD, Malcom (Hrsg.), *Music and the French Revolution*, Cambridge 1992

BRANDENBURG, Daniel, *Die Oper im 18. Jahrhundert*, (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 12, hrsg. v. H. Schneider u. R. Wiesend), Laaber 2001

BURDEN, Michael (Hrsg.), *A woman scorn'd: responses to the Dido myth*, London 1998

BUSTICO, G., *Alessandro Pepoli*, Venedig 1913

CAHN, Peter; Heimer, Helmut, *De musica et cantu : Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und der Oper, Helmut Hucke zum 60. Geburtstag*, Hildesheim, Zürich, New York 1993

CALELLA, Michele, *Die Rezeption der Tragödien Voltaires auf den venezianischen Opernbühnen und das Problem der Tragik in der Oper des späten 18. Jahrhunderts*, in: *Johann Simon Mayr und Venedig*, Beiträge des Internationalen musikwissenschaftlichen Johann Simon Mayr-Symposiums in Ingolstadt vom 5. bis 8. September 1998, hrsg. v. F. Hauk und I. Winkler, München und Salzburg 1999 (Mayr-Studien 2), S. 155-165

CALEPIO, Pietro, *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia, e sua diffesa*, Venedig 1770

CAMERINO, Giuseppe Antonio, *Alfieri, la musica e il linguaggio della tragedia*, in: *Giornale storico della letteratura italiana*, 109 (1992), S. 19-48

CANDELORO, Giorgio, *Storia dell'Italia moderna*, Bd. I, *Le origini del risorgimento 1700-1815* [1956], Mailand [9]1978, [5]1994

CARACI Vela, Maria; CAFIERO, Rosa; ROMAGNOLI, Angela (Hrsg.), *Gli affetti convenienti all'idee*, Studi sulla musica vocale italiana, Neapel 1993

CARACI, Maria, *Niccolò Zingarelli tra mito e critica*, in: Nuovo rivista musicale italiana, XXII, 1988, S. 375-422

CARLI, Gianrinaldo, *Dell'indole del teatro tragico*, in: *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, Venedig 1746

CARNESECCHI, Riccardo, *Cerimonie, feste e canti: Lo spettacolo della „democrazia veneziana", dal maggio del 1797 al gennaio del 1798*, in: Studi veneziani, a cura dell'Istituto di Storia della Società e dello Stato Veneziano e dell'Istituto „Venezia e l'Oriente" della Fondazione Giorgio Cini, XXIV (1992), S. 218-318

CARTARI, Vincenzo, *Le imagini de i dei de gli antichi*, hrsg. v. G. Auzzas u.a., Vicenza 1996

CESAROTTI, Melchiorre, *Ragionamento sopra il diletto delle tragedie* (erstmals in Voltaire, *La Morte di Cesare e il Maometto*, übers. v. M. Cesarotti, Venedig 1762, S. 187-224), wieder abgedruckt in: *Dal Muratori al Cesarotti*, hrsg. v. E. Bigi, Mailand, Neapel 1960, S. 27-53

CHARLTON, David, *On redefinitions of ‚rescue opera'*, in: *Music and the French Revolution*, hrsg. v. Malcolm Boyd, Cambridge 1992

CIANI, Ivano, *La Didone rivisitata*, in: *Metastasio e il melodramma*. Atti del Seminario di Studi Cagliari 29-30 ottobre 1982, hrsg. v. E. Sala Di Felice und L. S. Nowé, Padua 1985

COLLISON-MORLEY, Lacy, *Shakespeare in Italy*, Stratford-upon-Avon 1916

COLOMÉS, G., *Paragone fra il Demofoonte di Metastasio e l'Ines di La motte*, in: *Osservazioni di vari letterati sopra i drammi dell'abate Pietro Metastasio*, Bd. 1, Nizza 1785, S. 174-202

CONATI, Marcello, *Un „Sackspear" per „Jommellino". „Amleto" di Foppa e Andreozzi (Padova, 1792)*, in: Giuseppe Foppa/Gaetano Andreozzi, *Amleto. Partitura dell'opera in facsimile. Edizione del libretto*, hrsg. v. Marcello Conati (Drammaturgia musicale veneta, 26), Mailand 1984

CONTI, Antonio, *Cesare*, Faenza 1726

CORNEILLE, Pierre, *Théâtre complet*, Paris 1984-86, hrsg. v. A. Niderst

CRINÒ, Anna Maria, *Le Traduzioni di Shakespeare in Italia nel settecento*, Rom 1950

CROCE, Benedetto, *I teatri di Napoli dal rinascimento alla fine del secolo decimottavo* [1891], Bari [5]1966

DAHLHAUS, Carl, *Dramaturgie der italienischen Oper*, in: *Geschichte der italienischen Oper*, hrsg. v. L. Bianconi u. G. Pestelli, Laaber 1992, Bd. 6, S. 75-145

–, *Europäische Musikgeschichte im Zeitalter der Wiener Klassik*, in: *Colloquium: „Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden“* (Rom 1978), hrsg. V. F. Lippmann, Köln, Laaber 1982, (AnMl, Bd. 21), S. 1-19

DAHLHAUS, Carl; Miller, Norbert, *Europäische Romantik in der Musik. Bd. 1: Oper und sinfonischer Stil 1770-1820*, Stuttgart, Weimar 1999

DAHLSTROM, Daniel O., *The Taste for Tragedy: The „Briefwechsel“ of Bodmer and Calepio*, in: Deutsche Vierteljahresschrift, 59 (1985), S. 206-223

DA PONTE, Lorenzo, *Memorie*, hrsg. v. G. Gambarin u. F. Nicolini, Bari 1918; deutsche Ausgabe: Lorenzo da Ponte, *Geschichte meines Lebens. Memoiren eines Venezianers*, übers. v. Charlotte Birnbaum, Frankfurt, Wien u.a. 1969

DE BEI, Alessandro, *„Giulietta e Romeo“ di Nicola Zingarelli: Fortuna ed eredità di un sogetto shakespeariano*, in: *Aspetti dell'opera italiana fra Sette e Ottocento: Mayr e Zingarelli*, hrsg. v. G. Salvetti, Mailand 1993, S. 71-125

DELFINO, Giovanni, *La Cleopatra*, hrsg. v. M. Sarnelli, Rom 1994

DENT, Edward J., *The Rise of Romantic Opera*, Cambridge 1976

Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike, auf der Grundlage von Pauly`s Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaften unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter bearb. u. hrsg. v. K. Ziegler u. W. Sontheimer, München 1979

DESCARTES, René, *Die Leidenschaften der Seele*, hrsg. u. übers. v. K. Hammacher, Hamburg 1996

DI BENEDETTO, Renato, *Parole e musica. Il Settecento e l'Ottocento*, in: *Letteratura italiana*, Bd. VI *Teatro, musica, tradizione dei classici*, hrsg. v. Alberto Asor Rosa, Turin 1986, [2]1994

DIRCKS, Phyllis T., *David Garrick*, Boston 1985

DÖHRING, Sieghart, *Formgeschichte der Opernarie vom Ausgang des achtzehnten bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Marburg/Lahn 1969

DOGLIO, Federico (Hrsg.), *Il teatro tragico italiano*, Bologna 1960

DONÀ, Francesco, *Esatto diario di quanto è successo dalli 2 sino al 17 maggio 1797 alla caduta della Veneta Aristocratica Repubblica*, Basel 1797

DRAKAKIS, John (Hrsg.), *Antony and Cleopatra. William Shakespeare*, Houndmills, Basingstoke, London etc. 1994

DRENGER, Tino, *Liebe und Tod in Verdis Musikdramen*, Eisenach 1996

DUBOWY, Norbert; STROHM, Reinhard, *Dramma per musica*, in: MGG 2. Aufl., Sachteil, Bd. 2, Sp. 1452-1500

–, *Templi, vergini e sacerdoti: Aspekte des Sakralen in der venezianischen Opera seria um 1800*, in: *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna*. Atti del convegno internazionale di studi, Venezia – Palazzo Giustinian Lolin, 10-12 aprile 1997, hrsg. v. F. Passadore u. F. Rossi, Venedig 2000, S. 315-349

DUCIS, Jean-François, *Roméo et Juliette*, Paris 1773

DURANTE, Sergio, *Guerra e pace: occasioni musicali padovane nel periodo napoleonico*, in: *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna*. Atti del convegno internazionale di studi, Venezia – Palazzo Giustinian Lolin, 10-12 aprile 1997, hrsg. v. F. Passadore u. F. Rossi, Venedig 2000, S. 107-117

EBELING, Florian, *Catarino Mazzola`s Libretto „Osiride“ (Dresden 1781). Ein Beitrag zum kulturgeschichtlichen Umfeld des Librettos der „Zauberflöte“*, in: Mozart-Jahrbuch 1999, S. 49-69

ELWERT, W. Theodor, *„Italiens Weg zu Shakespeare“*, in: *Studien zu den romanischen Sprachen und Literaturen*, 6 Bde., Wiesbaden 1969ff., Bd. 2, S. 184-203

Enciclopedia dello spettacolo, hrsg. v. S. d'Amico, Rom 1954-1968

ENGLÄNDER, Richard, *Johan Gottlieb Naumann als Opernkomponist (1741-1801)*, Leipzig 1922

ENßLIN, Wolfram, *Die italienischen Opern Ferdinando Paërs. Studien zur Introduktion und zur Rondò-Arie*, Hildesheim, Zürich, New York 2003

ESCH, Christian, *Lucio Silla. Vier Opera-Seria-Vertonungen aus der Zeit zwischen 1770 und 1780*, Baden-Baden 1994

FABBRI, Paolo; Verti, Roberto, *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia. Repertorio cronologico delle opere e dei balli 1645-1857*, Reggio Emilia 1987

FELTEN, Hans, *Settecento*, in: *Italienischen Literaturgeschichte*, hrsg. von Volker Kapp, Stuttgart, Weimar 1992

FERRARI, Luigi, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII-XVIII*, Paris 1925

FINSCHER, Ludwig, *Gluck e la tradizione dell'opera seria. Il problema del lieto fine nei drammi della riforma*, in: Chigiana XXIX/XXX, 1972/73

FISCHER, Michael W., *Die Aufklärung und ihre Gegenteil. Die Rolle der Geheimbünde in Wissenschaft und Politik*, Berlin 1982

FOLENA, Gianfranco, *Cesarotti, Monti e il melodramm fra sette e ottocento*, in: *Colloquium: „Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden"* (Rom 1978), hrsg. V. F. Lippmann, Köln, Laaber 1982, (AnMl, Bd. 21), S. 236-262

FREEMAN, Robert S., *Opera without Drama, Currents of Change in Italian Opera 1675-1725*, Ann Arbor 1981

FRENZEL, Elisabeth, *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, [4]Stuttgart 1992

–, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, [9]Stuttgart 1998

FREVERT, Ute, *„Mann und Weib und Weib und Mann". Geschlechterdifferenzen in der Moderne*, München 1995

GALLARATI, Paolo, *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Turin 1984, [2]1995

GALLE, Roland, *Über den Helden im Drama des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert*, hrsg. v. K. Hortschansky (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 1), Hamburg, Eisenach 1991, S. 9-20

GARDA, Michela, *Il tragico e il sublime in Calzabigi*, in: *Ranieri Calzabigi tra Vienna e Napoli. Atti del Convegno di studi* (Livorno, 23-24 settembre 1996), hrsg. v. F. Marri, F. P. Russo, Lucca 1997

–, *Musica sublime: Metamorfosi di un'idea nel Settecento musicale*, Mailand, Lucca 1995

GASPARINI, G. (Hrsg.), *La tragedia classica dalle origini al Maffei*, Turin 1968

GASPAR-NEBES, Cristiane, *Stationen der Preghiera in der italienischen Oper bis 1815*, Dissertation, München 2001

GELFERT, Hans-Dieter, *Die Tragödie. Theorie und Geschichte*, Göttingen 1995

GEORGELIN, Jean, *Venixe au siècle des lumières*, (Civilisations et Sociétés, Bd. 41), Paris-La Haye 1978

GERHARD, Anselm, *Republikanische Zustände – Der tragico fine in den Dramen Metastasios*, in: Zwischen Opera buffa und Melodramma, Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert, hrsg. v. J. Maehder, J. Stenzl, (Perspektiven der Opernforschung Bd. 1), Frankfurt am Main, Berlin etc. 1994, S. 27-64

–, *Rollenhierarchie und dramaturgische Hierarchien in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts*, in: *Opernheld und Opernheldin*, hrsg. v. K. Hortschansky, Hamburg, Eisenach 1991, S. 35-54

GEYER, Helen, *Die Sterbeszene im Oratorium des 18. Jahrhunderts*, in: *Opernheld und Opernheldin*, hrsg. v. K. Hortschansky, Hamburg, Eisenach 1991, S. 195-231

GIER, Albert, *Das Libretto: Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998

GILLIO, Pier Giuseppe, *La cantata politico-encomiastica veneziana (1979-1815)*, in: *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna.* Atti del convegno internazionale di studi, Venezia – Palazzo Giustinian Lolin, 10-12 aprile 1997, hrsg. v. F. Passadore u. F. Rossi, Venedig 2000, S. 119-148

GIRARDI, Michele; Rossi, Franco, *Il Teatro La Fenice: cronologia degli spettacoli 1792-1936*, Venedig 1989

GIUNTINI, Francesco, *I drammi per musica di Antonio Salvi: Aspetti della 'riforma' del libretto nel primo Settecento*, Bologna 1994

GOLDIN, Daniela, *Vita, avventure e morte di Semiramide*, in: *La vera Fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, hrsg. v. D. Goldin, Turin 1985, S. 190-229

–, *Aspetti della librettistica italiana fra 1770 e 1830*, in: *Colloquium: „Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden“* (Rom 1978), hrsg. v. F. Lippmann, Köln, Laaber 1982, (AnMl, Bd. 21), S. 128-191

GOSSETT, Philip, *The Tragic Finale of ‚Tancredi‘*, Pesaro 1977

GOTTARDI, Michele, *L'Austria a Venezia: società e istituzioni nella prima dominazione austriaca 1798-1806*, Mailand 1993

GOTTDANG, Andrea, *Venedigs antike Helden. Die Darstellung der antiken Geschichte in der venezianischen Malerei von 1680 bis 1760*, München, Berlin 1999

GRONDA, Giovanni, *Varianti di un mito classico nella librettistica settecentesca*, in: *I vicini di Mozart*, hrsg. v. M. R. Muraro, Florenz 1989, S. 3-18

GUCCINI, Gerardo, *Introduzione* in: *Il teatro italiano nel Settecento*, hrsg. v. G. Guccini, Bologna 1988, S. 9-68

HANNEMANN, Beate, *Im Zeichen der Sonne. Geschichte und Repertoire des Opernhauses La Fenice von seiner Gründung bis zum Wiener Kongreß (1787-1814)*, Frankfurt am Main 1996

–, *Canti revoluzionari e culto del sole: L'opera rivoluzionaria e massonica al Teatro La Fenice 1797-1815*, in: *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna*. Atti del convegno internazionale di studi, Venezia – Palazzo Giustinian Lolin, 10-12 aprile 1997, hrsg. v. F. Passadore u. F. Rossi, Venedig 2000, S. 299-314

HAUSER, Arnold, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1975

HEARTZ, Daniel: *Traetta in Vienna: Armida (1761) and Ifigenia in Tauride (1763)*, in: Studies in Music from the University of Western Ontario, vii (1982)

HELLMANN, Manfred, *Grundzüge der Geschichte Venedigs* (Grundzüge, Bd. 28), Darmstadt 1981

HENZE, Sabine: *Opera seria am kurpfälzischen Hofe: Traettas „Sofonisba“, De Majos „Ifigenia in Tauride“, Bachs „Temistocle“*, in: *Mannheim und Italien: Zur Vorgeschichte der Mannheimer*, hrsg. v. R. Würtz, Mainz 1984, S. 78-96

HENZE-DÖRING, Sabine: *„Combinammo l'ossatura ...“ Voltaire und die Librettistik des frühen Ottocento*, in: Mf 36, 1983, S. 113-127

HILLMER, Rüdiger, *Die napoleonische Theaterpolitik: die Geschäftstheater in Paris 1799-1815*, Köln 1999

HOFMANN, Werner, *Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830*, München 1995

HOHENDAHL, Peter Uwe, *Der europäische Roman der Empfindsamkeit*, Wiesbaden 1977

HORTSCHANSKY, Klaus (Hrsg.), *Chr. W. Gluck und die Opernreform*, Darmstadt 1989

– (Hrsg.), *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert*, (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 1), Hamburg, Eisenach 1991

–, *Die Rolle des Sängers im Drama Metastasio. Giovanni Carestini als Timante im* Demofoonte, in: *Metastasio e il mondo musicale*, hrsg. v. M. T. Muraro, Florenz 1986, S. 207-234

–, *Der tragische Held in der italienischen Oper am Ende des 18. Jahrhunderts*, in: *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert*, hrsg. v. K. Hortschansky, Hamburg, Eisenach 1991, S. 233-252

JACOBS, Helmut C., *Literatur, Musik und Gesellschaft in Italien und Österreich in der Epoche Napoleons und der Restauration: Studien zu Giuseppe Carpani (1751-1825)* (Bonner romanistische Arbeiten, 28), Frankfurt am Main 1988

JAHRMÄRKER, Manuela, *Ossian. Eine Figur und eine Idee des europäischen Musiktheaters um 1800*, Berliner Musik Studien. Schriftenreihe zur Musikwissenschaft an den Berliner Hochschulen und Universitäten, hrsg. von R. Cadenbach, A. Riethmüller und C. M. Schmidt, Bd. 2, Köln 1993

JANOWSKI, Franca, *Ottocento*, in: *Italienische Literaturgeschichte*, hrsg. v. V. Kapp, Stuttgart, Weimar 1992, S. 249-302

JESI, Furio, *La morale del sacrificio umano*, in: *Mitologie intorno all'illuminismo*, hrsg. v. F. Jesi, Bergamo 1990, S. 83-98

JOOSS, Birgit, *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin 1999

KAGARLIZKI, Julij, *Shakespeare und Voltaire*, Dresden 1989

KAPP, Volker (Hrsg.), *Italienische Literaturgeschichte*, Stuttgart, Weimar 1992

KLEIN, Julius Leopold, *Geschichte des Dramas, V. Das italienische Drama*, Leipzig 1967

KLOTZ, Volker, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1969

KOCH, Heinrich Christoph, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Rudolstadt und Leipzig 1782-93 (*R* 1969)

KOCH, Klaus-Dietrich, *Die Äneis als Opernsujet: Dramaturgische Wandlungen vom Frühbarock bis zu Berlioz*, Konstanz 1990

KRAMER, Kurt, *Das Libretto zu Mozarts ‚Idomeneo': Quellen und Umgestaltung der Fabel – Giambattista Varesco und sein Anteil – Mozarts Anteil an der endgültigen Fassung*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart, Idomeneo, 1781-1981, Essays, Forschungsberichte, Katalog*, München 1981 (Bayerische Staatsbibliothek, Ausstellungskataloge, 24), S. 7-43

KRETSCHMAYR, Heinrich, *Geschichte von Venedig*, 3 Bde., 2. Nachruck der Ausgabe Gotha 1905-Stuttgart 1934, Aalen 1986

KRUMMACHER, Friedhelm; STEPHAN, Rudolf, *Klassizismus*, in: MGG 2. Aufl., Sachteil, Bd. 5, Sp. 241-256

KUNZE, Stefan, *Mozarts Opern*, Stuttgart [2]1996

LEICH, Karl, *Girolamo Frigimelica Robertis Libretti: Ein Beitrag insbesondere zur Geschichte des Opernlibrettos in Venedig*, (Schriften zur Musik 26), München 1972

LENNHOFF, Eugen; Posner, Oskar, *Internationales Freimaurerlexikon*, Zürich, Leipzig, Wien, 1932

LEOPOLD, Silke; LÜHNING, Helga; RUF, Wolfgang; SCHNEIDER, Herbert, *Arie*, in: MGG 2. Aufl., Sachteil, Bd. 1, Sp. 809-814

–, *Herrin der Geister – tragische Heroine. Medea in der Geschichte der Oper*, in: *Medeas Wandlungen. Studien zu einem Mythos in Kunst und Wissenschaft*, hrsg. v. A. Kämmerer, M. Schuchard, A. Speck, (Heidelberger Frauenstudien 5), Heidelberg 1998, S. 129-142

–, *Die Metastasianische Oper*, in: *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, hrsg. v. C. Dahlhaus, Laaber 1985, NHdb Bd. 5, S. 73-84

–, *Die Oper im 17. Jahrhundert*, (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 11), Laaber 2004

–, *Wahnsinn mit Methode. Die Wahnsinnsszenen in Händels dramatischen Werken und ihre Vorbilder*, in: *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert*, hrsg. v. K. Hortschansky (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 1), Hamburg, Eisenach 1991, S. 71-83

–, *Höfische Oper und feudale Gesellschaft*, in: *Der schöne Abglanz. Stationen der Operngeschichte*, hrsg., v. U. Bermbach und W. Konold, Berlin u.a. 1992, S. 65-82

–, *Mozart, die Oper und die Tradition*, in: *Mozarts Opernfiguren*, hrsg. v. D. Borchmeyer, (Facetten deutscher Literatur 3), Bern 1992, S. 19-34

LINDERT, Wilgert te, *Aufklärung und Heilserwartung*, Frankfurt 1998

LIPPMANN, Friedrich, *„Casta diva": la preghiera nell'opera italiana della prima metà dell'Ottocento*, in: Recercare, Bd. 2, 1990, S. 173-209

– (Hrsg.), *Colloquium: „Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden"* (Rom 1978), Köln, Laaber 1982, (AnMl, Bd. 21), darin: F. Lippmann, *Über Cimarosas Opere serie*, S. 21-60

– (Hrsg.), *Colloquium „Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit"* (Siena 1983), Laaber 1987

–, *Das „Große Finale" in Opera buffa und Opera seria. Paisiello und Rossini*, in: *Traditionen – Neuansätze. Gedenkschrift für Anna Amalie Aber (1906-1996)*, hrsg. v. K. Hortschansky, Tutzing 1997

–, *Mozart und Cimarosa*, in: Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 5 (1981), S. 187ff.

–, *Tendenzen der italienischen Opera seria am Ende des 18. Jahrhunderts – und Mozart*, in: Studi musical 21 (1992/2), S. 307-358

–, *Vincenzo Bellini und die italienische Opera seria seiner Zeit. Studien über Libretto, Arienform und Melodik*, Köln, Wien 1969, (AnMl, Bd. 6), S. 1-52

LOMBARDO, Agostino, *Shakespeare in Italian Criticism*, in: *The Disciplines of Criticism*, hrsg. v. P. Demetz, T. Green, L. Nelson, New Haven 1968

LÜHNING, Helga, *Die Cavatina in der italienischen Oper um1800*, in: *Colloquium: „Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden"* (Rom 1978), hrsg. V. F. Lippmann, Köln, Laaber 1982, (AnMl, Bd. 21), S. 333-369

–, *Florestans Kerker im Rampenlicht. Zur Tradition des Sotterraneo*, in: *Beethoven. Zwischen Revolution und Restauration*, hrsg. v. H. Lühning, S. Brandenburg, Beethovenhaus, Bonn 1989, S. 137-204

–, *Metastasios ‚Semiramide riconosciuta‘. Die verkleidete Opera seria oder: Die Entdeckung einer Gattung*, in: *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert*, hrsg. v. K. Hortschansky, Hamburg, Eisenach 1991, S. 131-138

–, *Die Rondo-Arie im späten 18. Jahrhundert. Dramatischer Gehalt und musikalischer Bau*, in: Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 5, Laaber 1981, S. 219-246

–, *Titus-Vertonungen im 18. Jahrhundert: Untersuchung zur Tradition der Opera seria von Hasse bis Mozart*, Laaber 1983

MAEDER, Costantino, *Metastasio, L'olimpiade e l'opera del Settecento*, Bologna 1993

MAI, Ekkehard; REPP-ECKERT, Anke (Hrsg.), *Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet*, Köln 1988

MALATO, E., *Il Settecento, Storia della letteratura italiana, vol. VI*, Rom 1998

MAMY, Sylvie, *Les Révisions pour Giovanni Carestini du rôle de Timante dans le* Demofoonte *de J. A. Hasse (Venise 1749)*, in: *Metastasio e il mondo musicale*, hrsg. v. M. T. Muraro, Florenz 1986, S. 235-273

MANCINI, Franco; MURARO, Maria Teresa; POVOLDEO, Elena, *I Teatri del Veneto*, Vol. I Tomo II: *Venezia e il suo territorio imprese private e teatri sociali*, Venedig 1996

MANGINI, Lodovico, *Sul teatro tragico francese in italia nel secolo XVIII*, in: Convivium 23 (1964), S. 347-364

MANGINI, Nicola, *Parabola di un commediografo "giacobino": Antonio Simeone Sografi*, in: *Risorgimento veneto. Quaderni del Comitato Veneziano dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano*, hrs. V. G. Pillinini, VI (1990)

MANFREDINI, Vincenzo, *Difesa della musica moderna e de'suoi celebri esecutori*, Bologna 1788

MANGO, Achille, *Lo spettacolo della morte: Le esecuzioni capitali*, in: *Lo spettacolo nella rivoluzione francese*, Atti del congresso internazionale, Mailand 1989, hrsg. von P. Bosisio, Rom 1989

MARICA, Marco, *La produzione librettistica di Giuseppe Maria Foppa a Venezia tra la fine della Repubblica e la restaurazione*, in: *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna*. Atti del convegno internazionale di studi, Venezia – Palazzo Giustinian Lolin, 10-12 aprile 1997, hrsg. v. F. Passadore; F. Rossi, Venedig 2000, S. 351-407

MATTIODA, E., *Teorie della tragedia nel Settecento*, Modena 1994

MCCLYMONDS, Marita P., *Haydn and his Contemporaries: ‚Armida abbandonata‘*, in: Haydn Kongress Wien 1982, S.325-332

–, *Mattia Verazi and the Opera at Mannheim, Stuttgart and Ludwigsburg*, in: Studies in Music from the University of Western Ontario, vii (1982), S. 99-136

–, *"La morte di Semiramide ossia La vendetta di Nino" and the Restoration of Death and Tragedy to the Italian Operatic Stage in the 1780s and 90s*, in: Atti del XIV congresso della societá internazionale di musicologia, Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale, III, Free Papers, hrsg. v. A. Pompilio, L. Bianconi, u. a., Turin 1990, S. 285-292

–, *Niccolò Jommelli: the late years 1769-1774*, Ann Arbor 1980

–, *The Venetian Role in the Transformation of Italian Opera Seria during the 1790s*, in: *I vicini di Mozart*, hrsg. v. M. T. Muraro, Florenz 1989, S. 221-40

METASTASIO, Pietro, *Drammi* in: *Tutte le opere*, hrsg. v. B. Brunelli, Bd. 1, Verona 1953

–, *Estratto dell'arte poetica d'Aristotile e considerazioni su la medesima*, 1773, in: *Tutte le opere*, hrsg. von B. Brunelli, Bd. 2, Verona 1965

–, *Convegno Indetto in Occasione del II Centenario della Morte di Metastasio*, (Roma, 25 - 27 maggio 1983), Rom 1985 (Atti dei convegni lincei, 65)

MEYER ZUR CAPELLEN, Jürg, *Der Held in der venezianischen Barockmalerei*, in: *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert*, hrsg. v. K. Hortschansky (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 1), Hamburg, Eisenach 1991, S. 85-130

Meyers kleines Lexikon Literatur, hrsg. von der Redaktion für Literatur des Bibliographischen Instituts, mit einer Einleitung von Prof. Dr. Wolf Dieter Lange, Mannheim, Wien Zürich, 1986

MICHELIS, Cesare de, *Letterati e lettori nel settecento veneziano*, Florenz 1979

MICHTNER, Otto, *Das alte Burgtheater als Opernbühne*, Wien 1970

MIGGIANI, Maria Giovanna, *Catalogo cronologico degli spettacoli a Venezia dal 1797 al 1815*, in: Simeone Antonio Sografi, Marco Portogallo, *Gli Orazi e i Curiazi*, Partitura dell'opera in facsimile, ed. del libretto catalogo cronologico degli spettacoli a Venezia (1797-1815) a cura di M. G. Miggiani. Istituto Italiano Antonio Vivaldi della Fondazione Giorgio Cini Venezia. Dipartimento di Storia e Critica delle Arti "Giuseppe Mazzariol" della Università di Venezia, 2 Bde., San Giuliano Milanese 2003 (Drammaturgia musicale veneta 29)

MILLER, Norbert, *Archäologie des Traums*, München, Wien 1978

–, *Christoph Willibald Gluck und die musikalische Tragödie. Zum Streit um die Reformoper und den Opernreformator*, in: *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, hrsg. v. H. Danuser, Laaber 1988, S. 109-153

MOLMENTI, Pompeo G., *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica, vol. 3: Il decadimento*, Turin 1880 (Bergamo [7]1929, 3. Nachdruck Triest 1981)

MORELLI, Giovanni; SURIAN, Elvidio, *La rinascita della tragedia. Gli „Orazi e Curiazi" di Sografi, Cimarosa e Marco Portugal in due versioni da concerto: Soirée per il Primo Console, Gran Concerto di Madama Grassini*, in: Feste musicale a Bologna 1984, a cura dell'Ufficio Stampa e Ufficio Studi dell'Ente Autonomo Teatro Comunale di Bologna, Bologna: Ente Autonomo Teatro Comunale 1984, S. 10-24

–, *Come nacque e come morì il patriottismo romano nell'opera veneziana*, in: *„Opera & libretto I"*, Florenz 1990, S. 101-135

MOUREAU, François, *Dictionaire des lettres Française, Le XVIIIe siècle*, Paris 1995

MÜLLER, Kanzler von, *Unterhaltungen mit Goethe*, hrsg. v. E. Grumach, Weimar 1956

MÜLLER, Peter: *Alessandro Pepoli als Gegenspieler Vittorio Alfieris*, Phil. Diss. München 1974

MURARO, Maria Teresa (Hrsg.), *I vicini di Mozart*, Florenz 1989

–, *Metastasio e il mondo musicale*, Florenz 1986

–, *Venezia e il melodramma nel Settecento*, Florenz 1978

–; Rossi, F. (Hrsg.), *Galuppiana 1985 : studi e ricerche, Kongressbericht Venedig 1985*, Florenz 1986

NAPOLI-SIGNORELLI, Pietro, *Storia Critica de'Teatri antichi e moderni*, Neapel 1787

NEVILLE, Don, *Moral philosophy in the Metastasian dramas*, in: Studies in Music from the Universtity of Western Ontario VII, 1982

NOCCIOLINI, Monica, *Il melodramma nella Milano napoleonica: teatro musicale e ideologia politica*, NRMI xxix, 1995, S. 5-30

–, *Circolazione di un melodramma e rivolgimenti politici (1796-1799): ‚La morte di Cleopatra'*, Studi musicali xxiii, 1994, S. 329-365

OBERREUTER-KRONABEL, Gabriele, *Der Philosoph und sein Tod. Beobachtungen zu einem Thema für die Malerei des 18. Jahrhunderts in Frankreich*, in: *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, hrsg. von Ekkehard Mai unter Mitarb. von Anke Repp-Eckert, Mainz 1990, S. 95-105

OSTHOFF, Wolfgang, *Zur musikalischen Tradition der tragischen Gattung im italienischen Theater (16. – 18. Jahrhundert)*, in: *Studien zur Tradition in der Musik, Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag*, hrsg. von H. H. Eggebrecht und M. Lütolf, München 1973

–, *Mozarts Cavatinen und ihre Tradition*, in: Helmuth Osthoff zu seinem siebzigsten Geburtstag, hrsg. v. U. Aarburg u. P. Cahn in Verbindung mit W. Stauder, Tutzing 1896, S. 139-177

OTTANI CAVINA, Anna, *Der Held in der italienischen Malerei – Beispiele*, in: *Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet*, hrsg. v. E. Mai, A. Repp-Eckert, Köln 1988, S. 66-70

PASSADORE, Francesco; Rossi, Franco (Hrsg.), *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna*. Atti del convegno internazionale di studi, Venezia – Palazzo Giustinian Lolin, 10-12 aprile 1997, Venedig 2000

PERINI, Federico Augusto, *Giornalismo ed opinione pubblico nella rivoluzione di Venezia (fine sec. XVII-1849). Fonti – Bibliografia – Iconografia*, Padua 1938

PETROCCHI, Giorgio, *Un melodramma romano del Metastasio*, in: *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, hrsg. v. Giorgio Petrocchi, Rom 1984, wieder abgedruckt unter dem Titel *Un melodramma romano del Metastasio: „Il Catone in Utica"*, in: *Le Théâtre Italien et l'Europe*

(XVIIe-XVIIIe ciècles). Actes du 2e congrès international Paris-Fontainebleau, 14-17 octobre 1982, réunis et présentés par Christian Bec et Irène Mamczarz (Teatro. Studi e testi, 4) Florenz 1985

PETRONIO, Giuseppe, *Geschichte der italienischen Literatur*, Bd. 2: *Vom Barock bis zur Romantik*, Tübingen, Basel, 1993

PFISTER, Manfred, *Das Drama, Theorie und Analyse*, München 1982

PIGNATI, Terisio u. a., *Palazzo Labia a Venezia*, Venedig 1982

PIKULIK, Lothar, *Leistungssethik contra Gefühlskult. Über das Verhältnis von Bürgerlichkeit und Empfindsamkeit in Deutschland*, Göttingen 1984

PLANELLI, A, *Dell'opera in musica*, Neapel 1772, Neudruck Fiesole 1981

PLUTARCH, *Plutarch's De Iside et Osiride*, edited with an introduction, translation and commentary by J. Gwyn Griffiths, Cambridge 1970

–, *Über Isis und Osiris*, 2 Teile, hrsg. u. übers. v. Th. Hopfner, 2. Teil: *Die Deutungen der Sage*, Prag 1941

POMPEAU, René, *Voltaire en son temps*, Nouvelle édition intégrale, revue et corrigée, 2 Bde., Norwich 1995

QUESTA, Cesare, *Semiramide redenta*, Urbino 1989

RACINE, Jean, *Théâtre complet de Racine*, hsrg. v. M. Rat, Paris 1960

RAGUENET, François, *Parallèle des Italiens et des Francais en ce qui regarde la musique et les opéra*, Paris 1702, Neudruck Genf 1976

RAIMONDI, Ezio, *Alfieri 1782 : un teatro « terribile »*, in: *Il teatro italiano nel Settecento*, hrsg. v. G. Guccini, Bologna 1988, S. 381-402

RICCOBONI, L., *Réflexions Historiques et Critiques sur les différents Théâtre de l'Europe avec les Pensées sur la Déclamation*, Paris *1783*

RIEMANN, Xenia, *Ein rätselhafter Allegorienzyklus Felice Boscaratis nach einem Bildprogramm von Lazzoaro Riviera. Enzyklopädismus, Aufklärung und Freimaurertum im Verona des 18. Jahrhunderts*, Weimar 2002

RIVA, Federica, *La ‚Vergine del Sole' di Ferdinando Moretti e Domenico Cimarosa*, in: *Gli affetti convenienti all'idee*, Studi sulla musica vocale italiana, hrsg. v. M. Caraci Vela, R. Cafiero, A. Romagnoli, Neapel 1993, S. 241-277

ROBINSON, Michael F., *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford 1972

ROSENBLUM, Robert, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton 1974

ROSENDORFER, Herbert, *Mithradates und Mitridate. Der pontische Herrscher als Mozarts Opernheld*, in: *„Der moderne Komponist baut auf der Wahrheit". Opern des Barock von Monteverdi bis Mozart*, hrsg. v. H. Krellmann u. J. Schläder, Stuttgart, Weimar 2003, S. 177-185

ROSSI, Nick; FAUNTLEROY, Talmage, *Domenico Cimarosa. His Life an His Operas*, Westport 1999

ROSSINI, Paolo, *L'opera classicista nella Milano napoleonica (1796-1815)*, in: *Aspetti dell'opera italiana fra Sette e Ottocento: Mayr e Zingarelli*, hrsg. v. G. Salvetti, Mailand 1993, S. 127-171

ROUSSEAU, Jean Jacques, *Sozialphilosophische und Politische Schriften*, Düsseldorf u. Zürich [2]1996

RUSHTON, Julian, *Salieri's Les Horaces: A Study of an Operatic Failure*, in: The Music Review 37 (1976), S. 266-282

SALA DI FELICE, Elena, *Ragione ed affetti. Un equilibrio in movimento tra Arcadia e Illuminismo*, in: *Prolemi*. Periodico quadrimestrale di cultura LXXII, gennaio-aprile 1985, S. 53-67

–, *L'arbitro dei destini. Ideologia e drammaturgia in Metastasio*, in: *Letteratura e società. Scritti di italianistica e de critica letteraria per il 25 anniversario dell'inseganmento universitario di Giuseppe Petronio*, Bd. I, Palermo 1980, wieder abgedruckt in: E. Sala Di Felice, *Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Mailand 1983

SANTATO, Guido, *Il teatro patriottico italiano*, in: *Atti del convegno di studi sul teatro e la Rivoluzione francese*, Vicenza 1991

–, *Alfieri e Voltaire. Dall'imitazione alla contestazione*, Florenz 1988

SCHABERT, Ina (Hrsg.), *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit, der Mensch, das Werk, die Nachwelt*, Stuttgart 1992

SCHIEDERMAIR, Ludwig, *Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, I. Band: Simon Mayr*, Leipzig 1907. S. 206-14

SCHNAPPER, Antoine, *J.-L. David und seine Zeit*, Würzburg

SCHNEIDER, Herbert; WIESEND, Reinhard (Hrsg.), *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 12)

SCHRADE, Leo, *La Représentation d'Edipo Tiranno au Teatro Olimpico (Vicence 1585)*, Paris 1960

SCHULZ, Georg-Michael, *Tugend, Gewalt und Tod. Das Trauerspiel der Aufklärung und die Dramaturgie des Pathetischen und des Erhabenen*, Tübingen 1988

SCHULZ-BUSCHHAUS, Ulrich, *Die Literatur der italienischen Aufklärung*, in: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Europäische Aufklärung III*, hrsg. von Jürgen v. Stackelberg, Wiesbaden 1980

SHAKESPEARE, William, *The complete Works*, Compact Edition, hrsg. v. S. Wells u. G. Taylor, Oxford 1988

–, *Romeo and Juliet. Romeo und Julia*, Englisch-deutsche Studienausgabe, dt. Prosafassung, Anm., Einl. und Kommentar v. U. Fritz, Tübingen 1999

–, *Romeo and Juliet. Romeo und Julia*, übers. u. hrsg. v. H. Geisen, Stuttgart 1994, S. 243-270

SMITH, Patrick J., *The Tenth Muse: A Historical Study of the Opera Libretto*, London 1971

SPRAGUE, Cheryl R., *A comparison of five musical settings of Metastasio's "Artaserse"*, Ann Arbor 1984

STACKELBERG, Jürgen v. (Hrsg.), *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Europäische Aufklärung III*, Wiesbaden 1980, darin: *Frankreich und Europa im 18. Jahrhundert* S. 9-24 und *Voltaire: Aufklärer, Klassizist und Wegbereiter der Anglophilie* S. 125-158

STAROBINSKI, Jean, *1789. Die Embleme der Vernunft*, Paderborn, München u.a. 1981

STIERLE, Karlheinz; Warning, Rainer (Hrsg.), *Das Ende. Figuren einer Denkform*, München 1996

Storia della Cultura Veneta, hrsg. v. Gianfranco Folena, Bd. 5/I-5/II: *Il Settecento. Dalla controriforma alla fine della Repubblica*, Bd. 6: *Dal'' età Napoleonica alla Prima Guerra Mondiale*, hrsg. v. Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, Vicenza 1985-1986

Storia della Letteratura Italiana, diretta da Enrico Malato, Bd. 6: *Il Settecento*, Rom 1998

Storia di Venezia dalle Origini alla caduta della Serenissima, vo. VIII: L'ultima fase della Serenissima, hrsg. v. Piero del Negro und Paolo Preto, Generalhrsg. Istituto della Enciclopedia italiana Roma unter Mitwirkung der Fondazione Giorgio Cini, Rom 1998

STRAUB, Enrico, *Der Briefwechsel Calepio-Bodmer. Ein Beitrag zur Erhellung der Beziehungen zwischen italienischer und deutscher Literatur im 18. Jahrhundert*, Berlin 1965

STROHM, Reinhard, *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven, London 1997

–, *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge 1985

–, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven 1979

–, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1729-1739)*, Köln 1976 (AnMl, Bd. 16)

–, '*Manoscritti di opere rappresentate a Venezia 1701-1740*', Informazione e studi vivaldiani, 3 (1982), S. 45-51

–, *Tragédie into Dramma per musica*, Informazioni e studi vivaldiani 9 (1988), 10 (1989), 11 (1990), 12 (1991), wiederabgedruckt in: Reinhard Strohm, *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven, London 1997, S. 121-198

SYNDRAM, Dirk, *Ägypten-Faszinationen. Untersuchungen zum Ägyptenbild im europäischen Klassizismus bis 1800* (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII Kunstgeschichte Bd. 104), Frankfurt am Main 1990

SZONDI, Peter, *Versuch über das Tragische*, Frankfurt am Main 1961

TELESKO, Werner: *Napoleon Bonaparte. Der „moderne Held" und die bildende Kunst 1799-1815*, Wien, Köln, Weimar 1998

THEILE, Wolfgang, *Die Racine-Kritik bis 1800. Kritikgeschichte als Funktionsgeschichte*, München 1974

TOSCANI, Claudio, *Politica culturale e teatro nell'Italia napoleonica: i concorsi governativi*, in: *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna*. Atti del convegno internazionale di studi, Venezia – Palazzo Giustinian Lolin, 10-12 aprile 1997, hrsg. v. F. Passadore und F. Rossi, Venedig 2000, S. 71-98

–, *Soggetti romantici nell'Opera italiana del periodo napoleonico (1796-1815)*, in: *Aspetti dell'opera italiana fra Sette e Ottocento: Mayr e Zingarelli*, hrsg. v. G. Salvetti, Mailand 1993, S. 13-70

TRAEGER, Jörg, *Goya. Die Kunst der Freiheit*, München 2000

TRENTAFONTE, Franco, *Giurisdizionalismo illuminismo e massoneria nel tramonto della repubblica veneta*, Venedig 1984

TRISOLINI, Giovanna, *Rivoluzione e scena: La dura realtà (1789-1799)*, Rom 1988

TRUCHET, Jacques (Hrsg.); *Théâtre du XVIII e siécle*, Paris 1972

–, *La tragédie classique en France*

ULDERICO, Rolandi, *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Rom 1951

VENTURI, Franco, *Venezia nel secondo Settecento*, Turin 1980

VOLTAIRE, *Englische Briefe*, hrsg. u. übers. v. R. v. Bitter, Zürich 1994

–, *Oeuvres complètes de Voltaire*, Nouvelle Édition, Paris 1877

WADE, Ira O., *The intellectual development of Voltaire*, Princeton, New Jersey 1969

WEAVER, Robert L. und Norma W., *A Chronology of Music in the Florentine Theatre, 1590-1750*, Detroit 1978

WEHNERT, Martin, *Romantik und romantisch*, in: MGG 2. Aufl., Sachteil, Bd. 8, Sp. 464-507

WEISMANN, Wilhelm, *Der Deus ex machina in Glucks 'Iphigenie in Aulis'*, Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft für 1962, VII, 1963, S. 7-17, wiederabgedruckt in K. Hortschansky (Hrsg.), *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, Darmstadt 1989

WEISS, Piero, *Baroque Opera and the Two Verosimilitudes*, in*: Music and Civilization. Essays in Honour of Paul Henry Lang*, New York 1984, S. 117-26

–, ‚*Neoclassical Criticism and Opera*', in: *Studies in the History of Music II*, New York 1984, S. 1-30

–, *La morte di Cesare: the words, the music*, in: Gaetano Sertor, Francesco Bianchi: *La morte di Cesare*, Partitura dell'opera in facsimile, Edizione dei libretti, saggio introduttivo a cura di Piero Weiss, Venedig 1999, S. IX-XXXIII

–, *Teorie drammatiche e "infranciosamento": Motivi della "riforma" melodrammatica nel primo Settecento*, in: *Antonio Vivaldi*, hrsg. v. L. Bianconi und G. Morelli, Bd. 1 1982, S. 273-96

WELLBERY, David E., *Die Enden des Menschen. Anthropologie und Einbildungskraft im Bildungsroman (Wieland, Goethe, Novalis)*, in: *Das Ende. Figuren einer Denkform*, hrsg. v. Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München 1996, S. 600-639

WIESE, Benno von, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, Hamburg [7]1966

WIESEND, Reinhard, *Zum Ensemble in der Opera seria*, in: *Colloquium "Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit"* (Siena 1983), hrsg. v. F. Lippmann, Laaber 1987, S. 187-222

WIESEND, Reinhard, *Der Held als Rolle: Metastasios Alexander*, in: Hortschansky, Klaus (Hrsg.), *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert*, S. 139-152

WITZENMANN, Wolfgang, *Grundzüge der Instrumentation in italienischen Opern von 1770 bis 1830*, in: *Colloquium: „Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden"* (Rom 1978), hrsg. V. F. Lippmann, Köln, Laaber 1982, (AnMl, Bd. 21), S. 276-332

ZAGHI, Carlo, *La rivoluzione francese e l'Italia. Studi e ricerche*, Neapel 1966

ZELLE, Carsten, *„Angenehmes Grauen". Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*, Hamburg 1987

ZORZI, Alvise, *Venedig. Die Geschichte der Löwenrepublik*, Düsseldorf 1985 (Originalausgabe: *La Repubblica del leone. Storia di Venezia*, Mailand 1979)

–, *Österreichs Venedig. Das letzte Kapitel der Fremdherrschaft 1798-1866*, Düsseldorf 1990, (Originalausgabe: *Venezia Austriaca*, Rom 1985)