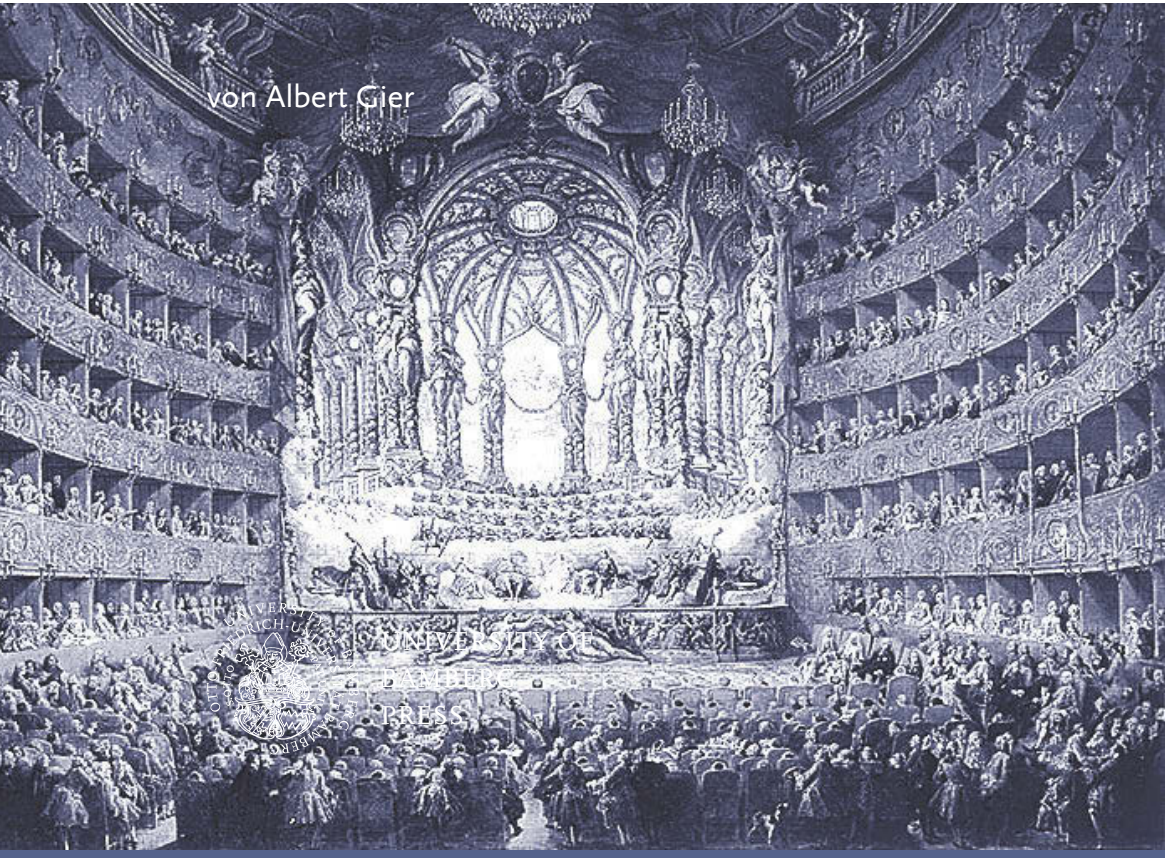


Werkstattberichte

Theorie und Typologie des Argomento
im italienischen Opernlibretto des Barock

von Albert Gier



Romanische Literaturen und Kulturen 6

Romanische Literaturen und Kulturen

hrsg. von Dina De Rentiis und Albert Gier

Band 6



University of Bamberg Press 2012

Werkstattberichte

Theorie und Typologie des Argomento im italienischen
Opernlibretto des Barock

von Albert Gier



University of Bamberg Press 2012

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Informationen sind im Internet über <http://dnb.ddb.de/> abrufbar

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über den Hochschulschriften-Server (OPUS; <http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/>) der Universitätsbibliothek Bamberg erreichbar. Kopien und Ausdrücke dürfen nur zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch angefertigt werden.

Herstellung und Druck: Digital Print Group, Nürnberg

Umschlaggestaltung: Dezernat Kommunikation und Alumni der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Umschlagbild: Giovanni Paolo Pannini: Fête musicale donnée à l'occasion du mariage du Dauphin (1747)

Gedruckt mit Unterstützung der Frankfurter Stiftung für deutsch-italienische Studien

© University of Bamberg Press Bamberg 2012

<http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 1867-5042

ISBN: 978-3-86309-084-5

eISBN: 978-3-86309-085-2

URN: urn:nbn:de:bvb:473-opus4-4215

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	7
Abkürzungen	8
Einleitung: Der Argomento als Forschungsproblem	11
Kapitel I. Der Argomento als Schwellentext	19
Argomento und Prolog 20 – Entstehung (und Verschwinden) des Opern-Argomento 28 – Leser und Zuschauer 37	
Kapitel II. Funktion und Bestandteile des Argomento	43
<i>A. Informationen zum Inhalt des Librettos</i> 44	
Argomento und Inhaltsangabe 44 – Die Vorgeschichte 46 – Enzyklopädische Information 52 – Die Opernhandlung im Argomento 54 – Geschichte und Fiktion 58	
<i>B. Probleme der Stoffbehandlung (Poetik des Librettos, Rezeptionsperspektiven, theaterpraktische Gegebenheiten)</i> 61	
Poetik des Librettos: Lob der Phantasie 61 – Poetik des Librettos: Autorität der Regeln 68 – Poetik des Librettos: Formen und Gattungen 72 – Moralische Auslegung und Allegorese 77 – Sympathielenkung 82 – Herrscherlob 86 – Drama und Theater 91	
<i>C. Technische Hinweise</i> 95	
Kapitel III: Quellenberufungen und Quellenkritik im Argomento	101

Inhaltsverzeichnis

Autorenlisten und Stellenverweise 102 – Antike Vorlagen 109 – Moderne
Vorlagen 126 – Der Gelehrte: Apostolo Zeno 135 – Der Beamte: Giovanni
Baldanza 154

Kapitel IV: Argomento und Libretto 161

Statik und Dynamik 162 – Intrige und Ideologie 170 – Erzählen und
Darstellen 173 – Systematische Auslassungen 176 – Die Liebe im
Argomento 182

Licenza 187

Vorbemerkung

In der folgenden Darstellung werden Libretto-Drucke durchgehend mit einem Kurztitel, Druckort und -jahr und der Nummer im Katalog von SARTORI (= S) zitiert, die eine eindeutige Identifizierung ermöglicht.

In Zitaten ist die Graphie des jeweils benutzten Drucks grundsätzlich beibehalten; nur *u* und *v* werden nach heutigem Gebrauch unterschieden, und offensichtliche Druckfehler werden stillschweigend berichtigt. Nicht wiedergegeben sind typographische Auszeichnungen durch Majuskeln, Kursivsatz einzelner Wörter oder ganzer Abschnitte, unterschiedliche Schriftgrößen u.ä.

Die allen Zitaten im Haupttext beigegebenen deutschen Übersetzungen stammen vom Verfasser; sie sollen lediglich als Verständnishilfe dienen. Zitate in den Fußnoten bleiben unübersetzt.

Namen mythologischer Figuren werden grundsätzlich in der bei HEDERICH (s.u. das Abkürzungsverzeichnis) lemmatisierten Form gebraucht; nur wenn die Opernfigur von der mythologischen Figur unterschieden werden soll, wird die italienische Form verwendet.

Schließlich habe ich mich nach reiflicher Überlegung entschieden, das Wort *Argomento* wie im Italienischen als Masculinum zu verwenden, obwohl dies deutschen, an „*das Argument*“ gewöhnten Lesern zunächst ungewohnt erscheinen mag.

Abkürzungen

CHIARELLI / POMPILIO

A. CHIARELLI / A. POMPILIO, „*Or vaghi or fieri*“. *Cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640-1740)*, con l'edizione de *Il cannocchiale per la Finta pazza di Maiolino Bisaccioni*, a cura di C. RUINI, Bologna 2004

DNP

Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, hg. von H. CANKIK und H. SCHNEIDER, 16 Bde, Stuttgart – Weimar 1996-2003

GIER

A. GIER, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikaliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998

HEDERICH

B. HEDERICH, *Gründliches mythologisches Lexikon* [1770], Reprograph. Nachdruck Darmstadt 1996

METASTASIO

Opere di P. METASTASIO, 19 Bde, Firenze: Dal Gabinetto di Pallade 1819

METASTASIOB

P. METASTASIO, *Drammi per musica*, a cura di A. L. BELLINA, 3 Bde, Venezia 2002-2004

MGG²

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begr. von FR. BLUME. Zweite, neubearb. Aufl. hg. von L. FINSCHER, Sachteil: 9 Bde und 1 Registerbd, Kassel etc. 1994-1999; Personenteil: 17 Bde und 1 Registerbd, Kassel etc. 1999-2007

NGroveD

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. by S. SADIE, 20 Bde, London 1980 [Paperback-Ausg. 1995]

NGroveD²

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition, ed. by S. SADIE, Executive Ed. J. TYRRELL, 29 Bde, London 2001

NLar

Nouveau Larousse Illustré. Dictionnaire Universel Encyclopédique, p. sous la dir. de C. AUGÉ, 7 Bde, Paris o.J.

NOE

A. NOE, *Nicolò Minato Werkverzeichnis* (Tabulae Musicae Austriacae, 14), Wien 2004

PEnz

Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper - Operette - Musical - Ballett, hg. von C. DAHLHAUS und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von S. DÖHRING, 6 Bde und 1 Registerbd, München – Zürich 1986-1997

RAC

PAULYS *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Neue Bearbeitung begonnen von G. WISSOWA, 34 Bde und 15 Supplementbde, Stuttgart 1894-1978

ROSA SALVA

M. ROSA SALVA, „*Per introdur al solito l'eseplare novità*“. *I drammi per musica di Matteo Noris*, tesi di laurea Bologna 2004/05

S

CL. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico* con 16 indici, 7 Bde, Cuneo 1990-1994

ZENO

Poesie drammatiche di APOSTOLO ZENO Già Poeta e Istorico di Carlo VI. Imperadore E ora della S.R. Maestà di Maria Teresa regina d'Ungheria, e di Boemia ec.ec. Composte insieme con PIETRO PARIATI anch'egli Poeta Cesareo, 10 Bde, Venezia: Presso Giambatista Pasquali 1744

Einleitung: Der Argomento als Forschungsproblem

Ehe das italienische Opernlibretto Text wird, ist es Buch: *libretti*, „Büchlein“, heißen im 17. Jahrhundert die kleinformatigen, im Theater verkauften Hefte, die den Zuschauern das Mitlesen während der Aufführung ermöglichen; erst seit dem frühen 18. Jahrhundert bezeichnet das Wort auch die Operndichtung selbst¹. Das Libretto als Buch weist eine Reihe äußerer Merkmale auf, die seit der Entstehung der Oper um 1600 bis ins 19. Jahrhundert wesentlich konstant bleiben². Wie ein modernes Programmheft (mit dem es auch das handliche Format gemeinsam hat) bietet es Informationen, die es dem Zuschauer erleichtern, dem Geschehen auf der Bühne zu folgen. Der Text erscheint dabei gewöhnlich in der Fassung, die der Aufführung zugrundeliegt³. Bei jener Mehrheit von Opern, die nur eine einzige Aufführungsserie am Ort der Uraufführung erlebten, ist das selbstverständlich. Wurde ein Werk anderswo nachgespielt, waren in der Regel mehr oder weniger radikale Eingriffe in Text und Partitur erforderlich, um den veränderten äußeren Gegebenheiten Rechnung zu tragen⁴; selbst in Erfolgsstücken, die im späteren 18. Jahrhundert auf allen Bühnen Europas zu sehen waren, wurde auf Wunsch der Sänger meist die eine oder andere Arie ausgetauscht. Das Libretto dokumentiert die jeweilige Spielfassung, deshalb muß zu jeder Wiederaufnahme oder Neueinstudierung ein revidiertes Textbuch gedruckt werden⁵.

¹ Vgl. GIER, 3.

² Vgl. auch R. MACNUTT, *Libretto C. Textbuch, II. Italien*, in: MGG², Sachteil Bd 5, 1240-1243.

³ Gestrichene Passagen werden gelegentlich mit abgedruckt, aber durch *virgoletti* (doppelte Kommata) am Rand kenntlich gemacht, vgl. ebd., 1242. In Venedig ist dies seit 1640 üblich, vgl. E. ROSAND, *In Defense of the Venetian Libretto*, *Studi musicali* 9 (1980), 271-285, hier 275.

⁴ Vgl. A. GIER, *ridotta á vera opera? Zur Praxis der Libretto-Bearbeitung im 18. Jh. am Beispiel Metastasio*, in: *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Tagung vom 18. bis 20. Februar 2005 in Würzburg*, in Verbindung mit A. RAAB und CHR. SIEGERT hg. von U. KONRAD, Tutzing 2007, 33-53.

⁵ Daß manche Drucke von Libretti Metastasio zunächst die originale Fassung bieten und Abweichungen der Aufführungsversion in einem Anhang zusammenstellen (vgl. K. HORTSCHANSKY, *Die Rezeption der Wiener Dramen Metastasio in Italien*, in: *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di M.T. MURARO, Firenze 1978, 407-420, hier 408f.), ist ungewöhnlich und zeugt vom Prestige dieses Dichters bei den Zeitgenossen.

Dieser enge Bezug zum einmaligen Ereignis der Aufführung macht das Libretto zu einem ephemeren Produkt, das, häufig unter Zeitdruck, ziemlich nachlässig hergestellt wird; meist wird billiges Papier verwendet (auch für den Umschlag), die Typographie ist wenig ansprechend (Einheitlichkeit von Schriftgröße, -art und Durchschuß ist oft nicht gegeben), Druckfehler sind häufig. Andererseits werden Opernaufführungen im Rahmen höfischer Feste gelegentlich durch nachträglich (und entsprechend sorgfältiger) gedruckte Libretti dokumentiert, die auch die aufwendigen Bühnenbilder auf ausklappbaren Kupferstich-Tafeln reproduzieren. Da das Format solcher Luxusausgaben sich kaum von dem der Wegwerf-Libretti unterscheidet, sind die Tafeln oft ähnlich ingenüös zusammengefaltet wie heutige Stadtpläne⁶.

Die Funktion des gedruckten Librettos ist vor allem an den *Schwellentexten* ablesbar, d.h. an jenen Bestandteilen des Buches, die dem Text des musikalischen Dramas vorausgehen: Titelblatt, Widmung, Personenverzeichnis usw. GÉRARD GENETTE hat diesen, von ihm ‚Paratexte‘ genannten Elementen eine historisch-systematische Darstellung gewidmet⁷, die allerdings wesentlich von der neuzeitlichen, zu individueller Lektüre bestimmten Erzählliteratur ausgeht; dramentypische Schwellentexte wie das Personenverzeichnis erwähnt er nicht, die musiktheaterspezifische Rezeptionssituation einer die Aufführung begleitenden oder auf sie vorbereitenden Lektüre und deren Auswirkungen auf Form und Funktion der Paratextualität geraten nicht in sein Blickfeld.

Anordnung und Detailliertheit paratextueller Informationen folgen Konventionen, die sich im Lauf der Zeit und von Land zu Land verändern. In unserer Gegenwart führt das Titelblatt eines Librettodrucks gewöhnlich die Namen von Komponist und Textdichter (gegebenenfalls auch den Übersetzer), Werktitel und Gattungsbezeichnung („Oper in zwei Akten“) auf; oft wird auch auf die Stoffvorlage („nach dem gleichnamigen Schauspiel

⁶ Vgl. z.B. das mit 25 großformatigen Tafeln außergewöhnlich reich illustrierte Libretto zu Francesco Sbarra's *Pomo d'oro* (Musik Antonio Cesti), Wien 1668 (S 18929).

⁷ *Seuils*, Paris 1987 [dt. Übers.: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt/M. 1989]; zitiert wird nach der Taschenbuch-Ausgabe (Coll. points, 474), Paris 2002. Vgl. ebd., 7f. die Definition des *paratexte*: „ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs“. Die paratextuelle Funktion vieler Dramenprologe (vgl. unten S. 20ff.) erweist diese Begriffsbestimmung allerdings als zu eng.

von...“) verwiesen. Dem eigentlichen Libretto geht das Personenverzeichnis voran⁸, das neben den handelnden Figuren (manchmal mit Zuordnung der Stimmfächer; in Frankreich werden die Sänger der Uraufführung genannt) häufig Ort und Zeit der Handlung, gelegentlich auch Ort und Datum der Uraufführung angibt. Motto (auf dem Titelblatt) oder Widmung („Arnold Schoenberg Zum 60. Geburtstag“⁹, vor dem Personenverzeichnis) sind möglich, begegnen aber eher selten.

Auf den Titelblättern italienischer Libretti des 17. und 18. Jahrhunderts finden sich natürlich Werktitel (1) und Gattungsbezeichnung (2); die Namen der Autoren (3) werden eher selten genannt, statt dessen sind Datum (4), Ort (5) und Anlaß (6) der Aufführung bzw. der Widmungsempfänger (7) angegeben, vgl. z.B.

Ezio (1). *Dramma per musica* (2) di Artinio Corasio Pastor Arcade (3)¹⁰ da rappresentarsi nel famosissimo Teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo (5) nell'autunno dell'1728 (4). Dedicato a S. eccellenza il sig. Con. di Harach ec. ec. ec. (7) [...], Venezia, Carlo Buonarigo (S 9466)

Ezio (1). *Drama per musica* (2) da rapresentarsi in Cremsier (5) l'anno 1732 (4) celebrandosi la festa di S. Wolfgango nome di sua altezza eminentissima il signor cardinale Wolfgango Annibale di Schratzenbach (6) [...] La poesia è del sig. Pietro Metastasio (3) [...] La musica è del sig. Nicola Porpora (3), Bruna, Giacomo Massimiliano Swoboda (S 9471)

Ezio (1). *Dramma per musica* (2) da rappresentarsi nel Teatro Grimani a San Samuele (5) per la fiera dell'Ascensione (6) l'anno 1743 (4), Venezia, Stefano Monti (S 9483)

Ezio (1). *Drama per musica* (2) da rappresentarsi nel Nuovo Teatro alla Cavallerizza a Lipsia (5) dell'anno 1751 (4), o.O. (S 9494)

Gewöhnlich folgen eine Widmung an den Auftraggeber (gezeichnet vom Librettisten oder Impresario, oder anonym)¹¹; der Argomento (bzw. die

⁸ Urheberrechtlich relevante Hinweise („Den Bühnen gegenüber Manuskript“), z.B. auf der Rückseite des Titelblatts, können wir hier übergehen. – Eher selten findet sich heute (gewöhnlich vor dem Personenverzeichnis) eine Übersicht über die Szenen- oder Nummernfolge des musikalischen Dramas.

⁹ So in Alban Bergs *Lulu*-Buch, Wien o.J.

¹⁰ Artinio Corasio war der Name, den Pietro Metastasio als Mitglied („Schäfer“) der Accademia dell'Arcadia führte.

Vorrede *Al lettore*, oder beides), auf den wir gleich näher eingehen; das Personenverzeichnis, mit oder ohne Angabe der Sänger-Besetzung (hier erscheint oft auch der Name des Komponisten); die Liste der Bühnenbilder (*Mutazioni di scene*), wobei manchmal der Ausstatter oder Maschinist genannt wird; und eine Übersicht über die *Balli* (Balletteinlagen), mit oder ohne Angaben zu den Tänzern. Nicht immer finden sich alle diese Informationen, die Widmung und die Verzeichnisse der Bühnenbilder und der Balletteinlagen können auch fehlen; dagegen sind Personenverzeichnis und Argomento nahezu obligatorisch.

Der Argomento wird meist als „vorangestellte Zusammenfassung des Inhalts“ definiert¹², aber das ist zumindest ungenau. Nur wenige Argomenti bieten ein vollständiges und exaktes Resumé des Librettos, fast alle enthalten mehr und anderes. Im 17. Jahrhundert werden oft ganze Handlungsstränge weggelassen: Der Argomento zu Niccolò Minatos *Pazzi Abderiti* (Wien 1675, NOE, NR. 127; S 18238) übergeht z.B. die Liebeshandlung zwischen Nicena, Erminto und Cassandro, die im Libretto breiten Raum einnimmt¹³; die ‚Zusammenfassung‘ konzentriert sich ganz auf die Narrheit der Abderiten, die (anders als die erst von Minato eingeführte Dreiecksgeschichte) in antiken Quellen bezeugt ist. Die vielleicht wichtigste Funktion des Argomento besteht darin, das Verhältnis von *historia* und *fabula*, Geschichte und Fiktion (wie die frühe Neuzeit sie verstand) zu klären; ein Inhaltsresumé ist nicht Selbstzweck, sondern erleichtert das Verständnis der Ausführungen über die (antiken oder modernen) Quellen des Librettos, über gewollte oder (z.B. durch den Anlaß der Aufführung) erzwungene Abweichungen von der Tradition. Auf Hinzu erfundenes wird meist ausdrücklich hingewiesen, daß Minato seinen Anteil an der Geschichte stillschweigend übergeht, ist ungewöhnlich. Pietro Metastasio hebt in seinen Argomenti die (politisch-dynastisch ausgerichtete) Haupthandlung hervor, Episodisches und Nebenhandlungen werden entweder weggelassen

¹¹ Im 17. Jh. werden nach der Widmung gelegentlich Gedichte eingeschoben, die den Librettisten und sein Werk rühmen (Cervantes hat diese auch in anderen Gattungen wie dem Roman verbreitete Mode zu Beginn seines *Don Quijote* parodiert), vgl. ein Beispiel unten S. 30 Anm. 67.

¹² So MACNUTT (wie Anm. 2), 1241.

¹³ Vgl. u. S. 111-113, sowie A. GIER, *N. Minato, I pazzi Abderiti: amore (sintagmatico) e pazzia (paradigmatica)*, *Musica e storia* 12 (2004), 389-399, hier 389f.

oder kurz abgetan¹⁴. Je nach Zielsetzung markiert die Inhaltsangabe im Argomento unterschiedliche Schwerpunkte, aber sie beschränkt sich fast nie darauf, einfach die Opernintrige nachzuerzählen.

Im Lauf der zwei Jahrhunderte, in denen die italienische Oper die europäischen Bühnen beherrschte, haben sich regional unterschiedliche Argomenti-Konventionen herausgebildet; daher sind nicht alle Texte gleichermaßen aussagekräftig, und auch nicht ohne weiteres miteinander vergleichbar. In der Zusammenschau gewähren die Argomenti jedoch faszinierende Einblicke in die Werkstatt der Librettisten: Im Zuge ihrer oft recht ausführlichen Erörterungen kommen die Autoren auf die Poetik des Librettos, auf ihr Verhältnis zur Antike wie zur modernen Literatur (z.B. zum französischen Theater), die Erwartungen des Publikums (speziell der Auftraggeber), die äußeren Bedingungen der Libretto- und Opernproduktion und -aufführung und vieles mehr zu sprechen. Somit sind die Argomenti einerseits ein Reservoir an Fakten zur Libretto- und Operngeschichte der frühen Neuzeit; andererseits lassen sich aus ihnen Rückschlüsse auf die dramaturgischen und theaterästhetischen Positionen gerade jener Librettisten ziehen, die nicht mit kritischen oder theoretischen Schriften hervorgetreten sind.

Bisher ist dieses reiche Material noch kaum nutzbar gemacht worden. Zwar konfrontieren monographische Studien zu einzelnen Libretti gelegentlich den Argomento mit der Opernhandlung, aber Überblicksdarstellungen zur italienischen Oper im 17. und 18. Jahrhundert gehen auf Form und Funktion der Argomenti grundsätzlich nicht ein¹⁵. In älteren Libretto-Katalogen werden die Schwellentexte oft gar nicht erwähnt, neuere widmen den Listen der Ausführenden (Sänger, Tänzer, Orchestermusiker...) deutlich mehr Aufmerksamkeit als den Argomenti¹⁶. In welchem Verhältnis

¹⁴ Vgl. u. S. 170ff. sowie G. DE VAN, *Les jeux de l'action. La construction de l'intrigue dans les drames de Métastase*, Paragone 49 (1998), 3-57, speziell 11f.

¹⁵ Das gilt z.B. für H. LECLERC, *Venise et l'avènement de l'opéra public à l'âge baroque*, Paris 1987; P. FABBRI, *Il Secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna 1990; I. MOINDROT, *L'opéra seria ou le règne des castrats*, Paris 1993; etc. etc. E. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1991, bezieht sich häufig auf die in den Schwellentexten enthaltenen Informationen zu Autorintention, Entstehung der Libretti etc. (relevante Passagen sind in einem Anhang, 407-427, zusammengestellt), diskutiert aber nirgends grundsätzlich die Textsorte ‚Argomento‘ (oder ‚Schwellentext‘).

¹⁶ Das wichtigste Referenzwerk zum italienischen Libretto des 17. und 18. Jahrhunderts, der Katalog SARTORIS (S), nennt den Verfasser und den Adressaten der Widmung und verzeichnet

die in verschiedenen Drucken eines Librettos enthaltenen Argomenti zueinander stehen – auch wenn ein Buch tiefgreifend überarbeitet wurde, scheint häufig der originale Argomento unverändert übernommen worden zu sein –, ob in Werkausgaben von Librettisten die originalen Argomenti beibehalten, gekürzt oder möglicherweise weggelassen wurden, ist noch nie auf breiter Materialbasis untersucht worden.

Obwohl viele der im folgenden zitierten Texte hochinteressant und manche ausgesprochen unterhaltsam sind, gibt es bis heute keine Anthologie barocker Argomenti¹⁷; das mag u.a. damit zusammenhängen, daß Argomento und Librettotext einander wechselseitig erhellen: Der Argomento kann etwa eine vollständigere (z.B. um eine Vorgeschichte erweiterte) oder verknappte Version der Intrige bieten oder eigene Akzente setzen; die Absicht, die der Librettist (bzw. der Verfasser des Argomento) dabei verfolgt, wird sich nur durch einen detaillierten Vergleich mit der Operndichtung selbst erhellen lassen. Auch in unserer Studie wird es sich an vielen Stellen als notwendig erweisen, Argomento und Libretto miteinander zu konfrontieren.

Das vorliegende Buch will auf der Grundlage einer repräsentativen Textauswahl Probleme aufzeigen, die sich bei der Beschäftigung mit den Argomenti italienischer Opernlibretti¹⁸ des 17. und 18. Jahrhunderts ergeben, und Beispiele dafür bieten, wie die vertiefte Beschäftigung mit den

alle an der Aufführung Beteiligten (Textdichter, Komponist, Bühnenbildner, Sänger, Ballettmeister...), soweit ihre Namen im Librettodruck erscheinen; dagegen werden Prefazione und/oder Argomento „che di solito precedono il testo“ (Bd I, XIV) nicht eigens aufgeführt, nur wenn sie Informationen zu den Umständen der Werkgenese oder der Aufführung enthalten, werden diese wörtlich zitiert. Ob ein Libretto nur ein Vorwort, nur einen Argomento oder beides enthält, ist dem Eintrag bei SARTORI nicht zu entnehmen.

¹⁷ Bezeichnenderweise enthält die Sammlung *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert*, in Verbindung mit W. OSTHOFF u.a. hg. von H. BECKER, Kassel – Basel – London 1981, unter ca. 30 Texten zur italienischen und venezianischen Oper (S. 13-102) nur einen einzigen Argomento (den zu Rospigliosis „Comedia Musicale“ *Chi soffre sperì*, vgl. unten S. 79f.). – CHIARELLI / POMPILIO analysieren knapp 140 Schwellentexte venezianischer Libretti des 17. und 18. Jahrhunderts, von denen ca. 50 in extenso abgedruckt sind; neben Vorreden an den Leser sind nur wenige Widmungen und lediglich fünf Argomenti aufgenommen.

¹⁸ Die Argomenti zu Oratorien und geistlichen Dramen können hier nur am Rande berücksichtigt werden (vgl. unten S. 105ff.); sie böten Stoff für eine (sehr erwünschte) eigene Untersuchung.

Argomenti unsere Kenntnis der Oper und des Opernbetriebs der Barockzeit zu erweitern vermag. Sie versteht sich als Einführung in ein bisher vernachlässigtes Arbeitsgebiet der Librettoforschung, nicht aber als Geschichte des Argomento; das bisher ausgewertete Material ist zu lückenhaft, als daß ein vollständiger historischer Überblick möglich wäre. Behandelt werden der Status des Argomento als Schwellentext (Kapitel I); Aufbau und Bestandteile des Argomento und deren Verhältnis zueinander (Kapitel II); Quellenberufungen und Quellenkritik (Kapitel III); Techniken und Konventionen des Resumierens und die Beziehung des Argomento zur folgenden Operndichtung (Kapitel IV). Da fast alle herangezogenen Libretti schwer erreichbar sind (nur von ganz wenigen gibt es moderne Ausgaben), wird häufig und relativ ausführlich zitiert. Die Übersetzungen der Zitate stammen, wenn nicht anders angegeben, vom Verfasser dieses Buches.

Im folgenden werden an die 200 Argomenti besprochen (und zitiert), die aus einem etwa fünfmal umfangreicheren Corpus ausgewählt wurden. Ausgangspunkt war die Libretto-Sammlung des Dokumentationszentrums für Librettoforschung (DoLF, Leitung: A. GIER) an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, die 2004 dank einer großzügigen Sachbeihilfe der Deutschen Forschungsgemeinschaft bedeutend erweitert werden konnte; weitere Libretti (in Photokopie, auf Mikrofilm oder digitalisiert) überließen dem DoLF 2003/04 im Tausch oder als Geschenk: das Da Ponte Institut für Librettologie, Don Juan Forschung und Sammlungsgeschichte (Wien); das DFG-Opernprojekt „Die Oper in Italien und Deutschland 1770-1830“ (Köln) und Prof.Dr. HANS JOACHIM MARX (Hamburg). Wertvolle Ergänzungen boten die reichhaltigen Libretti-Bestände der Pariser Bibliothèque de l’Arsenal (unterdessen sind sie größtenteils in die alte Bibliothèque Nationale an der Rue Richelieu zurückgekehrt), wo ich während eines sechswöchigen Forschungsaufenthalts im September / Oktober 2003 arbeiten konnte.

Bei der Vorbereitung dieser Studie, besonders bei der Literaturrecherche, unterstützten mich die studentischen Hilfskräfte, die zwischen 2003 und 2006 für mich tätig waren, allen voran CHRISTIAN RÖSSNER. Nützliche Hinweise erhielt ich u.a. von LORENZO BIANCONI (Bologna). Bei der Identifikation weniger bekannter antiquarischer Schriften und allgemein bei Antikes betreffenden Problemen halfen FELICITAS OLEF-KRAFFT und PETER KRAFFT (Eichstätt). Allen Genannten sei auch an dieser Stelle herzlich ge-

dankt; ebenso der Frankfurter Stiftung für deutsch-italienische Studien, die einen Druckkostenzuschuß gewährte.

Das Manuskript dieser kleinen Arbeit war 2006 im wesentlichen abgeschlossen; ein Gutteil der Schuld daran, daß sich das Erscheinen bis jetzt verzögert hat, trägt der Verfasser selbst, aber es haben auch andere Personen (und Institutionen) dazu beigetragen. In den letzten Jahren erschienene Literatur wurde nach Möglichkeit eingearbeitet. Da die Schwellentexte auch heute noch ein weißer Fleck auf der Landkarte der Barockoper-Forschung sind, wird das Bändchen vielleicht trotz allem seinen Zweck erfüllen.

Kapitel I

Der Argomento als Schwellentext

Der Übergang von einer Sphäre in eine andere (etwa von der Alltagswelt der Theaterbesucher ins Universum eines Dramas oder einer Oper) kann sich prozeßhaft oder abrupt vollziehen. Die Abfolge der Paratexte im Barocklibretto: Titelblatt, Widmung, Argomento, Personenverzeichnis (vgl. o. S. 13f.) deutet auf einen allmählichen Übergang hin, was nun allerdings mit der Vorstellung einer *Schwelle* als Grenze zwischen zwei deutlich unterschiedenen Bereichen kaum zu vereinbaren ist. Der ‚Schwellentext‘ par excellence ist zweifellos der Argomento: In der Widmung wendet sich der empirische Autor (Impresario, Verleger) an den Auftraggeber oder Mäzen, d.h. an eine Person der empirischen Welt, über deren (reale oder imaginäre) Verdienste gewöhnlich mehr gesagt wird als über die Operndichtung selbst. Das Personenverzeichnis und die Auflistung der Bühnenbilder, Balletteinlagen etc. informieren dagegen über das bevorstehende Spektakel, dessen textliches Substrat das Libretto ist¹⁹. Im Argomento spricht der empirische Autor zum empirischen Publikum über seine Dichtung; naive Identifikation mit den Opernfiguren wird durch die metaliterarischen Kommentare und Erläuterungen eher behindert, aber Illusionsbildung ist ohnehin nicht Ziel des frühneuzeitlichen Theaters, jedenfalls nicht in erster Linie. Wie dem auch sei: Bei aufmerksamer Lektüre des Argomento muß sich die Aufmerksamkeit unweigerlich von den im Theatersaal anwesenden Zeitgenossen auf die fiktionalen Protagonisten der dramatischen Handlung verlagern.

Andererseits wird der Argomento wie Widmung und Personenverzeichnis gelesen, die Operndichtung dagegen wird meist *mitgelesen*, während die Figuren auf der Bühne agieren: Die im Libretto gedruckten Paratexte sind nicht Teil der Aufführung²⁰, sie werden (natürlich) nicht vertont und allein durch die Schrift, nicht durch die Stimme eines Darstellers übermittelt. Der Zuschauer kann den Argomento lesen, bevor der Vorhang aufgeht,

¹⁹ Vgl. dazu GIER, 15.

²⁰ Im Gegensatz zum Argomento italienischer Komödien des 16. Jhs, vgl. unten S. 23.

in einer der Pausen oder (wenn er sich langweilt) auch während der Aufführung, er kann ihn später zu Hause in Ruhe studieren – oder er kann ihn überblättern und sich allein an den gesungenen Text und die visuellen Eindrücke des Opernabends halten.

Die Schwelle zwischen Lesen und Hören kann im barocken Musiktheater doppelt markiert sein: zum einen durch die Sinfonia, das instrumentale Vorspiel, das seit den höfischen Anfängen der Oper jede Aufführung einleitet²¹, aber in den Librettodrucken gewöhnlich nicht erwähnt wird²²; zum anderen durch einen szenischen Prolog, wie er vor allem im 17. Jahrhundert häufig ist.

Argomento und Prolog

Dramen-Prologe haben häufig, aber keineswegs immer paratextuelle Funktion. In der griechischen Tragödie schildert der Prolog die Voraussetzungen der Handlung, Vorgeschichte, Figurenkonstellation etc.²³, ursprünglich in monologischer Rede, später als Dialog zweier am folgenden Geschehen beteiligter Figuren. Seine Funktion ist die einer handlungsexternen Exposition²⁴, die, obwohl deutlich vom folgenden abgesetzt, die erste Szene des Dramas darstellt und somit jenseits der Schwelle steht, über die ein Vorwort den Leser oder Zuschauer geleiten soll²⁵. In den Prologen römischer Komödien dagegen wendet sich nicht eine Figur des Spiels an ihre

²¹ Vgl. B. PELKER, *Ouverture*, in: MGG², Sachteil, Bd 7, 1242-1256, speziell 1243.

²² Giovanni De Gamerra fügt im Libretto seines *Achille* (Wien 1801, vgl. unten S. 113f.) zwischen Personenverzeichnis und erstem Akt einen Abschnitt *Soggetto della sinfonia* ein, der dem Komponisten den Inhalt des zu komponierenden Tongemäldes vorgibt (Morgengrauen, Wecksignal in einem Militärlager, am Ende ein Marsch). Dieses in der Opera seria höchst ungewöhnliche Verfahren dürfte mit Einflüssen des französischen Opéra comique oder des Mélodrame zu erklären sein (zu musikbegleiteten Pantomimen u.ä. im französischen Theater der Zeit vgl. A. GIER, *Zwischen Tragödie und Melodram. Schillers Theater im Frankreich des frühen 19. Jahrhunderts, am Beispiel der Wilhelm Tell-Bearbeitungen*, *Musicorum* [3] (2004), 93-111).

²³ Vgl. B. ZIMMERMANN, *Prolog*, in: DNP, Bd 10, Stuttgart – Weimar 2001, 398-400. – „Die Vorgeschichte“ und „die Hauptpersonen, einschließlich ihrer Interessen und ihrer Beziehungen zueinander“ sind die Hauptgegenstände der dramatischen Exposition, vgl. B. ASMUTH, *Einführung in die Dramenanalyse*, 3. durchges. und erg. Aufl., Stuttgart 1990, 104.

²⁴ Vgl. ebd., 102f.

²⁵ Vgl. auch G. GENETTE, *Seuils*, Paris 1987, 169.

Partner auf der Bühne, sondern der Autor spricht (durch das Medium eines Schauspielers) das Publikum an²⁶.

Zu Beginn der *Asinaria* des Plautus²⁷ etwa nennt ein nur hier auftretender Prologsprecher Autor und Titel der griechischen Vorlage, den Übersetzer („Maccus“) und den Titel der lateinischen Version und mahnt die Zuschauer zur Aufmerksamkeit. In anderen Komödien treibt Plautus ein komplexes Spiel mit Darsteller- und Rollenidentität: So spricht in *Amphitruo*²⁸ der am folgenden Geschehen maßgeblich beteiligte Gott Mercurius einen langen Prolog (152 Verse, gegenüber 15 Prologversen in der *Asinaria*), in dem er u.a. die Gattungszugehörigkeit des Stückes diskutiert („tragicomoedia“, V. 63) und die Zuschauer auffordert, die Aktivitäten von Claqueuren zu unterbinden, zugleich aber betont, daß er selbst und der im Stück auftretende Iuppiter nicht etwa Götter spielen, sondern Götter sind (vgl. V. 57, 88). Der letzte Abschnitt (V. 97-152) stellt dann allerdings „argumentum huius comoediae“ vor (V. 96), den Inhalt, oder genauer gesagt: die Vorgeschichte der dramatischen Handlung. Dieser Aufbau entspricht der (von den Regeln der Rhetorik für das *exordium*, die Einleitung einer Rede, inspirierten) zweiteiligen Standardform des literarischen Prologs²⁹: Eine *captatio benevolentiae* stellt den Kontakt zu den Zuhörern her, ehe die *summa facti*, das Thema der folgenden (mündlichen oder schriftlichen) Ausführungen umrissen wird³⁰.

Ein neueres Handbuch definiert *argumentum* als „summarische Angabe von Thematik und Handlungsgeschehen, die überwiegend in der Gattung des Dramas dem einzelnen Werk (bzw. dessen Teilen) separat vorausgeschickt wird oder aber in den Prolog integriert ist“³¹. Das Bemühen um Vollständigkeit (*argumenta* finden sich z.B. in mittelalterlichen Hand-

²⁶ Die Figurenrede konstituiert das innere, an das (implizite / empirische) Publikum gerichtete Äußerungen des (impliziten / empirischen) Autors konstituieren das äußere Kommunikationssystem dramatischer Texte, vgl. dazu M. PFISTER, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München 1994, 20f.

²⁷ T. Macci Plauti *Comoediae*, hg. von W.M. LINDSAY, Bd 1, Oxford 1965, nicht pag.

²⁸ Vgl. ebd.

²⁹ Eine knappe Übersicht über die Theorie des Prologs in antiker und mittelalterlicher Rhetorik und Poetik gibt H. BRINKMANN, *Der Prolog im Mittelalter als literarische Erscheinung*, *Wirkendes Wort* 14 (1963), 1-21, speziell 1-8.

³⁰ BRINKMANN, ebd. 8, unterscheidet zwischen *Prooemium* und *Prologus* bzw. nach mittelalterlicher Terminologie *prologus ante rem* und *prologus praeter rem*.

³¹ F. RÄDLE, *Argumentum*², in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd 1, hg. von K. WEIMAR, Berlin – New York 1997, 132f.

schriften auch als Vorreden zu den einzelnen Büchern der Bibel oder in epischen Dichtungen des lateinischen Mittelalters³² und der frühen Neuzeit³³; die Komödien von Plautus und Terenz erhielten im 2./3. Jh. n. Chr. zusätzlich zu den Prologen knappe (z.T. akrostichische) *argumenta* in Versen³⁴) verunklart dabei die für das Opernlibretto fundamentale Unterscheidung zwischen *argumenta* als Vortrags- und *argumenta* als Lesetexten (wie im Epos).

Die Dramenpoetik kennt nur den Vortragstext; die Theoretiker des 16. und 17. Jahrhunderts setzen das *argumentum* mit der dramatischen Exposition gleich und diskutieren vor allem darüber, ob die Voraussetzungen der Handlung nach dem Vorbild der antiken Komödie handlungsextern oder (wie in der Tragödie) handlungsintern exponiert werden sollten³⁵. In der humanistischen Komödie gibt es „sehr oft ein vom Prolog separiertes und von einem eigenen Darsteller („Argumentator“) gesprochenes Argumentum“³⁶.

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts entsteht die italienische *Commedia erudita*, die einerseits an Plautus und Terenz anknüpft³⁷, andererseits vom lateinischen Drama der Humanisten beeinflusst ist. Ihre Prologe erörtern z.B. das Verhältnis zur antiken Tradition, nennen Titel und Schauplatz oder geben Hinweise zum Inhalt des folgenden Stücks, wobei unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt werden können.

³² Vgl. ebd.

³³ Noch in Voltaires *Henriade* (1723) hat jeder Gesang einen (selten mehr als drei Druckzeilen umfassenden) *Argument*.

³⁴ Vgl. RÄDLE (wie Anm. 31); J. BLÄNSDORF, *T. Maccius Plautus*, in: W. SUERBAUM (Hrsg.), *Die archaische Literatur. Von den Anfängen bis zu Sullas Tod. Die vorliterarische Periode und die Zeit von 240 bis 78 v.Chr.* (Handbuch der Altertumswissenschaft. Geschichte der römischen Literatur. Bd VIII, 1: Handbuch der lateinischen Literatur der Antike), München 2002, 183-228, hier 222f. Nur die in der sogenannten palatinischen Rezension überlieferten Inhaltsangaben der Plautus-Komödien werden immer als *argumenta* bezeichnet, die Zusammenfassungen, die C. Sulpicius Apollinaris (2. Jh. n.Chr.) für Terenz dichtete, heißen zunächst *periocha*, später setzt sich allerdings auch für sie die Bezeichnung *argumentum* durch.

³⁵ Vgl. A. Chr. Rotth, *Vollständige Deutsche Poesie* [...], Leipzig 1688, zit. bei RÄDLE (wie Anm. 31), 132: „Die alten Lateiner haben es allezeit so gehalten / daß in der Comödie die *προτασις* (welches sie *argumentum* nennen) allemahl ausser dem Dramate ist / aber in der Tragödie haben sie dieselbe mit hineingenommen und in dem *Actu primo* angeführt“.

³⁶ RÄDLE (wie Anm. 13), 133.

³⁷ In Ariosts Heimatstadt Ferrara wurden seit 1486 regelmäßig Komödien von Plautus und Terenz (in italienischer Übersetzung) aufgeführt, vgl. T. TUOHY, *Herculean Ferrara. Ercole d'Este, 1471-1505, and the Invention of a Ducal Capital*, Cambridge 1996.

So kündigt Ariost zu Beginn des Versprologs seiner Prosakomödie *La Cassaria*³⁸ ein ‚neues‘, d.h. nicht auf antiken Vorlagen basierendes Werk an und verwendet 24 der 34 Prologverse darauf, diese ‚Neuheit‘ zu rechtfertigen. Zuletzt (Übergang von der *captatio benevolentiae* zur *summa facti*, s.o.) wird angekündigt, der Dichter habe den *argomento* einer der handelnden Figuren, dem Diener Nebbia, in den Mund gelegt³⁹; in der Tat informiert Nebbia in der zweiten Szene seinen Diener-Kollegen Gianda über die Vorgeschichte⁴⁰.

Während somit bei Ariost der *argomento* Bestandteil der Komödie ist, erscheinen in *La Calandria* von Bernardo Dovizi da Bibbiena⁴¹ (1513) Prolog und Argomento jeweils als Paratexte. Der Prosaprolog⁴² rechtfertigt die Aufführung einer Komödie „in prosa, non in versi; moderna, non antiqua; vulgare, non latina“; mit einer humoristischen Wendung wird dem ‚modernen‘ Verfasser allerdings vorgeworfen, tüchtig bei Plautus gestohlen zu haben. Der Prolog bricht ab, sobald ein zweiter Schauspieler auftritt, der den *Argomento* sprechen soll⁴³. Dieser etwa eine Druckseite umfassende Argomento resumiert nicht die verwickelte, von zahlreichen Peripetien bestimmte Handlung (es wird nur gesagt, daß die Geschichte gut ausgeht), sondern insistiert auf dem Rollen- und Geschlechtertausch der Zwillinge Lidio und Santilla, die einander zum Verwechseln ähnlich sehen. Ob die Mahnung an das Publikum, sich dadurch nicht täuschen zu lassen, ernstgemeinter Sorge entspringt, die Zuschauer könnten das Stück nicht verstehen, oder ob sie ironisch gemeint ist, muß offenbleiben.

Niccolò Machiavelli beschließt den Versprolog seiner Prosakomödie *Mandragola*⁴⁴ (1518) mit dem ausdrücklichen Hinweis, daß kein

³⁸ L. Ariosto, *Commedie*, a cura di C. SEGRE, introduzione di L. CARETTI, Torino 1976, 5-59, hier 6.

³⁹ Ebd., V. 31f.: „De l’argomento, che anco udir vi resta, / ha dato cura a un servo, detto el Nebbia.“

⁴⁰ Ebd. I.2, S. 7-10.

⁴¹ *Commedie del Cinquecento*, a cura di N. BORSELLINO, Bd 2, Milano 1967, 7-97, hier 16-25.

⁴² 1513 in Urbino wurde *La Calandria* mit einem Prolog von Baldassare Castiglione (ebd., 16f.) aufgeführt, da der von Bibbiena verfaßte Prolog zu spät eintraf. Dabei kann es sich nicht um den separat überlieferten Prolog handeln, den Bibbiena möglicherweise für eine andere (eigene oder fremde) Komödie schrieb (ebd., 18-22, vgl. 11f.). Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf Castigliones Prolog.

⁴³ Ebd., 17: „Ma ecco qua chi vi porta lo Argumento.“

⁴⁴ N. Machiavelli, *Mandragola. Clizia*. Prefazione di R. BACCHELLI, introd. e cura di E. MAZZALI, Milano 1995, 92-94.

Argomento folgt⁴⁵. Die Beschreibung des Bühnenbildes gibt dem Prolog-sprecher Gelegenheit, auf die Wohnungen der Protagonisten, des Rechtsgelehrten Nicia und des jungen Callimaco, und auf Frate Timoteos Kirche hinzuweisen und somit die Figurenkonstellation anzudeuten; daß die kluge junge Frau, die Callimaco geliebt und ‚betrogen‘ (d.h. verführt) hat, mit Nicia verheiratet ist, mag der Zuschauer ahnen, ausdrücklich gesagt wird es nicht. Zum Titel *Mandragola* verweigert der Prolog vollends die Auskunft: Warum das Stück so heißt, werde den Zuschauern im Verlauf der Aufführung klarwerden. Offenbar will Machiavelli (der seinen Prolog mit Andeutungen zu seiner persönlichen Situation und Klagen über die Mißgunst der Zeitgenossen beschließt) sein Publikum in gespannte Aufmerksamkeit versetzen und informiert daher nicht vorab über die Handlung einer Komödie, die aus sich selbst heraus verständlich ist.

Von den für die Entstehung der Oper so wichtigen pastoralen Tragikomödien⁴⁶ des späten 16. Jahrhunderts hat Tassos *Aminta*⁴⁷ (UA 1573) keinen Argomento, nur einen Prolog, in dem Amor (der im folgenden Drama nicht mehr auftritt) verrät, was er mit dem Protagonistenpaar vorhat; Guarinis *Pastor Fido*⁴⁸ (1590) faßt in einem zur Lektüre bestimmten Prosa-Argomento Vorgeschichte und Handlungsverlauf bis zum glücklichen Ende zusammen, während der vom Flußgott Alfeo gesprochene Versprolog die Widmung an Herzog Karl Emanuel I. von Savoyen enthält.

Daß die italienischen Dichter ihre Prologe nach den oben skizzierten Regeln der Rhetorik und Poetik gestalten, wird durch die Anmerkungen Guarinis zu seinem *Pastor fido*⁴⁹ bestätigt; dort heißt es:

Il Prologo è del Poeta, a cui vien conceduto, che solo in esso favelli con gli ascoltanti, il che non si concede agl'Istrioni. E però Donato sopra Terenzio dice così. *Prologus est velut præfatia quædam fabulæ, in qua solo licet præter argumentum aliquid ad populum, vel ex Poetæ, vel ex*

⁴⁵ „Stia ciascuno attento, / né per ora aspettate altro argomento.“ – Eine Canzone von Nymphen und Hirten, die dem Prolog vorausgeht (ebd., 91), steht in keiner inhaltlichen Beziehung zur Komödienhandlung.

⁴⁶ Vgl. GIER, 42f.

⁴⁷ T. Tasso, *Aminta. Favola boscareccia. Ein Hirtenspiel. It. / Dt.*, übers. und hg. von J. RIESZ (RUB, 446), Stuttgart 1995; Text nach der Ausgabe Venedig 1590.

⁴⁸ B. Guarini, *Il Pastor Fido* a cura di E. SELMI, introduzione di G. BALDASSARRI, Venezia 1999.

⁴⁹ *Annotazioni sopra Il pastor fido (1637)*, zit. nach: *La questione del Pastor fido. Giovan Battista Guarini, Annotazioni. Faustino Summo, Due discorsi*, introduzione di A. GAREFFI, Manziana 1997, 1-205, Zitat 4.

ipsius fabulæ, vel ex actoris comodo loqui. E per questo à molto libero il campo di dire, ciò che gli piace. Per lo più spendesi nell'acquistare attenzione, e benivoglienza. Quella col far docile l'ascoltatore, Questa o col difender se medesimo, benchè Terenzio dica, che ciò è un'abuso, o col lodare altrui. La docilità si fa col dimostrare il luogo, che rappresenta la favola, le persone, che s'introducono, & il soggetto, di che si tratta. Questo ultimo da Plauto, per lo più fu fatto nel Prologo, da Terenzio non mai, e senza dubbio con maggior arte.

[*Der Prolog gehört dem Dichter, dem nur hier zugestanden wird, zu den Zuhörern zu sprechen, was den Schauspielern nicht erlaubt ist. Deshalb sagt Donat über Terenz: Der Prolog ist gewissermaßen die Vorrede einer Geschichte; dort allein ist es statthaft, den Leuten abseits des Themas etwas den Dichter, die Geschichte selbst oder den Darsteller Betreffendes zu sagen. Deshalb steht es ihm völlig frei zu sagen, was ihm gefällt. Meist wird [der Prolog] darauf verwendet, Aufmerksamkeit und Wohlwollen [des Publikums] zu gewinnen. Jene, indem man den Zuhörer geneigt macht, dieses, indem man entweder sich selbst verteidigt (obwohl Terenz sagt, dies sei eine Unsitte) oder jemand anders lobt. Geneigtheit erreicht man, indem man den Ort, wo die Geschichte spielt, die auftretenden Figuren und das Thema erläutert. So verfährt Plautus meist in seinen Prologen, Terenz, der zweifellos über größere Kunstfertigkeit verfügt, aber niemals.*]

Während lat. *argumentum* den „Stoff, Gegenstand, Inhalt, die Fabel“ eines literarischen Werkes bezeichnet⁵⁰, scheint bei it. *argomento*⁵¹ im Sprachgebrauch der Dramatiker des 16. Jahrhunderts der Akzent auf dem zum Verständnis einer dramatischen Handlung notwendigen Vorwissen zu liegen. Der so verstandene *argomento* ist eine Menge von Informationen, die auf unterschiedliche Weise versprochen werden können⁵²: in einem Prolog⁵³, als Figurenrede in den Expositionsszenen oder als selbständiger

⁵⁰ Vgl. K. E. GEORGES, *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Erster Bd, Hannover 131972, 565; sowie U. EIGLER, *Argumentum*, in: DNP, Bd 1, 1074.

⁵¹ It. *argomento* bedeutet „Beweisgrund, Beweis, Ursache, Motiv“ (Belege seit 13. Jh., vgl. *LEI. Lessico Etimologico Italiano*, hg. von M. PFISTER, Bd III, 1, Wiesbaden 1991, 1125-1129 s.v. ARGUMENTUM; S. BATTAGLIA, *Grande Dizionario della lingua italiana*, Bd I, Torino 1961, 648c-650a s.v. ARGOMENTO), daneben „Stoff, Thema, Inhalt (einer Rede, eines Gesprächs, einer Schrift)“ und daher „kurze Inhaltszusammenfassung, die einem (dramatischen) Werk vorangestellt ist“ (seit 1480, Poliziano; vgl. ebd.). – Bei Apostolo Zeno (als Librettist aktiv 1695-1729) bezeichnet *argomento* stets einen (meist antiken) „Stoff“, den die Dichter gestalten; vgl. ein Beispiel unten S. 51.

⁵² Zur Informationsvergabe in dramatischen Texten vgl. PFISTER (wie Anm. 26), 67-148.

⁵³ Machiavellis Hinweis, ein ‚anderer‘ *argomento* werde nicht folgen (vgl. oben Anm. 45), impliziert, daß der vorangehende Prolog die Funktion eines *argomento* erfüllt.

Paratext, der in dieser Zeit eher zum Vortrag durch einen Schauspieler als zur individuellen Lektüre bestimmt scheint (nur Guarinis *Pastor Fido* ist eine Ausnahme von dieser Regel).

Daß die ersten in Florenz gedruckten Libretti stets einen Prolog, aber keinen Argomento enthalten, scheint vor diesem Hintergrund nicht verwunderlich: Die mythologischen Stoffe – Daphne, Orpheus, Ariadne... – durften beim Publikum wohl als bekannt vorausgesetzt werden, Informationen zur Vorgeschichte waren somit entbehrlich.

Inhalt und Aufbau des Prologs entsprechen meist dem Modell von Ottavio Rinuccinis *Dafne* (1598)⁵⁴: Ovid, der Dichter, aus dessen *Metamorphosen* der Librettist die Geschichte von Apollo und Daphne geschöpft hat, stellt in einem kurzen Monolog (28 Elfsilber, vierzeilige Strophen mit umschließendem Reim) zunächst sich und seine Werke vor (V. 1-12), begrüßt dann das anwesende Herrscherpaar, den Großherzog von Florenz mit seiner Gemahlin (V. 13-20), verweist auf den darzustellenden Mythos (Daphnes Verwandlung in einen Lorbeerbaum und die Tränen des verliebten Apollo, V. 25-28) und nimmt die Lehre vorweg, die sich daraus ergibt:

Con chiaro esempio a dimostrarvi piglio,
Quanto sia, Donne e Cavalier, periglio
La potenza d'Amor recarsi a vile.

[An einem deutlichen Beispiel will ich euch beweisen, / wie gefährlich es ist, ihr Damen und Herren, / die Macht Amors geringzuschätzen.]⁵⁵

Dadurch, daß das Thema genannt wird, erscheint der Prolog gleichsam als ein Argomento *in nuce*; dank der Reverenz vor den anwesenden Fürsten erhält er zugleich den Charakter einer Widmung, und daraus erklärt sich wohl die spätere Weiterentwicklung zur figurenreichen mythologischen Szene, in der Scharen von Göttern, Halbgöttern oder allegorischen Figuren

⁵⁴ *La Dafne*, Firenze 1600, S 7015; Ausgabe in: *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di G. GRONDA e P. FABBRI, Milano 1997, 3-20, Prologo: 7. Vgl. auch GIER, 43f.

⁵⁵ Ähnlich gebaut sind z.B. der Prolog zu Alessandro Striggio's *Favola d'Orfeo*, Mantova 1607 (S 9829; Ausgabe in: *Libretti d'opera it.* (wie Anm. 54), 21-47, Prologo: 25): Musica stellt sich vor (V. 1-12), kündigt die Geschichte des Orpheus an (V. 13-16) und ermahnt die Natur, während ihres Gesangs zu schweigen (V. 17-20); oder der Prolog zu Rinuccinis *Arianna*, Firenze 1608, S 2548: Apollo stellt sich vor, spricht den anwesenden Fürsten an und verweist zuletzt auf die Protagonistin der Oper: „Odi Carlo immortal come sospiri / Tradita Amante in solitaria riva“.

nur auftreten, um dem Herrscher zu huldigen. Wenn dabei auch der Inhalt des folgenden Spiels in wenigen Versen angekündigt wird, dann vor allem, um eine Verbindung zwischen der Tugend des Helden und dem erlauchten Auftraggeber herzustellen, wie im Prolog eines Balletts (Florenz 1625), das Ruggieros Flucht von Alcinas Insel darstellt⁵⁶: Der Ritter, der den Verführungskünsten der Zauberin zunächst nicht zu widerstehen vermochte, verläßt sie aus Liebe zu seiner Braut Bradamante endlich doch:

Magnanima virtù di Regio amante
Sia spettacol giocondo al Regio Core.

[Die hochherzige Tugend eines königlichen Liebhabers / soll ein heiteres Schauspiel für das königliche Herz sein.]

Die Geschichte des Opernprologs kann und soll hier nicht nachgezeichnet werden. Sobald sich (seit den 40er Jahren des 17. Jahrhunderts, s.u.) der Argomento als fester Bestandteil des gedruckten Librettos herausgebildet hat, besteht grundsätzlich keine Veranlassung mehr, im Prolog detaillierte Angaben zum Stoff oder zum Inhalt der Operndichtung zu machen.

Eine Kombination wie in Giovanni Andrea Moniglias *Ritorno d'Ulisse*⁵⁷ (1669) ist eine seltene Ausnahme: Hier charakterisiert der Argomento Odysseus zunächst knapp als klugen und tapferen Mann und weist auf seinen Anteil an der Eroberung Trojas hin. Etwas ausführlicher werden dann der Aufenthalt auf Circes Insel, der Gesang der Sirenen und die glückliche Heimkehr des Helden nach Ithaka evoziert; diese Episoden sind in den drei Akten der Oper dargestellt. – Im Prolog treten Pallas Athene, Proteus und der Chor der Amazonen auf; die Göttin hat hier einen langen Monolog, der in 49 Versen (unterschiedlicher Länge) die Irrfahrten ihres Günstlings Odysseus schildert, wobei nur die letzten vierzehn Verse den drei im Argomento erwähnten und auf der Bühne dargestellten Ge-

⁵⁶ *La liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina*, Florenz 1625 (S 14223), Schluß des Prologs: Nettuno nennt in acht Elfsilbern das Sujet des Balletts.

⁵⁷ Gedruckt in: *Delle poesie drammatiche di Giovann'Andrea Moniglia Parte prima*, Florenz: Per Vincenzo Vangelisti 1689, 435-501; fehlt S. Argomento: 440f; Prologo: 443-446. Auch H. GOLDSCHMIDT, *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert*, Bd I, Leipzig 1901 [Nachdruck Bd I/II Hildesheim – Wiesbaden 1967], 107-109, kennt *Il Ritorno d'Ulisse* nicht.

schehnissen gewidmet sind, während das Vorangehende einen Querschnitt durch die Odyssee darstellt (Aiolos, die Kikonen, Skylla...). Anscheinend hatten sich die Funktionen des Prologs in seinem Verhältnis zum *Argomento* auch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch nicht endgültig verfestigt⁵⁸.

Entstehung (und Verschwinden) des Opern-Argomento

Die ersten Opernaufführungen in Florenz und anderswo hatten an Fürstenhöfen stattgefunden, erst in Venedig wurde das Musiktheater zu einer kommerziellen Angelegenheit⁵⁹: Nachdem im Teatro S. Cassiano 1637 und 1638 je eine Oper aufgeführt worden war, konkurrierten seit 1639 zwei, später vier oder mehr Theater um die Gunst des Publikums, die Spielzeit dauerte ungefähr drei Monate. Die Libretti wurden zunächst im nachhinein gedruckt und dokumentierten die jeweilige Aufführung durch Beschreibungen des Bühnenbilds, der szenischen Effekte etc.⁶⁰, wie es auch im höfischen Rahmen üblich war⁶¹; der vorangestellte *Argomento* war von Anfang

⁵⁸ Vgl. auch Giacinto Andrea Cicognini *Celio*, Rom 1664 (S 5374; die Erstausgabe Florenz 1646, S 5373, war mir nicht zugänglich, zu beiden vgl. auch F. CANCEDDA / S. CASTELLI, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, Firenze 2001, 146-150), wo der Prolog die Vorgeschichte der Operintrige exponiert: In der „Reggia della vendetta“ erinnern sich die allegorischen Figuren Vendetta, Furoro (*sic*), Rebellion und Amore an die Untat des Königs von Aragón, der (vergeblich) versuchte, die Frau Gastones zu verführen; deren Sohn Celio soll jetzt aufgestachelt werden, die Kränkung seiner Mutter zu rächen.

⁵⁹ Vgl. GIER, 49; E. ROSAND, *In Defense of the Venetian Libretto*, *Studi musicali* 9 (1980), 271-285; DIES., *The Opera Scenario, 1638-1655: a Preliminary Survey*, in: *In cantu et in sermone. For NINO PIRROTTA on His 80th Birthday*, ed. by F. DELLA SETA e N. PIPERNO, Firenze 1989, 335-346.

⁶⁰ Vgl. ROSAND, *The Opera Scenario* (wie Anm. 59), 335f.

⁶¹ Gelegentlich wurden höfische Aufführungen auch durch den nachträglichen Druck eines *Argomento* dokumentiert, so 1624 in Florenz (*Argomento della regina sant'Orsola*. Rappresentazione d'Andrea Salvadori, S 2504) oder 1626 in Rom (*Argomento della catena d'Adone*. Favola boscareccia composta da Ottavio Tonsarelli, S 2495a), vgl. G. Staffieri, *Lo scenario dell'opera in musica del XVII secolo*, in: *Le parole della musica II. Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di GIANFRANCO FOLENA*, a cura di M.T. MURARO, Firenze 1995, 3-31.

an nicht Vortrags-, sondern Lesetext. Solange Libretto-Drucke Argomenti enthielten, sollte sich daran nichts mehr ändern⁶².

Als 1639 das Teatro SS. Giovanni e Paolo mit *La Delia* eröffnet wurde, verfaßte der Librettist Giulio Strozzi eine fortlaufende Inhaltsangabe der einzelnen Szenen, die zusammen mit dem Argomento und einem erläuternden Vorwort vorab gedruckt wurde⁶³. In den vierziger Jahren warben die Theater mit solchen Szenarien (deren Umfang bei ca. 24-30 Seiten lag) für neue Stücke; allerdings ging man bald dazu über, zu den Aufführungen die vollständigen Libretti zu publizieren⁶⁴, wodurch detaillierte Resumés überflüssig wurden (das letzte bekannte Szenar stammt von 1655⁶⁵).

Gattungskonventionen des Librettos haben sich bis zu den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts naturgemäß noch nicht herausbilden können; so

⁶² Daß ein Librettist des 18. Jahrhunderts *argomento* wie Ariost (s.o.) im Sinne von „handlungsinterne Exposition“ verwendet, ist höchst ungewöhnlich, kommt aber immerhin vor: Marco Coltellini stellt seiner *Almeria* (Musik: G.F. de Maio, Livorno 1761; S 937; benutzte Ausg.: *Biblioteca teatrale italiana scelta e disposta da O. DIODATI*, Bd IV, Lucca 1762, 93-196, Vorrede „L’Autore al lettore“: 96f.) eine Vorrede voran, in der er konstatiert:

L’Argomento del presente Drama è tutta la prima scena, che è troppo lunga, e abbastanza chiara per avere a ripeterla.

[*Der Argomento des vorliegenden Dramas ist die ganze erste Szene, die zu lang und hinreichend klar ist, so daß sie hier nicht wiederholt werden muß.*]

Die erste Szene des Librettos exponiert in der Tat die Ausgangssituation (Almeria, die Tochter des Königs von Granada, soll den verhaßten Garzia heiraten, ist aber heimlich mit Alfonso, dem Sohn des im Kampf gegen Almerias Vater gefallenen Königs von Valencia, vermählt, der seine Frau für tot hält).

⁶³ Vgl. ROSAND, *The Opera Scenario* (wie Anm. 59), 336f.; DIES., *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1991, 81-88.

⁶⁴ Für *La Finta pazza* wurden 1641 erstmals sowohl ein Szenar wie das Libretto vor der Premiere gedruckt, vgl. ROSAND, *The Opera Scenario* (wie Anm. 59), 342.

⁶⁵ Vgl. ebd., 346; insgesamt sind neunzehn in Venedig gedruckte als *Argomento e scenario* oder ähnlich bezeichnete Broschüren erhalten geblieben (vgl. die Liste ebd., 344-346; nur etwa die Hälfte davon auch bei S), mit bedeutenden Verlusten ist zu rechnen. – Die Szenarien entsprechen in Form und Inhalt den Periochen der Jesuitendramen („gedrucktes Programmheft [...] das neben Stücktitel, Ort und Zeitpunkt der Aufführung auch ein Argumentum („Inhaltsparaphrase“ oder auch „Darstellung des historischen Inhaltskontextes“) nebst Quellenangabe sowie die detaillierten Paraphrasen der einzelnen Akte und Szenen enthält“, R. WIMMER, *Perioche*, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd 3, hg. von J.-D. MÜLLER, Berlin – New York 2003, 45f. – S verzeichnet ca. 120 als „Argomento“, „Argomento e scenario“ u.ä. bezeichnete Drucke (vgl. S 2455–2536), davon sind knapp zwei Drittel Periochen von Schuldramen des 17. und 18. Jahrhunderts, aus Rom, Mailand, Bologna u.a. Orten; Argomenti zu Opéraufführungen wurden im 17. Jahrhundert außer in Venedig vor allem in Rom gedruckt (dazu, und zu den Verbindungen zwischen Opérnargomenti und Periochen von Jesuitendramen einerseits, Szenarien der Commedia dell’arte andererseits vgl. Staffieri (wie Anm. 61)), aus anderen Städten (Florenz, Bologna, Pesaro...) sind nur vereinzelte Zeugnisse nachgewiesen.

sind auch Inhalt und Funktion der einzelnen Paratexte durchaus unterschiedlich.

Im kurzen Argomento zu *L'incoronazione di Poppea* (1643) faßt Gian Francesco Busenello⁶⁶ zunächst in einem Satz zusammen, was Tacitus über Neros Liebe zu Poppea berichtet – „Ma qui si rappresenta il fatto diverso“ [*aber hier werden die Tatsachen anders dargestellt*]; dann informiert er in zehn Zeilen über Ottones Eifersucht, den mißlungenen Mordversuch an Poppea (auf Anstiftung Ottavias), Neros Heirat mit der Geliebten, Senecas Tod und Ottavias Verbannung, d.h. über Ereignisse, die auf der Bühne zu sehen sein werden.

In Andrea Cicogninis *Giasone* (1649, Musik von Francesco Cavalli⁶⁷) dagegen berichtet der Argomento die Vorgeschichte der Opernhandlung (Iasons Liebe zu zwei Frauen – Hypsipyle, der Königin von Lemnos, und Medea, der Tochter des Königs von Colchis –, die ihm jeweils Zwillinge geboren haben), bis zu jenem entscheidenden Tag, da Iason gegen wilde Stiere kämpfen soll, um das Goldene Vlies zu erringen. Die Nacht vorher hat er bei einer seiner Geliebten verbracht, die ihre Identität vor ihm zu verbergen vermochte (es ist Medea);

ed Ercole, attendendo su lo spuntar dell'alba ch'egli, lasciati i piaceri amorosi, s'accingesse a quell'impresa, dà principio all'opera.

[und [Iasons Gefährte] *Hercules, der beim Morgengrauen darauf wartet, daß [Iason] sich nach der Liebeslust an jenes Unternehmen mache, eröffnet die Oper*]

Damit ist eine Verbindung zur Einleitungsszene (I 1, S. 116-118) hergestellt, die mit ungeduldigen Fragen Ercoles beginnt. Im gedruckten Libretto schließt diese Einleitungsszene freilich nicht direkt an den Argomento an, vorher kommt noch eine kurze Vorrede *L'autore a i lettori e spettatori del drama*: Der Dichter verweist hier auf die bekannte horazische Dichotomie⁶⁸,

⁶⁶ Zitiert nach *Libretti d'opera it.* (wie Anm. 54), 49-105; die Edition basiert auf der Hs. Bibl. Com. di Udine, Fondo Joppi 496, vgl. ebd., 1814f.

⁶⁷ Die Ausgabe ebd., 107-207, folgt der zweiten Auflage des Librettos, Venedig 1649 (S 11788; dazu CANCEDDA / CASTELLI [wie Anm. 58], 239-241), vgl. *Libretti d'opera it.*, 1816. (Außer dem Widmungsbrief geht dem Argomento ein Sonett Giulio Strozzi zum Lobe Cicogninis voraus, vgl. ebd., 1817). Argomento: 110f.; Vorrede: 111; Prolog: 113-115.

⁶⁸ *Ars poetica (Epistula ad Pisones)*, V. 333: *aut prodesse volunt aut delectare poetae* (zit. nach: Quintus Horatius Flaccus, *De arte poetica liber - Die Dichtkunst*. Lateinisch und deutsch, hg. von H. RÜDIGER, Zürich 1961, 34).

von der er sich lediglich das unpräzise Ziel der Unterhaltung zu eigen macht, und kommt möglicher Kritik an seinem Werk ironisch zuvor: Leute, denen *Giasone* nicht gefallen sollte, würden für die Lektüre oder den Theaterbesuch nur wenige Stunden opfern, er selbst aber hätte, sollte sein Stück nicht den Beifall des Publikums erringen, viele Tage der Arbeit umsonst aufgewendet⁶⁹.

Auf die Vorrede folgen das Personenverzeichnis und ein Prolog, der einen Streit zwischen Apollo und Amor inszeniert: Apollo erwartet freudig die vom Fatum beschlossene Heirat seiner Enkelin Medea mit Iason, dem Amor jedoch Hypsipyle bestimmt hat. Seit Rinuccinis *Dafne*⁷⁰ ist allgemein bekannt, wie Auseinandersetzungen zwischen diesen beiden Göttern auszugehen pflegen; der Zuschauer wird daher nicht überrascht sein, wenn sich Giasone zuletzt mit Isifile versöhnt, während sich Medea wieder ihrem Verlobten Egeo zuwendet⁷¹. Der Argomento markiert hier zwar die Schwelle zwischen dem Alltag des lesenden Publikums und der poetischen Welt des Bühnenspiels, vermag den Leser aber nicht hinüberzuleiten, weil (im Libretto) noch zwei andere Lesetexte folgen und weil das Spektakel statt mit der im Argomento angekündigten Szene mit dem Götter-Prolog beginnt.

Die (nicht übermäßig komplizierte) Geschichte von Nero und Poppea durfte Busenello bei gebildeten Zuschauern wohl als bekannt voraussetzen, so daß sich ein Inhaltsresumé erübrigte. Cicognini dagegen inszeniert im Gewand des antiken Mythos eine verwickelte Handlung im Stil des zeitgenössischen spanischen Theaters⁷², die ohne Kenntnis der Vorgeschichte unverständlich bleiben müßte. Der gedruckte Argomento, den der Theaterbesucher in aller Ruhe studieren kann, übermittelt die notwendigen Informationen sicher besser als eine rezitativisch vorgetragene Expositionsszene. Andererseits geht Cicognini mit keinem Wort auf die Freiheiten ein, die er sich gegenüber der antiken Tradition herausnimmt. Busenello hat auf vergleichsweise geringfügige Abweichungen von seiner Quelle (Tacitus)

⁶⁹ Am Ende der Vorrede steht die topische Versicherung, „heidnische“ Begriffe wie *idolo*, *dea*, *deità*, *fato* etc. seien „mere invenzioni poetiche“; vgl. dazu unten S. 95f.

⁷⁰ Vgl. GIER, 43.

⁷¹ Nach antiken Quellen gelangt Medea nach der Trennung von dem untreuen Iason bekanntlich nach Athen, wo sie König Aegeus heiratet, vgl. HEDERICH, 1543; daß sie Aegeus-Egeo schon vor ihrer Beziehung zu Iason kennen und lieben gelernt hätte, ist eine Erfindung Cicogninis.

⁷² Vgl. W. OSTHOFF, *Cavalli: Giasone*, PEnz 1, 518.

ausdrücklich hingewiesen, Cicognini macht stillschweigend aus dem tragischen Schluß des Mythos ein *lieto fine*.

Allerdings rechtfertigt er sein Vorgehen zumindest implizit. Das Bekenntnis (in der Vorrede), er schreibe „per mero capriccio“⁷³ [*aus reiner Laune*] und um das Publikum zu unterhalten, läßt relativ sorglosen Umgang mit der Tradition erwarten; andererseits verweist die durchsichtige Allegorie des Prologs auf die Lehre, die das Stück (trotz der gegenteiligen Beteuerung des Dichters) natürlich doch enthält: Gegen die Liebe vermögen weder das Schicksal noch Apollos Weisheit und Stärke etwas auszurichten⁷⁴; nicht die Geschichte Giasones, Medeas oder Isifiles ist Thema des Librettos, sondern die Macht Amors, die durch den neuen Schluß illustriert wird.

Vorreden an den Leser sind in späteren Libretti eher selten (allerdings bedürfen die Schwellentext-Konventionen der einzelnen Opernzentren noch genauerer Erforschung), poetologische Kommentare und Selbstcharakterisierungen des Dichters finden gewöhnlich im *Argomento* Platz. Auch eine Deutungsperspektive, wie sie Cicogninis Prolog im Streitgespräch zweier allegorischer Figuren aufzeigt, würde im 18. Jahrhundert eher (ohne allegorische Einkleidung) im *Argomento* entwickelt. Dabei können die Gewichte zwischen den verschiedenen Komponenten durchaus unterschiedlich verteilt sein.

Während sich im 17. Jahrhundert *Argomenti* auch in komischen Libretti mit neu erfundener Handlung finden⁷⁵, melden sich später nur die Textdichter des auf historischen oder mythologischen Quellen basierenden ernststen Genres in dieser Form zu Wort; in den *Buffa-Libretti* fehlt gewöhnlich ein *Argomento*, obwohl zumindest der moderne Zuschauer oder Leser

⁷³ Ebenso in der Nachbemerkung „Al discreto Lettore“ zu seinem *Celio* (vgl. oben Anm. 58): „Ricordati, che io compongo per mero capriccio. Hò però preteso / di diletarti, e di giovarti insieme“, zit. nach CANCEDDA / CASTELLI (wie Anm. 58), 148.

⁷⁴ Der Prolog der *Incoronazione di Poppea* (wie Anm. 54, 55f.), in dem Amor Fortuna und Virtù in die Schranken weist, vermittelt die gleiche Lehre; vgl. GIER, 49f.

⁷⁵ Vgl. etwa den *Argomento* zu Moniglias „Drama musicale“ *Il pellegrino* (in: *Delle poesie drammatiche di Giovanni Andrea Moniglia parte seconda*, Firenze: Per Cesare, e Francesco Bindi 1690, 295-323, *Argomento* 300). Die Handlung des Zweipersonenstücks ist denkbar einfach: Cintia ist mit Alidoro verlobt, der sie derzeit nicht besuchen kann, weil er krank ist. Celindo, ein Fremder, gelangt zu Cintias Landhaus, verliebt sich in sie und versucht ihr einzureden, Alidoro wäre ihr untreu, aber Cintia entdeckt den Betrug; zum Schluß steht ihrer Hochzeit mit Alidoro nichts mehr im Wege. Der etwa zehn Zeilen umfassende *Argomento* ist eine exakte Inhaltsangabe.

angesichts der oft sehr verwickelten Intrigen für eine Orientierung dankbar wäre.

Eine Ausnahme bildet Giambattista Castis „Dramma eroicomico“ *Il re Teodoro in Venezia* für Paisiello⁷⁶, denn der Protagonist ist eine schillernde Figur der jüngsten Geschichte, der Abenteurer Baron Theodor Neuhof (1690-1756), der für kurze Zeit König von Korsika war. Da unter diesen Umständen das Verhältnis der Opernhandlung zur historischen Realität von besonderem Interesse ist, gibt der Argomento zunächst einen Abriss von Neuhofs Lebenslauf. Das Libretto allerdings greift eine fiktive Episode auf, die „un celebre scrittore in una delle sue più leggiadre e bizzarre produzioni generalmente conosciuta“ [*ein berühmter Schriftsteller in einem seiner anmutigsten und sonderbarsten Werke, das allgemein bekannt ist*] dargestellt hat (gemeint ist die zufällige Begegnung von sechs entthronten Königen in Voltaires *Candide*, Kap. 26). Auf ein Resumé der „allgemein bekannten“ Geschichte wird verzichtet.

Daß die „azione pastorale“ *Daliso e Delmita* von Giovanni De Gamerra⁷⁷ einen Argomento hat, scheint eher ungewöhnlich. Der Mythos von Theseus dient nur als Ausgangs- (und Ziel-)Punkt des neu erfundenen Geschehens: Die Athener müssen Kreta jedes Jahr einen Tribut von sieben Jungfrauen und sieben jungen Männern entrichten, die dem Minotaurus geopfert werden. Astidimante, ein vornehmer Athener, hat sich in eine bukolische Idylle zurückgezogen; Delmita, eine seiner beiden Töchter, und sein Ziehsohn Daliso lieben einander, obwohl sie glauben, sie wären Geschwister. Kaum hat der Vater ihnen offenbart, daß ihrer Verbindung nichts im Wege steht, bestimmt das Los Delmita zur Beute des Ungeheuers. Die Verzweiflung der Liebenden, Astidimantes und seiner zweiten Tochter Eurilla weicht grenzenlosem Glücksgefühl, als die Nachricht eintrifft, daß Theseus den Minotaurus erschlagen hat.

Die beiden kurzen Akte des Vier-Personen-Stücks zeigen in rührenden Bildern⁷⁸ Schmerz, Hilflosigkeit oder auch Erleichterung und Freude der Figuren. Alles, was wir über die Familienverhältnisse und Athens Tributpflicht wissen müssen, wird im dialogischen Rezitativ exponiert, aber

⁷⁶ Wien 1784, Musik G. Paisiello; die Ausgabe in *Libretti d'opera it.* (wie Anm. 54), 701-776 (Argomento: 704f.), basiert auf dem Erstdruck, S 19634.

⁷⁷ Wien 1776, Musik A. Salieri; benutzte Ausg.: G. de G., *Daliso e Delmita* a cura di L. BONI (Testi per musica di Giovanni De Gamerra), Treviso 2001, Argomento 7f. (basiert auf S 7056).

⁷⁸ Im Nachwort ihrer Ausg. stellt L. BONI eine Verbindung zum *tableau* als konstitutivem Element von Diderots *drame bourgeois* her, vgl. ebd., 75.

zweifellos findet man sich besser zurecht, wenn man vorher die relativ ausführliche Zusammenfassung im *Argomento* gelesen hat. Dabei setzt das *Resumé* durchaus eigene Akzente; über Delmitas Vater heißt es:

[Astidimante] gli [=Daliso] affidò in seguito una parte delle sue gregge, non sdegnando talora di guidarle ai pascoli egli stesso, imponendo non meno a Delmita e ad Eurilla, sue figlie, di coltivare i campi e di nodrir le piante dei propri giardini. Ma ancorché in mezzo ai campestri esercizi, non neglimentava i doveri di saggio padre di famiglia, ispirando alle figlie e a Daliso, fra i costumi semplici della prima età, l'odio del vizio e l'amore della virtù.

[*Später vertraute [Astidimante Daliso] einen Teil seiner Herden an; er war sich nicht zu schade, sie manchmal selbst auf die Weide zu führen, wie er auch Delmita und Eurilla, seine Töchter, anhielt, die Felder zu bestellen und die Pflanzen in ihren eigenen Gärten zu pflegen. Aber über diesen ländlichen Beschäftigungen vernachlässigte er nicht die Pflichten eines weisen Hausvaters und weckte in seinen Töchtern und in Daliso unter den einfachen Sitten der Jugend den Haß auf das Laster und die Liebe zur Tugend.*]

Daß Astidimantes Lebens- und Erziehungsprogramm von Rousseau inspiriert ist, wird hier deutlicher als im *Libretto* selbst.

Ein Tribut jungen Lebens, der in regelmäßigen Abständen einer höheren Macht dargebracht werden muß, kommt nicht nur in der Geschichte von Theseus und dem Minotaurus vor; Vergleichbares konnte Gamera in Metastasio⁷⁹ *Demofonte* (1733) finden, der seinerseits von Giovanni Battista Guarinis *Pastor fido* (1590) angeregt ist. In beiden Werken gibt es auch Figuren, die ihre wahre Identität nicht kennen und plötzlich entdecken müssen, daß sie Geschwister sind (oder eben nicht sind). Der *Argomento* macht die Stoffparallelen nicht explizit, und nennt auch keine Prätexte für die Tötung des Minotaurus⁸⁰; zumindest Metastasio *Demofonte* mußte einem Opernbesucher des 18. Jahrhunderts aber so vertraut sein⁸¹, daß die Bezüge kaum übersehen werden konnten. Sollte in diesem Fall das bloße

⁷⁹ Daß sich Gamera als ‚Schüler‘ Metastasio verstand, beweist die Widmung eines (in die Gesamtausgabe von Gammers Bühnenwerken 1789/90 aufgenommenen, vgl. ebd., 86f.) weiteren Drucks (S 7055), wo es über den ‚Immortal Maestro‘ heißt: ‚Egli di propria mano mi ha condotto su queste Antiche Scene e al cospetto di quei Gloriosi Monarchi avvezzi ad ammirare i di lui Capi d'Opera (...)‘ (zit. S 7055).

⁸⁰ Auch der Name Theseus, der im *Libretto* vorkommt (II 5, V. 793), wird im *Argomento* nicht genannt.

⁸¹ Sartori verzeichnet bis (einschließlich) 1776 99 Drucke des *Librettos* (S 7466–S 7564).

Inhaltsresumé ohne weiteren Kommentar als diskrete Hommage an das große Vorbild gemeint sein?

Verfasser des Argomento ist im 18. Jahrhundert der Librettist. Daß ein „Drama per musica“ wie Scipione Maffei's *Fida ninfa* mit einer gleichsam literaturkritischen Einleitung von fremder Hand erscheint⁸², ist eine seltene Ausnahme, die wohl damit zu erklären ist, daß die Tragödie, die Komödie und das Libretto Maffei's nach der Vorstellung des Herausgebers (und vielleicht auch des Dichters selbst) als Muster für die künftige dramatische Produktion in Italien hätten dienen sollen.

Bis etwa 1830 scheinen Argomenti fester Bestandteil ernster Libretti gewesen zu sein, die historische (nicht nur antike) Stoffe behandelten. Den meisten Seria-Büchern Rossini's ist ein (gewöhnlich kurzer) Argomento vorangestellt⁸³. Von den Libretti zu Donizetti's ersten Opern bietet knapp ein Drittel einen Argomento⁸⁴; Felice Romani hält es noch 1830 für nötig, dem Premierenpublikum von *Anna Bolena* (mit der Musik Donizetti's) in einer nicht Argomento, sondern *Avvertimento* genannten Vorbemerkung zum Libretto mitzuteilen, daß die Unschuld der Titelheldin zwar nicht historisch erwiesen, wegen des „heuchlerischen und grausamen Sinns“⁸⁵ König Heinrich's VIII. aber wahrscheinlich sei, so daß er sich die Freiheit genommen habe, sie nicht als Ehebrecherin darzustellen. Von den 26 Opern Verdi's enthalten nur noch drei Argomenti⁸⁶: Die kurze Vorbemerkung zu *Oberto conte di San Bonifacio* (1839, Text T. Solera) faßt die Vorgeschichte bis

⁸² Vgl. *Teatro del Sig. Marchese Scipione Maffei cioè la tragedia la commedia e il drama non piu stampato* [...], Verona: Per Gio: Alberto Tumermani Librajo 1730; der Tragödie *Merope* (1714), der Komödie *Le cerimonie* und dem Libretto sind jeweils ausführliche Einleitungen von Giulio Cesare Becelli vorangestellt (zu *La fida ninfa*: 193-202).

⁸³ Es gibt allerdings Ausnahmen, so fehlt ein Argomento in seiner letzten Oper für Italien, *Semiramide* (Text von Gaetano Rossi, 1823), vgl. *Libretti d'opera it.* (wie Anm. 54), 1133-1182; 1834f.

⁸⁴ Unter Donizetti's 69 Bühnenwerken sind ein gutes Dutzend komische Opern und vier Semiserie; Argomenti gibt es in den Libretti des „Melodramma giocoso“ *Olivo e Pasquale* (1827, Text G. Ferretti) und der Semiserie *Chiara e Serafina* (1822, Text F. Romani; vgl. *Tutti i libretti di Donizetti*, a cura di E. SARACINO, Milano 1993). Abzüglich der vier Vertonungen französischer Libretti bleiben etwas mehr als 40 ernste Opern, davon enthalten dreizehn eine (kürzere oder längere) Vorrede, die allerdings nicht immer „Argomento“ genannt wird.

⁸⁵ „L'animo dissimulatore e crudele di Enrico VIII fa piuttosto credere ch'ella era innocente“, *Anna Bolena*, zit. nach *Libretti d'opera it.* (wie Anm. 54), 1183-1229, hier 1187.

⁸⁶ Nach Ausweis von *Tutti i libretti di Verdi*. Introd. e note di L. BALDACCIO, Milano 1975.

zum Beginn der Opernhandlung zusammen; in *I due Foscari* (1844, Text F.M. Piave) gibt eine längere Vorrede an den Leser einen Überblick über die historischen Ereignisse, die dem Buch zugrundeliegen; Andrea Maffei, der Librettist der *Masnadieri* (1847), rechtfertigt einleitend die Adaptation des (durchaus kritisch beurteilten) Schauspiels *Die Räuber* von Friedrich Schiller.

Daß Argomenti nach 1830 sehr schnell aus der Mode kommen, dürfte mit einem radikalen Wandel im Verhältnis von Geschichte und Fiktion zusammenhängen: Die Seria-Librettisten des 18. Jahrhunderts lasen die Schriften der antiken Autoren als historische Quellen; (z.T. sehr weitreichende) Abweichungen von der historischen oder mythologischen Tradition waren zwar häufig und erregten offenbar auch kaum Anstoß, mußten aber in den Argomenti im einzelnen nachgewiesen und begründet werden (daß die Textdichter nicht immer korrekt, und vor allem nicht immer vollständig zitierten, steht außer Frage, ändert aber nichts an der prinzipiellen Forderung nach – an den Maßstäben zeitgenössischer Historiographie gemessen – exakter Dokumentation). Verdi und seine Librettisten allerdings griffen für *Attila* nicht auf Chroniken der Völkerwanderungszeit, sondern auf eine Tragödie Zacharias Werners, für *Giovanna d'Arco* nicht auf spätmittelalterliche Geschichtsschreiber, sondern auf Schiller zurück; sie streben nicht mehr nach historischer, sondern nach poetischer Wahrheit, die nicht mit der Elle der Faktizität gemessen werden kann. Damit wird der Argomento als Rechenschaftsbericht des Dichters überflüssig⁸⁷.

⁸⁷ Dem widerspricht nur scheinbar, daß die Libretti von Donizettis Opern *Lucrezia Borgia* (1833, Text F. Romani) und *Lucia di Lammermoor* (1835, Text von S. Cammarano) jeweils einen Argomento enthalten: In beiden Fällen waren die literarischen Vorlagen (V. Hugos Drama *Lucrece Borgia*, 1833; W. Scotts Roman *The Bride of Lammermoor*, 1819, it. Übers. 1826) so allgemein bekannt, daß die Textdichter sich genötigt sahen, Abweichungen des Librettos von ihrem Modell explizit zu rechtfertigen.

Leser und Zuschauer

Im Argomento und / oder der Vorrede wendet sich der Librettist an einen Leser, der zugleich Zuschauer (und natürlich Zuhörer) ist. Alessandro Pepoli überschreibt die Vorbemerkung seiner „Tragedia per musica“ *Tancredi*⁸⁸ ausdrücklich „A’ lettori o per meglio dire agli ascoltatori“ [*An die Leser oder besser gesagt an die Zuhörer*]; für die meisten Librettisten ist der Rezipient allerdings schlicht der „Leser“ (der Paratexte)⁸⁹. Allerdings verweisen viele Dichter auf die bevorstehende Aufführung⁹⁰, besonders um vermeintliche Mängel des Textbuchs mit den Erfordernissen von Musik und Bühne zu entschuldigen⁹¹; zum beliebtesten Bescheidenheitstopos wird dabei die Klage über die extrem kurze Vorbereitungszeit, hinter der sich natürlich Stolz über das in wenigen Wochen Geleistete verbirgt⁹².

In der Vorrede des allegorischen Librettos *Le Vicende del tempo* (Parma 1652; S 24849) von Bernardo Morando erfährt der Zeitdruck eine spektakuläre Steigerung:

⁸⁸ Venedig 1795 (S 22846); benutzte Ausg.: *Tancredi*, a cura di P. FABBRI (I libretti di Rossini, 1), Pesaro 1994, 227-266 (Facs.), Vorrede: 229.

⁸⁹ Die bei CHIARELLI/POMPILIO wiedergegebenen Vorreden zwischen 1640 und 1740 gedruckter venezianischer Libretti sind fast ausschließlich „A chi legge“, „Lettori“, „L’ autore a chi legge“ und ähnlich überschrieben; Formulierungen wie „L’ autore a gli Spettatori del Drama“ (Fr. Sbarra, *Alessandro vincitor di se stesso*, Venedig 1651, S 876; CHIARELLI/POMPILIO, 132) oder „Agl’uditori“ (B. Pasqualigo, *Mitridate re di Ponto Vincitor di se stesso*, Venedig 1723, S 15675; ebd., 187) sind seltene Ausnahmen.

⁹⁰ Die im nachhinein gedruckten Libretti des frühen 17. Jahrhunderts geben oft einen Rückblick auf das Theaterereignis, vgl. z.B. G.C. Coppolas *Nozze degli Dei* (Florenz 1637) und dazu unten S. 55f.

⁹¹ Die Vorrede zu Pepolis *Tancredi* (wie Anm. 88) stellt insofern eine seltene Ausnahme dar, als der Autor betont, er sei hier in seinen künstlerischen Entscheidungen völlig frei gewesen: „Sarà questa forse l’ unica volta, in cui non potrò lagnarmi che di me stesso; giacchè il libro (e tutti lo crederanno) fu da me composto a piacer mio, la musica egualmente fu applicata dal valente compositore [= Francesco Gardi] a piacer mio, ed io alfine la reciterò, e la canterò a piacer mio.“

⁹² Zu entsprechenden Passagen in A. Draghis Vorreden oder Argomenti vgl. G. SALERNO, *I libretti di Draghi o „Le virtù dell’ obbedienza“* („[...] chi non diventerebbe poeta per Cesare?“), in: „Quel novo Cario, quel divin Orfeo“. Antonio Draghi da Rimini a Vienna. Atti del convegno internazionale (Rimini, Palazzo Buonadrata, 5-7 ottobre 1998), a cura di E. SALA e D. DAOLMI, Lucca 2000, 35-59, speziell 56f. In der Vorrede („Lettore amorevole“) zu *Apollo deluso* (Wien 1669; S 2248) betont Draghi, daß das zum Geburtstag des Kaisers aufgeführte „Drama per musica“ „nel suo nascimento (...) non hebbe più d’ una settimana per comparire alla luce“.

Kapitel I

Nati appena i versi, mi sono stati dalla musica in mano rapiti: e sotto gli stessi gemiti della Stampa mi è convenuto aggiungere, diminuire, e variar molte cose, per accomodarmi alle scene, alle macchine, alle occasioni; sì che l'opera è stata prima, si può dir, cantata, che scritta; stampata, che finita (...)

[*Kaum daß die Verse entstanden waren, wurden sie mir vom Komponisten [Francesco Manelli] aus der Hand gerissen; und während schon die Druckerpresse ächzte, mußte ich vieles hinzufügen, streichen und verändern, wie es die Bühnenbilder, die Maschinen und besondere Umstände erforderten; so daß man sagen kann, die Oper sei früher aufgeführt als geschrieben, früher gedruckt als vollendet worden (...)*]

Ganz wörtlich wird man solche Aussagen schon deshalb nicht nehmen wollen, weil das Ideal der Zeit der in den Künsten und Wissenschaften dilettierende *uomo universale* ist, dessen Verse sich durch die Mühelosigkeit, mit der er sie scheinbar improvisiert, von den Elukubrationen des gelehrten Pedanten unterscheiden⁹³; vor diesem Hintergrund wäre es sicher nicht ratsam gewesen einzugestehen, daß man an einer Dichtung monatelang gefeilt hatte.

Im „Drama fantastico“ *Il Favore de gli Dei* (1690) lenkt Aurelio Aureli mit gespielter Bescheidenheit die Aufmerksamkeit des „geneigten Lesers“ von der Dichtung weg auf die Musik⁹⁴:

Non persuaderti di leggere in questo Drama altezza di frase. La mia penna avvezza à radere il suolo non sà spiegare voli di Dedalo. Scritti più per la Musica, che per la lettura. Dove fù dalla magnanimità di questa A.S. fatta una scielta dei più canori Cigni, e delle più dolci Sirene d'Italia, m'avria parso commettere un grand'errore à non procurar di ponere ogni studio nella facilità dei versi, e nei metri dell'Arie per dar materia al Compositore della Musica di fatti godere delle lor suavissime voci (...)

[*Rechne nicht damit, in diesem Drama Sätze in hohem Stil zu lesen. Meine Feder, die gewöhnt ist, am Boden entlang zu streifen, vermag nicht wie Daedalus zu fliegen. Ich habe eher für die Musik als für Leser geschrieben. Da die Großzügigkeit seiner Hoheit [des Herzogs von Parma] hier die Elite der virtuosesten Sing-Schwäne und der süßesten Sirenen-Stimmen Italiens ver-*

⁹³ Vgl. Castigliones Ideal der *sprezzatura*, „einer nur scheinbaren und gleichsam eleganten Nachlässigkeit, die alle Mühe und Anstrengung verbirgt“ (so E. LOOS, *Baldassare Castigliones Libro del Cortegiano. Studien zur Tugendauffassung des Cinquecento*, Frankfurt/M. 1955, 116).

⁹⁴ *Il Favore de gli Dei*, Parma 1690 (S 9837), Vorrede *Benigno lettore*, Vf., auf die der Argomento folgt („Dilucidatione del drama“, VIII.).

sammelt hat, wäre es meiner Ansicht nach ein schwerer Fehler gewesen, nicht mit größtem Eifer auf Leichtigkeit der Verse und Metren in den Arien bedacht zu sein, um dem Komponisten Gelegenheit zu geben, dir den Genuß ihrer lieblichen Stimmen zu verschaffen (...)]

Die Aufführung, so fährt er fort, wird schätzungsweise sieben Stunden dauern: In Parma wird nur anlässlich von Fürstenhochzeiten Theater gespielt⁹⁵, und zu diesen seltenen Anlässen muß das Spektakel natürlich besonders prunkvoll und aufwendig sein. Dennoch: Wenn die Dekorationen abgebaut, die Singschwäne ausgeflogen sind, könnte sich irgendein Zoilus mit der Qualität von Aurelis Versen auseinandersetzen.

In der Regel werden Libretto-Drucke anlässlich einer Opernaufführung verkauft oder verteilt; die meisten Zuschauer dürften sich darauf beschränken, den Text während der Vorstellung (mehr oder weniger aufmerksam⁹⁶) mitzuverfolgen, besonders Gewissenhafte blättern ihn vielleicht vorher durch oder lesen zu Hause nach, was sie nicht verstanden haben. Dennoch rechnen manche Librettisten anscheinend damit, daß ihre Dichtung in einsamer Lektüre (unabhängig von einer Aufführung) rezipiert wird. Aureli schließt diese Möglichkeit zumindest nicht aus:

Come in fine Berecintia faccia perdere ai Numi invaghiti la memoria delle lor Belle [...] lo vedrai dalla lettura, ò rappresentazione del [Drama].

[Wie zuletzt Berecynthia⁹⁷ dafür sorgt, daß die verliebten Götter die Erinnerung an ihre Schönen verlieren [...] wirst du bei der Lektüre oder Aufführung des [Dramas] sehen können.]

Der anonyme Verfasser der Wiener „Festa musicale“ *La chioma di Berenice* (1690; S 5517) faßt im Argomento die Geschichte von Berenices Haar (nach Catull) zusammen und deutet sie allegorisch auf Kaiserin Eleonora, zu deren

⁹⁵ *Il Favore de gli Dei* entstand anlässlich der Hochzeit des Thronfolgers Odoardo mit Dorothee Sophie von Neuenburg, wie das Titelblatt des Librettodrucks angibt.

⁹⁶ Was Stendhal (*Vie de Rossini*, éd. P. BRUNEL, Paris 1992, 106) 1823 über den Umgang des italienischen Publikums mit dem Libretto schrieb, dürfte mehr oder weniger auch für das 18. Jahrhundert gelten: „Je refais toujours, pour mon compte, les paroles d’un opéra. Je prends la situation du poète, et ne lui demande qu’un seul mot, un seul, pour me nommer le sentiment (...) il ne faut pas avoir l’imprudence de lire le *libretto*. A Vicenze, je vis qu’on le parcourait la première soirée pour prendre une idée de l’action. A chaque morceau on lisait le premier vers qui nomme la passion ou la nuance de sentiment que la musique doit peindre. Jamais, durant les quarante représentations suivantes, il ne vint à l’idée de personne d’ouvrir ce petit volume couvert de papier d’or.“

⁹⁷ Beiname der Cybele.

Namenstag das Werk entstand; dann heißt es: „Vi si sono poi aggiunte alcuni verisimili, che si leggeranno“ [*Außerdem wurde einiges hinzuerfunden, wie man lesen wird*] – der Rezipient, so sollte man meinen, wird die Ergänzungen, die der Dichter gegenüber der mythologischen Tradition vorgenommen hat, zunächst und vor allem auf der Bühne dargestellt sehen!

Ein nicht italienischsprachiges Publikum wird die Opernhandlung in der Regel nur mittels eines zweisprachigen Librettos mitverfolgen können. Giovanni Andrea Bontempi, in Personalunion Librettist und Komponist der 1662 in Dresden aufgeführten „Opera musicale“ *Il Paride* (S 17774, vgl. unten S. 57f.), war sich dessen durchaus bewußt: In seiner Vorrede rechtfertigt er „Alcuni lisci poetici“ [*gewisse dichterische Schönheiten*], die die Rezitative verlängern und eher dem Text als der Musik geschuldet sind, u.a. damit,

[...] perche, havendo dovuta esser tradotta in lingua Tedesca, per intendimento di quei, che non hanna cognitione della favella italiana, è da credere, che la Lettura habbia da essere il principale Oggetto [...]

[weil die Dichtung mit Rücksicht auf jene, die die italienische Sprache nicht beherrschen, ins Deutsche übersetzt werden mußte, ist anzunehmen, daß sie hauptsächlich gelesen werden wird]

Zwar ist nicht völlig auszuschließen, daß Bontempi hier ans Mitlesen während der Aufführung denkt; solange die visuellen und akustischen Reize des prunkvollen Spektakels den Zuschauer gefangennehmen, wird er sich allerdings kaum auf den Text konzentrieren können. Die dichterischen Schönheiten dürften sich nur demjenigen erschließen, der das (deutsche) Libretto noch einmal in Ruhe nachliest.

Daß die Librettisten des 17. Jahrhunderts den zur Lektüre bestimmten Argomento und die aufzuführende Operndichtung als gleichwertig ansahen, läßt sich an Aurelio Amalteos *Roselmina fatta Canara* (Wien 1662, S 20171) demonstrieren: Eine kurze Vorrede ruft dem Leser ins Gedächtnis, daß das Libretto auf einem erfolgreichen Sprechdrama (Lauro Settinzonios *Roselmina*, Venedig 1595⁹⁸) basiert. Der Bearbeiter hat allerdings eine wesentliche Veränderung vorgenommen:

⁹⁸ Vgl. H. SEIFERT, *Rapporti tra commedia dell'Arte et musica alla corte cesarea*, in: *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, a cura di A. LATTANZI – P. MAIONE, Napoli 2003, 133-145, hier 142.

Si è ristretto tutto il contenuto del primo Atto nell'Argomento, per evitar la lunghezza delle narrative (...)

[Der ganze Inhalt des ersten Akts ist im Argomento konzentriert, um lange Erzählungen [der handelnden Figuren] zu vermeiden]

Der Argomento, der die ungemein komplizierte Vorgeschichte der Opernhandlung zusammenfaßt, füllt vier Druckseiten. Wer den namen- und ereignisreichen Text so überfliegen wollte, wie heutige Opernbesucher unmittelbar vor Vorstellungsbeginn in fünf bis zehn Minuten die Inhaltsangabe im Programmheft durchlesen, wäre hinterher kaum in der Lage, den auftretenden Figuren ihre jeweilige Biographie zuzuordnen; da ihre Reaktionen und ihre Beziehungen zueinander weitgehend aus sich selbst heraus verständlich sind, ist genaue Kenntnis des Argomento allerdings auch nicht erforderlich, um dem Geschehen auf der Bühne folgen zu können. Vor allem von spanischen Einflüssen geprägte venezianische Libretti enthalten häufig „neben der zu agierenden Geschichte zum Mitlesen auch noch eine damit zusammenhängende Geschichte zum Lesen“⁹⁹; der Theaterbesucher, der das Libretto nach Hause trägt, kann sich mittels eines anderen Mediums später noch einmal in die Geschichte der Opernfiguren vertiefen.

Einen merkwürdigen Sonderfall stellt Ortensio Mauros *Superbia d'Alessandro* dar, die 1690 mit der Musik von Agostino Steffani im ein Jahr vorher eröffneten Opernhaus von Hannover aufgeführt wurde. Aus diesem Anlaß wurde ein dreisprachiges (it.–frz.–dt.) Libretto gedruckt (S 22721); der ebenfalls dreisprachige Argomento zieht zunächst eine moralische Lehre aus der Opernhandlung¹⁰⁰, anschließend werden die (recht zahlreichen) Abweichungen von der historischen Tradition aufgelistet und im einzelnen begründet. Die deutsche Fassung dieses (in allen drei Sprachen wesentlich übereinstimmenden) Argomento ist „Einhalt und Erklärung“ überschrieben; auf italienisch lautet die Überschrift dagegen „Dichiaratione del Soggetto dell'Opera per le Dame“, auf französisch „Explication pour les Dames“. Andere Argomenti oder Libretto-Vorreden ‚für Damen‘ sind mir bislang nicht begegnet. Im übrigen tragen Mauros quellenkritische Anmerkungen nichts zum Verständnis der Handlung bei, Zuschauer, die von Ale-

⁹⁹ So F. MEHLTRETTER, *Die unmögliche Tragödie. Karnevalisierung und Gattungsmischung im venezianischen Opernlibretto des siebzehnten Jahrhunderts*, Frankfurt/M. etc. 1994, 164 anläßlich von Busenellos *Statira* (für Cavalli, Venedig 1656; S 22594).

¹⁰⁰ Vgl. unten S. 77f.

xander dem Großen wenig oder nichts wissen, mag die Gegenüberstellung von historischer ‚Wahrheit‘ und poetischer Fiktion eher verwirren; der Text ist eindeutig für historisch Interessierte zur vertiefenden Lektüre bestimmt. Es fällt schwer zu glauben, daß die Damen in Hannover sämtlich eine Vorliebe für das Studium der alten Geschichte gehabt (oder das Mauro dies angenommen) haben sollte(n). Die überraschende Überschrift dürfte eher das Ergebnis eines sprachlichen Mißgriffs (von wem auch immer) sein: Schließlich sind philologisch-antiquarische Argomenti das genaue Gegenteil einer ‚Damenrede‘!

Kapitel II

Funktion und Bestandteile des Argomento

Aufbau, Umfang und Informationsgehalt der Argomenti sind höchst unterschiedlich. Alles in allem scheinen im 17. Jahrhundert die Texte länger, die Themen vielfältiger als in späterer Zeit: Mit der Libretto-Reform der Arcadia¹⁰¹ endet die Epoche der extrem verwickelten Intrigen, deren Vorgeschichte auf etlichen Seiten erzählt werden muß; auch ausführliche dramen- und opernästhetische Kommentare, die im 17. Jahrhundert im Argomento selbst oder in einer Vorrede an den Leser Platz finden, verschwinden später fast völlig, die Argomenti des 18. Jahrhunderts sind im allgemeinen kürzer, und auch einförmiger. Das hindert einzelne Autoren allerdings nicht daran, ihren ganz persönlichen Argomento-Typus zu entwickeln; auch von Stadt zu Stadt, oder von Theater zu Theater, gibt es mehr oder weniger bedeutende Unterschiede.

Trotz dieser Vielfalt lassen sich drei Hauptbestandteile ausmachen, die in unterschiedlicher Gewichtung und Ausformung in der überwiegenden Mehrheit der Argomenti enthalten sind:

- Informationen zum Inhalt des Librettos (A);
- Begründung, warum der Dichter seinen Stoff so und nicht anders behandelt hat (B); z.B.
 - grundsätzliche Aussagen zur Poetik des Librettos, die sich zu Exkursen verselbständigen können;
 - Vorgabe einer Rezeptionsperspektive, z.B. allegorische Auslegung der Geschichte, die den fürstlichen Auftraggeber / Gönner ins Zentrum rückt;
 - Hinweis auf theaterpraktische Notwendigkeiten;
 - hierhin gehört auch die kritische Auseinandersetzung mit (zumal antiken) Quellen, die in Kapitel III behandelt wird;

¹⁰¹ Vgl. GIER, 69.

- weitgehend standardisierte, eher technische Hinweise (z.B. Erläuterung des Gebrauchs der *virgoletti* oder die Beteuerung, der Dichter verwende zwar ‚heidnische‘ Begriffe wie *Fatum* oder die Namen der antiken Götter, sei aber trotzdem ein gläubiger Christ) (C).

A. Informationen zum Inhalt des Librettos

Argomento und Inhaltsangabe

Wie es Etymologie und Bedeutung von *argomento* erwarten lassen¹⁰², enthalten fast alle *Argomenti* Hinweise zum Inhalt des Librettos, zur Vorgeschichte oder zu den historischen Fakten, die der Intrige zugrundeliegen. Nur ausnahmsweise wird ein Resumé ausdrücklich für überflüssig erklärt wie in Giovanni Ambrogio Migliavaccas *Armida*¹⁰³ (für Traetta, Wien 1760; S 2679):

Il soggetto del presente Componimento è così noto, che non ha bisogno di esposizione.

[*Der Stoff der vorliegenden Dichtung ist so bekannt, daß er hier nicht dargelegt werden muß.*]

Anschließend nennt Migliavacca seine Quellen – Tassos *Gerusalemme liberata* und Quinaults *Armide*-Libretto für Lully – und weist pauschal auf gewisse Änderungen hin, zu denen er sich veranlaßt sah. Damit erfüllt sein (nur wenige Zeilen umfassender) Text immerhin die zweite Funktion eines typischen *Argomento*; entgegen der zeitgenössischen Bezeichnungspraxis ist er jedoch mit „*Avvertimento*“ überschrieben.

Vorbemerkungen, die ausdrücklich auf ein Resumé verzichten, werden anscheinend nie „*Argomento*“ genannt. Die vorliegenden Beispiele

¹⁰² Vgl. oben S. 21f., 25.

¹⁰³ Benutzte Ausg.: *Armida*, a cura di CH. S. BRAUNER (I libretti di Rossini, 7), Pesaro 2000, 141-209, *Avvertimento*: 153.

sind zu wenig zahlreich, um repräsentativ zu sein¹⁰⁴; signifikant erscheint jedoch der anonyme *Muzio Scevola*-Text aus Lucca (1723, S 16213): In der Republik Lucca wurden von 1636 bis 1797 zu den *Tasche*, den Bürgerversammlungen zur Wahl der Stadtregierung, die in zwei- oder dreijährlichem Abstand jeweils im Dezember stattfanden, dramatische Kantaten (nach der zeitgenössischen Terminologie: *serenate*)¹⁰⁵ aufgeführt; die (meist anonymen) Autoren stellten ihren Landsleuten stets Beispiele antiker Römertugend oder griechischer Freiheitsliebe zur Nachahmung vor. Den formal und typographisch sehr einheitlich gestalteten Libretti ist eine oft recht ausführliche, die republikanische Tendenz akzentuierende¹⁰⁶ Zusammenfassung vorangestellt, die immer die Bezeichnung „Argomento“ trägt¹⁰⁷. Das *Muzio Scevola*-Buch weicht von dieser Praxis ab, denn, so der Verfasser:

La Storia del generoso fatto di Muzio Scevola, raccontata da Tito Livio nel secondo libro della prima Deca, è tanto famosa, che par soverchio il qui riferirla.

[Die Geschichte der großherzigen Tat des Mucius Scaevola, die Titus Livius im zweiten Buch der ersten Dekade erzählt, ist so berühmt, daß es überflüssig scheint, sie hier zu berichten.]

Anschließend wird die Lehre zusammengefaßt, die sich aus der Geschichte ableiten läßt. Der kurze Text nimmt den Platz des Argomento ein, bleibt aber entgegen der üblichen Praxis ohne Überschrift.

¹⁰⁴ 25 der 26 *drammi per musica* Metastasio haben einen (kürzeren oder längeren) Argomento. Nur in seinem letzten Libretto *Il Ruggiero o vero L'eroica gratitudine* (Wien 1771), das erstmals nicht ein Sujet aus der antiken (oder – wie in *L'eroe cinese* R der fernöstlichen) Geschichte aufgreift, überschreibt er die knappe Vorbemerkung „Ai lettori“: Da die Vorlage, Ariosto *Orlando Furioso*, allgemein bekannt ist, verzichtet der Dichter auf ein Resumé und verweist lediglich (ähnlich pauschal wie Migliavacca) auf unvermeidliche Veränderungen: „L'eroica gratitudine di Ruggiero verso il Principe Leone suo rivale, che generoso nemico l'avea liberata da morte, si trova mirabilmente espressa ne' tre ultimi canti del Furioso dall'immortale Lodovico Ariosto, di cui nel presente dramma si son seguitate tanto esattamente le tracce quanto ha conceduto la nota differenza che corre fra le leggi del drammatico e quelle del narrativo poema“ (METASTASIOB, Bd 3, 481). – Auch M. Coltellino gibt der Vorbemerkung zu *L'Almeria*, die die erste Szene des Librettos zum *argomento* erklärt (vgl. o. S. 29 Anm. 62), die Überschrift „L'Autore al lettore“.

¹⁰⁵ Vgl. U. ROLANDI, *Spettacoli musicali per la funzione delle 'Tasche' in Lucca*, Milano 1932; G. BIAGI-RAVENNI – C. GIANTURCO, *The Tasche of Lucca: 150 years of Political Serenatas*, Proceedings of the Royal Musical Association 111 (1986), 45-65, zur Frage der Gattungszugehörigkeit 53f.

¹⁰⁶ Vgl. unten S. 83ff.

¹⁰⁷ Vgl. (in zeitlicher Nähe zu *Muzio Scevola*) z.B. die Argomenti in *Pelopida, ovvero Tebe Liberata da' Tiranni* (1720, S 18352); *Marco Genuzio Cippo Pretore di Roma* (1738, S 14774).

Als Agostino Piovene seine „Tragedia Per Musica“ *Tamerlano*¹⁰⁸ schrieb (Venedig 1710, S 22814), sah er sich mit ungewöhnlichen Schwierigkeiten konfrontiert:

È così nota la storia del Tamerlano e di Baiazete che, invece di affaticarmi ad istruirme il lettore, dovrei studiarli a disimprimerlo da certe opinioni che vengono accreditate per vere.

[*Die Geschichte von Tamerlan und Bajazet ist so bekannt, daß ich, statt mich damit abzumühen, den Leser davon zu unterrichten, eher bestrebt sein sollte, ihn von gewissen Ansichten abzubringen, die gemeinhin für wahr gehalten werden.*]

Er zählt dann einige bekannte Grausamkeiten Tamerlans auf, die in den historischen Quellen nicht erwähnt seien und wohl als erfunden gelten müßten; dennoch habe er sie beibehalten, da eine „Tragödie“ kein Geschichtswerk sei. Dieser Nicht-Argomento trägt die Überschrift „Al lettore“¹⁰⁹.

Man wird diese wenigen Beispiele als Indiz dafür betrachten dürfen, daß für viele, wenn auch vielleicht nicht für alle Librettisten Informationen zur im Libretto dargestellten Geschichte notwendiger Bestandteil eines Argomento waren.

Die Vorgeschichte

In der „Festa teatrale“ *L’Hipermestra*¹¹⁰ (Florenz 1658) stellt Giovanni Andrea Moniglia die bekannte Geschichte der Danaiden dar. Den Platz des Argomento nimmt hier eine durchaus zutreffend „Antefatto“ betitelte, ausführliche Version der Vorgeschichte ein.

¹⁰⁸ Benutzte Ausg.: *I libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti*, a cura di L. BIANCONI e G. LA FACE BIANCONI, I: *Da Vincer se stesso è la maggior vittoria (1707) a L’Elpidia, ovvero Li rivali generosi (1725)*, a cura di L.B., Bd I*, Firenze 1992, 344-384, Argomento: 344.

¹⁰⁹ Allerdings enthält die *Tamerlano*-Bearbeitung *Il Baiazet* von Piovene und Ippolito Zanelli (Reggio 1719, S 3635) eine ähnliche Vorbemerkung (abgedruckt ebd., 385), die konstatiert: „È così nota la storia di Baiazet et di Tamerlano che non c’è d’uopo d’istruirme il lettore“, dann aber die beiden Hauptquellen nennt; dieser sieben Druckzeilen umfassende Text ist „Argomento“ überschrieben.

¹¹⁰ Ausgabe Florenz 1658, S 1342; in der Ausg. *Delle poesie drammatiche di Giovanni Andrea Moniglia Parte prima*, Firenze: Per Vincenzo Vangelisti 1689, 1-118 stimmt der „Antefatto“ (3f.) bis auf kleine Unterschiede der Graphie mit dem Erstdruck überein.

Am Anfang stehen die Streitigkeiten zwischen den Zwillingen Danaus und Aegyptus und die Flucht des Danaus; nachdem er den Thron von Argos gewonnen hat, versöhnen sich die Brüder. Moniglia (der nicht zwischen antiker Überlieferung und von ihm selbst hinzuerfundene Episoden trennt) läßt dann Lynceus, einen der Söhne des Aegyptus, nach Argos reisen, wo er sich erst in die (hinzuerfundene) Elisa, dann in deren Herrin Hypermnestra, eine Tochter des Danaus, verliebt, die seine Gefühle erwidert. Nachdem Lynceus in seine ägyptische Heimat zurückgekehrt ist, erklärt Aegyptus seinem Bruder den Krieg; Danaus, dem geweissagt worden ist, einer seiner Neffen werde ihn töten, schlägt eine Hochzeit zwischen seinen 50 Töchtern und den 50 Söhnen des Aegyptus vor (von den Mordplänen des Danaus ist im „Antefatto“ noch nicht die Rede). Natürlich soll Lynceus Hypermnestra zur Frau erhalten, in die allerdings auch Elisas Verlobter, der (hinzuerfundene) Arbante, verlobt ist –

e nel giorno appunto festoso per tante nozze nella Regia d'Argo incomincia l'azione.

[*und an eben dem Tag, da im Palast von Argos so viele Hochzeiten gefeiert werden sollen, beginnt die Handlung.*]

Argomenti, die die gesamte Vorgeschichte und nichts als die Vorgeschichte enthalten und mit einer Formel wie „Qui comincia l'azione“ enden, sind vor allem im 17. Jahrhundert häufig¹¹¹; sogar die Voraussetzungen einer neu erfundenen (komischen) Intrige können in einem solchen Vorbericht dargestellt werden, wie Moniglias „Drama civile musicale“ *Tacere ed amare* beweist¹¹².

Wenn der Argomento aufhört, wo das Libretto anfängt, bietet er dem Dichter allerdings keine Gelegenheit, Freiheiten, die er sich im Umgang mit der Stofftradition gestattet hat, zu verteidigen. Moniglia geht über das Problem souverän hinweg: Für ihn scheinen Elisa und Arbante ebenso historisch oder unhistorisch zu sein wie Hypermnestra oder Danaus. – Daß

¹¹¹ Vgl. auch Aurelio Amalteos *Roselmina fatta Canara* (Wien 1662), dazu oben S. 40f.

¹¹² Benutzte Ausg.: *Delle poesie drammatiche di Giovanni Andrea Moniglia Parte terza*, Firenze: Stamperia di S.A.S. alla Condotta 1689, 375-453. Die Geschichte (Leandro liebt Leonora, soll aber nach dem Willen seines Vaters die reiche alte Anselma heiraten; Leonora verkleidet sich als türkische Sklavine, um in der Nähe des Geliebten sein zu können; dieser gewinnt seinem Vater – ohne Leonora einzuweihen – durch List oder Gewalt nach und nach dessen ganzes Vermögen ab, zuletzt heiratet er sie mit Anselmas Einverständnis und dem Segen seines Vaters) erinnert an die Stoffe der Commedia erudita, die ihrerseits an antike Muster anschließen.

Kapitel II

noch in Alessandro Pepolis *Giuochi d'Agrigento* (Venedig 1792, S 12268) der Argomento ausschließlich der Vorgeschichte gewidmet ist, scheint erstaunlich; aber in einer zusätzlichen Vorrede an den Leser erklärt der Dichter:

Avvertasi che il soggetto del Drama è tratto dalla pura fantasia, e non da passo alcuno di Favola o Storia.

[Es wird darauf hingewiesen, daß der Stoff des Dramas frei erfunden und nicht einer poetischen oder historischen Quelle entnommen ist.]

Fragen nach der Historizität des Librettos ist damit die Grundlage entzogen, allerdings um den Preis einer Notlüge: In der vertrackten Geschichte um einen als Kind ausgesetzten, von einem Adoptivvater aufgezogenen Königssohn, der sich in eine Prinzessin verliebt, die er für seine Schwester hält, und als Sieger in einem sportlichen Wettkampf eine Thronerbin heiraten soll, die nun wirklich seine Schwester ist, sind die Parallelen zu Metastasios *Olimpiade*¹¹³ (1733) offensichtlich. (Auch der zwei Druckseiten umfassende Argomento zu *L'Olimpiade* ist fast ausschließlich der Vorgeschichte gewidmet¹¹⁴, am Schluß fügt Metastasio allerdings den für ihn charakteristischen lakonischen Quellenverweis¹¹⁵ an.)

Der Argomento zu Antonio Salvis *Rodelinda*¹¹⁶ (Pratolino 1710, Musik G.A. Perti; S 20060) faßt die historischen Ereignisse zusammen, an die das Libretto anknüpft (Krieg zwischen den beiden Erben des Langobardenreiches, Bertarido und seinem Bruder, nach dessen Tod der Verlobte ihrer Schwester weiterkämpft); dann heißt es:

Tutto questo si suppone, tratto dall'*Istoria* di Paol Diacono [sic], del Tesauro e d'altri, cominciando l'azione dall'arrivo di Bertarido in Milano; tutto il restante si finge.

¹¹³ Benutzte Ausg.: METASTASIOB, Bd 2, 221-296, Argomento 221f.

¹¹⁴ Die Zusammenfassung der Vorgeschichte ist ganz allgemein der Hauptzweck der Argomenti Metastasios, vgl. dazu G. DE VAN, *Les jeux de l'action. La construction de l'intrigue dans les drames de Métastase*, Paragone 49 (1998), 3-57, speziell 6f.

¹¹⁵ Vgl. METASTASIOB, Bd 4, 8: „Herod. Paus. Nat. Com. ec.“; METASTASIOB, Bd 2, 222, löst die Abkürzungen auf: „Herodotus, Pausanias, Natalis Comes, eccetera“.

¹¹⁶ Benutzte Ausg.: *I libretti italiani di Georg Friedrich Händel* (wie Anm. 108), Bd I**, 397-437, Argomento: 397.

[*Dies alles wird angenommen, wie es sich in der Historia [Langobardorum] des Paulus Diaconus, bei Tesaurio¹¹⁷ und anderen findet; die Handlung beginnt mit Bertaridos Ankunft in Mailand, alles Übrige ist frei erfunden.*]

Hier beschränkt sich der Dichter auf die Vorgeschichte, weil die im Libretto dargestellten Ereignisse nicht historisch sind (Salvi selbst nennt seine Quelle, die Tragödie *Pertharite, roi des Lombards* von Pierre Corneille, 1652¹¹⁸): Viele Argomenti trennen scharf zwischen historischer ‚Wahrheit‘ und Hinzuerfundenem, andere lassen poetische Fiktionen einfach weg (wir kommen darauf zurück).

Manche Stoffe, vor allem antike Mythen, kann ein Bearbeiter gestrost als bekannt voraussetzen. Im Argomento seiner *Ifigenia in Aulide*¹¹⁹ (London 1735, Musik N. Porpora; S 12721) rekapituliert Paolo Rolli, der überhaupt eine Vorliebe für knappste Argomenti hat, in sieben Zeilen die Ausgangssituation des Dramas, Dianas Zorn und Agamemnons Entschluß, seine Tochter zu opfern: „Dal pentimento d’Agamemnone e dall’arrivo d’Ifigenia comincia l’azione.“ [*Die Handlung setzt mit Agamemnons Reue und der Ankunft Iphigenies [im Lager der Griechen] ein.*] Wie es weitergeht, mußte man dem zeitgenössischen Publikum gewiß nicht erklären. Vermutlich hätte man ihm auch nicht unbedingt erläutern müssen, wie es anfängt; Unklarheit konnte allenfalls darüber bestehen, welche Phasen der Geschichte auf der Bühne zu sehen sein würden. Um das deutlich zu machen, genügen wenige Zeilen.

Ein Argomento, der eine komplizierte Vorgeschichte ausführlich erzählt, bietet naturgemäß wenig Raum für quellenkritische und poetologische Erörterungen (s.o.). Daß dieser Typus im 17. Jahrhundert recht verbreitet ist, hängt mit der Beliebtheit der verwickelten, episodensreichen Intrigen des spanischen Theaters zusammen¹²⁰; im 18. Jahrhundert kommt er nur

¹¹⁷ Der Jesuit Emanuele Tesaurio (1592-1675) verfaßte u.a. ein historisches Werk *Del regno d’Italia sotto i Barbari* (1654).

¹¹⁸ Vgl. A. GIER, *Imaginierte Vergangenheiten. Stoffliche Vielfalt und einheitliche Gestaltung in Händels Opern*, in: Zur Dramaturgie der Barockoper. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1992 und 1993, hg. von H.J. MARX, Laaber 1994, 15-32, speziell 26-29.

¹¹⁹ Benutzte Ausg.: P. Rolli, *Libretti per musica*, ed. crit. a cura di C. CARUSO, Milano 1993, Argomento 427f.

¹²⁰ Einen interessanten Sonderfall stellt *Il Pelope geloso* (Wien 1660, S 18348) dar: Der hier „Dilucidatione dell’opera“ überschriebene Argomento berichtet zunächst, wie Pelops in Elis König Oenomaus durch Betrug im Wagenrennen besiegte und so dessen Tochter Hippodamia

noch selten vor. Es gibt allerdings immer noch Argomenti, die der Vorgeschichte deutlich mehr Aufmerksamkeit widmen als der Opernhandlung; die Gründe dafür sind vielfältig, es kann z.B. damit zusammenhängen, daß (wie in *Rodelinda*, s.o.) die Vorgeschichte historisch, die Opernhandlung aber fiktiv ist.

Apostolo Zeno, der nicht nur in seinen Libretti umfassende humanistische und literarische Bildung demonstriert¹²¹, schließt in einigen seiner Argomenti an die Vorgeschichte¹²² eine Übersicht über die Figurenkonstellation¹²³ an, die der Opernhandlung zugrundeliegt.

Im Argomento zu *Astarto*¹²⁴ (von Zeno und Pariati, Venedig 1708; S 3234) wird zunächst berichtet, wie Sicheo den König von Tyros ermordete und sich zum Herrscher aufschwang; nach Sicheos Tod tritt seine Tochter Elisa die Nachfolge an. Sie liebt den rechtmäßigen Thronerben Astarto, der unter dem Namen Clearco aufwuchs und seine wahre Identität selbst nicht kennt. Schließlich wählt Elisa den falschen Clearco zu ihrem Gatten: „Da questa sua risoluzione nasce tutto il viluppo del Drama“ [*aus diesem ihren Entschluß entfaltet sich das Drama*], denn mehrere Figuren sind gegen diese Ehe: Agenore will Elisa selbst heiraten; seine Schwester Sidonia ist heimlich in „Clearco“ verliebt; Nino unterstützt Agenore, weil er Sidonia begehrt; Astartos Ziehvater Fenicio wiederum will nicht, daß der Thronerbe die

zur Frau gewann: „Con la venuta di Pelope in Patria si dà principio à gl' accidenti del Drama“, d.h. die Ereignisse in Elis werden nicht auf der Bühne dargestellt. Danach erklärt der Librettist Giovanni Francesco Marcello, der vorangehende „squarcio d'Argomento“ stamme von Giacinto Andrea Cicognini (+wohl 1650, vgl. N. DUBOWY in: MGG², Personenteil, Bd 4, 1091) und sei „per mezzo di mio Amico“ in seine Hände gelangt; er habe dann den Plan, die Fortsetzung der Geschichte des Pelops (nach der Rückkehr in seine phrygische Heimat) zu dramatisieren, ausgeführt. F. CANCEDDA / S. CASTELLI, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, Firenze 2001, wissen nichts von einem solchen Libretto-Projekt Cicogninis.

¹²¹ Vgl. R. FREEMAN, *Zeno, Apostolo*, in: NGroveD 20, 668f.; GIER, 73f.

¹²² Auch bei Zeno finden sich Argomenti, die nichts als die Zusammenfassung der (meist sehr komplizierten) Vorgeschichte enthalten, vgl. z.B. *Mitridate* (Wien 1728, S 15651; benutzte Ausg.: ZENO Bd 5, 95-196, Argomento 97-99): Der Argomento faßt das Geschehen bis zu dem Tag, an dem die Opernhandlung einsetzt, zusammen und bricht dann mit dem Satz ab: „Il rimanente s'intende dalla tessitura del Drama [...]“.

¹²³ Der Argomento übernimmt damit eine der Aufgaben der dramatischen Exposition, die den Zuschauer üblicherweise über die Beziehungen zwischen den Figuren informiert, vgl. oben S. 20.

¹²⁴ Benutzte Ausg.: ZENO Bd 10, 1-106; Argomento: 3-5.

Tochter des Usurpators heiratet. Der Argomento beschränkt sich darauf, die unterschiedlichen Motive der Figuren zu benennen, aus denen die Operndichtung zwei Intrigen (mittels eines fingierten Briefes bringt Agenore „Clearco“ in Verdacht, an einem Mordkomplott gegen Elisa beteiligt zu sein; Sidonia bringt einen an Elisa gerichteten Liebesbrief „Clearcos“ an sich und redet ihrer Rivalin ein, „Clearco“ wäre in sie, Sidonia, verliebt), eine Verschwörung (Fenicio will Elisa stürzen und Astarto zum König machen) und ein Quiproquo (nachdem „Clearco“ erfahren hat, wer er eigentlich ist, fordert er Elisa auf, nicht ihn, sondern Astarto zu heiraten) entwickelt.

Angaben zum Inhalt von *Andromaca*¹²⁵ (Wien 1724, S 1894) scheinen überflüssig, denn „L’argomento è per se noto a ciascuno“ [*Der Stoff an sich ist jedermann bekannt*], und Zenos Bearbeitung folgt im wesentlichen den berühmten Vorbildern Euripides, Seneca und Racine.

A maggior chiarezza tuttavia della favola, darò in ristretto la notizia della qualità, e del carattere di ciascuno de’ personaggi, che hanno parte in essa.

[*Damit die Geschichte klarer wird, gebe ich hier dennoch knappe Informationen zu Stand und Charakter aller auftretenden Personen.*]

Es folgt eine Reihe steckbriefartiger Portraits:

ANDROMACA, figliuola d’Eezione re di Tebe nella Cilicia, fu moglie di Ettore figliuolo di Priamo Re di Troja. Suo marito fu ucciso da Achille, e dopo la presa di Troja venne in poter di Pirro, da cui fu ardentemente amata.

ASTIANATTE fu figliuolo d’Ettore, e di Andromaca. Finita la guerra, i Greci commisero la morte di lui ad Ulisse. I più degli Scrittori vogliono, che Ulisse lo facesse morire precipitato da un’alta torre di Troja. Altri asseriscono, che Andromaca trovasse modo d’ingannare Ulisse, e di salvare Astianatte; ed io a questi mi sono attenuto, con l’esempio del soprannomato *Racine*.

[*ANDROMACHE, Tochter König Eetions von Theben in Kilikien, war mit Hector, dem Sohn des Königs Priamus von Troja, verheiratet. Ihr Gatte wurde von Achilles erschlagen, und nach der Eroberung Troias brachte sie Pyrrhus in seine Gewalt, der sie leidenschaftlich liebte.*

ASTYANAX war der Sohn Hectors und Andromaches. Nach Ende des Krieges beauftragten die Griechen Odysseus, ihn zu töten. Die meisten Autoren berichten, Odysseus hätte ihn von einem hohen Turm Trojas in den Tod gestürzt. Andere versichern, Andromache habe einen Weg

¹²⁵ Benutzte Ausg.: ZENO Bd 2, 1-85; Argomento: 3-5.

Kapitel II

gefunden, Odysseus zu täuschen und Astyanax zu retten; ihnen bin ich gefolgt, nach dem Beispiel des oben erwähnten Racine.]

Mythologisch weniger bewanderte Leser werden die übersichtliche Präsentation zu schätzen wissen; dem Dichter bietet sie die Möglichkeit, konzis darzustellen, an welche der divergierenden Lesarten des Mythos er jeweils anschließt.

In *I rivali generosi*¹²⁶ geht Zeno wiederum anders vor: Der Argomento schildert Vorgeschichte (Belisarios Sieg über Vitige) und Ausgangssituation (Gatte der schönen Elpidia soll jener Offizier werden, der sich im Kampf gegen die Goten vor allen anderen auszeichnet); eine Vorrede an den Leser erleichtert das Verständnis und kommt möglicher Kritik an der Handlungsführung zuvor, indem sie das Verhalten der Figuren psychologisch motiviert:

Alarico opera da amante disperato, e più col cieco furore della gelosia, che con la chiara guida della ragione, ordisce il tradimento contro di Ormonte.

L'amor di Rosmilda ha un gran fondamento dalla gratitudine, un maggior fondamento dal genio. Ei per esser figlio di pochi momenti, opera con ardore, ma non con violenza; nè può conoscere gelosia, perchè appena intende se stesso.

[Alarico handelt wie ein verzweifelter Liebender und zettelt den Verrat an Ormonte eher aus der blinden Wut der Eifersucht heraus an als von Vernunft geleitet.

Rosmildas Liebe gründet zu einem großen Teil in Dankbarkeit, zu einem noch größeren in ihrer Persönlichkeit. Da dieses Gefühl in wenigen Augenblicken entstand, wirkt es mit Leidenschaft, aber nicht mit Gewalt und kennt keine Eifersucht, da es sich selbst kaum versteht.]

Enzyklopädische Information

Spätestens seit Horaz ist bekannt, daß die Geschichte des Trojanischen Kriegs nicht mit dem Ei der Leda beginnt¹²⁷; über Figuren der antiken

¹²⁶ Venedig 1697; S 20023; benutzte Ausg.: ZENO Bd 5, 267-352; Vorrede „Al lettore“, 269f., Argomento 271-273. Argomento und Vorrede sind auch wiedergegeben in *I libretti italiani di Georg Friedrich Händel* (wie Anm. 108), Bd I*, 443f.

¹²⁷ Vgl. *Ars poetica (Epistula ad Pisones)*, V. 147: *nec gemino bellum Troianum orditur ab ovo* (zit. nach: Quintus Horatius Flaccus, *De arte poetica liber I Die Dichtkunst*. Lat. und deutsch, hg. von H. RÜDIGER, Zürich 1961, 22).

Mythologie und Geschichte teilen die Argomenti dennoch oft mehr mit, als nötig wäre, um die im Libretto behandelte Episode in ihren jeweiligen Kontext einzuordnen. Besonders wenn die klassischen Quellen unklare oder widersprüchliche Angaben machen, nutzen manche Librettisten die Gelegenheit, ihre Sicht der Dinge vollständig darzustellen¹²⁸.

Eine Tradition enzyklopädisch informierender Argomenti scheint sich im Wien des 17. Jahrhunderts herausgebildet zu haben. So schreibt Niccolò Minato zu seiner „Festa musicale“ *Il ringiovenito* (1691, S 19886):

S'è reso ben noto ad ogni Erudito, per la Penna di varij Historici, quanto di Medea si racconta. Che ella fù di Magia, e di Medicina perita: Che s'invaghi di Giasone, e li fù Sposa: e che, in gratia di esso, ritornò in Gioventù il Vecchio Esone, di Lui Genitore: Che si trasformò hor in Vecchia, hor in Giovanetta, conforme ò l'essigenza, ò l' capriccio: Che risanò Ercole da Pazzia: et altre varie cose; e d'Amori, e di Gelosie, e di Crudeltà, e di Vendette[.] *Omnia ex Diod: Lib: 4. c. 10 Ovid: Lib: 7. Meta: & Sab: Lib: 5. En: 1.* Qui, lasciato quanto hebbe ò del tragico, ò del fiero, si sono scielti alcuni soli particolari, habili ad una picciola Festa: e per principal fondamento l'haver Ella ringiovenito ESONE. E perciò s'è intitolata IL RINGIOVENITO.

[Jedem Gebildeten ist dank der Feder verschiedener Historiker wohlbekannt, was über Medea erzählt wird: daß sie der Magie und der Medizin kundig war; daß sie sich in Iason verliebte und seine Frau wurde; und daß sie ihm zuliebe den alten Aeson, seinen Vater, wieder jung machte; daß sie sich bald in eine alte, bald in eine junge Frau verwandelte, nach Notwendigkeit oder Laune; daß sie Hercules vom Wahnsinn heilte, und anderes mehr von Liebe, Eifersucht, Grausamkeit und Rache. Das alles nach Diod[orus Siculus] 4,7; Ovid, Meta[morphosen], Buch 7 & Sab[inus], Buch 5¹²⁹; En[nius]¹³⁰ 1. Hier wurde alles Tragische und Wilde beiseitege-

¹²⁸ Z.B. nimmt Apostolo Zeno im Argomento zu *Imeneo* (Wien 1727, S 12802; benutzte Ausg.: ZENO, Bd 4, 281-354, Argomento: 283-285) u.a. zu den Berichten über die Abstammung seines Helden Stellung.

¹²⁹ Aulus Sabinus, „römischer Elegiker und Epiker der augusteischen Zeit (y vor 16 n.Chr.)“ (P.L. SCHMIDT), *Sabinus [II 3]*, DNP 10, 1191), verfaßte Antwortschreiben auf die Briefe der liebenden Frauen in den *Heroides* seines Freundes Ovid, die nicht erhalten sind (ebd.); drei Briefe, die in der frühen Neuzeit Aulus Sabinus zugeschrieben und häufig in Ausgaben der *Heroides* mit abgedruckt wurden (z.B. in D. J. VAN LENNEPS Edition: *P. Ovidii Nasonis Heroides et A. Sabini epistolae*, Amsterdam ²1812, s.

http://books.google.de/books?id=SCKUAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=aulus+sabinus+heroides&hl=de&sa=X&ei=VJB8T_uoBcnltQadxq2dCQ&ved=0CFAQ6AEwBjGU#v=onepage&q&f=false (letzter Aufruf 4.4.2012)), stammen von dem italienischen Humanisten Angelus Sabinus (fl. ca. 1460-1480; vgl. P.E. KNOX, *Lost and Spurious Works*, in: P.E. KNOX (Hrsg.), *A Companion to Ovid*, Chichester 2009, 207-216, hier 215f.); eine Antwort auf Hypsipyles oder Medeas Briefe an Iason (*Heroides* VI, XII), auf die sich Minato vermutlich bezieht, ist allerdings nicht darunter.

Kapitel II

lassen, und es wurden nur einige Einzelheiten ausgewählt, die sich für ein kleines Festspiel eignen; hauptsächlich, daß sie Aeson verjüngt hat. Daher heißt das Spiel DER VERJÜNGTE.

Die auf der Bühne dargestellte Episode (zu der in der Tat nicht viel zu sagen wäre) wird lediglich benannt; statt dessen evoziert der Argomento Medeas magische Fähigkeiten, ihre Verbindung mit Iason und anderes mehr. Da Minato diese Fakten als allgemein bekannt betrachtet, läßt er es bei flüchtigen Andeutungen bewenden.

Dagegen erzählt der anonyme Verfasser der „Festa musicale“ *Il tempio di Diana in Taurica* (Wien 1678, S 22985) in seinem Argomento detailliert nach, was Iphigenie in Aulis wie in Tauris widerfahren ist: Diana zürnt, weil Agamemnon einen ihr geweihten Hirsch erlegt hat; Iphigenie wird unter dem Vorwand, sie solle mit Achilles verheiratet werden, nach Aulis gelockt; Kalchas ist schon im Begriff sie zu opfern, aber die Göttin hat Mitleid und entrückt sie nach Tauris, womit der Argomento endlich am Schauplatz der Opernhandlung angekommen wäre.

Die Grenze zwischen zum Verständnis der Opernhandlung hilfreicher, wenn nicht notwendiger Hintergrundinformation und sich selbst genügender antiquarischer Gelehrsamkeit ist manchmal schwer zu ziehen. Eine gewisse Tendenz der Erklärungen, sich zu Exkursen zu verselbständigen, ist allerdings unübersehbar, und angesichts des Stellenwerts klassischer Bildung im Barock auch kaum überraschend.

Die Opernhandlung im Argomento

Ziel des Argomento kann nicht sein, wie in heutigen Opernführern oder Programmheften alle wesentlichen Handlungsstränge und Episoden des Librettos zu resumieren; meist werden nur jene Elemente rekapituliert, die für die folgenden quellenkritischen oder poetologischen Erörterungen von Bedeutung sind. Im Extremfall kann die Haupthandlung unberücksichtigt bleiben, während bloß Erwähntes oder stillschweigend Vorausgesetztes breit ausgeführt wird (vgl. dazu unten Kap. IV).

¹³⁰ Von der Medea-Tragödie des Ennius (239-169 v.Chr.) sind nur wenige Fragmente überliefert (vgl. W. Su[ERBAUM], *Ennius [1]*, DNP 3, 1040-1046, hier 1042).

Von dieser Regel gibt es nur wenige, allerdings durchaus signifikante Ausnahmen¹³¹. Anlässlich der Hochzeit des Großherzogs Ferdinands II. mit Vittoria della Rovere wurde in Florenz 1637 mit großem Aufwand die „Favola“ *Le nozze degli Dei* von Giovanni Carlo Coppola aufgeführt¹³²; die Vorrede des im nachhinein gedruckten Librettos (S 16712) trägt den ungewöhnlichen Titel „A’ lettori Argomento“, der auf ein zweifaches Anliegen des Verfassers hinweist: einerseits wird die Stoffwahl mit inhaltlichen Vorgaben seitens des Großfürsten gerechtfertigt:

M’ordinò soggetto allegro, quale si conviene a Nozze, e per dar maggior campo all’Inventor delle Machine di abbellirla con varietà, e vaghezza di Prospettiva; volle che contenesse festa in Cielo, in Mare, e nell’Inferno.

[*Er befahl mir, einen heiteren Stoff zu wählen, wie er einer Hochzeit angemessen ist, und um dem Maschinisten mehr Gelegenheit zu geben, [die Komödie] mit abwechslungsreichen und lieblichen Szenerien zu verschönern, wollte er, daß sie ein Fest im Himmel, zu Meere und in der Unterwelt enthalten sollte.*]

Eingestandene Mängel der Dichtung werden wie üblich mit der Kürze der Vorbereitungszeit entschuldigt¹³³: In sieben Tagen sei das Werk vollendet worden. Die Vorrede schließt mit dem Hinweis:

¹³¹ Nicht recht erklärlich scheint das Vorgehen des anonymen Verfassers der „opera scenica“ *La Vera nobiltà*, (Siena 1717, fehlt S, vgl. aber S 8021 [bezeugt die Aufführung einer „opera“ *La Vera Nobiltà di D. Sancio* in Bologna 1715]), die sich schon auf dem Titelblatt als Adaptation der heroischen Komödie *Don Sanche d’Aragon* (1649/50) von Pierre Corneille zu erkennen gibt (*La Vera nobiltà opera scenica tratta del D. Sancio di Pietro Cornelio E recitata in Siena dagli Accademici Rozzi Nell’Anno 1717. In occasione delle pubbliche feste fatte Per la felicissima venuta al Governo della Città, e Stato di Siena di S.A.R. la Serenissima Violante di Baviera Gran Principessa di Toscana*, In Siena, nella Stamparia del Pubblico 1717): Der Argomento resumiert zunächst die Vorgeschichte, dann die Opernhandlung (Akt für Akt), ohne daß Abweichungen von der Vorlage zur Sprache kämen. In die Inhaltsangabe ist die (wesentlich ausführlichere) Beschreibung der drei Intermezzi integriert, die Gründung und Aktivitäten der die Aufführung veranstaltenden Accademia de’ Rozzi zum Gegenstand haben.

¹³² An der Musik waren fünf Komponisten beteiligt, vgl. an., *Relazione delle Nozze degli Dei. Favola dell’Abate Gio: Carlo Coppola. Alla Serenissima Vittoria Principessa d’Urbino Gran Duchessa di Toscana*, In Firenze Nella nuova Stamperia del Massi, e’ Laudi 1637, die von „circa 150. Cantori“ (S. 7) spricht. Zur szenischen Umsetzung vgl. auch C. Molinari, *Le Nozze degli Dei. Un saggio sul Grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma 1968, 176-178.

¹³³ Vgl. oben, S. 37f.

Kapitel II

Non tralascero di dire, che per fuggir la lunghezza, che portan seco le Musiche, e le Machine, e per la Stagione molto calda, e poco atta agli spettacoli, e per la brevità delle notti, quella che si rappresentò fu in gran parte scemata, e variata da questa, che si stampa.

[*Ich möchte nicht verschweigen, daß, um die durch die Musik und die Bühnenmaschinerie bewirkten Verzögerungen auszugleichen, wegen der sehr warmen, für Schauspiele wenig geeigneten Jahreszeit und der Kürze der Nächte das aufgeführte Stück wesentlich verkürzt und gegenüber dem gedruckten Text verändert wurde.*]

Des weiteren enthält diese Vorrede nun aber ein Handlungsresumé, das in allen Einzelheiten der Operndichtung folgt: Iuppiter (der selbst schon Pallas Athene zur Welt gebracht hatte, wie andererseits Iuno Vulcan und Mars ohne Beteiligung eines Mannes erzeugte) beschließt, Iuno zu heiraten und am selben Tag Venus dem Vulcan, Athene dem Pluto und Diana Neptun zu Ehefrauen zu geben. Bei den Betroffenen finden seine Vorschläge wenig Gegenliebe: Diana und Athene wollen ehelos leben, Venus verabscheut Vulcan, Neptun wirbt (bislang vergeblich) um Amphitrite, Pluto rüstet zum Kampf gegen die Himmlischen, ohne noch zu wissen, was Iuppiter vorhat, und Mars fordert Venus für sich. Es gelingt aber, die Streitigkeiten beizulegen: Venus bittet Amor, einen Pfeil auf Amphitrite abzuschießen, damit diese Neptun erhöere. Auf Iuppers Befehl sorgt Venus dafür, daß Pluto Proserpina entführen kann; somit dürfen Diana und Athene unbemannt bleiben. Vulcan und Mars kämpfen um Venus, aber Iuppiter und Iuno erreichen, daß Mars sich zurückzieht. Zuletzt wird im Meer (Amphitrite und Neptun), in der Unterwelt (Proserpina und Pluto) und im Himmel¹³⁴ (Iuno und Iuppiter, Venus und Vulcan) Hochzeit gefeiert.

Zwei Gründe mögen Coppola zu dieser Inhaltsangabe motiviert haben: Zum einen konnte das Publikum die Geschichte nicht kennen, da er selbst sie erfunden hat¹³⁵; zum anderen bot ihm das Resumé die Möglich-

¹³⁴ Da die olympischen Götter auf Wolken erscheinen, wird als ihr Sitz der ‚Himmel‘ genannt, der allerdings mit der Erde eng verbunden ist (vgl. Dianas Wald, den Parnaß, wo sich Athene aufhält, etc.).

¹³⁵ Eine erfundene Geschichte behandelt schon die „Favola“ *La Flora O vero Il Natal de' Fiori* von Andrea Salvadori (Florenz 1628; S 10734): Jupiter hat bestimmt, daß auf der Erde die Blumen aus der Verbindung des Frühlingwindes Zeffiro mit der toskanischen Nymphe Clori entstehen sollen; Venus begünstigt, Amor behindert die Liebe der beiden. Merkur überlistet Amor und raubt ihm seine Waffen, Venus benutzt Amors Bogen, um in Clori Liebe zu Zeffiro hervorzurufen; der gedemütigte Amor befreit die Eifersucht aus der Unterwelt, die das Paar wieder auseinanderbringt. Schließlich gelingt es, Amor zu versöhnen; Clori wendet sich Zeffiro wieder zu, seine Freudentränen werden zu Blumen. Clori erhält ihren neuen Namen Flora,

keit, die regelmäßige Abfolge der Schauplätze (Himmel / Erde, Meer und Unterwelt werden je dreimal berührt) noch deutlicher zu akzentuieren als in der Dichtung selbst.

Im Libretto *L'Odio e L'Amore* (London 1721; S 16866) faßt Paolo Rolli die Handlung knapp zusammen, um den für das Londoner Publikum ungewohnten, emblematischen Titel¹³⁶ zu erklären: Als der Perserkönig Kyros von den Messageten gefangengenommen wurde, gab er einen falschen Namen an. Königin Tomyris, die Kyros haßt, weil er ihren Sohn erschlagen hat, verliebt sich in ihren Gefangenen; nachdem sie erfahren hat, wer er wirklich ist, streiten in ihr die im Titel genannten Gefühle miteinander.

Nahezu singularär scheint die Vorgehensweise Giovanni Andrea Bontempis im Libretto der ersten italienischen Oper, die im nördlichen Deutschland aufgeführt wurde¹³⁷: Bontempi, der als wohl frühester Dichterkomponist der Operngeschichte sein eigenes Textbuch in Musik setzte¹³⁸, gibt in der Vorrede an den Leser knappe Hinweise zum Inhalt des Werkes:

La Materia di quest'Opera, che comprende parte dell' Historie Trojane, & è divisa in cinque Atti, il Primo de' quali contiene le Nozze di Theti, con la Contesa delle tre Dee, il Secondo, il Giudicio di Paride, il Terzo, la Partenza di Paride da Enone, il Quarto, l'Arrivo di Paride nella Corte di Helena, l'Innamoramento, e la Rapina, il Quinto, l'Ingresso di Helena, nella Corte di Priamo, con Paride (...)

[*Der Stoff dieser Oper umfaßt einen Teil der Geschichte Trojas und ist in fünf Akte unterteilt, deren erster die Hochzeit der Thetis enthält mit dem Streit der drei Göttinnen; der zweite das Urteil des Paris, der dritte den Abschied des Paris von Oenone, der vierte seine Ankunft am Hof der Helena, den Beginn ihrer Liebe und die Entführung, der fünfte die Ankunft Helenas mit Paris am Hof des Priamus (...)*]

Apollo lobt vor allen anderen Blumen die toskanische Lilie. – Auch in diesem Fall wird im Argomento (S. 6f.) die Geschichte vollständig nacherzählt.

¹³⁶ Er stammt von Matteo Noris, dessen gleichnamiges Libretto (Venedig 1703, die Musik von Carlo Francesco Pollarolo ist verloren; S 16860; vgl. ROSA SALVA, 130-132) Rolli für London bearbeitete.

¹³⁷ Vgl. W. STEUDE, *Bontempi*, in: MGG², Personenteil, Bd 3, 380-383, hier 381; B. BRUMANA / S. BERTI, *Analisi e struttura de Il Paride di Angelini Bontempi (Dresda, 1662)*, *Esercizi* 11 [N.S., 2] (1992), 83-101 (mit weiteren Literaturangaben).

¹³⁸ Die Vorrede erläutert mit zweifellos affektierter Bescheidenheit: „Il mio poetare non si stende piu oltre, che nel formar qualche soggetto appartenente alla Musica, e ciò piu per uso de' miei proprii Componimenti, che de gl'Altrui; più per mancanza de' Poeti, che per Professione.“

An diese Vorrede schließt dann aber noch ein Argomento an, der auf sechs Druckseiten das Geschehen Szene für Szene resumiert¹³⁹. Die knappen Zusammenfassungen sind eigentlich szenische Anweisungen, die im Libretto jeweils vor den einzelnen Szenen wörtlich wiederholt werden¹⁴⁰; über das erste Tête-à-tête Helenas mit Paris (IV 8) heißt es beispielsweise:

Paride passa nelle stanze d' Helena, & è da lei ripreso; Ma discopertosi Principe, & innamorato, chiede perdono dell'ardimento, e refrigerio all'ardore. Helena vinta da si potente assalto, gittatasi sopra il letto, fa delle proprie braccia amorosa catena al collo di Paride; e mentre si danno a baci, Amore serra le cortine, & esce della stanza.

[Paris dringt in Helenas Gemächer ein und wird von ihr getadelt; aber er offenbart, daß er ein Prinz und verliebt ist, bittet um Vergebung für seine Kühnheit und Kühlung für die Liebesglut. Von einem so machtvollen Angriff bezwungen, wirft sich Helena aufs Bett, schlingt ihre Arme als Kette der Liebe um den Hals des Paris, und während sie einander küssen, schließt Amor die Vorhänge und verläßt das Zimmer.]

Die Figurenrede erwähnt die Umarmung nicht, die erotische Spannung zwischen den Protagonisten wird in der szenischen Anweisung wesentlich deutlicher. Als zusätzliche Orientierungshilfe für sein wenig opernerfahrenes Publikum hat Bontempi diese szenischen Anweisungen dann noch einmal zum Argomento zusammengefaßt. Das hat zur Folge, daß hier in Widerspruch zur zeitgenössischen Praxis auch die Nebenhandlungen und die Szenen der komischen Dienerfiguren resumiert werden.

Geschichte und Fiktion

Die meisten Argomenti resumieren zunächst, was die (mythologischen oder historischen) Quellen über die im Libretto behandelte Geschichte zu berichten wissen, und kommen dann auf die vom Dichter hinzuerfundene

¹³⁹ Wiedergegeben bei BRUMANA / BERTI (wie Anm. 137), 92-94.

¹⁴⁰ Einen vergleichbaren (21 Druckseiten umfassenden) Argomento enthalten einige Exemplare des zu den Mailänder Aufführungen 1674 und 1676 gedruckten Librettos *La Bianca di Castiglia* von Carlo Maria Maggi (S 4091/4092), vgl. dazu R. CARPANI, *Materiali e tecniche da un cantiere drammaturgico del secondo Seicento: La Bianca di Castiglia di Carlo Maria Maggi*, *Musica e Storia* 12 (2004), 147-187, hier 156-159; auch dieser Argomento ergänzt offenbar die im Libretto selbst fehlenden szenischen Anweisungen, vgl. ebd., 180f.

nen Figuren und Geschehnisse (die sogenannten *verisimili*, also das, was nicht ‚wahr‘, sondern lediglich wahrscheinlich ist) zu sprechen. Diese durchaus logische Reihenfolge bedarf keiner besonderen Begründung; die Grenze zwischen *historia* und *fabula* wird zumal in den Argomenti des 17. Jahrhunderts oft durch stehende Wendungen oder formelhafte Zwischenüberschriften markiert.

Francesco Sbarra verweist im Argomento zu *La Generosità d'Alessandro* (Wien 1662; S 11500) zunächst knapp auf historische Beispiele für die Großzügigkeit Alexanders und fährt dann fort:

À questi veri successi insieme uniti per la tessitura dell'opera, si aggiungono i seguenti verisimili.

[Zu diesen wahren Ereignissen, die zur Handlung der Oper verknüpft wurden, kommen noch die folgenden hinzu, die [bloß] wahrscheinlich sind.]

Der folgende Abschnitt resumiert die beiden hinzuerfundenen Liebesgeschichten.

Der anonyme Verfasser von *La vita ne' morsi de' serpenti* („Introdutione Ad un Balletto“, Wien 1678; S 25097) faßt zunächst den Abschnitt aus der *Naturalis historia* des Plinius zusammen, der ihm als Inspirationsquelle diente:

Li Psilli furono Popoli dell'Africa, dotati di Virtù resistente a' Morsi de' velenosi Serpenti, da' quali non restavano offesi. Et ebbero per costume, se fosse loro avvenuto dubbio della Fedeltà delle Mogli, di farne prova con l'esponer i Figli alle Serpi; li quali, s'eran legittimi Psilli non venivano offesi, e se altrimenti, perivano. *Ità Plin. lib. 2 cap. 7.*

[Die Psylloi¹⁴¹ waren ein afrikanisches Volk, das mit Widerstandskraft gegen Bisse von Giftschlangen begabt war, die ihnen nichts anhaben konnten. Und wenn ihnen Zweifel an der Treue ihrer Frauen kamen, pflegten sie die Probe zu machen, indem sie ihre Kinder den Schlangen auslieferten; wenn es ehelich geborene Psilloi waren, geschah ihnen nichts, andernfalls starben sie. Vgl. Plin[ius, *Historia naturalis*], Buch 2, Kap. 7.]

Die Zwischenüberschrift „*Si finge*“ leitet dann zur Vorgeschichte der Opernhandlung über: König Psillo droht, seine Frau zu verstoßen, wenn sie ihm keinen Erben schenkt. Als die Königin eine Tochter gebiert und ihre

¹⁴¹ Ein „libyscher Stamm, der an der Großen Syrte siedelte“, vgl. DNP 10, 523.

Freundin, eine aus ihrem Reich vertriebene, verwitwete Herrscherin, etwa gleichzeitig mit einem Sohn niederkommt, wird (man ahnt es voraus) ein Kindertausch vorgenommen; der Junge und das Mädchen wachsen heran und (auch das ist kaum überraschend) verlieben sich ineinander. Der Argomento endet damit, daß der durch einen Traum mißtrauisch gewordene König seinen angeblichen Sohn der Schlangenprobe unterziehen will.

Die Handlung von Cristoforo Ivanovichs *Circe* (Wien 1665; S 5638) setzt nach der Flucht des Odysseus von der Insel der Zauberin ein. Der Argomento gliedert sich in zwei Abschnitte: Unter der Überschrift „Dalle favole“ (d.h. „Aus den Mythen, den alten Überlieferungen“) wird zunächst berichtet, wie der Meergott Glaucus Circe um ein Zaubermittel bat, um Scyllas Liebe zu erringen; Circe aber habe mittels ihrer magischen Kräfte dafür gesorgt, daß Scylla die Gefühle des Glaucus nicht erwiderte, da sie selbst an ihm interessiert gewesen sei. Die (nicht genannte) Quelle ist Ovid¹⁴². Eine zweite Rubrik „Si finge“ führt einerseits zusätzlich eine Halbschwester Circes, Egle, ein, die ebenfalls in Glaucus verliebt ist, unerkant als Gärtnerin auf Circes Insel lebt und heimlich deren Versuche hintertreibt, den Spröden für sich zu gewinnen; andererseits läßt der Librettist Pyrrhus, der mit Andromache (die hier bereits als seine Gattin bezeichnet wird) auf dem Heimweg von Troja ist, unweit von Circes Insel Schiffbruch erleiden, was zu weiteren Verwicklungen führt.

Zahlreiche Argomenti gliedern sich in zwei Abschnitte, die jeweils „Di ciò, che si hà dall’Istoria“ [*Von dem, was aus der Geschichte stammt*] und „Di quello, che si finge“ [*Von dem, was erfunden ist*] oder ähnlich überschrieben sind¹⁴³. Auf diese Weise läßt sich das historische Substrat säuberlich von den *verisimili* scheiden; ausführlichere Erörterungen, warum ein Librettist eher der einen als der anderen Autorität folgt oder im wesentlichen seiner eigenen Phantasie vertraut, müßten den starren Rahmen allerdings sprengen. Die formale Zweiteilung des Argomento hat sich daher nie allgemein durchgesetzt und wurde im 18. Jahrhundert bald gänzlich aufgegeben.

¹⁴² Vgl. G. LAFAYE (Hrsg.), Ovide, *Les Métamorphoses*, t. III (XI-XV), Paris 1957: in Buch XIV (V. 1-74) wird berichtet, wie Circe Glaucus Avancen macht, aber zurückgewiesen wird; sie rächt sich, indem sie Scylla in ein Seeungeheuer verwandelt.

¹⁴³ Die Formulierung nach der anonymen „Festa per musica“ *L’Imprese dell’Achille di Roma* (Wien 1693; S 12945).

B. Probleme der Stoffbehandlung (Poetik des Librettos, Rezeptionsperspektiven, theaterpraktische Zwänge)

In vielen Argomenti ist dieser Abschnitt der umfangreichste. Dabei können ganz unterschiedliche Aspekte zur Sprache kommen: Der Librettist kann Abweichungen von der Stofftradition mit gattungspoetischen Überlegungen, etwa zum Verhältnis von Drama und Epos oder Geschichtsschreibung, rechtfertigen; er kann eine Rezeptionsperspektive vorgeben, indem er z.B. die handelnden Figuren positiv oder negativ beurteilt oder auf Parallelen zwischen dem Protagonisten und dem Herrscher verweist, zu dessen Ehren die Oper aufgeführt wird; er kann Änderungen gegenüber den Prätexten auf Beschränkungen zurückführen, die ihm z.B. die technische Ausstattung des Theaters oder der vorgegebene Zeitrahmen der Aufführung auferlegen, und anderes mehr. Der zweifellos wichtigste Aspekt ist die Auseinandersetzung mit (vor allem antiken) Quellen, die wegen ihrer zentralen Bedeutung in einem eigenen Kapitel (III) behandelt werden soll.

Poetik des Librettos: Lob der Phantasie

Vor allem venezianische Librettisten des 17. Jahrhunderts negieren die „Unverletzlichkeit der von den Alten überlieferten Regeln“¹⁴⁴ und erheben den Anspruch, auf neue, eigene Art zu schreiben: „die einzige Regel ist, den Zuhörer zufriedenzustellen“¹⁴⁵. In der *Querelle des anciens et des modernes*, die in Italien mehr als hundert Jahre früher ausbricht denn in Frankreich¹⁴⁶, stehen die Operndichter zunächst geschlossen auf Seiten der Mo-

¹⁴⁴ R. DI BENEDETTO, *Poetiken und Polemiken*, in: Geschichte der italienischen Oper, hg. von L. BIANCONI und G. PESTELLI, Bd 6: Theorien und Techniken – Bilder und Mythen, Laaber 1992, 6-73, speziell 20 (mit Verweis auf G. Badoaros *Ulisse errante* (1644), S 24209; vgl. dazu auch H. SCHULZE, *Odysseus in Venedig. Sujetwahl und Rollenkonzeption in der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 2004, 97-147).

¹⁴⁵ Badoaro, Widmung des *Ulisse errante*, zit. DI BENEDETTO (wie Anm. 144), 20. – Vgl. weitere Beispiele bei CHIARELLI / POMPILIO, 77-79.

¹⁴⁶ Vgl. SCHULZE (wie Anm. 144), 11; zur französischen *Querelle*, die durch Charles Perrault 1687 ausgelöst wurde, vgl. z.B. H.R. JAUSS, *Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der Querelle des Anciens et des Modernes*, in: Ch. Perrault, *Parallèles des Anciens et des Modernes* [Reprograph. Nachdruck], München 1964; DERS., *Schlegels und Schillers Replik auf die Querelle des Anciens et des Modernes*, in: DERS., *Literaturgeschichte als Provokation*,

dernen; erst die Reform der Arcadia wird auch der Position der *Antiqui* zu ihrem Recht verhelfen (s.u.).

In seiner „Festa teatrale“^{147c} *Il Greco in Troia* (Florenz 1688; S 12506) hat es Matteo Noris gewagt, den vermutlich bekanntesten antiken Stoff, die Geschichte des Trojanischen Krieges, so zu verändern, wie es dem festlichen Anlaß (der Hochzeit des toskanischen Thronerben Ferdinand¹⁴⁸) entsprach (nachdem die Griechen Troja zerstört haben, gelingt es den trojanischen Gefangenen, sich zu befreien und ihrerseits die Griechen gefangenzunehmen, woraufhin man sich versöhnt und Frieden schließt): Für einen Freudentag, so der Dichter in seiner Vorrede an den Leser¹⁴⁹, sei das blutige Ende mit der Ermordung des Priamus und seiner Tochter Polyxena nicht passend. Im übrigen seien solche Eingriffe legitim:

Chi compone sa, che la invenzione è 'l primo scopo di chi compone, perchè dev' essere: Sa, che questa è la prima parte, che dee havere la composizione, osservata in essa. Chi piu, e meglio inventa, ha la maggior parte della lode. La favola, è il primo elemento della Poesia: Questa è del Poeta, l'Historia, dell'Historico.

Nel Drama, il quale altro non è, che una viva rappresentanza delle humane azioni, si deve più atteggiare, che discorrere; più fare, che dire. Onde conviene molto inventare, per molto fare¹⁵⁰.

[*Jeder Dichter weiß, daß der Hauptzweck des Dichtens die Erfindung ist, weil das so sein muß; er weiß, daß dies der erste Teil ist, den es in einer Dichtung zu beachten gilt. Wer mehr und besser erfindet, erhält das meiste Lob. Die Fabel ist das erste Element der Dichtung: Sie ist Eigentum des Dichters, die Geschichte gehört dem Historiker.*

Frankfurt/M. 1970, 67-106, sowie die einleitende Abhandlung von M. FUMAROLI in: *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e-XVIII^e siècles*, éd. par A.-M. LECOQ, Paris 2001, 7-218.

¹⁴⁷ Im Werk von Matteo Noris steht *Il Greco in Troia* - eine Auftragsarbeit für den großherzoglichen Hof in Florenz - als die einzige *festa teatrale 44 drammi per musica* gegenüber, vgl. ROSA SALVA, 75.

¹⁴⁸ Das Titelblatt des Librettos nennt ihn „Ferdinando Terzo principe di Toscana“, aber er starb 1711 vor seinem Vater Cosimo III., ohne je regiert zu haben.

¹⁴⁹ Vgl. zu ihr ROSA SALVA, 75f.; sowie A. GIER, *Argument et préface. Les paratextes dans le livret italien des XVII^e et XVIII^e siècles*, in: *Le monde germanique et l'opéra. Le livret en question, sous la direction de B. BANOUN et J.-FR. CANDONI*, Paris 2005, 431-436, speziell 435f.

¹⁵⁰ Ähnlich argumentiert der Verleger Fr. Nicolini in seiner Vorrede zu einer anonymen Neubearbeitung (Venedig 1671, S 21478) von Giovanni Andrea Moniglias *Semiramide*: „Non vedrai negli [accidenti] la similitudine, che si hà nella Storia, poiché se fossero uniformi, ne [s]aresti privo di godimento, mentre non si godrebbe dell'equivoco, se non si distinguesse la diversità di chi lo compone“ (zit. nach E. ROSAND, *In defense of the Venitian Libretto*, Studi musicali 9 [1980], 271-285, hier 283, *faresi* korr. in *saresti*).

Im Drama, das nichts anderes ist als eine lebendige Darstellung menschlicher Handlungen, muß man mehr agieren als reden, mehr tun als sagen. Daher gilt es viel zu erfinden, um viel tun zu können.]

Noris bezieht sich hier auf die Regeln der antiken und zeitgenössischen Poetik, deutet sie aber tendenziös in seinem Sinne um: Daß im Drama (genauer gesagt, in der Tragödie) der Handlung größere Bedeutung zukommt als Charakteren und Reden, steht schon bei Aristoteles¹⁵¹, der es auch für statthaft erklärt, neue Stoffe zu erfinden¹⁵²; daraus folgt allerdings keineswegs, daß erfundene Stoffe grundsätzlich besser wären als traditionelle, die schließlich Handlung genug bieten. Aristoteles trennt auch strikt zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung¹⁵³, sieht allerdings den Unterschied zwischen beiden darin, daß die Geschichtsschreibung den Blick auf mehrere zeitlich parallel verlaufende Ereignisketten richten muß, während der Dichter nur eine einzige Handlung verfolgen soll. Veränderungen, wie Noris sie vornimmt, lehnt Aristoteles übrigens ausdrücklich ab: Man soll entweder neue Geschichten erfinden oder einen Mythos so darstellen, wie er überliefert ist¹⁵⁴.

Im folgenden Abschnitt verteidigt Noris seine Version des Trojanischen Kriegs mit dem wohl kaum ganz ernstgemeinten Argument, die antiken Autoritäten selbst widersprächen einander:

Homero, benchè scrive, che Elena fosse a Troia; scrive Stesicoro, che non vi fu mai. Dione, che fu rapita da Alessandro, e che pervenne in Egitto. Ma Virgilio non descrive gli amori di Didone con Enea? e pure, quanto doppo l'incendio di Troia nacquero le descritte fiamme amorose? Anzi, quanto doppo la morte di Enea, nacque Didone? Se non è tacciato quel celebre poeta, che alterò le cose, e l'Historia accadutegli in tempi, tanto a lui vicini, che noi non siamo lontani al medesimo, nel secolo, che le favoleggiò, è chiaro che maggiormente sarà lecito a mi variare in questo secoli [*sic*], qualche cosa delle sue favole.

¹⁵¹ *Poetik* 1450a, benutzte Ausg.: Aristoteles, *Poetik*. Griech. / dt. Übers. und hg. von M. FUHRMANN, Stuttgart 1982, 20/21.

¹⁵² Ebd., 1451b, Ausg. FUHRMANN, 30/31. Auf diese Stelle bezieht sich (mit originalsprachlichem, allerdings fehlerhaftem Zitat: γελόιον τυτο [l. τοῦτο] ζηπεῖν [l. ζητεῖν]) auch Alessandro Pepoli in der Vorrede zu *I giuochi d'Agrigento* (Venedig 1792, vgl. oben S. 47f.), um zu rechtfertigen, daß „il soggetto del Dramma è tratto dalla pura fantasia“.

¹⁵³ *Poetik* 1459a, Ausg. FUHRMANN (wie Anm. 151), 76/77.

¹⁵⁴ Ebd., 1453b, Ausg. FUHRMANN (wie Anm. 151), 42/43.

Kapitel II

[Obwohl Homer schreibt, Helena sei in Troja gewesen, schreibt Stesichoros, sie sei nie dorthin gekommen. Dion sagt, sie sei von Alexandros [=Paris] entführt worden und nach Ägypten gelangt. Aber beschreibt nicht auch Vergil die Liebe zwischen Dido und Aeneas? Und dennoch, wie lang nach dem Brand Trojas sollte diese Liebesleidenschaft aufgeflammt sein? Mehr noch, wie lange nach dem Tod des Aeneas wurde Dido geboren? Wenn jener berühmte Dichter nicht getadelt wird, weil er historische Fakten aus Zeiten entstellte, die ihm so nahe waren, wie wir von der Epoche entfernt sind, in der er seine Fabeln dichtete, dann ist offensichtlich, daß ich um so eher berechtigt bin, in unserer Zeit etwas an seinen Geschichten zu verändern.]

Noris, das ist offensichtlich, karnevalisiert¹⁵⁵ den Mythos vom Trojanischen Krieg und die literarische Stofftradition. Die von ihm verwendeten Argumente findet man allerdings anderswo wieder¹⁵⁶.

Mit aller wünschenswerten Deutlichkeit hat die Position der ‚Modernen‘ schon Francesco Busenello im Argomento seiner *Didone*¹⁵⁷ formuliert:

Quest'Opera sente delle opinioni moderne. Non è fatta al prescritto delle Antiche regole; mà all'usanza Spagnuola rappresenta gl'anni, & non le hore. Nel Primo Atto arde Troia, & Enea così comandato dalla Madre Venere scampa quegl'incendij, e quelle ruvine. Nel Secondo egli naviga il Mediterraneo & arriva a i Lidi Cartaginesi. Nel Terzo ammonito da Giove abbandona Didone. E perche secondo le buone Dottrine è lecito ai Poeti non solo alterare le Favole, mà le Istorie ancora[,] Didone prende per marito Iarba. E se fù Anacronismo famoso in Virgilio, che Didone non per Sicheo suo Marito, mà per Enea perdebe la vita, potranno tollerare i grandi ingegni, che qui segua un matrimonio diverso e dalle favole, e dalle Istorie. Chi scrive sodisfa

¹⁵⁵ Zur ‚Karnevalisierung‘ in der frühneuzeitlichen Literatur vgl. vor allem M. BACHTIN, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt/M. 1995 [russ. Originalausg. 1965]. Zur Oper vgl. FL. MEHLTRETTER, *Die unmögliche Tragödie. Karnevalisierung und Gattungsmischung im venezianischen Opernlibretto des siebzehnten Jahrhunderts*, Frankfurt/M. etc. 1994.

¹⁵⁶ Der Hinweis auf Vergil, der mit Dido und Aeneas unterschiedlichen Epochen angehörende Figuren zusammengebracht habe, scheint zum Topos geworden zu sein; vgl. die Argomenti zu Busenellos *Didone* (s.u.) und zu Metastasio's *Didone abbandonata* (dazu unten S. 103), oder Fr. Saverio de Rogatis, *Armida abbandonata* (Musik: N. Jomelli), Napoli 1770 (S 2739), der im Argomento seine Abweichungen von Tassos epischer Vorlage rechtfertigt: ‚Crediamo, che i più delicati non abbiano a disgustarsene, se vogliono riflettere, che il Principe degli Epici Latini, senza le limitazioni del Teatro, non ebbe difficoltà d'unire tempi più disparati nelle persone d'Enea, e di Didone‘ (benutzte Ausg.: *Armida*, a cura di CH. S. BRAUNER (I libretti di Rossini, 7), Pesaro 2000, 260).

¹⁵⁷ Venedig 1641, S 7724, hier zitiert nach: CHIARELLI / POMPILO, 135; vgl. auch MEHLTRETTER (wie Anm. 155), 160-163.

al genio, e per schiffare il fine tragico della morte di Didone si è introdotto l'accasamento predetto con Iarba. Qui non occorre rammemorare agl'huomini intendenti come i Poeti migliori abbiano rappresentate le cose à modo loro, sono aperti i Libri, & non è forastiera in questo Mondo la eruditione. Vivete Felici.

[Diese Oper ist von den modernen Ansichten geprägt. Sie ist nicht nach den Vorschriften der alten Regeln gemacht, sondern stellt nach spanischer Art¹⁵⁸ Jahre, nicht Stunden dar. Im ersten Akt brennt Troja, und Aeneas entflieht auf Anweisung seiner Mutter Venus der Feuersbrunst und der Zerstörung. Im zweiten Akt segelt er im Mittelmeer und gelangt zu den Gestaden von Karthago. Im dritten Akt verläßt er auf Jupiters Mahnung hin Dido. Und weil es den Dichtern nach der rechten Lehre erlaubt ist, nicht nur erfundene Geschichten, sondern selbst die historische Überlieferung zu verändern, nimmt Dido Iarba zum Mann. Wenn es ein berühmter Anachronismus war, daß Dido bei Vergil nicht wegen ihres Mannes Sychaeus, sondern um des Aeneas willen ihr Leben verlor, können große Geister hinnehmen, daß hier eine Ehe geschlossen wird, die sowohl zur dichterischen wie zur historischen Überlieferung in Widerspruch steht. Jeder schreibt so, wie es seinem Naturell entspricht, und um das tragische Ende mit Didos Tod zu vermeiden, wurde die erwähnte Heirat mit Iarba eingeführt. Verständige Leute muß man hier nicht daran erinnern, wie die größten Dichter die Dinge auf ihre eigene Weise dargestellt haben; die Bücher sind leicht erreichbar, und Gelehrsamkeit ist unserer Welt nicht fremd. Lebt glücklich.]

Agostino Piovene erklärt in der Vorrede zu *Tamerlano*¹⁵⁹, er habe Geschehnisse dargestellt, die die Historiker für erfunden hielten, denn „non imprendo di scrivere una storia ma di far rappresentare una tragedia“ [*ich will kein Geschichtsbuch schreiben, sondern eine Tragödie aufführen lassen*]. In der Vorrede zu Aurelio Aurelis *Favore de gli Dei*¹⁶⁰ liest man, der Autor habe auf zwei Dinge besonderen Wert gelegt: „Inventione parte necessaria ad ogni Poeta, e Dispositione delle cose inventate“ [*Die Erfindung, die ein für jeden Dichter notwendiger Teil [des Werkes] ist, und die rechte Anordnung des Erfundenen*]. Dagegen versichert Apostolo Zenò in

¹⁵⁸ Zur Bedeutung des spanischen Theaters für die italienische Oper des 17. Jahrhunderts vgl. u.a. N. L. D'ANTUONO, *Il teatro in musica fra fonti spagnole e commedia dell'Arte*, in: *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, a cura di A. LATTANZI e P. MAIONE, Napoli 2003, 213-235.

¹⁵⁹ Venedig 1710, vgl. oben S. 46.

¹⁶⁰ Parma 1640, vgl. oben S. 38f.

der Vorrede zu *Griselda*¹⁶¹, er habe sich an die von seinen Quellen überlieferte „*storia*“ gehalten und kaum etwas hinzuerfunden,

cosicchè ne meriti appena per questa Favola il titolo di Poeta; se pur è vero, che tale sia egli costituito dall'invenzione più che dal vero.

[*so daß ich für diese Handlung*¹⁶² *kaum den Titel eines Dichters verdiene, wenn es denn wahr ist, daß man ihn mehr fürs Erfinden als für Wahres erhält*]

Allerdings weicht Zeno (der es mit Aristoteles, nicht aber mit der überspitzten Aristoteles-Exegese eines Matteo Noris hielt) von den kanonischen *Griselda*-Versionen Boccaccios und Petrarcas so stark ab¹⁶³, daß der ganze Passus nur ironisch gemeint sein kann.

Einen gänzlich anderen Stellenwert bekommt die „*libertà di supposizione*“ [*die Freiheit*, [in den Quellen nicht bezeugte Geschehnisse und Fakten] *anzunehmen*] bei Alessandro Pepoli, der sich zur Opernreform Glucks und Calzabigis bekennt: Seine „*Tragedia per musica*“ *La morte d'Ercole*¹⁶⁴ basiert¹⁶⁵ auf den *Trachiniai* des Sophokles, den Tragödien von Seneca¹⁶⁶ und Rotrou:

La mia Tragedia dovendosi restringere (a norma del Sistema Calzabigiano, e mio) alle situazioni più interessanti, e per conseguenza più Musicali, ho dovuto bandire alcune cose, e supporne alcune altre. Una giusta libertà di supposizioni è quella sola, che rimane ai Poeti, che pensano, in confronto di quelli che scrivono.

[*Da sich meine Tragödie (nach dem System Calzabigis, das auch das meine ist) auf die interessantesten und folglich musikalischsten Situationen beschränken soll, mußte ich einige Dinge daraus verbannen und andere [die in den antiken Quellen nicht vorkommen] annehmen. Eine*

¹⁶¹ Venedig 1701, S 12515. Benutzte Ausg.: ZENO, Bd 3, 1-90; „A chi legge“, 3f., Argomento, 5-7.

¹⁶² Zeno verwendet *favola* für den im Libretto dargestellten Handlungs- und Geschehenszusammenhang, d.h. für die ‚Fabel‘ oder den ‚Plot‘ (im Gegensatz zur ‚Geschichte‘; vgl. zur Terminologie M. PFISTER, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München ⁸1994, 266-270), und zwar gleichermaßen für historische wie für fiktionale Handlungen.

¹⁶³ Vgl. dazu unten S. 148f.

¹⁶⁴ *La morte d'Ercole. Tragedia per musica in tre atti* del conte Alessandro Pepoli, Venezia MDCCXC nella stamperia Curti Q. Giacomo; fehlt S.

¹⁶⁵ Vgl. *Argomento della tragedia e brevi giustificazioni*, 3-6.

¹⁶⁶ Inzwischen geht die Forschung allgemein davon aus, daß der an die *Trachiniai* anschließende *Hercules Oetaeus* nicht von Seneca stammt, vgl. C. W[ALDE], *Hercules Oetaeus*, DNP 5, 405.

angemessene Freiheit, Dinge anzunehmen, ist das einzige, was die Dichter, die denken, jenen, die [bloß] schreiben, entgegensetzen haben.]

Ganz bewußt spricht Pepoli von *supposizioni* statt von *invenzioni*: Der Dichter ergänzt seine Vorlagen im Detail, um Lücken auszufüllen oder Unstimmigkeiten zu beseitigen. Der Hercules des Sophokles lebt in Trachis im Exil, tritt aber mit Eskorte auf wie ein Herrscher und verhält sich auch wie einer; folglich macht ihn Pepoli zum König. Mit der überbordenden Phantasie des Venezianers Noris haben solche Eingriffe natürlich nicht das geringste zu tun.

Einmal mehr markiert die Librettoreform der Arcadia um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert¹⁶⁷ den wesentlichen Einschnitt¹⁶⁸: Vorher bekennen sich zumindest manche Autoren selbstbewußt zu der seltsam hybriden Gattung Libretto, die sich den Regeln der traditionellen Poetik entzieht. Bernardo Morando schreibt 1652 in der Vorrede seines „Drama fantastico musicale“ *Le Vicende del tempo*¹⁶⁹:

(...) se vedrai qui trasgredita alcuna delle Leggi, che lo Stagirita, ed altri antichi Maestri imposero alla Tragica, & alla Comica Poesia, io con l'esempio, e con l'autorità de' Moderni, e particolarmente dell'eruditissimo Alessandro Donato in fine del secondo Libro dell' Arte Poetica, ti dirò, che il Componimento di questa sorte, che introduce in Iscena Personaggi per lo più ne Favolosi, ne Veri, ma Imaginati, e perciò, come parto della Fantasia, FANTASTICO dee nominarsi, non è ristretto da certe Leggi.

[(...) wenn du hier eines der Gesetze übertreten siehst, die der Stagirit [=Aristoteles] und andere alte Gelehrte für die tragische und komische Dichtung aufgestellt haben, will ich dir mit

¹⁶⁷ Vgl. oben S. 43.

¹⁶⁸ Im Corpus von CHIARELLI / POMPILIO sind Beispiele für explizite Anerkennung der klassischen Regeln erst seit 1694 nachweisbar, vgl. 76f. (die Vorrede zu *Amore innamorato*, Venedig 1642, S 1702, erklärt zunächst, die „favola“ folge den „buone regole insegnate da Maestri“, gelangt dann aber zu dem Schluß, die gegenwärtige Epoche „non crede ad altre regole, che à quelle del cappriccio, e della passione“, ebd., 118, vgl. 67f.).

¹⁶⁹ Parma 1652; S 24849. Auf die Vorrede „L'Autore a chi legge“ folgt zunächst ein an den Dichter gerichtetes lateinisches Epigramm, dann der Argomento. Thema des Librettos ist die Auseinandersetzung zwischen Tag und Nacht, die zuletzt durch die Personifikation der Zeit geschlichtet wird; offenbar ging es dem Dichter vor allem darum, Gelegenheit für Balletteinlagen zu schaffen.

Kapitel II

dem Beispiel und der Autorität der Modernen¹⁷⁰, besonders des hochgelehrten Alessandro Donato am Ende des zweiten Buchs seiner Dichtungslehre sagen, daß ein Werk dieser Art, das größtenteils weder sagenhafte noch historische, sondern ausgedachte Figuren auf die Bühne bringt und daher als ein Erzeugnis der Phantasie PHANTASTISCH genannt werden muß, gewissen Gesetzen nicht unterworfen ist.]

Andrea Bontempi, der Dichter des *Paride*¹⁷¹, befürchtet in der Vorrede an den Leser, das „Monstrum des Horaz“¹⁷² geschaffen zu haben, da sein Libretto keiner bekannten Gattung zuzuordnen, weder Komödie noch Tragödie, Tragikomödie oder Drama sei; am ehesten könne man es „*Erotopegno Musicale* (Ἐρωτοπαίγνιον Musicum, quod est Ludus de Amore, ad Musicam pertinens)“ [*musikalisches Erotopaignion*¹⁷³, d.h. *Spiel von Liebe, das sich auf Musik bezieht*] nennen. So wird die von vielen Kritikern als Skandalon betrachtete Hybridität und Exzentrik der Oper und ihres Textsubstrats¹⁷⁴ zumindest von einigen Librettisten des 17. Jahrhunderts selbstbewußt als zum Wesen dieser Kunstform gehörig akzeptiert.

Poetik des Librettos: Autorität der Regeln

Dagegen sind Arcadier wie Apostolo Zeno bestrebt, das Libretto soweit wie möglich der Tragödie anzunähern, im vollen Bewußtsein, daß ihren Bemühungen allenfalls relativer Erfolg beschieden sein kann¹⁷⁵. In Zenos Vorreden und Argomenti wird der Anspruch auf Affinität zur vornehmsten dramatischen Gattung denn auch nur implizit erhoben: Der

¹⁷⁰ Zur Bedeutung der *Querelle des Anciens et des Modernes* für die Poetik des venezianischen Librettos vgl. oben S. 61f.

¹⁷¹ Dresden 1662, vgl. oben S. 57f.

¹⁷² In der *Ars poetica* (vgl. die Ausg. von H. RÜDIGER (wie Anm. 127), 12/13) beschreibt Horaz einleitend (V. 1-5) Fabelwesen wie ein Pferd mit Menschenkopf oder eine Frau mit Fischschwanz, denen eine aus disparaten Bruchstücken zusammengefügte Dichtung ähnlich sei (V. 6-23).

¹⁷³ Das griechische Lehnwort *erotopaegnia* pl. „Liebesgedichte“ ist im Lateinischen seit Laevius (ca. 100 v.Chr.) geläufig, dessen *Erotopaegnia* allerdings verloren sind; vgl. P.L. S[CHMIDT], *Laevius* [2], DNP 6, 1062f.

¹⁷⁴ Vgl. R. DI BENEDETTO (wie Anm. 144), speziell 21-30 zum Verhältnis von Oper und Tragödie.

¹⁷⁵ Vgl. GIER, 73.

Argomento zu *Merope*¹⁷⁶ verweist einleitend darauf, daß Aristoteles dem im Libretto behandelten Stoff zumindest in einer Hinsicht exemplarischen Rang zuerkannte:

Volendo Aristotele nel capo 15. della sua Poetica dare un esempio della più perfetta riconoscenza nelle azioni Tragiche, la quale avviene, allorchè le persone non conoscono l'atrocità dell'azione che son per commettere, se non dopo averla commessa, e dopo il pericolo, in cui sono state di commetterla; ne reca l'esempio d'Euripide, il quale nella sua Tragedia intitolata Cresfonte, fa che Merope riconosca il figliuolo nel momento medesimo, in cui ella sta per ucciderlo.

[Aristoteles, der im 15. Kapitel seiner Poetik¹⁷⁷ ein Beispiel der vollkommensten Art der Wiedererkennung in tragischen Handlungen geben will, welche eintritt, wenn die Figuren die Gräßlichkeit der Handlungen, die sie zu begehen im Begriff sind, erst erkennen, nachdem sie sie begangen haben oder in der Gefahr waren, sie zu begehen, führt als Beispiel Euripides an, der in seiner Tragödie Kresphontes Merope ihren Sohn in eben jenem Augenblick wiedererkennen läßt, da sie ihn töten will.]

Leider ist der *Kresphontes* des Euripides verloren, aber Zeno glaubt, aus einer Schrift Plutarchs erschließen zu können, wie der griechische Dichter die Anagnorisis herbeigeführt hat.

Freilich rief der strenge Klassizismus der Arcadia keineswegs ungeteilte Begeisterung hervor, und Zeno sah sich zu manchen Konzessionen an den frivolen Publikumsgeschmack genötigt. Im Argomento zu *C. Fabbrizio*¹⁷⁸ bemerkt er (stirnrunzelnd, wie es scheint), er habe die Figur Sestia eingeführt „per dar qualche motivo d'intreccio agli amori, senza i quali pare ognidi che un Dramma non sarebbe plausibile“ [*um eine Begründung für die Liebeshandlung zu schaffen, ohne die ein Drama heutzutage anscheinend nicht azeptabel ist*]¹⁷⁹.

Daß in der Oper dem Wort der Vorrang gegenüber Musik und Szene gebührte, war für Zeno wie noch für Pietro Metastasio, seinen Nachfolger

¹⁷⁶ Venedig 1711; S 15498. Benutzte Ausg.: ZENO, Bd 1, 81-171, Argomento: 83-85.

¹⁷⁷ 1454a, vgl. Ausg. FUHRMANN (wie Anm. 151), 44/45.

¹⁷⁸ Wien 1729; S 4412. Benutzte Ausg.: ZENO, Bd 1, 173-270, Argomento: 175-177.

¹⁷⁹ Auch A. Pepoli tadelt im Einleitungsbrief seines *Meleagro* (vgl. unten S. 71f.) u.a. „gli amori divenuti necessarij“ bei Metastasio.

im Amt des kaiserlichen Hofdichters, selbstverständlich¹⁸⁰. Die Praxis sah freilich anders aus, wie z.B. Scipione Maffei¹⁸¹ beklagt:

dopo la maniera, ch'ora corre di Musica ne i nostri Teatri, i Drami non siano altro (...) *che un' arte storpiata in grazia di un' altra, e dove il superiore serve all' inferiore, e dove il Poeta quel luogo ci tenga, che tiene il Violinista ove suoni per ballo* (...)

[nach der Art von Musik, die heute in unseren Theatern verbreitet ist, sind die Dramen nichts anderes (...) als eine Kunstform, die zugunsten einer anderen deformiert wird, wo das Höhere dem Niedrigeren dient und wo der Dichter den gleichen Platz einnimmt wie ein Geiger, der zum Tanz aufspielt (...)]

Aus denselben Gründen lehnt Alessandro Pepoli die Verantwortung für mögliche Mängel seiner *Giunchi d' Agrigento*¹⁸² rundweg ab:

Chiunque poi non rimanesse contento di qualche Scena intermedia, da qualche piccolo allungamento d'Azione, di qualche bel punto naturalmente offerto dall'Argomento, e non messo a profitto, rifletta, che, per la necessità de' tempi, un Poeta Drammatico deve servire agli Attori, al Maestro di Musica, ai Coristi, alle Decorazioni, e quasi quasi alle stesse Comparse.

[Wer nun unzufrieden wäre mit einer Übergangsszene, einer kleinen Ausdehnung der Handlung oder einer schönen Situation, die sich ganz natürlich aus dem Stoff ergibt und die nicht genutzt wurde, mag bedenken, daß ein dramatischer Dichter in unserer Zeit gezwungen ist, den Darstellern, dem Kapellmeister, den Chorsängern, dem Ausstatter und fast sogar noch den Komparsen gefällig zu sein.]

An Versuchen, den Geschmack des Publikums zu bilden, dem Libretto und den Librettisten zu höherem Ansehen zu verhelfen, hat es im 18. Jahrhundert bekanntlich nicht gefehlt. Oft erproben die Reformer ihre Ideen in Musterlibretti, denen programmatische Vorreden beigegeben sind.

Hier ist auch *Teti e Peleo*¹⁸³, die Adaptation einer französischen „Tragédie en musique“¹⁸⁴ einzuordnen, die Paolo Rolli (1687-1765) „Ne'

¹⁸⁰ Vgl. GIER, 75f.

¹⁸¹ Vorrede von G.C. Becelli zu Maffeis „Drama per musica“ *La fida ninfa* (gedruckt Verona 1730, vgl oben S. 35); Becelli zitiert hier aus Maffeis „Prefazione al Teatro Italiano“.

¹⁸² *I giunchi d' Agrigento*, Venedig 1792; S 12268; vgl. oben S. 48.

[suoi] studiosi agiati Ozj nell' Umbria“ [*in der Mußezeit in Umbrien, die er als wohlhabender Mann gelehrten Studien widmete*] verfaßte, also nach dem Ende seiner Karriere als Theaterdichter in London (1744) und offenbar ohne konkrete Perspektiven für Vertonung und Aufführung. Rolli tritt zwar nicht mit dem expliziten Anspruch auf, die italienische Oper zu reformieren, aber seine Bearbeitung soll italienische Librettisten-Kollegen offenbar zur Nachahmung anregen. Das verhältnismäßig ausführliche Vorwort stellt fest, daß die französische Oper der italienischen in zweifacher Hinsicht überlegen sei: Zum einen bevorzuge sie statt der in Italien beliebten historischen mythologische Stoffe („Argomenti Favolosi“), die Wunderbares enthielten und so Anlaß für spektakuläre Bühnenbilder (z.B. Himmel, Unterwelt) böten; zum anderen seien die Balletteinlagen stets eng mit der dramatischen Handlung verknüpft. Ähnliches auch in Italien durchzusetzen, scheint freilich nicht ganz leicht:

Aggiungo però, che il favoloso Argomento supera di molto le Forze de' mediocerrissimi Rimattori, per lo più, a cagione di Risparmio vile, impiegati (...)

[*Ich füge allerdings hinzu, daß mythologische Stoffe bei weitem die Kräfte der höchst mittelmäßigen Verseschmiede übertreffen, die meist aus schmutzigem Geiz engagiert werden (...)*]

Alessandro Pepoli, den wir bereits als Gefolgsmann Calzabigis kennengelernt haben¹⁸⁵, hat seiner „Tragedia per musica“ *Meleagro*¹⁸⁶ einen fünfzigseitigen Brief über die ernste Oper vorangestellt, in dem er Zeno und

¹⁸³ Benutzte Ausg.: *De' Poetici Componimenti del Signor Paolo Rolli*, Bd 3, Venezia: Presso Giovanni Tevermin All'Insegna della Provvidenza 1753, 99-143, fehlt S; „Prefazione“: 102-104; kein Argomento.

¹⁸⁴ Rolli schreibt, er habe als Vorlage „la Favola di Teti, e Peleo, che fu scelta già, forse, dal celebre *Quinault*“ gewählt (ebd., 104); Quinault hat den Thetis und Peleus-Stoff nicht behandelt, Vorlage der (sehr freien) Adaptation Rollis ist B. Le Bovier de Fontenelles Libretto für P. Collasse (Paris 1689), in dem Y. GIRAUD (*Une réécriture originale: Thétis et Pélée, tragédie en musique de Fontenelle*, in: Centre d'Études Franco-Italiennes CEFI-CNRS, Universités de Savoie et de Turin, *Les noces de Pélée et de Thétis*. Venise, 1639–Paris, 1654. *Le nozze di Teti e di Peleo*. Venezia, 1639–Parigi, 1654. Actes du colloque international [...] éd. par M.-TH. BOUQUET-BOYER, Bern etc. 2001, 83-98, Zitat 89) eine « réécriture intelligente et ingénieuse » des Quinaultschen Libretto-Typus sieht (« le disciple s'inspirait fidèlement de la formule générale, de la tonalité et des modes d'expression de l'initiateur incontesté en la matière », S. 83).

¹⁸⁵ Vgl. oben S. 66f. zu *La morte d'Ercole*. Zu Calzabigi vgl. GIER, 110-114.

¹⁸⁶ Venedig 1790; S 15396; „Lettera ad un uomo ragionevole sul melodramma detto serio“: 3-52; kein Argomento.

vor allem Metastasio als Erneuerer des Librettos aus dem Geist der griechischen Tragödie lobt, aber kritisiert, daß beide nicht weit genug gegangen seien: So habe Metastasio die bei den Griechen so wichtigen Chöre nicht wieder in die Oper eingeführt (15f.), und in seinen Dichtungen sei vieles enthalten, was Musik nicht ausdrücken könne: „La politica, le sentenze, le similitudini, le massime morali, le ammonizioni, le dissertazioni, per così dire“¹⁸⁷ [*Politisches, Sentenzen, Gleichnisse, moralische Maximen, Mahnreden, ja geradezu [gelehrte] Abhandlungen*]. Calzabigi sei in der Theorie konsequenter, aber in den Libretti, die er für Gluck schrieb, habe er seine Prinzipien nicht umsetzen können (20-24). Somit wird *Meleagro* in Papolis Sicht zum ersten echten Reformlibretto; einer Aufführung stünden freilich gewaltige Schwierigkeiten entgegen (33-40).

Poetik des Librettos: Formen und Gattungen

Die Ausdifferenzierung librettistischer Untergattungen scheint im *Argomento* kaum jemals thematisiert zu werden¹⁸⁸. Zeno, Metastasio und viele andere¹⁸⁹ verwenden für ihre Dichtungen die allgemeinstmögliche Bezeichnung *dramma (per musica)*. Rolli nennt *Teti e Peleo* (s.o.) *Melodrama*; manchmal ist nur vage vom *componimento* („Dichtung, Text“) die Rede, seltener von *opera*, ohne daß hinter der Entscheidung für die eine oder andere Bezeichnung ein Prinzip zu erkennen wäre. Autoren, die wie Bernardo Morando (1652: „*Componimento fantastico*“) oder Andrea Bontempi (1662: „*Erotopegnio Musicale*“)¹⁹⁰ darüber nachdenken, wie ihre singulären Werke am prägnantesten zu benennen wären, sind Ausnahmen. Francesco Bulgarinis *Psiche*¹⁹¹ enthält eine Vorrede, die ausführlich be-

¹⁸⁷ Calzabigi erhebt den gleichen Vorwurf gegen Metastasio, vgl. GIER, 113.

¹⁸⁸ Zur Erörterung von Gattungsproblemen in den Vorreden venezianischer Libretti (vornehmlich des 17. Jahrhunderts) vgl. die Beispiele bei CHIARELLI / POMPILIO, 54-65.

¹⁸⁹ Vgl. die Beispiele *passim*.

¹⁹⁰ Vgl. oben S. 68.

¹⁹¹ Mantua 1649 (S 19282); Vorrede „Lettore“: 5-11; „Allegoria della favola“: 12-16; vgl. unten S. 80f.

gründet, warum die Dichtung als „Tragicomedia“¹⁹² bezeichnet wird, aber diese dramatisierte Apuleius-Allegorese ist auch das Werk eines Philologen und Humanisten.

Alessandro Pepoli nennt *La morte d’Ercole*¹⁹³ „Tragedia per musica“. Eine längere Vorrede („Avvertimento“) teilt mit, daß die geplante Uraufführung im venezianischen Teatro Venier am Widerstand des berühmten Kastraten Luigi Marchesi¹⁹⁴ scheiterte, der die Titelpartie hätte singen sollen; in einem vorgeblich 1697 entstandenen Dialog führt dann der Dichter *Cordisasso* („Herz von Stein“) die lächerlichen Einwände des Sopranisten *Storditello* („kleiner Dummkopf“), der natürlich für Marchesi steht, gegen das Buch ad absurdum. Die unterschiedlichen Auffassungen beider werden schon daran deutlich, daß Storditello vom „Libretto“, Pepoli-Cordisasso dagegen konsequent von seiner „Tragedia“ spricht (V).

Gut anderthalb Jahrhunderte früher rühmte sich Andrea Salvadori im Argomento zu *La regina Sant’Orsola* (Florenz 1625, Musik Marco da Gagliano; S 19705), die geistliche Oper in Florenz eingeführt zu haben:

Nè forse è poca gloria del nome Toscano, che si come sotto gl’auspici de’ Sereniss. Gran Duchi prima in questo Teatro fù rinnovato l’uso de’ gl’antichi Drammi di Grecia in musica, sia stato aperto un nuovo campo, di trattare con più utile, e diletto, lasciate le vane favole de Gentili, le vere, e sacre azzioni Cristiane.

[Und vielleicht gereicht es dem Namen der Toscana zu nicht geringem Ruhm, daß, so wie unter dem Schutz der Durchlauchtigsten Großherzöge in diesem Theater zunächst die Sitte wiederbelebt wurde, die antiken Dramen Griechenlands mit Musik aufzuführen, jetzt ein neues Gebiet erschlossen wurde: nämlich mit mehr Nutzen und Vergnügen die wahren, heiligen christlichen Stoffe zu behandeln und die eiteln Fabeln der Heiden beiseitezulassen.]

¹⁹² G. Frigimelica Roberti erläutert das Wesen der „tragicomedia in musica“ in der Vorrede zu *La fortuna per dote* (Venedig 1704, S 10794), abgedruckt bei CHIARELLI / POMPILIO, 167f., vgl. ebd., 56.

¹⁹³ Venedig 1790, vgl. oben S. 66f. „Avvertimento“: III-XV; „Argomento della tragedia e brevi giustificazioni“: 3-6.

¹⁹⁴ Zu ihm vgl. D. BRANDENBURG, MGG², Personenteil, Bd 11, 1048f.

Häufig beziehen die Librettisten ihre Stoffe aus narrativen Quellen; die Probleme, die sich beim Übergang von der einen in die andere Gattung ergeben, werden gelegentlich, allerdings recht unspezifisch, angesprochen. Der kurze *Argomento* zu Metastasios *Ruggiero* (1771)¹⁹⁵ nennt als Quelle die

tre ultimi canti del *Furioso* dall' immortale Lodovico Ariosto; di cui nel presente Dramma si son seguitate tanto esattamente le tracce, quanto ha conceduto la nota differenza che corre fra le leggi del drammatico e quelle del narrativo poema.

[(...) *die drei letzten Gesänge aus dem Rasenden Roland des unsterblichen Ariost, dessen Spuren das vorliegende Drama so genau folgt, wie es die bekannten Unterschiede zwischen den Regeln, die für die dramatische, und jenen, die für die erzählende Dichtung gelten, zuließen.*]

Giovanni Ambrogio Migliavacca wird im „Avvertimento“ seiner *Armida*¹⁹⁶ nur wenig präziser:

L'azione principale trae la sua origine dalla Gerusalemme del Tasso; e nella Condotta del Dramma si è preso ad imitare l'Armida di Quinault; ma per l'unità del tempo e per altri convenienti riflessi si è creduto espediente il variare qualchè circostanza del Poema Italiano, e deviare da qualche traccia del Poema Francese.

[*Die Haupthandlung stammt aus Tassos Befreitem Jerusalem, und die Dramaturgie folgt der Armide Quinaults; aber um der Einheit der Zeit und anderer angemessener Wirkungen willen schien es nützlich, einige Umstände der italienischen Dichtung zu verändern, und auch hier und da von der französischen Dichtung abzuweichen.*]

Zeno gestaltet in *Antioco*¹⁹⁷ die bekannte Geschichte¹⁹⁸ von Antiochos, dem Sohn des syrischen Königs Seleukos I., der aus hoffnungsloser Liebe zu seiner Stiefmutter Stratonike schwer krank wird; sobald der Vater die Ursache seines Leidens entdeckt, die Antiochos geheimzuhalten

¹⁹⁵ METASTASIOB, Bd 3, 481.

¹⁹⁶ Wien 1761 (S 2679); benutzte Ausg.: *Biblioteca teatrale italiana* scelta e disposta da O. DIODATI, Bd VI, Lucca 1762, 161-205.

¹⁹⁷ Venedig 1705, gemeinsam mit P. Pariati verfaßt, S 2204; benutzte Ausg.: ZENO, Bd 10, 289-382, *Argomento*: 291-293

¹⁹⁸ Zur Stofftradition im Musiktheater vgl. K. HORTSCHANSKY, in PENZ 4, 34-36 (anlässlich von E.N. Méhuls *Stratonice*, Paris 1792); sowie B. JAHN, *Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680-1740)*, Tübingen 2005, 125.

suchte, verzichtet er auf die junge Frau und verheiratet sie mit seinem Sohn. Im allgemeinen errät ein Arzt, wie es um den Prinzen steht, da er fühlt, wie sich sein Puls beschleunigt, sobald Stratonike das Zimmer betritt; bei Zeno entdeckt ein fremder Fürst, der heimliche Liebhaber der für Antiochos bestimmten Braut, daß der Prinz und Stratonike einander lieben, und verrät es dem König¹⁹⁹. Der Argomento rechtfertigt die Änderung: „si sa, ch' egli è lecito l'alterare i mezzi, purchè il fine riesca il medesimo“ [*bekanntlich ist es statthaft, die Mittel zu verändern, wenn nur der Zweck derselbe bleibt*].

In den meisten Fällen wird die Wahl der „Mittel“ im Libretto auf ein Höchstmaß an äußerer Dramatik und auf spektakuläre Schaulusteffekte abzielen, wie in Michele Sarcones „Festa teatrale“ *Cerere placata*²⁰⁰:

L'alterazione, che si troverà nella Favola, dee le sue origini alla necessità di rendere interessanti gli episodi d'un' Azione, che non si è voluta ripiena di languide, e pesanti bellezze; ma animata da vivaci agitazioni teatrali.

[*Die Veränderungen der Fabel sind durch die Notwendigkeit verursacht, die Episoden einer Handlung interessant zu gestalten, die nicht von matten, schwerfälligen Reizen erfüllt, sondern von lebhaften Theatereffekten stimuliert sein sollte.*]

Aus diesem Grund wurde in die Geschichte vom Raub der Proserpina u.a. ein Seesturm eingeführt, in dem das Schiff des Entführers²⁰¹ zu kentern droht, ehe Neptun rettend eingreift.

¹⁹⁹ Vgl. dazu ebd., 124f.: Bei Zeno und Pariati wird „die Beziehung zwischen Seleuco und seinem Sohn (...) gegen dessen Willen durch politische Intrigen instrumentalisiert, so daß Antiocho aufgrund einer Intrige als das Haupt der phönizischen Rebellen erscheint, die Seleuco ermorden möchten“; Tolomeo beschuldigt Antiocho, seinem Vater nach dem Leben zu trachten, und findet Gehör, weil körperliche Zeichen wie Antiochos Blässe oder sein unsteter Blick unterschiedlich interpretiert werden können. „Der unsichere hermeneutische Status der natürlichen Zeichen wird in *Antiocho* auch dadurch angezeigt, daß die Figur des Arztes fehlt, der als souveräner Semiotiker eine sichere Deutung gewährleisten könnte.“

²⁰⁰ Neapel 1772, Musik N. Jommelli (S 5382); Argomento (ohne Überschrift) auf nicht gezählter Seite nach dem Titelblatt.

²⁰¹ Er heißt hier nicht Pluto, sondern *Titano*, da er einer der „celebri tre *Principi Titani*“ war (offenbar sind nicht die Titanen, sondern die Söhne Saturns, Neptun, Pluto und Iupiter gemeint); denn, so der Argomento: „Questo Principe non fu con un nome costante designato; ma varj variamente il denominarono. Tutti i nomi, che se gli diedero, non sono eleganti a segno, che possono convenire all'armonia, che richiede la nostra musica; quindi è, che per servire alla necessaria delicatezza, che richiede il Teatro, si è pensato di erigere la voce *patronimica* di *Titano* in nome, e da questa prender legge per chiamare *Titano*, quel Principe stesso, che altri dalla ricchezza chiamarono Plutone, nome, che per giuste considerazioni si è dovuto rigettare.“

Giovanni Baldanza, „Officiale per Sua Maestà Siciliana nella Real Segretaria di Stato, e Guerra“²⁰² [*Beamter Seiner Majestät des Königs von Sizilien im Königlichen Staats- und Kriegssekretariat*] in Palermo, der Jahr für Jahr kurze dramatische Szenen zur Feier der Geburts- oder Namenstage von Mitgliedern des Herrscherhauses verfaßte, ließ 1759 (anlässlich des Geburtstags der Königin Maria Amalia Walburga) in der „Serenata“ *La Lontananza*²⁰³ sizilianische Hirten darüber klagen, daß die Herrscherin und ihr Gatte die Insel verlassen hätten (König Karl (IV.) hatte kurz vorher als Karl III. den spanischen Thron bestiegen); aber wenn sie erfahren, daß bei ihnen Ferdinand (IV.), der kleine Sohn des hohen Paars, zurückgeblieben ist, schlägt ihr Kummer in Freude um. Im hier „Avviso“ genannten Argomento faßt der Dichter nicht dieses simple (und natürlich ad hoc erfundene) Geschehen zusammen, sondern er rechtfertigt seine Entscheidung für das bukolische Genre durch historisch-gattungssystematische Überlegungen:

Non hanno lasciato i Poeti più celebri, sia Greci, o Latini d'introdurre alle volte de' Pastori, e delle Ninfe ne' lor componimenti per esporre agli occhi del mondo le lode de' Principi, e degli Eroi più grandi di loro Secolo: I migliori Italiani, e Francesi hanno seguito un tale esempio. Lo stare sempre sugli argomenti sublimi, e sorprendenti genera non di rado fastidio, e pare che lo spirito dell'Uomo voglia di tanto in tanto, per dir così, riposarsi dalle serie, e gravi applicazioni, e prender sollievo, e respiro da quelle, che in istile scritte essendo più tenero, o più facile, gli servan di alimento insieme, e di ricreazione piuttosto, che di sorpresa, e di riflessione ad ogni passo: purché queste Ninfe, e Pastori (come scrive un moderno Letterato) (*a*) adottino una gran parte della gentilezza de' tempi posteriori, e si scordino di quelle rozze cognizioni, che ne' primi anni del mondo tutto il di lor semplice carattere costituiva: Vale a dire, che non si restringano i di lor Discorsi in conoscere solamente la natura degli Armenti, e delle Greggi, che custodiscono; ma in provare, in una certa maniera, per quanto loro può rendersi più adatta, schietta sì, ma non bassa, la forza degli affetti, e delle passioni, in guisa che, senza trasnaturarsi

²⁰² Sein Titel erscheint so oder ähnlich auf den Titelblättern zahlreicher Libretti, vgl. z.B. *Alfredo*. Azione drammatica da cantarsi Nella Galleria del Real Palazzo per la fausta ricorrenza del giorno consacrato al Real Nome della Sacra Cattolica Real Maestà di Carlo III. Gran Monarca delle Spagne, e delle Indie (...) Poesia di Giovanni Baldanza Officiale per Sua Maestà Siciliana nella Real Segretaria di Stato. In Palermo, MDCCLXIV. Nella Regia Stamperia di D. Giacomo Epiro, 18 S.; fehlt S.

²⁰³ *La Lontananza*. Serenata Da Cantarsi nella Galleria del Real Palazzo per la faustissima ricorrenza del Giorno Natale di Sua Cattolica Real Maestà Maria Amalia Walburga Regina delle Spagne (...) Poesia di Giovanni Baldanza (...), In Palermo, MDCCLIX (...), 16 S.; fehlt S.

di Pastori a Cittadini, serbino nelle espressioni, e ne' discorsi una via di mezzo tra Cittadino, e Pastore.

(a) *Mons. de Fontenelle Discours sur la nature de l'Eglogue.*

[Die berühmtesten griechischen wie lateinischen Dichter haben es nicht unterlassen, gelegentlich Hirten und Nymphen in ihre Dichtungen einzuführen, um der Welt den Ruhm der größten Fürsten und Helden ihrer Epoche vor Augen zu stellen; die besten Italiener und Franzosen sind diesem Beispiel gefolgt. Die ständige Fixierung auf erhabene und erstaunliche Stoffe erzeugt nicht selten Überdruß; anscheinend will sich der menschliche Geist hin und wieder sozusagen von den ernstesten und gewichtigen Dingen erholen; dann sucht er Entspannung und schöpft Atem bei Werken, die in gefühlvollerem oder leichterem Stil geschrieben sind und ihm eher Nahrung und zugleich auch Erholung bieten, als daß sie ihn in Erstaunen versetzen und ständig zum Nachdenken anregen: Wenn nur jene Nymphen und Hirten (wie ein neuerer Autor schreibt) (a) sich einen großen Teil der Kultiviertheit späterer Zeiten zu eigen machen und jene primitiven Kenntnisse vergessen, die in der Frühzeit ihren ganzen, einfachen Charakter ausmachten; das heißt, sie sollen in ihren Reden nicht nur über das Wesen der Viehherden Bescheid wissen, die sie hüten, sondern sie sollen gewissermaßen die Macht der Gefühle und Leidenschaften erfahren, soweit das ihrem Wesen entspricht, das heißt aufrichtig, aber nicht gemein; so daß sie, ohne sich von Hirten in Städter zu verwandeln, in ihrer Ausdrucksweise und ihren Reden den Mittelweg zwischen dem Städter und dem Hirten einschlagen.

(a) [B. Le Bovier] *de Fontenelle, Discours sur la nature de l'Eglogue* [1688].]

Solche gattungstheoretischen Exkurse gestatten sich nur wenige Librettisten, obwohl Charakter und Funktion des Argomento eine Ausweitung zur literarästhetischen Abhandlung durchaus zuließen.

Moralische Auslegung und Allegorese

Statt die Intrige zusammenzufassen oder zu begründen, warum sie ihren Stoff so und nicht anders behandeln, ziehen einige Librettisten im Argomento moralische Lehren aus dem Geschehen oder dem Verhalten der Figuren, die sich der Leser (eher als der Zuschauer im Theater) zu Herzen nehmen soll. Die Vorrede zu Ortensio Mauros (dreisprachig gedruckter)

*Superbia d'Alessandro*²⁰⁴ nennt einleitend den Grund dafür, daß Alexander letztlich scheitern mußte:

Es war des grossen *Alexanders* Glückseligkeit der allerschädlichste Feind / mit dem Er zu kämpffen hatte. Hiedurch ward dessen Heldenmuht *corrupiret* / welchen sonst die allergrausamste Gefahr nicht bewegen können: Ja / hierüber vergaß Er / daß Er ein Mensch war; also daß / jemehr Er in seinen Siegen zunahm / Er auch so vielmehr in der klugen *moderation* abgenommen / welche grossen Helden in Bestätigung ihres Glücks so sehr nöthig ist. Dieser Fehler stürzte Ihn endlich in Hoffart / wodurch Er sich sowol bey den Menschen / die Er in allen übertreffen wolte / als auch bey den Göttern selbst / denen Er sich vergliche / sehr unangenehm und verhasst machte.

Zwar werden selbst die gekrönten Häupter unter den Zuschauern die Distanz, die sie vom großen Alexander trennt, schwerlich übersehen können; aber noch für den geringsten unter ihnen mag es von Vorteil sein, Alexanders Irrtum zu bedenken und daraus Konsequenzen für sein eigenes Verhalten zu ziehen.

Matteo Noris, der seine Argomenti gern mit moralisierenden Betrachtungen einleitet²⁰⁵, betont anlässlich des „drama per musica“ *I duo tiranni al soglio*²⁰⁶, daß Unrecht immer wieder neues Unrecht zeugt:

Quella porpora che viene tinta dell'altrui sangue è la veste di Nesso che porta alla bara chi la sostiene. L'omicidio di Massimo il tiranno per comando di Teodosio passò nella vita del nipote Valentiniano il giovane imperatore. Un tiranno morto ne suscitò due vivi alla vendetta, così la misera Italia quando si credé salva da una procella, da due turbini restò sommersa.

[Der mit fremdem Blut gefärbte Purpur ist das Nessusgewand, das seinen Träger ins Grab bringt. Die Ermordung des Tyrannen Maximus auf Befehl des Theodosius wirkte im Leben seines Neffen Valentinian²⁰⁷, des jungen Kaisers, nach. Ein toter Tyrann stachelte zwei lebendi-

²⁰⁴ Hannover 1690 (S 22721); vgl. oben S. 41f.

²⁰⁵ Vgl. z.B. die „Narrazione istorica“ zu *Carlo re d'Italia*, Venedig 1682, S 5115, zitiert nach ROSA SALVA, 205: „Si eredita dagli'atavi gloriosi la dovizia di quelli, non la stima. Le proprie virtuose azzioni la danno. Queste sono le chiare stelle che incoronano il nome e la fama degli' Ercoli e dei Tesei. Il morto sudor degli' estinti non è l'aceto d'Anibale che apra il sentiero all'imprese de' lor successori. Chi vuol esser grande conviene farsi; poichè il nascervi è accidente della natura e il divenir doppio nati è merito del valore e della virtù; e solamente è vera grandezza, non quella che si eredita, ma quella che si lascia da ereditare.“

²⁰⁶ Venedig 1679, S 8592; zitiert nach ROSA SALVA, 201.

²⁰⁷ Theodosius I., der Kaiser des oströmischen Reiches (379-395), ließ 388 den Usurpator Maximus Magnus hinrichten, der Valentinian II., den Herrscher des Westreichs, vertrieben hatte; Valentinian, der nicht mit Theodosius verwandt war, wurde 392, wohl im Auftrag seines

ge zur Rache auf, so wurde das unglückliche Italien, als es glaubte, einem Sturm entkommen zu sein, von zwei Unwettern überflutet.]

Der Argomento zu *Bassiano ovvero Il maggior impossibile*²⁰⁸ beginnt erstaunlich apodiktisch:

Il mondo, a chi ben saggiamente a parte a parte esamina le sue azzioni, altro in fine non è che un albergo de' pazzi, una scena de' personaggi redicoli, un dilettevole spettacolo della derisione. Democrito il saggio sempre ride perché sempre nuove sorgono le pazzie. Sono vani i desiri, vari i deliri.

[Wenn man das Tun und Treiben der Welt vernünftig und im einzelnen betrachtet, ist sie letztlich nichts anderes als ein Irrenhaus, ein Affentheater, ein amüsantes, lächerliches Schauspiel. Der weise Demokrit lacht immer, weil ständig neue Narrheiten aufkommen. Die Wünsche sind eitel, die Tollheiten vielfältig.]

Giulio Rospigliosis „comedia musicale“ *Chi soffre sperti*²⁰⁹ basiert, wie der Dichter selbst in der „Argomento et Allegoria“ überschriebenen Vorbemerkung betont, auf der sogenannten „Falkennovelle“ aus Boccaccios *Decameron* (V 9)²¹⁰. Im Argomento wird zunächst der Inhalt des Librettos (im Vergleich mit der Vorlage) resumiert, dann heißt es weiter:

E perche l'intento principale della Comedia deve essere l'insegnamento insieme con il diletto, non sarà fuor di proposito aggiungere qualche lume dell'Allegoria, che si contiene in questo componimento.

Heermeisters Arbogast, ermordet; den neuen Kaiser Eugenius besiegte Theodosius 394 bei Aquileia. Bei Noris sind Arbogast und Eugenio die „tiranni“, die Valentiniano nach dem Leben trachten.

²⁰⁸ Venedig 1682, S 3829; zitiert nach ROSA SALVA, 209.

²⁰⁹ Rom 1637, S 2528; der Argomento wird hier zitiert nach: *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert*, in Verbindung mit W. OSTHOFF u.a. hg. von H. BECKER, Kassel – Basel – London 1981, 38f.

²¹⁰ Bei Rospigliosi fällt (anders als in der Vorlage) kein Schatten auf das Glück der Protagonisten, die am Ende zueinander finden: Egisto, der um der Liebe zu Alvida willen sein Vermögen verschwendet hat, findet einen Schatz, den einst sein Vater versteckte, und wird wieder reich; Alvidas Sohn aus erster Ehe stirbt nicht, sondern wird durch einen Heliotrop geheilt, der sich in der Brust des getöteten und verspeisten Jagdfalken findet (!); außerdem hat der Librettist eine Nebenhandlung um die (hinzuerfundene) Schwester Egistos ergänzt.

Kapitel II

Egisto amante d'Alvida denota l'huomo innamorato della Virtù, al possesso della quale perche agevolmente non si perviene, però si scorgono in questo Cavaliero molti incontri, che difficoltano il suo desiderio. Ne' Servi, che l'accompagnano, e del continuo lo dissuadono dall'amor d'Alvida, si figurano gli affetti terreni, che ben spesso divertono l'intelletto dalle virtuose operationi (...) Nel figlio d'Alvida si figura l'Amor Virtuoso, concetto, e parto della stessa Virtù (...) Nell'Elitropio lucidissima gemma, che hà forza di rallegrare il cuore, vien significata l'allegrezza, che si ritrova, tosto che la volontà, e l'arbitrio totalmente si rassegna alla Virtù.

[Und weil das Hauptziel des Theaters neben Unterhaltung auch Belehrung sein muß, wird es nicht unpassend sein, die Allegorie zu erhellen, die in dieser Dichtung enthalten ist.

Egisto, der Liebhaber Alvidas, steht für den Menschen, der die Tugend liebt; weil man sich diese nicht leicht erwirbt, begegnet diesem Kavalier jedoch vieles, was [die Befriedigung] seines Verlangens erschwert. In den Dienern, die ihn begleiten und ihm ständig davon abraten, Alvida zu lieben, sind die irdischen Leidenschaften dargestellt, die den Geist sehr oft von tugendhaftem Handeln ablenken. (...) In Alvidas Sohn ist die tugendhafte Liebe verkörpert, die von der Tugend selbst gezeugt und zur Welt gebracht wird (...) Der Heliotrop, ein funkelnder Edelstein, der die Kraft besitzt, das Herz zu erfreuen, bedeutet die Fröhlichkeit, die sich einstellt, sobald sich der Wille voll und ganz der Tugend unterwirft.

Und so weiter: Nach dem Vorbild der Bibelallegorese weist der künftige Papst (Clemens IX.) jeder Figur, jedem Handlungselement eine zweite, moralische²¹¹ Bedeutung zu.

Freilich sind nur wenige Libretti als Allegorien angelegt, zu denen der Argomento den Schlüssel liefert. Francesco Bulgarini hat in der „Tragicomedia Rappresentata in Musica“ *Psiche*²¹² die Amor und Psyche-Erzählung des Apuleius dramatisiert. Im Abschnitt „Allegoria della favola“ (12-16) deutet er nicht seine Operndichtung, sondern ihre lateinische Vorlage aus: Apuleius habe die Geschichte Psyches als „una morale allegoria“ angelegt, aber es sei verfehlt, in Psyches Vater Gott, in ihrer Mutter die Materie oder die Natur sehen zu wollen. Vielmehr stehe Psyche, was im Griechischen „Seele“ bedeutet, für die „portione superiore dell' huomo“ [den höheren Teil des Menschen], d.h. für Platons *anima rationalis*, das

²¹¹ Nach dem (aus der Bibelexegese stammenden) Modell des vierfachen Schriftsinns (vgl. FR. OHLY, *Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter*, in: DERS., *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977, 1-31) wäre die zweite Bedeutungsebene im Argomento eher moralisch als allegorisch.

²¹²Mantua 1649 (S 19282); vgl. oben S. 72f.

Denken; ihre beiden Schwestern stünden für die beiden niederen Seelenteile, „la concupiscibile, e l'irascibile“, d.h. Begierde und Willen. Die drei sind Schwestern, weil jede Form geistiger Aktivität eine gemeinsame Basis in sinnlicher Wahrnehmung habe, etc.etc.

Der anonyme Autor der „Favola boschereccia“ *L'Erasitéa*²¹³ hat, wie er selbst erläutert, Platons Lehre vom Eros (wie sie im *Symposion* formuliert ist) mit der pythagoräischen Vorstellung der Seelenwanderung und dem aus den „Antichità Romane“ (dem römischen Altertum) stammenden Konzept der Apotheose (verstanden als Vergöttlichung) verknüpft: Eines Traumes wegen liebt die Nymphe Erasitéa den Hirten Uranio, der der ‚himmlischen Venus‘ dient, und verabscheut Dionéo, der die Göttin der sinnlichen Liebe (*Venere Vulgare*) verehrt. Es gelingt Dionéo und seiner Helferin Neotisia, Uranio aus seinem Heimatland zu vertreiben; dennoch wirbt der Bösewicht vergebens um Erasitéa, die ihrem fernen Geliebten treu bleibt. Der Liebesgott selbst greift ein, um die Nymphe vor Dionéo und Neotisia zu retten, macht sie zur Göttin und versetzt sie auf einen Stern, wo sie den inzwischen verstorbenen Uranio wiederfindet. Aus der allegorischen Auslegung geht hervor, daß Erasitéa (aus griech. ἐραστής ‚Liebhaber (der Tugend)‘) „un Anima, che ama“ [*eine liebende Seele*] ist. Uranio steht für die himmlische, Dionéo für die sinnliche Liebe; die eine macht den Menschen zum Halbgott, die andere zum Tier (deshalb verwandeln sich Dionéo und Neotisia vor Erasitéas Augen in reißende Bestien). Der Name *Neotisia* ist von griech. νεότης ‚Jugend‘ abgeleitet:

età pur troppo atta ad inclinare l'Anima nostra alle cose sensibili, per distorla dalle Divine, ponendola, per nostro modo di intendere, in un letargo altissimo, da cui non si desta in questo basso Mondo, qui dall'Autore chiamato Sfalma, σφάλμα, che in greco suona errore, senza trovarsi miseramente, per nostro modo d'intendere, cangiata in Mostro

[*ein Alter, das nur allzu geeignet ist, unsere Seele dem Sinnlichen geneigt zu machen, um sie vom Göttlichen abzulenken und sie unserem Verständnis nach in tiefste Lethargie zu versetzen, woraus sie in dieser irdischen Welt, die der Autor hier Sfalma, σφάλμα, nennt, was im Griechischen „Irrtum“ bedeutet, nicht aufwachen kann, ohne sich unserem Verständnis nach elendiglich in ein Ungeheuer verwandelt zu sehen*]

²¹³ Parma 1720 (S 9034); „Argomento favoloso“: 3f.; „Spiegazione Dell'Argomento Favoloso“: 5f.

Ob das Werk sein hehres Ziel, die Zuschauer von der zerstörerischen Sinnlichkeit zu kurieren, erreicht hat, darf bezweifelt werden. Übermäßig beliebt scheinen solche allegorischen Libretti zu keiner Zeit gewesen zu sein; systematische Erhebungen würden aber sicher noch mehr Beispiele zutage fördern.

Bei Giovanni De Gamerra hat die allegorische Ausdeutung eines Handlungselements einen ganz anderen Zweck. Im Argomento seines letzten Librettos *Ercole in Lidia*²¹⁴ liest man:

Luciano ce lo describe cinto di porpora, intento a filar la lana per compiacere la bella Omfale, regina di Lidia, da cui veniva gastigato a colpi di pantofole allorché poco atto mostravasi alla femminile occupazione. Questa favola non è che un simbolo della vita voluttuosa dell'eroe presso la seducente regina di Lidia.

[*Lukian beschreibt ihn uns, wie er sich, in Purpur gehüllt, bemühte, Wolle zu spinnen, um der schönen Omphale, Königin von Lydien, gefällig zu sein, die ihn mit ihrem Pantoffel züchtigte, da er sich bei dieser weiblichen Beschäftigung als wenig geschickt erwies. Dieses Märchen ist nur ein Symbol des wollüstigen Lebens, das der Held bei der verführerischen Königin von Lydien führte.*]

Weil die Bedeutung dieser Episode rein symbolisch ist, kann man sie ebensogut weglassen: Gamerras Omphale ist in Hercules verliebt, noch ehe sie ihn gesehen hat, tut alles, um ihn vor der Rachsucht des Eurystheus (der hier ihr Vater ist) zu schützen, und denkt nicht daran, ihn zum Spinnen abzukommandieren.

Sympathielenkung

Nur in wenigen Argomenti finden sich explizite Hinweise, wie der Autor die Figuren des Librettos beurteilt wissen will. Das ist auch nicht notwendig, denn in der Regel ist offensichtlich, wer die Guten und wer die Bösen sind: Wenn ein Caesar, Alexander, Augustus oder Numa Pompilius

²¹⁴ *Ercole in Lidia*. Dramma per musica in due atti da rappresentarsi negl'Imperiali Regi Teatri di Corte, Vienna: Nella Stamperia di Gio. Batta. Wallishauser 1803; fehlt S, benutzte Ausg.: a cura di M. BIZZARINI e M. CANIATO (Testi per musica di Giovanni De Gamerra), Treviso 2004, Argomento 9.

auftritt (und im Titel genannt wird), kann er eigentlich nur der positive Held sein; umgekehrt kommt ein Nero nur für die Rolle des Bösewichts in Frage. In den Seria-Libretti des 18. Jahrhunderts, speziell bei Metastasio, folgen die Sympathieträger der Vernunft, ihre Gegenspieler blinder Leidenschaft²¹⁵.

In den dramatischen Kantaten aus Lucca²¹⁶ wird an Beispielen, die meist aus der römischen, gelegentlich auch aus der griechischen Geschichte genommen sind, die republikanische Staatsform verherrlicht²¹⁷; Verräter, die gegen die Republik konspirieren, werden in den schwärzesten Farben gemalt. Obwohl die Libretti selbst ihre Botschaft mit plakativer Eindeutigkeit verkünden, hämmern die gelegentlich recht ausführlichen Argomenti dem Leser noch zusätzlich ein, wer im Recht und wer im Unrecht ist; so z.B. in dem anonymen *Lucio Catilina* (Lucca 1696; S 14433), wo der Autor leidenschaftlich gegen die Titelfigur und für Cicero Partei ergreift:

Doppo il Comando tirannico di Silla, Lucio Catilina Cittadino Romano inclinato alle discordie civili, nutrì sempre pensieri sediziosi a' danni della Republica; Mà la repulsa, che nuovamente ricevette dal Senato, preferendoli nella dignità Consolare Cicerone superiore di merito, benche inferiore di nascita, li risvegliò nell'animo esacerbato il desiderio della vendetta, & accrebbe l'ultimo stimolo all'effettuazione de' suoi perversi disegni. Presa dunque l'opportunità, che l'Armi Romane, si ritrovavano sotto la condotta di Pompeo, alla soggiogazione dell'Armenia, e del Ponto; Che la Gallia Cisalpina, e la Toscana tumultuavano a suo favore; Che Mallio fatto Capitano di alcuni Soldati Veterani di Silla, ritrovandosi con numeroso Esercito poco distante, li prometteva il suo aiuto; Con l'assistenza in Roma di Cetego egualmente ardito, che facinoroso; Di Lentulo, che della famiglia di Cornelj, sopra la predizione degli Aruspici, si sognava la Monarchia, e d'altri prepotenti Romani, che invitandola all'impresa, avvaloravano il suo partito, da di mano all'insidia. Riconosce Cicerone primo d'ogn'altro, perche più d'ogni altro Amante della Libertà, in quei pessimi Cittadini, i pregiudizi alla sua Patria imminenti, e deplorando con Antonio suo Collega la publica sciagura, stabilisce con eroica costanza opporsi a' tentativi della loro perfidia.

²¹⁵ Vgl. GIER, 77-80.

²¹⁶ Vgl. oben S. 45.

²¹⁷ Vgl. auch die Vorrede von G. Frigimelica Roberti zu seiner „tragedia (di lieto fine)“ *Ottone* (Venedig 1694, S 17618), über die Tragödie als für eine Republik passendste Theatergattung: „Gli errori de Monarchi in quelle rappresentanti mostrano l'eccellenza, e la felicità dello Stato diverso; e però la Tragedia è un misterioso Panegirico della pubblica libertà“, CHIARELLI / POMPILIO, 148, vgl. 73.

Kapitel II

[Nach der tyrannischen Herrschaft Sulla hegte Lucius Catilina, ein römischer Bürger, der dazu neigte, Zwietracht im Staat zu stiften, immer aufrührerische Gedanken zum Schaden der Republik; aber die Zurückweisung, die er erneut erfuhr, als ihm der Senat für die Würde eines Konsuls Cicero vorzog, der ihm seinen Verdiensten nach überlegen, wenn auch von weniger vornehmer Abstammung war, weckte in seinem verbitterten Sinn den Wunsch nach Rache und trieb ihn endgültig zur Verwirklichung seiner verruchten Pläne an. Er nutzte also die Gelegenheit, da die römischen Truppen unter der Führung des Pompeius mit der Unterwerfung Armeniens und des Königreichs Pontos beschäftigt waren; da seine Anhänger in Oberitalien und in der Toskana für Unruhe sorgten; da Manlius, der Anführer einer Truppe von Veteranen Sulla, mit einer großen Streitmacht nicht weit von Rom stand und ihm seine Hilfe versprach; und da ihn in Rom Cethegus, der ebenso kühn wie ruchlos war, Lentulus aus dem Geschlecht der Cornelier, der wegen der Voraussagen der Opferschauer von der Königsherrschaft träumte, und andere anmaßende Römer unterstützten, die ihn zum Handeln aufforderten und seine Partei stärkten, zettelt er eine Verschwörung an. Cicero erkennt früher als alle anderen, weil er mehr als alle anderen die Freiheit liebt, welche Gefahren seinem Vaterland von diesen sehr schlechten Bürgern drohen; er beklagt mit seinem Kollegen Antonius das Unglück des Gemeinwesens und beschließt mit heldenhafter Festigkeit, sich ihren ruchlosen Unternehmungen entgegenzustellen.]

Die Rollenverteilung ist hier ganz klar: Cicero verteidigt die Freiheit gegen eine Horde Verbrecher, die aus maßlosem Ehrgeiz die Macht an sich reißen wollen. Nachdem die Republik gesiegt und Catilina den Tod gefunden hat, wird aus der Geschichte die Lehre gezogen:

Da questo successo storico, può ogni Cittadino di stato libero riflettere a politico documento nella persona di Catilina, sedizioso Machinatore, di Cicerone solo intento al Pubblico bene, quali fini diversi di Castigo, e d'onore, riportino le virtuose, e malvagi operazioni, accio contento di una uguaglianza civile, non avendo altra mira, che di conservare il prezioso tesoro di Libertà, li serva di stimolo per l'esaltazione del merito, e l'oppressione, della perfidia.

[Anlässlich dieses historischen Ereignisses kann jeder Bürger eines freien Staates in der Person Catilinas, eines aufrührerischen Intriganten, und Ciceros, dessen Streben nur auf das Gemeinwohl gerichtet war, die politische Lehre bedenken, was für unterschiedliche Folgen, Strafe oder Ehre, tugendhafte oder ruchlose Handlungen haben, damit er, zufrieden mit bürgerlicher Gleichheit und nur darauf bedacht, den kostbaren Schatz der Freiheit zu bewahren, darin einen Antrieb finde, Verdienste zu rühmen und Verrat zu unterdrücken.]

Den zeitlichen Rahmen für die Aufführung der Kantaten gaben in Lucca die Wahlen zur Stadtregierung²¹⁸ vor: an drei aufeinanderfolgenden Tagen vormittags und nachmittags je eine Szene von etwa halbstündiger Dauer²¹⁹. Somit zerfällt jede Kantate in sechs Momentaufnahmen, die nur die Höhe- und Wendepunkte der Handlung darstellen können.

Lucio Catilina beginnt (I 1) mit der Konfrontation zwischen der Titelfigur und dem soeben zum Konsul gewählten Cicero; in der folgenden Szene (I 2) deckt Cicero vor dem Senat Catilinas Verschwörung auf. Am zweiten Tag wird zunächst (II 1) gezeigt, wie die Verschwörer die Ermordung Ciceros beschließen, der jedoch gewarnt wird; daher (II 2) scheitert der Anschlag, Cicero setzt im Senat durch, daß Catilina aus Rom verbannt wird. Zuletzt (III 1) feiern die Römer Catilinas Vertreibung, seine Mitverschwörer werden zum Tode verurteilt, und man erfährt (III 2), daß Antonio in der Entscheidungsschlacht gegen die Aufständischen gesiegt hat.

Erst der ausführliche Argomento gibt dem Leser die Möglichkeit, die Einzelbilder in einen narrativen Zusammenhang zu stellen. Die innen- und außenpolitische Situation, vor deren Hintergrund Catilinas Handeln verständlich wird, ist nur dem einleitenden historischen Abriß zu entnehmen: In der Kantate selbst kommen weder Pompeius noch Mallius zu Wort²²⁰, die Aufmerksamkeit fokussiert sich einerseits auf Cicero, andererseits auf Catilina, Cethegus und Lentulus. Ähnlich wie venezianische Opernbücher des 17. Jahrhunderts²²¹ bieten die Libretti der *Serenate* aus Lucca neben der Geschichte zum Mitlesen noch eine Geschichte zum Lesen; allerdings stehen hier nicht Vorgeschichte und auf der Bühne darzustellende Handlung, sondern Historiographie und Dichtung als Vergegenwärtigung der ruhmreichen republikanischen Geschichte nebeneinander.

²¹⁸ Zu den Modalitäten vgl. BIAGI-RAVENNI – GIANTURCO (wie Anm. 105), 46-50; zu wählen waren für jede Amtszeit von zwei Monaten neun *Anziani* (Stadtälteste) und der *Gonfaloniere* (Ratspräsident); wenn die Wahlversammlungen alle zwei Jahre stattfanden, mußten also zwölf mal zehn Ratsmitglieder bestimmt werden.

²¹⁹ Vgl. ebd., 53.

²²⁰ Neben dem Chor wirkten in den *Serenate* vier oder fünf (ausschließlich männliche) Solisten mit, die allerdings oft mehr als eine Rolle sangen, vgl. ebd., 54.

²²¹ Vgl. oben S. 40f.

Herrscherlob

Den Fürsten als neuen Caesar oder Alexander zu bezeichnen, seine Abstammung auf Halbgötter und Helden zurückzuführen, sind weitverbreitete Topoi der Herrscherpanegyrik. Zur Aufführung in höfischem Rahmen bestimmte Libretti enden oft mit einer Apotheose des Auftraggebers, manchmal liefert der *Argomento* den Schlüssel dazu.

Der Schluß von Giovanni Andrea Moniglias *Teseo*²²² nimmt auf den Anlaß der Aufführung, die Hochzeit des künftigen Kurfürsten Johann Georg (III.) mit Prinzessin Anna Sophie von Dänemark (1666) Bezug: Nachdem Bacchus die von Theseus verlassene Ariadne in den Himmel entrückt hat, will sich Phaedra, die ihre Schwester für tot hält, der Heirat mit dem Treulosen durch Suizid entziehen, aber Ariadne erscheint ihr in Sternenglanz und überzeugt sie von der Notwendigkeit ihrer Verbindung mit Theseus, aus der sehr viel später das sächsische Fürstengeschlecht und das dänische Königshaus hervorgehen sollten.

In *Il Pomo d'oro*²²³ läßt Francesco Sbarra Iuppiter das Urteil des Paris aufheben, das den Streit der drei Göttinnen um den Apfel der Eris nicht zu beenden vermochte; die fatale Frucht soll der besten Fürstin aller Zeiten vorbehalten bleiben,

la più Bella, e saggia d'ogn'altra, in cui perciò unite le Glorie di Giunone per la grandezza del sangue, e de gli Stati, i Pregi di Venere per la sua Bellezza, e le prerogative di Pallade per lo suo gran spirito, potrà ciascuna di queste tre Dive gloriarsi d'haver conseguito il *Pomo d'Oro* (...)

[die Schönste und Klügste von allen, in der die Herrlichkeit Iunos hinsichtlich ihrer vornehmen Abstammung und ihres Ranges, die Vorzüge der Schönheit der Venus und, weil sie so geistvoll ist, auch die Qualitäten Pallas Athenes vereinigt sind, so daß jede dieser drei Göttinnen sich rühmen kann, den Goldenen Apfel erlangt zu haben (...)]

²²² Dresden 1667 (fehlt S); benutzte Ausg.: *Delle poesie drammatiche di Giovann'Andrea Moniglia Accademico della Crusca parte seconda* (...), Firenze: Per Cesare, e Francesco Bindi 1690, 355-438, *Argomento*: 359f.

²²³ Wien 1668 (Musik A. Cesti), S 18929.

Die Glückliche ist, wen wundert es, Margarete Theresia von Spanien, bei deren Hochzeit mit Kaiser Leopold I. das Werk aufgeführt werden sollte²²⁴.

Zu Ehren Napoléon Bonapartes hat sich ein ungenannter Dichter in Mailand 1803 etwas besonders Apartes ausgedacht, wie er im „Proemio“ seiner „Azione drammatica“ *Il giudizio di Numa*²²⁵ erläutert:

Niuna fra tutte le opere di Plutarco non è mai stata letta, o si legge con tanto piacere quanto quella de' suoi paralleli fra i grandi uomini Romani, e quei delle altre nazioni. Opere di tale maniera, quando sono scritte con quell'ingenuità di stile sì familiare al Filosofo di Cheronea, seducono l'amor proprio del lettore, che si vede costituito giudice non solamente d'uomini insegni, ma di quello stesso che gli ha giudicati.

Molti sono i Prosatori e i Poeti (se pur vi ha molti Poeti) che hanno paragonato l'unico BONAPARTE a Cesare e ad Alessandro; ma niuno finora non ha ponderata ed espota con filosofico esame una tale rassomiglianza. Ha creduto l'autore del presente scritto che un paraggio sì interessante posto in azione, dalla quale emerga la superiorità di Lui sul Macedone e sul Romano, possa maggiormente conciliarsi l'attenzione del pubblico, e non riesci disagiata all'Eroe che n'è il soggetto.

[Kein anderes unter allen Werken Plutarchs wurde und wird bis heute mit so viel Vergnügen gelesen wie seine Parallelbiographien der großen Männer Roms und jener der anderen Nationen. Wenn Werke dieser Art in jenem naiven Stil geschrieben sind, der dem Philosophen aus Chaironeia so vertraut ist, schmeicheln sie der Eigenliebe des Lesers, der sich als Richter nicht nur über die hervorragenden Männer, sondern auch über den gesetzt sieht, der über sie geurteilt hat.

Viele Prosaschriftsteller und Dichter (wenn es denn viele Dichter gibt) haben den einzigartigen BONAPARTE mit Caesar und Alexander verglichen; aber niemand hat bisher eine solche Ähnlichkeit auf philosophischer Grundlage erwogen und dargelegt. Der Verfasser der vorliegenden Schrift war der Ansicht, daß ein so reizvoller Vergleich als Grundlage einer dramatischen Handlung, die Seine Überlegenheit über den Makedonier und den Römer sichtbar werden

²²⁴ Da das eigens für diesen Anlaß erbaute Theater auf der Cortina nicht rechtzeitig fertig wurde, mußte die Aufführung mehrfach verschoben werden und fand erst im Juli 1668 statt, vgl. W. OSTHOFF, PEnz 1, 530; C.B. SCHMIDT, *Antonio Cesti's Il pomo d'oro: A Reexamination of a Famous Hapsburg Court Spectacle*, American Musicological Society 29 (1976), 381-412.

²²⁵ *Il giudizio di Numa*. Azione drammatica da rappresentarsi nel Teatro alla Scala in Milano La sera del 26 Giugno 1803 Anno II.º all'occasione che si celebra l'Annuo festa nazionale determinata dal decreto della consulta di stato Dei [sic] 2 Maggio Anno suddetto, Milano: Dalla Stamperia e Fonderia del Genio Tipografico presso il Ponte di S. Marco, N.º 1997; fehlt S. Der Text ist zweisprachig (it.–frz.), die französische Version des „Proemio“ ist „Argument“ überschrieben.

ließe, die Aufmerksamkeit des Publikums in hohem Maße fesseln könnte und dem Helden, von dem die Rede ist, nicht unangenehm sein sollte.]

Mit Plutarchs *Parallelbiographien* hat diese platte Schmeichelei nun allerdings nicht das Geringste zu tun: Der Verfasser läßt die großen Männer der Vergangenheit, deren Wohnsitz das Elysium ist, alle fünf Jahre sportliche Wettkämpfe nach dem Vorbild der Olympischen Spiele austragen; für die ordnungsgemäße Durchführung ist ein gewählter Vorsitzender verantwortlich, der jeweils auch dem Lustrum bis zu den nächsten Spielen seinen Namen gibt. Der französische General Desaix²²⁶ schlägt Bonaparte als neuen Vorsitzenden vor (er wäre der erste noch Lebende in dieser Funktion); Alexander und Caesar, die sich beide selbst beworben hatten, müssen sich geschlagen geben, nachdem ihnen Desaix wenig schmeichelhafte Details über ihre militärisch-politischen Karrieren und ihre Lebensführung ins Gedächtnis gerufen hat, und der zum Schiedsrichter angerufene Numa Pompilius erklärt schließlich Bonaparte zum Sieger und würdigsten Vorsitzenden.

Andere Autoren machen Parallelen zwischen dem Protagonisten der Opernhandlung und dem gefeierten Herrscher, die im Libretto allenfalls angedeutet werden, im Argomento explizit.

1690 wurde zum Geburtstag Josephs I., der kurz vorher zum Römischen König proklamiert worden war, der „Trattenimento Musicale“ *Scipione preservatore di Roma*²²⁷ aufgeführt. Der Argomento schildert, wie der römische Senat nach der Niederlage bei Cannae (216 v.Chr.) erwog, die verbliebenen Truppen aus Italien abzuziehen und Rom dem Sieger Hannibal preiszugeben; der junge Scipio aber „posta mano alla Spada, minacciando la Morte à chiunque d’animo debile, e vile si dimostrasse, fece giurar à tutti, che mai havrebbero abbandonata la Patria“ [*bedrohte, die Hand am Schwert, jeden mit dem Tod, der sich als schwach und feige erweisen würde, und ließ alle schwören, das Vaterland nie im Stich zu lassen*], was die entscheidende Wende in diesem Krieg bedeutete.

²²⁶ Louis-Charles-Antoine Desaix de Veygoux (1768-1800) fiel bei Marengo.

²²⁷ Anonym (Musik von A. Draghi), Wien 1690 (S 21301).

Sopra questo fatto Istorico si fonda il breve trattenimento, rappresentato da Cavallieri in Musica per la solennità annuale del GIORNO NATALIZIO della Maestà DEL RÈ DE' ROMANI: dalla cui Virtù, se non dalla Spada, sono stati mossi i Sacri Elettori à non abbandonare l'Augustissima CASA D'AUSTRIA, & à confermare in Essa l'Imperio, e concordemente diffenderlo.

[Auf diesem historischen Faktum beruht die kurze musikalische Unterhaltung, die von Edelleuten anlässlich der jährlichen Feier des Geburtstags seiner Majestät des Königs der Römer aufgeführt wurde; nicht sein Schwert, aber seine Tugend hat die Kurfürsten des Reiches veranlaßt, das erhabene Haus Österreich nicht zu verlassen, seine Herrschaft zu bestätigen und einträchtig zu verteidigen.]

Hier wird nicht nur Joseph I. als ein neuer Scipio gepriesen, vielmehr wird eine Parallele zwischen der historischen und der aktuellen politischen Situation gezogen: So wie Scipio die Römer auf den Kampf gegen den Feind einschwor, hat der neue Römische König die Unterstützung der Kurfürsten gewonnen, die ihn gewählt haben und Österreich zu verteidigen bereit sind (zweifellos im Pfälzischen Krieg gegen Ludwig XIV.), nicht durch Drohungen, sondern durch die Wirkung seiner Persönlichkeit (und wohl auch durch Argumente). Auf der Bühne ließe sich diese Analogie nur mit einiger Gewaltbarkeit sichtbar machen; über den Argomento vermag der Autor die Rezeption wesentlich effektiver zu steuern.

Niccolò Minato stellt in *Le attioni fortunate di Perseo*²²⁸ vier Heldentaten des Perseus dar: den Sieg über die Gorgonen, die Rettung Andromedas vor dem Seeungeheuer, die Verwandlung des Atlas in einen Berg und die Versteinerung des Volkes der Insel Seriphos. Der Argomento bezieht die Handlung auf die Person des Kaisers, zu dessen Namenstag die „Festa“ entstand:

Servono queste quattro ATTIONI FORTUNATE DI PERSEO, per fondamento di questa Festa, con Allegoria alle Vittorie dell'Augustissimo Imperatore LEOPOLDO, à cui dall'Insidie nemiche son stati causati augumenti di Gloria alle sue ATTIONI FORTUNATE. Hà vinta l'horrida Medusa dell'Invidia, che suol indurire l'Ostinatione contro la Virtù: Hà superato il Mostro Ottomano, à cui era esposta l'Andromeda della bella Ungheria; e ne ottiene più ampio il Dominio, non ostanti le opposizioni della Rivalità. Trionfa dell'Atlante di Tracia: E finalmente rende imbelli, e quasi di freddo sasso gl' Esserciti, che gli oppongono i Barbari.

²²⁸ Wien 1691 (S 3469), NOE Nr. 23.

Kapitel II

[Diese vier glücklichen Taten des Perseus bilden die Grundlage dieses Festspiels, mit allegorischem Bezug zu den Siegen des erhabensten Kaisers Leopold, dessen Ruhm durch die Hinterlist seiner Feinde [als Anlaß] zu seinen glücklichen Taten vermehrt wurde. Er hat die schreckliche Medusa des Neides besiegt, welche der Eigensinn gegen die Tugend zu verhärteten pflegt; er hat das türkische Monstrum überwunden, dem Andromeda, das schöne Ungarn, ausgeliefert war, und trotz des Widerstands seiner Rivalen dehnt er dort sein Herrschaftsgebiet weiter aus. Er triumphiert über den thrakischen Atlas²²⁹; und schließlich macht er die Heere, die ihm die Barbaren entgegenstellen, feige und gleichsam kalt wie Stein.]

Noch geschickter mag es scheinen, die Parallelen zwischen Fürst und Opernfigur nur anzudeuten, also den Zuschauer einzuladen, die (nahe-liegende) Schlußfolgerung selbst zu ziehen. Anlässlich eines Besuchs des Großherzogs Leopold und seiner Gemahlin in Siena 1767 führten die Schüler des Collegio Tolomei die „Festa teatrale“ *Il Ciro*²³⁰ auf; der anonyme Verfasser zeigt, daß Kyros, der unter Hirten aufwuchs, auch später als Herrscher noch Anteil an den Sorgen der einfachen Leute nahm. Der *Argomento* schließt mit der Bemerkung:

Potrà poi lo spettatore discreto di leggieri comprendere quali altri, e rispettabili soggetti intendasi di adombrare in Ciro, e godrà seco stesso in riflettere, che quanto si esaltano, e si commendano le immaginate virtù di questo, altrettanto son vere, e conosciute per prova le singolari, ed eccelse Doti di quelli, e tutte degnissime della pubblica stima, e venerazione, e del commune plauso, ed amore.

[Ein aufmerksamer Zuschauer wird leicht erfassen, welche anderen, achtenswerten Personen sich hinter Kyros verbergen, und es wird ihm Freude machen darüber nachzudenken, daß, wie sehr auch die bloß vorgestellten Tugenden dieses Helden gepriesen werden, die einzigartigen, erhabenen Gaben jener Personen ebenso wahr und allgemein bekannt sind und die öffentliche Anerkennung, Verehrung, allgemeinen Beifall und Liebe verdienen.]

²²⁹ D.h. er dehnt seine Herrschaft auf dem Balkan aus.

²³⁰ *Il Ciro. Festa teatrale offerte [sic] all'altreze reali del serenissimo Pietro Leopoldo I. Arciduca d'Austria principe reale d'Ungheria, e di Boemia Granduca di Toscana &c. &c. &c. e della serenissima Maria Luisa Infanta di Spagna Arciduchessa d'Austria Granduchessa di Toscana &c. &c. &c. in occasione del loro felicissimo arrivo in Siena dai Signori Convittori del Nobil Collegio Tolomei.* In Siena l'anno DDCCLXVII. Per Francesco Rossi Impressore, 11 S.; fehlt S. Es handelt sich um ein Programm, das neben dem „Argomento del dramma“ (v) und der Liste der „Attori“ nur die Szenenfolge mit den jeweils auftretenden Figuren (ohne Resumé) verzeichnet (während der Inhalt der drei Intermezzi jeweils kurz beschrieben wird); zu den Programmen von Schuldramen vgl. oben Anm. 64.

Drama und Theater

Politisch-ideologische Erwägungen sind bei der Stoffwahl und inhaltlichen Gestaltung der Libretti, nicht nur in Hoftheatern, von zentraler Bedeutung; noch wichtiger dürften aber häufig die örtlichen Gegebenheiten gewesen sein, natürlich die Zusammensetzung des Sänger-Ensembles, aber auch Größe und technische Ausstattung der Bühne, vorhandene Dekorationen und Kostüme bzw. Budget für Neuanschaffungen, und anderes mehr. Wie sehr die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des Theaters die künstlerische Freiheit der Dichter (und der Komponisten) einengten, zeigt sich daran, daß die Autoren z.B. in Florenz grundsätzlich Sorge zu tragen hatten, daß die einmal für teures Geld angeschafften Maschinen auch angemessen zum Einsatz kamen²³¹.

In der Regel werden solche Zwänge in den Paratexten des Librettos nicht thematisiert²³². Kaum ein Dichter äußert sich mit so entwaffnender Offenheit wie Giovanni Andrea Moniglia in der Vorbemerkung zum *Ritorno d'Ulisse* (1669)²³³:

Questo componimento Dramatico, distinto in tre azioni diverse appartenenti alla sola Favola di Ulisse, fu ad arte diviso in tal forma, senza aver riguardo alcuno all'unione della Favola, scopo principale da conseguirsi dal Poeta, conforme le buone regole di ben comporre, per dar piacevoli Introduzioni a diversi Balletti, che per festeggiare il giorno natalizio della Sereniss. VITTORIA Granduchessa di Toscana, volle la Sereniss. Principessa MARGHERITA LUISA sua Nuora, che si rappresentasse nella Sala del Palazzo del Granduca in Pisa (...)

[Diese dramatische Dichtung, die in drei verschiedene Episoden unterteilt ist, die alle zur Geschichte des Odysseus gehören²³⁴, wurde absichtlich so angelegt, ohne irgendwie die Einheit der Fabel zu beachten, die doch nach den guten Regeln der Dichtkunst das Hauptziel des Dichters sein sollte, um passende Einführungen zu verschiedenen Balletten abzugeben, die zur Feier des Geburtstags der durchlauchtigsten Victoria Großherzogin der Toscana die durch-

²³¹ Vgl. S. MAMONE, *La macchina o l'indifferenza del mito*, in: *Les noces de Pélée et de Thétis*. Venise, 1639–Paris, 1654 (wie Anm. 184), 219–235: 1589 waren für das Teatro degli Uffizi spektakuläre Maschinen für Himmels-, Meeres- und Unterweltsszenen angekauft worden, die dann regelmäßig benutzt werden mußten.

²³² Vgl. jedoch die Beispiele bei CHIARELLI / POMPILIO, 99f.

²³³ Fehlt S; benutzte Ausg.: *Delle poesie drammatiche di Giovann'Andrea Moniglia Parte prima*, Firenze: Per Vincenzo Vangelisti 1689, 435–501; Vorbemerkung (ohne Überschrift): 439

²³⁴ Vgl. oben S. 27.

lauchtigste Fürstin Margherita Luisa, ihre Schwiegertochter, im Saal des großherzoglichen Palasts in Pisa aufführen lassen wollte (...)

Vielleicht erschien der Hinweis statthaft und sogar notwendig, weil die Veröffentlichung zwanzig Jahre nach der Aufführung erfolgte.

In der kurzen „Festa teatrale“ *Cerere placata*, die 1772 in Neapel auf die Bühne kam²³⁵, tritt in einer Tanzszene Neptun mit den Sirenen auf, um das Schiff, auf dem Pluto (hier „Titano“ genannt) Proserpina entführt, aus Seenot zu retten; die Veränderungen, die der anonyme Autor gegenüber den Stoffvorlagen vorgenommen hat, zielen vor allem auf Bühnenwirksamkeit, wie er selbst erläutert²³⁶. – L. de Villati, der 1751 in Berlin einmal mehr den Armida-Stoff bearbeitete²³⁷, scheint der Frivolität eines vor allem für optische Reize empfänglichen Publikums mißtraut zu haben; jedenfalls stellt er fest:

L’Azione principale dell’Opera è dunque l’Abbandono generoso, che fa Rinaldo degli amori d’Armida. Gl’incantesimi, ed altre cose aggiuntevi, servono solo a maggiormente adornare il presente Drama (...)

Die vornehmste Handlung des Trauerspiels [!] ist also des Rinaldus großmüthige Entsagung der Liebe gegen die Armida. Die Zaubereyen, und andere hinzugefügte Dinge, dienen nur zu mehrerer Auszierung des Singespiels (...)

Immerhin sind die „Zaubereyen“ in diesem Fall nicht vom Librettisten, sondern schon von Torquato Tasso, dem Dichter der *Gerusalemme Liberata*, eingefügt worden.

Matteo Noris dagegen scheint bei der Aufführung seines „drama per musica“ *L’odio e l’amor*²³⁸ nicht über ein Zuviel, sondern über ein Zuwenig an Spektakel verärgert gewesen zu sein: In der Vorrede²³⁹ erklärt er die Oper zum bloßen *hors d’œuvre* für das Zugstück dieser Karnevalsspielzeit, *Venceslao* von Apostolo Zeno (Musik C. F. Pollarolo):

²³⁵ S 5382, vgl. oben S. 75.

²³⁶ Vgl. das Zitat ebd.

²³⁷ *Armida* [Text italienisch – deutsch], Berlin 1751, S 2677; Argomento / „Inhalt des Singespiels“: A3/A4; im folgenden wird nach dieser Übersetzung zitiert.

²³⁸ Venedig 1703 (Musik C. F. Pollarolo), S 16860.

²³⁹ Zitiert nach ROSA SALVA, 261.

Confesso che i miei drammi fin ora per lunghissima serie d'anni representati nei teatri d'Italia sono stati tutti poveri di fantasia e d'infelicissimo stile; e più degl'altri questo che comparisce alla tua curiosità, totalmente dell'uno e dell'altra povero e mendico. Egli, perché debole, giustamente serve solo d'introduzione alle recite carnevalizie nel grande, famosissimo e glorioso teatro grimano in S. Gio: Grisostomo, scena delle meraviglie, teatro degli stupori e Campidoglio musicale alla gloria delle regie ed imperiali rappresentanze. Supliranno ben tosto nel venturo carnevale l'idee più vaste, solite a farti vedere nell'invenzione il nuovo perregrino; la condotta del soggetto ed innanellatura delle scene con proprietà ed artificio; la bella forza di esse e vestite d'elocuzione ellevata, nobile, chiara, poetica ed armoniosa e forte nella espressioni [*sic*] dei naturali affetti, senza traduzioni, né imitazioni, né furti e senza spolpar Cornelio comico e sviscerar Seneca tragico.

[*Ich bekenne, daß meine Dramen, die bis jetzt viele Jahre lang in den Theatern Italiens aufgeführt wurden, alle arm an Erfindung und höchst mangelhaft sind, was den Stil angeht; und das, welches sich hier deiner [= des Lesers / Zuschauers] Neugier darbietet, noch mehr als andere, da es der einen wie des anderen gänzlich entbehrt. Weil es [so] schwach ist, dient es mit Recht auch nur als Einleitung zu den Aufführungen des Karnevals im großen, hochberühmten, glorreichen Teatro di S. Giovanni Grisostomo, das eine Bühne voller Wunder, ein Theater, das Staunen macht, und ein musikalisches Kapitol zum Ruhm königlicher und kaiserlicher Inszenierungen ist. Im bevorstehenden Karneval wird es [=mein Drama] sehr schnell durch kühnere Gedanken ersetzt werden, die dir wie gewöhnlich neu und seltsam Erfundenes²⁴⁰ zeigen sollen; die Behandlung des Stoffes und die Verknüpfung der Szenen sind angemessen und kunstvoll; und ihre besondere Stärke ist, daß sie mit erhabener, edler, klarer, poetischer und harmonischer Beredsamkeit geschmückt sind, stark im Ausdruck natürlicher Affekte, ohne Übersetzungen und Nachahmungen, ohne Plagiate und ohne Corneilles Komödien oder Senecas Tragödien zu fleddern.*

Dieses Loblied auf einen wesentlich jüngeren Konkurrenten²⁴¹ kann nur ironisch gemeint sein²⁴², um so mehr, als Zeno in *Venceslao* keineswegs einen ganz neuen Stoff behandelt, sondern eine französische Tragödie Rotrous (*Venceslas*, 1647) adaptiert hat, wie er selbst im Argomento ver-

²⁴⁰ Noris rühmt die Kunst seines Konkurrenten in allen drei Bereichen, die in die Kompetenz des Dichters fallen: *Inventio* („invenzione“), *Dispositio* („condotta del soggetto“ und „innanellatura delle scene“) und *Elocutio* („elocuzione ellevata [...]“); *Memoria* und *Actio* sind im Theater naturgemäß Sache des Darstellers.

²⁴¹ Matteo Noris wurde vor 1640 geboren (vgl. PEnz Bd 6, 510) und schrieb seit 1666 Libretti; der 1668 geborene Zeno hatte seine Theater-Karriere 1696 (mit *Gl'inganni felici*) begonnen.

²⁴² So auch ROSA SALVA, 130.

merkt²⁴³. Zweifellos fand Noris, daß es eigentlich seine Sache gewesen wäre, das Buch zur spektakulärsten und aufwendigsten Produktion der Saison zu schreiben.

Punktuelle Abweichungen von den Stoffquellen bedürfen nach Ansicht der meisten Librettisten keiner Rechtfertigung im Argomento; der „Signor Avvocato Cesare Oliveri Segretario Archivista nella Segretaria di Stato per gli affari esteri“ [*Rechtsanwalt Cesare Oliveri, Archivar im Staatssekretariat des Äußeren*], der 1782 in der „Festa teatrale“ *Il Trionfo della pace*²⁴⁴ die wunderbare Errettung des von Kyros besieigten Kroisos vor dem Scheiterhaufen darstellt, erläutert aus vielleicht berufsbedingter Gewissenhaftigkeit, daß er den Kyros zur Milde mahnenden *Deus ex machina* hinzu erfunden hat:

L'accidente dell'improvvisa intemperie, che estinse il rogo già apprestato al prigioniero Re, con alcun altro esposto dagli antichi Storici, si è variato con introdurre il Nume della Pace, affine di far sottentrare ai preparativi d'un tragico, l'aspetto d'un vago e lieto spettacolo.

[*Das Ereignis des plötzlichen Unwetters, das den schon für den gefangenen König vorbereiteten Scheiterhaufen auslöschte, wie es neben anderem von den antiken Geschichtsschreibern berichtet wird, wurde durch die Einführung des Friedensgotts verändert, um die Vorbereitungen zu einem tragischen durch den Anblick eines schönen und heiteren Schauspiels zu ersetzen.*]

Es ist wohl kein Zufall, daß sich Giandomenico Boggio, der sieben Jahre später am gleichen Ort die „Festa per musica“ *Demetrio a Rodi*²⁴⁵ zur Aufführung brachte, ebenfalls zu einer historischen Präzisierung genötigt sah:

Per servire allo spettacolo, ci siamo fatto lecito di far comparire il celebre Colosso di Rodi, il quale non fu fatto, che dopo l'assedio, e col prezzo delle macchine militari, delle quali Demetrio fece dono a' Rodiani nell'accordargli la pace.

[*Um den Reiz des Schauspiels zu erhöhen, haben wir uns erlaubt, den berühmten Koloß von Rhodos erscheinen zu lassen, der erst nach der Belagerung* [die den Rahmen der Opernhand-

²⁴³ Benutzte Ausg.: ZENO, Bd 5, 1-94, Argomento 3-5.

²⁴⁴ Torino 1782 (S 23874).

²⁴⁵ Torino 1789 (S 7446).

lung bildet] *geschaffen wurde, und zwar mit dem Erlös der Belagerungsmaschinen, die Demetrios den Bewohnern von Rhodos beim Friedensschluß schenkte.*]

Neben den materiellen Gegebenheiten des Theaters spielen auch die zeitgenössischen Konventionen eine Rolle, die z.B. Mord und Totschlag auf offener Bühne im allgemeinen nicht zulassen. Auch solche Beschränkungen kommen in den Argomenti selten zu Sprache. Nur Ortensio Mauro, der 1689 mit *Henrico Leone* sein erstes Libretto²⁴⁶ für ein größtenteils opernunerfahrenes Publikum verfaßt hatte, fand es ein Jahr später, bei *La superbia d' Alessandro*²⁴⁷, notwendig festzustellen, er sei

der warhafften Geschicht nicht eben so genau gefolget / daß man nicht einige Umstände derselben nach Gefällen verendert haben solte; Zumahlen da man vermeinet / daß diese Verenderungen das Schauspiel angenehmer machen / und es ein schlechtes Ansehen gewinnen würde / wann man den verwundeten *Alexander* in seinem Blute / und den entleibeten *Clytus* sterbend vorstellte.

C. Technische Hinweise

Der letzte Hauptbestandteil des Argomento nimmt relativ wenig Raum ein und braucht auch uns nicht lange zu beschäftigen. Bis weit ins 18. Jahrhundert schließen Argomenti zu Libretti, die antike Stoffe behandeln, häufig mit einer Formel wie

²⁴⁶ Vgl. seinen Brief an Leibniz vom 13./23. August 1688: „S.A. va à la foire de Bronsvick avec toute la cour; elle me laisse icy pour l’opera d’Henry le Lion, qui m’embarasse fort, n’en ayant jamais fait“, zit. nach: D. SCHRÖDER, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne. Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690-1745)*, Göttingen 1998, 19.

²⁴⁷ Vgl. oben S. 41f., 77f.

Kapitel II

Del resto, le parole Fato, Deità, Sorte, e simili, ti avvertisco, che sono scherzi Poetici, ma non sentimenti di Religione Cattolica Romana, la quale inalterabilmente professo. Sta sano²⁴⁸.

[*Im übrigen weise ich dich darauf hin, daß die Wörter Fatum, Gottheit, Schicksal und ähnliche dichterische Scherze, nicht aber Empfindungen der römisch-katholischen Religion sind, zu der ich mich unverbrüchlich bekenne. Leb wohl.*]

Der Abschiedsgruß an den Leser kommt um 1700 aus der Mode, das Bekenntnis zum rechten Glauben schien noch länger angebracht²⁴⁹. Erst Metastasio glaubte, darauf verzichten zu können.

Die Berliner *Armida*²⁵⁰ nennt den Librettisten und den Komponisten, die sonst (wenn überhaupt) meist am Ende des Personenverzeichnisses aufgeführt werden, nebst dem Bühnenbildner am Ende des Argomento:

Gegenwärtiges Singespiel ist zum musicalischen Gebrauch von dem Königlichen Hof-Poeten, Herrn Leopold von Villati, verfertigt worden.

Die Music ist von dem Capell-Meister Seiner Majestät, Herrn Carl Heinr. Graun, verfertigt.

²⁴⁸ M. Noris, *Il Greco in Troia*, Florenz 1688 (S 12506); vgl. oben S. 62ff. – Vor allem im 17. Jahrhundert wird der Sachverhalt unterschiedlich ausgedrückt; vgl. z.B. G.A. Moniglia, *Ercole in Tebe*, Florenz 1661 (S 9054): „Incontransi in leggendo molte voci, e maniere, che l'uso de' Gentili le rese poi necessarie a i Cattolici. Sappia chi legge questi essere vezzi della Poesia, non sentimenti del Poeta, che intende di conformar questo, ed ogni altro parto della sua penna a gl'insegnamenti della Romana Chiesa.“ – Dieser Schlußsatz des Argomento fehlt in der Sammelausgabe (*Delle poesie drammatiche di Giovann'Andrea Moniglia parte prima* [wie Anm. 233], 121-256), weil die entsprechende Feststellung dort schon im Argomento zu *Ipermestra*, und zwar für alle in diesem Band enthaltenen Stücke, getroffen wurde.

²⁴⁹ Eine interessante Variante, die Verantwortung nicht nur für die religiösen, sondern auch für die politischen Irrtümer der handelnden Figuren ablehnt, liefert der anonyme Verfasser des „Dramma per musica“ *Solone*, Lucca 1741 (S 22284), Argomento: 3f.: „L'Autore poi avverte, che se gli Interlocutori del Dramma si spiegano talvolta in sentimenti, che ripugnano alla polizia d'un libero stato, ed alla vera Religione, ciò addiviene in grazia de' Paesi, e tempi, sotto cui si rappresenta lo stesso Dramma, e non è già che tali sentimenti si accordino cogli interni del Poeta, il quale si ascrive a pregio d'esser buon Repubblicista, e buon Cattolico.“ – Noch heikler schien offenbar die Frühphase der Königsherrschaft in Rom; der anonyme Verfasser des „Dramma“ *Roma liberata dalla signoria de' Re* (Lucca 1760, S 20103) verteidigte sich jedenfalls: „Alcune cose, le quali forse potranno parere troppo liberamente scritte, e non in tutto conformi a quella ragione politica, la quale si conviene ad una Repubblica cristianamente et saviamente regolata, sono state poste in questo dramma solo per uniformarsi a' tempi, ed alle persone, alle quali le azioni s'attribuiscono: dovendosi ancora considerare, che 'l popolo Romano eleggeva da sè stesso i suoi Re; e conservava appresso di sè la facoltà di potersi adunare secondo i bisogni dello stato, e di poter giudicare i suoi Re medesimi.“

²⁵⁰ Wie oben Anm. 237.

Die Szenen sind von der Erfindung des Herrn *Giuseppe Galli Bibiena Theatral-Ingenieur Sr. Majestät des Königs in Pohlen.*

Je nach den besonderen Eigenheiten des Librettos (oder den Umständen der Aufführung) finden sich hier und da noch andere Spielarten technischer Hinweise: Auch Giovanni Carlo Coppolas Bemerkung, der gedruckte Text seiner *Nozze degli Dei* sei für die Aufführung wesentlich gekürzt und verändert worden²⁵¹, wäre hier einzuordnen. In einer der szenischen Kantaten aus Lucca²⁵² werden eventuelle Mängel des Textes damit entschuldigt, daß notwendige Kürzungen in Abwesenheit des Autors von einem Dritten vorgenommen werden mußten. Ein „Componimento per musica“ *Scipione*²⁵³ entstand (am gleichen Ort) unter noch widrigeren Umständen:

L’Idea del Componimento è lavoro di una mente sola; il Verso è fatica di più penne. L’Inventore ha composta tutta la prima Giornata, e la prima parte della seconda, ma giunta alla metà della sua carriera, è stato costretto a fermarsi per l’intoppo frapostogli da una sua indisposizione. Alcuni Amici Letterati l’hanno benignamente sovvenuto, e per quanto ha loro permessa l’angustia di pochi giorni e la difficoltà di mantenersi uniti nell’ordine del Componimento l’hanno condotto felicemente al suo termine.

[Die Idee zu diesem Gedicht ist einem einzigen Kopf entsprungen; die Verse sind das Werk mehrerer Hände. Der Erfinder hat den ganzen ersten Tag und den ersten Teil des zweiten verfaßt, aber als er die Hälfte seines Weges zurückgelegt hatte, zwang ihn eine lästige Unpäßlichkeit innezuhalten. Einige literarisch gebildete Freunde sind ihm bereitwillig zu Hilfe gekommen, und soweit es die beängstigend kurze Zeit und die Schwierigkeit, die Einheit der Dichtung zu wahren, zuließen, haben sie sie glücklich zu Ende geführt.]

Giovanni Andrea Moniglia nutzt die Gelegenheit der Veröffentlichung des „Drama musicale“ *La Giocasta* in seinen gesammelten Wer-

²⁵¹ Vgl. oben S. 55f.

²⁵² Anonym, *La libertà stimolo a grandi imprese ne’ due campioni della romana repubblica Orazio Coclite, e Muzio Scevola*, Lucca 1717 (S 14244); ein Argomento fehlt, der Hinweis findet sich in einer an den „Cortese lettore“ gerichteten Vier-Zeilen-Notiz auf der Rückseite des Titelblatts.

²⁵³ Lucca 1702 (S 21255), Argomento 3f.

ken²⁵⁴, um dem Leser zu erklären, warum der Text seinerzeit nicht vertont wurde:

Questo Componimento fu chiesto dal Sig. Cavaliere Antonio Cesti al Serenissimo Principe Mattias di Toscana, e l'A. S. mostrò all'Autore desiderio di gratificare il Sig. Cavaliere Cesti, laonde ne venne servita; Ma partendosi poi il Sig. Cavaliere dal servizio di S.M.C. e trattenendosi in Firenze alla Corte di Toscana, si smarrì l'occasione di farlo comparire su le Scene, la quale [mancando la Vita del Sig. Cesti] non s'è mai più ritrovata (...)

[Diese Dichtung wurde von Herrn Ritter²⁵⁵ Antonio Cesti vom durchlauchtigsten Fürsten Mattias der Toscana erbeten, und seine Durchlaucht ließ gegenüber dem Autor den Wunsch erkennen, Herrn Ritter Cesti diese Gunst zu erweisen, was auch geschah; aber da der Herr Ritter dann aus dem Dienst Seiner Katholischen Majestät ausschied und sich in Florenz am toskanischen Hof aufhielt, bot sich keine Gelegenheit, das Werk aufzuführen, und da Herr Cesti verstarb, ergab sich auch später keine Möglichkeit mehr (...)]

Fürst Mattias, der *governatore* von Siena, hatte Cesti (1623-1669) schon in den vierziger Jahren gefördert²⁵⁶. Der Komponist hat offenbar Ende 1668 (oder zu Beginn des folgenden Jahres) den kaiserlichen Dienst verlassen und ein Amt am großherzoglichen Hof in Florenz übernommen²⁵⁷. Im Mai 1669 wirkte er an einer Operaufführung in Siena mit²⁵⁸, und bei dieser Gelegenheit könnte über *Giocasta* gesprochen worden sein. Daß ein Komponist dem Auftraggeber seine Präferenz für ein bestimmtes Libretto signalisiert, ist in dieser Zeit zweifellos ungewöhnlich und nur mit Cestis früheren Erfolgen²⁵⁹ zu erklären. Das Projekt scheiterte, da der Komponist am 14. Oktober 1669 in Florenz verstarb.

²⁵⁴ *Delle poesie drammatiche di Gio. Andrea Moniglia parte seconda* (wie Anm. 222), 81-148, Argomento 83f. Zwei Librettodrucke anlässlich von Aufführungen in Venedig 1677 (Musik Carlo Grossi, S 11948/11949) bieten einen von fremder Hand bearbeiteten Text. – *Giocasta* ist hier eine armenische Königin, die verwickelte Geschichte weist keinerlei Verbindung zum Oedipus-Mythos auf.

²⁵⁵ Cesti war seit 1659 Ritter des Heilig-Geist-Ordens, vgl. L. BIANCONI, *Cesti, Antonio*, in: MGG², Personenteil, Bd 4, 617-632, hier 618.

²⁵⁶ Vgl. ebd., 618.

²⁵⁷ Vgl. ebd., 624.

²⁵⁸ Ebd.

²⁵⁹ Vgl. ebd., 627.

In vielen Libretti sind Passagen, die der Komponist nicht vertont hat oder die bei der Einstudierung der Oper gestrichen wurden, durch *virgoletti* (Doppelkommata am Rand) gekennzeichnet (worauf gelegentlich im Argomento hingewiesen wird); im „Avvertimento“ zu Migliavaccas *Armida*²⁶⁰ (1761) wird allerdings eine andere Verwendung der *virgoletti*²⁶¹ angekündigt:

Alcuni versi, che ad arte si sono ritenuti, del Tasso, si troveranno distinti con due virgoletti.
[Einige Verse, die bewußt aus Tasso entlehnt wurden, sind am Rand durch Doppelkommata gekennzeichnet.]

Allerdings kommen die *virgoletti* dann nur in einer Szene (der vorletzten) zur Anwendung – bei insgesamt vier Versen²⁶².

Am Ende des Argomento, das zeigen die wenigen, mehr oder weniger zufällig ausgewählten Beispiele, werden alle Informationen angehängt, die für das richtige Verständnis des Librettos wichtig scheinen: Informationen über den Dichter (und seine Rechtgläubigkeit) oder den Komponisten ebenso wie über das Opernbuch selbst (und die Umstände seiner Entstehung) oder seine typographische Gestaltung– zweifellos ließe sich die Liste verlängern.

²⁶⁰ Vgl. oben S. 44.

²⁶¹ Vgl. auch P. Rolli, *Il Muzio Scevola*, London 1721 (S 16211; benutzte Ausg.: Rolli [wie Anm. 119], 49-104, Argomento: 56), der durch (einfachen) Apostroph „tutti quei versi che sono rigorosa traduzione de' colloqui riportati dall'Istorico [= Livius] nel presente soggetto“ kennzeichnet. Daher müssen Striche auf andere Weise kenntlich gemacht werden: „Le linee marginali dinotano i versi da potersi tralasciar di cantare per brevità della rappresentazione.“

²⁶²Zu Tasso-Zitaten in *Armida*-Opern des 18. und frühen 19. Jahrhunderts vgl. *Armida*, hg. von BRAUNER (wie Anm. 156), LXXI-LXXXVII.

Kapitel III

Quellenberufungen und Quellenkritik im Argomento

Daß ein Librettist erklärt, seinen Stoff frei erfunden zu haben (wie Alessandro Pepoli in *I Giuochi d'Agriento*²⁶³), ist im uns interessierenden Zeitraum eine seltene Ausnahme: Die meisten Opernbücher basieren auf (antiken oder modernen) Prätexten. Manche Stoffe sind allerdings so allgemein bekannt, daß genaue Quellenangaben überflüssig scheinen²⁶⁴; nachdem Giacomo Francesco Bussani im Argomento zu *Giulio Cesare in Egitto* (Venedig 1677²⁶⁵) die Schlacht bei Pharsalos (48 v.Chr.), die Ermordung des Pompejus und Caesars Ägypten-Feldzug rekapituliert hat, fährt er fort:

Su la base di questa famosissima e grand'istoria sta fondata la vasta mole del presente drama (...)

[*Auf der Grundlage dieser sehr berühmten, großartigen Geschichte beruht das weitläufige Gebäude des vorliegenden Dramas (...)*]

Die persische Königin Tomyris war zweifellos weniger populär als Caesar; dennoch schreibt Matteo Noris in der Vorrede zu *L'odio e l'amor*²⁶⁶:

A te, che avrai lette le storie, non rammemoro che Tomiri regina guerriera de' Messagetti, alla quale fu ucciso da Ciro re di Persia il figlio, fece porre il capo reciso del re nimico, trafitto in guerra dentro un utre di sangue; fattone un solene sacrificio alla Vendetta.

²⁶³ Vgl. oben S. 47f.

²⁶⁴ Vgl. auch oben S. 44f.

²⁶⁵ S 12205; benutzte Ausg.: *I libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti*, a cura di L. BIANCONI e G. LA FACE BIANCONI, I: *Da Vincer se stesso è la maggior vittoria (1707) a L'Elpidia, ovvero Li rivali generosi (1725)*, a cura di L.B., Bd I**, Firenze 1992, Argomento: 288f.

²⁶⁶ Venedig 1703, S 16860; zitiert nach ROSA SALVA, 261.

Kapitel III

[*Dir, der du die [antiken] Historiker gelesen hast, muß ich nicht ins Gedächtnis rufen, daß Tomyris, die kriegerische Königin der Massageten, deren Sohn der Perserkönig Kyros erschlagen hatte²⁶⁷, den abgeschnittenen Kopf des feindlichen, im Kampf getöteten Königs in einen Schlauch mit Blut werfen ließ, als feierliches Opfer der Rache.*]

Die grausame Königin, so steht es bei Herodot²⁶⁸, verhöhnte den Toten mit der Ankündigung, sie wolle „[ihn] mit Blut sättigen, wie [sie ihm] angedroht habe“; wer diese Anekdote einmal gelesen hat, wird sie vermutlich nicht mehr vergessen. Daß Noris, indem er beteuert, die Geschichte sei so bekannt, daß man sie nicht wiederholen müsse, gerade dies doch tut, deutet allerdings auf Ironie hin²⁶⁹.

Auch mythologische Stoffe glauben die Librettisten als bekannt voraussetzen zu dürfen. Protagonistin von Antonio Draghis „drama per musica“ *Apollo deluso* (Wien 1669; S 2248) ist Leucothoe, die Geliebte des Sonnengottes; im *Argomento* wird die Quelle (vermutlich Ovid²⁷⁰) nicht genannt, es heißt lediglich

La favola è chiarissima come Febo sotto sembianza della Genitrice di lei s'introducesse ne [*sic*] suoi gabinetti, che risaputosi dal Rè Padre avampando d'ira, comandò, che viva fosse sepolta. Còme restasse poi trasformata nell'Albero Turrea, il tutto è molto ben noto.

[*Die Geschichte ist sehr berühmt, wie Phoebus in der Gestalt ihrer Mutter in ihre Gemächer eindrang, wie ihr Vater, der König, davon erfuhr und rasend vor Zorn befahl, sie solle lebendig begraben werden. Wie sie dann in den Weihrauchbaum verwandelt wurde, ist alles wohlbekannt.*]

Autorenlisten und Stellenverweise

Manche Dichter rechtfertigen die Art, wie sie ihren Stoff behandelt haben, durch die unkommentierte Aufzählung von Autoritäten, gewöhnlich

²⁶⁷ Herodot (*Historien*, Bd I. Griechisch-deutsch, hg. von J. FEIX, München – Zürich ⁴1988, Buch I, S. 196f.) berichtet, Tomyris Sohn Spargapises sei mit seinen Soldaten in persische Gefangenschaft geraten, nachdem sie sich betrunken hatten, und habe sich wohl aus Scham selbst getötet.

²⁶⁸ Vgl. ebd.

²⁶⁹ Um so mehr, als auch die affektierte Bescheidenheit dieser Vorrede offenbar ironisch zu verstehen ist, vgl. oben S. 92-94.

²⁷⁰ *Metamorphosen* IV, 190-255, vgl. Ovide, *Les Métamorphoses*, t. I (I-V), éd. par G. LAFAYE, Paris 1928, 102-104.

am Ende des Argomento und typographisch deutlich vom Vorangehenden abgesetzt (durch Kursive, kleinere Drucktype, neue Zeile u.ä.). Giandomenico Boggio faßt im Argomento zu *Demetrio a Rodi* (Turin 1789) die historische Überlieferung zur (erfolglos abgebrochenen) Belagerung von Rhodos durch Demetrios Poliorketes (305/04 v.Chr.) zusammen und räumt ein, daß der berühmte Koloß im Libretto ein Anachronismus sei²⁷¹; in einer neuen Zeile folgen dann (zentriert gesetzt) die summarischen Quellenangaben: „Plutarco, Vegezio, Vitruvio ec.“; Hauptquelle dürfte die Biographie Plutarchs sein.

Auch die „Azione accademica“ *Agesilao re di Sparta*²⁷² behandelt einen historischen Stoff. Der Argomento zählt die Erfolge des Agesilaos (ca. 444–399 v.Chr.) im Krieg gegen Perser, Athener und Böotier auf; kursiv und in kleinerer Drucktype folgen dann die (hier wesentlich genaueren) Referenzen:

Senofonte nell’elogio, che fà di questo Regnante, Cornelio Nipote, e Plutarco nella di lui vita, Diodoro Siculo lib. 14. Giustin. lib. 6.

[Xenophon in seiner Lobrede auf diesen Herrscher, Cornelius Nepos und Plutarch in den ihm gewidmeten Biographien, Diodorus Siculus Buch 14, Justin [*Epitoma Historiarum Philippicarum*] Buch 6.]

Lakonische Quellenverweise²⁷³ sind eine Spezialität Pietro Metastasio, der bei bekannteren Episoden aus der antiken Geschichte oft auch ganz auf entscheidende Angaben verzichtet²⁷⁴. – In seiner ersten Operndichtung *Didone abbandonata*²⁷⁵ (1724) folgt auf eine knappe Zu-

²⁷¹ Vgl. oben S. 94f.

²⁷² *Agesilao re di Sparta*. Azione accademica da rappresentarsi nel giornalizio Dell’Altezza Serenissima di Francesco Terzo Duca di Modena, Reggio, Mirandola ec. nel Teatro Ducale Grande composta, recitata, e dedicata alla medesima Sereniss.^{ma} Altezza da’ Signori Convittori del Collegio de’ Nobili di Modena l’anno MDCCXL. In Modena, per Bartolomeo Soliani Stampatore Ducale; fehlt S.

²⁷³ Zu den z.T. entlegenen Referenztexten vgl. die Hinweise in den Anmerkungen der neuen Ausgabe METASTASIOB.

²⁷⁴ So z.B. in *Alessandro nell’Indie* (1729; METASTASIOB, Bd I, 445-506, Argomento: 445), wo es um die Geschichte von Porus und Cleofide geht; *Romolo ed Ersilia* (1765; METASTASIOB, Bd III, 429-480, Argomento: 429f.), über den Raub der Sabinerinnen; der Argomento (215) zu *Catone in Utica* (1727; METASTASIOB Bd I, 215-297) berichtet über Caesars vergebliche Versuche, sich mit seinem Gegner zu versöhnen, und über Catos Suizid, dann folgt der sehr allgemeine Hinweis: „Tutto ciò si ha dagli storici (...)“.

²⁷⁵ METASTASIOB, Bd I, 69-137, Argomento: 69.

sammenfassung der Geschichte Didos, Jarbas und Aeneas noch eine etwas ausführlichere Charakterisierung der Quellen:

Tutto ciò si ha da Virgilio, il quale con un felice anacronismo²⁷⁶ unisce il tempo della fondazione di Cartagine agli errori di Enea. Ovidio, libro III de' *Fasti*, dice che Iarba s'impadronisse di Cartagine dopo la morte di Didone, e che Anna di lei sorella, che sarà da noi chiamata Selene, fosse anch'essa occultamente invaghita d'Enea.

[Das alles findet sich bei Vergil, der mittels eines glücklichen Anachronismus die Zeit der Gründung Karthagos mit den Irrfahrten des Aeneas verbindet. Ovid sagt im dritten Buch der *Fasti*, daß Iarba sich nach Didos Tod zum Herrn über Karthago aufgeschwungen habe; und daß Didos Schwester Anna (die wir Selene nennen) heimlich ebenfalls in Aeneas verliebt gewesen sei.]

Der Argomento zu *Ezio*²⁷⁷ (1728) gibt nur eine (recht freie) Zusammenfassung der historischen Grundlagen der Opernintrige – ungerechtfertigte Anklage gegen Aetius nach seinem Sieg über Attila auf den Katalaunischen Feldern (451), Intrige und Verleumdungen des [Petronius] Maximus²⁷⁸ – und läßt zwei Quellenverweise folgen: „Sigonio, *De occidentali imperio*; Prospero Aquitano, *Chronicon*, eccetera“ [Sigonius [16. Jh.], Über das Westreich, *Prosper Aquitanus* [5. Jh.], Chronik, u.a.]. – Für die bekannte Geschichte der Danaiden (*Ipermestra*²⁷⁹, 1744) gibt Metastasio nur „Apollodoro, Igino ed altri“ [*Apollodorus, Hyginus und andere*] an²⁸⁰; für die ebenfalls weitverbreitete Episode vom Etruskerkönig Porsenna, der durch römische Tapferkeit und Tugend davon abgebracht

²⁷⁶ Zu diesem „Anachronismus“ vgl. oben S. 63f.

²⁷⁷ METASTASIOB, Bd I, 299-376, Argomento: 299.

²⁷⁸ Der Heermeister Aetius (*390) wurde 454 von Kaiser Valentinian und dessen Oberkammerer Heraclius erschlagen (als mächtigster Mann im Staat hatte er seinen Sohn mit der Tochter des Kaisers verheiratet wollen; bei Metastasio sind Aetius und Valentinian Rivalen um die Gunst der Tochter des Petronius). Nach der Ermordung Valentinians 455 wurde Petronius Maximus Kaiser, der *princeps senatus*, „der vor nunmehr fast einer Generation den heranwachsenden Valentinian als *praeceptor* in die Kunst des Kaisertums eingeführt hatte“ (E. PACK, *Valentinian III. (425-455)*, in: Die römischen Kaiser. 55 historische Porträts von Caesar bis Justinian, hg. von M. CLAUSS, München 32005, 395-401, das Zitat 400); nur zweieinhalb Monate nach seiner Inthronisation wurde er von Leuten aus dem Volk erschlagen, als er vor den Vandalen aus Rom floh.

²⁷⁹ METASTASIOB, Bd III, 11-66, Argomento: 11.

²⁸⁰ Zu den „anderen“ vgl. die Hinweise in METASTASIOB, Bd III, 546. – Ähnlich *Nitteti* (1756; METASTASIOB, Bd III, 301-368, Argomento: 301): „ciò che vi è d'istorico è tratto da Erodoto e da Diodoro di Sicilia“ [was [das Buch] an *Historischem* enthält, stammt aus Herodot und *Diodorus Siculus*].

wurde, gegen die junge Republik Krieg zu führen (*Il trionfo di Clelia*²⁸¹, 1762) wird ähnlich generös auf „Livio, Dionisio Alicarnaseo, Plutarco, Floro, Aurelio Vittore“ [*Livius, Dionysios von Halikarnaß, Plutarch, Florus, Aurelius Victor*] verwiesen. Manchmal sind die Referenzen freilich auch genauer, so zu *Artaserse*²⁸²: „Giustino, libro III, capitolo I“ [*Justin, [Epitoma Historiarum Philippicarum], Buch III Kap. 1*] oder zu *Adriano in Siria*²⁸³: „Dione Cassio, libro XIX; Spartianus, *In vita Hadriani caesaris*“ [*Dio Cassius, [Römische Geschichte], Buch XIX, [Aelius] Spartianus in der Biographie des Kaisers Hadrian [Teil der Historia Augusta]*]. Zwischen antiken und modernen Quellen macht Metastasio (wie schon das Beispiel des Sigonius – s.o. – zeigt) keinen Unterschied; da er meist Stoffe aus der Alten Geschichte behandelt, führt er natürlich häufiger klassische Autoren an, aber für *L'eroe cinese*²⁸⁴, einen Stoff aus dem fernen Osten, nennt er „il padre Du Halde, ne' *Fasti della monarchia cinese*, ed altri“²⁸⁵ als Gewährsleute.

Vergleichbare Verweise, mit oder ohne exakte Stellenangabe, finden sich in zahllosen Argomenti vom 17.²⁸⁶ bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Stoff für eine eigene Untersuchung (die in diesem Rahmen natürlich nicht zu leisten ist) böten Oratorien und geistliche Dramen: Wichtigster Referenztext ist hier die Bibel, die als Gottes Wort unvergleichlich mehr Autorität beanspruchen kann als irgendeine antike Dichtung oder Chronik; dabei besteht die Zielgruppe im wesentlichen aus regelmäßigen Bibellesern, denen auch weniger wichtige Episoden aus dem Alten wie dem Neuen Testament in allen Details präsent sein dürften.

Paolo Rolli stellt seinem „Melodrama sacro“ *L'Eroero Pastore*²⁸⁷, das vom Konflikt zwischen Saul und David handelt, eine knappe Vorbemerkung an den Leser voran, die nicht mehr als den Verweis auf die einschlägige Bibelstelle bietet:

²⁸¹ METASTASIOB, Bd III, 369-428, Argomento: 369.

²⁸² METASTASIOB, Bd I, 507-582, Argomento: 507.

²⁸³ METASTASIOB, Bd II, 155-219, Argomento: 155f.

²⁸⁴ METASTASIOB, Bd III, 247-299, Argomento: 247.

²⁸⁵ Der Jesuit Jean Baptiste du Halde (1674-1743) faßte 1735 Berichte von Missionaren zu einer *Description géographique, historique, chronologique, politique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise* zusammen, vgl. NLar 3,872.

²⁸⁶ Zu frühen venezianischen Libretti vgl. E. ROSAND, *In Defense of the Venitian Libretto*, *Studi musicali* 9 (1980), 271-285, speziell 282f. („The actual profundity of [the] librettists' acquaintance with the classical sources they cite is difficult to determine“).

²⁸⁷ Benutzte Ausg.: *De' Poetici Componimenti del Signor Paolo Rolli Tomo terzo*, Venezia MDCCLIII. Presso Giovanni Tevernin All' Insegna della Provvidenza, 43-86, Vorrede „Letto-re“: 45.

Kapitel III

L'Argomento, e gran Parte della Catastrofe di questo Melodrama, ponno essere dalla tua lodevole Curiosità rintracciati nel Libro I. de i Re, dal num. 14 del Cap. XVI. fin al num. 7. del Cap. XVIII.

[*Die Vorgeschichte*²⁸⁸ und einen großen Teil der tragischen Handlung dieses musikalischen Dramas kann deine löbliche Neugier im I. Buch der Könige finden, von Vers 14 des Kapitels XVI bis Vers 7 des Kapitels XVIII.]

Von den siebzehn *Azioni sacre* Apostolo Zenos hat nur eine einzige – *Le profezie evangeliche d'Isaia*²⁸⁹ – einen Argomento, der allerdings durch detaillierte, auf Zitate gestützte Quellenkritik der Funktion des Dichters als „poeta e storico“ am Wiener Kaiserhof²⁹⁰ alle Ehre macht. Über Jesaja, den Protagonisten des Oratoriums, wird zunächst gesagt, daß er unter König Jotam erstmals als Prophet aufgetreten und nach dem übereinstimmenden Zeugnis hebräischer wie patristischer Quellen auf Befehl König Manasses mittels einer Säge hingerichtet worden sei:

anzi alcuni di questi, come S. Giustino martire (*Dial: contra Tryphon.*) e S. Girolamo (*in Isai. lib. xv*) soggiungono, che la sega, strumento del suo supplizio, fosse di legno, affine di farglielo sentire più a lungo, e più crudelmente. Si dice, che il motivo della sua condanna fosse, per aver lui detto: (*cap. vi.*) *Io ho veduto il Signore assiso sopra un trono sublime ec.* il che Manasse pretendeva che fosse falso, perciocchè sta scritto nell'Esodo: (xxxiii. 10) *Niuno mi vederà senza morire:* ma i più son di parere, che quel Re lo condanasse a morte, sdegnato con lui per la troppa libertà, con la quale pubblicamente delle colpe sue il riprendeva. Santo Ambrogio (*in Ps. cxviii*) asserisce, che questo Profeta, essendo condannato a morte, fu tentato dal demonio di dire di non aver parlato ispirato da Dio, con promessa di liberarlo da quella condanna; e che il Profeta volle anzi morire, che tradire le verità annunziate da lui. A lui viene applicato quel detto di S. Paolo (*ad Hebr. xi. 35*) *Alcuni di essi (Profeti) sono stati segati.*

[*einige von [den jüdischen Autoren und den Kirchenvätern], wie der hl. Justin der Märtyrer (Dialog mit Tryphon) und der hl. Hieronymus (Kommentar zu Jesaja Buch 15) fügen hinzu, die*

²⁸⁸ Zu *argomento* in der Bedeutung „Vorgeschichte“ vgl. oben S. 23.

²⁸⁹ „Azione sacra cantata l'anno MDCCXXV E replicata l'Anno 1729“, ZENO, Bd 8, 147-176, Argomento: 148f.

²⁹⁰ Kaiser Karl VI. berief Zeno 1718 zum „primo poeta“; mit Rücksicht auf Pietro Pariati, der seit 1714 „poeta cesareo“ war (er selbst bezeichnete sich als „poeta di camera“), ließ Zeno seinen Titel ein Jahr später in „poeta e storico“ ändern, vgl. G. GRONDA, *La carriera di un librettista. Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*, Bologna 1990, 55. Zu Zenos Umgang mit historiographischen Quellen vgl. unten S. 135ff.

Säge, mit der er gemartert wurde, sei aus Holz gewesen, damit er es länger und grausamer spürte. Der Grund seiner Verurteilung soll angeblich gewesen sein, daß er gesagt hatte ([Jes] Kap. 6): Ich habe den Herrn auf einem erhabenen Thron sitzen sehen usw., was, wie Manasse behauptete, falsch sei, weil im 2. Buch Moses ([Kap.] 33,10) geschrieben steht: Niemand wird mich schauen ohne zu sterben: aber die meisten sind der Ansicht, daß jener König ihn aus Zorn über den Freimut zum Tode verurteilte, mit dem [der Prophet] ihn öffentlich wegen seiner Verfehlungen tadelte. Der heilige Ambrosius (Kommentar zum Psalter, [Kap.] 118) versichert, dieser Prophet sei nach seiner Verurteilung zum Tode vom Teufel versucht worden: Er solle sagen, seine Reden seien ihm nicht von Gott eingegeben worden, dann, so versprach [der Teufel], werde er ihn vor jener Verurteilung retten; der Prophet aber wollte lieber sterben als die Wahrheiten verraten, die er verkündet hatte. Auf ihn läßt sich der Ausspruch des hl. Paulus anwenden (Hebräerbrief 11,35): Einige von den [Propheten] sind zersägt worden.

Ein zweiter Abschnitt verweist dann auf die zahlreichen Christus ankündigenden Prophezeiungen Jesajas, der deshalb von Kirchenvätern wie Augustinus geradezu als ‚Evangelist‘ bezeichnet worden sei (womit Zenos Titel gerechtfertigt ist). Der Argomento eines Oratoriums bietet offenbar eine (auch von anderen Librettisten genutzte?) Möglichkeit, sich in den zeitgenössischen exegetischen Diskurs einzuschreiben.

Noch im 18. Jahrhundert wird Herrscherlob gern in die Form der Pastorale gekleidet²⁹¹, wobei gelegentlich auf die Eklogen Vergils verwiesen wird. Natürlich können die Dialoge seiner Hirten nicht als ‚Stoffvorlage‘ eines Huldigungslibrettos dienen; übernommen wird nur der bukolische Rahmen, allenfalls die Figurenkonstellation lehnt sich noch an das lateinische Vorbild an, wie in einer nur mit der Gattungsbezeichnung *Pastorale* überschriebenen Dichtung aus Parma²⁹²:

Dalla prima Egloga di Virgilio, dove si paragonano alle sventure dell'esule Melibeo gli ozj beati di Titiro, si è tolto in gran parte il pensiero di questo breve drammatico Componimento. Mopso pastore della Vistola, sostrattosi colla fuga all'ira delle spade civili, giunge sulla Parma, e v'incontra il giovine Licida, il quale col rustico suono della zampogna va ingannando l'ore tranquille, che vi gode, mercè d'un Dio. Sopravviene Amarili Ninfa amante di Licida, a cui

²⁹¹ Vgl. auch oben S. 76f.

²⁹² *Pastorale* recitata nel R. Teatro di Colorno in festeggiamento dell'arrivo di S.A.R. l'Arciduchessa Maria Amalia (...), Parma 1769 (S 18119).

Kapitel III

facendo Mopso una lagrimevole descrizione de' mali della sua patria, la cortese forosetta l'invita per consolarlo a rimirare un' incognita Diva, poc' anzi venuta ad abitare le selve Colornesi. Adombrasi con ciò la faustissima cagione dell'universale contento di questi lidi.

[Aus der ersten Ekloge Vergils, wo die glücklichen Mußestunden des Tityrus mit dem Unglück des exilierten Meliboeus verglichen werden, ist größenteils die Idee dieses kurzen dramatischen Gedichts genommen. Mopsus, ein Hirte von der Weichsel, der vor dem Wüten des Bürgerkriegs²⁹³ geflohen ist, gelangt nach Parma und trifft dort den jungen Licidas, der mit dem ländlichen Klang der Schalmei die ruhige Zeit totschrägt, die er dank eines [gütigen] Gottes dort genießt. Die Nymphe Amaryllis, Licidas Geliebte, kommt hinzu; Mopsus beschreibt ihr tränenreich die Leiden seiner Heimat, und um ihn zu trösten, lädt ihn das liebenswürdige Bauernmädchen ein, eine unbekannte Göttin zu betrachten, die sich kurz zuvor in den Wäldern von Colorno niedergelassen hat. Damit ist die über die Maßen glückliche Ursache der allgemeinen Zufriedenheit in diesen Gefilden angedeutet.]

Natürlich ist die unbekannte ‚Göttin‘ die im Titel genannte Erzherzogin. In dem kleinen Einakter (drei Szenen) geschieht genau das (und nur das), was im Argomento angekündigt wird.

Noch kürzer ist die „Serenata“ *Il Vaticinio di Cuma*²⁹⁴: Die Hirten Ergasto und Ildoro wollen sich von der cumaeischen Sibylle Träume deuten lassen, in denen ihnen beiden die Geburt des künftigen Weltenherrschers angekündigt wurde. Im Apollo-Tempel stößt Ergasto auf eine Inschrift, die in Anlehnung an Vergils vierte Ekloge Carlo (den König, dessen Geburtstag gefeiert wird) als Garanten für ein neues Goldenes Zeitalter preist. Ein nichtnarrativer Text (Vergils Enkomion auf die glückverheißende Geburt eines namenlosen Kindes) hat hier die Anregung für die Erfindung einer (denkbar einfachen) Geschichte gegeben. Einen Argomento gibt es nicht, aber nach Art eines Mottos sind dem Gedicht drei Verse Vergils vorangestellt:

Ultima Cumæi venit jam carminis ætas....

Jam redit & Virgo, redeunt Saturnia Regna.

²⁹³ Anspielung auf den Bürgerkrieg (seit 1768) in Polen, in den Rußland und Österreich eingriffen und der 1772 zur Ersten Teilung Polens führte.

²⁹⁴ *Il Vaticinio di Cuma*. Serenata Per Musica nella Sala del Vescovato Aquilano a 20. del 1745. nel solennizarsi. Con applausi Festivi Il giorno Natalizio Dell'Invitto Carlo di Borbone Re delle due Sicilie da Giuseppe Coppola Vescovo dell'Aquila, e Regio Consigliere, [Aquila 1745], 8 S.; fehlt S.

Jam nova Progenies Coelo demittitur alto.

Virg. Bucol. Ecl. IV. v. 4. b. [l. 6] 7. [sic]

[*Schon kam das Ziel der Zeit, von dem die Sibylle einst raunte [...]*

*Schon kehrt die Jungfrau zurück, Saturns Regierung kehrt wieder,
schon wird ein neuer Sproß entsandt aus himmlischen Höhen.*²⁹⁵

Vergil, Vierte Ekloge, V. 4, 6/7]

Antike Vorlagen

Bei etlichen antiken Stoffen (wir sagten es bereits) kann auf Inhaltsangaben²⁹⁶ und auch auf exakte Quellenverweise²⁹⁷ getrost verzichtet werden. Selbst wenn ein Librettist von der Tradition abweicht, kann er nicht selten darauf vertrauen, daß dem Publikum seine Eigenmächtigkeiten sofort ins Auge springen; so beschließt Giovanni De Gamerra sein Resumé der Geschichte des Hercules (Argomento zu *Ercole in Lidia*, Wien 1803)²⁹⁸:

Tutto ciò è notissimo, onde si rileveranno a un colpo d'occhio i cangiamenti che nel presente dramma ha subito la favola, cangiamenti che nulla pregiudicano nel fondo alla mitologica tradizione.

[*Das alles ist allgemein bekannt, daher sind die Veränderungen, die die Geschichte im vorliegenden Drama erfahren hat, auf den ersten Blick zu erkennen; im übrigen beschädigen diese Änderungen die mythologische Tradition im Grunde nicht.*]

Wurde eine erfolgreiche Oper an anderem Ort nachgespielt (oder ein älteres Libretto neu vertont), rechtfertigt der Argomento gelegentlich Abweichungen nicht von den antiken Quellen, sondern von der Erstfassung des Opernbuchs. Als Giovanni Maria Pagliardis *Caligula delirante* (Text Domenico Gisberti²⁹⁹) 1674 in Bologna einstudiert wurde, schrieb der anonyme Bearbeiter in seiner Vorrede an den Leser³⁰⁰:

²⁹⁵ Übers. H.C. SCHNUR, zit. nach: *Die Hirtenflöte. Bukolische Dichtungen von Vergil bis Geßner*, Leipzig 1978, 15.

²⁹⁶ Vgl. oben S. 49.

²⁹⁷ Vgl. oben S. 101f.

²⁹⁸ Vgl. oben S. 82.

²⁹⁹ Venedig 1672; vgl. M. CH. BERTIERI, *La circolazione dei testi: il caso del Caligula delirante*, in: *I teatri di Ferrara. Commedia, opera e ballo nel Sei e Settecento*, a cura di P. FABBRI, Bd III, Lucca o.J., 675-714.

³⁰⁰ Bologna 1674 (S 4531); zit nach BERTIERI, ebd., 677.

Kapitel III

Ancorché l'auteur del Caligula delirante non habbia tolto, che un solo intreccio di supposti amori, per nobile ornamento di questa fioritissima sua scenica operazione, in modo tale che, parendo superflua ogn'altra aggiunta, appariva mirabile nella forma sua naturale, senza ricorrere a i ripieghi d'altre affettioni per accrescerlo di tenerezze; con tutto ciò saprai che, dovendosi rappresentare in Bologna questo vaghissimo Drama, ha bisognato, che la necessità d'accrescervi altri personaggi, gli porga insieme qualche aumento di scene, usurpandosi alcune di esse il posto d'altre, ch'erano congenite dell'opera; e ciò, non già per deformarla, ma per semplicemente ricevere dall'abbondante giocondità di poesia così tersa, un picciol luogo, che basti per far udire la melodia di queste voci accresciute.

[*Obwohl der Verfasser des Caligula delirante nur eine einzige erfundene Liebesintrige als edlen Schmuck dieses seines prachtvollen dramatischen Werkes genommen hat, so daß es, da jeder weitere Zusatz überflüssig schien, in seiner ursprünglichen Form wunderbar wirkte, ohne daß es der Notlösung weiterer Geziertheiten bedurft hätte, um mehr Zärtlichkeiten hineinzubringen; all dem zum Trotz sollst du wissen, daß es sich, da dieses wunderschöne Drama in Bologna aufgeführt werden sollte, als notwendig erwies, wegen des Zwangs, weitere Figuren hinzuzufügen, zugleich auch mehrere Szenen zu ergänzen, wovon einige den Platz anderer, die zum ursprünglichen Werk gehörten, eingenommen haben; nicht um es zu entstellen, sondern lediglich, um ein wenig von der Überfülle der Heiterkeit so reiner Poesie zu erhalten, was genügt, um den melodischen Klang jener zusätzlichen Stimmen hören zu lassen.*]

Um mehr Sänger beschäftigen zu können³⁰¹, mußten zusätzliche Nebenhandlungen eingeführt werden; anderes wurde dafür gestrichen, vermutlich, damit die Aufführung nicht übermäßig lange dauerte.

Auf Abweichungen von der Stofftradition wird oft nur pauschal hingewiesen. Als der Staatsarchivar Cesare Olivieri³⁰² 1784 seine „Festa teatrale per musica“ *Bacco ed Arianna*³⁰³ schrieb, stellte er zu Beginn des Argomento fest, die Undankbarkeit des Theseus gegen Ariadne sei ‚hinreichend bekannt‘; anschließend wird knapp (und ohne Quellenangabe) zusammengefaßt, wie der Athener mit ihrer Hilfe den Minotaurus besiegte und sie dann auf Naxos zurückließ. Der zweite Abschnitt des Argomento

³⁰¹ Bartolomeo Buretti, der 1727 Silvio Stampiglias *Imeneo in Atene*-Libretto (Venedig 1726, S 12805) für Aufführungen in Reggio bearbeitete (S 12806), klärt den Leser in seiner Vorrede darüber auf, daß er die Schwester der Protagonistin nur deshalb als zusätzliche Figur eingeführt hat, weil der fürstliche Auftraggeber die betreffende Sängerin in dieser Oper zu hören wünschte, vgl. A. GIER, *Liebe, Komik und der Ernst des Lebens. Antike Stoffe in Händels späten Opern*, Göttinger Händel-Beiträge 6 (1996), 85-100, hier 86n6.

³⁰² Zu ihm vgl. oben S. 94.

³⁰³ Torino 1784 (S 3624).

resumiert die Handlung der Oper, die mit der Klage der verlassenen Ariadne einsetzt:

Come l'istesso Bacco avesse prima data la fede di Sposo a Leucippe offertagli da Onaro Re di Nasso, e come a queste nozze si oppose l'Oraculo di Giove chiaramente si va manifestando nell'intreccio, e sviluppo della presente drammatica azione, in cui si sono seguitate quelle tracce, che parvero più compatibili colle circostanze, e colla prescritta brevità di tempo.

[*Wie Bacchus selbst sich vorher mit Leucippe verlobt hatte, die ihm Onarus, der König von Naxos, [als Braut] anbot, und wie sich Jupiters Orakel dieser Heirat widersetzte, geht deutlich aus der Intrige und Entwicklung unserer dramatischen Handlung hervor, in welcher wir jenen Spuren gefolgt sind, die am ehesten mit den Umständen und der vorgeschriebenen Kürze der Zeit vereinbar schienen.*]

Der Text sucht den Eindruck zu erwecken, die Verlobung von Bacchus und Leucippe wäre ebenso allgemein bekannt wie die Verbindung des Gottes zu Ariadne. Gängige mythologische Lexika wissen allerdings nichts von dieser verlassenen Braut; paradoxerweise dient hier gerade der Verzicht auf Quellenangaben dem Ziel, einer zumindest fragwürdigen Überlieferung³⁰⁴ die Aura der Authentizität zu verleihen. Die bewußt vage gehaltene Aussage, das Libretto folge den für den gegebenen Anlaß passendsten Überlieferungen, ist Teil dieser Strategie.

Natürlich verbergen sich nicht hinter jeder summarischen Quellenangabe manipulatorische Absichten. Nicolò Minatos Argomento zu den *Pazzi Abderiti*³⁰⁵ treibt im Gegenteil den Respekt vor den Autoritäten so weit, daß es ein Resumé nicht des Librettos, sondern der zitierte Quelle – „Cælius lib:30.c. 4. antiq. Lect.“ – bietet. In den *Lectiones antiquae* des L.Cælius³⁰⁶ liest man:

³⁰⁴ Daß die Namen Onarus und Leucippe in der Überlieferung über Bacchus, allerdings in anderem Zusammenhang, auftauchen (Onarus: „ein Priester des Bacchus auf der Insel Naxos, welcher die vom Theseus verlassene Ariadne heurathete“, HEDERICH 1787; Leucippe: eine der drei Töchter des Minyas, die sich vom Kult des Bacchus fernhielten, zur Strafe von ihm mit Spuk gequält und zuletzt in Fledermäuse oder Nachtvögel verwandelt wurden, vgl. H.J. ROSE, *Griechische Mythologie. Ein Handbuch*, München ³1969,149), könnte darauf hindeuten, daß Olivieri selbst die Geschichte aus Versatzstücken der mythologischen Tradition zusammengebastelt hat.

³⁰⁵ Wien 1675, NOE, Nr. 127; vgl. oben S. 14 und A. GIER, *Niccolò Minato, I pazzi Abderiti: amore (sintagmatico) e pazzia (paradigmatica)*, Musica e storia 12 (2004), 389-399.

³⁰⁶ Vgl. *Ludovici Caelii Rhodigini lectionum antiquarum libri XXX* [...], Basileae MDXLII, 1150.

Kapitel III

Septimani tragoedi, ex adagio dici valent, qui morbo vel etiam quavis causa in delirium prolabantur. Proverbii origo ratioque ex historia est, ferunt, Abderitas quandoque Lysimacho regnante, novo quodam & mirando genere morbi infestari coepisse, modus mali erit hic, primum universim grassabatur febris praerapida succensaque, ubi dies advenerat septimus, iis sanguis profluebat e naribus copiose largiterque, alii sudore multo digerebantur, & hic erat febris finis. Caeterum perridicula mentem omnium obsidebat affectio, siquidem ad tragoediam concitabantur, iambicaque vocalissime detonabant. Sed Euripidis Andromedam in primis, & Persei verba cantu percurrerant. (...) In multum producta est inusitata deliratio haec, donec hyems & atrox frigus accedens, malo finem induxit. Morbi initium profluxisse hinc opinantur, quod ea tempestate magni nominis tragoedus Archelaus, aestatis meditullio, caloribus succensis, Andromedam illic actitavit, unde febrium causam in theatro contraxerunt Abderitae: quumque (ut assolet) tragoediae illius spectra menti obversarentur, convalescentes in eandem per delirium dilabebantur, memoriae Andromeda inhaerente, ac Perseo cum Medusa. Hinc adagii origo fluxit.

[*'Quartalsschauspieler'* werden redensartlich jene genannt, die infolge einer Krankheit oder aus irgendeinem anderen Grund ins Delirium fallen. Ursprung und Grund des Sprichworts sind historisch: Es heißt, die Abderiten seien während der Regierungszeit des Lysimachus irgendwann von einer neuen, seltsamen Krankheit befallen worden. Das Übel war solcherart, daß zunächst allgemein ein äußerst hitziges Fieber wütete; am siebten Tag floß den einen sehr viel Blut aus der Nase, andere wurden durch übermäßiges Schwitzen geschwächt, und damit endete das Fieber. Außerdem beherrschte ein sehr lächerliches Streben ihrer aller Geist, da sie zur Tragödie getrieben wurden und lauthals Jamben deklamierten. Vor allem die Andromeda des Euripides und die Reden des Perseus sangen sie durch. (...) Viele litten an diesem ungewöhnlichen Wahn, bis der Winter und die schreckliche Kälte dem Übel ein Ende machten. Man nimmt an, die Krankheit habe ihre Ursache darin, daß zu jener Zeit der berühmte Schauspieler Archelaus mitten im Sommer, bei glühender Hitze dort die Andromeda spielte, so daß sich die Abderiten jenes Fieber im Theater zuzogen; da (wie es zu gehen pflegt) die Bilder jener Tragödie ihrem Geist gegenwärtig waren, entschlüpfen sie den Genesenden im Delirium, da sie die Erinnerung an Andromeda, Perseus und Medusa bewahrten. Das war der Ursprung der Redewendung.]

Caelius erzählt seine Geschichte, um die Herkunft einer sprichwörtlichen Redensart zu erhellen. Minatos Argomento³⁰⁷ übernimmt daraus den Namen des Fürsten Lysimachus und den Krankheitsverlauf: sieben Tage Fieber, dann *furore*, der die Kranken u.a. dazu treibt, Tragödien (speziell ein

³⁰⁷ Vgl. die Zitate bei GIER (wie Anm. 305).

Drama des Euripides) zu rezitieren, Heilung durch die Winterkälte. Daß das Lieblingsstück der Abderiten die (nicht erhaltene) *Andromeda* des Euripides ist, wird im Argomento nicht gesagt, aber im Libretto hält sich Nicena für Andromeda, Frombo für den ‚Hippogryphen‘ des Perseus; den Auftritt des Schauspielers Archelaus, der bei Caelius die unschuldige Ursache des Massenwahns ist, erwähnt Minato nicht.

Weil sich aus dem Wahnsinn der Abderiten zwar eine revueartige Szenenfolge, aber keine dramatische Handlung entwickeln ließe, hat Minato eine Liebesintrige hinzuerfunden: Zwei Männer werben um Nicena, der eine, Fürst Cassandro von Mazedonien, wird von seiner früheren Geliebten Melitea verfolgt, die er hat sitzen lassen; zum Schluß finden sich zwei glückliche Paare zusammen, Nicena wählt den schüchternen Erminto, Cassandro versöhnt sich mit Melitea. Auf diese Haupthandlung des Librettos geht Minato im Argomento nicht ein, er verweist nur allgemein auf „l’annessione de’ verisimili“ [*die Ergänzung von [wahrscheinlich] Erfundenem*]. Nach einer anderen, nicht genannten Quelle³⁰⁸ teilt er jedoch mit, daß die Abderiten wenig später wegen einer Invasion von Fröschen und Mäusen ihre Stadt verließen und sich in Mazedonien ansiedelten; die Oper schließt mit einem Mäuse- und Froschballett, im Libretto kommt die Flucht der Abderiten allerdings nicht zur Sprache.

Giovanni de Gamerra behandelt in seinem „dramma per musica“ *Achille*³⁰⁹ die aus der *Illias* bekannte Geschichte vom Zorn des Achilles. Der Argomento folgt diesem Prätext: Briseis, die Tochter des Königs Briseus von Lyrnessos, war „secondo Omero“ mit Mynes verheiratet, den Achill erschlug (vgl. *Illias* XIX, 291-296); der Held beanspruchte sie für sich, aber Agamemnon nahm sie ihm weg, woraufhin Achill sich aus den Kämpfen vor Troja zurückzog. Erst als Patroklos, dem er seine Rüstung überlassen hatte, von Hektor erschlagen wurde, versöhnte er sich mit dem Anführer der Griechen.

Das Libretto, so der Argomento, „ha peraltro subito qualche episodico cangiamento, inevitabile in una teatrale rappresentanza“ [*hat im übrigen einige unwichtige Veränderungen erfahren, wie sie bei einer Thea-*

³⁰⁸ Bei Caelius ist von der Mäuse- und Froschplage in Abdera nicht die Rede; in diesem Punkt ist meine Studie (ebd., 390) zu korrigieren.

³⁰⁹ *Achille*. *Dramma per musica in due atti da rappresentarsi negl’ Imperiali Regi Teatri di Corte l’anno 1801*. Vienna: Presso Mattia Andrea Schmidt (Musik von F. Paër); benutzte Ausg.: a cura di E. BOJAN (Testi per musica di Giovanni De Gamerra), Treviso 2004, Argomento S. 9.

teraufführung unvermeidlich sind]. Bei Gamerra sind Briseis und Achill längst (heimlich) ein Paar (I 2, V. 96-103), die junge Frau, die hier natürlich nicht verheiratet ist, folgt dem Sieger freiwillig (I 6, V. 249). Um so unvernünftiger wirkt Agamemnons Verhalten: Der König (dessen Verhältnis zu Achill, der an seiner kriegerischen Tapferkeit zweifelt [vgl. I 1, V. 45-49], von Anfang an gespannt ist), empfindet bei Briseis Anblick heftiges Verlangen (I 7, V.276-278) und läßt sie mit Gewalt fortschleppen (II 2), obwohl sie sich unmißverständlich für Achill entschieden hat (I 7, V. 309-312)³¹⁰.

Homers Agamemnon gibt Achill Briseis schließlich zurück und schwört einen heiligen Eid, er habe sie nicht angerührt (*Illias* XIX 258-265). So steht es auch im *Argomento*, aber Gamerra fährt fort: „Ma Ovidio, che scrisse *De arte amandi*, non crede al rispetto di Agamemnone.“ [*Aber Ovid, der die Ars amatoria schrieb, glaubt nicht, daß Agamemnon so rücksichtsvoll war.*] Im Libretto hat Agamemnon keine Gelegenheit, Briseis zu verführen (oder zu vergewaltigen): Nachdem seine Hauptleute sie verschleppt haben, gibt er sie in die Obhut der Priesterin Hippodamia³¹¹ (II 6); wenn man sie freiläßt, kehrt die junge Frau sofort zu Achill zurück (II 10/11). Der Verweis auf Ovid³¹² ist ein Scherz, der dem Leser des *Argomento* augenzwinkernd suggeriert, daß sich die Geschichte „in Wirklichkeit“ wohl nicht so abgespielt hätte, wie Homer und auch Gamerra berichten³¹³.

³¹⁰ In der *Illias* (I) macht sich Achill zum Wortführer der Griechen, die Agamemnon auffordern, die Sklavin Chryseis (sein Ehrengeschenk) an ihren Vater, den Apollo-Priester Chryses, zurückzugeben, um den Zorn des Gottes, der das Heer mit der Pest geschlagen hat, zu besänftigen. Agamemnon nimmt ihm Briseis nicht nur als Ersatz für seine Bettgenossin weg (vgl. *Illias* I 30), er rächt sich auch für Achills (aus seiner Sicht) respektloses Auftreten (*Illias* I 185-187). Chryseis wird bei Gamerra nicht erwähnt, aber Achill reizt Agamemnon durch herablassende Reden.

³¹¹ Gamerra übernimmt für diese Figur den Namen, unter dem Briseis selbst in späteren Quellen zur Geschichte des Trojanischen Kriegs (z.B. bei Diktys) erscheint, vgl. HEDERICH, 1277f.

³¹² In der *Ars amatoria* wird die Frage, ob Agamemnon Briseis respektierte, nicht explizit gestellt; Ovids Skepsis läßt sich ableiten aus *Ars am.* II 401/02: Clytaemnestra „Audierat, Lynesi, tuos, abducata, dolores / Bellaque per turpis longius isse moras“ [*Clytemnaestra vernahm deine Schmerzensschreie, als du weggeschleppt wurdest, Mädchen aus Lyrnessos, und [bemerkte], daß der Krieg wegen der schimpflichen Verzögerung länger dauerte*] (benutzt Ausg.: Ovide, *L'art d'aimer*, ed. H. BORNECQUE, Paris 1929).

³¹³ In der letzten Szene wird Achill von einem Apollopriester aufgefordert: „rendi Briseide / al sen del padre / o inevitabile / morbo pestifero / le argive squadre / sterminerà“ (II Ult., V. 1055-1060), d.h. Gamerra benutzt die vorher ausgelassene (vgl. oben Anm. 310) Chryseis-Episode, um den von der *Seria*-Konvention geforderten *lieto fine* mit der mythologischen Tradition in Einklang zu bringen, die Achill keine traute Zweisamkeit mit Briseis gönnt.

Der anonyme Autor, der 1720 in Lucca ein Libretto über die Befreiung Thebens durch Pelopidas (379 v.Chr.) schrieb³¹⁴, faßte im Argomento ausführlich Vorgeschichte und politische Hintergründe zusammen (was geboten war, da die Dichtung selbst das Geschehen auf wenige besonders dramatische Augenblicke reduziert³¹⁵) und zieht die Lehre aus den Ereignissen (Warnung an die Mächtigen, nach Alleinherrschaft zu streben), ehe auf die Stoffvorlage hingewiesen wird:

La Storia del Fatto è preso da Plutarco nelle Vite; ma nel presente componimento si è frammischiato alquanto il vero col verisimile per servire alla Poesia; e mutato il nome di Carone in Cherone per maggior comodo de' Cantori.

[Die historischen Fakten sind von Plutarch aus den Viten genommen; aber im vorliegenden Gedicht wurde um der poetischen Wirkung willen das Wahre etwas mit dem Wahrscheinlichen vermischt; und der Name Carone in Cherone geändert, weil diese Form für die Sänger bequemer ist.]

Plutarchs *Parallelbiographien* konnte der Autor bei seinem Publikum wohl als bekannt voraussetzen³¹⁶; und er durfte wohl auch annehmen, daß die Gebildeteren unter den Zuschauern erkennen würden, wo er sich von der Vorlage entfernte.

Daß Brutus König Tarquinius Superbus aus Rom vertrieb, nachdem einer von dessen Söhnen Lucretia vergewaltigt hatte, womit die Geschichte der römischen Republik ihren Anfang nahm, weiß erst recht jeder, daher genügt der knappe Hinweis³¹⁷: „Le cose istoriche sono state tratte da' libri di Tito Livio, di Dionigio di Alicarnasso, e di Plutarco.“ [Die historischen Gegenbeheiten sind den Büchern von Titus Livius, Dionysios von Halikarnaß und Plutarch entnommen.] Der Prätor Genucius Cipus, dem prophezeit wurde, er werde König von Rom werden, woraufhin er seine Heimatstadt nie mehr betrat, um dieser Gefahr zu entgehen, war zweifellos

³¹⁴ *Pelopida, ovvero Tebe Liberata da' Tiranni* (S 18352).

³¹⁵ Vgl. oben S. 85.

³¹⁶ Sie waren eine bevorzugte Inspirationsquelle für die Dichter aus Lucca; vgl. z.B. auch *Solone* (1741, S 22284): Der Argomento schildert, wie die Athener Solon (der natürlich ablehnte) zum König wählen wollten „a seconda dell'oracolo d'Apollo, che a tal proposito si era lasciato intendere in due versi, che Plutarco nella vita di Solone riferisce dell'appresso tenore: *Ad Puppim residens moderator dirige cursum; / Multus Athenarum populus tua signa sequetur.*“

³¹⁷ An., *Roma liberata dalla signoria de' Re*, Lucca 1760 (S 20103), Argomento.

weniger populär; der anonyme Dichter, der ihm ein „componimento per musica“³¹⁸ widmete, hielt denn auch exakte Referenzen für notwendig:

Il Fatto è referito da Valer.Mass. lib. V. Cap.VI.3.

Da Ovidio Metamorf. lib.XV. V. 565.

E vedansi anco gli Annali di Stef. Vinand. Pighio agli anni di Roma. D. X. V.

[*Das Faktum wird berichtet von Valerius Maximus* [Factorum et dictorum memorabilium libri IX], *Buch V Kap. 6,3*;

von Ovid, Metamorphosen, Buch XV V. 565 [ff.];

und vgl. noch die Annales [magistratum et provinciarum] *von Stephanus Vinandus Pighius* [1520-1604] *zum Jahr 515 römischer Zählung.*]

Wer mehrere Referenzen angibt, stellt dadurch nicht nur seine Gelehrsamkeit unter Beweis. Vor allem die Hintergründe eines historischen Ereignisses müssen oft aus den Werken verschiedener Geschichtsschreiber rekonstruiert werden. Giovanni Andrea Moniglia widmet die „Festa teatrale“ *Il Germanico al Reno*³¹⁹ dem Sieg des Germanicus über Arminius (15 n.Chr.); der *Argomento* schildert auch die Vorgeschichte seit den Feldzügen des Drusus in Germanien.

Cherusker und Chatten verbündeten sich mit den Römern, „conforme afferma Tacito scrivendo i Costumi de' Tedeschi“ [*nach dem Zeugnis des Tacitus in seiner Germania*]; später kam es zum Krieg, weil Varus nach dem Bericht des Cassius Dio (in Buch 57 seiner *Römischen Geschichte*) die Cherusker nicht wie Freunde, sondern wie Untertanen der Römer behandelte. Der Altar, den ein junger Cherusker aus Protest zerstörte, war Augustus geweiht „secondo al parere di Giusto Lipsio, e d'altri Classici Autori“ [*nach der Auffassung* [des Philologen] *Justus Lipsius* [1547-1606] *und anderer klassischer Autoren*]. Daß die Frau des Arminius Tuseda hieß, „solo appresso Strabone nel Libro Settimo della sua Geografia si ritrova“ [*findet sich nur bei Strabon im siebten Buch seiner Geographie*].

Die beiden letzten Beispiele zeigen, daß die Librettisten zwischen antiken Autoren und neueren Altertumskundlern keinen grundsätzlichen Unterschied machen; in den *Argomenti* wird erstaunlich häufig philologi-

³¹⁸ Marco Genuzio Cippo Pretore di Roma, Lucca 1738 (S 14774), *Argomento*.

³¹⁹ Palermo 1683 (S 11553); benutzte Ausg.: *Delle poesie di Giovanni Andrea Moniglia parte seconda* (wie Anm. 222), 219-293, *Argomento* 221f.

sche Fachliteratur zitiert³²⁰. Librettisten wie Apostolo Zeno (s.u.) nehmen keinerlei Rücksicht auf Interessen und Bildungsstand des Opernpublikums, das z.B. in Venedig durchaus auch Angehörige der unteren Schichten umfaßte.

Wenn die antiken Autoritäten einander widersprechen (was bekanntlich häufig der Fall ist), müssen sich die Librettisten für eine Lesart entscheiden; dabei referieren sie aus Gewissenhaftigkeit, oder um möglichen Einwänden zuvorzukommen, oft auch Positionen, denen sie nicht folgen. Der anonyme Verfasser von *Il Ciro*³²¹ leitet seinen Argomento mit der Feststellung ein:

A Questa Pastorale Rappresentazione porge un verisimile Soggetto quanto differentemente da Zenofonte [a], raccontano de' primi anni di Ciro Erodoto (b), e Giustino (c).

(a) Zenof. Cyrop. lib. 1. [b] Herod. lib. 1 c. 107. (c) Justin: lib. 1 c. 46.

[Der Stoff dieses Schäferspiels erlangt Wahrscheinlichkeit durch das, was abweichend von Xenophon [a] Herodot (b) und Justinus (c) über die ersten Lebensjahre des Kyros berichten.

(a) Xenophon, *Kyrop[ædie] Buch 1. [b] Herodot, [Historien], Buch 1 Kap.107. (c) Justinus, [Epitoma historiarum Philippicarum Pompei Trogi], Buch 1 Kap. 46.]*

Herodot und Justinus berichten, Kyros sei bei Hirten aufgewachsen; die Seneser „Festa teatrale“ zeigt den Herrscher Kyros, wie er aus Sehnsucht nach dem einfachen Leben incognito die Nähe seiner früheren Freunde sucht. Die penible Genauigkeit der Quellenangaben mag damit zusammenhängen, daß das (zweifelloos von einem Lehrer verfaßte) Buch für eine Schüler-Aufführung im „Nobil Collegio Tolomei“ bestimmt war.

Nicht nur Apostolo Zeno macht aus seinen Argomenti und Vorreden gelegentlich quellenkritische Dissertationen; freilich nehmen es die Librettisten mit der historischen Wahrheit unterschiedlich genau. 1728 verfaßte ein Autor, den der Schäfername „Massimo Scarabelli Mirandolano“ als Mitglied der Accademia dell’Arcadia ausweist, eine „Accademia

³²⁰ Zur Arbeitsweise der Librettisten vgl. M. CURNIS, „...vantaggioso patto toccar con gl’occhi e rimirar col tatto“. *Drammaturgia, poetica, retorica nel Giasone di G.A. Cicognini*, Musica e storia 12 (2004), 35-90, hier 47: „oltre al testo antico (noto per via diretta o per scelta antologica, o per citazione di seconda mano) vanno aggiunti gli strumenti della scienza antiquaria, dell’erudizione sul mondo antico, del repertorio di quella che, ora *in nuce*, sarebbe molto più tardi diventata l’*Altertumswissenschaft*“.

³²¹ Siena 1767, vgl. oben S. 90; v. „Argomento del dramma“.

Teatrale“ *Paride in Colorno*³²² zu Ehren von Enrichetta d’Este, der Herzogin von Parma³²³. Die Vorrede „Al lettore“ (ein Argumento fehlt) entwirft eine Genealogie, die von Enea Dardano (einem Sohn Iupiters) zu Aeneas und Ascanius führt, der als Gründer Alba Longas zum Ahnherrn Roms wurde; von hier wird der Bogen zur gefeierten Fürstin geschlagen:

Da questo Sangue deriva il *Pigna* gli AZZJ progenitori della famiglia d’ESTE. Il Sig. *Proposto Lodovic-Antonio Muratori* nelle sue *Antichità Estensi ed Italiane* ultimamente stampate mostra all’opposto, che la medesima sortisse da’ *Bavaresi*, quali addatarono la Nazione de’ Langobardi, nobile non meno della Trojana per tanti Duchi e Conti, che la medesima vantava anche prima della sua calata in Italia seguita dell’Anno 568.

Ma comechè alla Poesia non disdica d’appigliarsi a ciò, che più le aggrada per vagar con diletto, laddove truova immagini più confacenti alle sue Fantasie, probabili, o vere che sieno: sulla diramazione del *Sangue* D’ESTE, combinando minutamente le Notizie del Signor *Muratori* con quelle lasciate dal *Pigna*, senza offesa di quelle pruove, onde il Primo così avvedutamente giustifica le sue Dissertazioni sino all’Anno 811.: mi dò il piacere d’avanzarmi all’Anno 402. e tenere col Secondo, che lo Stirpe glorioso degli AZZJ, da quali derivano li Serenissimi *Estensi*, fosse l’Eroe AZIO NEO Trojano, al cui valore *Romolo* istesso, eresse una Statua in Roma, cantando l’*Ariosto* di Casa d’Este

L’antico Sangue, che venne da Troja.

Diverse pure sono le opinioni riferite dal *Loschi*, e dal *Sansovino*, sopra la venuta in Italia della Serenissima Casa FARNESE, tenendo altri, che derivasse dalla Germania, & altri dalla Francia. Ma perchè dagli *Annali della Città d’Orvieto* ricavasi, che la medesima Serenissima Famiglia venne di Germania con gl’Imperadori, fermandosi ella circa l’Anno 1207. in Toscana, ove entrò in Signoria di molte Terre vicine a Bolsena, poggiandomi agli Annali suddetti, mi sono ingegnato d’ordire la serie di questi rozzi versi (...)

[*Von jenem Geschlecht leitet Pigna*³²⁴ *die AZZJ als Stammväter der Familie Este her. Der Herr Propst Ludovico Antonio Muratori [1672-1750] zeigt dagegen in seinen kürzlich gedruckten Estensischen und italienischen Altertümern [1717], daß diese Familie von den Bayern abstamme, welche die Nationalität der Langobarden annahmen, die nicht weniger vornehm als die*

³²² Modena 1728 (S 17778).

³²³ Sie war die Frau Herzog Antonios I. von Parma, der nach kurzer Regierung (1727-1731) kinderlos starb, womit die Dynastie der Farnese erlosch; vgl. M. VÖKKELE, *Farnese*, in: Die großen Familien Italiens, hg. von V. REINHARDT, Stuttgart 1992, 259-276, hier 275.

³²⁴ Der Historiker Giov. Battista Pigna (1530-1575) verfaßte u.a. eine *Istoria de’ principi di Este*.

trojanische ist dank so vieler Herzöge und Grafen, deren sie sich schon vor ihrer Ankunft in Italien im Jahre 568 rühmen konnte.

Aber da die Dichtung sich gern an das hält, was ihr am ehesten gestattet, dort fröhlich umherzuschweifen, wo sie die passendsten Bilder für ihre Einbildungen findet, mögen sie nun wahrscheinlich oder wahr sein; mache ich mir das Vergnügen, zum Stammbaum des Geschlechts der Este sorgfältig die Aufzeichnungen des Herrn Muratori mit jenen Pignas zu kombinieren und, ohne die Beweise in Zweifel zu ziehen, mit denen der erste so umsichtig seine Ausführungen bis zum Jahr 811 belegt, bis zum Jahr 402 zurückzugehen und mit dem zweiten anzunehmen, daß der ruhmreiche Ursprung der AZZI, von denen die durchlauchtigsten Este abstammen, der trojanische Held AZIO NEO sei, dessen Tapferkeit Romulus selbst in Rom ein Denkmal errichtete; und Ariost singt vom Haus Este

Das alte Geschlecht, das aus Troja kam. [Orlando Furioso III, 17]

Unterschiedlich sind auch die Ansichten [Antonio] Loschis [1365/68-1441] und [Francesco] Sansovinos [1521-1586] darüber, wie das durchlauchtigste Haus FARNESE nach Italien gelangte, da der eine annimmt, sie kämen aus Deutschland, und der andere, aus Frankreich. Aber da aus den Annalen der Stadt Orvieto hervorgeht, daß jene durchlauchtigste Familie mit den Kaisern aus Deutschland kam und sich um das Jahr 1207 in der Toscana niederließ, wo sie die Herrschaft über viele Gebiete in der Gegend von Bolsena erlangten, habe ich mich auf jene Annalen gestützt und mich abgemüht, die folgenden uneleganten Verse zu verfassen (...)

Zweifellos war dem unbekanntem Dichter klar, daß die historische Wissenschaft seit dem 16. Jahrhundert bedeutende Fortschritte gemacht hatte und daß Pignas Sichtweise als durch Muratori – den wohl bedeutendsten italienischen Historiker der Aufklärung – widerlegt gelten mußte. Der vorgebliche Versuch, beide miteinander zu versöhnen, hat nichts mit seriöser Quellenkritik zu tun: Der Librettist entscheidet sich (eingeständenermaßen) für jene historische Konstruktion, die ihm ein dankbares Sujet für seine Dichtung liefert. Mit seiner Vorrede will er wohl vor allem unter Beweis stellen, daß er den aktuellen Forschungsstand nicht aus schierer Unkenntnis ignoriert hat.

Ganz anders *La Vittoria d'Imeneo*, aufgeführt 1750 in Turin anläßlich der Hochzeit des Herzogs Vittorio Amedeo (III.) mit einer spanischen Prinzessin (S 25114). Der Dichter ist nicht genannt; vermutlich ist es Giuseppe Bartoli, der ein sieben Seiten umfassendes Vorwort „A' Leggitori“ zeichnet. Der Sieg des Hymenaeus besteht hier in der Hochzeit Alexanders

des Großen mit Roxane, zu der die antiken Quellen, so Bartoli, nur knappe und zudem widersprüchliche Angaben machen:

Tuttavia quando si confrontino varj passi d'Arriano, Plutarco, Quinto Curzio, Diodoro Siciliano, Strabone, Suida, Luciano, Polieno, e d'altre Scrittori; e quando non si voglia attenersi più all'uno che all'altro nella particolarità delle circostanze, si trova assai conforme alla verisimilitudine così Poetica, come Storica il conghietturare, che il fatto sia in questa guisa accaduto. (S. 3f.)

[Wenn man jedoch verschiedene Passagen bei [Flavius] Arrianus, Plutarch, Quintus Curtius, Diodorus Siculus, Strabon, Suidas, Lukian, Polyainos und anderen Schriftstellern vergleicht; und wenn man hinsichtlich der Umstände im einzelnen nicht zugunsten des einen oder anderen voreingenommen ist, erlaubt sowohl die poetische wie die historische Wahrscheinlichkeit die Vermutung, daß es sich folgendermaßen zugetragen hat.]

Bartoli kennt sich in der antiken Literatur offenbar außergewöhnlich gut aus; die *Strategika* des Polyainos von Makedonien (2. Hälfte 2. Jh. n.Chr.) oder das enzyklopädische Lexikon *Suda* (auch *Suidas*, in Konstantinopel ca. 1000 entstanden) standen auch im 18. Jahrhundert nicht in der Bibliothek eines durchschnittlich Gebildeten. Der Dichter scheint besonders an Alexanders militärischen Leistungen interessiert, jedenfalls schildert er ausführlich (S.4f.), wie die makedonischen Soldaten die fast unzugängliche Bergfeste des Rebellen Ariomaze einnehmen, ehe dann schließlich Roxane auftritt. Um Liebe und Hochzeit des hohen Paares darzustellen, sind Quellenstudien dann gar nicht mehr erforderlich, weil Bartoli sich auf ein Psychogramm Alexanders beschränkt:

Averei rappresentato novellamente si fatta azione considerandone le circostanze esterne, se massime la brevità prescritta alla presente Festa Teatrale non m'avesse consigliato di rivolgere il pensiero all'interno contrasto dell'animo dell'Eroe, il quale commosso da varj affetti parte severi, e parte piacevoli, finalmente in quella occasione fu da' piacevoli posseduto.

[Ich hätte eine solche Handlung auf neue Art dargestellt und mein Augenmerk auf die äußeren Umstände gelenkt, wenn es mir nicht vor allem angesichts der bei dieser Festa Teatrale gebotenen Kürze geraten erschienen wäre, den Sinn auf den inneren Konflikt in der Seele des Helden zu richten, der von unterschiedlichen, teils ernsthaften, teils angenehmen Affekten bewegt wird und sich bei diesem Anlaß zuletzt den angenehmen hingibt.]

Alexanders Konflikt wird in allegorischen Figuren veräußerlicht: Die Muse Urania steht für Kunst und Wissenschaft, Mars für das Waffenhandwerk, Venus für die Liebe und Hymenaeus für die geplante Hochzeit. Abschließend belegt Bartoli eine Reihe relativ unbedeutender Einzelheiten, die er in seine Dichtung eingefügt hat, mit antiken Zeugnissen. Im Libretto gibt es z.B. einen Tempel des Hercules:

Chiunque ha dato una qualche occhiata a' libri più conosciuti, anco senza aver veduto le medaglie di Pomponio Musa, ben sa, che in Grecia, e sino in Roma aveva tempj questo Dio col titolo d'Ercole Musagete, o sia condottier delle Muse (...)

[*Jeder, der nur einen Blick in die allerbekanntesten Bücher geworfen hat, weiß, selbst wenn er die Medaillen des Pomponius Musa³²⁵ nicht gesehen haben sollte, daß dieser Gott in Griechenland und selbst in Rom Tempel hatte, wo er als Hercules Musagetes, oder Führer der Musen, verehrt wurde (...)*]

Der Dichter achtet peinlich genau darauf, daß alles, was er hinzuerfindet, unter den historischen Umständen zumindest möglich scheint. Alexander gründet eine Stadt, die Bartoli *Filippi* nennt:

Non avendo i Geografi, nè gli Storici antichi narrato quali fossero i nomi delle città ivi edificate da Alessandro, era lecito il credere, che egli abbia cognominata una d'esse dal proprio Padre.

[*Da weder die antiken Geographen noch die Historiker die Namen der dort von Alexander erbauten Städte überliefert haben, war es statthaft anzunehmen, daß er eine davon nach seinem eigenen Vater benannt hätte.*]

Ein moderner Leser könnte in Bartolis skrupulöser Genauigkeit in solchen Details und seinem Optimismus, sich im Abstand von über 2000 Jahren in Alexanders Gemütsverfassung einfühlen zu können, einen Widerspruch sehen. Dieser löst sich auf, wenn man bedenkt, daß der Makedonier hier weniger als Individuum denn als Typus des idealen Herrschers und Heerführers dargestellt wird: Von seinem großen Ziel, der Eroberung der bekannten Welt, ist er so erfüllt, daß ihn die Ablenkung, die Liebe und Ehe notwendigerweise bedeuten, in Konflikte stürzen *muß*. Die in die poetische

³²⁵ Quintus Pomponius Musa ließ (ca. 66 v.Chr.) als Wortspiel mit seinem Namen zehn Münzen prägen, von denen neun jeweils eine der Musen, die zehnte „HERCULES MUSARUM“ darstellten (vgl. en.wikipedia.org/wiki/QuintusPomponius_Musa, letzte Abfrage 7.4.2012; Abb. der Münze mit der Hercules-Darstellung s. http://www.muenzenritter.de/46485-roemische-republik-q-pomponius-musa-denar-66-vchr-ss.html?__store=gb&__from_store=de, letzte Abfrage 7.4.2012).

Form der Allegorie gekleidete psychologische Diagnose dürfte Bartoli als ebenso historisch ‚wahr‘ betrachtet haben wie die antiquarischen Details.

Der philologisch-historische Exaktheitsanspruch erscheint noch gesteigert in einigen Texten aus Lucca, die den handelnden Figuren viele wörtliche Zitate aus den antiken Quellen (oft aus Livius) in den Mund legen und in Anmerkungen am Rand das lateinische Original anführen³²⁶. Im „componimento per musica“ *Lucio Emilio Paulo*³²⁷ geht es um die *virtus* des Lucius Aemilius Paulius, der als Konsul König Perseus von Makedonien besiegte (168 v.Chr.); wenn die unterlegenen Fürsten ihr Schicksal beklagen, tröstet er sie:

Cessate, omai cessate
Dalle meste querele, o Regi afflitti;
La Romana Potenza
Dell'eccelso suo Trono
Ha la Pietà per base, e la Clemenza (...)

[*Laßt ab von den traurigen Klagen, ihr betrübten Könige; die römische Macht hat als Grundlage ihres erhabenen Throns Mitleid und Milde (...)*]

Eine Anmerkung gibt die Quelle an: „Multorum Regum populorumque casibus cognita populi Romani clementia non modo spem, sed propè certam fiduciam salutis praebet. Liv. lib. 45.“ [*Die beim Sturz vieler Könige und Völker bewährte Milde des römischen Volkes bietet nicht nur Hoffnung, sondern die fast sichere Gewißheit des Heils. Livius, Buch 45.*]

Besorgt wegen der Unbeständigkeit Fortunas, bittet Paulius, eventuelle Unglücksfälle möchten nicht Rom, sondern ihn selbst und seine Familie treffen; wenig später verliert er seine beiden Söhne. Der *Argomento* schildert seine Reaktion:

Imperturbabile però mai sempre tra le maggior calamità, antepoñendo all'amor de figli, quello della Patria, più tosto da contristarsi si rallegra, che la fortuna si sia in tal forma sfogato contro

³²⁶ Vgl. auch an., *Lucio Catilina*, Lucca 1696 (dazu oben S. 83f.), wo aus Reden Ciceros, aus Sallust und Plutarch (in lat. Übers., wie auch im oben Anm. 316 angeführten *Solone*) zitiert wird.

³²⁷ Anonym, Lucca 1705 (S 14434).

lui solo, dicendo rivolto al Popolo Romano. *Hanc cladem Domus meæ vestra fœlicitas, & secunda fortuna publica consolatur.*

[*Aber stets unerschütterlich im größten Unglück stellt er über die Liebe zu seinen Söhnen jene zum Vaterland, und statt traurig zu werden, freut er sich, daß Fortuna auf diese Weise gegen ihn allein gewüthet hat, und wendet sich an das römische Volk mit den Worten: Über jenes Unheil meines Hauses trösten mich eure Glückseligkeit und der allgemeine Wohlstand hinweg.*]

In der letzten Szene des Librettos wird diese Äußerung paraphrasiert:

Non fia, che il cor di Padre unqua s'attristi,
Allor che i germi suoi spietata invola [sc. la sorte],
Che se gode la Patria ei si consola,
E le perdite sue son degni acquisti.

[*Niemals soll sich das Vaterherz betrüben, wenn das erbarmungslose [Schicksal ihm] seine Nachkommenschaft raubt, denn wenn das Vaterland sich freut, tröstet es sich, und seine Verluste sind ein wertvoller Gewinn.*]

Die Randbemerkung wiederholt das Zitat aus dem Argomento mit Quellenangabe (Livius, Buch 45). Den Autoren ging es offenbar darum, die dargestellten Ereignisse als *historia* (nicht *fabula*) zu erweisen und dadurch auch den politischen Lehren, die aus den Geschichten stets gezogen werden, mehr Verbindlichkeit zu sichern. Daß sie damit zugleich ihre eigene Gelehrsamkeit demonstrierten, dürfte sie kaum gestört haben.

Aus heutiger Sicht stellt sich freilich die Frage, ob aus den Quellenberufungen ohne weiteres Rückschlüsse auf die literarische Bildung und die Arbeitsweise der Librettisten gezogen werden dürfen. Um hier zu gültigen Antworten zu gelangen, wären eingehende Analysen nicht nur der vollständigen Operndichtungen, sondern auch der verbreiteten Nachschlagewerke, Enzyklopädien etc. erforderlich. Informationen über die Seelengröße des Aemilius Paulius z.B. hätte der anonyme Dichter samt Quellenverweisen auch in einschlägigen Handbüchern finden können; die lateinischen Zitate sprechen zweifellos dafür, daß er sich direkt auf Livius bezog, aber es wäre immerhin möglich (wenn auch vielleicht weniger wahrscheinlich), daß ein moderner Historiker im entsprechenden Kapitel seiner Geschichte der römischen Republik alle diese Stellen wörtlich zitiert hätte. Unkommentierten

Autorenlisten oder aneinandergereihten Stellenverweisen sieht man erst recht nicht an, ob sie auf eigenen Quellenstudien basieren oder aus Lexika (wie dem von HEDERICH zur Mythologie) abgeschrieben sind.

Nur wenn ein Librettist relativ unwichtige, in zusammenfassenden Darstellungen nicht berücksichtigte Details oder prägnante Formulierungen aus den zitierten Quellen übernimmt, ist der Fall ganz klar. Gewisse Rückschlüsse läßt auch die Persönlichkeit des Dichters zu, soweit sie für uns faßbar wird: Pietro Metastasio stellt in allen seinen Schriften (einschließlich eines Kommentars zur *Poetik* des Aristoteles³²⁸) so genaue Kenntnis der antiken Tradition unter Beweis, daß man ihm kaum unterstellen wird, seine lakonischen Quellenverweise (s.o.) aus einem Lexikon abgeschrieben zu haben.

Ob unsere Librettisten alle Texte, auf die sie verweisen, wirklich in der Hand gehabt haben oder ob in größerem Umfang aus zweiter Hand zitiert wird, muß zum gegenwärtigen Zeitpunkt offenbleiben. Allerdings zeigen schon wenige Stichproben, daß es offenbar keineswegs als ehrenrührig galt, moderne Kompilationen oder Handbücher als Quellen zu nennen; darf man daraus den Umkehrschluß ziehen, daß, wer Homer zitierte, auch Homer (oder zumindest eine italienische Homer-Übersetzung) gelesen hatte? Die Dinge liegen zweifellos komplizierter. Vor allem hinter unspezifischen Formulierungen wie „come sa ogni Erudito“³²⁹ [*wie jeder Gebildete weiß*] mögen sich Reminiszenzen an Vergil, Plutarch oder Livius, oder eben angelesenes Handbuch-Wissen verbergen.

Gelegentlich wird im *Argomento* suggeriert, vom Dichter erfundene (oder radikal veränderte bzw. umgedeutete) Geschehnisse wären in der Form, wie sie im Libretto dargestellt werden, in den antiken Quellen bezeugt. Wir haben schon gesehen, daß Cesare Olivieri mit *Bacco e Arianna* (1784) ein recht raffiniertes Beispiel für diese Art der Manipulation bietet³³⁰; ein weiteres wird uns – ausgerechnet – bei dem gelehrten Historiker und skrupulösen Philologen Apostolo Zeno begegnen³³¹. Die Absicht ist stets, für eine (neu) erfundene Handlung das höhere Prestige der *historia* oder einer altehrwürdigen, schon seit der Antike bezeugten *fabula* in Anspruch zu

³²⁸ Vgl. dazu GIER, 75.

³²⁹ An., *Amore accademico*, Wien 1691 (S 1528), *Argomento* (bezogen auf die Geschichte von Amor und Psyche).

³³⁰ Vgl. oben S. 110f.

³³¹ Vgl. unten S. 140f.

nehmen. Bei weniger bekannten (historischen wie mythologischen) Stoffen lassen sich solche Praktiken nur durch Vergleich mit den angegebenen Referenztexten aufdecken.

Einen interessanten Sonderfall stellt Nicolò Minatos erstmals von Cavalli (und in unterschiedlichen Bearbeitungen noch mehrfach bis hin zu Händel) vertontes *Serse*-Libretto dar³³²: Es konnte gezeigt werden³³³, daß Minato hier eine Comedia Lope de Vegas in den antiken Orient verlegt und dem Titelhelden den Namen des historischen Xerxes gegeben³³⁴, dabei aber die Intrige (abgesehen von dem neuen Handlungsstrang um die zusätzliche Figur Amastre) im großen Ganzen übernommen hat³³⁵. Der Librettist hat seine Abhängigkeit von der spanischen Vorlage nicht deutlich herausgestellt³³⁶, aber auch nicht eigentlich verschwiegen; der Hinweis in seiner Vorrede „Al lettore“:

Nel soggetto spero haverti recato qualche accidente venuto dalli errarij di famosissimo autore, che già scrisse in altra lingua; del quale forse potrai compiacerti.

[*Ich hoffe, dir mit diesem Stoff einen Fund aus dem Schatzhaus eines hochberühmten Autors gebracht zu haben, der einst in einer anderen Sprache schrieb; vielleicht kannst du Freude daran haben.*]

bezieht sich (wie CATALDI gezeigt hat³³⁷) nicht auf Herodots Bericht über die Taten des Xerxes, sondern auf Lopes Stück *Lo cierto por lo dudoso*. Der Argomento verweist auf Herodot³³⁸ am Ende des Abschnitts „Di quello che si ha dall’istoria“, der tatsächlich auf den *Historien* basiert: Xerxes, so liest man hier unter anderem, hatte einen Bruder namens Arsamene, heiratete Amastre, überquerte den Hellespont mittels einer Schiffsbrücke (was erst im zweiten Versuch gelang, weil die erste Brücke vom Sturm zerstört wurde)

³³² Venedig 1654 (S 25236), vgl. NOE, Nr. 224, sowie A. GIER, *Liebe, Komik und der Ernst des Lebens* (wie Anm. 301), 94-100.

³³³ Vgl. L. CATALDI, *Lo cierto por lo dudoso trasformato in Xerse*, Studi Urbinati B: Scienze umane e sociali 65 (1992), 309-333; ich danke LORENZO BIANCONI (Bologna), der mich auf diesen Aufsatz hingewiesen hat.

³³⁴ In Xerxes und seinen Persern sollte das Publikum die Türken wiedererkennen, mit denen sich die Republik Venedig seit 1645 im Krieg befand, vgl. ebd., 318f.

³³⁵ Vgl. ebd., 311ff.; zu Amastre 315f.

³³⁶ In Libretto-Bearbeitungen französischer Dramen, die die raumzeitliche Situierung der Vorlage verändern, wird dagegen gewöhnlich auf die Vorlage hingewiesen, vgl. unten S. 132f.

³³⁷ CATALDI (wie Anm. 333), 309f.

³³⁸ Vgl. ebd., 319.

und verliebte sich in eine Platane; alle diese Details hat Minato seiner spanischen Quelle hinzugefügt. Somit sind seine Angaben zwar vielleicht etwas irreführend, aber nicht falsch. Daß er Lopes Namen und den Titel von dessen Comedia nicht nennt, mag angesichts der Beliebtheit des spanischen Theaters in Italien und Venedig³³⁹ weniger als Versuch, Spuren zu verwischen, denn als Reverenz an die Repertoirekenntnis des Publikums zu verstehen sein³⁴⁰.

Moderne Vorlagen

Auf italienische Literatur greifen die Librettisten – von zwei bedeutsamen Ausnahmen abgesehen – nur selten zurück. Opern nach Dantes *Commedia* entstanden in größerer Zahl erst im 19. Jahrhundert³⁴¹; auch Boccaccios *Decameron* liefert kaum Anregungen³⁴². Ganz singulär ist der Hinweis im Argomento zu Bernardo Morandos *Vicende del tempo*³⁴³:

³³⁹ Vgl. z.B. N.L. D'ANTUONO, *La comedia española en la Italia del siglo XVII: la commedia dell'arte*, in: *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, London 1998, 1-36; DIES., *Il teatro in musica tra fonti spagnole e commedia dell'Arte*, in: *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, a cura di A. LATTANZI / P. MAIONE, Napoli 2003, 213-235, sowie die dort zitierte Literatur.

³⁴⁰ Eine ähnliche Verschmelzung heterogener Überlieferungen scheint auch in Apostolo Zenos *Rivali generosi* (vgl. oben S. 52) vorzuliegen: Der Argomento nennt Sigonius (1524-1584) und Trissino [*La Italia liberata da' Gothi*, 1547/48] als Referenztexte, Belisarios Entscheidung, Elpidias Hand solle der Preis für den tapfersten Kämpfer im Krieg gegen die Goten sein, erinnert jedoch zunächst und vor allem an Kaiser Karls Versuch, den Streit Orlandos und Rinaldos um Angelica zu schlichten (vgl. Ariost, *Orlando furioso*, I 5-8; benutzte Ausg.: a cura di C. SEGRE [I Meridiani Collezione], Milano 2006, 2f.).

³⁴¹ Vgl. C. SCHNEIDER-KLIEMT, *Dante Alighieri*, MGG², Personenteil, Bd 5, 390-395, speziell 394; sowie A. LA SALVIA, *Dantes Göttliche Komödie im Musiktheater*, in: *Göttliche, menschliche und teuflische Komödien. Europäische Welttheater-Entwürfe im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. von A. GIER, Bamberg 2011, 253-281; A. GIER, *Dante Alighieri und Die Göttliche Komödie im Musiktheater. Zwei Fallstudien*, in: *Dialoge und Resonanzen. Musikgeschichte zwischen den Kulturen. THEO HIRSBRUNNER zum 80. Geburtstag*, hg. von I. RENTSCH, W. KLAY und A. STOLLBERG, München 2011, 35-52.

³⁴² Vgl. jedoch Rospigliosis *Chi soffre spera* (1637) nach Boccaccios „Falkennovelle“ V 9, dazu oben S. 79f.

³⁴³ Parma 1652, vgl. oben S. 37.

A questa Invenzione qualche poco di luce ha somministrato il Boccaccio nel primo Libro della Genealogia de i Dei, ove, dichiarando una Favola di Pronapide, tocca l'inimicizia del Sole con la Notte perseguitata da quello, e protetta dall'Erebo (...)

[Diese erfundene Geschichte verdankt Boccaccio ein wenig Klarheit, der im ersten Buch der Genealogie deorum gentilium ausgehend von einer Fabel des Pronapides³⁴⁴ auf die Feindschaft der Sonne gegenüber der Nacht zu sprechen kommt, die von jener verfolgt und von der Unterwelt beschützt wird (...)]

Girolamo Frigimelica Roberti zitiert im Argomento zu *Il Mitridate Eupatore*³⁴⁵ drei Verse aus Petrarca's *Triumphus famae*³⁴⁶, die dem „eterno / Nemico de' Roman“ [dem ewigen Feind der Römer] eine Reverenz erweisen, und drei weitere Verse über seine Königin Ipsicratea, „che il suo Signor con breve chioma / Va seguitando“³⁴⁷ [die ihrem Gatten mit kurzen Haaren folgt], weil sie in Männerkleidern in den Krieg zog; die kurzen Zitate haben lediglich dekorative Funktion³⁴⁸. Die auf den Argomento folgenden *Notizie storiche* zeigen, daß der Dichter sein Wissen über Mithridates aus Justin, Appian, Plutarch und Strabon bezog.

Die beiden häufig herangezogenen Ausnahmen sind – natürlich – Ariost und Tasso, deren epische Dichtungen ein quasi unerschöpfliches Stoffreservoir darstellen³⁴⁹. Die meisten Librettisten, die Episoden aus dem *Orlando furioso* oder der *Gerusalemme liberata* bearbeiten, geben freilich nur summarische Hinweise zu ihrer Vorgehensweise. Wir sahen schon, daß Migliavacca es für überflüssig hielt, die allgemein bekannte Geschichte der

³⁴⁴ Pronapides wird als Lehrer Homers genannt (fehlt DNP, vgl. aber J. LEMPRIÈRE, *Classical Dictionary*, London 1994, 563f.).

³⁴⁵ Venedig 1707, S 15667; abgedruckt bei CHIARELLI / POMPILIO, 175f.

³⁴⁶ II, 130-132, benutzte Ausg.: Fr. Petrarca, *Triumphs*, a cura di M. ARIANI, Milano 1988, 321.

³⁴⁷ *Triumphus Cupidinis* III 28-30, ebd., 141.

³⁴⁸ Die auf den Argomento folgende Vorrede „Autore A chi legge“ (CHIARELLI / POMPILIO, 176f.) eröffnet Frigimelica Roberti mit einem Zitat aus dem *Orlando furioso* (XI 67), wobei der Bezug zur poetologischen Aussage einigermaßen gesucht erscheint: So wie Zeuxis die Züge vieler schöner Frauen zum Portrait einer Göttin kombinierte, ahmt das Libretto die Schönheiten der vollkommensten griechischen Tragödien nach.

³⁴⁹ Vgl. zu Ariost außer dem (in seiner Knappheit enttäuschenden) Artikel von A.A. ABERT / A. BUCK, MGG², Personenteil, Bd 1, 915-917 z.B. R. DÖRING, *Ariostos Orlando Furioso im italienischen Theater des Seicento und Settecento*, Diss. Hamburg 1973, oder auch A. GIER, *Damen, Ritter, Waffen und Liebe. Ariostos Orlando Furioso auf der Opernbühne*, Händel-Jahrbuch 57 (2011), 307-332; zu Tasso z.B. *Tasso. La Musica, i musicisti*, a cura di M.A. BALSANO / TH. WALKER, Firenze 1988.

Zauberin Armida in seinem Argomento zu resumieren³⁵⁰; auch Abweichungen von den Vorlagen (neben Tasso Quinaults Libretto für Lully) erörtert er nicht im einzelnen – offenbar ging er davon aus, daß die Zuschauer seinen Anteil schon erkennen würden:

per l'unità del tempo, e per altri convenienti riflessi, si è creduto espediente il variare qualche circostanza del Poema italiano, e deviare da qualche traccia del Poema Francese.

[*um der Einheit der Zeit, und anderer angemessener Wirkungen willen schien es nützlich, gewisse Umstände gegenüber der italienischen Dichtung zu verändern und gelegentlich von der Bahn des französischen Gedichts abzuweichen.*]

Kaum einer der zahlreichen Librettisten, die Armida immer wieder auf die Opernbühne gebracht haben, geht weiter ins Detail³⁵¹. Rekordverdächtig ist der Lakonismus Leopoldo de Villatis³⁵²:

Die Zaubereyen, und andere hinzugefügte Dinge, dienen nur zu mehrerer Auszierung des Singspiels, welches *mit seinen nöthigen Veränderungen* [colle mutazioni necessarie; Hervorhebung A.G.] aus dem Frantzösischen, und dem berühmten Gedichte des befreytten Jerusalems, einer vortrefflichen Arbeit des schon genannten *Torquato Tasso*, des Fürsten der welschen Dichter, genommen ist.

Der Stoff stellte die Bearbeiter freilich vor ein Problem, das am klarsten Francesco Saverio de Rogatis³⁵³ benannt hat:

laddove in quell' Isola si fusse finta interamente l'azione, appena sarebbe stato capace il soggetto d'un picciolo Componimento, stante il ristretto numero degli Attori.

³⁵⁰ Vgl. oben S. 44.

³⁵¹ Vgl. z.B. noch die Formulierung des anonymen Dichters, dessen *Rinaldo* 1775 in Venedig mit der Musik von Antonio Tozzi aufgeführt wurde (S 19848), benutzte Ausg.: *Armida*, a cura di CH. S. BRAUNER (I libretti di Rossini, 7), Pesaro 2000, 451-494, Argomento 458: „La Favola è notissima; e se nel presente Dramma sonosi cambiate alcune circostanze, questo fu solamente per adattarsi ad alcune necessità Teatrali per le quali non che la Favola, ma la Storia medesima viene talvolta da' Compositori alterata.“

³⁵² *Armida*, Berlin 1751, vgl. oben S. 92.

³⁵³ *Armida abbandonata*, Neapel 1770 (für Jomelli; S 2739); benutzte Ausgabe: *Armida* (wie Anm. 351), 253-318, Argomento 259f. Zu dieser Stelle vgl. auch A. GIER, *Ecco l'ancilla tua... Armida in der Oper zwischen Gluck und Rossini (mit einem Seitenblick auf Antonín Dvořák)*, in: *Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*, hg. von A. AURNHAMMER, Berlin – New York 1995, 643-660, speziell 651f.

[wo die Handlung ganz auf [Armidas] Insel angesiedelt worden wäre, hätte der Stoff kaum für eine kleine Dichtung ausgereicht wegen der begrenzten Zahl der Darsteller.]

Aus Liebe zu Armida, die ihn auf ihre Zauberinsel entführt hat, vergißt Rinaldo seine große Aufgabe (die Eroberung Jerusalems im Namen Jesu Christi), aber sein General Goffredo schickt zwei Ritter, die ihn zur Besinnung bringen; daraufhin verläßt Rinaldo Armida und kehrt zum Kreuzfahrerheer zurück. Das Geschehen auf der Insel wird von zwei Haupt- (Armida und Rinaldo) und zwei Nebenfiguren getragen (den beiden Kreuzrittern); das mag für eine kleine Festa teatrale reichen, für eine Opera seria aber sicher nicht. Die zahlreichen früheren Bühnenbearbeitungen des Stoffes, so de Rogatis weiter, haben deshalb den Ort der Handlung nach Damaskus, in einen Palast nahe beim Kreuzritterlager³⁵⁴ oder an einen anderen Ort verlegt, wo mit einiger Wahrscheinlichkeit auch andere Figuren aus der *Gerusalemme liberata* auftreten können (er selbst bringt die Protagonisten in Armidas Burg unweit Jerusalems mit dem christlichen Ritter Tancredi und der verliebten Sarazenenprinzessin Erminia zusammen).

Ähnlich argumentieren Librettisten von Francesco Silvani (1707) bis zu Giovanni Schmidt (*Armida* für Rossini, Neapel 1817³⁵⁵): Im Vorwort zu Silvanis *Armida abbandonata* (für Giovanni Maria Ruggieri³⁵⁶) berichtet der „Drucker“ (d.h. der Verlagsbuchhändler), der Dichter habe lange gebraucht, um den „giustissimo scrupolo di peccare di soverchia temerità, tingendo la sua debole penna nell’aurea fonte di quel non mai bastantemente encomiato Epico Componimento“ [nur zu gerechtfertigten Skrupel, sich übermäßiger Tollkühnheit schuldig zu machen, indem er seine schwache Feder in den Goldquell jenes niemals hinreichend gepriesenen epischen Gedichts tauchte] zu überwinden. Das Libretto folgt Tasso denn auch so genau wie möglich: „In essa [opera] compariscono tutti gl’Attori con que’ caratteri stessi, co’ quali quel grand’uomo li adornò ne’ suoi Canti.“ [In diesem [Buch] erscheinen alle handelnden Figuren mit eben den Eigenschaften, mit denen jener große Mann [Tasso] sie in seinen Gesängen zier-

³⁵⁴ Anspielung auf Silvanis Libretto (s.u.): de Rogatis spricht von „un Palazzo in riva del mare nelle vicinanze del Campo di Goffredo“, Silvani (wie Anm. 356) von einem „Palazzo incantato in poca distanza del Campo di Goffredo posto sù la riva del mare“.

³⁵⁵ Zu Schmidt vgl. GIER (wie Anm. 353), 659.

³⁵⁶ Venedig 1707 (S 2718); benutzte Ausg.: *Armida* (wie Anm. 351), 79-140; Vorrede „Lo Stampatore A chi Legge“ 87-90.

te.] Der Schauplatz allerdings wurde (wie später bei de Rogatis) in die Nähe des Kreuzfahrerlagers verlegt, um Tancredi und Erminia auftreten lassen zu können. Auch der Zauberwald, dessen Bann Tassos Rinaldo erst nach seiner Rückkehr zum Heer der Christen löst (*Gerusalemme lib.*, XVIII), wird dort situiert, „ad oggetto di dare con la decoratione maggior Merito al Teatro, ed all’Uditorio maggior diletto“ [*um dem Theater durch das Bühnenbild größeres Verdienst und dem Publikum mehr Vergnügen zu verschaffen*].

Die Paradiesinsel, wo Armida und Rinaldo ungestört nur ihrer Liebe leben, ist zweifellos eine der suggestivsten Schöpfungen Tassos³⁵⁷; kaum ein Leser der *Gerusalemme liberata* wird sie vergessen können. Befindet sich das Liebesnest statt dessen in unmittelbarer Nähe zum Kampfgetümmel, dann widerspricht das den Erwartungen der Zuschauer auf so eklatante Weise, daß die Änderung einer Erklärung bedarf; deshalb verweisen die Librettisten in diesem Fall auf die Notwendigkeit, zusätzliche Figuren einzuführen. Bei weniger spektakulären Abweichungen von der epischen Vorlage berufen sie sich dagegen nur allgemein auf Prinzipien des Theaters oder der zeitgenössischen Dramenästhetik.

Jacopo Duranti gibt sich in seinem *Armida*-Buch für Pasquale Anfossi³⁵⁸ als Parteigänger der Libretto-Reform Ranieri de’ Calzabigi³⁵⁹ zu erkennen:

la favola d’Armida (...) si è nel presente Dramma variata così in alcuni caratteri, come nelle sue situazioni, e circostanze, per formarne un’azione sola, regolare, e più verosimile, e ridurla ad unità di luogo, e di tempo (...)

[*die Geschichte von Armida (...) ist im vorliegenden Drama hinsichtlich einiger Rollen, der Situationen und Begleitumstände verändert worden, um eine einzige, regelgerechte und wahrscheinlichere Handlung zu schaffen und um Einheit des Ortes und der Zeit zu gewährleisten (...)*]

Für Duranti und Calzabigi ist das Libretto ein ‚Drama‘, d.h. eine Tragödie, die die drei aristotelischen Einheiten zu respektieren hat. Im Anschluß an den Argomento wird konstatiert, daß dieses Ziel erreicht wurde: der Schauplatz ist Damaskus (und Umgebung); die Zeit beschränkt sich auf den Tag,

³⁵⁷ Natürlich gab es zahlreiche Vorbilder wie Kalypsos Insel in der *Odyssee* oder die Minnegrotte in den mittelalterlichen Romanen von Tristan und Isolde.

³⁵⁸ Torino 1770 (S 2683); benutzte Ausg.: *Armida* (wie Anm. 351), 321-400, Argomento 323f.

³⁵⁹ Vgl. dazu GIER, 110f.

an dem Ubaldo (einer von Goffredos Abgesandten) dort eintrifft; die Handlung machen Rinaldos Entschluß, Armida zu verlassen, und seine Flucht aus. Welche Änderungen gegenüber der Vorlage nötig waren, um zu einem derart regelkonformen Resultat zu gelangen, wird auch hier nicht weiter ausgeführt.

Die Librettisten des 17. und 18. Jahrhunderts haben auf eine Vielzahl höchst unterschiedlicher nachantiker Prätexte zurückgegriffen; eingehendere Untersuchungen würden (sicher bedeutende) epochen-³⁶⁰ und regionenspezifische Unterschiede auch hinsichtlich der Erörterung der Quellenproblematik in den Argomenti deutlich machen. Besonders häufig wurden seit Ende des 17. Jahrhunderts französische Tragödien (und Tragikomödien) adaptiert³⁶¹; vor allem Pierre Corneille und sein Bruder Thomas waren bei den Operndichtern beliebt, aber auch auf Racines Dramen griff man häufig zurück, bevor seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Voltaire alle Konkurrenten in den Hintergrund drängte³⁶².

Dramaturgie und Ästhetik der italienischen Oper nötigten die Bearbeiter zu bedeutenden Veränderungen, wie aus der Vorrede zu Francesco Silvanis und Domenico Lallis *Veri amici*³⁶³ hervorgeht:

Consegnata poi ad altro autore perché la verseggiasse, questo si è creduto in debito di aggiungervi diverse altre scene ancora per ridurre l'opera all'uso italiano che gusta vedere ad agire gl'interlocutori e non solo sentirli parlare (...)

[Da [das Libretto] dann einem anderen Autor anvertraut wurde, damit er es in Verse bringe, fühlte sich dieser verpflichtet, noch verschiedene andere Szenen hinzuzufügen, um die Oper den italienischen Gepflogenheiten anzupassen; denn hier möchte man die Darsteller spielen sehen und nicht nur sprechen hören (...)]

³⁶⁰ Vgl. z.B. die im 17. Jahrhundert so beliebten Opernadaptationen spanischer Theaterstücke, auf deren Argomenti im Rahmen dieser exemplarischen Darstellung nicht eingegangen werden kann. – Auch Episoden aus dem *Don Quijote* des Cervantes dienten häufig als Vorwurf für Libretti, vgl. CHR. STROSETZKI, *Miguel de Cervantes*, in: MGG², Personenteil, Bd 4, 588-596 und die dort angegebene Literatur.

³⁶¹ Vgl. M. BUCCIARELLI, *Italian Opera and European Theatre, 1680-1720. Plots, Performers, Dramaturgies*, Turnhout 2000, 105-117.

³⁶² Vgl. ebd., 106.

³⁶³ Venedig 1713, Musik A. Paulati (S 24656), Vorrede des Verlegers M. Rossetti, zit. nach BUCCIARELLI (wie Anm. 361), 108.

Antonio Salvi rechtfertigt die Änderungen, die er in *Rodelinda regina de' Lombardi*³⁶⁴ gegenüber Pierre Corneilles *Pertharite* vorgenommen hat, mit dem Argument, daß der Dichter selbst seine Tragödie für mißlungen hielt:

Questo stesso soggetto fu posto in teatro dal famoso tragico francese Pietro Cornelio, ma con esito così infelice che egli medesimo si dichiara di non volere esaminarlo per perderne la memoria. Io mi son dispensato dal seguire l'ordine, l'episodio e lo sceneggiamento del medesimo Cornelio, ancorché mi sia servito degli stessi personaggi, e dati loro gl'istessi caratteri.

[Dieser Stoff wurde von dem berühmten französischen Tragödiendichter Pierre Corneille auf die Bühne gebracht, aber mit so unglücklichem Ergebnis, daß er selbst erklärt, er wolle nicht weiter darüber nachdenken, damit er es [schnell] vergäße. Ich habe davon abgesehen, Corneille hinsichtlich Handlungsverlauf, Episoden und Szeneneinteilung zu folgen, obwohl ich dieselben Figuren verwendet und ihnen die gleichen Charakterzüge gegeben habe.]

Stoffe aus neuerer Zeit werden zu Beginn des 18. Jahrhunderts noch häufig in die Antike verlegt, wobei sich mit den Orts- und Personenamen Bühnenbild und Kostüme ändern, ohne daß dies notwendigerweise Auswirkungen auf Handlung und Personenkonstellation haben müßte: Manchmal werden bloß mittelalterliche Spanier oder frühneuzeitliche Engländer als Römer oder Perser verkleidet³⁶⁵. Die Argumente weisen in solchen Fällen ohne Scheu auf die Vorlage und die ursprüngliche raumzeitliche Situierung hin; so z.B. Antonio Salvi, der die Tragödie *Le Comte d'Essex*

³⁶⁴ Florenz 1710 (S 20061); benutzte Ausg.: *I libretti italiani di Händel I*** (wie Anm. 265), Argomento: 397.

³⁶⁵ Die Namen der Protagonisten sind auch im „Drama per musica“ *La Forza della virtù* von Domenico David (Bologna 1694, S 10875) geändert, das einen historischen Stoff – die Beziehung zwischen König Pedro el Cruel von Kastilien (1369-1379) und seiner Mätresse Maria Padilla – behandelt (vgl. A. GIER, *Est-elle bonne? Est-elle méchante? Maria Padilla in der Überlieferung um Pedro el Cruel*, in: Hören Sagen Lesen Lernen. Bausteine zu einer Geschichte der kommunikativen Kultur. Festschrift für RUDOLF SCHENDA, hg. von U. BRUNOLD-BIGLER und H. BAUSINGER, Bern etc. 1995, 265-275, wo Davids Buch allerdings nicht erwähnt ist): Aus Pedro wird ein König ‚Fernando‘, aus seiner Braut Blanche de Bourbon ‚Clotilde‘, aus Maria Padilla ‚Anagilda‘. Im Argomento werden die Figuren mit ihren historischen Vorbildern identifiziert (und Pedro wird als „Uomo di feroci pensieri, e di cuore lascivo, Principe insomma vassallo delle sue passioni, e non Signore di se stesso“ charakterisiert). Der spanische Schauplatz bleibt gleich, die Kritik an der historischen Figur Pedro I wird im Argomento mit aller Deutlichkeit formuliert; sollte die Änderung wirklich nur dadurch motiviert sein, daß ein schlechter König, über den man liest, weniger Anstoß erregt als einer, den man auf der Bühne sieht?

von Thomas Corneille über den unglücklichen Günstling Elisabeths I. von England zum Vorwurf seines Librettos *Amore e maestà*³⁶⁶ nahm:

Il soggetto è l'istesso che già espose sulle scene di Francia il famoso Tommaso Cornelio sotto il nome del Conte d'Essex, ma dovendo questa [tragedia] servire alla musica, alla compagnia ed al teatro italiano, m'è convenuto fingere la scena in Persia, scemare il numero degli attori, variar lo scenario, far comparire varie azioni ed alterarla molto dal suo originale.³⁶⁷

[*Der Stoff ist derselbe, den schon der berühmte Thomas Corneille unter dem Titel Der Graf von Essex auf die französischen Bühnen brachte, aber weil diese [Tragödie] in Musik gesetzt werden und von einer italienischen Truppe auf einem italienischen Theater aufgeführt werden soll, mußte ich die Handlung nach Persien verlegen, die Zahl der Darsteller verringern, das Bühnenbild verändern, verschiedene Entwicklungen neu einführen und das Stück gegenüber dem Original sehr umgestalten.*]

Paolo Rolli, der Salvis Libretto 1721 in London, wo die Erinnerung an Essex natürlich besonders lebendig war, neu bearbeitete (und den Titel in *Arsace* änderte³⁶⁸), ist wesentlich expliziter:

Il soggetto di questo Drama è lo stesso che quello della Tragedia scritta dal Tragico *Tommaso Cornelio* sulla morte del famoso Conte d'Essex, la cui storia è notissima in questa sua gran Patria. Chi scrisse questo Drama, siccome variò molto la condotta del primo Autore; così ancora ne cangiò i nomi ed il sito; per meglio accomodarsi alla Musica. Basti pertanto a gli spettatori il sapere che *Statira* è la Regina *Elisabetta*, e che *Arsace* è il conte d'Essex.

[*Der Stoff dieses Dramas ist derselbe wie in der Tragödie, die der tragische Dichter Thomas Corneille über den Tod des berühmten Grafen von Essex schrieb, dessen Geschichte hier in seinem so bedeutenden Heimatland allgemein bekannt ist. Der Verfasser des Dramas [=Salvi] wich in vieler Hinsicht von der Handlungsführung des ersten Autors [=Corneille] ab und veränderte auch Namen und Schauplatz, um der Musik entgegenzukommen. Den Zuschauern mag es genügen zu wissen, daß Statira Königin Elisabeth und Arsace Graf Essex ist.*]

Es kann also kein Zweifel darüber bestehen, wer gemeint ist. Anders als z.B. im 19. Jahrhundert bei Verdis *Rigoletto* (ein fikionalisiertes

³⁶⁶ Florenz 1715 (S 1612).

³⁶⁷ Zit. nach BUCCIARELLI (wie Anm. 361), 110.

³⁶⁸ S 2850; die Musik, die Giuseppe Maria Orlandini für die Aufführung in Florenz 1715 geschrieben hatte, wurde von Philippo Amadei ergänzt, vgl. den Hinweis am Ende des (keine Überschrift aufweisenden) Argomento.

Mantua statt Paris) oder *Un ballo in maschera* (Boston statt Stockholm) ist nicht eine Zensurbehörde (oder Selbstzensur der Autoren) dafür verantwortlich, daß aus dem elisabethanischen England Persien zur Zeit der Achämeniden wird³⁶⁹; die Librettisten nehmen vielmehr Rücksicht auf die Sehgewohnheiten ihres Publikums, oder auf die Ausstattung des Kostümfundus, der vermutlich nur Uniformen *à l'antique* hergab.

Die Librettisten haben nicht unbedingt alle Bücher gelesen, auf die sie in den Argomenti verweisen, und sie verweisen nicht auf alle, die sie gelesen haben. Dennoch sind solche Referenzen ein wichtiger Indikator für die literarische Bildung der Operndichter und für ihr Verhältnis zur antiken Tradition. Die in den Argomenti angeführten Werke bilden so etwas wie die Basisbibliothek des Autors; Studien zu den von Nicolò Minato, Paolo Rolli oder Giovanni De Gamerra zitierten Prätexten würden nicht nur die intellektuellen und literarischen Voraussetzungen ihres Schaffens erhellen, sondern auch instruktive Vergleiche ermöglichen. Hier soll exemplarisch das Corpus der von Apostolo Zeno angeführten klassischen und modernen Texte vorgestellt werden; kontrastiv werden die musikdramatischen Dichtungen Giovanni Baldanzas herangezogen.

³⁶⁹ Daß in anderen Fällen die Verlegung der Opernhandlung in ein anderes Land und eine andere Zeit sehr wohl aus politischen Rücksichten erfolgt sein könnte, soll keineswegs bestritten werden. Vgl. z.B. Händels Opern *Il Floridante* (1721, Text Paolo Rolli nach Francesco Silvani, *La costanza in trionfo*, 1696, S 6815), wo der Wechsel von Norwegen ins alte Persien möglicherweise gegen das Haus Hannover gerichtete Untertöne abschwächte (dazu u.a. S. WOYKE, *Il Floridante* (HWV 14), in: Händels Opern, hg. von A. JACOBSHAGEN und P. MÜCKE [Das Händel-Handbuch, 2], Laaber 2009, Teilbd 2, 110-115, hier 113f.; A. GIER, *Händels Librettisten*, ebd., Teilbd 1, 196-207, hier 204), oder *Sosarme* (1732) nach Antonio Salvis *Dionisio re di Portogallo* von 1707 (S 7930), dessen Schauplatz möglicherweise mit Rücksicht auf das portugiesische Königshaus nach Medien transponiert wurde (vgl. CHR. SIEGERT, *Sosarme, Re di Media* (HWV 30), ebd., Teilbd 2, 241-249, hier 242f.).

Der Gelehrte: Apostolo Zeno

„A deep interest in literary scholarship and in antiquarianism marked Zeno all his life“³⁷⁰. Zenos Argomenti bestätigen diese Feststellung eindrucksvoll: Die Auswertung der Quellenverweise in 45 in der Werkausgabe von 1744 enthaltenen Libretti³⁷¹ zeigt, daß der Dichter zahlreiche, z.T. recht entlegene antike wie moderne Texte als Stoffvorlagen heranzog³⁷²:

³⁷⁰ R. FREEMAN, *Apostolo Zeno*, in: NGroveD 20, 668. Am Wiener Kaiserhof hatte Zeno die Position eines Dichters und Historiographen inne, vgl. oben Anm. 290. – Zenos Privatbibliothek umfaßte ca. 20.000 Bände (darunter 975 Librettodrucke) sowie 600 Handschriften; knapp drei Viertel seiner Bücher befinden sich heute in der Biblioteca Marciana in Venedig, aber bis auf die Librettosammlung (Sammelbände Dramm. 3448 – 3578) erhielten sie keine fortlaufenden Signaturen und sind nur an den eingeklebten Exlibris zu erkennen, vgl. MARINELLA LAINI, *La raccolta zeniana di drammi per musica veneziani della Biblioteca Nazionale Marciana 1637-1700*, Lucca 1995, speziell XI-XIII (LAINI katalogisiert die 474 bis 1700 gedruckten Libretti in Zenos Sammlung, ein Inventar der 501 zwischen 1701 und 1750 entstandenen Drucke existiert nicht).

³⁷¹ Unberücksichtigt bleiben die „Serenata per musica“ *Psiche* (ZENO Bd 7, 359-[390]), die keinen Argomento hat, und die siebzehn *Azioni sacre* (ZENO, Bd 8), von denen nur *Le profezie evangeliche d'Isaia* einen Argomento aufweist, vgl. dazu oben, S. 106f. – Zehn der 45 „drammi“ verfaßte Zeno gemeinsam mit Pietro Pariati (sie sind in ZENO, Bde 9/10 zusammengefaßt), wobei (so die Vorbemerkung in ZENO, Bd 9) „Facitura del primo [Zeno] è la tessitura, e l'ordinazione di ciascun soggetto; e al verseggiare applicarono vicendevolmente l'uno, e l'altro“. Da in Hinblick auf Inhalt, Gedankenführung und Stil der Argomenti kein Unterschied zwischen den von Zeno allein und den gemeinsam mit Pariati verfaßten Libretti erkennbar ist, werden diese letzten im folgenden mit einbezogen. – Allen 45 „drammi“ ist ein (längerer oder kürzerer) Argomento vorangestellt; daneben haben nur vier von Zeno allein verfaßte Dichtungen (*Griselda*, *Eumene*, *I rivali generosi* und *Pirro*) zusätzlich eine Vorrede an den Leser, vgl. unten S. 153.

³⁷² Nur ausnahmsweise beschränkt sich Zeno auf (bei anderen Librettisten beliebte) vage Quellenangaben; so heißt es im Argomento zu *Costantino* (Venedig 1711, Zeno und Pariati; S 6758; ZENO Bd 9, 101-199, Argomento 103-105), die Umstände von Maximians Thronverzicht zugunsten Diokletians seien „troppo noti nell'Istoria Romana, onde qui s'abbia ad istruime il lettore“ (für Maximians Anschlag auf Konstantin wird dagegen ein Gewährsmann – Laktanz – angeführt, s.u.). Der Argomento zu *Artaserse* (Venedig 1705, ebenfalls Zeno und Pariati; S 2918; benutzte Ausg.: ZENO Bd 10, 107-204, Argomento 109-111) resumiert die Ausgangssituation und stellt dann fest, die Dramenhandlung basiere „su questi fondamenti, in gran parte istorici“ (Hervorhebung A.G.). Die übrigen Libretti identifizieren die Stoffvorlagen mit Autorname, Werktitel und z.T. Buch- und Kapitelangaben.

Kapitel III

griechische Literatur³⁷³

Hesiod ³⁷⁴ :	<i>Imeneo</i>
Aischylos, [<i>Agamemnon</i>]:	<i>Ifigenia in Aulide</i>
Sophokles, [<i>Elektra</i>]:	<i>Ifigenia in Aulide</i>
Euripides, [<i>Phigentie in Aulis</i>]:	<i>Ifigenia in Aulide</i>
Euripides, [<i>Andromache</i>]:	<i>Andromaca</i>
Euripides, [<i>Troades</i>]:	<i>Andromaca</i>
Herodot, <i>Historien</i> :	<i>Gl'Inganni Felici, Nitocri, Sesostri Re di Egitto*</i>
Thukydides, <i>Peloponnesischer Krieg</i> :	<i>Temistocle</i>
Aristoteles, <i>Poetik</i> :	<i>Merope</i>
Flavius Arrianus, <i>Anabasis Alexanders</i> :	<i>Alessandro in Sidone</i>
Plutarch, <i>Parallelbiographien - Alexander</i> :	<i>Alessandro in Sidone</i>
Plutarch, <i>Parallelbiographien - Eumenes</i> :	<i>Eumene</i>
Plutarch, <i>Parallelbiographien - Fabius Maximus</i> :	<i>I due dittatori</i>
Plutarch, <i>Parallelbiographien - Pyrrhos</i> :	<i>Pirro, C. Fabrizio</i>
Plutarch, <i>Moralia</i> <i>ŹPeri sarkophagias</i> ³⁷⁵ :	<i>Merope</i>
<i>Apollodori Bibliotheca</i> :	<i>Merope*, Enone*</i>
Appian, <i>Römische Geschichte</i> :	<i>Antioco, I due dittatori</i>
Lukian, <i>Dialoge</i> :	<i>Alessandro in Sidone</i>
Herodian, <i>Kaisergeschichte</i> :	<i>Alessandro Severo</i>
Pausanias, <i>Perihegese Griechenlands</i> :	<i>Euristeo, Ifigenia in Aulide, Merope*</i>
Clemens Alexandrinus, <i>Paidagogos</i> :	<i>Alessandro in Sidone</i>
Diogenes Laertios, <i>Leben und Meinungen der großen Philosophen</i> :	<i>Alessandro in Sidone*</i>
Philostratos, <i>Bios des Apollonius von Tyana</i> :	<i>Alessandro in Sidone*</i>
Stobaios, <i>Anthologie</i> :	<i>Alessandro in Sidone</i>
Prokop, <i>Über die Kriege</i> <i>ŹVandalenkrieg</i> :	<i>Flavio Anicio Olibrio*</i>

³⁷³ Die in den Argomenti zitierten Autoren und Werke sind nach Literaturen und für jede Literatur in (grob) chronologischer Reihenfolge aufgelistet; es folgt der Titel des Librettos/der Libretti, dessen/deren Argomento/Argomenti auf das betreffende Werk Bezug nimmt/nehmen. Von Zeno nicht genannte, aber erschließbare Werktitel stehen in eckigen Klammern ([]). Ein Asterisk (*) kennzeichnet Libretti, deren Argomenti auf eine Textstelle mit Buch und ggfs. Kapitel verweisen.

³⁷⁴ Hymenaios wird weder in Hesiods *Theogonie* noch in *Erga kai hemera* erwähnt, vgl. das Namenregister in: Hesiod, *Theogonie - Werke und Tage*, Griechisch-deutsch hg. und übers. von A. VON SCHIRNDING, mit einer Einführung und einem Register von E.G. SCHMIDT, Düsseldorf – Zürich ²1997.

³⁷⁵ Zenos Titel „dell'uso delle cibi“ dürfte sich auf Plutarchs zweiteilige Schrift *De esu carniū* beziehen, vgl. AA. VV., *Plutarchos* [2], DNP 9, 1159-1175, hier 1169/70.

Euagrius Scholasticus, <i>Kirchengeschichte</i> :	<i>Flavio Anicio Olibrio*</i>
Georgios Synkellos, [<i>Ekloge chronographias</i>] (9. Jh.):	<i>Nitocri</i>
Theophanes Confessor, <i>Chronographia</i> (9.Jh.):	<i>Atenaide, Ormida</i>
Johannes Zonaras, [<i>Epitome historion</i>] (11. Jh.):	<i>Atenaide, Ormida</i>

lateinische Literatur³⁷⁶:

Cicero, <i>De officiis</i> :	<i>Meride e Selinunte*</i>
Cornelius Nepos, <i>De viris illustribus</i> :	<i>Eumene, Temistocle</i>
Diodorus Siculus, <i>Bibliothek</i> :	<i>Nitocri, Semiramide in Ascalona</i>
Vergil, [<i>Aeneis</i>]:	<i>Enone*</i>
Ovid, <i>Metamorphosen</i> :	<i>Ifigenia in Aulida</i>
Livius, <i>Ab urbe condita libri</i> :	<i>I due dittatori, Lucio Papirio*, Scipione nelle Spagne</i>
Velleius Paterculus, <i>Historiae Romanae</i> :	<i>Euristeo</i>
Seneca, <i>Troades</i> :	<i>Andromaca</i>
Valerius Maximus, <i>Factorum et dictorum memorabilium libri IX</i> :	<i>C. Fabrizio, Meride e Selinunte*, Scipione nelle Spagne</i>
Curtius Rufus, <i>Historia Alexandri Magni regis Macedonum</i> :	<i>Alessandro in Sidone*, Eumene</i>
Josephus Flavius, <i>Contra Apionem</i> :	<i>Astarto*</i>
Tacitus, <i>Annalen</i> :	<i>Ormospade*</i>
Florus, <i>Epitoma de Tito Livio</i> :	<i>C. Fabrizio</i>
Hygin, <i>Fabulae</i> :	<i>Enone, Euristeo, Meride e Selinunte</i>
Justin, <i>Epitoma historiarum Philippicarum Pompei Trogi</i> :	<i>Alessandro in Sidone*, Aminta, Semiramide in Ascalona, Statira*</i>
Antonius Liberalis, <i>Metamorphosen</i> :	<i>Imeneo</i>
Laktanz, <i>De mortibus persecutorum</i> :	<i>Costantino*</i>
Eutropius, <i>Breviarium ab urbe condita</i> :	<i>Lucio Vero</i>
Servius, <i>Aeneis-Kommentar</i> :	<i>Imeneo*</i>
<i>Historia Augusta - Aelius Lampridius, Vita des Alexander Severus</i> :	<i>Alessandro Severo</i>

³⁷⁶ Zwei Argomenti verweisen auf *medaglie* (Gedenkmünzen) als Ergänzung zu den historiographischen Quellen: So ist der Name der Ehefrau des Kaisers Alexander Severus nur durch solche *medaglie* bezeugt (*Alessandro Severo*); daß Königin Semiramide aus Askalon gebürtig ist, wird durch mehrere Autoren und durch „molte medaglie quivi battute in tempo degli Imperadori Romani, nelle quali ella si vede scolpita“ bezeugt (*Semiramide in Ascalona*).

Kapitel III

Historia Augusta - Iulius Capitolinus, [*Vita des Verus*]: Lucio Vero

Paulus Diaconus, *Historia Langobardorum*: Flavio Anicio Olibrio*

Saxo Grammaticus, *Gesta Danorum*: *Ambleto, L'amor generoso, Sirita*, La Svanvita*

Albert Krantz, *Chronica regnorum aquilonarium* (1546): *L'amor generoso, Sirita*,*

La Svanvita

Sethus Calvisius, [*Opus chronologicum*³⁷⁷]: *Astarto*

Joh. Isaicus Pontanus, [*Rerum Danicarum Historia*] (1631): *Ambleto*

Johannes Meursius, [*Historia Danica libri III*] (1631): *Ambleto, Sirita**

Ole Worm, [*Danicorum monumentorum libri VI*] (1643): *Ambleto*

italienische Literatur:

Giambattista Giraldo Cinzio, *Epitia*: *Enone*

Giovanni Battista Guarini, *Il Pastor Fido*: *Merope*

Prospero Bonarelli, *Imeneo*: *Imeneo*

französische Literatur:

THEATER

Jean de Rotrou, *Venceslas*: *Venceslao*

Thomas Corneille, *Antiochus*: *Antioco*

Thomas Corneille, *Maximian*: *Constantino*

Philippe Quinault, *Amalasonte*: *Astarto*

Philippe Quinault³⁷⁸, *Stratonice*: *Antioco*

Philippe Quinault, *Astarte, roi de Tyr*: *Astarto*

François Le Métel de Boisrobert, *Les Généreux ennemis*: *L'amor generoso*

Jean Racine, *Andromaque*: *Andromaca*

Jean Racine, *Iphigénie*: *Ifigenia in Aulide*

Antoine Houdar de la Motte, *Mithridate*: *Mitridate*

Joseph de Lagrange-Chancel, *Amasis, roi d'Egypte*: *Sesostri re di Egitto*

M. Martini, *Histoire de la Chine*³⁷⁹: *Teuzzone**

³⁷⁷ 1605 u.ö., vgl. W. BRAUN, *Sethus Calvisius*, MGG², Personenteil, Bd 3, 1720-1725, hier 1722.

³⁷⁸ Zeno schreibt „Chinò“: *Antioco*, Venedig 1705, Zeno und Pariati; S 2004; Ausg.: ZENO, Bd 10, 289-382, Argomento 291-293.

ANDERES

Jean de Serres, [<i>Inventaire général de l'Histoire de France jusques à la Majorité de Louis XIII</i> ³⁸⁰] (1645):	<i>Faramondo</i>
Gautier de Costes de la Calprenède, <i>Faramond</i> (1661):	<i>Faramondo</i>
François Bernier, <i>Voyages</i> (1670):	<i>Gianguir</i>
François-Eudes de Mézeray, [<i>Histoire de France depuis Pharamond jusqu'au règne de Louis le Juste</i> , ³⁸¹] (1685):	<i>Faramondo</i>
François Catrou, <i>Histoire générale de l'empire du Mogol</i> (1708):	<i>Gianguir</i>

Natürlich war der Stellenwert der klassischen Bildung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts unvergleichlich höher als in unseren geschichtsvergessenen Zeiten. Auch die Einschätzung einzelner Autoren und Werke hat sich grundlegend verändert: Zenos Vorliebe für Plutarch oder Valerius Maximus ist in seiner Zeit keineswegs ungewöhnlich. Die meisten lateinischen Texte, auf die er Bezug nimmt, hätte man vielleicht auch in der Handbibliothek eines althistorisch interessierten Laien finden können; dagegen dürften z.B. die byzantinischen Geschichtsschreiber Theophanes Confessor und Zonaras auch zur Zeit Zenos vor allem Fachleuten bekannt gewesen sein.

Italienische und französische Autoren werden relativ selten, und fast immer ergänzend zu antiken Quellen herangezogen. Der Argomento zu *Merope*³⁸² verweist abschließend auf Vorbilder für das gewaltige Wildschwein, das im Libretto die Gegend von Messina verwüstet: Hercules und Meleager haben ähnliche Exemplare erlegt; nur in diesem Zusammenhang wird auch Guarinis „unvergleichlicher“ *Pastor Fido* erwähnt. Nur für (wenige) Libretti, die Stoffe aus der französischen (*Faramond*) oder asiatischen (*Teuzzone*, *Gianguir*) Geschichte behandeln, sind Werke französischer oder italienischer Historiker die Hauptquellen.

³⁷⁹ Martini Martinii *Sinicae historicae decas prima*, Monachi 1658, frz. Übers.: *Histoire de la Chine*, traduite par l'abbé Le Peletier, 2 Bde, Paris 1692.

³⁸⁰ Vgl. BUCCIARELLI (wie Anm. 361), 114.

³⁸¹ Ebd.

³⁸² Venedig 1711, S 15498; ZENO Bd 2, 81-178, Argomento 83-85.

Verhältnismäßig häufig werden französische Tragödien herangezogen³⁸³, nach Zenos Darstellung allerdings meist nur ergänzend zu antiken Quellen, wie bei *Sesostri re di Egitto*³⁸⁴:

(...) del Dramma, il cui storico argomento è preso da Erodoto nel lib. 2. A ciò ch'è verisimile, ed invenzione, somministrò qualche parte d'idea un moderno Tragico Francese, cioè il Signor de la Grange nella sua Tragedia intitolata: *Amasi Re di Egitto*.

[(...) *des Dramas, dessen historischer Stoff aus Herodot, Buch II genommen ist. Zu dem, was bloß wahrscheinlich und erfunden ist, trug ein moderner französischer Tragödiendichter einiges an Ideen bei, Herr de la Grange in seiner Tragödie Amasis König von Ägypten.*]

Der Stoff, die darzustellende Geschichte stammt also gewöhnlich aus (Zeno und dem französischen Vorbild gemeinsamen) antiken Quellen; aber wenn es darum geht, diesen Stoff zum Drama zu formen, greift der Dichter eingeständenermaßen³⁸⁵ auch auf Anregungen aus Frankreich zurück.

Zenos Argumente unterscheiden sich nach Umfang und Aufbau beträchtlich voneinander. Manchmal genügt ihm ein Resumé von wenigen Zeilen. Das heißt allerdings nicht, daß das Verhältnis zu den Vorlagen in solchen Fällen unproblematisch wäre, eher im Gegenteil, wie der Argumente zu *Flavio Anicio Olibrio*³⁸⁶ belegt:

Ricimero, uscito dell'antica schiatta de' Re di Gozia, prese Roma, e liberandovi Teodelinda sua sorella, che vi era prigioniera, vi fe' schiava Placidia, figliuola di Valentiniano III. già morto, della quale ei si era invaghito. Poco vi godi dell'acquisto, poichè Flavio Anicio Olibrio, dipoi Imperadore, liberò Roma, e ritolse al Goto Placid[i]a, che fu poi moglie di lui. Vedi Evagrio l.2 c. 7. Procop. l. 1 hist. Vand. Paol. Diac. lib. 6 ed altri.

³⁸³ Vgl. zu Zenos Verhältnis zum französischen Theater auch BUCCIARELLI (wie Anm. 361), 113-117 (zu *Faramondo*, 113f.; *Venceslao*, 114f.). – Hier (115) wird der in ZENO Bd 9, 201-292 unter Zenos und Pariatis Gemeinschaftswerke eingereihte *Sesostri re di Egitto* (S 21891) Pariati allein zugeschrieben und Zenos stoffgleicher *Merope* (S 15498) gegenübergestellt.

³⁸⁴ Venedig 1709, benutzte Ausg.: ZENO Bd 9, 201-292, Argumente 203-205.

³⁸⁵ Oder uneingeständenermaßen: Vgl. BUCCIARELLI (wie Anm. 361), 187f., die auch Libretti Zenos, deren Argumente keine derartige Vorlage nennen, unter den Adaptationen französischer Dramen auflistet.

³⁸⁶ Venedig 1708, von Zeno und Pariati; S 10706; ZENO Bd 10, 383-476, Argumente 385.

[*Ricimer aus dem alten Geschlecht der Gotenkönige nahm Rom ein, befreite seine Schwester Teodelinda, die dort gefangen war, und machte Placidia, die Tochter des toten [Kaisers] Valentinian III., in die er sich verliebt hatte, zur Sklavin. Er konnte sich dieser Erwerbung nicht lange erfreuen, denn Flavius Anicius Olybrius, der später Kaiser wurde, befreite Rom und nahm dem Goten Placidia wieder weg, die später seine Frau wurde. Siehe Evagrius [Scholastikos, Kirchengeschichte] II. Buch Kap. 7, Prokop I. Buch des Wandalenkriegs, Paulus Diaconus, [Historia Langobardorum], VI. Buch, und andere.*]

Der kurze Text entfernt sich in mehrfacher Hinsicht von den historischen Fakten, wie sie sich aus den Quellen rekonstruieren lassen³⁸⁷: Nicht Ricimer (der Heermeister des weströmischen Reiches, Sohn eines Suebenfürsten und einer westgotischen Königstochter), sondern der Vandalenkönig Geiserich eroberte Rom (im Jahre 455) und verschleppte Valentinians Tochter Placidia, ihre Mutter und ihre Schwester nach Karthago; Geiserich vermählte Placidias Schwester mit seinem Sohn Hunerich, von einem erotischen Interesse des Königs an der Kaisertochter ist nichts bekannt. 462 wurde Placidia nach Konstantinopel geschickt (als Lösegeld beschlagnahmte Geiserich Valentinians nordafrikanische Besitzungen); dort heiratete sie Flavius Anicius Olybrius, „einen durch die Vandaleninvasion von 455 nach Konstantinopel verschlagenen Angehörigen des römischen Hochadels“³⁸⁸. Der oströmische Kaiser Leo I. (457-474) schickte ihn nach Rom, wo er auf Betreiben Ricimers zum Kaiser ausgerufen wurde (April 472); aber Ricimer, der starke Mann des vom Untergang bedrohten Westreichs, starb noch im gleichen Sommer, Olybrius selbst wenige Wochen später. Zeno scheint bemüht, die ziemlich unübersichtliche politische Situation auf den Gegensatz zwischen zwei Kontrahenten – dem ‚guten‘ Römer Olybrius und dem ‚bösen‘ Germanen Ricimer – zu reduzieren. Dem Leser des Argomento verschweigt er, daß er die Geschichte quasi neu erfunden hat; da die (eher entlegenen) Referenztexte genau angegeben sind und nicht von *verisimili* die Rede ist, entsteht im Gegenteil der Eindruck, das Libretto folgte den Quellen besonders genau.

In anderen Fällen wird die Opernhandlung als Mischung von Dichtung und Wahrheit charakterisiert, ohne daß zwischen beidem genau unter-

³⁸⁷ Vgl. z.B. H. BELLEN, *Grundzüge der römischen Geschichte*. Dritter Teil: *Die Spätantike von Constantin bis Justinian*, Darmstadt 2003, 246-249.

³⁸⁸ Ebd., 249.

schieden würde. Der Argomento zu *Gl'Inganni felici*³⁸⁹, einer Liebes- und Verkleidungskomödie, schließt lakonisch: „Su questi fondamenti parte Istoricci appresso Erodoto, parte favolosi s'intreccia il Dramma.“ [*Aus diesen teils historischen (bei Herodot [überlieferten]), teils erfundenen Grundlagen entwickelt sich das Drama.*]

Manche Argomenti orientieren sich an der gerade in Wien beliebten Zweiteilung in *historia* und *fabula*³⁹⁰: In *Scipione nelle Spagne*³⁹¹ wird zunächst (mit Verweis auf Livius und Valerius Maximus) berichtet, wie Scipio Maior seine Liebe zur Verlobten des Keltiberer-Fürsten Lucejo unterdrückte, die seine Gefangene war, und sie ihrem Bräutigam zurückgab, um diesen für ein Bündnis mit Rom zu gewinnen. Mit den Worten: „Su questo fondamento istorico, si finge...“ [*Auf dieser historischen Grundlage wird hinzuerfunden...*] beginnt ein neuer Abschnitt, der u.a. einen weiteren Nebenbuhler für Lucejo und seine in den Keltiberer-Fürsten verliebte Schwester einführt.

Im Argomento zu *C. Fabrizio*³⁹² wird darauf hingewiesen, daß zwei dem Titelhelden in den Mund gelegte Äußerungen (seine Weigerung, mit Pyrrhus über einen Friedensschluß zu verhandeln, und die Warnung, der feindliche König solle sich vor Gift hüten) historisch sind. Vorher hatte „un qualche suo confidente, della cui qualità non convengono i scrittori“ [*ein Vertrauter [des Pyrrhus], über dessen Stand sich die Autoren nicht einig sind*] den Römern angeboten, den König gegen eine stattliche Belohnung zu vergiften. Widersprüchliche Angaben in den Quellen eröffnen Freiräume: „Questa varietà d'opinioni m'ha fatto parer verisimile, che tale insidia fosse gli tesa da uno de' capi de' Tarentini, ch'io chiamo Turio.“ [*Angesichts der unterschiedlichen Meinungen schien mir wahrscheinlich, daß ihm diese Falle von einem der Anführer der Tarentiner gestellt wurde, den ich Turio nenne.*] Danach werden Figuren und Situationen genannt, die der Dichter ohne eine Stütze in den antiken Quellen hinzuerfunden hat (u.a. hat er eine zusätzliche Frauenrolle eingeführt, die er für die Liebeshandlung benötigte³⁹³).

³⁸⁹ Venedig 1696, S 13124; ZENO Bd 7, 1-92, Argomento 3.

³⁹⁰ Vgl. oben S.58-60

³⁹¹ Barcelona 1710, S 21287; ZENO Bd 4, 93-189, Argomento 95.

³⁹² Wien 1729, S 4412; ZENO, Bd 1, 173-270, Argomento 175-177.

³⁹³ Vgl. oben S. 69.

Hin und wieder zitiert Zeno wörtlich aus seinen (lateinischen) Quellen; daß die dänische Prinzessin Sirta³⁹⁴ aus Schamhaftigkeit nie einem Mann ins Gesicht sah, bezeugt z.B. Saxo Grammaticus, der beteuert, früher hätten alle nordischen Jungfrauen ihre Blicke im Zaum gehalten, „ne mentis integritas oculorum libertate corrumperetur“ [*damit nicht die Reinheit des Geistes durch die Freiheit der Augen Schaden nehme*]. Die kurzen Zitate sind immer prägnant, betreffen aber oft eher Nebensächliches.

Widersprüche zwischen den Quellen werden mehr oder weniger ausführlich erörtert. *Meride e Selinunte*³⁹⁵ behandelt die aus Schillers Ballade *Die Bürgschaft* bekannte Geschichte zweier Freunde, die bei Cicero und Valerius Maximus Damon und Pitia (oder Fintia), bei Hygin Moerus et Selinuntius heißen;

ma benchè col primo nome sieno eglino nella Storia più conosciuti, io mi sono attenuto al secondo, come al più comodo per la Poesia, e per la Musica.

[*aber obwohl sie unter den erstgenannten Namen in der Geschichte bekannter sind, habe ich mich für die zweiten entschieden, die für Dichtung und Musik besser passen*]

Die beiden lebten am Hof des Dionysios von Syrakus, aber die Quellen lassen offen, ob es sich um den ersten (405-367 v.Chr.) oder den zweiten Herrscher dieses Namens (367-344 v.Chr.) handelt:

e però mi sono trovato in libertà di riferirlo al regno del primo, il quale essendo stato assai migliore dell'altro, che fu suo figlio, è stato anche da me considerato come più proprio all'azione generosa, che gli attribuisce in questo fatto la storia.

[*ich hatte also die Freiheit, [das Geschehen] in die Regierungszeit des ersten zu verlegen, welcher, da er ein viel besserer [Herrscher] war als der andere, der sein Sohn war, mir auch eher zu der großzügigen Handlung fähig schien, die ihm die Geschichte hier zuschreibt.*]

*Themistocle*³⁹⁶ zeigt, wie der aus Athen verbannte Themistokles beim Perserkönig Artaxerxes gastliche Aufnahme fand (465/64 v.Chr.) und mit drei Städten belehnt wurde, obwohl er es ablehnte, das persische Heer gegen Griechenland zu führen:

³⁹⁴ *Sirta*, Wien 1719, S 22060; ZENO Bd 6, 183-269, Argomento 185-187.

³⁹⁵ Wien 1721, S 15484; ZENO Bd 3, 345-435, Argomento 347-349.

³⁹⁶ Wien 1701, S 22920; ZENO Bd 1, 449-504, Argomento 451.

Kapitel III

Mori in tal maniera Temistocle, consumato dagli anni in riposo, checchè ne dicano altri Scrittori, sognandosi il veleno da lui bevuto. In ciò dee darsi tutta la fede a Tucidide, storico a lui vicino di tempi, a cui si conferma Cornelio Nipote, ed altri riguardevoli Autori.

[*So starb Themistokles* [Anfang der 50er Jahre des 5. Jahrhunderts v.Chr.], *erschöpft von Jahren der Ruhe, obwohl andere Schriftsteller phantasieren, er hätte Gift getrunken. In dieser Hinsicht sollte man ganz und gar Thukydides vertrauen, der sein Geschichtswerk in zeitlicher Nähe zu den Ereignissen schrieb und mit dem Cornelius Nepos und andere vertrauenswürdige Autoren übereinstimmen.*]

Die antiken Quellen sind geteilter Meinung darüber, ob Hymenaeus göttlicher Abstammung oder nur ein junger Athener war, der das Glück hatte, das bisher erfolglos umworbene Mädchen aus der Gewalt von Seeräubern zu befreien³⁹⁷. In der Version des nüchternen Apostolo Zeno geht alles natürlich zu:

Molto sono le opinioni intorno al vero essere d'Imeneo. Io, tralasciate le favolose, mi sono appigliato a quella, che ho creduta o più certa, o più verisimile. Servio nel Commentario sopra il quarto Libro dell'Eneide, con l'autorità di Cornelio Balbo, dice, che Imeneo fu il figliuolo di Magnete, dal nome del quale fu appellata Magnesia una parte della Tessaglia; il che pure attestano Antonino Liberale, Nicandro, Esiodo, ed altri antichi Scrittori.

[*Über das wahre Wesen des Hymenaeus gibt es viele unterschiedliche Meinungen. Ich habe die Märchenversionen beiseite gelassen und mich an diejenige gehalten, die ich für die sicherste oder wahrscheinlichste hielt. Servius sagt im Kommentar zum vierten Buch der Aeneis (wobei er sich auf Cornelius Balbus³⁹⁸ beruft), Hymenaeus sei der Sohn des Magnes gewesen, von dem ein Teil Thessaliens den Namen Magnesia erhielt; wie auch Antoninus Liberalis, Nikandros, Hesiod und andere antike Schriftsteller bezeugen.*]

Zenos Quelle ist der Servius-Kommentar zur *Aeneis* (IV, 99). Von den anderen genannten Autoren kann er Nikandros nur aus zweiter Hand gekannt haben, denn dessen *Heteroiumena* („Verwandlungsgeschichten“) sind verloren, wurden aber von Antoninus Liberalis für seine *Metamorphosen* (wohl 2. Jh. n.Chr.) benutzt. Meist kennzeichnet Zeno solche indirekten Quellen-

³⁹⁷ Vgl. z.B. HEDERICH, 1306-1308.

³⁹⁸ Cornelius Balbus d.J., ein Zeitgenosse Caesars, verfaßte u.a. *Exegetika*, vgl. *Cornelius* [I 7] *L. C. Balbus (d.J.)*, DNP 3,169.

berufungen (vgl. im selben Satz den Verweis auf Cornelius Balbus), manchmal verzichtet er darauf, ohne daß die Gründe erkennbar wären.

Dem italienischen Dichter Prospero Bonarelli (1588-1659) verdankt Zeno einmal mehr nur ein letztlich unwichtiges Detail: Imeneos Geliebte trägt im Libretto den Namen Alisa,

con poco divario da quello, che le vien dato dal Conte Prospero Bonarelli in una sua Pastorale, ove ha seguito il favoloso più che l'istorico.

[*der sich nur wenig von dem unterscheidet, den ihr Graf Prospero Bonarelli in einer seiner Pastoralen gibt, wo er eher dem Märchen als der Historie folgt.*]

Mehr gibt es über Bonarelli anscheinend nicht zu sagen.

Im Argomento zu *Ifigenia in Aulide*³⁹⁹ gibt Zeno einen Überblick über die antike Tradition des Stoffes, wobei er drei Redaktionen unterscheidet. Diese Einteilung, die Beispiele und selbst einzelne Formulierungen sind der Préface zu Racines Tragödie *Iphigénie*⁴⁰⁰ (1674) entlehnt, wie ein Textvergleich deutlich macht:

Questo sacrificio [d'Ifigenia] è uno de' piu celebri fatti appresso i Poeti, i quali però assai diversamente l'han riferito. Alcuni hanno asserito, che veramente Ifigenia fosse sacrificata. Così Eschilo, Euripide, Sofocle, ed altri. Alcuni sono stati di parere, che Diana mossane a pietà, l'avesse rapito nel punto del sacrificio dalle mani di Calcante, e portata in Tauride, facendo, che in vece di lei rimanesse uccisa una Cerva, o altro animale. Euripide mostra d'essere stato anch'egli di questo sentimento; e Ovvio ne parla nelle sue Metamorfosi. Altri finalmente hanno scritto, che un'Ifigenia fu veramente sacrificata, non già la figliuola d'Agamemnone, ma una figliuola d'Elena, natale in segreto di Teseo, avanti che fosse sposa di Menelao Re di Sparta, al quale non confidò mai questo suo secreto, e primo matrimonio con Teseo, e per conseguenza a lui, e a tutti tenne occulto la nascita di questa sua Ifigenia, la quale fece allevare sotto altro nome; e io gli do quello d'Elisena. Questa terza opinione, ch'è sostenuta da Euforione Calcidense, da Alessandro Pleuronio, e da Sterisicoro [*sic*] Imereo, riportati in Pausania nel lib.2 è seguitata da me nell'ordimento del Drama: poichè la prima menava la favola a un fine troppo tragico; e la seconda ad uno scioglimento troppo incredibile. Nelle prime maniere

³⁹⁹ Wien 1718, S 12718; ZENO Bd 1, 1-80, Argomento 3.

⁴⁰⁰ Vgl. Racine, *Œuvres complètes*. I: *Théâtre - Poésies*, éd. R. PICARD (Bibliothèque de la Pléiade), Paris 1950, 661-734; das folgende Zitat 669f.

Kapitel III

l'argomento è stato maneggiato dall'incomparabile Euripide, e nella terza dal famoso Racine. Confesso d'aver tolto assai dall'uno, e dall'altro, ad oggetto di render meno imperfetto che per me fosse possibile, il mio componimento; dove gli amori d'Achille, e d'Ifigenia, l'andata di quello a Lesbo, donde ne condusse Elisena prigioniera, ed altre circostanze della favola non sono senza storico fondamento.

Il n'y a rien de plus célèbre dans les poètes que le sacrifice d'Iphigénie. Mais ils ne s'accordent pas tous ensemble sur les plus importantes particularités de ce sacrifice. Les uns, comme Eschyle dans *Agamemnon*, Sophocle dans *Electra*, et après eux Lucrèce, Horace, et beaucoup d'autres, veulent qu'on ait en effet répandu le sang d'Iphigénie, fille d'Agamemnon, et qu'elle soit morte en Aulide. (...) D'autres ont feint que Diane, ayant eu pitié de cette jeune princesse, l'avait enlevée et portée dans la Tauride, au moment qu'on l'allait sacrifier, et que la déesse avait fait trouver en sa place ou une biche, ou une autre victime de cette nature. Euripide a suivi cette fable, et Ovide l'a mise au nombre des Métamorphoses.

Il y a une troisième opinion, qui n'est pas moins ancienne que les deux autres, sur Iphigénie. Plusieurs auteurs, et entre autres Stesichorus, l'un des plus fameux et des plus anciens poètes lyriques, ont écrit qu'il était bien vrai qu'une princesse de ce nom avait été sacrifiée, mais que cette Iphigénie était une fille qu'Hélène avait eue de Thésée. Hélène, disent ces auteurs, ne l'avait osé avouer pour sa fille, parce qu'elle n'osait déclarer à Ménélas qu'elle eût été mariée en secret avec Thésée. Pausanias rapporte et le témoignage et les noms des poètes qui ont été de ce sentiment. (...) Quelle apparence que j'eusse souillé la scène par le meurtre horrible d'une personne aussi vertueuse et aussi aimable qu'il fallait représenter Iphigénie? Et quelle apparence encore de dénouer ma tragédie par le secours d'une déesse et d'une machine, et par une métamorphose qui pouvait bien trouver quelque créance du temps d'Euripide, mais qui serait trop absurde et trop incroyable parmi nous? (...) Le voyage d'Achille à Lesbos, dont ce héros se rend maître, et d'où il enlève Eriphile avant que de venir en Aulide, n'est pas non plus sans fondement.

[Die Opferung⁴⁰¹ [der Iphigenie] ist eines der berühmtesten Ereignisse bei den Dichtern, die darüber freilich sehr unterschiedlich berichtet haben. Einige haben behauptet, Iphigenie sei wirklich geopfert worden; so Aischylos, Euripides, Sophokles und andere. Einige waren der Ansicht, Diana habe sie aus Mitleid im Augenblick der Opferung den Händen des Calchas entrissen und nach Tauris entrückt, und dafür gesorgt, daß statt ihrer eine Hirschkuh oder ein anderes Tier getötet wurde. Euripides zeigt, daß auch er diese Auffassung teilte, und Ovid spricht davon in den Metamorphosen. Andere schließlich haben geschrieben, daß wirklich

⁴⁰¹ Die deutsche Übersetzung gibt den italienischen Text Zenos wieder.

eine Iphigenie geopfert wurde, aber nicht die Tochter Agamemmons, sondern eine Tochter, die Helena von Theseus empfangen und heimlich zur Welt gebracht hatte, ehe sie König Menelaos von Sparta heiratete, dem sie dieses Geheimnis und ihre erste Ehe mit Theseus nie offenbarte; infolgedessen verbarg sie vor ihm und vor allen anderen die Geburt ihrer Iphigenie, die sie unter falschem Namen aufziehen ließ; ich nenne sie Elisena. Dieser dritten Meinung, die nach dem Zeugnis des Pausanias im zweiten Buch [der Perihegese Griechenlands] von Euphorion von Chalkis, Alexandros aus Pleuron und Stesichoros aus Himera vertreten wurde, folge ich bei der Konzeption des Dramas; denn die erste [Sichtweise] hätte der Geschichte ein allzu tragisches Ende gegeben, und die zweite eine zu ungläubhafte Auflösung. Auf die ersten beiden Arten hat der unvergleichliche Euripides den Stoff behandelt, auf die dritte der berühmte Racine. Ich bekenne, vom einen wie vom anderen vieles übernommen zu haben, um meine Dichtung weniger unvollkommen zu machen, als es mir [allein] möglich gewesen wäre; daher sind die Liebe Achills und Iphigenies, Achills Kriegszug nach Lesbos, von wo er Elisena als Gefangene mitbrachte, und andere Umstände der Geschichte nicht ohne historische Grundlage.]

Die Opernhandlung stimmt in großen Zügen mit Racines Tragödie überein: Ériphiles–Elisenas Liebe zu Achill, Clytaemnestras und Achills Widerstand gegen die Opferung, Iphigenies Resignation, die letzte Szene, in der Odysseus berichtet, wie Calchas am Altar in Ériphile-Elisena die andere Iphigenie erkannte, die sich daraufhin selbst den Tod gab – das alles ist dem französischen Drama und dem Libretto gemeinsam (Zeno hat nur einen von Elisena verschmähten Verehrer hinzugefügt). Auch die im letzten Satz aufgezählten Fakten, die „nicht ohne historische Grundlage“ seien, finden sich schon bei Racine (der als Gewährsmann für den Kriegszug nach Lesbos den auch von Zeno angeführten Euphorion von Chalkis nennt⁴⁰²). Obwohl Zeno Euripides als zweite Quelle nennt, darf man *Ifigenia in Aulide* doch getrost als Adaptation von Racines *Iphigénie* bezeichnen.

Es lag daher nahe, auch für den Argomento auf die Vorrede des französischen Dichters zurückzugreifen; mit der stillschweigenden Übernahme ganzer Sätze geht Zeno allerdings bedenklich weit. Lediglich bei den Quellenverweisen weicht er markant von seiner Vorlage ab: Unter den Verfechtern der ersten Lesart nennt er neben Aischylos und Sophokles auch Euripides, der doch vor allem – bei Racine wie bei Zeno selbst – der prominenteste Repräsentant der zweiten ist; dafür hat er Lukrez und Horaz wegge-

⁴⁰² Vgl. Racine (wie Anm. 400), 670f.

lassen, vielleicht, weil sie keine Dramatiker sind (obwohl er andererseits den Hinweis auf Ovid von Racine übernimmt). Die Namen der von Pausanias als Gewährsleute für die dritte Lesart angeführten Dichter hat Zeno nachgeschlagen. Racine nennt noch Homer, der im neunten Buch der *Ilias* (fast zehn Jahre nach der Ankunft der Griechen vor Troja) Agamemnon von Iphigenie als von einer Lebenden sprechen läßt; auch diese Passage hat Zeno nicht übernommen.

Der Argomento zu *Ifigenia in Aulide* erweckt (unter anderem durch die Nennung der Gewährsleute des Pausanias, deren Werke nicht erhalten sind) auf den ersten Blick den Eindruck hoher philologischer Kompetenz; in Wirklichkeit handelt es sich jedoch um ein Beinahe-Plagiat von Racines Préface. Zenos Rekurs auf griechische und lateinische Autoren erweist sich (wie schon im Argomento zu *Flavio Anicio Olibrio*) als Strategie der Authentifizierung, die es dem Dichter ermöglicht, das Prestige des wissenschaftlich arbeitenden Historikers für sich in Anspruch zu nehmen; dabei war ihm (natürlich) sehr wohl bewußt, daß poetische und historische Wahrheit (bzw. das, was Gelehrte und Geschichtsschreiber dafür halten) durchaus verschiedene Dinge sind und daß der ästhetische Wert eines Dramas nicht davon abhängt, ob es geschichtliche ‚Fakten‘ getreu wiedergibt. Allerdings scheint er zu gewissen Konzessionen an jene naiven Rezipienten geneigt, die immer als erstes fragen, ob eine Geschichte denn auch ‚wirklich passiert‘ sei.

In seiner Version des *Griselda*-Stoffs⁴⁰³ hat Zeno seiner eigenen Aussage nach⁴⁰⁴ die „Storia“ (mit Majuskel) getreuer wiedergegeben und weniger hinzuerfunden als in irgendeinem anderen seiner „Drammi“. Der Stoff ist in diesem Fall nicht historisch, sondern fiktiv: Am Anfang der reichen Überlieferung steht eine Novelle Boccaccios (*Decameron* X 10), die von Petrarca in lateinischer Sprache nacherzählt wurde⁴⁰⁵. Diesen Vorbil-

⁴⁰³ Vgl. oben S. 66.

⁴⁰⁴ Vgl. die Vorrede „A chi legge“, ZENO Bd 3, 3f.

⁴⁰⁵ Zur Stoffgeschichte vgl. E. FRENZEL, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart 1961, 219-223; L. PETZOLD, *Griseldis*, in: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, hg. von R.W. BREDNICH, Bd 6, Berlin – New York 1990, 205-212 (mit Literaturangaben). – Zenos Vorrede nennt einige weitere italienische Versionen, die meist auf Petrarca basieren.

dern folgt Zeno „eine ganz willkürliche Stoffausweitung“⁴⁰⁶ vornehmendes Libretto nun aber keineswegs besonders genau; u.a. hat er die Reaktionen der Vasallen auf Gualtieris unstandesgemäße Heirat und das Motiv für die Grausamkeit des Markgrafen gegenüber seiner Frau modifiziert⁴⁰⁷. Den Bösewicht Otone, der in Griselda verliebt ist und aus Rache, weil sie ihn verschmäht hat, das Volk aufwiegelt, hat Zeno hinzuerfunden. Die Beteuerung, er habe an seiner nichthistorischen „Storia“ – die den Lesern des Argomento mit Sicherheit bekannt war – nichts verändert, ist vor diesem Hintergrund kaum anders denn als ironisches Spiel mit den durch Opern über Sujets aus der antiken Geschichte geweckten Erwartungen des Publikums zu verstehen.

Im Argomento zu *Antioco*⁴⁰⁸ stellt Zeno unerwartet deutlich fest: „Uno de’ privilegi della Poesia è il confonder la favola con la Storia, e il fare in maniera, che non si distingua il vero, perchè sia creduto anche il falso.“ [*Eines der Vorrechte der Dichtung ist, Erfundenes und Historisches zu vermengen und dafür zu sorgen, daß das Wahre nicht mehr zu erkennen ist, weil auch das Falsche geglaubt wird.*] Auf Abweichungen von der historischen Überlieferung wird in vielen Argomenti ausdrücklich hingewiesen: *Ormisda*⁴⁰⁹ zeigt (im Anschluß an byzantinische Geschichtsschreiber), wie Cosroe, der erstgeborene Sohn des persischen Königs Ormisda, sich gegen seinen Vater erhob, der ihn zugunsten eines Sohns aus zweiter Ehe von der Thronfolge ausschließen wollte. Zeno erklärt, warum er die Geschichte mit dem (gattungstypischen) Lieto fine enden läßt:

I buoni trattamenti usati da lui [=Cosroe] nel cominciamento del regno, e poscia per qualche tempo verso del padre, han dato sufficiente motivo per chiudere il Dramma diversamente da quello, che nella storia si legge.

[*Die gute Behandlung, die Cosroe zu Beginn seiner Regierung und dann noch einige Zeit seinem Vater angedeihen ließ, waren ein ausreichender Grund, dem Drama einen anderen Schluß zu geben als jenen, von dem man bei den Historikern liest.*]

Um die Einheit des Orts und der Zeit zu wahren (was im Libretto, anders als in der französischen Tragödie, keineswegs die Regel ist), läßt

⁴⁰⁶ FRENZEL (wie Anm.405), 221.

⁴⁰⁷ Vgl. dazu unten S. 183f.

⁴⁰⁸ S.o. Anm. 378.

⁴⁰⁹ Wien 1721, S 17506; ZENO Bd 4, 1-92, Argomento 3.

Zeno in *Lucio Papirio*⁴¹⁰ Quinto Fabio Rutiliano (*recte* Q. Fabius Maximus Rullianus) nach Rom marschieren, so daß für die Konfrontation mit Papirius kein Ortswechsel erforderlich ist.

Die Protagonistin von *Engelberta*⁴¹¹ ist die unschuldig des Ehebruchs und versuchten Giftmords an ihrem Mann angeklagte Ehefrau König Ludwigs des Deutschen (843-876). Der Intrigant Ottone hat ihr ein tödliches Gift als angeblichen Liebestrank untergeschoben:

Egli è ben vero, che questo è un fatto susseguentemente accaduto sotto un altro Imperadore, siccome racconta l'Astolfi nella sua *Officina Istorica*; ma pure si fa servire all'intreccio del Dramma presente, conforme la lodevole libertà di farlo, che gli esempi d'altri Scrittori ne danno.

[*Es ist wahr, dieser Vorfall hat sich später unter einem anderen Kaiser ereignet, wie Astolfi in seiner Officina Istorica [1605] erzählt; aber er kann doch für die Intrige des vorliegenden Dramas gebraucht werden, entsprechend der löblichen Freiheit, von der die Beispiele anderer Schriftsteller zeugen.*]

Ein Schriftsteller darf die Mittel und Wege, auf denen eine Geschichte ihr Ziel erreicht, gegenüber seinen Vorlagen verändern, wenn nur das Ziel selbst gleich bleibt, schreibt Zeno im Argomento zu *Antioco*⁴¹². Wenn, wie in *Ormisda*, ein tragisches durch ein glückliches Ende ersetzt wird, ändert sich nun allerdings auch das Ziel. Dennoch stellen solche Eingriffe in die Überlieferung für Zeno anscheinend kein Problem dar; durch die Hinweise im Argomento wird ja in der Tat sichergestellt, daß ein aufmerksamer Leser Historie und Fiktion genau auseinanderhalten kann.

Gelegentlich geht Zeno auf die Stoffvorlagen des Librettos nur am Rande ein, rechtfertigt aber relativ ausführlich bestimmte Details und Nebenumstände.

*Teuzzone*⁴¹³ handelt von der Auseinandersetzung zwischen dem (letztlich erfolgreichen) Titelhelden, dem Sohn des im Krieg getöteten Kai-

⁴¹⁰ Wien 1719 (*Lucio Papirio dittatore*), S 14467; ZENO Bd 1, 271-355, Argomento 273.

⁴¹¹ Mailand 1708, Zeno und Pariati (laut FREEMAN, NGroveD 20, 668); S 8921a; ZENO Bd 4, 191-280, Argomento 193.

⁴¹² Wie oben Anm. 408.

⁴¹³ Mailand 1706, S 23098; ZENO Bd 4, 355-444, Argomento 357-359.

sers von China, und seiner Stiefmutter um die Thronfolge. Nachdem Zeno die wichtigsten Akteure in diesem Konflikt vorgestellt hat, fährt er fort:

Su questa Istoria si fonda la favola, la quale prende altresì molti fondamenti da varie leggi e riti de' Cinesi, riferiti dal Padre Martini nella sua prima Deca, e da altri Scrittori delle cose di questo Imperio.

[*Auf diesem historischen Faktum basiert die Geschichte, der außerdem zahlreiche verschiedene Gesetze und Riten der Chinesen zugrundeliegen, die Pater Martini in der ersten Dekade [seiner Geschichte Chinas⁴¹⁴] und andere Autoren mitteilen, die über dieses Reich geschrieben haben.*]

Für die Opernhandlung selbst gibt Zeno genaugenommen überhaupt keine Vorlage an: Aus Martinis Werk, das ihm den Stoff geliefert haben dürfte, will er nur Informationen über chinesische „Gesetze und Riten“ übernommen haben. Neben Begräbnissitten und Polygamie wird u.a. ein religiöses Fest erwähnt, das den Rahmen der Schlußszene bildet:

In certo giorno dell'anno, che qui si accenna essere il primo di Maggio, si fa nella Cina la solennità della Giumenta, con ornarsi la Sala, e il Cortile Regio di addobbi pastorali: e ciò in memoria della nascita del Mondo, creduta da' Cinesi in tal giorno pel calcio, che diede una Vacca ad un'uovo, onde essi dicono, che questo Universo sortisse.

[*An einem bestimmten Tag des Jahres, der hier auf den ersten Mai gelegt wird, feiert man in China das Fest der Stute [sic], wobei der Saal und der Königshof mit Hirtensymbolen geschmückt werden; zum Gedenken an die Entstehung der Welt, die [sic], wie die Chinesen glauben, an jenem Tag wegen des Huftritts, den eine Kuh einem Ei versetzte, [ereignete]; sie sagen, daß das Universum aus diesem Ei hervorging.*]

In der fünftaktigen „tragicommedia“ *Alessandro in Sidone*⁴¹⁵ verwickelt Zeno historische Gestalten in eine von ihm selbst erfundene Intrige, für die es keine Stoffvorlagen geben kann. Die antiken Quellen bieten lediglich Portraits oder Biographien einiger Figuren, von denen sich Zeno bei seiner Charakterzeichnung anregen ließ.

Der Argomento enthält nur eine kurze Inhaltsangabe: Alexander der Große erobert Sidon, setzt König Stratone, einen Vasallen des Darius, ab

⁴¹⁴ S.o. Anm. 379.

⁴¹⁵ So die Gattungsbezeichnung des Erstdrucks, Wien 1721; Zeno und Pariati; S 704; ZENO Bd 9, 293-416, Argomento 295-299.

und macht Addolomino, der als weisester unter den Bürgern der Stadt erkannt wird, zum neuen Herrscher. Eine zentrale Figur der Handlung ist hier nicht einmal erwähnt: Wenn Alexander einen Nachfolger für Stratone gefunden hat, will er ihm dessen Tochter Fenicia zur Frau geben; ohne noch zu wissen, wer der Erwählte sein wird, weigert sie sich, da sie niemand anders als Addolomino heimlich liebt. Der begehrt sie ebenfalls, strebt aber im Gegensatz zu den Philosophen Crate und Aristippo nicht nach der Krone. Beim Versuch, Alexander vor einem von Stratone geplanten Mordanschlag zu warnen, gerät Addolomino selbst in Verdacht und wird verhaftet, aber zuletzt klärt sich alles auf, Addolomino wird König und bekommt seine Fenicia.

Daß dem weisesten Bürger nicht nur die Krone, sondern auch Stratones Tochter zufallen soll, ist ein Märchenelement, das im auf die *historia* zentrierten *Argomento* keinen Platz hat. Statt dessen faßt Zeno zusammen, was seine (zum Teil entlegenen) Quellen über die Nebenfiguren Aristipp und Krates⁴¹⁶ mitzuteilen wissen:

Aristippo era di Cirene, Città dell’Africa. Fu discepolo di Socrate, e fondatore della Setta Cirenaica. Vestiva nobilmente. Piacevangli le ricchezze, ma per l’uso, che se ne può fare dal saggio. Non posseduto da esse, le possedeva. In ciò fu ammirabile, e singolare, che accomodavasi ad ogni cosa, e di nulla si sconcertava. In qualunque cangiamento di cose o buono, o cattivo, e in qualunque incontro di persone di qualsisia condizione, o genio si fossero, era sempre lo stesso: talchè molti lo propongono come il vero modello della vita civile. *Laert. de Vit. Philosophor.* [sic] lib. 6. *Philostrat. in Vit. Apollon. Thyan. lib. 1 & alii.*

[*Aristipp stammte aus der Stadt Kyrene in Afrika. Er war ein Schüler des Sokrates und Gründer der Schule der Kyrenaiker. Er kleidete sich vornehm. Er liebte den Reichtum, aber wegen des Gebrauchs, den der Weise davon machen kann. Er war der Herr, nicht der Sklave seines Besitzes. Bewundernswert und einzigartig war er dadurch, daß er sich in jeder Lage zurechtfind und nie aus der Fassung geriet. Bei jeder Veränderung zum Guten oder Schlechten, bei jeder Begegnung mit Leuten welchen Standes und Charakters auch immer war er stets derselbe, weshalb ihn viele als das wahre Vorbild der Höflichkeit betrachten.* [Diogenes] *Laertios, Leben der Philosophen Buch 6. Philostratos, Leben des Appolonius von Tyana Buch 1 und andere.*]

⁴¹⁶ Hipparchia, die Schülerin des Krates, deren Liebe dieser zunächst verschmäht, weil auch er Fenicia begehrt (zuletzt wird er Hipparchia zur Frau nehmen), spielt im Libretto eine ungleich weniger wichtige Rolle als ihre Rivalin, wird aber im *Argomento* erwähnt, weil sie eine historische Figur ist.

Nur vier Libretti enthalten neben dem Argomento eine Vorrede⁴¹⁷, deren Funktion wesentlich darin besteht, mögliche Einwände gegen Geschelnisse, die dem Leser unglaublich erscheinen könnten, mit Hinweisen auf historische Parallelen oder psychologischen Erklärungen zu entkräften. In *Pirro*⁴¹⁸ läßt sich der Gesandte, der im Auftrag des Protagonisten um Ismene werben soll, von Pirros Nebenbuhler dazu verleiten, die Hand einer anderen zu erbitten; Zeno führt mehrere andere Gesandte an, die ihren Auftrag ähnlich schlecht ausführten. Antigene, ein General, dem der Titelheld in *Eumene*⁴¹⁹ den aus Eifersucht begangenen Verrat verzeiht, dient ihm fortan treu;

se ben rifletti al carattere, che di lui ne danno gli Storici, comprenderai facilmente questa inconstanza nelle sue azioni, e conoscerai, che come la sua virtù non era durevole, così la sua malizia non fu nativa.

[wenn du gründlich über den Charakter nachdenkst, den ihm die Historiker zuschreiben, wirst du leicht die Unbeständigkeit in seinen Handlungen verstehen und erkennen, daß, so wie seine Tugend nicht von Dauer, auch seine Bosheit nicht angeboren war.]

Bei oberflächlicher Betrachtung scheinen Zenos Argomenti ihn als gewissenhaft arbeitenden Historiker auszuweisen. Überprüft man seine Verweise auf (vor allem antike) Vorlagen, zeigen freilich schon wenige Stichproben, daß er es ganz so genau nicht nimmt: Auf Änderungen am von den Geschichtsschreibern überlieferten Ereignisverlauf wird häufig, aber nicht immer hingewiesen; während manche Details ausführlich erörtert werden, bleibt anderes ausgespart oder wird kurz abgetan; für den Argomento zu *Ifigenia in Aulide* schreibt er gar ungeniert bei Racine ab. Daß sich Zeno kritisch mit seinen Quellen auseinandersetzt, ist dennoch unübersehbar: Im allgemeinen, die lange Liste der zitierten (antiken und modernen) Werke beweist es, vergleicht er alle ihm erreichbaren Darstellungen eines Sachverhalts. Gibt es unterschiedliche Meinungen, muß er sich naturgemäß für eine Version entscheiden; dann weist er im Argomento häufig auf abweichende Auffassungen hin, die freilich nicht immer ausführ-

⁴¹⁷ Vgl. oben Anm. 371.

⁴¹⁸ Venedig 1704; S 18760; ZENO Bd 7, 201-292, Argomento 203f., Vorrede Al Lettore 205-207.

⁴¹⁹ Venedig 1697; S 9364; ZENO Bd 5, 353-447, Vorrede Al Lettore 355f., Argomento 357-359.

lich diskutiert werden. Sein Ehrgeiz, nicht nur als Dichter, sondern auch als Historiker (vielleicht sogar mehr als Historiker denn als Dichter) anerkannt zu werden, ist offensichtlich und auch keineswegs unberechtigt.

Der Beamte: Giovanni Baldanza

Abschließend sei noch ein Blick auf das Œuvre eines Librettisten geworfen, der in mehr als einer Hinsicht im Gegensatz zu Zeno steht: Giovanni Baldanza, „Officiale per la Maestà Sua nella Real Segretaria di Stato, e Guerra“ [*Beamter seiner Majestät im Königlichen Staats- und Kriegssekretariat*] der Bourbonen im Königreich beider Sizilien, Mitglied und 1766 Präsident („Corifeo“) der Akademie der Pastori Ereini⁴²⁰ in Palermo, verfaßte zur Feier der Geburts- und Namenstage des Herrschers und anderen Familienfesten im Königshaus regelmäßig kurze⁴²¹ *Feste teatrali*, deren *raison d'être* das Lob der regierenden Dynastie ist; die Stoffe wählte er im allgemeinen aus der antiken Mythologie und Geschichte⁴²². Grundlage der folgenden Analyse sind zwanzig 1759 – 1768 entstandene Texte⁴²³.

⁴²⁰ Benannt nach den *Monti Erei*, der Heimat des Schäfers Daphnis, der angeblich die bukolische Dichtung begründete, vgl. den Argomento zu *L'Offerta*.

⁴²¹ Der Umfang der Libretti liegt meist bei sechzehn Druckseiten.

⁴²² Bücher wie *Il problema* (1763) und *L'offerta* (1766) sind in einem zeitlos bukolischen Ambiente angesiedelt, da die Figuren dem gefeierten Souverän (Karl IV. [1735-1759, seit 1759 als Karl III. König von Spanien] bzw. Ferdinand IV. [1759-1825]) huldigen, befinden wir uns aber offensichtlich in der Gegenwart der Zuschauer. In beiden Stücken, wie auch in *Le stagioni in contesa* (1763) und *Le Sacre Cerimonie della Dea Nondina* (1760) hat die Handlung kein antikes Vorbild (*Il problema*: eine Schäferin scherzt mit drei Verehrern, ein vierter kommt hinzu, schlägt sie aus Eifersucht ins Gesicht und läuft weg; einer der drei verfolgt ihn, ein anderer kümmert sich um die Schäferin, der dritte fällt aus Kummer in Ohnmacht; vier Schäferinnen diskutieren, welcher der vier das Mädchen am meisten liebt, als Vorlagen werden eine „composizione Drammatica“ von Giovanni Battista Manzini (1599-1664) und ein Sonett von Arcangelo Leanti, einem anderen Pastore Ereino (s.o.) aus Palermo, genannt. – *L'Offerta*: zwei Schäferinnen streiten, ob ein Blumenkranz oder ein Lorbeerkranz das passendere Geschenk für König Ferdinand sei, der angerufene Schiedsrichter erklärt, dem König gefielen Lieder mehr als Kränze. – *Le stagioni in contesa*: im Streit der Jahreszeiten, welche von ihnen dem Menschen am nützlichsten und angenehmsten sei, siegt der Frühling, die Jahreszeit von Ferdinands Namenstag, der gerade gefeiert wird. – Zu *Le Sacre Cerimonie della Dea Nondina* s.u.); offenbar deswegen haben diese vier Libretti keinen Argomento (wie alle anderen), sondern eine „Avviso“ genannte Vorrede, und das obwohl in den *Avvisi* zu *Le stagioni in contesa*, *L'Offerta* und *Le Sacre Cerimonie* auf antike Texte (Gedicht Bions über die Jahreszeiten bzw. Zeugnisse über Daphnis [zu ihm s.o.] und Namengebung bei den Römern [s.u.]) verwiesen wird. – *Il Vero*

Der geringe Umfang der *Feste*⁴²⁴ erlaubt es nicht, eine Episode aus der antiken Geschichte oder Mythologie vollständig darzustellen; der Dichter muß sich auf den Höhepunkt, auf eine einzige dramatische Szene konzentrieren. Als notwendige Ergänzung resumiert der Argomento die vollständige Geschichte⁴²⁵.

Der Argomento zu *Il Vaticinio di Carmenta* berichtet zunächst, wie König Evander von Arkadien nach Latium gelangte und sich auf dem Palatin niederließ. Als Hercules mit den Rindern des Geryoneus in dieser Gegend Rast machte, stahl ihm Cacus einige Tiere; da er sie rückwärts am Schwanz zu seiner Höhle zog, führten die Spuren den Helden in die Irre, aber das Gebrüll verriet den Dieb. Hercules erschlug Cacus im Streit, die anderen Hirten verlangten von Evander, daß er den Mörder bestrafen solle; der König aber erkannte in ihm den Halbgott, dem nach der Weissagung seiner Mutter Carmenta die Römer Jahrhunderte später einen Altar auf dem Palatin errichten würden, und erwies ihm höchste Ehren. – Die „Azione drammatica da cantarsi“ beginnt damit, daß Evander den (pantomimisch darzustellenden) Kampf zwischen Hercules und Caccus beobachtet; das folgende entspricht im großen Ganzen dem Resumé, nur tritt Carmenta persönlich auf, um ihre Prophezeiung zu verkünden, und Aricia, die (im Argomento nicht erwähnte) Verlobte des Cacus, fordert Rache für dessen Tod, ehe sie sich in Hercules verliebt. Carmenta evoziert die künftigen Herrscher Italiens, deren größter, wen wundert es, Ferdinand IV. von Neapel sein wird.

Hauptzweck von Baldanzas Argomenti muß sein, dem Leser das aus sich selbst heraus nicht vollständig verständliche Geschehen auf der Bühne zu erklären. Quellenkritische Exkurse würden hier nur verwirren;

Eroe (1767), wo Jupiter verkündet, Karl III. von Spanien sei ein größerer Held als Achill und Aeneas, ist der einzige Text ganz ohne Argomento oder Avviso.

⁴²³ Im einzelnen (Titel ohne S-Nr. fehlen bei Sartori; Gattungsbezeichnung „Azione drammatica“, wenn nicht anders angegeben; Druckort ist stets Palermo): *Cleomene in Sparta* (1759), *Il Natale di Achille* (1760), *Arianna abbandonata* (1760), *Le Sacre Cerimonie della Dea Nondina* („Serenata“, 1760), *Sinorice* (1760, S 22047), *Annibale all'ara* (1761), *Metella in Palermo* (1761), *Perseo* (1762, S 18548), *Caio Marzio Coriolano* (1762, S 4486), *Ormisda* (1762), *Enea in Italia* (1763), *Il problema* („Componimento drammatico“, 1763, S 19142), *Tancredi in Tessalonica* (1763, S 22849), *Le stagioni in contesa* („Componimento drammatico“, 1763), *Alfredo* (1764), *Le Rivali generosi* (1764), *La Chioma di Berenice* (1764), *L'Offerta* (1766), *Il Vero Eroe* („Componimento drammatico“, 1767), *Il Vaticinio di Carmenta* (1768, S 24335).

⁴²⁴ Der Argomento zu *Sinorice* schließt mit der Bemerkung: „Comincia da qui l'Azione, che per la solita prescritta brevità non ha potuto maggiormente distendersi.“

⁴²⁵ D.h. Baldanza verfährt ähnlich wie die Verfasser der dramatischen Kantaten aus Lucca, vgl. oben S. 83-85.

deshalb folgen seine Resumés jeweils einer Standardversion der (mehr oder weniger bekannten) Geschichte, ohne Varianten anzugeben. Er nennt allerdings seine Quellen, manchmal summarisch – „Tit. Liv. Stor. Rom. lib. I. Virg. Ovid., ed altri.“ [*Livius, Römische Geschichte Buch I, Vergil, Ovid, und andere*], heißt es zum *Vaticinio di Carmenta* –, manchmal auch detaillierter.

Le Sacre Cerimonia della Dea Nondina handelt von der Göttin, die die Römer anriefen, wenn es galt, den Namen für ein neugeborenes Kind zu wählen (die „Serenata“ wurde, man ahnt es, am Namenstag König Ferdinands aufgeführt). Im *Argomento* wird zunächst die Etymologie des Namens *Nondina* diskutiert, dann wird die römische Methode der Namensgebung erläutert (drei Fackeln, die Freunde oder Verwandte der Familie halten, repräsentieren das Ergebnis einer Vorauswahl; wie das Kind heißen soll, hängt davon ab, welche Namensfackel am längsten brennt). Die Handlung (wenn man es denn so nennen will) der *Serenata* wird im *Argomento* nicht resumiert: Die Namenspatrone des Königs waren seinerzeit Apollo, Gloria und Mars; die Fackel des Mars brannte am längsten, von ihm erhielt die Kleine den Namen Ferdinando.

Die Quellenangaben (in Fußnoten zum Text) sind in diesem Fall ungewöhnlich detailliert:

(a) Macrob. lib. 1 Saturn. cap. 16.

(b) Museo Farnese Tom. 5. tav. 15. Rhodig. lec. antiq. lib. 6. c. 2.

(c) Valer. Max. lib. 10. tit. de prenomine.

(d) [Crisostomo,] In 4. cap. ad Corinthios. (e) Juvenal Satyr. 9

[(a) *Macrobius, Buch 1 der Saturnalia, Kap. 16* [wörtliches (lateinisches) Zitat zur Erklärung des Namens Nondina]

(b) *Museo Farnese Bd 5, Tafel 15*. [L. Caelius] *Rhodig[inus], Lectionum antiquarum Buch 6, Kap.2* [zum Reinigungsopfer am Tag der Namensgebung]

(c) *Valerius Maximus*, *Factorum et dictorum memorabilium Buch 10, Abschnitt über den Vornamen* [zur Namensgebung bei römischen Knaben und Mädchen]

(d) [Johannes Chrysostomus,] *Predigten zum Korintherbrief Kap. 4* [Kritik am Brauch der Namensfindung aus christlicher Sicht]

(e) *Juvenal, 9. Satire* [Riten am Tag der Nondina: Schmücken der Häuser, Opfer]

Das Bühnengeschehen ist in diesem Falle so einfach, daß es keiner Erläuterung bedarf. Dagegen war es sicher sinnvoll, dem Publikum mit einigem Aufwand an Gelehrsamkeit zu beweisen, daß jenes Fest kein bizarrer Einfall des Librettisten, sondern ein altehrwürdiger römischer Brauch war.

Stellt man die Liste der von Baldanza zitierten Referenztexte zusammen, dann scheinen seine Libretti (vor allem wenn man ihren geringen Umfang in Betracht zieht) nicht wesentlich schlechter dokumentiert als jene Zenos, mit dem er auch die Vorliebe für historiographische Quellen teilt⁴²⁶. Wir können uns hier auf die antiken Vorlagen beschränken; neuere Historiker und Philologen zitiert Baldanza ähnlich häufig wie Zeno, französische Tragödien erwähnt er dagegen kaum⁴²⁷ (was nicht verwundert, da ein kurzer Einakter unmöglich dem Vorbild eines fünftaktigen Dramas folgen kann).

griechische Autoren und Texte:

Homer

Thukydides, *Peloponnesischer Krieg*

Theokrit

Polybios, *Universalgeschichte*

Plutarch (2 x)

Appian, *Römische Geschichte**

Pausanias, *Perihegese Griechenlands*

Stobaios, *Anthologie* [zitiert Bion]

lateinische Autoren und Texte:

[Catull, Carmen 66]⁴²⁸

Diodorus Siculus, *Bibliothek*

⁴²⁶ In der folgenden Aufstellung sind die auch von Zeno zitierten Texte durch Unterstreichung hervorgehoben. – Der Asterisk (*) markiert wieder exakte Stellenverweise.

⁴²⁷ Nur der Argomento zu *Sinorice* nennt Thomas Corneille als Inspirationsquelle.

⁴²⁸ Im Argomento zu *La Chioma di Berenice* ist Baldanza eine Verwechslung unterlaufen: „Sù questo Argomento si ha un Poemetto di Callimaco, tradotto in versi latini da Tibullo.“ – natürlich handelt es sich um die Nachdichtung Catulls.

Kapitel III

Vergil, *Aeneis* (4 x)

Ovid, *Metamorphosen* (4 x)**

Livius, *Ab urbe condita libri* (3 x)***

Valerius Maximus, *Factorum et dictorum memorabilium libri IX**

Juvenal, *Satiren**

Justinus, *Epitome historiae Philippicarum Pompei Trogi* (2 x)

Eutropius, *Breviarium ab urbe condita*

Johannes Chrysostomus, *Predigten zum Korintherbrief**

Macrobius, *Saturnalia**

Orosius, *Historiae adversum paganos*

Allerdings finden sich bei Baldanza wesentlich häufiger als bei Zeno Verweise des Typs

Omero, Virgilio, Ovidio, ed altri Poeti hanno di Teti, e di Peleo, di Achille, di Chirone, e di Proteo scritto diversamente (...)

[Homer, Vergil, Ovid und andere Dichter haben auf unterschiedliche Weise von Thetis, Peleus, Achill, Chiron und Proteus geschrieben (...)]

Bei Zeno verweisen solche knappen Aufzählungen („Veggasi Livio, Massimo, ed altri.“ [Vgl. Livius, [Valerius] Maximus u.a.]⁴²⁹) gewöhnlich auf einander ergänzende oder korrigierende Versionen der gleichen Geschichte; Baldanza dagegen versammelt einfach die größten Namen aus der antiken Literatur, die natürlich auch für die Geschichte von Thetis und Peleus irgendwie einschlägig sind⁴³⁰. Offenbar schien es dem Sizilianer nur in Ausnahmefällen der Mühe wert, sein Provinz-Publikum mit exakter Philologie zu beeindrucken (oder einzuschüchtern); man kann sich nur schwer des Verdachts erwehren, er habe sich gelegentlich auf ein Lexikon der Mythologie (oder vielleicht noch eher auf Erinnerungen aus seiner Schulzeit) verlassen. Obwohl die angeführten Beispiele zeigen, daß auch die Stütze der trefflichen Pastori Ereini bei Bedarf eine profunde humanistische Bildung abzurufen vermochte, hatte er offenbar nicht den Ehrgeiz, als Altertumskundler zu gelten; dieser *poeta doctus* ist in erster Linie *poeta*, während Zeno dazu

⁴²⁹ Scipione nelle Spagne (wie Anm. 391), Argomento.

⁴³⁰ Vgl. ähnlich in *L'Offerta*: „Trattato de [Dafni] Diodoro, Teocrito, Virgilio, ed Altri.“ [Von [Daphnis] handeln Diodorus Siculus, Theokrit, Vergil u.a.].

neigte, den Akzent auf das Adjektiv zu legen – stärker vielleicht, als es seinen Operndichtungen guttat.

Kapitel IV

Argomento und Libretto

Wir haben gesehen, daß die meisten Argomenti Informationen zur Geschichte oder Fabel⁴³¹ des Librettos enthalten⁴³². Dabei wird nur ausnahmsweise einfach nacherzählt, was auf der Bühne geschieht: Oft nimmt die Vorgeschichte⁴³³ breiten Raum ein, wobei häufig, aber keineswegs immer erkennbar ist, an welcher Stelle die Opernhandlung einsetzt. Da im Argomento nicht zwischen Geschehen auf und hinter der Bühne unterschieden wird, sind die Schwerpunkte gelegentlich anders gesetzt wie im Libretto: Was dort in einen knappen Botenbericht gefaßt wird, mag im Schwellentext, wo jedes Wort zählt, relativ breit ausgeführt wirken.

Im übrigen – und das ist das Entscheidende – liegt es gar nicht in der Absicht der Librettisten, die Opernintrige vollständig zu resumieren. Wenn auf der Bühne bekannte Stoffe aus Geschichte, Literatur oder antiker Mythologie dargestellt werden, ruft der Argomento den Lesern oft nur die Standardversion ins Gedächtnis; sie werden schon selbst merken, wo sich der Dichter davon entfernt⁴³⁴. Im allgemeinen wird das historische Substrat der Geschichte (oder das, was die Autoren dafür halten) ausführlicher behandelt als poetische Erfindungen, selbst wenn diese schon in den antiken Quellen zu finden sind. Die Argomenti geben somit auch darüber Aufschluß, wie die Librettisten das Verhältnis von Geschichte und Fiktion beurteilen.

⁴³¹ Zur Terminologie vgl. M. PFISTER, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München ⁸1994, 265-267: Die „auf der Ebene des Dargestellten“ situierte Geschichte ist „das Gerüst der invarianten Relationen, das allen realisierten und möglichen [narrativen wie dramatischen] Darstellungen gemeinsam ist“; „auf der Ebene der Darstellung“ entspricht ihr die Fabel, die „bereits wesentliche Aufbauelemente (...) kausale und andere sinnstiftende Relationierungen, Phasenbildung, zeitliche und räumliche Umgruppierungen usw.“ enthält.

⁴³² Vgl. oben Kap. II.

⁴³³ Vgl. oben S. 46ff.

⁴³⁴ Vgl. die Beispiele oben S. 14 (Minato, *I pazzi Abderiti*), 48f. (Salvi, *Rodelinda*), 74 (Metastasio, *Ruggiero*, *Migliavacca*, *Armida*), u.a.m.

Überraschende Akzentsetzungen, Auslassungen, quellenkritische Exkurse im *Argomento* etc. sind Teil einer Strategie, die das Rezeptionsverhalten des Lesers (und prospektiven Zuschauers) steuern, seine Aufmerksamkeit auf Aspekte lenken soll, die dem Verfasser (aus welchen Gründen auch immer) wichtig sind. Einfluß auf die Gestaltung einer Inhaltsangabe haben freilich auch die (mehr oder weniger bewußten) Vorstellungen, die sich der Autor vom Aufbau und den Elementen einer dramatischen Fabel oder Handlung im allgemeinen macht: Ob er von den Figuren oder den Situationen ausgeht, dürfte in vielen Fällen weniger einer publikumsbezogenen Strategie als der Orientierung an bestimmten dramenpoetischen Positionen geschuldet sein. Der Vergleich zwischen *Argomento* und Operndichtung ist daher sowohl unter produktions- wie auch unter rezeptionsgeschichtlichen Fragestellungen von Interesse.

Statik und Dynamik

Nur sehr wenige *Argomenti* enthalten Inhaltsangaben, die sich unverändert in heutige Programmhefte übernehmen ließen. Ein verhältnismäßig frühes Beispiel dieser Art bietet Giovanni Andrea Moniglia in seiner komischen Oper *Il potesta di Colognole*⁴³⁵:

Anselmo Giannozzi Cittadino Fiorentino essendo Potestà in Colognole aveva seco condotto Isabella sua figliuola unica, della quale invaghitosi Leandro giovane d'onesta nascita, ardentemente desiderava le di lei nozze, ma per esser'egli povero, Anselmo non v'acconsenti fin tanto, che per le bizzarre invenzioni di Bruscolo servo di Leandro non si dette a credere [essendo vecchio, e semplice, e avaro] che Leandro fosse oltremisura facoltoso sopra ogn'altro gentiluomo della sua patria.

[Anselmo Giannozzi, Bürger von Florenz, war Bürgermeister in Colognole und hatte seine einzige Tochter Isabella bei sich, in die sich Leandro, ein junger Mann aus guter Familie, verliebt hatte; er wollte sie unbedingt heiraten, aber weil er arm war, stimmte Anselmo nicht zu, bis er dank der seltsamen Erfindungen Bruscolos, des Dieners von Leandro, zu der Über-

⁴³⁵ Florenz 1657, S 18992; benutzte Ausg.: *Delle poesie drammatiche di Gio: Andrea Moniglia Accademico della Crusca parte terza* al Sereniss. Principe di Toscana, In Firenze Nella Stamperia di S.A.S. alla Condotta 1689, 1-93, Prefazione 1f., *Argomento* 5.

zeugung gelangte [er war nämlich alt, einfältig und geizig], Leandro hätte ein größeres Vermögen als irgendein anderer Edelmann in seiner Heimat.]

Der Argomento stellt Ausgangs- und Endsituation einander gegenüber: Isabella und Leandro lieben einander; anfangs steht ihnen der geizige Vater im Weg, zuletzt hat er seinen Widerstand gegen die Heirat der jungen Leute aufgegeben. Der Sinneswandel wurde durch Machenschaften Bruscolos herbeigeführt, auf die der Argomento nur in sehr allgemeinen Worten hinweist.

Il potesta di Colognole ist eine komische Oper (der nach den Konventionen des 18. Jahrhunderts kein Argomento zustünde⁴³⁶). Moniglias Resumé beschränkt sich konsequent auf die Komödienhandlung⁴³⁷, die sich (mehr oder weniger) über alle drei Akte erstreckt und mit der glücklichen Vereinigung der (nicht komisch dargestellten) Liebenden endet. Die komische Handlung dagegen, die in locker gereihten, weitgehend selbständigen Episoden zeigt, wie die Nebenfiguren immer wieder neue Versuche unternehmen, ein bestimmtes Ziel zu erreichen, und dabei immer wieder scheitern, hat er ausgeblendet. Neben den im Argomento genannten Figuren tritt gut ein halbes Dutzend weitere auf: Leandros Freund Flavio ist ebenfalls in Isabella verliebt; am Ende tröstet er sich mit ihrer Dienerin Lisa, die, wie sich herausstellt, die Tochter des Richters Odoardo (und damit eine standesgemäße Partie für Flavio) ist. Die Dreiecks-Konstellation wiederholt sich auf der Ebene der Diener: Tancia liebt den Bauern Ciapo, wird aber auch von dem buckligen, stotternden Diener Dežo umworben. Dieser Dežo ist über zwei Akte das Opfer von Bruscolos Streichen; erst im letzten Akt wird Anselmo zur Zielscheibe: Nachdem für ihn eine ‚Schatzsuche‘ inszeniert worden ist, glaubt er, Leandro könnte ihm zu unermeßlichem Reichtum verhelfen, und gibt ihm seine Tochter zur Frau.

Moniglias Argomento ist ein bemerkenswertes Beispiel für Konzentration auf das Wesentliche, das freilich nicht unbedingt das Spannendste ist: Traditionell haben die Liebesgeschichten, an deren glücklichem Ausgang von Anfang an kein Zweifel besteht, das Komödienpublikum weniger interessiert als das Ungemach, das den komischen Figuren widerfährt.

⁴³⁶ Vgl. oben S. 32f.

⁴³⁷ Zur Unterscheidung Komödienhandlung vs. komische Handlung vgl. R. WARNING, *Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie*, in: Das Komische, hg. von W. PREISENDANZ und R.W. (Poetik und Hermeneutik, 7), München 1976, 279-333, sowie GIER, 11 und passim.

Paolo Rolli, auf dessen Vorliebe für Kürzestresumés schon hingewiesen wurde, preßt im Argomento zu *Scipione*⁴³⁸ Ausgangs- (A) und Endsituation (E) in vier Zeilen:

Publio Cornelio Scipione, proconsole nelle Spagne, prese per assalto Cartagine Nova, signoreggiata da' Cartaginesi; s'innamorò d'una bellissima prigioniera, ma trovandola già promessa a Lucejo prencipe de' Celtiberi, gliela rese generosamente con tutti i doni portati dal di lei padre per suo riscatto.

[(A) *Publius Cornelius Scipio eroberte als Prokonsul in Spanien Cartagena, wo die Karthager herrschten; er verliebte sich in eine wunderschöne Gefangene, (E) aber als er herausfand, daß sie schon mit dem Keltibererfürsten Lucejo verlobt war, gab er sie ihm großzügig zurück, mit allen Geschenken, die ihr Vater für ihre Freilassung geschickt hatte.*]

Auch aus diesem Argomento erfahren wir nicht, was in den drei Akten der Oper geschieht: Wer wissen will, wie Scipios Dilemma in dramatische Handlung umgesetzt wird, muß das ganze Buch lesen.

Spannung auf den Ausgang einer Geschichte ist dem frühneuzeitlichen Theater bekanntlich fremd; zahlreiche Librettisten nehmen wie Moniglia und Rolli im Argomento den Schluß des Dramas vorweg.

Giovanni Baldanzas *Mirteo*⁴³⁹ stellt in dieser Hinsicht eine seltene Ausnahme dar: Der wenig mehr als fünf Zeilen umfassende Argomento berichtet, das delphische Orakel habe König Gyges von Lydien verkündet, der arme Hirte Aglaus sei glücklicher als er: „In che si faccia consistere questa somma felicità di Aglao si raccoglie dal contesto del presente brevissimo Dramma“ [*Worin jene höchste Glückseligkeit des Aglaus bestand, ergibt sich aus dem Zusammenhang des vorliegenden äußerst kurzen Dramas*] – die Titelfigur Mirteo, der Sohn des Aglaus, ist das ganze Glück seines Vaters. Die Erklärung des rätselhaften Orakels hat Baldanza gewiß

⁴³⁸ London 1726, S 21258; benutzte Ausg.: P. Rolli, *Libretti per musica*, ed. crit. a cura di C. CARUSO, Milano 1993, 149ff., Argomento 150. – Vorlage war Salvis *Publio Cornelio Scipione* (Livorno 1704, S 19289), vgl. ebd., 145; der Stoff wurde auch von Zeno behandelt (*Scipione nelle Spagne*, vgl. oben S. 142).

⁴³⁹ Palermo 1761, S 15632.

nicht verschwiegen, um sein Publikum auf die Folter zu spannen; vielmehr durfte er die berühmte Geschichte⁴⁴⁰ wohl als bekannt voraussetzen.

Lediglich aus jenen Argomenti, die die Vorgeschichte bis zum Beginn des Bühnengeschehens resumieren⁴⁴¹, erfährt man nie, wie die Handlung endet; da die Stoffe gewöhnlich bekannt sind⁴⁴², dürfte das freilich kaum jemanden gestört haben.

Der Argomento der anonymen „Azione accademica“ *Ottone il Grande*⁴⁴³ schildert Ereignisse, die die geplante Heirat zwischen dem künftigen deutschen Kaiser Otto (II.) und Prinzessin Theophanu („Teofania“) von Byzanz fast noch verhindert hätten: Der oströmische Kaiser Nikephoros (Phokas, 963-969) stimmte dem Ehe-Vorschlag Ottos I. (962-973) zwar zu, ließ dann aber eine deutsche Delegation hinterrücks überfallen. Daraufhin besetzte ein von Kronprinz Otto geführtes Heer die oströmischen Provinzen Apulien und Kalabrien; Nikephoros wurde bei einer Palastrevolte erschlagen, sein Nachfolger Johannes Tzimiskes (969-976) war um Aussöhnung mit dem deutschen Kaiser bemüht. – Daß die Ehe zwischen Otto und „Teofania“ einige Jahre später (972) doch noch geschlossen wurde, durfte man wohl als bekannt voraussetzen. Zwei der drei durch Ballette und allegorische Kantaten getrennten Akte behandeln nun freilich Geschehnisse, von denen im Argomento nicht die Rede ist: Dort wird lediglich erwähnt, daß der siegreich aus Süditalien nach Pavia zurückgekehrte Otto von seinem Vater zum Mitregenten ernannt wurde (vgl. den I. Akt). Im II. Akt werden die Gesandten des Nikephoros als Verräter festgesetzt, aber sie beteuern ihre Unschuld: Gisilberto, Kaiser Ottos Günstling, sei mit Nikephoros im Bunde gewesen. Nach einem gescheiterten Suizidversuch gesteht Gisilberto sein Verbrechen, der Kaiser begnadigt ihn (III). Daß die Vertrauenswürdigkeit

⁴⁴⁰ Baldanza gibt keine Quelle an (was eher ungewöhnlich ist, vgl. oben S. 154-159); die Geschichte von Aglaos findet sich u.a. bei Plinius und Valerius Maximus, vgl. J. LEMPRIÈRE, *Classical Dictionary*, [Reprint] London 1994, 29b. Bei Plinius (7, 46, vgl. C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde*. Lat.–dt., Buch VII, hg. und übers. von R. KÖNIG in Zusammenarbeit mit G. WINKLER, München 1975, 108-111) ist von einem Sohn des Aglaos nicht die Rede; dieser bebaut ein bescheidenes Gut in Arkadien, „minima cupidine minimum in vita mali expertus“.

⁴⁴¹ Zu diesem (vor allem im 17. Jahrhundert häufigen) Argomento-Typus vgl. oben S. 46-50.

⁴⁴² Vgl. z.B. die kurze Vorrede an den „Discreto lettore“, die dem der Vorgeschichte gewidmeten Argomento zu Aurelis *Roselmina fatta Canara* (s.o. S. 40) vorangeht: „La Roselmina, che tanto tempo con tanto grido, & applauso hà passate le Scene co' l' piè libero della sciolta Orazione [...]“.

⁴⁴³ Modena 1739, aufgeführt von den „Signori Convittori del Collegio de' Nobili di Modena“ anlässlich des Geburtstags von Herzog Francesco III; S 17628.

fürstlicher Ratgeber und Günstlinge in Modena 1739 zum Thema eines Schuldramas wurde, mag Gründe haben, die für uns heute nicht mehr ersichtlich sind.

Wir haben schon gesehen, daß manche Argomenti sich darauf beschränken, die Ziele und Motive zu benennen, die das Verhalten der Figuren bestimmen, sie zu Verbündeten oder Gegnern machen, ohne daß erkennbar würde, wie diese statische Konstellation in dramatische Handlung umgesetzt wird⁴⁴⁴.

Giovanni Baldanzas *Ormisda* (Palermo 1762⁴⁴⁵) behandelt eine Episode aus der Geschichte Persiens: König Borana stirbt ohne Nachkommen. Er hat seinen Neffen Ormisda zum Erben eingesetzt, unter der Bedingung, daß dieser Barsene (Boranas Nichte) heiraten solle; Ormisda aber liebt Arsade, die Tochter des Großkanzlers Varane. Diese Vorgeschichte wird im Argomento resumiert, dann heißt es weiter:

I timori di Arsade nella nuova real fortuna di Ormisda suo amante: le smanie di Ormisda per la condizione apposta nel Testamento di Borana di aversi ad isposar con Barsene: e l'eroica virtù di Varane per sostenere il diritto di Barsene a la real Corona di Persia, è la base sovra cui si è tessuto il presente drammatico componimento.

[*Arsades Befürchtungen angesichts des neuen königlichen Standes ihres Geliebten Ormisda; dessen Verzweiflung wegen der Bedingung in Boranas Testament, er müsse Barsene heiraten; und die heldenhafte Tugend, mit der Varane Barsenes Recht auf die persische Königskrone verfocht, sind die Grundlage, auf der das vorliegende dramatische Gedicht konzipiert wurde.*]

Der Argomento beschreibt die Gemütsverfassung bzw. das Verhalten dreier Figuren. Über Barsenes Empfindungen erfahren wir nichts – aus gutem Grund, denn sie tritt in der Oper nicht auf: Wohl aus aufführungspraktischen Gründen gibt es nur vier Solopartien (zu den drei genannten kommt noch Varanes Vertrauter Zamaspe hinzu). Im Zentrum steht eindeutig Arsade: Zu Beginn, wenn Borana im Sterben liegt, fürchtet sie, Ormisda zu verlieren; der übergibt ihr (bevor er von der verhängnisvollen Klausel im Testament des Königs erfährt) als Zeichen seines Vertrauens eine Blankovollmacht. Nachdem Arsade sich dazu durchgerungen hat, auf den Geliebten zu ver-

⁴⁴⁴ Vgl. z.B. Zenos und Pariatis *Astarto* und dazu oben S. 50f.

⁴⁴⁵ Fehlt S; vgl. oben Anm. 423.

zichten, fingiert sie mittels dieser Vollmacht seine Bereitschaft, Barsene zu heiraten. Diese hat sich aber (wie wir in der letzten Szene erfahren) ihrerseits entschlossen, Ormisda freizugeben und Tempeljungfrau zu werden, so daß dem *lieto fine* nichts im Wege steht.

Der Leser des Argomento erfährt lediglich, in welchem Dilemma sich Arsade und Ormisda befinden. In dem kurzen⁴⁴⁶ Libretto gibt es nur ein handlungsauslösendes Element⁴⁴⁷, die Blankovollmacht: Indem Ormisda seine Unterschrift auf ein weißes Blatt setzt, entscheidet er sich, Arsade auch dann nicht aufzugeben, wenn er dafür auf den Thron verzichten müßte; indem Arsade darüberschreibt, er werde Barsene heiraten, gibt sie ihn frei⁴⁴⁸. Daß diese Vollmacht im Argomento mit keinem Wort erwähnt wird, beweist, daß in der Perspektive des Librettisten die Figurenkonstellation wichtiger ist als das Geschehen auf der Bühne.

Apostolo Zeno reduziert im Argomento zu *Statira*⁴⁴⁹ eine peripetienreiche Handlung auf die Beziehungen zwischen den vier Hauptfiguren:

[Arsace] fosse destinato in isposo a Statira, unica erede del regno, da Artaserse Re di Persia, e padre di questa Principessa; ma, che le nozze gliene fossero frastornate e da Barsina, figliuola di Ciro, già Re parimente, ma crudelissimo di questo Impero, e però scacciato da' suoi sudditi; e da Oronte Re della Scitia, il quale avendo richiesta in moglie Statira al Re Artaserse, per la negativa, che gliene fu data, mosseglì la guerra, e in una battaglia lo uccise. Questa morte diede motivo ad una guerra civile nella Persia, sostenendovi altri le ragioni di Statira, altri quelle di Barsina per la successione reale, conforme apparirà chiaramente dalla lettura di questo Drama.

[[Arsace] war Statira, der einzigen Erbin des Reiches, von Artaserse, dem König von Persien und Vater jener Fürstin, zum Gatten bestimmt; aber die Hochzeit wurde von Barsina vereitelt, der Tochter des Kyros, der ebenfalls König dieses Reiches gewesen, aber wegen seiner Grausamkeit von den Untertanen vertrieben worden war; und von Oronte, dem König des Skythenreichs, der Statira von König Artaserse zur Gattin erbeten hatte, ihm wegen der ab-

⁴⁴⁶ Der Text gliedert sich in zehn Szenen (Schauplatzwechsel nach Szene 5) und füllt (einschließlich der Schwellentexte) 24 Druckseiten.

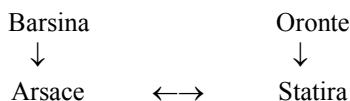
⁴⁴⁷ Handlung wird nach PFISTER (wie Anm. 431, 269; Zitat A.HÜBLER) verstanden als „absichtsvoll gewählte, nicht kausal bestimmte Überführung einer Situation in eine andere“.

⁴⁴⁸ Natürlich handelt auch Barsene, indem sie sich den Tempeljungfrauen anschließt, aber ihr Handeln wird nicht auf der Bühne gezeigt.

⁴⁴⁹ Venedig 1706, Zeno und Pariati; S 22597; ZENO, Bd 10, 205-288, Argomento 207.

schlägigen Antwort, die er erhielt, den Krieg erklärte und ihn in einer Schlacht tötete. Sein Tod löste in Persien einen Bürgerkrieg aus, da die einen Statiras Ansprüche auf die Nachfolge des Königs, die anderen jene Barsinas unterstützten, wie bei der Lektüre des vorliegenden Dramas deutlich werden wird.]

Graphisch läßt sich diese Konstellation in einem Viereck darstellen (daß Arsace auch von Barsina umworben wird, kommt im *Argomento* nicht zur Sprache, wird aber niemanden, der mit der Geometrie der Gefühle im Barocklibretto vertraut ist, verwundern):



Nebenfiguren erwähnt der *Argomento* nicht, auch Handlungen der Protagonisten werden nicht geschildert: Nach seinem Sieg über Artaserse hat es Oronte dem persischen Senat überlassen, eine Königin zu wählen. Während Statira (deren Vater er erschlagen hat), seine Werbung zurückweist, macht ihm Barsina Avancen. Da sie aber erkennen muß, daß sein Interesse ausschließlich ihrer Rivalin gilt, plant sie mit Idaspe (der eigentlich Idreno heißt und der Sohn eines Königs ist, den Oronte ebenfalls im Kampf getötet hat), Oronte zu ermorden, was mißlingt; der Skythe hält Arsace für den Schuldigen und will jene Prinzessin zur Königin machen, die als erste das Todesurteil des Rebellen unterzeichnet, wozu aber weder Statira noch Barsina bereit sind. Arsace hält seinerseits Statira die Treue, obwohl Barsina ihm Rettung verspricht, wenn er sie nur lieben wolle. Zuletzt gibt sich Idaspe-Idreno zu erkennen; Oronte verzeiht ihm, Statira wird Königin und tritt Barsina (die Dario zum Gatten wählt) einen Teil des Reiches ab.

Das einzige Handlungselement, das im *Argomento* genannt wird, der Tod des Artaserse, ist Teil der Vorgeschichte und notwendige Voraussetzung für das Folgende, da erst die Vakanz des persischen Throns die Rivalität zwischen den Hauptfiguren zum Ausbruch bringt. In anderen *Argomenti* weist Zeno explizit auf das die Handlung auslösende Faktum hin, so in *Venceslao*⁴⁵⁰, wo der in Erenice verliebte Casimiro glaubt, nicht sein Bruder Alessandro, sondern General Ernando wäre sein Rivale; „e da questa

⁴⁵⁰ Venedig 1703, S 24454; ZENO, Bd 5, 1-94, *Argomento* 3-5.

falsa credenza nasce l'intreccio principale del Drama“ [*und aus diesem Irrglauben entsteht die Haupthandlung des Dramas*]. In *Faramondo*⁴⁵¹ führt Gernando Krieg gegen König Gustavo von Böhmen, der ihm die Hand seiner Tochter Rosimonda verweigert hat; Gernandos Freund und Verbündeter Faramondo erschlägt Gustavos Sohn Sveno.

La morte di questo Principe da occasione a tutto l'intreccio del Drama, poichè quindi ne nasce, che con giuramento inviolabile presso alla superstizione del Gentilesimo, Rosimonda giura la morte di Faramondo; e Gustavo promette in consorte la figlia, e in premio la Cimbria, a chi verrà a presentargli il capo tronco del Re nimico.

[*Der Tod dieses Fürsten löst die ganze Dramenhandlung aus, denn in folgedessen schwört Rosimonda mit einem nach dem Aberglauben der Heiden unverletzlichen Eid, daß Faramondo sterben solle; und Gustavo verspricht die Hand seiner Tochter und Jütland als Belohnung demjenigen, der ihm den abgeschlagenen Kopf des feindlichen Königs brächte.*]⁴⁵²

Zeno weist den Leser seiner Argomenti explizit oder implizit auf die Haupthandlung des jeweiligen Librettos hin, indem er die Hauptfiguren (so in *Statira*) und/oder das diese Handlung auslösende Motiv benennt (so in *Venceslao*, *Faramondo* und wiederum *Statira*); er verzichtet jedoch im allgemeinen darauf, den Gang dieser Handlung nachzuzeichnen. Wie die Geschichte ausgeht, verrät der Dichter in der Regel nicht; viele seiner Argomenti schließen mit einem Satz wie: „Il rimanente s'intende dal Drama istesso“⁴⁵³ [*Das übrige wird aus dem Drama selbst verständlich*], obwohl die Stoffe, die er nicht nur aus der griechischen oder römischen, sondern auch aus der orientalischen, fernöstlichen oder skandinavischen Geschichte nahm, wohl kaum als allgemein bekannt vorausgesetzt werden konnten. Andererseits läßt sich das Ende oft erraten: Wenn in einem Libretto, dessen Titel *Statira* ist, zwei Prinzessinnen um den persischen Thron kämpfen, wird kaum Barsina den Sieg davontragen.

⁴⁵¹ Florenz 1699, S 9714; ZENO, Bd 6, 1-104, Argomento 3-5.

⁴⁵² Ähnliche Formulierungen finden sich in weiteren Argomenti Zenos, vgl. *Griselda* (Venedig 1701, S 12515; ZENO, Bd 3, 1-90, Vorrede „A chi legge“ 3f., Argomento 5-7): „I finti rigori di Gualtiero, e le vere persecuzioni di Otone, che in tali disgrazie di Griselda si va adulando di poterla ottenere per moglie, fanno l'intreccio principale della mia Favola, con quegli avvenimenti che per entro si ravvisano.“

⁴⁵³ So in *Caio Fabbrizio*, Wien 1729, S 4412; ZENO, Bd 1, 173-270, Argomento 175-177.

Intrige und Ideologie

Pietro Metastasio unterscheidet in seinen Argomenti zwischen der „azione principale“, der „Haupthandlung,“ und den „ornamenti episodici“, den „schmückenden Episoden,“⁴⁵⁴, beide Termini finden sich im (kurzen) Argomento zu *Artaserse*⁴⁵⁵.

Artabano, der Kommandeur der Leibgarde des Perserkönigs Serse, will seinen Herrn stürzen und selbst den Thron besteigen. Es gelingt ihm, Serse zu ermorden und Zwietracht zwischen dessen Söhnen zu stiften, so daß Artaserse seinen Bruder Dario töten läßt, weil er ihn für den Mörder des Vaters hält.

Mancava solo a compire i disegni del traditore la morte d'Artaserse, la quale da lui preparata e per vari accidenti, i quali prestano al presente dramma gli ornamenti episodici, differita, finalmente non può eseguirsi, essendo scoperto il tradimento ed assicurato Artaserse, il quale scoprimento e sicurezza è l'azione principale del dramma.

[*Um die Pläne des Verräters zu verwirklichen, fehlte nur noch Artaserses Tod, der von ihm vorbereitet, aber durch verschiedene Zufälle (die im vorliegenden Drama die schmückenden Episoden abgeben) verzögert wurde; schließlich kann der Mordplan nicht ausgeführt werden, da der Verrat entdeckt und Artaserse in Sicherheit gebracht wird; in dieser Entdeckung und Rettung besteht die Haupthandlung des Dramas.*]

Das bedeutet: Artaserse ist die Hauptfigur, Thema des Librettos ist die Sicherung seiner Herrschaft⁴⁵⁶. Ein unvoreingenommener Leser allerdings würde als Protagonisten vermutlich eine Figur identifizieren, die im

⁴⁵⁴ Das folgende nach G. DE VAN, *Les jeux de l'action. La construction de l'intrigue dans les drames de Métastase*, Paragone 49 (1998), 1-57, speziell 10-12. – Eine ähnliche Unterscheidung findet sich schon in Andrea Salvadoris geistlichem Libretto *La regina Sant'Orsola* (Florenz 1625, S 19705): Gegenstand des Dramas sei, so der Argomento, „L'Azzione Eroica di questa real Vergine, e per Episodio gl'accidenti del Principe Ireo“ (Ireo, Ursulas Bräutigam, folgt der gefangenen Prinzessin bis ins Lager der Hunnen, die – letztlich vergeblich – Köln belagern, kann aber ihr Martyrium nicht verhindern).

⁴⁵⁵ 1730; benutzte Ausg.: METASTASIOB, Bd 1, 507-582, Argomento 507. Zum folgenden vgl. auch A. GIER, *ridotta à vera opera? Zur Praxis der Libretto-Bearbeitung im 18. Jahrhundert am Beispiel Metastasios*, in: *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts*. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Tagung vom 18. bis 20. Februar 2005 in Würzburg, hg. von U. KONRAD, Tutzing 2007, 33-53.

⁴⁵⁶ In Übereinstimmung mit DE VANS (wie Anm. 454, 13) These, in Metastasios Libretti habe die Haupthandlung stets politisch-dynastischen Charakter und sei auf die Monarchie als Institution bezogen.

Argomento gar nicht vorkommt: Artabanos Sohn Arbace ist mit Artaserse befreundet und liebt dessen Schwester Mandane, deren Hand ihm König Serse verweigert hat. Nach dem Mord an Serse tauscht Artabano sein blutiges Schwert gegen die Waffe seines Sohnes, der daraufhin für den Täter gehalten wird. Arbace beteuert seine Unschuld, verschweigt aber, wie das Mordwerkzeug in seine Hände kam. Arbaces Schwester Semira, die Geliebte Artasereses, bittet für ihren Bruder, während Mandane Rache für den Mord an ihrem Vater fordert; der neue König zögert, den Freund zu verurteilen, und ermöglicht ihm schließlich die Flucht. Durch Arbaces Eingreifen scheitert ein von Artabano und seinem Komplizen Megabise (der Semira heiraten will) angezettelter Aufstand; auch ein Versuch, Artaserse zu vergiften, mißlingt, weil der König die Schale an Arbace weiterreicht, so daß Artabano eingreifen muß. Der Verräter wird zum Tode verurteilt, aber auf Arbaces Bitten hin zu lebenslanger Verbannung begnadigt.

Artaserse befiehlt die Ermordung seines Bruders Dario (der im Argomento erwähnt wird, obwohl er in der Oper nicht auftritt), was er gleich darauf bitter bereut; Arbaces Verhaftung stürzt ihn in einen Konflikt zwischen Liebe zum toten Vater, Herrscherpflicht und Freundschaft, außerdem fürchtet er, erneut voreilig zu handeln. Das Dilemma, in dem sich Arbace befindet, ist freilich ungleich schwieriger (also interessanter): Einerseits kann er seinen Vater nicht verraten, obwohl der einen Mord begangen hat; andererseits gebieten ihm Loyalität gegenüber seinem Herrscher, Freundschaft (zu Artaserse), Liebe (zu Mandane) und die Sorge um das eigene Leben, die Wahrheit zu sagen. Arbace gilt während knapp zwei Dritteln des Librettos die Hauptsorge Semiras, Mandanes und selbst Artabanos und Artasereses. In der dramatischsten Szene, der Konfrontation zwischen Arbace und Artabano, den Artaserse zum Richter über den Sohn bestimmt hat (II 11), ist der König nur Zuschauer.

Die Arbace-Handlung ist zweifellos viel mehr als eine „schmückende Episode,“. Daß Metastasio sie im Argomento nicht einmal erwähnt, zeigt, daß es dort nicht um den Inhalt, sondern ausschließlich um den ideologischen Gehalt des Librettos geht.

In fünf Argomenti spricht Metastasio explizit von der „azione principale“ des Librettos⁴⁵⁷. An anderer Stelle bringt er die Unterschei-

⁴⁵⁷ Vgl. ebd., 12; es handelt sich um *Semiramide*, *Alessandro nell'Indie*, *Artaserse*, *L'Olimpiade* (dazu ebd., 11), *Romolo ed Ersilia*.

derung zwischen politisch-dynastisch bestimmter ‚Haupthandlung‘ und breiten Raum einnehmenden, wenn auch weniger wichtigen ‚Episoden‘ indirekt zum Ausdruck.

*Adriano in Siria*⁴⁵⁸ zeigt, wie Kaiser Hadrian seine Leidenschaft für die gefangene Parther-Prinzessin Emirena überwindet, sie ihrem Verlobten Farnaspe zurückgibt, ihrem Vater Osroa einen Mordanschlag verzeiht und sich wieder mit seiner Verlobten Sabina versöhnt. Sein Verhalten ist politisch klug, da es die Basis für einen dauerhaften Frieden mit den Parthern legt. Der *Argomento* stellt klar, worauf es ankommt:

Le dubbieze di Cesare fra l'amore per la principessa de' Parti e la violenza dell'obbligo che lo richiama a Sabina, la virtuosa tolleranza di questa, l'insidie del feroce Osroa, delle quali cade la colpa su l'innocente Farnaspe, e le smanie d'Emirena ne' pericoli or del padre, or dell'amante ed or di sé medesima, sono i moti fra' quali a poco a poco si riscuote l'addormentata virtù d'Adriano che, vincitore alfine della propria passione, rende il regno al nemico, la consorte al rivale, il cuore a Sabina e la sua gloria a sé stesso.

[*Die Unentschiedenheit des Kaisers zwischen der Liebe zur Partherprinzessin und der Pflicht, die ihn mit Macht zu Sabina zurückruft, ihre tugendhafte Duldsamkeit, die Hinterlist des grausamen Osroa, für die der unschuldige Farnaspe verantwortlich gemacht wird, und Emirenas Ängste angesichts der Gefahr, in der sich bald der Vater, bald der Geliebte und bald sie selbst befinden, sind die Bewegungen, von denen die schlummernde Tugend Hadrians allmählich wacherüttelt wird, so daß er schließlich über die eigene Leidenschaft siegt und dem Feind sein Reich, dem Rivalen die Gattin, Sabina sein Herz und sich selbst seinen Ruhm zurückgibt.*]

Adriano in Siria führt den Namen des Herrschers mit ungleich größerer Berechtigung im Titel als *Artaserse*; daß der *Argomento* alle anderen quasi zu Nebenfiguren degradiert, ist allerdings nur mit der Stellung des Protagonisten an der Spitze der sozialen Hierarchie zu begründen⁴⁵⁹.

⁴⁵⁸ 1731; benutzte Ausg.: METASTASIOB Bd 2, 155-219, *Argomento* 155f.

⁴⁵⁹ In einem Brief an Farinelli (15. Dezember 1753, zitiert bei DE VAN [wie Anm. 454], 12) betont Metastasio, die Rollen Adriano und Farnaspe, Sabina und Emirena seien gleich groß und gleich wichtig, „ma (...) in sostanza *Adriano* è il titolo dell'opera, e (...) fra lui e Sabina succede l'azione principale, non essendo Emirena che un inciampo alla virtù d'Adriano, qual finalmente vince se stesso; e questo trionfo della sua virtù è l'azione che si rappresenta“.

Erzählen und Darstellen

Das Beispiel *Artaserse* hat gezeigt, daß Metastasio in seinen Argomenti nicht unbedingt die Geschichte erzählt, die auf der Opernbühne dargestellt wird, sondern Wesentliches (vielleicht sogar das Wesentliche) wegläßt. Viele Argomenti erzählen die dargestellte Geschichte anders, manche erzählen gar eine andere Geschichte. Figuren, die im Libretto wichtige Rollen spielen, kommen im Argomento gar nicht vor (Metastasios Arsace), umgekehrt rückt der Argomento den einen oder anderen in den Vordergrund, der nur hinter der Bühne agiert: Metastasios Dario (und Serse), Barsene in Giovanni Baldanzas *Ormisda*⁴⁶⁰ und andere mehr. Vittorio Amodeo Cigna folgt in *Ifigenia in Aulide*⁴⁶¹ der Standardversion des weitverbreiteten Stoffes: Iphigenie soll geopfert werden, weil Calchas geweissagt hat, nur so sei günstiger Wind für die Fahrt nach Troja zu erlangen. Der Argomento hebt die Rolle des Sehers gebührend hervor, aber im Libretto tritt Calchas gar nicht auf; es bleibt Odysseus vorbehalten, seinen Spruch den Zuschauern zu verkünden.

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß Apostolo Zeno im Argomento zu *Alessandro in Sidone* nicht eine Inhaltsangabe des Librettos, sondern Kurzbiographien der in die Opernhandlung verwickelten griechischen Philosophen (mit genauen Quellenangaben) bietet⁴⁶².

Giovanni Andrea Moniglia hat die von Valerius Maximus überlieferte Geschichte von der Tochter, die ihren Vater (oder, so bei Moniglia, ihre Mutter), der/die im Gefängnis den Hungertod sterben soll, mit Milch aus ihren Brüsten nährt⁴⁶³, in einem Libretto behandelt⁴⁶⁴. Natürlich war es ausgeschlossen, den spektakulären Beweis kindlicher Liebe auf der Bühne

⁴⁶⁰ Vgl. oben S. 165f.

⁴⁶¹ Turin 1762, S 12725; benutzte Ausg.: *Biblioteca teatrale italiana scelta e disposta da O. DIODATI*, Bd 6, Lucca 1762, 83-159, Argomento 85-87.

⁴⁶² Vgl. oben S. 151f.

⁴⁶³ Zur Verbreitung (durch mittelalterliche Exempelsammlungen) vgl. R.W. BREDNICH, *Gefangenschaft*, in: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, hg. von K. RANKE, Bd 5, Berlin – New York 1987, 833-846, hier 834; R. RAFFAELLI, *Aspetti della fortuna dell'allattamento filiale*, in: *Pietas e allattamento filiale. La vicenda – l'exemplum – l'iconografia*. Colloquio d'Urbino, 2-3 maggio 1996, a cura di R.R. / R.M. DANESE / S. LANCIOTTI, Urbino 1997, 271-285.

⁴⁶⁴ *La pietà di Sabina*, Drama musicale, benutzte Ausg.: *Delle poesie drammatiche di Gio. Andrea Moniglia parte seconda*, Firenze 1690, 151-216, Argomento 153-155.

zu zeigen⁴⁶⁵: Nur der Eingang zum Gefängnis ist zu sehen, was in der Zelle der Mutter geschieht, bleibt dem Publikum verborgen. Deshalb, und weil die kurze Anekdote natürlich nicht ausreicht, um drei Akte zu füllen, hat der Librettist diverse amouröse Verwicklungen hinzuerfunden.

Der Vater des Mädchens, das hier Sabina heißt, mußte als (angeblicher) Verschwörer mit seiner Familie zu den Volskern fliehen, wo er starb. Im Exil hat Sabina Marzio, den Sohn eines anderen verbannten Römers, geheiratet. Sabinas Mutter Tullia wird durch Betrug nach Rom gelockt und dort zum Tode verurteilt; Marzio begleitet seine Frau nach Rom, um nicht erkannt zu werden, trägt er Frauenkleider und nennt sich Marzia. In diese ‚Marzia‘ verliebt sich Claudio, der Sohn eines Triumvirn, während Furio, der Sohn des Prätors, Sabina nachsteigt.

Die drei Akte sind größtenteils den (an Komödien wie *La Calandria* von Bernardo Dovizi da Bibbiena [1513] erinnernden) Liebeshändeln der vier jungen Leute gewidmet; nur zweimal (I 12/13; III 1/2) wird der Zuschauer Zeuge, wie Sabina Tullias Kerker betritt. Unterdessen macht sich der Kerkermeister Varrone Gedanken darüber, wie Tullia so lange ohne Nahrung überleben kann (II 14); seine Nichte Cirilla entdeckt schließlich Sabinas Geheimnis (III 8), Varrone meldet es den Triumvirn, woraufhin Tullia begnadigt wird (vgl. III 16, 21).

Der Argomento faßt nun allerdings in aller Ausführlichkeit die (zweifelloso als historisch betrachtete) Geschichte der säugenden Tochter zusammen⁴⁶⁶ und geht erst zum Schluß knapp auf die Gründe für Tullias Verurteilung und auf Marzios Verkleidung ein; die beiden lästigen Verehrer sind nicht einmal erwähnt. Statt eines Resumés wird hier ein Komplement zum Libretto geboten.

Auch Michelagnolo Buonarottis ‚Favola‘ *Il Natal d’Ercole* (Florenz 1605, S 16286) basiert auf einer sehr dünnen Anekdote, die der Argomento in fünf Zeilen zusammenfaßt:

Ercole nato di Alcmene, e di Giove è posto celatamente in seno à Giunone mentre ella dorme, acciò dal latte di lei si deifichi. Ella svegliatasi, temendo d’inganno si risquote: & in questo

⁴⁶⁵ L.A. Tottolas Libretto *Zelmira* für Rossini (1822), das (u.a.) auf einer dramatischen Version des Stoffes basiert, hat den Mitleidsakt der Tochter ganz weggelassen, vgl. RAFFAELLI (wie Anm. 463), 279.

⁴⁶⁶ Als Quelle wird Boccaccios Kompilation *De claris mulieribus* (1361/62) angegeben.

sparge per lo Cielo del suo latte. Onde lassù si fa la via lattea, e di esso piovuto in terra nascono i primi gigli.

[*Hercules, der Sohn Alcmenes und Iuppers, wird heimlich an Iunos Brust gelegt, während sie schläft, damit ihre Milch ihn zum Gott mache. Wenn sie aufwacht, fürchtet sie einen Betrug und fährt hoch, und dabei verspritzt sie etwas von ihrer Milch über den Himmel. Daraus entsteht dort oben die Milchstraße, und aus dem, was auf die Erde regnet, sprießen die ersten Lilien.*]

Das ist höchstens Stoff für zwei Szenen, die Buonarotti jedoch nicht ausgeführt hat: eine Göttin im Negligé zu auftreten zu lassen, war offensichtlich mit dem herrscherlichen Decorum unvereinbar, selbst wenn sie nicht barbusig gewesen wäre (wie es die Situation eigentlich erfordert hätte). Statt dessen zeigt uns das kurze Libretto (fünf Szenen) eine bukolische Landschaft, wo Hirten und Nymphen die Geburt des Hercules feiern; eine Bacchantin berichtet in 74 Rezitativ-Versen, unter welch wunderbaren Umständen er zur Welt kam. Mercur steigt mit den Grazien vom Himmel, um Alcmene zu melden, ihr Sohn solle ein Gott werden; die Furien klagen, der Held werde ihnen viel Schaden zufügen, Iuppiter befiehlt der Erde, sie einzuschließen. Der Seher Tiresias bemerkt am Himmel seltsame neue Sterne, daraufhin berichtet Apollo, wie das Neugeborene an Iunos Brust gelegt wurde.

Der Argomento erinnert (ohne Quellenangaben) an das mythologische Substrat, aus dem der Dichter seine Geschichte entwickelt hat; die ätiologische Sage erweist sich auf den ersten Blick als neue Erfindung, Buonarotti hat daher gar nicht erst versucht, Anknüpfungspunkte in der antiken Tradition zu finden.

Es gibt allerdings auch Librettisten, die im Argomento den Abriß historischer Fakten (nach den antiken Quellen) auf eine im Libretto dargestellte Episode zuspitzen: Der anonyme Verfasser der dramatischen Kantate *Pelopida, ovvero Tebe Liberata da' Tiranni* (Lucca 1720, S 18352) berichtet im Argomento (unter Berufung auf Plutarch) ausführlich, wie der aus Theben vertriebene Pelopida mit wenigen Gefährten die Tyrannen stürzte, die in seiner Heimatstadt mit Hilfe der Spartaner ein Willkürregime errichtet hatten. Wie es den Gepflogenheiten in Lucca entspricht⁴⁶⁷, konzentriert sich der Text auf sechs Momentaufnahmen: In der ersten Szene planen die Verschwörer, die heimlich nach Theben zurückgekehrt sind, in Cheronas Haus den Angriff auf die Machthaber; in den beiden letzten Szenen bestätigen erst

⁴⁶⁷ Vgl. oben S. 85.

Cherone, dann Pelopida, daß sie ihren Auftrag, die Despoten zu töten, erfüllt haben und daß Theben wieder frei ist. Nicht weniger als die Hälfte des Ganzen widmet der Dichter jedoch einem Beispiel bürgerlicher Opferbereitschaft⁴⁶⁸: Während die Verschwörer beraten, wird Carone⁴⁶⁹ zu den Tyrannen gerufen, denen Gerüchte von Pelopidas Rückkehr zu Ohren gekommen sind;

Carone dubitando, che alcun de' Compagni sospetasse della sua fedeltà, tolse a forza dalle braccia della Consorte un suo tenero Figliolletto; e consegnatolo a Pelopida, lo pregò a volerlo trattare come il più odiato, ed abbominevol nimico, se avesse giammai scorto nel Padre ombra di tradimento. Rigettò Pelopida replicatamente l'offerta, consigliando Carone a metter piuttosto al coperto il Figlio dal pericolo, che soprastava; ma costantissimo quegli nella sua risoluzione glielo abbandonò, partendo tosto (...)

[da Carone fürchtete, irgendeiner der Genossen könnte an seiner Treue zweifeln, riß er sein kleines Söhnchen mit Gewalt aus den Armen seiner Frau, übergab es Pelopida und bat ihn, das Kind wie den verhaßtesten, abscheulichsten Feind zu behandeln, wenn er an seinem Vater jemals eine Spur von Verrat bemerkt hätte. Pelopida wies dieses Angebot wiederholt zurück und riet Carone, seinen Sohn lieber vor der drohenden Gefahr in Sicherheit zu bringen; jener aber blieb standhaft bei seinem Entschluß, überließ ihm das Kind und machte sich schnell auf den Weg (...)]

Im Argomento gewinnt Carones Seelengröße (von der in Plutarchs Parallelbiographie von Pelopidas und Marcellus nicht die Rede ist) ähnliches Übergewicht wie die entsprechende Episode im Libretto.

Systematische Auslassungen

In manchen Argumenti werden nur die (meist antiken Quellen entnommenen) historischen (oder für historisch gehaltenen) Fakten zusammengefaßt, während der Dichter seine eigenen Erfindungen entweder ganz ver-

⁴⁶⁸ Cherone übergibt Pelopida seinen kleinen Sohn als Geisel (zweiter Teil des ersten Tages); Verzweiflung seiner Frau Laodice (erster Teil des zweiten Tages); Cherone kehrt zurück und beruhigt die Verschwörer: die Tyrannen sind ahnungslos (zweiter Teil des zweiten Tages).

⁴⁶⁹ Im Argomento wird die Namensform *Carone* verwendet, die im Libretto „per maggior comodo de' Cantori“ in *Cherone* geändert wurde.

schweigt⁴⁷⁰ oder nur summarisch auf diese *verisimili* hinweist⁴⁷¹. Zu bestimmten Zeiten (und in bestimmten Regionen) war es üblich, noch weitere Aspekte auszublenden.

Francesco Sbarra's *Pomo d'oro*-Buch (Wien 1668, S 18929) enthält eine Reihe komischer Szenen mit Einlagecharakter: Momus, der Gott der Kritik und des Tadels, gibt respektlose Kommentare zum Tun der anderen Götter und der Menschen ab; Ennone, die Paris Helenas wegen verläßt, wird von Aurindo umworben, von dem sie aber (zunächst) nichts wissen will, was ihre Amme Filaura nüchtern-spöttisch kommentiert⁴⁷².

Der Argomento erwähnt weder Momo noch Filaura und übergeht konsequent alle komischen Szenen⁴⁷³. Das ist um so auffälliger, als die Zusammenfassung sonst relativ ausführlich ausfällt; zum ersten Akt heißt es etwa:

La Discordia per mettere il Cielo in scompiglio getta nel Convito de gli Dei il Pomo d'Oro con la sentenza registraravi *Diasi alla più Bella*.

Giunone, Pallade, e Venere pretendono à gara di conseguirlo; Giove ne rimette il giudizio à Paride figlio di Priamo re di Troia stimato trà tutti i Mortali il più giusto, e che per mantenersi tale se ne viveva lontano dalla Regia Paterna trà le solitudini del monte Ida; Passavano reciprochi amori trà lui et' *[sic]* Ennone bellissima Ninfa, e figlia del fiume Xanto, onde ella sprezzava Aurindo Pastore, che ardentemente l'amava. All'anviso *[sic]* che Mercurio porta a Paride dell'electione fatta da Giove in lui per'Arbitro di questa lite, Ennone si turba, mà Paride l'assicura della costanza del suo affetto. Si presentano avanti di lui le tre Dive procurando di guadagnare il suo voto con promettere Giunone di farlo Signore dell'Asia, e dell'Europa, e Pallade di renderlo il più Glorioso Capitano de suoi tempi; ma Venere offerendoli il possesso delle bellezze d'Elena Regina di Sparta, ottiene la sentenza in suo favore, che insieme col Pomo Paride le concede (...)

⁴⁷⁰ Vgl. z.B. Zenos Argomento zu *Alessandro in Sidone*, dazu oben S. 151f.

⁴⁷¹ Vgl. die Beispiele oben S. 48f., 74, 92 und *passim*.

⁴⁷² So erklärt sie Aurindo (III 10), er habe bei Ennone keine Chance, weil er arm sei: „Quel bel titolo di Dama / Vuol dir dammi, e Donna dona; / Così suona / Nel suo nome quel, che brama; / E chi l'ama / Senza questo, in van pretende, / Che se prodigo non spende, / Mai pietà per lui non v'è.“

⁴⁷³ Auch der ausführliche Argomento zu Carlo Maria Maggis *Bianca di Castiglia* (Mailand 1674/76, S 4091/4092) läßt zumindest einige der komischen Szenen aus, vgl. R. CARPANI, *Materiali e tecniche da un cantiere drammaturgico del secondo Seicento: La Bianca di Castiglia di Carlo Maria Maggi*, *Musica e Storia* 12 (2004), 147-187, hier 178.

Kapitel IV

[Die [Göttin der] *Zwietracht* wirft, um den Himmel in Aufruhr zu versetzen, zwischen die tadelnden Götter den Goldenen Apfel mit der Aufschrift: Für die Schönste.

Iuno, Pallas [Athene] und Venus erheben um die Wette Anspruch auf [den Apfel]; Iuppiter überläßt die Entscheidung Paris, dem Sohn des Königs Priamus von Troia, der als gerechtester unter allen Menschen gilt und, damit er das auch bleibe, fern vom väterlichen Palast in der Einsamkeit des Bergs Ida lebte; er und Oenone, eine wunderschöne Nymphe und Tochter des Flusses Xanthus, waren einander in Liebe verbunden, weshalb sie den Hirten Aurindo verschmähte, der sie leidenschaftlich liebte. Als Mercur Paris Iuppiters Botschaft bringt, die ihn zum Schiedsrichter im Streit [der Göttinnen] erwählt, wird Oenone unruhig, aber Paris versichert sie der Beständigkeit seiner Gefühle. Vor ihm erscheinen die drei Göttinnen und bemühen sich, seine Stimme zu gewinnen: Iuno verspricht, ihn zum Herrscher über Asien und Europa zu machen, Athene, er werde der ruhmreichste Heerführer seiner Zeit werden; aber Venus bietet ihm an, er werde die Schönheit der Königin Helena von Sparta besitzen, und erlangt so ein Urteil zu ihren Gunsten, das Paris ihr zusammen mit dem Apfel zugesteht (...)]

Aus einem Resumé erfährt man gewöhnlich, was die Figuren tun, nicht, was sie sagen oder denken. Daß Sbarra Oenones Angst erwähnt, Paris zu verlieren (vgl. I 9), ist um so auffälliger, als diese Angst (zunächst) folgenlos bleibt, weil es ihrem Liebhaber gelingt, ihre Zweifel zu zerstreuen. Metastasio hätte Oenone im Argomento eines Librettos über das Urteil des Paris höchstwahrscheinlich überhaupt nicht erwähnt; Sbarra bringt sogar Aurindo unter, der mit der Haupthandlung nun wirklich nichts zu tun hat.

Andererseits übergeht der Argomento nun aber das ganze erste Bild (I 1-3), das im Unterweltspalast Plutos spielt: Seine Frau Proserpina beklagt sich, an einem so unwirtlichen Ort leben zu müssen. Göttin Discordia gibt ihr recht: Als das Erbe Saturns verteilt wurde, sei Pluto zu kurz gekommen; er mußte sich mit der Unterwelt begnügen, während Iuppiter den Himmel für sich beanspruchte. Eine Korrektur scheint dringend geboten; Pluto allerdings hat wenig Hoffnung, sich durchzusetzen, da die anderen Götter alle auf Iuppiters Seite stehen. Um *Zwietracht* im Olymp zu stiften, denkt sich Eris-Discordia dann die Geschichte mit dem Apfel aus. Der antike Mythos wird hier mit an Offenbachs Librettisten Meilhac und Halévy erinnernden Techniken der Komisierung ins (Klein-)Bürgerliche übersetzt⁴⁷⁴.

⁴⁷⁴ Zu modernen Beispielen vgl. z.B. A. GIER, „*La Phocéenne! la Phocéenne!*“ *Travestie und Parodie bei Offenbach, Giraudoux und anderen*, in: Europäische Mythen von Liebe, Leidenschaft, Untergang und Tod im (Musik-)Theater: Der Trojanische Krieg. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2000, hg. von P. CSOBÁDI u.a., Anif/Salzburg 2002, 538-548.

Der Argomento erwähnt Pluto und Proserpina ebensowenig wie Momus und Hebe: Die ist nämlich beim Bankett der Götter gestrauchelt und hat Ambrosia verschüttet; Jupiter setzt sie daraufhin als Mundschenkin ab, was ihr eine spitze Bemerkung über das glatte Parkett bei Hofe entlockt (I 4). Momo begleitet unter anderem den Auftritt der Göttinnen, die Paris mit Versprechungen für sich gewinnen wollen, mit sarkastischen Kommentaren (I 13-15).

Im Argomento liest sich die Geschichte ungleich ernsthafter, als sie auf der Bühne dargestellt wird. Im Vordergrund stehen die Auseinandersetzungen zwischen den Göttern (die Verwirrung der Gefühle Oenones wird im Argomento zwar nicht übergangen, aber in Proportion deutlich knapper abgehandelt als im Libretto); und obwohl eine Dichtung, in der Göttinnen aus verletzter Eitelkeit Kriege anzetteln und Naturkatastrophen auslösen, von vornherein als Travestie homerischer Mythen erkennbar ist, sind komische und satirische Elemente in der Zusammenfassung konsequent ausgelassen.

Aus christlicher Sicht ist auch der Teufel eine komische Figur, weil er dazu verurteilt ist, in seinem Kampf gegen Christus ewig zweiter Sieger zu bleiben. Damit mag es zusammenhängen, daß Andrea Salvadori das Teufelskonzil, mit dem er seine geistliche Oper *La regina Sant'Orsola*⁴⁷⁵ beginnen läßt (nach dem Vorbild von Tassos *Gerusalemme Liberata*, Canto IV), im Argomento nicht erwähnt.

Die Librettoreform, die um 1700 von der klassizistischen Idealen verpflichteten Accademia dell'Arcadia propagiert wurde, hatte u.a. zur Folge, daß komische Szenen aus den ernsten (historische oder mythologische Stoffe behandelnden) Libretti verschwanden⁴⁷⁶; daher brauchten spätere Generationen nicht mehr darüber nachzudenken, ob komische Figuren und Situationen der Erwähnung im Argomento wert sind oder nicht.

Librettisten, die einen historischen Stoff behandeln, sehen sich häufig genötigt, eine Liebeshandlung hinzuzuerfinden⁴⁷⁷. Selbst wenn es dabei um die von allen Quellen verbürgte Beziehung eines Herrscherpaars wie Caesar und Cleopatra geht, kommt der Dichter nicht umhin, seine Phantasie

⁴⁷⁵ Wie oben Anm. 454.

⁴⁷⁶ Vgl. GIER, 69.

⁴⁷⁷ Vgl. z.B. Zenos Bemerkung im Argomento zu *C. Fabbrizio*, zit. oben S. 69.

spielen zu lassen, denn was genau zwischen den beiden vorgefallen ist, wissen naturgemäß auch die Geschichtsschreiber nicht zu berichten. In Giacomo Francesco Bussanis Libretto *Giulio Cesare in Egitto*⁴⁷⁸ kommt den Gefühlen des hohen Paares große Bedeutung zu; der Argomento aber berichtet zunächst ausführlich über Caesars Kampf gegen Pompeius, die Rivalität der Geschwister Cleopatra und Ptolomäus und dessen Niederlage im Kampf gegen die Römer, erst ganz zuletzt heißt es: „Ed acceso dalle bellezze di Cleopatra, la sollevò al soglio regina dell’Egitto, calcando egli il trono del mondo, primo imperator de’ Romani.“ [*Und von Cleopatras Schönheit entflammt erhob [Caesar] sie als Königin von Ägypten auf den Thron, während er selbst als erster Kaiser der Römer über die ganze Welt herrschte.*] Die Liebesgeschichte scheint einzig ihrer politischen Konsequenzen wegen erwähnenswert: Caesar macht seine Geliebte zur Herrscherin über Ägypten.

Häufig kommen die Liebeshändel gar nicht zur Sprache: Im Argomento zu *Quinto Lucrezio pros critto*⁴⁷⁹ berichtet Giovanni Andrea Moniglia (ohne eine Quelle anzugeben), der Titelheld sei zur Zeit des Zweiten Triumvirats (43 v.Chr.) mit vielen anderen politischen Gegnern der Triumvirn Augustus, Lepidus und Marc Anton verbannt worden. Auf den Rat seiner Frau Turia hin habe er Rom nicht verlassen, sondern sich in seinem eigenen Haus verborgen gehalten; wie die Geschichte ausging, wird nicht gesagt. Im Zentrum der Opernhandlung stehen Turia und ihre (im Argomento nicht erwähnte) Schwägerin Fausta, die Schwester des Verbannten: Diese letzte ist mit Domizio, dem Sohn des Lepidus, verlobt. Als Turia verbreitet, ihr Mann wäre tot, trennt sich Domizio von Fausta und wirbt um die angebliche Witwe, aber auch sein Vater Lepidus denkt daran, Turia zu heiraten. Domizio läßt sich vor Turias Haus auf eine Auseinandersetzung mit Wachsoldaten ein, dabei kommt ihm Lucrezio unerkannt zu Hilfe; die mutige Tat wird zunächst Davo, dem buckligen, stotternden Diener Turias

⁴⁷⁸ Venedig 1677, Musik A. Sartorio; S 12205. Benutzte Ausg.: *I libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti*, a cura di L. BIANCONI e G. LA FACE BIANCONI, I: *Da Vincere se stesso è la maggior vittoria (1707) a L’Elpidia, ovvero Li rivali generosi (1725)*, a cura di L.B., Bd I**, Firenze 1992, 288f. Vgl. A. GIER, *Giulio Cesare - von Ägypten nach London über Venedig*, in: Georg Friedrich Händel, *Giulio Cesare in Egitto*. Programmheft Staatsoper Stuttgart, Spielzeit 2002/03, 39-55.

⁴⁷⁹ Florenz 1681, S 19415; Musik L. Cattani Agostiniano; benutzte Ausg.: *Delle poesie drammatiche di Giovann’Andrea Moniglia Parte prima*, Firenze: Per Vincenzo Vangelisti 1689, 505-593, Argomento 507.

(der als komische Figur im Argomento ebenfalls nicht erwähnt wird), zugeschrieben. Wenn die Wahrheit ans Licht kommt, wird Lucrezio rehabilitiert; damit sind die Eheleute auch offiziell wieder vereint, Domizio heiratet Fausta⁴⁸⁰.

In einer Kantate aus Lucca wird Caesars Versuch behandelt, nach Gallien auch Britannien zu erobern⁴⁸¹. Der Argomento schildert (im Anschluß an die zitierten Autoritäten Caesar, Tacitus und Sueton) den ersten Zug der Römer über den Ärmelkanal, der mit einer Niederlage endete, und den zweiten, der ihnen einen großen Sieg bescherte; angesichts des hartnäckigen Widerstands der Briten schien es Caesar allerdings klüger, in Friedensverhandlungen einzutreten. Das Libretto selbst „prende l'epoca sua dalla seconda battaglia, ed è rivestito coll'arte degli Episodj al libero genio di quella invitta Nazione corrispondenti“ [*ist in der Zeit der zweiten Schlacht angesiedelt und ist kunstvoll um Episoden erweitert, wie sie dem freien Geist jener unbesiegten Nation entsprechen*].

In den sechs Szenen steht nun allerdings nicht der Kampf Caesars mit den Briten, sondern eine Dreiecksgeschichte um Aspasia⁴⁸², die Tochter des Britenführers Oronte, und ihre beiden Verehrer Elviro und Arsace im Vordergrund. Da Aspasia Elviro bevorzugt, sucht der abgewiesene Arsace den Kontakt zu den Römern: Mit ihrer Unterstützung hofft er, sich zum Alleinherrscher aufschwingen und die Schöne zur Heirat zwingen zu können. Auch Caesar, der zu Friedensverhandlungen in Orontes Lager kommt, bleibt nicht unbeeindruckt von Aspasias Reizen. In der Schlacht, die sich letztlich doch als unvermeidlich erweist, ermöglicht Arsaces Verrat den römischen Sieg; Oronte und Elviro werden gefangengenommen, aber Caesar schenkt ihnen die Freiheit, und Elviro kann Aspasia heiraten.

⁴⁸⁰ In anderen Operndichtungen geht Moniglia ähnlich vor: So erzählt er im Argomento zu *Gneo Muzio Coriolano* (Florenz 1686, S 12429; benutzte Ausg.: ebd., 299-378) die Geschichte des Protagonisten so, wie sie bei Livius u.a. zu lesen ist (der aus Rom verbannte Coriolan führt das Heer der Volsker gegen seine Vaterstadt und läßt sich erst von seiner Mutter Veturia zum Rückzug bewegen), und übergeht die im Libretto hinzuerfundene Dreiecksgeschichte von der Römerin Camilla, die mit Coriolans Sohn Terenzio verlobt ist und in die Gefangenschaft des Volskers Tullio gerät, der sie heiraten will (Coriolan drängt seinen Sohn, auf Camilla zu verzichten).

⁴⁸¹ *Cesare nella Brettagna*, Lucca 1779; S 5415 (nennt einen Abbate Serafini als Verfasser), Argomento: 3.

⁴⁸² „Britische“ Namen wollte der Autor den Sängern nicht zumuten, wie er am Ende des Argomento bekennt: „Per servire alla dolcezza, ed al comodo della musica, sonosi posti ad arbitrio i nomi di Personaggi.“

Hier und in vielen anderen Fällen rekapituliert der Argomento die historischen Fakten, wie sie von den antiken Geschichtsschreibern überliefert werden, und blendet die ‚unhistorische‘ Liebeshandlung aus.

Die Liebe im Argomento

Es gibt allerdings auch Gegenbeispiele. Apostolo Zeno behandelt in *Gianguir*⁴⁸³ eine Episode aus der Geschichte der Mongolei: Der Thronerbe Cosrovio erhebt sich gegen seinen Vater Gianguir, wird von General Mahobat, der sein Freund ist, besiegt und söhnt sich zuletzt mit dem König aus. Für Cosrovios Rebellion gab es gute Gründe, denn seine Stiefmutter und deren schurkischer Bruder suchten ihn von der Thronfolge auszuschließen. Das alles wird im Argomento ausführlich erläutert, dann heißt es:

Per dar più stimolo, e forza alla ribellione di Cosrovio, vi sono introdotti gli amori di lui con Semira, Principessa di Cambaja, e Sorate, figliuola di Badur, già Re di que' luoghi, la quale, essendo fanciulla, fu salvata da Jasingo suo ajo, allorchè il Re suo padre, e gli altri figliuoli di lui furono vinti, e fatti morire da Akebar, che aggiunse quel Regno agli altri del suo dominio. Nell'animo della Principessa si nudri pertanto un odio implacabile contra Gianguir, erede del suo nimico; e sotto nome di Alinda, portatasi in Agra, dov'era la Corte, ad oggetto di trovar modo di vendicarsene, gli venne fatto di guadagnar l'amore di Cosrovio, e di Asaf; divenuta però anch'essa amante del primo, e di eccitare il medesimo, senza però manifestarsegli, a prendere l'armi contro del padre, con promessa poi di sposarlo.

[Um Cosrovios Rebellion einen stärkeren Ansporn und größere Kraft zu geben, wurden seine Liebschaften mit Semira, der Fürstin von Cambay, und Sorate eingeführt, der Tochter Badurs, der vormals König dieses Landes gewesen war; sie wurde als Kind von ihrem Erzieher Jasingo gerettet, während ihr Vater, der König, und seine übrigen Söhne und Töchter von [Cosrovios Großvater] Akebar besiegt und getötet wurden, der jenes Reich seinem Imperium einverleibte. In der Seele der Prinzessin wuchs deshalb unversöhnlicher Haß auf Gianguir, den Erben ihres Feindes; und als sie sich unter dem Namen Alinda nach Agra begab, wo der Hof residierte, um einen Weg zu finden, sich an ihm zu rächen, erwarb sie sich die Zuneigung Cosrovios und Asafs. Auch sie verliebte sich in Cosrovio und stachelte ihn an (ohne sich ihm jedoch zu erkennen zu geben), seinen Vater anzugreifen, mit dem Versprechen, ihn dann zu heiraten.]

⁴⁸³ Wien 1724, S 11701; ZENO, Bd 2, 183-280, Argomento 185-187.

Zeno nennt eine Reihe (moderner) Quellen, das Publikum soll die dargestellten Ereignisse offenbar als historisch auffassen. Ob die Geschichte König Gianguirs, von dem die meisten Leser vermutlich noch nie etwas gehört hatten, dadurch die gleiche geschichtliche Realität gewinnt wie die Taten Alexanders des Großen oder Caesars, darf bezweifelt werden. Die Bereitschaft, auch die *verisimili* im Argomento zu berücksichtigen, mag bei einem derart exotischen Stoff von vornherein größer gewesen sein; und da die Geschichte von *Gianguir* ziemlich verwickelt ist, schien es um der Klarheit willen offenbar ratsam, den Leser auch über Sorates Motive ins Bild zu setzen.

Daß der Argomento zu Zenos *Griselda*⁴⁸⁴ von der Liebe zwischen der Titelheldin und Gualtiero handelt, ist kaum zu vermeiden, denn diese Liebe (bzw. die Liebes- und Gehorsamsproben, denen Gualtiero seine Frau unterzieht) ist das Hauptthema des Librettos. Allerdings geht der Dichter hier ungewöhnlich ausführlich auf die Beweggründe der Figuren (besonders Gualtiero) ein:

In questo mentre nacque altro fanciullo a Griselda; e tornando allora i popoli ad una nuova sollevazione, istigati sotto mano da Otone, nobilissimo Cavaliere del Regno, ch'era amante della Regina, Gualtiero volle por fine a tali disordini, con la finzione di ripudiare Griselda, e di ritrovarsi altra Sposa. Usò egli questo artificio, perchè conoscendo la virtù della moglie, voleva, ch'ella ne desse pubbliche prove, e che quindi i sudditi conoscessero, quanto ella meritasse quel grado, che più era nobilitato per lei dalla grandezza dell'animo, che oscurato dalla viltà della nascita.

[*Unterdessen brachte Griselda ein zweites Kind zur Welt; und da das Volk einen neuen Aufstand anzettelte, wozu es unter der Hand von Otone, einem hochedlen Reichsritter, angestiftet wurde, der in die Königin verliebt war, wollte Gualtiero diesen Unruhen ein Ende setzen, indem er so tat, als hätte er vor, Griselda zu verstoßen und eine andere Frau zu nehmen. Er bediente sich dieses Kunstgriffs, weil er die Tugendhaftigkeit seiner Frau kannte und wollte, daß sie diese öffentlich unter Beweis stellte, wodurch die Untertanen erkennen sollten, wie sehr sie ihren Rang verdient hatte, der mehr durch ihre Seelengröße geadelt als durch ihre niedere Geburt verdunkelt wurde.*]

⁴⁸⁴ Vgl. oben S. 148f.

Die Griselda-Geschichte, die Boccaccio als letzte Novelle des *Decameron* erzählt, war im frühneuzeitlichen Europa weit verbreitet⁴⁸⁵. Zeno resumiert sie vermutlich deshalb so ausführlich, weil er sich von der Fassung Boccaccios weit entfernt hat⁴⁸⁶: Dessen Markgraf von Saluzzo entschließt sich erst auf Drängen seiner Untertanen, zu heiraten und den Bestand der Dynastie zu sichern; um seinen Vasallen zu beweisen, daß eine Frau nicht von vornehmer Herkunft sein muß, um tugendhaft und edel zu sein, wählt er ein einfaches Bauernmädchen. Zenos Gualtiero verliebt sich in Griselda und heiratet sie, weil sie sich weigert, seine Geliebte zu werden. Boccaccios Griselda ist im ganzen Land beliebt, ihr Mann, der von vornherein entschlossen ist, sie spektakulären Gehorsamsproben zu unterziehen, gibt nur vor, das Volk wolle den Sohn einer Nichtadligen nicht als Thronerben anerkennen; bei Zeno murt die Bevölkerung wirklich, Gualtiero gibt vor, seine Tochter töten zu lassen, und schickt sie fort, um sie in Sicherheit zu bringen. Sein Plan, Griselda scheinbar zu verstoßen und ihr die Demütigung einer (natürlich fingierten) neuen Eheschließung anzutun, damit das Volk sie aus Bewunderung für ihren Gehorsam endlich als Herrscherin akzeptiert, ist noch verquerrer als die Überlegungen seines Vorbilds bei Boccaccio; in der Operndichtung sind seine Motive allenfalls zu erraten, erst die Lektüre des *Argomento* schafft Klarheit. Da auch Otone eine merkwürdige Art hat, der geliebten Frau seine Zuneigung zu beweisen (sein Tun und Trachten ist nur darauf gerichtet, Gualtiero und Griselda auseinanderzubringen, damit er die Verlassene selbst heiraten kann), ist ein ausführlicheres Resumé unabdingbar.

Unser Beispiel-Corpus ist nicht groß genug, um wirklich repräsentativ zu sein; es scheint jedoch, daß Zenos *Griselda* einen eher seltenen Sonderfall darstellt: Längere Ausführungen zu Gedanken und Absichten der Figuren kommen in *Argomenti* sonst kaum vor⁴⁸⁷. Francesco Sbarra freilich

⁴⁸⁵ Vgl. L. PETZOLDT, *Griseldis*, in: Enzyklopädie des Märchens (wie Anm. 405), Bd 6, 205-212.

⁴⁸⁶ Zu Boccaccios *Griselda*-Novelle vgl. A. GIER, *Narrator in fabula. Boccaccio, Gualtiero und Ser Cepparello*, Italienische Studien 15 (1994), 57-71.

⁴⁸⁷ Ein ähnlich singuläres Beispiel bietet Metastasio, der im *Argomento* zu *Adriano in Siria* (wie oben S. 172) gar über unbewußte Beweggründe des Protagonisten spekuliert: „Desiderava [Adriano] ardentemente le nozze di [Emirena], ed avrebbe voluto che le credesse ogni altro un vincolo necessario a stabilire una perpetua amistà fra Asia e Roma. E forse li credeva egli stesso; essendo errore pur troppo comune, scambiando i nomi alle cose, il proporsi come lode-

geht im *Pomo d'oro* noch weiter als Zeno: Wir sahen bereits⁴⁸⁸, daß er z.B. ein Gespräch zwischen Paris und Oenone resumierte, das keinerlei Auswirkungen auf den Handlungsverlauf hat. Im vierten Akt will Iuno das Feuer dazu bringen, daß es Neptuns Reich zerstört; das Feuer aber

nega di farlo, per' esser contro l'ordine del Fato⁴⁸⁹, ond'ella maggiormente commossa à sdegno, doppo l'essersi doluta con Giove dell'havere rimessa ad altri la cognitione di questa Causa, e non giudicandola egli stesso come doveva, sfoga la sua rabbia per l'Aria mettendola tutta sopra con pioggia, Grandine, Lampi, Tuoni, e Tempeste (...)

[weigert sich, dies zu tun, da es gegen die Anordnung des Schicksals sei, was [Iuno] noch mehr erzürnt; nachdem sie sich bei Iuppiter darüber beklagt hat, daß er die Untersuchung dieser Angelegenheit jemand anders überlassen und nicht selbst das Urteil gesprochen hat, wie es seine Pflicht gewesen wäre, tobt sie ihre Wut in der Luft aus und sorgt überall für Chaos mit Regen, Hagel, Blitz, Donner und Sturm (...)]

Die von Juno ausgelösten Unwetter (V 4) sind zweifellos ein spektakuläres, wenn auch für den weiteren Verlauf der Handlung nicht wirklich bedeutsames Ereignis (der respektlose Momo lacht die Tobende einfach aus). Ihr Versuch, Neptun durch das Feuer Schaden zuzufügen, scheitert dagegen; auf die (als intentionale Überführung einer Situation in eine andere aufgefaßte⁴⁹⁰) Handlung hat der Dialog der Göttin mit dem Element keinerlei Einfluß.

Nun erscheint Sbarra Argomento in einem Libretto-Druck, der alle 23 Bühnenbilder der Aufführung auf großformatigen Falttafeln reproduziert und damit ein Äquivalent zur Plurimedialität⁴⁹¹ des Bühnenspektakels schafft. Die Vermutung liegt nahe, daß in diesem speziellen Fall dem dramatischen Text zusätzlich zu den Bildern auch ein vollständiger, aus sich heraus verständlicher (narrativer) Lesetext beigegeben werden sollte; daß

vol fine ciò che non è se non un mezzo onde appagare la propria passione.“ Psychologische Analyse erscheint hier als Mittel, die Verfehlungen des außerordentlich positiv dargestellten Adriano zu bagatellisieren: Wenn seine Verirrung auf Selbsttäuschung beruht, scheint sie eher entschuldbar.

⁴⁸⁸ Vgl. oben S. 177f.

⁴⁸⁹ Vgl. die Replik des Feuers (IV 9): „Il suo loco / Destinato / È dal Fato / A' ogn'Elemento, / Che ne deve esser contento / Ed'uscirne mai non può (...)“.

⁴⁹⁰ Vgl. oben Anm. 477.

⁴⁹¹ Vgl. GIER, 15.

dabei die komischen Elemente konsequent ausgeblendet werden⁴⁹², wäre wohl mit der veränderten Rezeptionssituation zu erklären: Einsame Lektüre ist der Lachlust zweifellos weniger förderlich als das Gemeinschaftserlebnis einer Theateraufführung. Freilich scheint es, als ob Sbarra im *Argomento* mehr ausließe, als bei einer solchen Transposition des Dramas ins Epische sinnvoll und zu erwarten wäre. Vielleicht könnten weitere Studien zu den alles in allem noch viel zu wenig bekannten Libretti des 17. Jahrhunderts und zu ihren *Argomenti* mehr Licht auf den Sachverhalt werfen.

⁴⁹² Vgl. oben S. 177.

Licenza

Die im Zuge unserer Überlegungen zitierten Beispiele dürften deutlich gemacht haben, daß ein *Argomento* sehr viel mehr (und anderes) ist als die einem Libretto „vorangestellte Zusammenfassung des Inhalts“⁴⁹³. Als Schwellentext bietet der *Argomento* Informationen, die nach Ansicht des Dichters (oder des Bearbeiters) geeignet sind, dem Zuschauer (einer Aufführung) oder Leser (des Librettos) das Verständnis des Textes oder des Bühnengeschehens zu erleichtern oder sein Vergnügen daran zu steigern: Informationen zum Stoff, seinen (historischen oder mythologischen) Grundlagen, allgemein zu den Vorstellungen, die sich der Autor von Literatur und Theater macht, zur (moralischen, ideologischen oder propagandistischen) Botschaft, die er verkünden will; auch Hinweise darauf, was (nach Ansicht des Dichters) wichtig und was unwichtig, was Haupthandlung oder Grundidee und was bloß unterhaltsame Nebensache ist.

Argomenti haben einen gewissen anekdotischen Reiz; oft bieten sie Informationen zu Entstehung und Einstudierung einer Oper, die besonders für die Frühzeit der Gattung von unschätzbarem Wert sind. Natürlich gibt es neben höchst informativen und amüsanten *Argomenti* andere, die durch lakonische Knappheit oder Banalität enttäuschen; dennoch dürfte die gründliche Auseinandersetzung mit dem *Argomento* den vielleicht besten Einstieg in die Beschäftigung mit einem italienischen (Seria-)Libretto der frühen Neuzeit darstellen. Um einen solchen Text richtig deuten zu können, bedarf es freilich einer gewissen Vertrautheit mit den Konventionen und der Topik der *Argomenti*. Zur Librettoforschung gehört die *Argomentoforschung* als kleine, bescheidene, aber durchaus nützliche und wichtige Teil- (oder Hilfs-) Disziplin. Das vorliegende, kleine, bescheidene Buch will nichts weiter als den Anstoß geben, auf diesem Gebiet weiterzuforschen.

⁴⁹³ So R. MACNUTT, *Libretto C. Textbuch, II. Italien*, in: MGG², Sachteil, Bd 5, 1241; vgl. oben S. 14.



UNIVERSITY OF BAMBERG PRESS

Das Buch untersucht an ca. 200 Beispielen Aufbau und Funktion des Argomento (Vorbemerkung) im italienischen Opernlibretto des 17. und 18. Jahrhunderts: Die oft als zentral betrachtete Inhaltsangabe hat vor allem den Zweck, Abweichungen von der Stofftradition nachvollziehbar zu machen; neben Quellenverweisen finden sich oft rezeptionssteuernde Erläuterungen z.B. zu Haupt- und Nebenhandlung sowie theatergeschichtlich bedeutsame Hinweise zur Entstehung von Libretto und Oper und anderes mehr.

eISBN: 978-3-86309-085-2

ISSN: 1867-5042