

SYLVIA TSCHÖRNER (Innsbruck)

Barocklibretti übersetzen

Abenteuerreise durch die Universen von *Il Germanico* (Niccolò Coluzzi / Nicola Porpora), *Veremonda, l'amazzone di Aragona* (Maiolino Bisaccioni / Francesco Cavalli) und *Le nozze in sogno* (Pietro Susini / Pietro Antonio Cesti)

Wenn ich sage, dass ich Barocklibretti übersetze, löse ich entweder verwirrtes Schweigen aus oder – bei Opernfreunden – eine der folgenden beiden Reaktionen: „Sind Sie also die, die die Übertitel macht?“ oder aber „Wozu werden Opern übersetzt? Die sind doch schon italienisch.“

Zur ersten Reaktion: Nein, die Übertitel macht jemand anderer.

Übertitel zu machen, heißt, mit der Stoppuhr festzustellen, wieviel Zeit zwischen Takt Nr. x und Takt Nr. y vergeht, und den Text des Übersetzers, der diesen Takten entspricht, so zu komprimieren, dass der Zuschauer erfasst, was die Sänger von sich geben. Da auf dem Balken, auf dem die Übertitel erscheinen, oft nur zwei Zeilen Platz haben und die Zuschauer durch zu schnelle Textwechsel überfordert wären – sie sollen zwischendurch ja auch auf die Bühne schauen –, streicht der Übertitler das, was ihm unwichtig erscheint. Manchmal hat er nur für Schlüsselwörter Platz.

Wenn der Regisseur eine völlig neue Lesart der Oper gefunden hat, ersetzt der Übertitler auch oft den tatsächlich gesungenen Text durch einen, der zu dem passt, was auf der Bühne gezeigt wird. Dann schreiben die Zeitungen, dass eng am Text inszeniert wurde.

Eine Zusammenarbeit zwischen Übersetzer und Übertitler kann sehr befruchtend sein und die Ergebnisse beider verbessern, weil zwei Köpfe mehr bedenken und vier Augen mehr Fehler sehen als zwei. Ist Teamwork nicht möglich oder gegeben, weichen die Übertitel u.U. von der Übersetzung inhaltlich und / oder stilistisch ab. Der Übersetzer ist dann alles andere als glücklich, dass die Theatersitten ihm verbieten, sich von der Arbeit des Kollegen zu distanzieren.

Zur zweiten Reaktion – warum muss man Opern überhaupt übersetzen? – ein kleiner Exkurs über einen *Thread*, auf den ich vor kurzem gestoßen bin.

Ein Thread ist eine Diskussion mehrerer Menschen im Internet, bei der die meisten Wortmeldungen mit: „Ich habe von diesem Thema zwar noch nie gehört, aber ich finde...“ beginnen. Im erwähnten Thread „Deutsche Übersetzung gesucht“ will eine Person namens *canpornpoppy* wissen, was der Text „Lascia ch’io pianga“ „aus einer Oper von ‚Georg Friedrich Händel‘“ (der exotische Name steht in Anführungszeichen) übersetzt bedeutet. Der Grund hierfür ist, dass er den Film *Antichrist* von Lars von Trier gesehen hat, in dessen Prolog eben dieses „Lied“ vorkommt. Den Prolog kann er leider nicht posten „da dort *penetration* Szenen vorkommen, die nicht jugendfrei sind“. Jedenfalls hat *canpornpoppy* im Internet nichts dazu gefunden außer ein „neutrales Video“ mit einer gewissen Cecilia Bartoli.

Ein sogenanntes „*ehemaliges Mitglied*“ des Forums liefert ihm bereitwillig eine Übersetzung, und zwar folgende Verse:

Er/sie Blätter der ich nicht mein rohes Glück,
und das seufzt die Freiheit
Und das seufzt, und das seufzt die Freiheit?
Er/sie Blätter der ich nicht mein rohes Glück,
und das seufzt die Freiheit?
Der duolo verletzt diese revirada von meinen
Märtyrern Sonne für piet?
Von meinen Märtyrern Sonne für piet?
Er/sie Blätter etc.¹³⁸

Es handelt sich hierbei um das Werk eines jener Übersetzungscomputer, von denen man immer wieder hört, dass sie uns analoge Kollegen demnächst „wegrationalisieren“ würden. Aufruhr im Forum: *Link*-Empfehlungen zu anderen Übersetzungscomputern, Angriffe, Rechtfertigungen, beleidigte falsche Abgänge und schließlich eine alternative Übersetzung ins Deutsche, die auf einer ins Englische beruht.

¹³⁸ Der *thread Deutscher Text gesucht* ist mittlerweile nicht mehr im Netz. Die Verfasserin besitzt einen Ausdruck.

Immerhin gelangen die Forumsmitglieder zu wichtigen Erkenntnissen über das Metier des Übersetzers: „Wenn man sich etwas mühe gibt und über ein wenig sprachkenntnisse verfügt schafft man eine übersetzung mit wörterbuch“ und „Viele wissen nicht, dass wenn man jedes wort einzeln übersetzt, kein vernünftiger satz dabei herauskommt.“¹³⁹

Der Ruf nach der Arienübersetzung in diesem *thread* kam von Leuten, die mit Oper nichts am Hut haben, *digital natives*, die weder des Italienischen noch des Englischen – und des Deutschen in eher eingeschränktem Maße – mächtig sind, aber einander ungehemmt Mangel an „Bildung“ und dass sie nichts anderes als googeln könnten, vorwerfen. Interessanterweise stellte in dieser Gemeinschaft niemand in Frage, dass der Filmzuschauer (bzw. Musikhörer) wissen müsse, was in der Arie verhandelt wird. In einem bildungsbürgerlichen Forum hätte das sicher der eine oder andere bestritten.

Die ersten Libretti im 17. und 18. Jahrhundert erfüllten die Aufgabe heutiger Programmhefte und enthielten den Aufführungstext, der während der Vorstellung mitgelesen werden konnte. Denn ein gesungener Text ist schwerer zu verstehen als ein gesprochener, und die Zuschauer *damals* zweifelten nicht daran, dass die Dichtung innerhalb des Gesamtkunstwerks Oper eine wichtige Rolle spielt. *Heute* werden Libretti nicht nur von Leuten, die Opern ablehnen, sondern auch von den meisten Opernfans gering geschätzt, und das ist verwunderlich, weil hinsichtlich Musicals ein breiter Konsens darüber besteht, dass ihr Erfolg nicht nur auf musikalischen Ohrwürmern beruht, und weil Texte von Liedern, Schlagern, Songs wie eh und je gefragt sind und man ihnen zunehmend auch Literarizität zubilligt. Der allgemeinen Anerkennung des Genres Libretto scheinen jedoch gewisse Gewohnheiten abträglich zu sein: die Unsitte, sich nicht mehr auf eine Aufführung vorzubereiten, die Tendenz, das Werk in der Originalsprache zu spielen, Übertitel, die den Text bruchstückhaft wiedergeben, und schlechte Regietheaterinszenierungen, die bewirken, dass viele Opernbesucher beim Verlassen des Hauses nicht in der Lage sind, die Handlung nachzuerzählen. Den Fehler schieben die Leute dann gern auf das angeblich schlechte Libretto.

¹³⁹ (Wie Anm. 138).

Die Reaktion „Wozu übersetzen? Opern werden doch ohnehin in italienischer Sprache aufgeführt“, verrät, dass der Fragesteller nur die Spitze des Eisbergs Opernproduktion sieht. Die Solisten und der Chor müssen verstehen, was sie singen, um es spielen zu können, und lange vor ihnen müssen die Dramaturgie und die Werbeabteilung, die Regie, der Dirigent, die Bühnen- und Kostümbildner – nicht diffus, sondern genau – wissen, worum es in dem Werk geht, um den entsprechenden Aufführungs-Rahmen schaffen zu können.

Bei einer Opern-Wiederentdeckung ist zunächst einmal gar nichts evident.

Schon das Verständnis einer simplen Interjektion kann Hintergrund-Informationen nötig machen: In der 11. Szene des 2. Aktes der Cavalli-Oper *Veremonda* (die am 29. April 2016 in Schwetzingen wiederbelebt wurde) singt der Tenor-Buffo fünfmal *qua*: fünfmal ein g, lauter Viertelnoten. Wenn der Dirigent und der Regisseur kein Italienisch können, finden sie im Wörterbuch unter dem Schlagwort *qua* die Übersetzung *da, hier, dort*. Auch wenn sie Italiener sind, sagt ihnen *qua* nichts anderes, denn statt *qua, qua, qua* wie im 17. Jahrhundert schreiben italienische Autoren heute *cra, cra, cra*. Nicht, weil die Frösche heute anders quaken, sondern weil sich die Italiener im Lauf der letzten drei Jahrhunderte darauf geeinigt haben, *cra* zu hören. Franzosen sagen: „Côah, coâh, coâh!“ Engländer: „Croak, croak, croak!“ („Croak!“ schreien in England auch die Raben, obwohl ihr Krächzen anders klingt als Quaken.) Aristophanes Frösche hingegen rufen „Bre-ke-ke-keks, koax, koax“!

Tatsächlich hören wir das Quaken alle ein wenig anders, weil wir während unserer ersten sechs bis neun Lebensmonate etwa 30 Phoneme verlernen, die in unserer Muttersprache nicht vorkommen, obwohl wir bei der Geburt noch 70 Phoneme unterscheiden können.¹⁴⁰ Es braucht also u.U. einen Dramaturgen oder Übersetzer, der dieses *qua qua qua* für das *leading team* aufbereitet; denn potentielle *Lacher* sollte man nicht verschenken.

In Jean-Philippe Rameaus Oper *Platée* (I, 4) beruht nicht nur ein *Lacher*, sondern eine ganze, dramaturgisch brillante Szene auf demselben Einfall: Auf das „Quoi?“ der (männlich besetzten) Titelheldin antwortet

¹⁴⁰ Raoul Schrott / Arthur Jacobs, *Gehirn und Gedicht. Wie wir unsere Wirklichkeit konstruieren*, München 2011, S. 297.

der Chor hinter der Bühne „Quoi, quoi, quoi?“ Ein englischer Übersetzer gibt das mit „What?“ oder „Was?“ wieder (z.B. in meinem Beilagetext zur *Platée*-Aufnahme mit Minkowski von 1990). Deshalb arbeiten internationale Teams oft mit Sprachcoaches, die auf solche Dinge aufmerksam machen.

Frühere Libretto-Übersetzer, die Gesangstexte in ihrer Muttersprache lieferten, mussten dergleichen Schwierigkeiten regelmäßig lösen. Für sie war die Singbarkeit wichtiger als jene Wortwörtlichkeit, die von heutigen Übersetzern – auch wegen des Wandels von Sängern zu Sänger-Schauspielern, die in der Originalsprache singen – erwartet wird.

Da *Veremonda* auf Italienisch gesungen wurde, war ich nicht gezwungen, *qua* (*dorthin* bzw. *quak*) durch ein einsilbiges, wiederholbares Homonym wiederzugeben und es am Ende des Verses zu platzieren. Ich konnte das Homonym *qua* mit „dorthin“ übersetzen und aus den Froschmusikern quakende Frösche machen.

Sento insin di quel fosso
chiamarla e dirle i **musici ranocchi**
ch'ella ritorni in **qua**.¹⁴¹

Ich höre sogar, wie
die **quakenden** Frösche in diesem Graben
sie rufen und ihr sagen,
dass sie **dorthin** zurückkehren soll.¹⁴²

Die alte Sprache der Barocklibretti verursacht allen, die mit den Texten arbeiten, Probleme. Seit den Shakespeare-Jubiläen 2014 und 2016 wissen die meisten Kulturinteressierten, dass Engländer, die sich unvorbereitet ein Stück dieses Dichters ansehen, das altertümliche Englisch und die präziösen Formulierungen nicht verstehen. Dasselbe gilt für Italiener und die Sprache von Barocklibretti. Sogar in gesteigertem Maße, denn Shakespeare schrieb seine Stücke für ein gemischtes Publikum, in dem sich auch Leute aus den untersten Einkommensschichten befanden. Die

¹⁴¹ In der Partitur „*Qua, qua, qua, qua!*“ Maiolino Bisaccioni / Francesco Cavalli, *Veremonda, l'Amazzone d'Aragona*. Ed. Wendy Heller / Maddalena Vartolo, Kassel, Basel, London, New York, Praha 2015, S. 143.

¹⁴² Bisaccioni, *Veremonda* II, 11. Da es bisher keinen edierten Libretto-Text gibt, verwende ich meine eigene Basis-Version für die Übersetzung.

Oper hingegen richtete sich in ihren Anfängen an ein akademisches Publikum, den hohen Adel, den Mäzen. Die Öffnung kommerziell geführter Theater änderte daran nichts. Denn da deren Haupteinnahmequelle die horrenden Jahresmieten für Logen waren, die sich nur sehr reiche Menschen leisten konnten, und die Librettisten ihr Werk einem Gönner widmeten, blieb das Zielpublikum die finanzkräftige, gebildete Oberschicht.¹⁴³ Abgesehen von der zweiten Hälfte des 19. und dem Anfang des 20. Jahrhunderts, wo die *opera lirica* wirklich populär war, blieb Oper immer ein elitäres Vergnügen.

Ein weiterer Grund, warum auch Muttersprachler Libretto-Italienisch schlecht verstehen, ist, dass es in Italien ein sprachliches Ideal gab – das *volgare illustre*. Schriftsteller hatten dem toskanischen Dialekt des Dreigestirns Dante, Petrarca und Boccaccio nachzueifern, wodurch die Entwicklung der Hochsprache anders verlief als in anderen Ländern. Die geschriebene Sprache blieb rückwärtsgewandt und von der Kontamination durch jene des Alltags verschont.¹⁴⁴ Deshalb ist das Italienisch eines Librettos aus dem 17. Jahrhundert altertümlicher als das Französisch eines zur gleichen Zeit entstandenen Molière-Stücks.

Außerdem war Italien bis ins zwanzigste Jahrhundert politisch zersplittert¹⁴⁵, und man sprach eine Vielzahl von regionalen Dialekten. (Noch heute wird bei jeder sich bietenden Gelegenheit behauptet, man könne Sprecher anderer Dialekte nicht verstehen.) Erst die Massenmedien schufen eine Alltagssprache, die von allen verstanden wird. Mit dem

¹⁴³ Als Beginn der impresarialen Opernpraxis wird im Allgemeinen das Jahr 1637 angesehen, als Benedetto Ferrari und Francesco Manelli das Teatro San Cassiano in Venedig mieteten. Die Vorteile stehender Theater, allein in kommerzieller Hinsicht, waren, nicht anders als heute, die Möglichkeit der Logenvermietung und dass Ausstattung und Bühnenmaschinen wiederverwendet werden konnten. Dennoch waren schon die Sänger und die Ausstattung so teuer, dass die Einnahmen im seltenen Idealfall, dass wirklich während des ganzen Karnevals bei voller Auslastung gespielt werden konnte, maximal die Hälfte der Kosten abdeckten. Theater waren damals genauso abhängig von Mäzenen, wie sie es heute von Subventionen sind, s. Carmelo Alberti, *L'invenzione del teatro*. [http://www.treccani.it/enciclopedia/la-veneziana-barocca-arte-e-cultura-l-invenzione-del-teatro_\(Storia-di-Venezia\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/la-veneziana-barocca-arte-e-cultura-l-invenzione-del-teatro_(Storia-di-Venezia)/).

¹⁴⁴ Als Cesare Pavese in den dreissiger Jahren des 20. Jahrhunderts Werke der amerikanischen Literatur übersetzte, musste er eine Sprache erfinden, um der in diesen Büchern geschilderten Wirklichkeit gerecht zu werden.

¹⁴⁵ Die Einigung Italiens erfolgte erst 1861 (Ausrufung des Königreichs Italien), 1870 (militärische Einnahme Roms und des Kirchenstaats) bzw. 1919 (Anschluß der *Terre irredente*, der unerlösten, bis dahin zur Habsburger-Monarchie gehörigen Gebiete in Norditalien).

Fernsehen nahm aber auch die Lesefähigkeit ab. So ist der Durchschnittsitaliener nicht mehr in der Lage, seine Klassiker zu verstehen: Dantes *Divina Commedia*, Boccaccios *Decameron* und Ariostos *Orlando furioso* werden in den Schulen vielfach in moderner ‚Übersetzung‘ gelesen.

Ich möchte Ihnen nun schildern, wie die Auferweckung einer Oper aus der Sicht eines Übersetzers vor sich geht.

Wenn ein Theater eine zeitgenössische Oper, bzw. eine Oper, die sich im Repertoire erhalten hat oder die wieder im Repertoire befindlich ist, aufführen will, dann wendet es sich an den /einen Verlag, der das Werk in seinem Programm hat. Wenn dieser bereit ist, dem Theater die Aufführungsrechte für sein Material zu erteilen, bekommt die Dramaturgie die Partitur und den digitalisierten Text als Basis für die Umsetzung.

Opern hingegen, die lediglich einmal an einem Fürstenhof, eine Saison lang in einem impresarialen Theater oder vielleicht auch von einer *compagnia* (einer professionellen Wandertruppe) an mehreren Orten aufgeführt wurden und dann 200 oder 300 Jahre nicht mehr, sind entweder verschollen oder harren in irgendwelchen Archiven ihrer Entdeckung. Manchmal gibt es nicht nur *ein* Libretto und *eine* Partitur, sondern mehrere, und manchmal verschiedene Fassungen, weil Librettisten und Komponisten ihre Werke für neue Partner, Produzenten, Musiker, Sänger oder Aufführungsbedingungen umarbeiteten.

Ich habe im Titel meines Vortrags Einblicke in eine Welt voller Abenteuer angekündigt, die sich auftut, wenn man Barocklibretti übersetzt. Unter Abenteuern verstehe ich Erlebnisse, die ein normaler Übersetzer nicht hat und durch die man zu interessanten Erkenntnissen gelangt. Man wird mit Fragen konfrontiert, die viel Flexibilität, die Bereitschaft, sich auf vielleicht überhaupt nicht (mehr) lösbare Probleme einzulassen, wissenschaftliche Redlichkeit und gelegentlich auch Zivilcourage erfordern; denn Musikologen machen nicht selten – öfter jedenfalls, als dies Philologen zu musikalischen Problemen tun – Aussagen zu literarischen Fragen, die nicht haltbar sind. Man braucht auch Idealismus, weil das Übersetzen von Barocklibretti ungemein zeitaufwendig und infolgedessen eine noch prekärere Tätigkeit ist als das Übersetzen moderner Texte, und weil die Auftraggeber häufig einen anderen Erfahrungshorizont ha-

ben und die Mehrleistung, die der Übersetzer erbringt, gar nicht erkennen. Ich verteidige im Folgenden also keine These, sondern spreche über meine Erfahrungen und Entdeckungen in der Auseinandersetzung mit drei Libretti in jener Reihenfolge, in der ich sie übersetzt habe. Es handelt sich um *Il Germanico* (Niccolò Coluzzi / Nicola Porpora), *Veremonda* (Maiolino Bisaccioni / Francesco Cavalli) und *Le Nozze in Sogno* (Pietro Susini / Pietro Antonio Cesti).

I

Il Germanico von Niccolò Coluzzi und Nicola Porpora, 1732 in Rom uraufgeführt, sollte im August 2015 im Rahmen der Festwochen der Alten Musik in Innsbruck wiederauferstehen. Der Komponist Porpora, der Lehrer Haydns und berühmter Kastraten wie z.B. Farinellis, war mir natürlich ein Begriff; der Name des Librettisten Coluzzi sagte mir nichts. Sein Libretto beruht auf den *Annalen* des Tacitus, bricht jedoch den germanischen Widerstand gegen die römischen Eroberer auf den Konflikt zwischen deren Feldherrn Germanicus und dem Cherusker Arminius herunter, der auf höchst manipulative Weise zum Einlenken gebracht wird.

Formal ist *Il Germanico* eine *opera seria*, eine Form, die sich im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts etablierte. D.h. die Oper hat eine überwiegend ernste Handlung und ein glückliches Ende, einen Herrscher mit einer hohen Stimmlage, ein Primarier- und ein Sekundarierpaar, Vertraute und eine mahnende Vaterfigur, eine reglementierte Zahl von Arien mit wechselndem Charakter. Diese sind normalerweise Abgangsarien, d.h. sie treiben die Handlung nicht voran – das geschieht im Rezitativ –, sondern dienen der Affektkontrolle. In gedruckten Textausgaben heben sie sich optisch durch ihre Strophenform ab. Sie sind dreiteilig (ABA). Weil der A-Teil wiederholt wird, werden sie Da-capo-Arien genannt. Die Verse weisen unterschiedliche Silbenzahl auf; das Rezitativ ist in elf- und siebensilbigen Versen (in unregelmäßigem Wechsel) geschrieben.¹⁴⁶

Das alles sagte mir der Begriff *seria*. Neu und abenteuerlich für mich war, dass ich nicht einfach Kopien des zu übersetzenden Texts in den

¹⁴⁶ Albert Gier, *Das Libretto*, Darmstadt 1988, S. 68-74 (nach Silke Leopold).

Buchständer neben meinem PC stellen und zu arbeiten beginnen konnte, weil es diesen Text noch gar nicht gab.

Von der Dramaturgie der Festwochen hatte ich die Aufführungspartitur bekommen und, da man bisher noch keinen Librettodruck gefunden hatte, eine Abschrift des 1. Akts aus der Partitur. Den 2. und 3. sollte ich selbst aus der Partitur herausschreiben, was (wenn es keinen edierten Text gibt) sinnvoll ist, weil der Übersetzer mitbedenkt, was eine bestimmte Stelle heißen könnte, und sich dadurch im Stadium des Übersetzens paranoides Suchen bei der kleinsten Unklarheit erspart – was bei leichten Text-Variationen in den unzähligen Wiederholungen der Mozartzeit sehr viel Zeit kostet. (Ich denke an *Il Matrimonio segreto* von Giovanni Bertati / Domenico Cimarosa.) Des weiteren bekam ich ein *link* zum Autograph einer in Montecassino befindlichen Partitur.¹⁴⁷ Es war ein Erlebnis, erstmals in einer digitalisierten Partitur zu blättern. Die vorliegende ließ sich nicht ausdrucken, nur einsehen. Das tat ich, wann immer mir beim Abschreiben in der Aufführungs-Partitur etwas falsch vorkam. Denn eine Aufführungs-Partitur ist keine edierte Textausgabe. Man kann nicht davon ausgehen, dass das, was dasteht, richtig ist. Oft stammen die Irrtümer schon vom Librettisten, dem Komponisten oder von dessen Kopisten. Aber auch modernen italienischen Musikologen unterlaufen beim Transkribieren Fehler.

Das Fehlen einer normierten Orthographie und Zeichensetzung im 17. und 18. Jahrhundert führt zu Missverständnissen. Bei der Arbeit an *Il Germanico* verursachten mir z.B. *serve* (Sklavinnen) Schwierigkeiten; ich kam lange nicht darauf, dass es sich um *larve*¹⁴⁸ (Gespenster) handelte. *Crudel figura* (grausame Person, grausames Bild) entpuppte sich als *crudel sciagura*¹⁴⁹ (das grausame Geschick). Am meisten Zeit verlor ich mit dem Nebensatz „se voi ponite, o lumi“. *Ponite* interpretierte ich zunächst als

¹⁴⁷ Autograph der Partitur, die in der Biblioteca Statale del Monumento Nazionale di Montecassino aufbewahrt wird. Darin ist als Titel *Il Germanico* angeführt, andere Quellen wiederum geben den Operntitel als *Germanico in Germania* wieder. http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks-/using/a/ab/IMSLP18875-PMLP44606-Germanico_1.pdf.

¹⁴⁸ *Il Germanico* I, 3. Verwendeter Erstdruck: Niccolò Coluzzi / Francesco Cavalli, *Germanico in Germania*. Ed. Antonio de Rossi, Roma 1732. Da es bisher keinen edierten Libretto-Text gibt, verwende ich meine eigene Basis-Version für die Übersetzung.

¹⁴⁹ *Il Germanico* I, 2.

ponete (ihr setzt/legt/stellt), aber „Wenn ihr setzt/legt/stellt, ihr Lichter/Augen“ ergab keinen Sinn. Erst als ich, Wochen später, entdeckte, dass der italienische Text „Deh! voi punite, o Numi“¹⁵⁰ (Weh! Ihr straft, o Götter) lautet, ließ sich der Satz entschlüsseln. Wenn der Ausgangstext ein falsches Wort oder eine fehlerhafte Passage enthält, schlägt man vergebens wieder und wieder in den Wörterbüchern nach, kombiniert die anderen Bedeutungen untereinander und rätselt.

Übersetzungsprobleme ähneln Mathematikaufgaben, man findet die Lösung oder man findet sie nicht. Schauspieler können Rollen überzeugend spielen, auch wenn sie den Text nicht wirklich verstehen; Journalisten sind im allgemeinen in der Lage, auch Sachverhalte, für deren Verständnis sie Kenntnisse bräuchten, die sie nicht haben (etwa wenn sie erklären müssen, warum ein Astrophysiker oder ein Biochemiker den Nobelpreis verdient hat), so darzustellen, dass auch der Fachmann keinen Fehler findet. Im Gegensatz zu ihnen muss ein Übersetzer vollinhaltlich erfassen, was der Autor sagen will und zu welchem Zweck er eine bestimmte Form und Ausdrucksweise gewählt hat, damit er den Text richtig, präzise und idiomatisch übersetzen kann. Idiomatisch bedeutet, dass die Grammatik, die Redewendungen und Bilder jene der Zielsprache sind.

Ein Problem ist der Faktor Zeit. Wenn Übersetzer gedrängt werden, schlagen sie nicht mehr nach und fangen zu dichten an. Übersetzer von Büchern und Dramen lassen manchmal schwierige Passagen aus; Libretto-Übersetzer können das nicht, weil der gesungene Text die Richtschnur darstellt. Eine Übersetzung wird wie jeder andere Text besser, wenn man sie eine Zeitlang liegen lässt und dann überarbeitet.

In der Partitur findet man einen ungegliederten, fortlaufenden Text mit einer Zeichensetzung, die meist wenig mit jener des Libretto-Drucks, falls einer vorliegt, zu tun hat. Mehrsilbige Wörter sind durch Bindestriche unterteilt. Einen solchen Text musste ich also richtig abschreiben, in Sätze gliedern und in Verse und Strophenform bringen. Die Verse definieren sich im Italienischen nicht wie im Deutschen über die Zahl der Hebungen (der betonten Silben) wie z.B. der fünfhebige Jambus unserer Klassiker, sondern die Silben werden ohne Rücksicht auf den Wortakzent gezählt. Aneinander grenzende Vokale werden oft zusammengezogen

¹⁵⁰ *Il Germanico* I, 2.

und gelten als eine Silbe. Das heißt: zählen, zählen, zählen, erfassen, wann ein Wechsel der Silbenzahl stattfindet, und durchschauen, dass manche Verse auf zwei Personen aufgeteilt sind. In *Il Germanico* erstrecken sich die Sätze häufig über viele Zeilen und enden mitten im Vers. Satzzeichen verwirren mitunter mehr, als sie helfen, weil es, wie schon erwähnt, noch keine Regeln für Zeichensetzung gab und die vorliegende eher den Anmerkungen eines Redners oder Schauspielers ähnelt, der sich in sein Manuskript Atempausen und Betonungen einzeichnet, als der heute üblichen Interpunktion.

Schwierig zu verstehen ist der Text auch, weil es keine verbindliche Wortstellung, wie z.B. im Englischen, gibt. In *Il Germanico* sind die italienischen Sätze oft wie lateinische strukturiert; allerdings fehlen die hilfreichen Fall-Endungen, die einem etwas über das Verhältnis der über eine Reihe von Zeilen verstreuten Satzteile zueinander verraten würden. Schließlich fand ich einen Librettodruck von 1770, erschienen in London, der an vielen Stellen von der Partitur abwich und auch fehlerhaft war, mir jedoch half, einige dieser Fragen zu klären.

Offenbar verfolgte der Große Bruder Google, dass sich eine Person im fernen Tirol für seltsame Dinge interessierte, denn er bot mir von sich aus einen Gedichtband von Niccolò Coluzzi an. Auf dem Deckblatt stand der Name, den der Autor als Mitglied der Accademia dell'Arcadia trug, und aus dem Vorwort erfuhr ich, dass er Abate und ein bescheidener Mensch gewesen war. Ich war begeistert. Als nächstes kam Werbung für Siegeskronen und Schwerter aus Plastik, was mich noch amüsierte, dann für römische Sandalen, Monumentalfilm-DVDs und Gladiator-Games. Da ich zunehmend durch Werbefenster beim Arbeiten unterbrochen wurde, änderte ich schließlich die Suchmaschine; worauf mir, offenbar als Strafe, diverse nützliche *links*, wie jener zum Libretto von 1770, gesperrt wurden.

In der Bibliothèque nationale in Paris entdeckte ich schließlich ein *Germanico*-Libretto, gedruckt von einem A. de Rossi. War das die Erstausgabe? Heute findet man den Text und alles, was wir – denn hinter einer Opernproduktion steht natürlich ein Team – über das Werk herausgebracht haben, digitalisiert im Netz. Damals folgten (für mich) zwei Monate Kampf mit der BnF-EDV, denn auf der Karteikarte des Librettos stand kein Erscheinungsdatum. Ein solches muss man jedoch eingeben,

um das Werk bestellen zu können. Mithilfe des Internets machte ich einen Professor Aloisio Antinori in Molise ausfindig, der über Architektur-Bücher gearbeitet hatte, die in der De Rossi-Druckerei erschienen waren. Er sagte sofort, dass A. für Antonio stand, und gab mir *links* zu Bibliotheken, in denen sich Werke dieses Antonio befanden, die vor oder nach 1732 erschienen waren. D.h. dass Antonio de Rossi mit ziemlicher Sicherheit auch 1732 der Firmenchef und dass der Pariser Druck höchstwahrscheinlich das Originallibretto war. Mit Hilfe eines konventionellen Briefes schaffte ich es, in der BnF, die (im Sommer 2014) keine Telefonnummern und Mailadressen angab, zwei lebende Menschen aufzutreiben, M. Bachmann und Mme Leclerc, die mir halfen, eine frühere, meinem nunmehrigen Status nicht mehr entsprechende Registrierungsnummer zu löschen, die das Einloggen unmöglich gemacht hatte, und schließlich auch das System in Bezug auf die fehlende Jahreszahl zu überlisten. Nach 30 Mails, Faxen, Telefonaten und Überweisungs-Problemen bekam ich am 1. Oktober das Pdf - *nachdem* ich den rekonstruierten italienischen Text und meine Übersetzung abgeschickt hatte. Aber der Vergleich des Originaltextes mit meiner Abschrift bestätigte fast alle meine Hypothesen hinsichtlich unverständlicher Stellen und half mir, auch noch die letzten Probleme zu lösen.

Wenn der Text eines Barocklibrettos annähernd den Zustand hat, in dem ein normaler Übersetzer ein Manuskript übernimmt, stellt sich Vergnügen ein. Übersetzen ist wie Sudoku oder Kreuzworträtsel lösen. Man fühlt sich angenehm gefordert, hat viele kleine Erfolgserlebnisse, frischt altes Wissen auf und erfährt tausend neue Dinge. Für *Il Germanico* habe ich wieder Tacitus gelesen und andere Historiker entdeckt, die über die Protagonisten geschrieben haben, bei *Veremonda* lernte ich spanische Geschichte und Geographie, bei *Le nozze in sogno* verbiss ich mich in die Zusammenhänge zwischen klassischer lateinischer Komödie, *erudita* und *commedia dell'arte*.

Bei einem historischen Stück wie *Il Germanico* ist die Entscheidung zu treffen, ob man lateinische, italienische oder eingedeutschte Namen verwendet. Für italienische entscheiden sich manche Theater, weil sie denken, dass ein gewisser Teil des Publikums durch die lateinischen ab-

geschreckt würde. Ich glaube aber nicht, dass diese Befürchtung berechtigt ist. Menschen, die billige Unterhaltung suchen, sind für die Oper ohnehin nicht auf Dauer zu gewinnen, und die anderen sind glücklich, wenn ihnen Namen unterkommen, die sie aus anderen Kontexten, dem Latein-, Deutsch-, Geschichtsunterricht, von Büstensammlungen in Museen oder von Historien-Filmen kennen. Dasselbe gilt für mythologische Namen, die auch kulturfernere Leute von Hollywoodschinken wie *Troja* oder Fantasyfilmen wie *Kampf der Titanen*, literarischen „Rennern“ wie den Bearbeitungen von Michael Köhlmeier oder Raoul Schrott oder von Parfüms und Schönheitsprodukten kennen. Wer nicht genau weiß, wer Paris, Venus, Jupiter, Juno, Mars ist, weiß nicht mehr, wenn in beiden Textspalten Paride, Venere, Giove, Giunone oder Marte steht. Wenn der italienische und der deutsche Text nebeneinanderstehen, ist klar, daß Paride sich zu Paris verhält wie Giovanni zu Hans, und wenn man erlebt, dass Juno Jupiter eine Szene macht, ist es völlig gleichgültig, ob sie ihn im Original mit *Giove* adressiert, weil dieses Wort in ihrem Lamento untergeht. Es empfiehlt sich auch, Allegorien wie *Furore* (Wut), *Discordia* (Zwietracht) oder Personifikationen wie *Il Reno* (der Rhein) zu übersetzen, weil man dann die Anliegen der Figur besser versteht, vor allem, wenn der Regisseur sie nicht so anzieht und ihnen nicht jene Accessoires gibt, die die Zuschauer darauf bringen, daß sie *die Wut* oder *Vater Rhein* vor sich sehen.

Überlegung erfordert auch die Entscheidung für ein Stilniveau. Wie drücken sich die Figuren aus, wie ist ihr Verhältnis zueinander? Wer sagt wann *Frau*, *Gattin*, *Gemahlin*, usw.

Von einer Übersetzung wird häufig verlangt, dass sie „heutig“ sei, und das wirft die Frage auf, was für ein „Heutig“ Figuren sprechen sollen, die eine völlig andere Biographie haben als die Person, die heutige Sprache verlangt, und die über Probleme verhandeln, über die die meisten unserer Zeitgenossen noch nie nachgedacht haben. Was ist das heutige Äquivalent zu: „Taci infedele!“¹⁵¹ (*Schweig, Treulose!*)? Sicher sagt Rosmonda zu ihrer Schwester nicht: „Halt den Mund, du blöde Kuh!“ Wie übersetzt man „Sorella ingrata! Genitor crudele!“¹⁵² (*Falsche Schwester! Grausamer Vater!*)? Der semantische Wert der in Libretti inflationär gebrauchten

¹⁵¹ *Il Germanico* III, 1.

¹⁵² *Il Germanico* III, 1.

Wörter *ingrato* und *crudele* entspricht (und entsprach auch in der realen Wirklichkeit des 18. Jahrhunderts) nicht jenem von *falsch* und *grausam*, Wörtern, die heute melodramatisch klingen. Ein Schauspieler würde dergleichen 'wegrotzen', weil er die Information über die Beziehung der Figuren durch sein Spiel vermitteln kann. In geschriebener Sprache kann man sie aber nicht einfach weglassen. Begriffe wie *onore*, *valore*, *virtù* (Ehre; Wert, Mut, Tapferkeit; Tugend, Tugendhaftigkeit, Züchtigkeit) schienen noch vor zwanzig Jahren antiquiert. Derzeit erleben wir, dass sie im Begriff sind, wieder Teil unserer Wirklichkeit zu werden. Rechtsanwälte und Richter werden (zumindest in Tirol) dahingehend instruiert, dass die Gesetzesauslegung dem Herkommen des Delinquenten aus einer Schuld- oder Schamkultur (in der solche Kategorien eine wichtige Rolle spielen) anzupassen ist.

[...] Già so, vorria¹⁵³
 l'empio veder la libertà germana
 co' lacci al piede e colla rasa chioma
 servire al fasto altero
 de' suoi nemici e dar tributo a Roma.¹⁵⁴

Ich weiß schon,
 der Ruchlose würde gern die [vergöttlichte] Freiheit von Germanien –
 mit Fesseln an den Füßen und geschorenem Haar – sehen,
 wie sie zum Triumph ihrer Feinde beiträgt
 und Rom Tribut zahlt.

Was hier gesagt wird, kann man in der Inszenierung streichen, aber „heutig“ ausdrücken lässt es sich nicht.

Vielleicht sollte man einmal zurückfragen, warum nach 300 Jahren wiederaufgeführte Opern modernisiert und aufbereitet werden müssen. Ist es nicht, neben vielem anderen, Aufgabe der Kunst, zum (Selber-)Denken anzuregen, und sind es nicht gerade jene, die das wollen, die ins Theater gehen?

¹⁵³ Hier stand ursprünglich „Già soverchia“, was nichts bedeutet und mir viel Kopfzerbrechen bereitete.

¹⁵⁴ *Il Germanico* I, 1.

Die Oper ist eine artifizielle Theaterform wie Kathakali, Topeng, Peking-Oper, Nô oder Kabuki, die vor oder nach ihr, z.T. unter ähnlichen Voraussetzungen, entstanden sind.¹⁵⁵ Einige der genannten, z.B. die Peking-Oper oder Nô, erweitern ihr Repertoire immer noch um neue Stücke wie die westliche Oper, andere pflegen nur die Tradition. Die meisten von ihnen stehen auf der Repräsentativen Liste des immateriellen Kulturerbes der Menschheit der UNESCO, während die Oper ständig totgesagt und als dekadentes, elitäres Vergnügen verdammt wird. Warum eigentlich?

Was schließlich soll der Übersetzer mit Fehlern des Librettisten machen?

Pur così non dirai, allor che in faccia
all'armi vincitrici
del Roman Campidoglio
al grande Arminio mancherà l'orgoglio.¹⁵⁶

Allerdings wirst du nicht mehr so reden, wenn dem großen Arminius,
angesichts der Siegerwaffen
auf dem römischen Kapitol,
sein Stolz abhanden kommt.

Es müsste Waffen der Besiegten heißen, denn im Tempel des Jupiter Feretrius wurden die Waffen der feindlichen Heerführer niedergelegt. So etwas sollte man in einer Fußnote mitteilen, und auch, dass es in Germanien keine Triumphzüge gegeben hat. Aber Theater fürchten heute generell, dass sich das Publikum belehrt fühlen könnte, obwohl die Verkaufszahlen der Programmhefte sowie Publikumsgespräche und Matineen beweisen, dass die Zuschauer wissbegierig sind. Die meisten Leute sind dankbar, wenn sie in der Fußnote erfahren, wer der Alkide und wer die Kythereía ist, und es nicht googeln müssen, und jene, die es wissen, freuen sich, dass sie weder Fußnote noch Handy brauchen.

¹⁵⁵ Kathakali (indisches Tanzdrama, 17. Jh.), Topeng (balinesisches Tanzdrama, 15. Jh.), Peking-Oper (Mischung aus Gesang, Tanz, Schauspiel, Kampfkunst, 18. Jh.), Nô (japanisches Tanzdrama, 14. Jh.) oder Kabuki (japanisches Theater, Gesang, Pantomime, Tanz, 17. Jh.).

¹⁵⁶ *Il Germanico* I, 2.

II

Als nächstes durfte ich *Veremonda* (1652 bzw. 1653) von Francesco Cavalli – zum Librettisten komme ich später – für die Barockfestspiele Schwetzingen 2016 übersetzen. Die Oper handelt von der fiktiven Eroberung der maurischen Stadt Calpe in Gibraltar durch einen König namens Alfonso, seine Gemahlin Veremonda und deren Amazonenheer und von einer Rache-Intrige, die nicht aufgeht. Sie endet mit der Bekehrung der gegnerischen Königin zum Christentum und ihrer Hochzeit mit dem spanischen General.

Abgesehen von der Aufführungs-Partitur bekam ich diesmal einen italienisch-englischen Text, der schon formatiert und mit Fußnoten versehen, aber klar ersichtlich *work in progress* war: voller Fehler, Sternchen, Fragezeichen und Diskussionen daran arbeitender Personen in den Fußnoten. Da die Regisseurin noch kein Italienisch konnte, aber ihre Inszenierung vorbereiten musste, sollte ich sofort drauf los übersetzen und ihr laufend die jeweils neuen Abschnitte meiner Rohübersetzung schicken. Die englische Version halte sich übrigens dicht am (wie gesagt: in Arbeit befindlichen) italienischen Text, vielleicht müsse ich diesen gar nicht ansehen.

Hier ist ein kleiner Exkurs nötig, weil ich diesen Aufsatz auch schreibe, um Irrtümer über meinen Beruf zu beseitigen:

Erstens war ich ziemlich verwundert, dass man von einer Übersetzerin aus dem Italienischen annahm, dass sie der Vermittlung des Englischen bedürfe, um einen italienischen Text zu verstehen. Ein Übersetzer hat seine Sprachen genauso studiert wie ein Arzt oder ein Jurist ihr jeweiliges Metier, und er sollte auf ausreichende Sprachpraxis im betreffenden Land verweisen können. Ist das nicht der Fall, tut man sich und der Menschheit nichts Gutes, wenn man ihn beschäftigt.

Zweitens hatte die mit der Abschrift des Partitur-Textes betraute italienische Komparatistin natürlich keine *brauchbare* Übersetzung ins Englische geliefert, weil der Text auch für Fachleute sehr schwierig ist und weil auch jemand, der Englisch studiert und lange in einem anglophonen Land gelebt hat, nur in seltenen Ausnahmefällen in der Lage ist, zuverlässige Übersetzungen *in die Fremdsprache* zu liefern.

Drittens kann man eine Übersetzung nicht ohne Verluste in eine weitere Sprache übersetzen. Ein übersetzter Text entspricht dem Basistext niemals eins zu eins. Beim Weiterübersetzen häufen sich die Abweichungen vom Original wie in den flüsternd weitergereichten Sätzen bei dem bekannten Kinderspiel, wo sich alle in eine Reihe stellen und der Satz, den der letzte versteht, fast nie der ist, den der erste sich ausgedacht hat.

Meine Ausgangsposition bei *Veremonda* war noch vertrackter als bei *Il Germanico*, denn es gab keine digitalisierte Originalpartitur. Ich bemühte mich vergebens, die beiden voneinander abweichenden Drucke des Librettos (die venezianische und die neapolitanische Version) zu bekommen.¹⁵⁷ Meine Fernleih-Bestellungen, erst von meinem Privat-, dann von einem Universitäts-Computer, wurden annulliert. Telefonanrufe in der Biblioteca Nazionale Marciana, der Biblioteca Vaticana und der Biblioteca estense universitaria di Modena ergaben nur, dass die Bibliotheken die Libretti und die Partitur, die sich der Fachliteratur zufolge dort befinden sollten, nicht besäßen.¹⁵⁸

Da die Schwetzingen Dramaturgie drängte, fing ich an, die fehlerhafte *work-in-progress*-Abschrift des italienischen Teams, das die Edition für den Bärenreiter-Verlag besorgen sollte, zu übersetzen. Als ich ein Stück weit gekommen war, traf eine von der ersten Fassung abweichende, aber nicht weniger fehlergespickte Version ein. Sie sei auch noch nicht endgültig, hieß es, würde aber für meine Zwecke genügen. Man traute mir also zu, als Nicht-Muttersprachlerin das Kunststück zu vollbringen, Abschreibfehler oder falsche Konjekturen im italienischen Text als solche zu erkennen und zu korrigieren, ohne die handschriftliche Partitur oder das Originallibretto einsehen zu dürfen, und die Entsprechung zur definitiven Herausgeberversion in die Zielsprache zu übertragen.

¹⁵⁷ Das venezianische Libretto der Cavalli-Oper (Ve) *Veremonda* befindet sich laut Angaben der zukünftigen Herausgeber der Edition des Bärenreiter-Verlags in der Biblioteca Nazionale Marciana, Signatur: Drammatica, 919.7. Das neapolitanische Libretto (Na) befindet sich in der Biblioteca Vaticana, Drammaturgia Allaccia, Signatur: 267.3. (senza antiporta) und die Partitur (V) im codice Contariniani, presso Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, Signatur: Mss. It., Cl. 4, N° 407, Collocazione 9931. *Mir* liegt vom venezianischen Libretto eine Kopie des Exemplars der Biblioteca estense universitaria, Signatur: 70.h.14.1. vor.

¹⁵⁸ Zu den Signaturen s. die vorige Anm. Die Internet-Suche am 10.2.2017 brachte immer noch kein Ergebnis.

Ich fing wieder von vorne an. Im November – das Aufführungs-Team arbeitete bereits seit drei Monaten mit meiner Rohübersetzung eines Textes, der noch nicht vorlag – erhielt ich eine dritte, von den vorherigen Versionen verschiedene, aber immer noch nicht endgültige Fassung. Der Grund hierfür war, Lorenzo Bianconi, dem designierten Herausgeber des Librettos zufolge, der schlechte Zustand der Partitur, den auch die Cavalli-Spezialistinnen Ellen Rosand und Wendy Heller erwähnen.¹⁵⁹ Ich bat Bianconi, mir Kopien der Originallibretti zu schicken, damit ich den Text selbst ausschreiben könne, worauf er nicht einging.

Dann versuchte ich, mir die Texte über die Dramaturgin und den Bärenreiter-Verlag zu beschaffen, weil ich schon früher erlebt hatte, dass Fernleih-Bestellungen eher ausgeführt werden, wenn sie von Menschen kommen, deren Anspruch, das betreffende Buch zu erhalten, Bibliothekare oder die Bibliotheks-EDV nachvollziehen können.

Die Dramaturgin entdeckte während unseres Telefonats ein von Google digitalisiertes Exemplar des neapolitanischen Librettos. Nach direkter Eingabe des Netzstandorts, den sie mir diktierte, konnte auch ich es einsehen (allerdings nicht ausdrucken, wie das bei Googlebooks eben der Fall ist). Nach dem zweiten Aufruf wurde es für mich gesperrt. Der Grund für die meisten Schwierigkeiten dieser Art sind Algorithmen. Interessensträger zahlen hohe Summen, um Nutzer anzusprechen, von denen sie sich irgendeinen, in den meisten Fällen wohl sehr unwahrscheinlichen Vorteil versprechen. Die Dramaturgin gehörte offenbar zu einer Zielgruppe und ich nicht. Im Fall *Germanico* hatte mich das Netz akzeptiert; ich bekomme nach wie vor Informationen, zu *Veremonda* und *Le Nozze in sogno* hingegen nicht.

Der Verlag konnte auch nicht helfen. Schließlich schrieb ich, um nichts unversucht zu lassen, an Wendy Heller, die Herausgeberin der Partitur. Tags darauf erhielt ich Pdfs beider Originallibretti, des venezianischen und des neapolitanischen, und hatte auch noch die Freude, einer Princeton-Professorin meine Thesen zu *Veremonda* vortragen zu dürfen.

¹⁵⁹ Beide sprechen von der schlampigsten Partitur, die sie je gesehen hätten. Ellen Rosand, *Re-reading Cavalli's Operas for the Stage*, London 2013, S. 77-78, 115-116. Wendy Heller, *Veremonda und die Reise von Venedig nach Neapel*, in: Programm *Veremonda, l'Amazzone di Aragona*. Schwetzingen Festspiele 2016, S. 35.

Die Schwetzinger Dramaturgie drängte. Man benötigte die definitive Fassung für die Proben und wollte endlich die Übertitel schreiben. Andererseits sollte ich neue Versionen der Italiener fortlaufend einarbeiten. Jede Überarbeitung bedeutete, wieder den gesamten Text Buchstabe für Buchstabe zu vergleichen, weil die Herausgeber trotz meiner Bitten ihre Änderungen nicht markierten. Außerdem schleppte ich immer mehr Fragen, die mögliche Fehler betrafen, weiter, die nicht beantwortet wurden. Da ich selbst die Premiere als Deadline ansah, fürchtete ich, am Tag vor dem Druck des Programmbuchs mit der versprochenen End-Version konfrontiert zu werden und keine Zeit zu haben, noch einmal alles zu korrigieren. Die Premiere ging allerdings vorüber, ohne dass irgendjemand von den Herausgebern erschien, und ich begriff, dass es Musikologen gibt, für die der Druck das Kunstwerk ist und die Aufführung vielleicht sogar eine Profanierung.

Bei jedem unsere Kontakte wies Lorenzo Bianconi darauf hin, dass man nicht wisse, wo die Uraufführung stattgefunden habe, und dass der Librettisten-Name Luigi Zorzisto ein Anagramm von Giulio Strozzi sei. Ich hatte das bereits seinem (gemeinsam mit T. Walker verfassten) exzellent recherchierten und ungemein lehrreichen Aufsatz von 1975 entnommen und wusste auch, dass beides die Wissenschaft immer noch beschäftigt.¹⁶⁰ Immer, wenn ich zur Untätigkeit verdammt war, dachte ich über diese Fragen nach, und so geriet ich zunehmend in einen Wissenschaftskrimi, in dem es um drei jäh verstorbene Librettisten, einen Astrologen und sein alter ego, Intrigen, eine falsche Identität und eine Königin, die mich immer schon fasziniert hatte, ging.

Aber der Reihe nach:

1. Von *Veremonda* erhalten sind das venezianische Libretto, das neapolitanische Libretto und die venezianische Partitur.

¹⁶⁰ Lorenzo Bianconi / Thomas Walker, *Dalla Finta Pazza alla Veremonda: Storie di Febiarmonici*, in: Rivista italiana di musicologia 10 (1975), S. 394-395. Ellen Rosand (wie Anm. 159), S. 77-78. Wendy Heller, *Amazons, Astrology, and the House of Aragon: Veremonda tra Venezia e Napoli*, in: La circolazione dell'opera veneziana del Seicento, ed. Dinko Fabris, Napoli 2005, S. 147-162, abrufbar unter: <https://princeton.academia.edu/WendyHeller>, S. 151-154, 166-167 (13.2.2017). Dies. (wie Anm. 159), S. 33-36.

2. Nach der Meinung von Lorenzo Bianconi lässt sich nicht entscheiden, ob die Stadt der Uraufführung Venedig oder Neapel war.¹⁶¹
3. Ellen Rosand nimmt zu dieser Frage nicht explizit Stellung: Sie schließt aus, dass Cavalli im Winter 1651/52 neben all seinen anderen Aktivitäten ein *Veremonda*-Dirigat habe unterbringen können, weist darauf hin, dass er im folgenden Winter (1652/1653) wesentlich mehr Zeit gehabt hätte, und erwähnt in einer Fußnote die Hypothese einer Uraufführung im Jahre 1652, die Bianconis Mitarbeiter Nicola Michelassi (in seiner *tesi di dottorato*) und Maddalena Vartolo (in ihrer *tesi di laurea*) vertreten¹⁶².
4. Wendy Heller schreibt: „Nach zwei Jahrzehnten Forschung bleibt kein Zweifel, dass *Veremonda* zuallererst in Venedig aufgeführt wurde“; sie schränkt allerdings im folgenden Absatz ein: „Wir werden niemals ganz sicher wissen können, wo und wann die erste Aufführung von *Veremonda* stattfand.“¹⁶³

Kommen wir zu den Fakten, die die genannten Forscher zusammengetragen haben:

- Das venezianische Libretto [das, wie gesagt, die Rolle des Programmhefts einer Aufführung spielte] enthält eine Widmung

¹⁶¹ „Non siamo ancora veramente riusciti a capire se l'opera fu data a Venezia nel carnevale 1652 o nel carnevale 1653 (= 1652 more veneto); o forse non fu MAI data a Venezia, sebbene vi sia un libretto stampato a Venezia con la data 1652 (che NON reca alcun riferimento a un teatro).“

Da questa circostanza (oltre che da molti nodi e da alcune cruces filologiche) dipende la decisione circa la qualifica di editio princeps da attribuire rispettivamente alla stampa Venezia 1652 o alla stampa Napoli 1652 (di questa si sa che corrispose effettivamente a una recita, dicembre 1652). Ci sono argomenti pro e contro davvero difficili da dirimere. La circostanza che *Veremonda* sia un'opera postuma del librettista Strozzi complica ulteriormente il quadro“, Lorenzo Bianconi, E-Mail an die Verf.in vom 7.10.2015. In ihrem Aufsatz von 1975 (wie Anm. 160) schrieben Bianconi / Walker noch: „E' dunque verosimile che la première fu a Napoli nel dicembre 1652, seguita dall'escuzione veneziana nel carnevale 1653.“

¹⁶² Man weiß nur, dass er im Winter 1652/53 Provenzales *Il Ciro* dirigierte: Ellen Rosand (wie Anm. 159), S. 77-78. In *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley – Los Angeles 1991 (hier zitiert nach der italienischen Übersetzung: *L'Opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere*, Roma 2013, S. 166) ging Rosand von der Priorität Neapels aus (*Veremonda* „fu importata da Napoli, dove era stata rappresentata l'anno precedente con musica di Cavalli“).

¹⁶³ Wendy Heller (wie Anm. 159), S. 35.

vom 28. Jänner 1652 *more veneto*, d.h. 1653 nach europäischer Zeitrechnung.¹⁶⁴

- Francesco Cavallis Gattin Maria, die zuvor seine wichtigste Mitarbeiterin gewesen war, fiel während der Arbeit an *Veremonda* aus. Statt dessen wurde ein professioneller Kopist eingestellt. Maria starb im September 1652.
- Giacinto Andrea Cicognini, der Autor des Vorlage-Librettos, starb 1651 in Venedig.
- Cavallis Librettist, Giovanni Faustini, starb im Dezember 1651.
- Cavallis Team arbeitete unter größtem Zeitdruck. Text und Musik waren noch nicht fertig, als mit der Abschrift begonnen wurde.¹⁶⁵
- In der venezianischen Partitur gibt es Änderungen, die darauf hinweisen, dass bereits vor Fertigstellung der Oper geprobt wurde, weil sie sich auf Erkenntnisse beziehen, die nur in einer Probensituation gemacht werden konnten. So wurde etwa ein Abschnitt geändert, „der durch die Bühnenhandlung [=Aktion auf der Bühne] akustisch übertönt worden sein musste“.¹⁶⁶
- In der venezianischen Partitur gibt es auch Striche, die sich in der neapolitanischen Version wiederfinden.¹⁶⁷
- Die venezianische Partitur [beruht auf dem venezianischen Libretto. Sie] enthält kein Material, das nur im neapolitanischen Libretto vorhanden ist¹⁶⁸.
- Das neapolitanische Libretto war die Text-Basis der verlorenen Partitur zu einer *Veremonda*, die im Dezember 1652 zur Feier des Falls von Barcelona am 10. Oktober und des Geburtstags der Königin am 21. Dezember aufgeführt wurde.¹⁶⁹
- Weder in der Widmung des neapolitanischen noch in jener des venezianischen Librettos ist von einer vorherigen Aufführung im Karneval 1652 die Rede.¹⁷⁰

¹⁶⁴ Siehe auch Lorenzo Bianconi / Thomas Walker (wie Anm. 160), S. 394 Fn. 71.

¹⁶⁵ Punkte 2-5 Ellen Rosand (wie Anm. 159), S. 77-78.

¹⁶⁶ Wendy Heller (wie Anm.159), S. 35.

¹⁶⁷ Wendy Heller (ebd.).

¹⁶⁸ Wendy Heller (ebd.).

¹⁶⁹ Lorenzo Bianconi / Thomas Walker (wie Anm. 160), S. 381-384, 387-388.

¹⁷⁰ Siehe auch: Wendy Heller (wie Anm. 159), S. 35.

Ich habe im Zug meiner Kopisten- und Übersetzungs-Arbeit Fehler und Ungereimtheiten im venezianischen Libretto mit den Entsprechungen im neapolitanischen Buch verglichen und kann versichern, dass das neapolitanische klarer, prägnanter und witziger – also ziemlich sicher eine Weiterentwicklung des venezianischen ist. (Es ist hingegen unwahrscheinlich, dass die venezianische Fassung eine schlechte Bearbeitung der neapolitanischen ist, denn Stümper versuchen zu ‚verbessern‘, was sie nicht verstehen, oder sie versuchen, geistreich zu sein. D.h. sie verunstalten nicht aus Schlamperei, sondern aus Pedanterie und Bestrebtheit. Ein Philologe kann das eine wie das andere sehr gut erkennen.)

Die bisherige Forschung hat sich möglicherweise zu wenig vergegenwärtigt, dass der Impresario Balbi kein heutiger Opernintendant war, der nicht persönlich haftet, wenn er sich verkalkuliert oder eine Aufführung nicht zustande bringt. Für Balbi schwebte über jeder Vorstellungs-Serie das Damoklesschwert Konkurs. Wenn es ihm nicht gelang, vor dem Stichtag Aschermittwoch eine so große Zahl von Aufführungen anzusetzen, dass sich die Unternehmung rentierte, bedeutete das für ihn im schlimmsten Fall die Galeere. Wenn also im Jänner 1652 keine Uraufführung der *Veremonda* dokumentiert und das Datum der Widmung der 28. Jänner 1653 (europäischer Zeitrechnung) ist, sollte man auf das Naheliegende schließen: dass die Proben im Jänner 1652 trotz des Einsatzes der Urheber und der Ausführenden abgebrochen wurden, und dass die venezianische Erstaufführung der Oper erst im folgenden Karneval 1653 stattfand.

Was folgt, ist keine Spekulation, sondern der natürliche Gang der Dinge, wenn man eine Aufführung in den Sand setzt. Balbi arrangierte sich finanziell mit dem Theater und mit den Künstlern, die bereits geprobt hatten, und suchte eine neue Pfründe. Da dem Buch (das eine Bearbeitung von Andrea Cicogninis Vorgängerlibretto *Celio* von 1646 ist, wie Nino Pirrotta erkannt hat¹⁷¹), ein spanisches Sujet zugrunde liegt, weil solche in Florenz *en vogue* waren, lag es nahe, eine Uraufführung im mit Spanien verbundenen Neapel anzustreben. Die vorliegende Rohfassung von *Veremonda* wurde überarbeitet. Der von Cicognini auf eine völlig andere politische Situation gemünzte Stoff lud sich allein dadurch, dass die Oper nun zur Feier des spanischen Sieges in Barcelona und des Geburtstags der Königin aufgeführt wurde, mit neuer Bedeutung auf. Offenbar

¹⁷¹ Vgl. Bianconi / Walker (wie Anm. 160), S. 446 (leider ohne Quellenangabe).

auch in den Augen von Balbi selbst, der sich 1653 in seiner zweiten Widmung an den französischen Gesandten Grémonville (die erste war an den Vizekönig von Neapel gerichtet) bemüht fühlt, sich für das spanische Sujet zu entschuldigen; denn die Spanier waren sowohl in Neapel als auch vor Barcelona die Gegner der Franzosen. Im Jänner 1653 gab es dann in Venedig eine Fassung, die man Grémonville als Uraufführung verkaufen konnte.

In dieser Hypothese haben alle bekannten Fakten ihren Platz, und es gibt derzeit kein einziges Faktum, das ihr widerspricht.

Bianconi und Walker¹⁷² erkannten richtig, dass der Deckname Luigi Zorzisto ein Anagramm von Giulio Strozzi ist. Sie meinten, damit sei die Identität des Librettisten bewiesen. Aber der Librettist ist sicher nicht Strozzi. Verschleierung, Täuschung und listige Verstellung sind Lieblingsthemen der Barockdichter, und das Anagramm ist nur eine von vielen ähnlichen Spielereien, die sie lieben. Die Biblioteca estense schreibt ihr Veremonda-Libretto denn auch nach wie vor Maiolino Bisaccioni zu, den schon Cristoforo Ivanovich in seiner Aufstellung der bis 1681 in Venedig aufgeführten Opern als Autor angeführt hatte.

Der Impresario Giovanni Battista Balbi schreibt, er habe für die Libretto-Bearbeitung einen „vecchio e rinomato architetto“ (alten und renommierten [Stück-]Baumeister)¹⁷³ verpflichtet. Maiolino Bisaccioni (1582-1663) war ein erfolgreicher Schriftsteller. Er war ein Jahr älter als Strozzi und, im Vergleich zu dem zwei Jahre zuvor in Venedig verstorbenen Cicognini (1606-1651), ein alter Mann. Den weit begabteren Strozzi hätte der geschäftstüchtige Balbi vermutlich als „celeberrimo, famosissimo, rinomatissimo poeta“ bezeichnet.

Bisaccioni war einerseits ein äußerst produktiver Mensch mit Hang zum Abenteuer: Jurist, Dichter, Verfasser von historischen Werken über die Türken, Gustav Adolf und die neapolitanische Revolution von 1647, außerdem Bürgermeister von Correggio und anderen Kleinstädten, Höfling verschiedener Fürsten und Mitglied der Akademien *degli Oziosi* und *degli Incogniti*, deren Sekretär er auch war. Von Ludwig XIV. erhielt er das Band des St. Michaels-Ordens und die Titel Marquis und Kammerherr.

¹⁷² Bianconi / Walker (ebd.), S. 394-395.

¹⁷³ Vorwort im venezianischen Libretto zu *Veremonda* (s.o. Anm. 157).

Andererseits war er ein übler Pamphletist, Duellist und mehrmals in Kerkerhaft. Man weiß, dass er Anagramme benützte, etwa in bösen Pamphleten gegen den Dichter Tassoni, die zu einem Prozess und beinahe zu seiner Hinrichtung führten. Nach dem Scheitern einer Verschwörung anno 1635, deren Ziel die Vertreibung der Spanier aus Neapel und die Einsetzung der Herzöge von Savoyen gewesen war, zog er sich aus der aktiven Politik zurück, lebte schreibend in Venedig und starb bettelarm.¹⁷⁴

Walker und Bianconi führen folgende vier Argumente für ihre Strozzi-These an, die sich leicht dekonstruieren lassen:

Argument 1. Der Librettist kann nicht Bisaccioni sein, weil in der Widmung von einem in Florenz entstandenen Vorgängerlibretto eines „renommierten“ Librettisten die Rede sei. Zorzisto sei aber „sehr unbekannt“.¹⁷⁵

Dekonstruktion (1): Walker/Bianconi bringen Wirklichkeits-Ebenen durcheinander.

a) Zorzisto ist keine real existierende, „sehr unbekannte“ Person, sondern ein Pseudonym des Librettisten der *Veremonda*, d.h. (um die Entitäten nicht unnötig zu vervielfachen) Bisaccioni oder Strozzi.

b) Der Librettist von *Veremonda* (Bisaccioni oder Strozzi) ist ungleich dem „renommierten“ Librettisten, dessen Libretto er bearbeitet.

c) Der „renommierte“ Librettist ist (wie wir von Nino Pirrotta wissen) Cicognini, und das Libretto dessen (von Niccolò Sapiti vertonter) *Celio*.

Argument 2: Kein Stück von Bisaccioni sei in der Toscana aufgeführt worden.¹⁷⁶

Dekonstruktion (2): Das behauptet auch keiner. Das in der Toscana aufgeführte Werk ist *Celio* von Cicognini.

¹⁷⁴ Valerio Castronovo, *Bisaccioni, Maiolino*, in: Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Bd. 10, 1968, S. 639-643, s. [http://www.treccani.it/enciclopedia/maiolino-bisaccioni_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/maiolino-bisaccioni_(Dizionario-Biografico)/). Giammaria Mazzuchelli Bresciano, *Gli Scrittori D'Italia Cioè Notizie Storiche, E Critiche Intorno Alle Vite, E Agli Scritti Dei Letterati Italiani*, Volume 2, Edizione 2. [?] o. O.: Giambat[t]ista Bossini, 1760, S. 1264-1268.

¹⁷⁵ Bianconi / Walker (wie Anm. 160), S. 394.

¹⁷⁶ Bianconi / Walker (ebd.)

Argument 3. Bisaccionis Biograph G. Gualdo Priorato erwähne *Vermonda* nicht.¹⁷⁷

Dekonstruktion (3): Es ist durchaus möglich, dass auch Priorato dem Pseudonym Zorzisto aufgesessen ist. Pseudonyme werden gewählt, um Leute irrezuführen.

Argument 4. Ein Autor, der 1652 mit Sympathie über Masaniello, seinen Aufstand gegen den spanischen Vizekönig in Neapel und die mit ihm verbündeten Franzosen geschrieben habe, hätte keinen Auftrag für die Feier des Sieges von Barcelona erhalten.¹⁷⁸

Dekonstruktion (4): Unter anderem deswegen hat Bisaccioni vermutlich das Pseudonym Zorzisto (Anagramm von Strozzi) gewählt, das dem Vizekönig signalisierte, der Librettist sei der unbescholtene Strozzi.

2005 versuchte die nunmehrige Herausgeberin der Partitur, Wendy Heller, sehr diplomatisch einen Kompromiß zu finden. Sie meint, Strozzi habe mit der Libretto-Bearbeitung angefangen und Bisaccioni habe den Text vollendet:

Certainly, as Bianconi and Walker have proposed, there is much evidence to suggest that Giulio Strozzi was the reviser of Cicognini's *Celio*. But given the date of Giulio Strozzi's death, Ivanovich's attribution to Bisaccioni, and the French dedication, we might also speculate that Bisaccioni had a hand in the libretto after all. Perhaps he merely suggested the subject [...] Or, Bisaccioni might have altered the libretto after Strozzi's death, making the changes in the text that are reflected in Cavalli's many corrections in the score. We might even imagine that the attribution to Strozzi was necessary to mask Bisaccioni's involvement in the project and render the work acceptable to Oñate. This, of course, is mere speculation; the dating of the premier and the precise nature of Strozzi's involvement may never be resolved.¹⁷⁹

Als Philologin habe ich nicht den geringsten Anlass, die alte Lehrmeinung (dass Bisaccioni das Libretto geschrieben hat) in Frage zu stellen, denn Strozzi liest sich im Gegensatz zu diesem so klar und flüssig wie französische Klassiker. Ein Übersetzer, der mit libretto-spezifischem Vokabular einigermaßen vertraut ist, kann seine Texte mehr oder weniger

¹⁷⁷ Bianconi / Walker (ebd.)

¹⁷⁸ Bianconi / Walker (ebd.), S. 395.

¹⁷⁹ Wendy Heller (wie Anm. 160), S. 166-167.

vom Blatt übersetzen. Der Stil von *Veremonda* hingegen ist manieristisch, durch gewundene Satzgebilde und bizarre *concetti* gekennzeichnet. Nicht nur die Muttersprachler unter den Künstlern, die die Oper in Schwetzingen aufführten, hatten Probleme, den Text zu verstehen – noch während der Proben bekam ich Anrufe und mußte entsprechende Fragen beantworten –, sondern auch die designierten Herausgeber (denen beide Libretti und Hellers Partitur zur Verfügung standen). Der Autor von *Veremonda* hat dramaturgisches Gespür, ist aber kein Dichter vom Rang eines Cicognini oder Strozzi. Das Libretto hat – für einen Philologen klar ersichtlich – nicht die Qualität z.B. von Strozzi's *Finta pazza*. Insofern leuchtet auch Wendy Hellers Kompromissvorschlag nicht ein: Es ist nicht plausibel, dass die an manchen Stellen nicht sehr glückliche Erstbearbeitung von Strozzi stammt und Bisaccioni dessen Text nachgebessert hat.

Aus folgenden Gründen kann das Anagramm Luigi Zorzisto nicht als Beweis dafür gelten, dass Giulio Strozzi der Librettist der *Veremonda* ist:

1. In den Zeiten, als es noch kein Urheberrecht gab, war es gängige Praxis, Werke unter den Namen berühmterer Autoren wie Cicognini oder Strozzi zu veröffentlichen oder aber Werke anderer Dramatiker und Komponisten unter eigenem Namen aufzuführen, um einen besseren Absatz zu garantieren¹⁸⁰. Bianconi und Walker zitieren selbst einen Fall, wo Strozzi sich beklagt, irgendwelche zwielichtigen Musiker hätten seine *Finta pazza* an anderem Ort nachdrucken und als ihr eigenes Werk aufführen lassen.¹⁸¹
2. Das Anagramm des am 31. März 1652 verstorbenen Strozzi steht auch im stark überarbeiteten neapolitanischen Libretto.

¹⁸⁰ Schon Benedetto Croce erkennt von angeblich mehr als 50 Stücken Cicogninis nur die 18 an, die auf Bartolommei Sineduccis Liste von 1668 figurieren: Benedetto Croce, *Intorno a Giacinto Andrea Cicognini e al Convitato di pietra. Aneddoti di varia letteratura*, Bari 1953, S. 116-133. Werke von Pietro Susini wurden unter dem Namen Cicogninis oder anderer Autoren publiziert, s. Salomé Vuelta-García, *Il teatro di Pietro Susini*, Firenze 2013, S. 22 Fn. 47.

¹⁸¹ „Giulio Strozzi ebbe da lamentarsi, in una ‚terza impressione‘ veneziana puramente letteraria della *Finta pazza* nel 1644 (Parigi BN, Y.th.52327), che ‚alcuni musici di fortuna l’hanno variamente fatta ristampar altrove, e la vanno rappresentando, come cosa loro‘“, Bianconi / Walker (Anm. 160), S. 424 Fn. 185.

Für eine Autorschaft Bisaccionis sprechen folgende Indizien:

1. Die Arie des Zeriffo „Della nave del cuore“, ¹⁸² die kein Vorbild im *Celio*-Libretto von Cicognini hat, ist eine topographische und allegorische Darstellung des Schicksals von Liebenden. Dieser Topos begegnet erstmals im Roman *Clélie* von Mlle de Scudéry. Bisaccioni übersetzte zwischen 1651 und 1654 deren (zwischen 1649 und 1653 erschienenen) Roman *Artamène ou le Grand Cyrus*. *Clélie* erschien ab 1654, und Bisaccioni begann 1655 mit der Publikation seiner Übersetzung. ¹⁸³ Die *Carte de Tendre*, mit einer Illustration von (vermutlich) François Chauveau befindet sich im ersten Band von 1654. Wir müssten uns also fragen, ob das Fräulein von Scudéry mit ihrer *Carte de Tendre* (1654) Bisaccionis Idee von 1652 plagiiert habe, ¹⁸⁴ wenn wir nicht wüssten, dass die *Carte* das Nebenprodukt eines Spiels war, das geraume Zeit angedauert hatte. Der hässliche (und offenbar sehr gutmütige) Historiker und Académicien Paul Pellisson und die von ihm verehrte Mlle de Scudéry führten der Gesellschaft vor, wie Werbung nach den Regeln der Preziösen abzulaufen hatte. Vielleicht gibt die überaus umfangreiche Korrespondenz der Autorin des *Grand Cyrus* und der *Clélie* eines Tages darüber Aufschluss, dass ihr Übersetzer Bisaccioni in Kontakt mit ihr stand und von ihr persönlich von der *Carte* erfahren hatte.

¹⁸² Veremonda II, 6.

¹⁸³ Luca Piantoni, *Una ripresa seicentesca. La Saffo di Madeleine de Scudéry nell'Artamène tradotta da Maiolino Bisaccioni*, in: Saffo. Riscritture dal XVI al XX secolo, a cura di Adriana Chemello, Padova 2015, pp. 57-76 (57). Von ihm erhielt ich auch zahlreiche bibliographische Angaben zu Bisaccioni. *Clélie* ist ein 10bändiges Werk, das zwischen 1654 und 1660 erschien. Die Quelle für die Zeitangabe 1655-1656 und den Zusatz „in 12 [= im Duodez-format]. Parti 3.“ ist Giammaria Mazzuchelli Bresciano (wie Anm. 174), S. 1264-1268.

¹⁸⁴ François Hédelin, abbé d'Aubignac et de Meymac, der ebenfalls 1654 ein *Royaume de Coquetterie* herausbrachte, behauptete bei der Neuauflage 1659, die Idee einer Topographie der Liebe stamme von ihm, s. Daniel Maher, *Du pays de Tendre au Royaume de Coquetterie. Utopie, distopie et géographie sentimentale au XVIIe siècle*. http://www.ecole-alsacienne.org/CD1/pdf/-1301/130106_MAH.pdf, S. 5.

2. Bisaccioni war ein naturwissenschaftlich interessierter Mensch, und in *Veremonda* gibt es eine Reihe von Belegen für ein ausgeprägtes Interesse des Autors an dem, was wir heute Naturwissenschaften nennen.

Im Zug einer Streitschriften-Affaire gegen Tassoni (den Verfasser des köstlichen heroisch-komischen Epos *La secchia rapita*), wegen der Bisaccioni um ein Haar zum Tode verurteilt worden wäre, wird ihm (außer der Verwendung von *Anagrammen*) die *Beschäftigung mit Astrologie und Nekromantie* vorgeworfen,¹⁸⁵ was zu einer Zeit, in der die Grenzen zwischen Wissenschaft und Okkultem fließend sind, nicht wortwörtlich genommen werden muss. Bisaccioni selbst macht einen Unterschied zwischen seriös und unseriös betriebener Sternkunde. Er klagt über den Niedergang dieser Disziplin, mit der sich früher sogar Könige beschäftigt hätten:

Se delle predizioni degli Astrologi si registrassero egualmente le false che le vere queste resterebbono soffocate da quelle, ma parmi di vedere che dell'Astrologia si fa come del Meretricio, che si notano solo quelle che hanno grande applauso e fanno ricchezze, ma dell'altre, che muorono all'ospidale, che mendicano o si riducono a vile servaggio, che sono l'universalità, non se ne parla, così la meretrice Astrologia che un tempo fu coltivata da' Regi, e oggi è poco meno che prostituta ad ogni sorte di gente, se talora più a caso che a ragione, dice qualche cosa che incontri nel vero, perchè delle cose meravigliose solamente si deve tenere la memoria, né meravigliosa cosa è più che si incontri il vero per accidente in quello che si professa di dire per scienza.¹⁸⁶

Wenn man gleichermaßen notieren würde, welche Voraussagen der Astrologen falsch und welche richtig waren, würde die Zahl der erstgenannten jene der letztgenannten bei weitem übertreffen. Aber mir scheint, dass es sich mit der Astrologie wie mit dem Dirnenwesen verhält. Es fallen einem nur jene [Damen] auf, die Erfolg haben und reich werden. Aber von den anderen, die im Armenhaus sterben, betteln oder niedere Dienste tun, also den meisten, spricht man nicht. Ebenso ist

¹⁸⁵ Valerio Castronovo (Anm. 174), S. 639-643, s. [http://www.treccani.it/enciclopedia/-maiolino-bisaccioni_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/-maiolino-bisaccioni_(Dizionario-Biografico)/). Giammaria Mazzuchelli Bresciano (Anm. 174), S. 1264-1268.

¹⁸⁶ Maiolino Bisaccioni, *Istoria delle Guerre Civili di Napoli*, a cura di Monica Miato, Firenze 1991, S. 459. Meine Übersetzung.

die Hure Astrologie, mit der sich einst Könige abgaben, heute wenig mehr als eine Dirne, die jedermann dient, wenn sie auch bisweilen eher zufällig als zu Recht, etwas voraussagt, was eintrifft. Denn man soll sich nur das Erstaunliche merken, und es ist nicht erstaunlich, wenn man zufällig in dem, was den Anspruch der Wissenschaftlichkeit erhebt, Wahres findet.

In *Veremonda* gibt es einen solchen König. Aus Cicogninis fiktivem Iacomo VIII., König von Aragon¹⁸⁷, ist ein „Re di Aragona, D. Alfonso l’Astrologo, più intento agli studi ch’all’armi“ geworden. Jeder Romanist, der das liest, wird sofort an einen bestimmten spanischen König denken: Alfonso X el Sabio (1221-1284). Aber ich greife vor.

Bianconi und Walker vermuteten 1975, dass die Eroberung von Calpe an jene von Granada (1492) durch Ferdinand von Aragon und Isabella von Kastilien erinnern sollte, weshalb es auch in der Schwetzingener Inszenierung, statt der bei Bisaccioni freiwilligen – und bei Cicognini durch Überlegungen und eine Diskussion vorbereiteten – eine gewaltsame Bekehrung der Maurenkönigin gab. Das Programmheft trug den verschiedenen Meinungen Rechnung, soweit dies möglich war, und enthielt auch einen Artikel über die Reyes católicos und die Reconquista.¹⁸⁸

Wendy Heller suchte den vorbildgebenden König unter den zahlreichen königlichen Trägern des Namens Alfonso:

The prominent use of the name Alfonso in particular, might well be a reference to Alfonso the Magnanimous, 1395-1458, who, after a series of defeats, solidified the Spanish position in Naples in the mid fifteenth century.¹⁸⁹

[...] audiences might have wondered precisely which Alfonso was being invoked. Was it the fifteenth century Alfonso of Aragon the Magnanimous noted above, or perhaps this was a reference to Alfonso the Learned, the twelfth-century [sic] Spanish king who wrote poetry as well as an astrology manual and, notably was said to be more interested in his studies than ruling Spain.¹⁹⁰

¹⁸⁷ Es gibt keinen König von Aragon namens Jaime.

¹⁸⁸ Siehe Bianconi / Walker (wie Anm. 160), S. 392. Annika Hertwig, *Die Reconquista oder die Angst vor fremdem Einfluß*, in: Programm *Veremonda*, *l’Amazzone di Aragona*. Schwetzingener Festschele 2016, S. 15-16.

¹⁸⁹ Wendy Heller (wie Anm. 160), S. 154.

¹⁹⁰ Wendy Heller (wie Anm. 160), S. 157.

Angesichts der vielen Parallelen zwischen Alfonso X el Sabio (Alphons dem Weisen, 1221-1284) von Kastilien und unserem Alfonso erscheint es überflüssig, weitere spanische Könige dieses Namens (insgesamt zwölf) auf gemeinsame Züge abzutasten. Aragonese bleibt der König vermutlich mit Rücksicht auf die spanischen Machthaber in Unteritalien. Außerdem gab es seit der Heirat von Ferdinand und Isabella keinen Konflikt zwischen Aragon und Kastilien mehr, weil die Häuser vereint waren. Alfonso X war mit Violante von Aragon verheiratet, deren Name wie *Veremonda* mit V beginnt. Er war Astronom, Chemiker, Philosoph, Dichter¹⁹¹ und ein großer Förderer der Künste.¹⁹² Die von ihm in Auftrag gegebenen *Tabulae Alphonsinae* (mit Tafeln zur Berechnung der Positionen der Sonne und der Sterne) blieben bis ins 16. Jahrhundert das astronomische Standardwerk. In Toledo gründete er eine Institution, in der arabische und jüdische Werke sowie Texte der klassischen Antike, die die Jahrhunderte in arabischen Übersetzungen überdauert hatten, ins Kastilische übertragen und so für das Abendland gerettet wurden. Es ist also nicht verwunderlich, dass er nicht besonders motiviert war, einen Kreuzzug gegen die Mauren zu unternehmen, und deshalb mit dem Papst in Konflikt geriet. Alfonso (der bei der Doppelwahl 1257 zum deutschen König gewählt wurde – sein Konkurrent war Richard von Cornwall –, aber nie nach Deutschland kam, um seinen Anspruch durchzusetzen) war ein eher schwacher König, regte aber wichtige Gesetzeswerke¹⁹³ und auch Chroniken an.

Der deutlichste Hinweis auf Alfonso X ist jedoch die Arie „Riformar a voglia mia“, für die es in Cicogninis *Celio* kein Vorbild gibt. Alfonso soll in einer Diskussion über das komplizierte Ptolemäische System mit seinen Epizyklen und Exzentrizitäten gesagt haben: „Si hubiera estado presente en la Creación, habría dado algunas indicaciones útiles“ (wäre ich bei der Schöpfung dabeigewesen, hätte ich einige nützliche Vorschläge eingebracht). Der Satz wird oft zitiert, eine Belegstelle dürfte sich jedoch kaum finden lassen, weil er vermutlich apokryph ist; denn erst

¹⁹¹ Ihm selbst zugeschrieben werden vor allem die *Cantigas de Santa Maria*, eine Sammlung von Marienliedern in galegoportugiesischer Sprache.

¹⁹² So gab er z.B. ein Buch über Brettspiele, den *Libro de los Juegos* in Auftrag.

¹⁹³ *Las Siete Partidas* und *El Fuero Real*.

Keplers Entdeckung der Ellipsenform der Planetenbewegungen machte die erwähnten Hilfshypothesen zur Aufrechterhaltung des mittelalterlichen Weltbilds obsolet.¹⁹⁴

Riformar a voglia mia,
s'io potessi la natura,
presto presto si vedria
il Mar, la Terra e 'l Ciel d'altra figura.
Di Colui ch'il mondo fece,
s'all'orecchie io fossi stato...¹⁹⁵

Wenn ich die Natur nach meinen Wünschen
verbessern könnte,
würden das Meer, die Erde und der Himmel
ganz schnell anders aussehen.
Wenn ich dem, der die Welt erschuf,
etwas ins Ohr hätte sagen können...

Dass Alfonso el Sabio das Vorbild für den König war, ist nicht der einzige Beleg dafür, dass der Autor sich für die Naturwissenschaften interessiert; man vergleiche auch die folgenden acht Stellen, die sämtlich kein Vorbild bei Cicognini haben:

1. Im Prolog machen Sole (der Sonnengott Helios/Sol, dessen Sieben-Strahlenkranz von einigen frühen Christusdarstellungen übernommen wurde, weshalb er weniger anstößig war als Apoll, bzw. die Personifikation der Sonne) und Crepuscolo (die Dämmerung) einen ein wenig altklug klingenden Witz über die Vorstellung der ungebildeten Leute vom Tod und der Wiedergeburt der Sonne:

CREPUSCOLO: Qui crede che tu muora, o Sol, tra noi
la cieca gente, per rinascere poi

¹⁹⁴ Emmanuel Poulle, *The Alfonsine Tables and Alfonso-X of Castille*, in: *Journal for the History of Astronomy* 19 (1988), NO.2/57/MAY, S. 97. Dazu <http://adsabs.harvard.edu/full/1988JHA....19...97P> und Ronald Weinberger, Mail an die Verf.in vom 29.1.2017.

¹⁹⁵ *Veremonda* I, 5.

più bello in Oriente.

A DUE: Belle donne, però sovvenga a voi,
s'ìl mio / s'ìl tuo raggio divin muore e rinasce,
che non ritorna il vostro sol in fasce.¹⁹⁶

ABENDDÄMMERUNG: Hier bei uns glauben die dummen Leute, dass du, o Sonne, stirbst, um dann im Orient schöner wiedergeboren zu werden.

DUETT: Doch, schöne Damen, denkt daran, dass eure Sonne,
wenn mein / wenn dein göttliches Licht stirbt und wiedergeboren wird,
nicht in Windeln wiederkehrt.

2. Ebenfalls im Prolog wird auf die mittelalterliche und die ‚moderne‘ Sicht der Begeisterung für die Wissenschaft angespielt, wenn die Sonne davon spricht, sie werde sich nicht über die Grenzen hinausbewegen, die die Säulen des Herkules dem menschlichen Wagemut setzten:

SOLE: Ubbidiente anch'io d'Ercole ai segni
ch'egli prefisse all'ardimento umano,
più non m'inoltro.¹⁹⁷

DIE SONNE: Da auch ich die Schranken, die Herkules
dem menschlichen Wagemut setzte, respektiere,
wage ich mich nicht weiter vor.

3. Über die Säulen des Herkules (die Meerenge von Gibraltar) hinauszufahren, ist bei Dante Alighieri im berühmten *Canto d'Ulisse* (*Inferno* 26) eine Handlung, die menschliche Hybris bzw. unstillbaren Wissensdurst symbolisiert. Der mittelalterliche Gelehrte sollte mit Hilfe seiner Studien Gottes Größe beweisen; Leidenschaft für die Wissenschaft um ihrer selbst willen war sündig. Im 17. Jahrhundert hätte man unter dem Einfluss von Baldassare Castigliones *Libro del Cortegiano* (Erstausgabe 1528) König Alfonsos großes, wissenschaftliches Interesse als ein wenig lächerlich und einem König unangemessen betrachtet. Der Librettist

¹⁹⁶ *Veremonda*, Ve Prolog.

¹⁹⁷ *Veremonda*, Ve Prolog.

sieht das jedoch offenbar differenzierter. Alfonso ist nicht komischer als die anderen Figuren der Oper, die sich (bis auf den königstreuen Roldano, einen Typus der spanischen Komödie des Goldenen Zeitalters) von der *Commedia dell'arte* herleiten. Er ist einfach der komplizierte, wenig draufgängerische lyrische Liebhaber. Als „*insenilato*“ und „*rincitrullito diletta*nte“¹⁹⁸ (altersblöd geworden; verblödet, dilettierend) kann man ihn nicht bezeichnen, schon, weil Roldano sagt, er sei sehr jung.¹⁹⁹ So erscheint es als Ergebnis eines Reifungsprozesses, wenn er sich seiner Herrscherpflichten bewusst wird. Sein naturwissenschaftliches Interesse wird auch bezeichnenderweise nur von in der Hierarchie der *Commedia* tiefstehenden Figuren als lächerlich angesehen.

4. Um Kosmologie geht es in der folgenden Passage:

ZELEMINA Nodrice, l'ora è questa / ch'il mio furtivo amante / sollecito si appresta [appresta],²⁰⁰ e ben ch'ei sia / nemico di mia fé, fido e costante / pur viene a vagheggiarmi, / su barchetta leggera in questo loco, / ove trova la sfera[,]²⁰¹ / entro l'acque d'Iberia il nostro foco.²⁰²

ZELEMINA Die Zeit ist gekommen, Amme, wo mein heimlich Geliebter sich sorgfältig zurechtmacht [sich eilends nähert]. Obwohl er meinen Glauben ablehnt, kommt er dennoch – um mir den Hof zu machen – treu und beharrlich mit einem Schifflein hierher, wo er die Sphäre [des Feuers] inmitten der Iberischen Wasser findet: unser Liebes Feuer.

¹⁹⁸ Lorenzo Bianconi / Tomas Walker (wie Anm. 160), S. 392, 350.

¹⁹⁹ *Veremonda* I, 5.

²⁰⁰ Statt *appresta* (er macht sich zurecht) wurde die Konjektur *appressa* (er nähert sich) vorgeschlagen. *Appresta* dürfte jedoch richtig sein, nicht nur, weil es in beiden Libretti steht, sondern weil Bisaccioni aus Cicogninis Celio einen eitlen Tropf macht. Siehe die Arie „*Gran tormento è l'esser bello*“ (Celio, I, 8) und der Spott der Vendetta: „Che gentil damerino! / O com'egli si abbella! / Apri gli occhi, zerbino, / credi, credi per te fatta ogni stella?“ (RACHE Was für ein lebenswürdiges Herrchen! / Wie er sich schön redet! / Mach die Augen auf, junger Mann! / Glaubst du, glaubst du wirklich, dass jeder Stern für dich geschaffen ist? *Veremonda* I, 8)

²⁰¹ Beistrich nur im neapolitanischen Libretto.

²⁰² *Veremonda* I, 1.

Die Stelle machte nicht nur mir, sondern auch den Italienern, die den Text herausgeben werden, Schwierigkeiten: *Sfera* (im venezianischen Libretto mit großem Anfangsbuchstaben geschrieben und im neapolitanischen mit kleinem, was jedoch im 17. Jahrhundert keine Bedeutung hat) kann nicht das Subjekt sein, denn wenn *la Sfera* etwas sucht und findet, müsste sie sich personifiziert denken lassen. Für eine Personifizierung anbieten würde sich der *Mond* oder der *Himmel* als Metonym für Gott. *Sfera* ist aber nicht der *Mond* (*sfera bianca*) und auch nicht der *Himmel* (*sferre* im Plural). Das Subjekt dürfte also *l'amante* sein. *Il nostro foco* erklärt, um was für eine *sfera* es sich handelt. Im *Veremonda* zugrunde liegenden *Celio* lautet die Stelle (wesentlich weniger sperrig):

Su barca leggiera/ Verranne in questo loco/ (Ah fusse la sua sfera)/ Sovra l'Acque d'Iberia il mio bel foco.²⁰³

Käme doch mein schöner Liebster in einem leichten Nachen hierher! Ach, wäre das nur sein Land!

Beide Wörter, *sfera* und *foco*, werden von Bisaccioni übernommen, aber in völlig anderer Bedeutung verwendet. In *Celio* ist *il mio bel foco* der Liebhaber der Maurenkönigin, die es vorziehen würde, wenn er aus der Sphäre der Mauren käme, d.h. ein Landsmann und Moslem wäre. In *Veremonda* ist die *sfera* eine jener um die Erde herum angeordneten, konzentrischen, beweglichen Kristall-Schalen, mithilfe derer Pythagoras und die Gelehrten bis zur Zeit Keplers die regelmäßigen Planetenbewegungen erklärten. Der Erde am nächsten waren die Sphären der vier Elemente, es folgten jene der Planeten und der Sterne, und ganz außen befand sich das Empyreum, der Sitz Gottes.

Die Sphäre, die uns interessiert, ist die *sfera del fuoco*, die aristotelische Sphäre des Feuers, wo es keine Korruption und keine sexuelle Reproduktion gibt und alles rein ist. Da *f(u)oco* auch eine Metapher für *Liebe*

²⁰³ *Celio* I, 1.

(*Liebesfeuer*) ist, verquickt Zelemina diese Idee mit dem Ort, wo sie Delio zu treffen pflegt. Cicognini verwendete *ciel d'amor* statt (*sfera del*) *foco*.

Bisaccionis Spiel mit der Polysemie geht noch weiter. Zeleminas irdisches Äquivalent zur kosmischen Sphäre des Feuers befindet sich auf dem Vorgebirge von Gibraltar, umgeben vom spanischen Meer. Dem Element *Feuer*, bzw. der kosmischen Sphäre des Feuers, wird also das Element *Wasser*, bzw. ein geographischer wassergefüllter Raum, gegenübergestellt.

5./6. Die beiden nächsten Beispiele müssen vor dem Hintergrund eines Paradigmenwechsels in der Medizin gesehen werden, der kurz vor der Entstehungszeit des Librettos stattfand: William Harveys Entdeckung des Blutkreislaufs (1628), die die bis dahin akzeptierten Vorstellungen von Galen (2. Jh. n. Chr.) ablöste. 1649 publizierte Harvey Antworten an Galens Anhänger, die in intellektuellen Kreisen heiß diskutiert wurden.

5. Der alte Roldano glaubt noch an Galens Vier-Säfte-Lehre, derzufolge das Blut der Sitz der Seele war. Wenn jemand viel Blut verliert, entweicht seine Seele und damit das Leben. Wer seine Seele nachhaltig beschädigt hat, errötet nicht mehr. Wie im vorherigen Beispiel bildet das erweiterte Prädikat *anco[ra] non resta* mit einem Satzteil davor und einem folgenden Satz eine paralogische Schlussfolgerung: Veremonda soll Roldano töten, weil sie so verworfen ist, dass sie nicht einmal mehr errötet.

[...] e se rossore / tu non hai nelle guance / del tuo commesso errore, *anco non resta* / a me più sangue in fibra [...] ²⁰⁴

Wenn du in den Wangen kein Blut mehr zum Erröten über deine Sünde hast, soll auch in meinen Adern kein Blut mehr fließen.

²⁰⁴ Veremonda III, 5.

6. Die Aussage „Fa’ che la flemma un poco in te prevaglia!“²⁰⁵ verrät nicht nur, dass der Librettist Vorstellungen kennt, die auf der antiken Humoralpathologie beruhen, sondern sehr wahrscheinlich auch, dass er sie als überholt betrachtet, denn die Sprecherin, die Amme, gehört wie Roldano, der diese Vorstellungen teilt,²⁰⁶ der Generation der Alten an.

Wortwörtlich sagt die Amme: „Sieh zu, dass das Phlegma in dir ein wenig vorherrscht!“ Wir verstehen, dass sie damit sagen will: „Nimm es gelassener, Kind. / Reg dich nicht immer so auf!“, auch wenn uns der Hintergrund dieser Aussage vielleicht nicht mehr geläufig ist. Nach der antiken Humoralpathologie²⁰⁷ beruht das menschliche Wohlbefinden auf der Ausgewogenheit von vier Körpersäften (Blut, Gelbe und Schwarze Galle, Phlegma), die – ähnlich wie in der Traditionellen Chinesischen Medizin oder im Ayurveda – über Nahrungsaufnahme hergestellt werden sollte. Eine junge Frau in der Mitte des 17. Jahrhunderts verstand vermutlich die Aussage der Amme dahingehend: „Ab sofort ist rotes Fleisch gestrichen, und Fisch wird in nächster Zeit nicht paniert, sondern gedämpft.“

7. Als Wissenschaftler versteht der König unter dem Äther eine hypothetische Substanz, die in der Elementen-Lehre des Aristoteles als Medium für die gleichmäßigen Kreisbewegungen der Gestirne diente. Unser Librettist glaubte vermutlich schon (mit Descartes) an einen Lichtäther (1637), in dem das Licht durch den Druck von Lichtteilchen erzeugt wurde.

Stima dell’etra un lume / chi di serto real fregia le chiome.²⁰⁸

Wie ein Gestirn im Äther verehren sie den, der sein Haar mit einer Krone schmückt.

²⁰⁵ *Veremonda* III, 3.

²⁰⁶ *Veremonda* III, 5.

²⁰⁷ Marksteine der Humoralpathologie, die als Krankheitskonzept bis ins 19. Jahrhundert Bestand hatte, sind das *Corpus Hippocraticum* (400 v. Chr.), die Temperamentenlehre von Galen (2. Jahrhundert n. Chr.) und im 11. Jahrhundert die Schriften des Avicenna.

²⁰⁸ *Veremonda* I, 5.

8. Unser letztes Beispiel ist die Erwähnung des Brauchs, Ulmen und Weinreben zu ‚vermählen‘, wie es der antike Agronom Columella in einem Buch über Landwirtschaft (etwa 50 n. Chr.) empfohlen hat, was heute noch in manchen mediterranen Gegenden üblich ist:

DELIO. Posiam là, tra quegli olmi: /mentre sì caramente / li abbracciano le viti,
/non sono alla tua mente / tanti amorosi inviti?²⁰⁹

DELIO. Legen wir uns dort hin, unter jene Ulmen. So wie sie liebevoll die Weinreben umarmen, erscheinen sie dir nicht wie Einladungen zur Liebe?

Lässt sich diese überbordende Zurschaustellung naturwissenschaftlichen Wissens, selbst in Anbetracht der Begeisterung der Zeit für *meraviglie*, nur auf den künstlerischen Ehrgeiz zurückführen, ein Libretto zu schreiben, in dem, wie in einer Wunderkammer, alles angehäuft ist, was die Zeitgenossen interessierte, oder wurde damit vielleicht noch ein anderer Zweck verfolgt?

Sowohl der Produzent der Oper, Balbi, als auch der Librettist Bisaccioni suchten ständig Gönner, und die beliebtesten waren natürlich gekrönte Häupter. Der Impresario schaffte es, die neapolitanische Fassung von *Veremonda* dem Vizekönig von Neapel zu verkaufen. Die venezianische Fassung (oder deren Weiterbearbeitung) widmete er dem Botschafter Herrn von Grémonville. Das ist als Versuch zu werten, seine Kontakte zum französischen Hof zu erneuern. Diesem habe er lange Jahre treu gedient, beteuert er, was jeden französischen Kavalier (also wohl noch viel mehr den Regenten und den König selbst) verpflichte, ihn zu fördern.²¹⁰ Wie erfolgreich Bisaccioni Ludwig XIV. für sich einnahm, wurde bereits erwähnt.

²⁰⁹ *Veremonda* III, 4.

²¹⁰ Überraschenderweise leiten Walker und Bianconi (Anm. 160, S. 394 Fn. 71) daraus ab, dass Balbi Grémonville die Oper *Veremonda* widmete, weil er offenbar kein passenderes Geschenk zur Geburt von dessen Sohn hatte (von dem in der Widmung jedoch nicht die Rede ist).

Es ist also nicht abwegig, wenn man sich fragt, ob die naturwissenschaftlichen Inhalte in *Veremonda* vielleicht noch einen anderen gekrönten Gönner ansprechen sollten? Etwa die schwedische Königin Christina, die viel Geld für Kunst und Wissenschaft ausgab, mit Pierre Gassendi und Blaise Pascal korrespondierte, René Descartes an den Stockholmer Hof kommen ließ und bereits 1651, einige Monate nach ihrer Krönung, den Wunsch äußerte, abzudanken und nach Italien zu übersiedeln?

Wir haben keine an Christina gerichtete Widmung, und von einem Kontakt zwischen Balbi und ihr ist meines Wissens nichts bekannt. Das venezianische Libretto widmet Balbi jedenfalls dem französischen Botschafter, der vor Ort war, und nicht der schwedischen Königin, von der man zwar wusste, dass sie nach Italien kommen wollte, die aber 1653 noch im fernen Norden über ihre Abfindung verhandelte. Aber es ist auffällig, dass Bisaccionis Änderungen an Cicogninis *Celio* – ob er sie nun aus eigenem Antrieb oder auf Balbis Wunsch vornahm – darauf abzielten, naturwissenschaftlich Interessierte und „Feministen vor der Zeit“ anzusprechen. Alfonso el Sabio, der Wissenschaftler auf dem Königsthron, der Cicogninis fiktiven Jacopo VIII ersetzte, war eine potentielle Identifikationsfigur für Christina. Desgleichen Veremonda und ihre Kriegerinnen, die eine aktive Rolle bei der Eroberung der maurischen Festung spielen. Cicogninis Isabella bleibt bekanntlich passiv; ihre Amazonen lassen sich zuerst von dem Pagen(!) Ormino (der in Cavallis Partitur zunächst ein Mann und noch dazu ein Bass(!) ist und dann zur Frau mutiert)²¹¹, die Leviten lesen und verschwinden dann aus der Oper.²¹² Die wie ein Mann erzogene, reitende, fechtende Königin, die 1671 in Rom, der Hauptstadt

²¹¹ Dazu Aaron Carpenè, der australische Dirigent der amerikanischen Wiederaufführung von *Veremonda* in *Veremonda and her Sergeant major. Soprano or Bass?* https://www.academia.edu/10224863/Veremonda_and_her_Sergeant_Major_soprano_or_bass.

²¹² Wenig zu dieser Thematik tragen die Frauen aus dem Volk bei. Cicogninis Despina ist eine Art weiblicher Tirsi (Tassos Alter Ego in *Aminta*). Sie will fortan im Wald leben, hat der höfischen Liebe abgeschworen, singt das Lob dummer, ländlicher Liebhaber. Despina plänkelt ein wenig mit dem Soldaten Alarco und läßt ihn dann stehen, was man im Komödienkosmos als seltsam, wenn nicht zickig empfindet. Zickig wirkt auch Vespina, die sich mit einem Zitat des bis heute beliebten Auftrittsmonologs *Lamento della Servetta* als Soubrette einführt, dann aber höchst inkohärente Dinge von sich gibt. Sie will unbedingt einen Mann, wird schnell mit Zerifo handelseins, gibt sich jedoch andererseits spröde. Sie ist als Figur sehr unausgereift, Callidia im neapolitanischen Libretto ist wesentlich einheitlicher gezeichnet.

des Kastratentums, das *Teatro Tor di Nona* eröffnete, wo Frauen spielen und singen durften, wäre von der Oper ganz sicher angetan gewesen.

Vor allem aber erscheint es höchst unwahrscheinlich, dass ein Mensch, der im Lauf von zehn Jahren fünf Bände über Christinas Vater Gustav Adolf geschrieben hat²¹³ und (zumindest) den letzten Band, *Memorie storiche delle mosse d'armi di Gustavo Adolfo re di Svetia in Germania 1639, 1653*, im Jahr der venezianischen Aufführung, noch einmal in Bologna herausbrachte, überhaupt nicht an dessen Tochter als Ideal-Leserin und -Zuschauerin seiner *Veremonda* gedacht haben sollte.²¹⁴

III

Nach diesen intellektuellen Abenteuern zu einem dritten Libretto, das auch einige Spannung in mein Leben brachte: *Le Nozze in Sogno* von Pietro Susini und Pietro Antonio Cesti, die bei den Innsbrucker Festwochen der Alten Musik 2016 wiederaufgeführt wurden. Salomé Vuelta García und Nicola Michelassi konnten die in Paris befindliche Partitur dieser Oper Cesti zuordnen, weil die beiden im Zuge ihrer Arbeiten zur Rezeption von Stücken des spanischen Goldenen Zeitalters in Florenz und zu Susinis Übersetzungen und Bearbeitungen spanischer Dramen in einem von Elvira Garbero Zorzi gefundenen und publizierten Journal der Florentiner Accademia degli Infuocati²¹⁵ einen Bericht über den Opern-Auftrag entdeckten, den diese Susini und Cesti erteilt hatte.

²¹³ Zwischen 1633 und 1642 erschienen fünf Bände der *Commentarii delle guerre successe in Alemagna*.

²¹⁴ Valerio Castronovo (wie Anm. 174). Florina Ciure, *Libri e manoscritti riguardanti la Transilvania conservati nella Biblioteca nazionale marciana di Venezia (Secc. XVI-XVII)*, S. 191-192, http://crisia.mtariicrisurilor.ro/pdf/2009/F_Ciure.pdf, S. 7-8.

²¹⁵ Salomé Vuelta García und Nicola Michelassi, Die Hochzeit im Traum von Pietro Susini und Antonio Cesti (Florenz 1665), in: Programm der Innsbrucker Aufführung von *Le nozze in sogno* 2016, S. 14-15. Der Hinweis befindet sich in *den Ricordi [dell'accademia degli Infuocati, 1664-1682]*. Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. Panciatichi 213, S. 39.

Das Libretto wird vom Dichter als *dramma civile* bezeichnet und ist eine ausgeschriebene Commedia dell'arte.²¹⁶ Lucia und Lelio sind Mündel des reichen Kaufmanns Pancrazio. Das Mädchen ist glücklich in einen jungen Mann namens Flammiro verliebt; ihr Bruder wird von der jungen Emilia angeschmachtet, die sein Vormund heiraten will. Nach ein wenig *crossdressing* des einen und seelischem Auf und Ab des anderen Paares verbünden sich die jungen Leute und veranstalten mithilfe eines schlaun Dieners ein Traumspiel, aus dem sie als Eheleute hervorgehen.

Diesmal bekam ich von der Dramaturgie Kopien des Originallibrettos und der handschriftlichen Originalpartitur, Text und Partitur der Bearbeitung von Alan Curtis (der den Anstoß zu dem Aufführungsprojekt gegeben hatte und im Juli 2015 verstorben war) und Alessandro Bares, die Strichfassungen von Text und Partitur des Regieteams Alessio Pizzech und Davide Amadei (der Regisseur war noch von Curtis eingebunden worden) und des nunmehrigen musikalischen Leiters Enrico Onofri. Ein paar Wochen danach traf eine nicht definitive Textabschrift der Entdecker ein, die für die kritische Edition bestimmt war, die bei Boosey & Hawkes erscheinen soll.

Sowohl die Strichfassungen des Regieteams, die die Basis meiner Übersetzung sein sollten, als auch der Text der Libretto-Herausgeber wiesen zahlreiche Abweichungen zum Originallibretto auf, von denen ich nicht eruieren konnte, ob sie Abschreibfehler, Missverständnisse, Fehlinterpretationen oder gewollt-bewusste Textänderungen in Übereinstimmung mit dem Regiekonzept waren. Der Regisseur hat innerhalb einer Produktion die Deutungshoheit und darf ändern, wenn der Autor mindestens siebzig Jahre unter der Erde ist.

Meine Fragen wurden aber leider weder vom Regisseur noch den Entdeckern beantwortet, von deren Mentor ich getröstet wurde, dass irgend-

²¹⁶ Den Begriff wählte Giovanni Andrea Moniglia, ebenfalls ein *Infuocato*, der insgesamt sieben dreiaktige Verskomödien mit Balletteinlagen und gesungenen Intermezzi bereicherte. Die *drammi civili* übertragen erfolgreiche Ingredienzien des Sprechtheaters auf die Oper (das Handlungsschema der *commedia erudita* und das Personal der *commedia dell'arte*) und erheben im Gegensatz zu diesen Gattungen den Anspruch, anständige, edle und unschuldige Unterhaltung zu bieten, die zudem keine aufwändige Ausstattung und Maschinerie benötigte.

wann in ferner Zukunft eine Reihe honoriger, erst zu bestimmender Philologen die perfekte kritische Edition besorgen würden. Es oblag also wieder mir, eine brauchbare Basis für die Übersetzung zu beschaffen. Mit der Dramaturgie vereinbarte ich, dass ich die Fehler im gestrichenen Text korrigieren sollte; auf der Bühne und in den Übertiteln würden die Änderungen des Regisseurs gelten.

Mein Startvorteil, das erkannte ich angesichts der Diskussionen der Entdecker mit verschiedenen Fachleuten, die ich in den Fußnoten des *work in progress* verfolgen konnte, bestand darin, dass ich selbst im Rahmen meiner Schauspiel-Ausbildung *commedia dell'arte* gemacht, Szenarien verfasst und über die Materie geschrieben hatte, die Psychologie der Typen sehr gut kenne und weiß, wer von ihnen wann ungefähr was sagt. Schwierig war die Übersetzung von Wortspielen und Witzen. Ich kämpfte mit der Hilfe von Spezialwörterbüchern, Beiträgen in Internetforen, Liedern und Songs im Dialekt in *you tube*, in denen manchmal Redewendungen vorkommen, die in keinem Wörterbuch zu finden sind und die sich dort aufgrund des Kontexts erschließen.

Im Folgenden ein paar Beispiele für Probleme, die sich bei dieser Arbeit stellten.

Die *Innamorati*, die Liebespaare, geben in der *commedia dell'arte* preziösen Unsinn von sich, den man sich als Übersetzer kaum wiederzugeben traut, zumal es nicht immer eine ironische Auflösung gibt wie im folgenden Textbeispiel:

LELIO. Labro ch'amor esprime
amor nel seno accoglie;
Lingua ch'affetti scioglie
fa degl'affetti suoi cortese dono.
SCORBIO. (Tira in arcata, o buono.)²¹⁷

²¹⁷ Pietro Susini, *Le nozze in sogno* I, 3. Da es bis jetzt keine Edition gibt, verwende ich das Originallibretto, das die Basis für meine Übersetzung war: Pietro Susini, *Le nozze in sogno*, Firenze: All'insegna della Stella 1665.

LELIO. Lippen, die Liebenswertes von sich geben, öffnen der Liebe den Weg ins Herz. Eine Sprache, die Gefühle weckt, macht die eigenen Gefühle zum gefälligen Geschenk.
SCORBIO. (Volltreffer. Gut!)

Die meisten *commedia*-Figuren sprechen Dialekte oder eine Mischung von Italienisch und Fremdsprachen:

MOSÈ. Or via, cavatemi d'impacci;
dite ch'ave bisogna,
li caraffi²¹⁸ o li stacci²¹⁹?
De ceri le figuri?
O con paroli scuri
negli scoli di Ghetti
voliti adosso alli rabbini nostri
in forma di gazzir
io ve faccia parlar dalli follitti?
FILANDRA. Tutto vi dirò poi:
quel *gazzir* non intendo.
MOSÈ. E quel che *porco* addimannate voi.
A fare quest'incanti
ce vuol un cor umano,
funi, chiodi, capelli, e 'l tutto affetti
se bruci dentro a un cantero di Ghetti.
FILANDRA. Ora che far volete?

²¹⁸ *Caraffa* f. „Karaffe“ oder „Karausche“. *Nuovo dizionario italiano-tedesco e tedesco-italiano*, Leipzig 1824. https://books.google.at/books?id=CZ-1nQEACAAJ&dq=Nuovo+-dizionario+italiano-tedesco+e+tedesco-italiano+1824&hl=de&sa=X&redir_esc=y. Möglicherweise *Gastromantie*, d.h. Wahrsagen mithilfe wassergefüllter runder gläserner Gefäße und Lichter, in die ein jungfräuliches Mädchen oder eine schwangere Frau schauen mussten, bis sie irgendwelche Erscheinungen darin sahen. Wenn Karauschen gemeint sind, dann möglicherweise, weil diese karpfenartigen Fische schlammig schmecken – also eklig sind. Der Plural auf -i ist charakteristisch für Mosès Sprechweise.

²¹⁹ *Coscinomantie* diente zur Ermittlung von Verbrechen. Dabei wurde ein Sieb aufgehängt und die Namen der Verdächtigen aufgesagt. Wenn das Sieb sich zu drehen begann, glaubte man, den Schuldigen gefunden zu haben.

MOSÈ. In questa sepoltura
vogl'ire intanto a procacciare il core.
FILANDRA. Adesso me ne vo.
MOSÈ. Non abbiati paura,
che quest'è un corpi di casa Calò.²²⁰

MOSES. Nun, erspart mir die Verlegenheit,
sagt, was Ihr braucht:
Karauschen/Karaffen oder Siebe?
Wachsfiguren?
Oder wollt Ihr, dass ich Euch
in der Ghetto-Schule
auf unserem Rabbiner in *gazzir*-Gestalt sitzend
in dunkler Sprache
etwas von Kobolden erzählen lasse?
FILANDRA. Das sage ich Euch alles später:
das Wort *gazzir* verstehe ich nicht.
MOSES. Das ist das, was Ihr *Schwein* nennt.
Um diese Beschwörungen durchzuführen,
braucht man ein menschliches Herz,
Leinen, Nägel, Haare - und das alles
brät man fein aufgeschnitten in einem jüdischen Nachtopf.
FILANDRA. Nun, was wollt Ihr tun?
MOSES. In diesem Grab
will ich uns inzwischen das Herz besorgen.
FILANDRA. Jetzt gehe ich.
MOSES. Habt keine Angst,
denn das ist eine Leiche von der Casa Calò.

Interessanterweise haben Italiener mit so einem Text mehr Schwierigkeiten als ein Romanist aus einem anderen Sprachraum, der aufgrund all der Texte aus verschiedenen Jahrhunderten und Regionen, die er gelesen hat, eine „romanische Ursuppe“ in seinem Kopf hat, die ihm das Wiedererkennen von Wörtern und Redewendungen ermöglicht. Geschlagen geben muss man sich allerdings angesichts einzelner Wörter, die vielleicht überhaupt nur an dieser Stelle vorkommen und deren Bedeutung

²²⁰ *Le nozze in sogno* I, 26.

sich nicht aus dem Kontext ergibt. Wenn ich die magische Praxis nicht kenne, zu der man *caraffi* benutzte, muss ich offen lassen, ob Mosè für seinen Zauber Karaffen oder Karauschen (schlammig schmeckende Fische) braucht. Ähnlich verhält es sich mit der Casa Calò, von der die Leiche kommt.

Das italienische Herausgeberteam interpretiert, Calò sei ein jüdischer Name, und der Tote aus guter Familie,²²¹ weshalb man sein Herz problemlos herausschneiden könne. Für diese Annahme gibt es jedoch keinen Grund. Was Mosè vorhat, ist für Juden ebenso wie für Christen Leichenschändung und Nekromantie. Strenggläubige Juden lehnen sich sogar heute noch gegen Obduktion und gegen archäologische Grabungen auf Friedhöfen auf. Es ist also anzunehmen, dass die Casa Calò eher ein Armenhaus oder eine Leichenhalle war, wo Tote aus der untersten Schicht aufgebahrt wurden, hinter denen keine klagefreudige Verwandtschaft stand.

Nun zu den gattungstypischen obszönen Wortspielen der Dienerfiguren! Die Amme Filandra sieht sich z.B. genötigt, ihre Ziehtochter Emilia vor der Heirat mit dem alten Pancrazio aufzuklären:

FILANDRA. Udisti, o figlia? Il vecchio
esser deve tuo sposo;
convien, che t'apparecchi
a giocondi concetti,
però che gli strumenti
son più soavi quanto più son vecchi.²²²

FILANDRA. Hast du gehört, Mädchen? Der Alte
soll dein Mann werden.
Es ist besser, wenn du dich
auf heitere Harmonie vorbereitest,
da die Instrumente
desto weicher sind / klingen, je älter sie sind.

²²¹ Das wird nicht gesagt. Im *libro d'oro* von Livorno (1768-1770) gibt es keine Patrizierfamilie namens Calò. https://it.wikipedia.org/wiki/Storia_di_Livorno.

²²² *Le nozze in sogno* II, 13. Szene 12 wurde nicht vertont.

Das passt ebenso auf Stainer-Geigen wie auf die Fortpflanzungsinstrumente des greisen Heiratsanwärters.

Der *zanni* Zorzo zeigt seine ‚Dummheit‘ u.a. dadurch, dass er, wenn ein Wort unterschiedliche Bedeutungen hat oder wenn es konkret *und* metaphorisch verwendet werden kann, auf die ‚falsche‘ Bedeutung reagiert:

PANCRAZIO. [...] vanne in camera mia e disfa 'l letto.

FRONZO. Voi potete gracchiare:

com'io non vi sto drento almen diec'ore,

io non lo so disfare.²²³

PANCRAZIO. [...] Geh in mein Zimmer und zerwühle das Bett [*wortwörtlich*: mach das Bett kaputt].

FRONZO. Was Ihr da redet! Wenn ich

nicht mindestens zehn Stunden drin liege,

kann ich es nicht kaputtmachen.

Im Deutschen gibt es kein Wort das beide Bedeutungen - *zerwühlen* und *kaputtmachen* - hat. In diesem Fall musste ich also passen. Im nächsten – meinem letzten Beispiel – habe ich eine Lösung gefunden, die der Denkweise des Zanni gerecht wird und die obszöne Anspielung auch im Deutschen transportiert.

LUCINDA. Puntura acerba e ria

mi fa...

PANCRAZIO. Non arrossir.

LUCINDA. ...per doglia gemere.

FRONZO. Se si punge, o padron,

fate com'a limon: fatela premere.²²⁴

LUCINDA. Ein brennender, böser Stich veranlasst mich...

PANCRAZIO. Werdet nicht rot!

²²³ *Le nozze in sogno* I, 4.

²²⁴ *Le nozze in sogno* II, 6.

LUCINDA....vor Schmerz zu stöhnen.

FRONZO. Wenn sie sich sticht, Herr, macht's wie die Fee mit Dornröschen.
Schickt sie ins Bett und den Prinzen gleich nach.²²⁵

Ich bin am Ende angekommen. Ich hoffe, dass ich vermitteln konnte, warum Barocklibretti übersetzt werden müssen, dass Librettotexte in linguistischer und literarischer Hinsicht hochinteressant und oft sehr lustig sind, dass es sich dabei um eine Literaturgattung handelt, bei der noch sehr viel unerforscht ist; dass sich auch einem, der nicht das Glück hat, ein großes Werk zu entdecken, neue Welten auftun, wenn er hinter die Texte schaut. Das Allerschönste ist aber vermutlich, dass der eigene Einsatz befruchtend auf das Theater der Gegenwart wirkt und letztlich sogar anderen Menschen, die sich die wiederauferweckten Opern anschauen, Freude bereitet. Kann Wissenschaft schönere Ergebnisse zeitigen?

²²⁵ Wortwörtlich „Wenn sie sich sticht, Herr, / macht es wie mit einer Zitrone: lässt sie auspressen.“ Lorenzo Bianconi sagt, *premere* bedeute den sexuellen Akt (Mail 8.3.2016). Fronzo ist ein Zanni, ein dummer Diener, der metaphorische Ausdrucksweisen wortwörtlich versteht. Etwa: „Wenn sie sticht, macht es wie mit einer Wespe. Erschlagt sie.“ Oder: „Wenn sie gestochen wird, Herr, macht es wie mit den Spargeln. Serviert sie mit Butter und Parmesan.“