

ABSTRACTS

REINHARD STROHM

BERLIN UND ITALIENISCHE OPER – EINE HISTORISCHE BEGEGNUNG

Das Hauptreferat des Symposiums versucht einige der langen historischen Wege auszuschreiten, die zu einem Werk wie *Montezuma* geführt haben und die von ihm zu uns führen. Das Hofopernkonzert Friedrichs II. entsprach einer schon traditionellen Praxis des Eingliederns italienischer Renaissance und Oper in die Hofkultur des vor-aufklärerischen Deutschland. Doch es hatte auch besondere, neue Aufgaben zu lösen, darunter die Spannungen zwischen Hofzeremonie und Stadtbürgertum, zwischen europäischem Hegemonismus und der exotischen Kolonialwelt sowie zwischen Varianten des Klassizismus bei Franzosen, Italienern und Deutschen. Das Berliner Opernpublikum, inspiriert von Nostalgie nach dem Mittelmeer und Neugier für das Fremde, entwickelte einen »vermischten Geschmack«, der der entstehenden Nationalkultur wenigstens im Theater einen kosmopolitischen Horizont vermitteln konnte. Es sei gefragt, inwieweit die Operngeschichte insgesamt von dieser Berliner Begegnung mitgestaltet worden ist.

SIBYLLE DAHMS

DAS BALLETT IN DER OPER UM DIE MITTE DES 18. JAHRHUNDERTS MIT BLICK AUF BERLIN

Gegen Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelten sich aus den bereits im 17. Jahrhundert üblichen Aktschlussballetten der italienischen Oper kleine autonome Ballettintermezzi, die sich von der Opernhandlung emanzipierten und erfolgreich neben den populären Vokalintermezzi behaupteten. Diese kurzen Handlungsballette waren die eigentliche formale Ausgangsbasis für das Tanzdrama der Ballettreformer Jean Georges Noverre und Gasparo Angiolini in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ästhetisch und tanztechnisch entwickelten sich allerdings die charakteristischen Ausdrucksqualitäten des neuen tanzdramatischen Stils, der in der ersten Jahrhunderthälfte zunehmend an Terrain gewann, in Frankreich (insbesondere durch Marie Sallé) und in England (durch John Weaver) und verbanden sich im französischen Ballett mit der professio-

nalisierten, mit Grazie und Eleganz verbundenen französischen Tanztechnik. Der italienische Theatertanz war weiterhin von darstellerischen Praktiken bestimmt, die aus der Tradition der Commedia dell'arte stammten, und verband Elemente der Pantomime mit akrobatischen Techniken. In Berlin ergab sich in den 1740er Jahren die merkwürdige Situation, dass hier italienischer Tanzstil in Person der Barbarina und französischer Tanzstil, repräsentiert durch Jean-Barthélémon Lany und dessen Truppe, aufeinander trafen.

CHRISTOPH HENZEL

MONTEZUMA UND DAS PRODUKTIONSSYSTEM DER BERLINER HOFOPER

Innerhalb der Berliner Hofoper nimmt *Montezuma* in Bezug auf das Sujet und seine politische Tendenz eine besondere Stellung ein. Ansonsten handelt es sich um das Paradigma einer friderizianischen Oper, nicht zuletzt auch um eine ganz normale Karnevalsoper. Sie entstand in einem hierarchischen Produktionssystem, das die Anpassung an die zur Verfügung stehenden Ressourcen garantierte sowie bestimmte Standards bei der Inszenierung setzte.

OTTMAR ETTÉ

CORNELIUS DE PAUW, FRIEDRICH II. UND DIE NEUE WELT ODER: DER SINN DER MACHT, DIE MACHT ÜBER DEN SINN UND DIE MACHT DER SINNE

Ausgehend von einer Analyse der *Recherches philosophiques sur les Américains* (1768/69) des Philosophen Corneille de Pauw, in denen dieser die Frage nach dem Verhältnis von Alter und Neuer Welt im Zeichen der Globalität stellt und damit in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die sogenannte »Berliner Debatte« initiiert, die eine so maßgebliche Rolle in dem »Disput um die Neue Welt« spielt, und ausgehend von einem kurzen Überblick über die Kolonialgeschichte Brandenburgs untersucht dieser Beitrag das Opernprojekt *Montezuma* des preußischen Königs mit Blick auf dessen politische Botschaften. Dabei wird Friedrichs Oper als ein Spektakel von Macht und Gewalt charakterisiert, das nicht nur auf der inhaltlichen Ebene, sondern nicht weniger auch auf der Ausdrucksebene auf die Überwältigung der Sinne zielt. Die Interrelation von Oper und Macht zeigt sich dabei in der Reflexion Friedrichs II. über die Gestalt von Hernán Cortés, der im Sinne des Friedrich'schen *Anti-Machiavel* als Inkarnation des Despotismus interpretiert werden kann, während Montezuma selbst der Gegenpart des dienenden Herrschers zukommt. Auf diese Weise gelingt es Friedrich II., seine Oper als einen transmedialen Experimentierraum zu entwickeln, der der ästhetischen Erprobung abstrakter Vorstellungen von Macht in weltweitem Maßstab dient.

ANDREAS GIPPER

»NOIEZ L'IDOLATRIE DANS LE SANG DES IDOLATRES ...« – RELIGIONSKRITIK
IM *MONTEZUMA*-LIBRETTO FRIEDRICHS II.

In der Forschung zu Friedrichs *Montezuma*-Libretto standen in der Vergangenheit die Frage nach dem sich dort artikulierenden Herrscherbild und die Frage nach der Entfaltung eines radikalen Kulturkonflikts im Mittelpunkt des Interesses. Der Vortrag will eine dritte Problematik in den Vordergrund stellen, die sich vor allem dann aufdrängt, wenn man sich die Frage nach dem Entstehungsumfeld des Librettos anschaut und den Blick von den gewöhnlich angeführten Quellen wie Antonio de Solis zur aufklärerischen Montezuma- und Cortés-Rezeption wendet. Es zeigt sich dann, dass von der Inszenierung eines Kulturkonfliktes im *Montezuma*-Libretto nur in einem sehr spezifischen und reduzierten Sinne gesprochen werden kann. Stattdessen rücken Fragen nach der aufklärerischen Selbstinszenierung Preußens als Schützer der Glaubensfreiheit im unmittelbaren Vorfeld des Siebenjährigen Krieges in den Mittelpunkt des Interesses. Diese Perspektive und ein übersetzungswissenschaftlicher Blick auf die italienische Übertragung durch Tagliazucchi wird es im Übrigen auch erlauben, die Frage nach dem französischen Original des Librettos neu zu stellen.

CLAUDIA TERNE

»DER BESTE TEXT, DER GRAUN JE ZUR VERFÜGUNG STAND?« –
ZUR ZEITGENÖSSISCHEN UND ZEITGESCHICHTLICHEN WAHRNEHMUNG
UND DISKUSSION VON OPER UND OPERNTEXT DER FRIDERIZIANISCHEN
TRAGEDIA PER MUSICA *MONTEZUMA*

Friedrich II. hat mit dem Ereignis der Conquista Mexikos ein für die Opera seria eher ungewöhnliches Thema als Handlungsrahmen gewählt. Die Art und Weise, in welcher er dabei sowohl die Problematik des Zusammenpralls zweier Kulturen wie auch das unterschiedliche Machtverständnis und Agieren der beiden Gegenspieler Montezuma und Cortés im Libretto gestaltete, hat bereits die Zeitgenossen angeregt, über das Anliegen des Königs als Verfasser des Operntextes nachzudenken. Seither hat das Libretto unter allen Textentwürfen, die Friedrich II. für das Musiktheater schrieb, besondere Aufmerksamkeit erfahren und unterschiedliche Deutungsweisen ausgelöst. Im Aufsatz werden unterschiedliche Aspekte der zeitgenössischen Wahrnehmung vorgestellt und diskutiert.

SABINE HENZE-DÖRING

RÜHRUNG UND SCHRECKEN: ÜBERLEGUNGEN ZUR *MONTEZUMA*-MUSIK

Denkt man an Drama per musica-Vertonungen des mittleren 18. Jahrhunderts, so richtet sich die Aufmerksamkeit gewöhnlich auf Arien und »Affekte«. Diese Sichtweise gründet in der neueren Rezeption sogenannter »barocker« Opernmusik und greift bei einer umfassend angelegten Analyse ohne Zweifel zu kurz. Schlachten, Aufmärsche, Triumphzüge: Derartige – alles andere als dramatisch vordergründige – Spektakelszenen nahmen im dramaturgischen Kontext der Oper serie ebenfalls breiten Raum ein. Am Beispiel des *Montezuma* nun lässt sich verdeutlichen, dass den affektiv zentralen, d. h. »Rührung« evozierenden Arien vorwiegend des tragisch scheiternden Titelhelden gleichsam als Gegengewicht Schreckensszenarien gegenübergestellt sind, deren musikdramatisches Profil auf komplexe, gesamt szenisch konzipierte Strukturen zurückzuführen ist. Friedrich der Große äußerte sich über Massen- und Prunkszenarien, wie sie um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Dresden üblich wurden, mehr als verächtlich. Das ändert nun aber nichts an der Tatsache, dass er sie im *Montezuma* aus überaus gewichtigen dramaturgischen Überlegungen heraus benötigte, sie demzufolge aufgriff, allerdings ingenüös entwickelte.

HOLGER SCHUMACHER

GIUSEPPE GALLI BIBIENAS GEFÄNGNISBILD ZUR OPER *MONTEZUMA* UND DIE TRADITION DER SPÄTBAROCKEN KERKERSZENE

Die Mitglieder der Familie Galli Bibiena verliehen mit ihren von großzügiger Raumwirkung und barocker Fülle geprägten Entwürfen dem europäischen Bühnenbild über viele Jahrzehnte hinweg maßgebliche Impulse. Für die sich wiederholenden szenischen Aufgaben der Opera seria schufen sie exemplarische Lösungen, die nicht nur innerhalb der Familie über mehrere Generationen weitergegeben, sondern auch von Zeitgenossen und Nachfolgern vielfältig aufgegriffen, variiert und den sich wandelnden Stiltendenzen angepasst wurden. Dies gilt auch für den seit Mitte des 17. Jahrhunderts auf der Opernbühne präsenten Typus der Kerkerszene, für den die Galli Bibiena monumentale und phantasievolle Formulierungen unter Verwendung des Formenkanons mittelalterlicher Architektur fanden. Der Entwurf Giuseppe Galli Bibienas zur Kerkerszene der 1755 an der Berliner Hofoper realisierten Tragedia per Musica *Montezuma* blieb durch ein Ölgemälde seines Mitarbeiters K. F. Fechhelm erhalten. In einer Gegenüberstellung mit Beispielen gleichen Sujets aus dem zeitlichen Umfeld sollen Fragen der Raumkonzeption und der Raumikonographie an der Wende von Spätbarock und Klassizismus aufgegriffen werden.

HEINER KRELLIG

DIE »AFFÄRE DER BARBERINA«, VON VENEDIG AUS NEU GESEHEN

Die Tänzerin Barbara Campanini, genannt »La Barberina«, ist auf dem Höhepunkt ihrer Karriere mindestens viermal für Angehörige des preußischen Hofes Friedrichs II. von dem Hofmaler Antoine Pesne porträtiert worden. Auch für Rosalba Carriera hat sie Modell gesessen. Berühmt geworden ist sie durch Auftritte in Paris, London und Dublin, ihr Nachruhm aber ist überdeckt von der »Affäre«, die sich um ihr Engagement für das Berliner Hoftheater entsponnen hatte: Friedrich II. hatte sie nach diplomatischer Intervention in Venedig festsetzen und mit Eskorte nach Berlin bringen lassen. Dadurch ist ihre Lebensgeschichte zu einer anekdotischen Kuriosität der preußischen Geschichte geworden. Um sich der Persönlichkeit der Porträtierten wieder anzunähern, ist es nötig, die Überlagerungen von Halbwahrheiten und anekdotenhaften Verschiebungen zur Seite zu räumen und das in Venedig und Berlin verwahrte, umfangreiche Quellenmaterial zu der Affäre einer neuen Sichtung zu unterziehen. Danach zeigt sich die Porträtierte – ganz im Gegensatz zu dem verbreiteten Bild von der ruhmsüchtigen, geldgierigen, launenhaft-kapriziösen Italienerin, die sich durch durchsichtige Manöver der Erfüllung gegebener Zusagen entziehen will – als zielgerichtete Frau, die in der Lage und bereit war, selbstbewusst ihre eigenen Interessen gegenüber den Ansprüchen des preußischen Königs zu vertreten.

CORINNA HERR

›ITALIENISCHER‹ UND ›DEUTSCHER‹ GESANG IN BERLIN: VON GIOVANNA ASTRUA ZU GERTRUD ELISABETH MARA

Die Vorliebe Friedrichs II. für die italienische Oper gewährleistet dieser eine stetige Repräsentanz in Berlin und eine entsprechende Vorliebe für einen italienisch geprägten Gesangstil. Eine wichtige Repräsentantin ist die *prima donna* der Uraufführung des Graun'schen *Montezuma*, Giovanna Astrua. Sie singt zwischen 1747 und 1756 in Berlin und tritt 1755 in der Partie der Eupaforice in *Montezuma* auf. Ihre Stimme und ihr ›Geschmack im Gesang‹ werden u. a. von dem berühmten Giovanni Battista Mancini in seinem Gesangstraktat *Riflessioni pratiche sul canto figurato* (1774) gelobt. Dagegen trifft die deutsche Sängerin Gertrud Elisabeth Mara zunächst auf keinen Beifall in Deutschland, obwohl sie seit 1765 bei dem berühmten Johann Adam Hiller Gesangsunterricht hat. Ab den 1770er Jahren wird sie jedoch zu einer gefeierten Sängerin in Berlin, u. a. in der Partie der Graun'schen *Rodelinda*. Neben der Differenz der individuellen Karrieren der beiden Sängerinnen zeigen sich Unterschiede in Ästhetik

und nationalspezifischem Impetus auch in den entsprechenden Gesangslehren von Mancini und Hiller. Es wird gefragt, inwieweit sich mögliche Differenzen auch im Gesangsstil der beiden genannten Sängerinnen ausdrücken und inwiefern sich aus diesem Fallbeispiel grundsätzliche Überlegungen ableiten lassen.

WALTER SALMEN (†)

DIE FUNERALMUSIK ZUR BESTATTUNG VON FRIEDRICH II. IN DER GARNISONKIRCHE ZU POTSDAM 1786

Die Trauerfeier für Friedrich den Großen wurde in ihrem Ablauf und Gehalt als *pompa funerals* von der Forschung bislang nur unzureichend wahrgenommen. Insbesondere der Stellenwert des dazu gedichteten und komponierten *Cantus lugubris* wurde innerhalb der historischen Aufarbeitung von Funeralmusiken bislang verkannt. In der vorliegenden Studie wird dieses Werk, seine Einbettung und Gewichtung in das komplexe, vom preußischen Hof verordnete Geschehen des 9. September 1786 in den Blick genommen und seine Rezeption nachgezeichnet.

CHRISTOPH HENZEL

JOHANN FRIEDRICH AGRICOLA UND DIE FRIDERIZIANISCHE OPER NACH DEM SIEBENJÄHRIGEN KRIEG

Johann Friedrich Agricolas Karriere in Berlin mündete quasi folgerichtig in die Nachfolge des 1759 verstorbenen Hofkapellmeisters Carl Heinrich Graun. Sie war nicht geplant, aber durch den frühen Tod Grauns und die auf ein bestimmtes ästhetisches Ideal fixierte Musikpolitik Friedrichs II. kam man nach dem Siebenjährigen Krieg mangels personeller Alternativen nicht an ihm vorbei. Agricolas Tätigkeit an der Hofoper ist im Rahmen der dramaturgischen Profilierungsbestrebungen der friderizianischen Oper aus der Vorkriegszeit zu sehen. Es gibt keinen Grund dafür, die Zeit ab 1763 für eine Phase der Stagnation zu halten. Hilfreich ist dafür ein Blick auf die institutionellen Rahmenbedingungen sowie exemplarisch auf das Drama per Musica *Oreste e Pilade*.

LOUKIA DROSPOULOU

MUSIC COPYISTS AT THE COURT OF FRIEDRICH WILHELM II OF PRUSSIA (CA. 1786–1797)

This article discusses the main copyists that were active at the court of Friedrich Wilhelm II of Prussia during his reign from 1786 until 1797, as apparent from the surviving performance parts of the king's music collection housed at

the Staatsbibliothek zu Berlin in the Königliche Hausbibliothek collection. The article distinguishes between different copyists and includes examples of their handwriting, and also touches upon copying and performing practices at the Prussian court during this time.

FRANZISKA STOFF

»LEBHAFTE FÜHLUNGNAHME MIT DEM AUSLAND«? – INSTITUTIONELLE BEZIEHUNGEN ZWISCHEN PRAG UND BERLIN AUF DER EBENE DER MUSIKALISCHEN AUSBILDUNG

Im Aufsatz wird aufgrund von Reiseberichten die Frage nach den institutionellen Verbindungen zwischen dem Prager Konservatorium bzw. seinen deutschen Nachfolgeeinrichtungen und der Berliner Hochschule für Musik aufgeworfen. In drei Etappen, die sich der Zeit des Kaiserreichs, der Weimarer Republik und der Zeit des Nationalsozialismus widmen, werden die unterschiedlichen Arten der Kommunikation beschrieben und eingeordnet.

JÜRGEN SCHAARWÄCHTER

ZWISCHEN TRADITION UND MODERNE – DER KOMPONIST ADOLF BUSCH

Adolf Buschs (1891–1952) Berühmtheit als Interpret hat seit jeher seine kompositorische Tätigkeit überschattet. Erst in jüngster Zeit wird sein Schaffen durch eine große Zahl an Neuausgaben und Aufführungen sowie durch mehrere Forschungsprojekte vertieft gewürdigt. Von der kammermusikalischen Miniatur und dem Lied bis zum symphonischen Chorwerk und der Sinfonie reicht sein Œuvre, das stilistisch auf den Errungenschaften Max Regers aufbaut und ins 20. Jahrhundert überführt. Traditionell geprägtes Formempfinden und modernes harmonisches und kontrapunktisches Denken führen zu ganz eigenen kompositorischen Ergebnissen, die oft mit der unmittelbaren musikalischen Interpretation durch Busch und sein Umfeld in Verbindung gebracht werden können.