Christine Fischer

Musikalischer Klassizismus? – Überlegungen zur Opernstilistik am Dresdner Hof um die Mitte des 18. Jahrhunderts

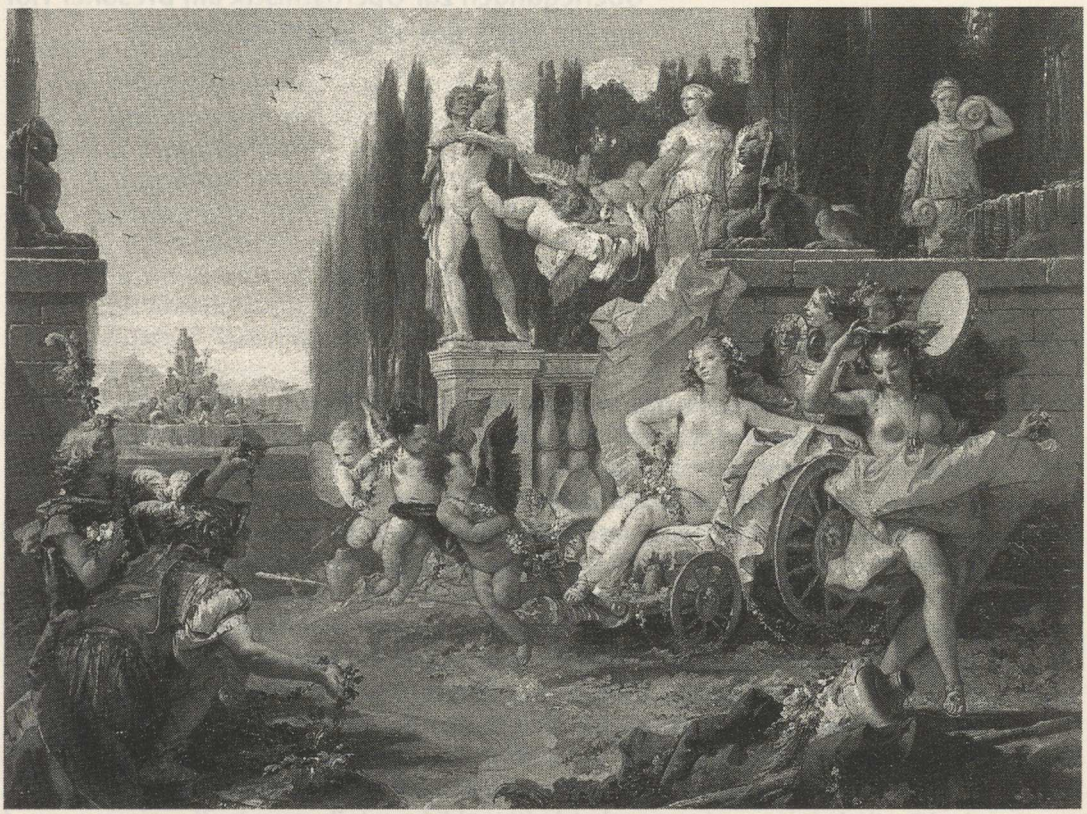
Kunstpolitik und Arkadien

Meinen Überlegungen zur Opernstilistik am Dresdner Hof um die Mitte des 18. Jahrhunderts,[1] also im direkten zeitlichen Umfeld der bis 1754 an ihrer Pastorale *Il trionfo della fedeltà* arbeitenden sächsischen Kurprinzessin Maria Antonia Walpurgis, möchte ich zwei Gemälde Giambattista Tiepolos voranstellen: *Il trionfo di Flora* und das Gegenstück dieses Bildes, *Mecenate presenta le Arti ad Augusto*. Beide Werke wurden 1743 in Venedig von Francesco Algarotti in Auftrag gegeben. 1744 wurden die fertig gestellten Bilder als Geschenk für den „Superminister" Graf Brühl, der als enger und mächtigster Vertrauter des Kurfürsten Friedrich August II. auch eine wichtige Rolle in der künstlerischen Selbstinszenierung des Herrschers spielte, nach Dresden verschickt. Wichtiger Teil des künstlerisch-politischen Wirkens des Kurfürsten war sein Mäzenatentum, das sich unter anderem in den umfangreichen Ankäufen für die Gemäldegalerie niederschlug. Zur Auswahl der Bilder benutzte der Kurfürst Agenten vor Ort in Italien, darunter eben jenen späteren Opernschriftsteller Algarotti, und auch Mittelsmänner Ludovico Bianconis, des künstlerisch interessierten und vielseitig gebildeten Leibarztes des Kurprinzenpaares.[2]

1 Die vorliegenden Überlegungen sind Teil meiner Dissertation *Instrumentierte Visionen weiblicher Macht – Maria Antonia Walpugis' Werke als Bühne politischer Selbstinszenierung*, einer Neuinterpretation des musikalischen Œuvres Maria Antonias, die 2006 im Bärenreiter-Verlag erscheinen wird. Weitere Aspekte meiner Arbeit werden beleuchtet in: Christine Fischer, *Selbststilisierungs- und Herrschaftskonzepte in Maria Antonia Walpurgis' Talestri, regina delle amazzoni*, in: *Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauen-Selbstzeugnisse*, hrsg. von Gabriele Busch-Salmen und Eva Rieger, Herbolzheim 2000, S. 176–204 (*Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik* 1); dies., *Pietro Metastasio als Bearbeiter eines Librettos. Eine neue Quelle zur Genese der Pastorale Il trionfo della fedeltà von Maria Antonia Walpurgis*, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 43 (2002), S. 69–93; dies., *„Metastasio l'a cruellement mutilé" – der Einfluß Metastasios auf das Werk der Maria Antonia Walpurgis*, in: *Metastasio im Deutschland der Aufklärung. Bericht über das Symposium Potsdam 1999*, hrsg. von Laurenz Lütteken und Gerhard Splitt, Tübingen 2002, S. 193–216 (*Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung* 28); dies., *Musikalische Rollenporträts – Die Opern von Maria Antonia Walpurgis von Sachsen (1724–1780) im zeremoniellen Kontext*, in: *Frau und Bildnis. Barocke Repräsentationskultur an europäischen Fürstenhöfen*, hrsg. von Gabriele Baumbach und Cordula Bischoff, Kassel 2003, S. 111–131; dies., *Self-stylization in Ceremonial Context: Maria Antonia Walpurgis as Talestri, regina delle amazzoni*, in: *Italian Opera in Central Europe 1614–1780*, (*Institutions and Ceremonies* 1, im Druck).

2 Harald Marx, *Die Malerei in Dresden während der Regierungszeit König Augusts III.*, in: *Mengs. Die Erfindung des Klassizismus. Ausstellungskatalog, Palazzo Zabarella Padua, 3. März – 11. Juni 2001*, hrsg. von Steffi Roettgen, München 2001, S. 35–53, hier S. 48; Rosy Candiani, *Tra Vienna e Dresda. L'amicizia epistolare tra Pietro Metastasio e Francesco Algarotti e gli allestimenti di opere metastasiane nei teatri di Dresda*, in: *Pietro Metastasio. Uomo universale (1698–1782). Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio*, hrsg. von Andrea Sommer-Mathis und Elisabeth Theresia Hilscher, Wien 2000, S. 269–282, hier S. 269.

Abb. 1: Giambattista Tiepolo, *Il trionfo di Flora*, 1744, San Francisco, Fine Arts Museum.



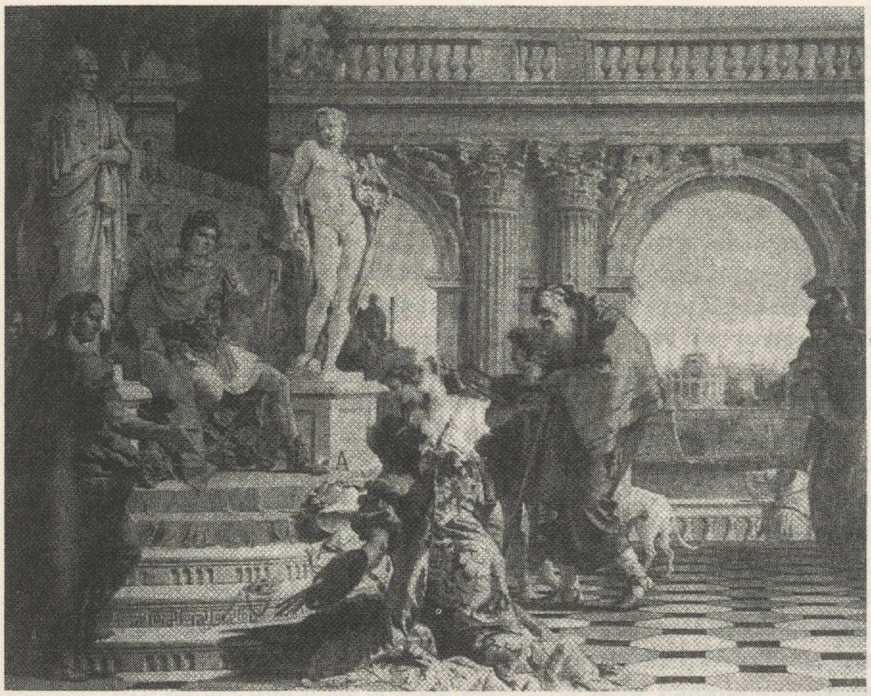
Der Kunsthistoriker William L. Barcham beschreibt *Il Trionfo di Flora* als „eine Pastorale über die Kunst, und über die Fähigkeit, in einem ewigen Frühling der Liebe und Poesie verzaubert zu werden".[3] Er stützt diese Aussage hauptsächlich darauf, dass in dem Gemälde zusätzlich zu bereits bekannten pastoralen ikonographischen Mustern wie der Göttin Flora auch Anspielungen auf die Handlung von Torquato Tassos *Gerusalemme liberata* versteckt sind: Die Krieger links vorn sind gekommen, um Rinaldo aus den Fängen der Zauberin Armida zu befreien, deren Garten in dem Gemälde ins Arkadische verklärt wurde. Und eben in diesem Zaubergarten herrscht der ewige Liebesfrühling. Mit dem Triumph der Frühlingsgöttin Flora sind aber keineswegs nur die abgelegenen poetischen Zaubergärten einer mythologischen Figur beschrieben. Das blühende Paradies soll natürlich ein getreues Abbild Dresdens unter Friedrich August II. liefern, wo die Macht und Schönheit der Künste zu voller Entfaltung gelangten:[4] Deutlicher Fingerzeig hierauf ist beispielsweise, dass sich der antike Brunnen in Floras/Armidas Garten eigentlich in der Brühlschen Residenz in Dresden befand.[5]

3 „una pastorale sull'arte, e sulla capacità di incantare in un'eterna primavera di amore e di poesia", William L. Barcham, *Il „Trionfo di Flora" di Giambattista Tiepolo. Una primavera per Dresda*, in: *Arte Veneta* 45 (1993), Nr. 2, S. 70–77, hier S. 74.

4 Ebd., S. 74 f.

5 Ebd., S. 75, Fußnote 5.

Abb. 2: Giambattista Tiepolo, *Mecenate presenta le Arti ad Augusto*, 1744, St. Petersburg, Ermitage.



Ein ebensolcher Verweis auf die enge Verbindung zwischen dargestelltem Sujet und zeitgenössischem Dresden findet sich auch im Mäzenatengemälde. Denn hier ist natürlich nicht nur der römische Ahnherr aller Mäzene vor dem römischen Kaiser Augustus abgebildet, sondern auch Brühl vor den Füßen des sächsischen Kurfürsten. Dem Herrscher werden durch seinen Staatsdiener die Allegorien von Malerei, Skulptur, Architektur, Musik und Poesie präsentiert. Und im Ausblick der rechten Arkade ist die von der Elbe plötzlich an die Ufer des Tiber versetzte Residenz des Grafen Brühl erkennbar.[6]

Dass „blühende Landschaften" (in Dresden) durchaus auch eine politische Bedeutung haben können, weiß man also sicherlich nicht erst seit Helmut Kohl. In der Kunstgeschichte hat sich die Verbindung von pastoraler Ikonographie und Kunstmäzenatentum als staatspolitischer Leitlinie (oder zumindest als Selbststilisierung der Mächtigen) zur Grundlage von Interpretationen bereits Bahn gebrochen. Was musikdramatische Werke anbetrifft, steht es noch aus, diesen Konnex zu treffen. Und meiner Meinung nach bietet sich Maria Antonias Pastorale *Il trionfo della fedeltà* – nicht nur wegen der Titelanalogie zu Tiepolo – dafür geradezu an. Auch wenn im Falle Maria Antonias dabei sicherlich hinter die offizielle Fassade der Regierung Friedrich Augusts II. geblickt werden muss.

6 Ebd., S. 71, S. 75, Fußnote 5.

Kunstpolitik, Arkadien und Maria Antonia

Im zeitlichen Umfeld der Aufnahme der sächsischen Kurprinzessin in die römische *Accademia dell'Arcadia*, die 1747 wegen des poetischen Talents der Kurprinzessin per Akklamation vollzogen wurde, zeigten die zu Ehren Maria Antonias am Dresdner Hof aufgeführten Stücke deutlich pastorale Prägung. Die Kurprinzessin eignete sich in diesem Zusammenhang auch die pastorale Rollenhaltung in ihrem eigenen künstlerischen Schaffen völlig an: Ihre Werke wurden fortan unter dem arkadischen Übernamen Ermelinda Talea veröffentlicht. Gerade in der Zeit bis zur Uraufführung von *Il trionfo della fedeltà* scheint das Arkadische die gewichtigste Rollenhaltung in der Verherrlichung der zukünftigen Herrscherin gewesen zu sein. Dafür stehen vor allem zwei kleinere musikdramatische Werke ein: *Filandro* und *I lamenti d'Orfeo*.

Filandro

Am 18. Juli 1747 kam als Geburtstagspräsent für die Kurprinzessin das *Dramma comico pastorale per musica Filandro* zur Aufführung. Nicola Porpora hatte die Musik für das bereits 1720 uraufgeführte Libretto geliefert, das als Persiflage auf Pastoralhandlungen gelesen werden kann.[7] Wenn auch nicht die Handlung des Textbuches, so ist zumindest die überlieferte *Licenza* deutlich auf Maria Antonia ausgerichtet:

Sogno fù delle Muse,
Donna Real, dell'Oro
L'immaginata Età. Non venne; e sono
Tanti innocenti ardori
Di Ninfe, e di Pastori

Fole inventate, per velar col manto
Della Virtude, Amor, che nato appena,
Sdegna vedersi l'innocenza accanto.
Del ver, ch'io dico in prova
Quì la giocosa scena
T'espose nel suo lume,
Privo di larva, il Pastoral costume.

Quel secolo felice
Da TE l'aspetta il Mondo. Il folto stuolo
Delle Virtù Reali, che ti prese,
Attento, ad educar quando nascesti,
Col tuo NATAL, tolse l'impegno allora
Di farne al Mondo comparir l'Aurora.

7 Nicola Porpora, *Filandro* (Partitur), D-Dl: Mus. 2417-F-5.

Dal tuo REAL costume,
Che del suo corso è fonte,
Prenderà gloria, e lume
La sospirata età.

E a te darà più vanto
Quest'unico tuo dono,
Che lo splendor del Trono,
Che il pregio di beltà.
Dal tuo &c.[8]

Von Maria Antonias zukünftiger Herrschaft wird demnach erwartet, dass sich das goldene Zeitalter, das alle erhoffen, verwirklicht. In den pastoralen Termini der *Licenza* gesprochen bedeutet das, dass sich unter ihrer Ägide Liebe und Unschuld wieder vereinen und nicht – wie in der Handlung von *Filandro* zuvor gesehen – einander Unbekannte bleiben. Und in *Il trionfo della fedeltà* geschieht genau dies.

I lamenti d'Orfeo

1749 kommt ein weiteres Stück mit deutlich arkadischen Konnotationen in Dresden zur Aufführung: Der *componimento drammatico I lamenti d'Orfeo*, zu dem der Arkadier Claudio Pasquini den Text und Alberto Ristori die Musik lieferte.[9] Hier ist nun bereits das Libretto eindeutig auf ein *divertissement* zu Ehren Maria Antonias zugeschnitten: Der niedergeschlagene Orfeo kommt nach dem endgültigen Verlust Euridices aus der Unterwelt zurück und besucht seine Mutter, die Muse Calliope. Ihr schildert er sein Leid und seine Erlebnisse. Sie vermag ihn nur zu trösten, indem sie ihm weissagt, dass in einem zukünftigen goldenen Zeitalter der Name Ermelinda Taleas in seiner Lyra leuchtend eingeprägt erscheinen werde: Denn Jupiter habe ihr die Lyra, die Verse und die Harmonie des Gesanges bestimmt. Maria Antonia wird zur Nachfolgerin Orfeos stilsiert. Auch hier taucht also wieder der pastorale Topos des unter Maria Antonia zu erwartenden Goldenen Zeitalters auf und die vielfältigen künstlerischen Fähigkeiten der Kurprinzessin bilden eine der wichtigsten Grundlagen für diese Zukunftsvision. Diese Begabungen werden zudem wie selbstverständlich als Aspekt ihres Herrschaftsanspruchs gesehen.

8 Vincenzo Cassani, *Filandro Dramma comico pastorale per musica. rappresentato alla corte di Dresda, il giorno natalizio di Sua Altezza Reale ed Elettorale Maria Antonia Valpurga, Per comando Della Maestà d'Augusto III Re di Polonia, ed elettore di Sassonia, il dì 18. Luglio 1747*, [Dresden] 1747, S. 140 f.; Hervorhebungen durch die Autorin.

9 Alberto Ristori, *I lamenti d'Orfeo* (Partitur), D-Dl: Mus. 2455-L-3; Claudio Pasquini, Giovanni Ristori, *Etrenne poetique. I Lamenti d'Orfeo Componimento drammatico consagrato a Sua Altezza Reale ed Elettorale la Principessa Maria Antonia Valpurga tra gli Arcadi Ermelinda Taléa da Trigeno Migonitidio Pastore Arcade. Fu posta in musica dal Sig.r Giovanni Ristori, Compositore di Camera di S*[ua]. *R*[eale]. *M*[aestà]., Dresda 1749.

Zur Klassizismus-Diskussion

Giambattista Tiepolo wurde in der Kunstgeschichtsschreibung lange als großer Antagonist des Dresdner Klassizisten schlechthin, von Anton Raphael Mengs, gehandelt. Neuere Forschung setzte sich mit diesem Bild äußerst kritisch auseinander und hob gerade auf die Gemeinsamkeiten der beiden Maler ab;[10] hierbei erweisen sich die klassischen, das heißt antiken Einflüsse auf Mengs als deutlich stärker theoretisch hinterfüttert als die – auch in den beiden gezeigten Gemälden aufzufindenden – Klassizismen bei Tiepolo. Friedrich Augusts Interesse an der neuen Kunstausrichtung im zeitgenössischen Italien spiegelt sich nicht nur in diesen Gemälden, sondern auch in den Ankäufen generell wider – man denke nur daran, dass er Raffaels *Sixtinische Madonna* erwarb. Der Kunstpolitik Friedrich Augusts II. lag das in heutiger Sprache als „interdisziplinär" zu bezeichnende Anliegen zugrunde, diese Blütezeit in seiner Rolle als Beschützer der Künste in den Dresdner Gärten der Flora auf alle Hofkünste auszudehnen: auf Literatur, Musik und Malerei.[11] Mit diesem Bestreben folgte er auch klassizistischen Theoretikern in ihrem Verlangen nach der Einheit der Künste. Doch Friedrich Augusts Kunstpolitik war in dem Sinne keine Staatspolitik, als seine klassizistischen Interessen nicht – wie es die späteren klassizistischen Theorien Mengs' und Winckelmanns nahe legen – über die Kunst hinaus auf gesellschaftliche Neuerungen verweisen. Zwar weist die neuere Literatur zu Friedrich August durchaus aufklärerische Interessen und Kenntnisse des Kurfürsten nach. Auf seine Amtsführung – oder vielmehr Nichtführung (denn Brühl hatte nahezu alle wichtigen Ämter in absolutistischer Manier inne) – hatte dies jedoch keine Auswirkung: Er war ein Herrscher des Absolutismus.

Ganz anders dagegen das Kurprinzenpaar. Für den Thronfolger Friedrich Christian, seit 1747 der Mann Maria Antonias, war seine Mitgliedschaft in der klassizistisch ausgerichteten *Accademia dell'Arcadia* vermutlich politisches und künstlerisches Lebenskonzept. Wiebke Fastenrath-Vinattieri hat erst kürzlich belegt, dass er auf seiner Kavalierstour 1738–1739, auf der er Mitglied in der *Arcadia* wurde, ausführlich mit den Idealen in Berührung kam, die die später in der Kunstgeschichte so bezeichnete klassizistische Bewegung begründen sollten: In Rom kommt er bei Kardinal Alessandro Albani unter und lernt mit ihm die namhaftesten bildenden Künstler kennen. Seine Mitgliedschaft in der Arkadierarkademie und seine Besuche in der Französischen Akademie in Rom machen ihn mit den Idealen der Simplizität und Nachahmung vertraut. Auf seinem Rückweg nach Dresden kommt er in Venedig mit der Inventarisierung der Antikensammlung in der Bibliothek von San Marco in Kontakt. Mit diesen Eindrücken kehrt er zurück nach Dresden, wo ein gutes Jahrzehnt später zwei bedeutende Klassizisten-Karrieren ihren Anfang nehmen sollten: diejenige Anton Raphael Mengs' und Johann Joachim Winckelmanns.[12]

10 Steffi Roettgen, *Einführung*, in: *Mengs. Die Erfindung des Klassizismus* (wie Anm. 2), S. 17–33, hier S. 17 f.

11 Marx, *Die Malerei in Dresden* (wie Anm. 2), S. 48.

12 Wiebke Fastenrath-Vinattieri, *Sulle tracce del primo Neoclassicismo. Il viaggio del principe ereditario Friedrich Christian di Sassonia in Italia (1738–1740)*, in: *Zeitenblicke* 2 (2003), Nr. 3 (Internet-Zeitschrift).

Begonnen hatte Friedrich Christian seine Italienreise mit einem Aufenthalt in Neapel: Er begleitete seine Schwester zu ihren dortigen Hochzeitsfeierlichkeiten mit König Karl III. Just zu diesem Zeitpunkt wurden die ersten Berichte über neuerliche, bei Bauarbeiten gemachte archäologische Funde in Herculaneum und Pompeji bekannt. Das dort geweckte archäologische Interesse bewirkte auch die spätere enge Verbindung des Kurprinzen zu Winckelmann. Nach der Veröffentlichung seiner ersten Schrift, den *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* im Jahre 1755, die auf Studien in den Dresdner Sammlungen ab 1752 beruhten (ab Herbst 1754 wohnte er auch für ein knappes Jahr in Dresden), wurde Winckelmann auf Initiative Friedrich Christians mit einem kleinen Stipendium des Hofes für einen Italienaufenthalt ausgestattet. Teil seines Auftrages vor Ort war die regelmäßige Berichterstattung über archäologische Funde. Friedrich Christian verschaffte ihm durch Empfehlungsschreiben an seine dortige Familie den Zugang zu den Grabungen in Neapel. Nach seinem Neapelaufenthalt begann Winckelmann 1758, Berichte nach Dresden zu senden. Dies brachte ihm noch im selben Jahr das Angebot des Kurprinzen ein, Nachfolger Francesco Algarottis und Johann Gottfried Richters auf dem Posten des Antiquars und Aufsehers des Münzkabinetts in Dresden zu werden. Die Stelle hätte er jedoch erst nach dem gerade tobenden Siebenjährigen Krieg antreten können. Angesichts der wachsenden Berühmtheit seines Protegés berief der Kurprinz Winckelmann 1761 aus dem Exil in Nymphenburg auf diesen Posten und versicherte ihm ein gutes Auskommen am Dresdner Hof nach dem Friedensschluss. Winckelmann war gewillt, die Stelle anzutreten. Doch die lukrativen Posten, die ihm in Rom 1763 angeboten wurden, und der frühe Tod Friedrich Christians hielten den Antikenforscher davon ab, dieses Vorhaben zu verwirklichen.[13]

Dass gesellschaftliche und damit politische Ideale in die Antikenbegeisterung des Kurprinzen hineinspielten, zeigen seine ab Beginn der 1750er Jahre in einem geheimen politischen Tagebuch festgehaltenen Gedanken zur Staatsreform. Hier sind deutlich antifeudale Tendenzen erkennbar: Der Vorteil aller Bürger, „le bien public", soll im Mittelpunkt der Bemühungen der Fürsten stehen, die für die Untertanen da sind, „nicht die Untertanen für die Fürsten". Der Hauptzweck des Staates, bestand für den Kurprinzen in „Förderung und Schutz der Einwohner". Eine Lockerung der konfessionellen und sozialen Bindungen und der Abbau von Standesdünkeln, wie sie im Text des Tagebuchs festzumachen sind, werden auch in anderen Quellen als Anliegen des Kurprinzen verbürgt.

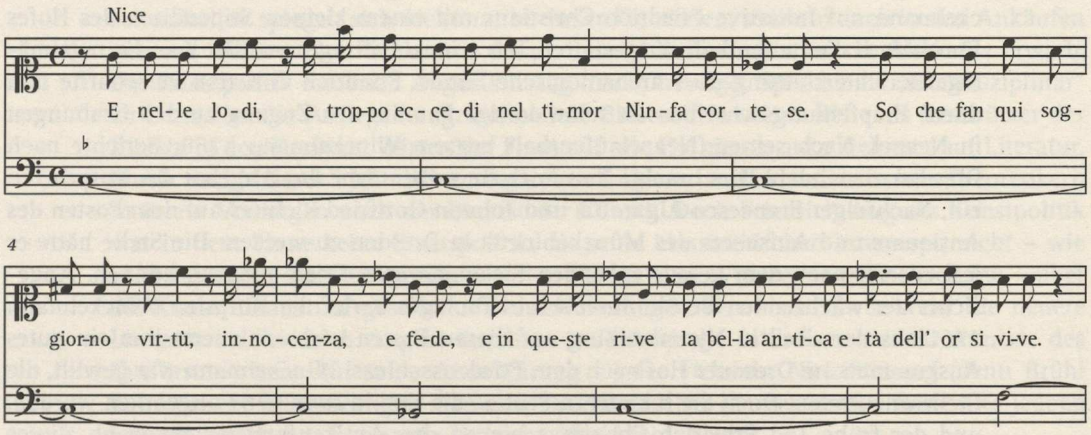
Maria Antonia ist nicht nur als Mitautorin der politischen Reformkonzepte ihres Mannes anzusehen, sondern nimmt in ihrer Pastorale *Il trionfo della fedeltà* auch deutlich auf die klassizistisch-politischen Komponenten dieses Reformprogramms Bezug. Die politischen Implikationen eines pastoralen Antikenrückbezugs müssen demnach auch für Ermelinda Taleas künstlerisches und politisches Wirken als maßgeblich angenommen werden.

13 Horst Schlechte (Hrsg.), *Das geheime politische Tagebuch des Kurprinzen Friedrich Christian 1751 bis 1757*, Weimar 1992, S. 46–48; Gerald Heres, *Winckelmann in Sachsen. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Dresdens und zur Biographie Winckelmanns*, Berlin und Leipzig 1991, S. 122–124.

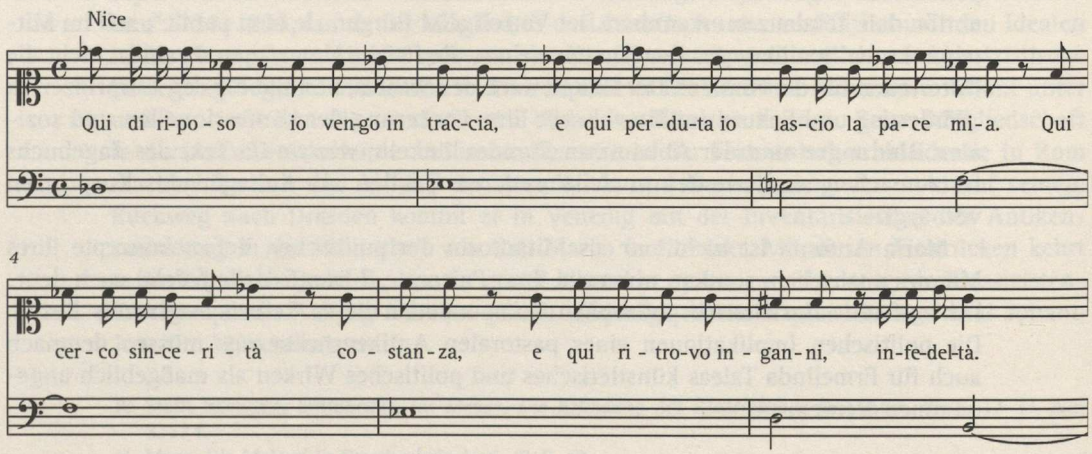
Il trionfo della fedeltà

Die Hauptfigur der Pastorale, die Schäferin Nice, die unschwer als Abbild der Kurprinzessin Maria Antonia zu lesen ist (sie sang die Rolle auch verschiedentlich selbst), markiert deutlich die Werte, die sie im Handlungsort des Stückes, in Arkadien, sucht: „virtù, innocenza, e fede" beziehungsweise „sincerità, costanza" sind die ersehnten Tugenden.

Beispiel 1: Maria Antonia Walpurgis, *Il trionfo della fedeltà*, 1754, Rezitativ Nice 1. Akt, 1. Szene.

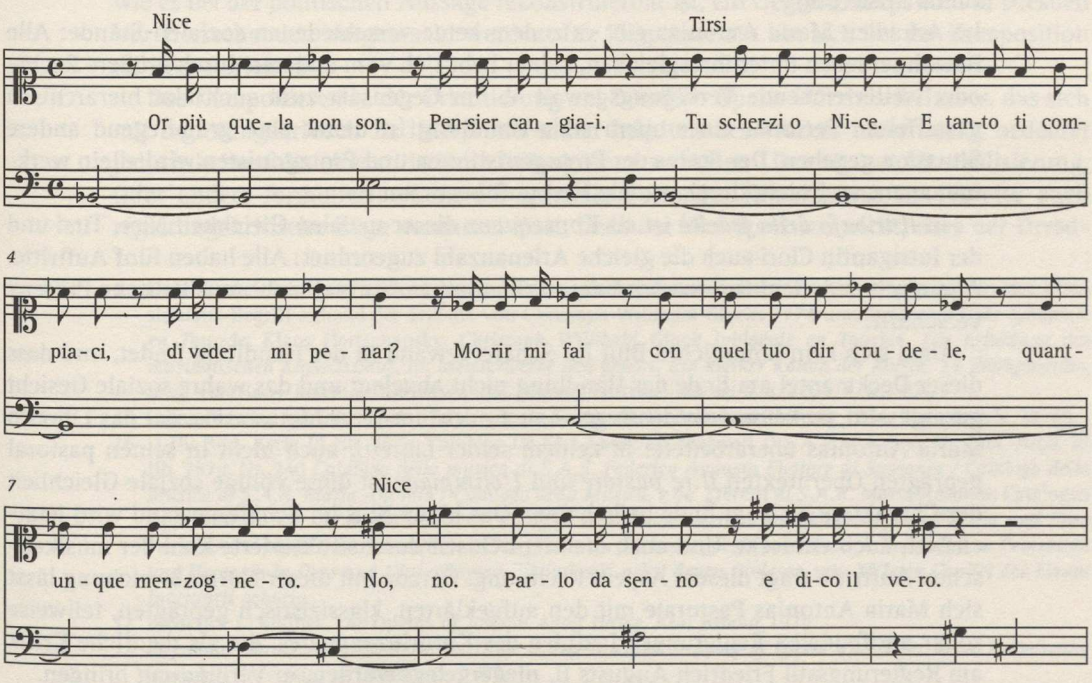


Beispiel 2: Maria Antonia Walpurgis, *Il trionfo della fedeltà*, 1754, Rezitativ Nice, 3. Akt, 5. Szene.



Die beiden Notenbeispiele zeigen die Passagen der Pastorale, in denen Nice diese Tugenden anspricht. An beiden Stellen, die sich in unterschiedlichen Akten der Pastorale finden, sind die Nennungen der zentralen Abstrakta des Werkes auf ähnliche Weise hervorgehoben: Der durchgehende Achtelpuls des Rezitativs ist unterbrochen und die Worte sind durch Pausen voneinander abgesetzt (Beispiel 1, Takte 4–5; Beispiel 2, Takte 4–5). Im ersten Beispiel baut Maria Antonia an der bereits genannten Stelle einen Septakkord (fis-a-c-es) auf, der wie ein Arpeggio ausgesungen wird und sich auf die Nennung der Zentraltugend des Stückes, auf die im Titel der Pastorale genannte Treue, nach g-Moll löst. So wird dieses positive Lebensprinzip harmonisch ähnlich deutlich aus dem Kontext hervorgehoben, wie der plötzliche Wechsel von c-Moll nach D-Dur in Takt 5–6 von Beispiel 2 Nices Enttäuschung angesichts der tatsächlich angetroffenen negativen Werte in Arkadien illustriert: „inganno" und „infedeltà". Sie musste die Erfahrung machen, dass sich auch hier bereits Untugenden, gerade die Untreue, finden – verkörpert in der intrigierenden Schäferin Clori. Doch angesichts der Aufrichtigkeit und treuen Liebe des Primo uomo Tirsi – und es gibt deutliche Hinweise darauf, dass Maria Antonia hier ein Abbild ihres Gatten Friedrich Christian schuf – bleibt das Goldene Zeitalter und die Treue in Arkadien erhalten: Der Schäfer überzeugt die übrigen Bewohner Arkadiens von der Aufrichtigkeit seiner in Verdacht geratenen Liebe zu Nice durch den lebensbedrohlichen Schmerz, den ihm die Absage der misstrauisch gewordenen Geliebten zufügt. Paradigmatisch hierfür steht der folgende Rezitativabschnitt:

Beispiel 3: Maria Antonia Walpurgis, *Il trionfo della fedeltà*, 1754, Rezitativ Nice/Tirsi, 2. Akt, 2. Szene.



Beginnend in B-Dur verlieren Tirsis Worte über dominantischen Quintfortschreitungen (Es, As, Des, Takt 3-8) zunehmend die harmonische Fassung: „Morir mi fai", „Du machst mich sterben" ist damit musikalisch nachvollzogen. Erst Nice kann dieses Abdriften mit einer auffälligen enharmonischen Verwechselung Des/Cis (Takt 8) auffangen und auf der Kreuzseite des Quintenzirkels langsam wieder zurück in weniger abgelegene Tonarten führen – durch ihr Mitleid und Nachgeben am Ende der Szene gibt sie Tirsi später auch in inhaltlichem Sinne wieder festen Boden unter die Füße. Auch in der Arie Tirsis im dritten Akt ist die Todesbereitschaft des Schäfers angesichts des Liebesverlusts drastisch geschildert, besonders auf die Zeilen:

In questo stato
Di sensi, di ragion, di luce privo
Moro ogn'istante, e ognor morendo vivo.

Und hier wird nun besonders deutlich, dass aufklärerische Leitlinien auch die Gefühls- und Tugendwelt der Bewohner Arkadiens bestimmen: Denn der Verlust von Vernunft und Licht bedeutet den emotionalen – und im Falle Tirsis, der sich selbst den Tod geben will – auch den physischen Tod; in einer Welt, deren Bewohner sich in Maria Antonias Erstfassung des Textes noch mit dem antiken Gruß „restate in libertà" verabschiedeten und die sich in einer Art Selbstreinigungsprozess aufgrund der Sozialtugenden ihrer Bewohner über das Böse erhebt und die Untreue besiegt.

Hierarchisierung

Im Arkadien Maria Antonias gibt es zudem keine verschiedenen sozialen Stände: Alle Bewohner leben unter ihresgleichen, keiner hebt sich vom anderen durch größere Rechte oder weiterreichende Verfügungsgewalt ab. Im Gegensatz zum auch klar hierarchisch gestaffelten Personal einer opera seria-Handlung ist damit eine grundlegend andere Situation gegeben. Der Status der Protagonistinnen und Protagonisten wird allein werkimmanent und nicht durch soziale Herkunft bestimmt.

In *Il trionfo della fedeltà* ist als Konsequenz dieser sozialen Gleichheit Nice, Tirsi und der Intrigantin Clori auch die gleiche Arienanzahl zugeordnet: Alle haben fünf Auftritte. Allein mit dem Schlussduett wird dem Primarierpaar formal mehr musikalische Präsenz verschafft.

Dass sich kein königliches Blut im Schäfergewand in der Handlung findet, und dass dieser Deckmantel am Ende der Handlung nicht abgelegt und das wahre soziale Gesicht gezeigt wird, ist keinesfalls die Regel – auch nicht im Werk Metastasios, der das Libretto Maria Antonias überarbeitete: In keinem seiner Libretti, auch nicht in seinen pastoral geprägten Operntexten *Il re pastore* und *L'olimpiade* ist diese völlige soziale Gleichheit der Charaktere bis zum Ende beibehalten. Das blaue Blut im Schäfergewand wird letztendlich doch entdeckt. Und auch die hierarchisch durchstrukturierte Zahl der musikalischen Auftritte trägt diesem Aspekt Rechnung. Gerade mit dieser Normabweichung lässt sich Maria Antonias Pastorale mit den aufgeklärten, klassizistisch geprägten, teilweise sogar antifeudalen Regierungsprinzipien des Kurprinzenpaares, die als deutliche Kritik am Regierungsstil Friedrich Augusts II. niedergelegt wurden, in Verbindung bringen.

Musikalischer Stil und Klassizismus?

Hier ist nicht der Raum für einen ausführlichen theoretischen Beitrag zur gerade in letzter Zeit so belebt geführten Diskussion um Begrifflichkeit der Klassik und des Klassizismus in der Musik. Doch eines ist sicherlich auffällig: Wann immer es um eine solche Begrifflichkeit in musikalischer Hinsicht ging, war kaum von Oper die Rede, sondern fast immer von anderen Gattungen. Gerade der Umweg über die Kunstgeschichte, wo die Terminologie relativ eindeutig geklärt und verknüpft mit dem klassizistischen Konzept der Einheit aller Künste ist, die sich in der Oper beispielhaft verwirklichen ließen, könnte sich ein Weg auftun, wie – sicherlich zunächst auf lokale Einzelphänomene beschränkt – Klassizismus auch in der Oper um die Mitte des 18. Jahrhunderts konstatiert werden kann.[14]

Der zur Zeit von *Il trionfo della fedeltà* vorherrschende Dresdner Opernstil war jener der Opera seria Johann Adolf Hasses; und Maria Antonia genoss den Kompositionsunterricht des „Sassone". Bereits 1934 wies Heinz Drewes in seiner anderweitig durchaus anfechtbaren Arbeit zu Maria Antonia als Komponistin auf die enge Verwandtschaft der von ihm so bezeichneten Themenbildungen bei Hasse und Maria Antonia hin.[15] Vor dem Hintergrund der Verzeichnisse ihrer erhaltenen Musikaliensammlungen[16] und den Forschungen Millners[17] und Monelles[18] scheint von Hasse auch hinsichtlich der Rezitativgestaltung und der formalen Anlage der Arien der am deutlichsten auszumachende Einfluss auf Maria Antonias Musik ausgegangen zu sein.

In musikalisch-stilistischer Hinsicht kann in *Il trionfo della fedeltà* demnach nicht, wie es bei der politischen Aussage rekonstruierbar ist, ein Gegenkonzept zum in Dresden Vor-Herrschenden ausgemacht werden: Die Kurprinzessin hat sich bei der Komposition an Hasse orientiert.

Das Komponieren in der Orientierung am Dresdner Opern-Offizialstil Hasses, das sich mit regierungskritisch zu interpretierenden Inhalten des Werkes nicht deckt, bedeutet jedoch keinesfalls eine stilistische Inkongruenz zwischen Libretto und Musikalisierung. Oder anders formuliert: Wenn die spezielle Form des Klassizismus im Libretto auch regierungskritische Züge vermuten lässt, bedeutet dies durchaus nicht, dass der Dresd-

14 Unter Berücksichtigung anderer Aspekte klassizistischer Theorien diskutiert Klaus Hortschansky den Klassizismus-Begriff anhand der Stilistik von Christoph Willibald Glucks 1774 uraufgeführter Oper *Iphigénie en Tauride*: Klaus Hortschansky, *Christoph Willibald Gluck Iphigénie en Tauride. Die Erfindung des musikalischen Klassizismus*, in: *Meisterwerke neu gehört. Ein kleiner Kanon der Musik. 14 Werkporträts*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2004, S. 81–104.

15 Heinz Drewes, *Maria Antonia Walpurgis als Komponistin*, Borna und Leipzig 1934, besonders S. 38–63.

16 D-Dl: Bibl. Arch. III Hb. 787e, *Catalogo De libri Numerati Musicali D.S.A.R.M:A:D:de B:*; Bibl. Arch. III Hb. 787g, Nr. 240 *Catalogo della musica di S.A.S. Federico Augusto Elettore di Sassonia / Catalogo della Musica di S.A.R. Maria Antonia / Catalogo della Musica, e de' Libretti di S.A.R. Maria Antonia*; Catalogus App. 553, Nr. 20, Catalogus *von Ihro. Königln. Hoheit der weyland Durchlauchtigsten Fürstin und Frau Frau MARIA ANTONIA, verwittibten Churfürstin zu Sachsen, gebohrnen Römisch Kayserlichen Prinzessin und Herzogin in Ober und NiederBayern Bibliotheck, nebst denen Preissen zum XXIsten Capitel des Haupt Inventarii gehörig.*

17 Frederick L. Millner, *The Operas of Johann Adolf Hasse*, Ann Arbour 1979.

18 Raymond Monelle, *Opera Seria as Drama. The Musical Dramas of Hasse and Metastasio*, PhD-thesis, [masch.], University of Edinburgh, 1979.

ner Hassesche Offizialstil der Musik nicht „klassizistisch" beeinflusst wäre. Denn gerade die Künstler, die für die Ausbildung eines Dresdner Prä-Klassizismus einstehen, darunter auch Algarotti, Bianconi und Mengs, waren wie Hasse offizielle Hofkünstler oder zumindest -angestellte, die demnach gar nicht offen Regierungskritik üben konnten (oder wollten?).

Mit Hilfe der zeitgenössischen Berichte Charles Burneys kommen wir der Verbindung des Dresdner Musikstils in der Person Hasse zu möglichen klassizistischen Konzepten einen Schritt näher. Burney schreibt 1773 zu einem Vergleich Hasses und Glucks:

> „Hasse may be regarded as the Raphael, and I have already called Gluck the Michael Angelo of living composers. If the affected French expression of *le grand simple* can ever mean any thing, it must be when applied to the productions of such a composer as Hasse, who succeeds better perhaps in expressing, with clearness and propriety, whatever is graceful, elegant, and tender, than what is boisterous and violent; whereas Gluck's genius seems more calculated for exciting terror in painting difficult situations, occasioned by complicated misery, and the tempestuous fury of unbridled passions."[19]

Im Kontext des Dresdner Vorklassizismus der Jahrhundertmitte kommt mit der Nennung des Renaissance-Malers Raffael sofort ein bildender Künstler auf das *Tableau*, der für die Klassizismus-Bewegung vor Ort einstand, und den Hasse und auch Maria Antonia persönlich kannten: Anton Raphael Mengs. Er galt als zweiter Raffael aufgrund der stilistischen Ideale, die er in der Malerei wieder beleben wollte, und die er beim italienischen Vorgänger auf ideale Weise verkörpert sah. Seine dritte Romreise 1751 begründete er explizit mit dem Bedürfnis, Raffael weiter zu studieren. Und 1754 war das Jahr, in dem eines der Hauptwerke des Künstlers, die *Sixtinische Madonna*, auch unter Vermittlung Bianconis, ihren Weg nach Dresden fand (und Winckelmann zu einer begeisterten Beschreibung in seiner 1755 veröffentlichten Schrift zur Antikenrezeption anregte):[20] Die Ideale des Stils, für die sich Mengs bei Raffael begeisterte, seine Darstellung nackter Figuren und die Konzepte von Natur und Natürlichkeit, die in seinem Werk umgesetzt wurden, sollten auch zur Grundlage des in dieser Zeit neu durchdachten Akademiegedankens werden – zu dem sich auch Mengs und Winckelmann mehrfach äußerten, was handfeste Folgen in Dresden hatte. Dort trieb Maria Antonia 1764, also noch nach dem unerwartet frühen Tod ihres Mannes, die Einrichtung einer Kunstakademie voran, in deren Gründungsleitlinien die Verknüpfung von Kunst und Gesellschaft mit einem Schwerpunkt auf Kunsthandwerk im Zentrum steht.[21]

19 Charles Burney, *An Eighteenth-Century Musical Tour in Central Europe and the Netherlands* (London 1775), hrsg. von Percy A. Scholes, London 1959, Bd. 2, S. 120 (*Dr. Burney's Musical Tours in Europe* 2).

20 Luigi Emery, *Gian Ludovico Bianconi in Germania (1744–1764)*, in: *Studi e memorie per la storia dell'università di Bologna* 14 (1938), S. 115–168, hier S.128 f.

21 Steffi Roettgen, *Hofkunst – Akademie – Kunstschule – Werkstatt. Texte und Kommentare zur Kunstpflege von August III. von Polen und Sachsen bis zu Ludwig I. von Bayern*, in: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst* 36 (1985), S. 131–181, hier S. 156, 176 f., Fußnote 149; Manfred Altner, *Geschichte der Dresdner Kunstakademie von den Anfängen bis zum Tode Hagedorns (1764–1780)*, in: *Academies of Art Between Renaissance and* Romanticism, hrsg. von Anton W. A. Boschloo u. a., s'Gravenhage 1989, S. 348–367, hier S. 356, S. 362 f. (*Leids kunsthistorisch jaarboek* 5–6); Schlechte, *Das geheime politische Tagebuch* (wie Anm. 13), S. 48 f.

Als Klassizist, vergleichbar mit dem griechischen antiken Dramatiker Timotheus, der für seinen lyrischen Stil geschätzt wurde, wird Hasse auch von Algarotti gesehen. Ebenfalls bei Burney zitiert – und in der Sekundärliteratur auch häufig wiedergegeben – wird folgendes Gedicht des Dresdner Gemäldeagenten:

> Ivi d'Italia l'armonia divina
> Ne' bei concenti suoi varia, e concorde
> Risuona d'Hasse sotto all'agil dito,
> Che gli affetti del cuor, del cuor Signore,
> Irrita, e molce a un sol toccar di lira,
> E pietà, com'ei vuol sdegno, od amore
> Nuovo Timoteo in sen d'Augusto inspira.[22]

Dass bei Algarotti mit der Zuschreibung des Namens Timotheus an Hasse deutlich antikisierende Konzepte zum Tragen kommen, ist auch in einem Themenvorschlag des Schriftstellers an den eingangs meiner Ausführungen herangezogenen venezianischen Maler Tiepolo belegt.[23] 1744, also im Jahr der Entstehung von *Il trionfo di Flora* und *Mecenate,* schlägt Algarotti Tiepolo ein bis in die Details ausgearbeitetes Gemälde *Timoteo, ovvero gli effetti della Musica* vor. Die vom Schriftsteller zu diesem Entwurf herangezogene Vorlage ist John Drydens *Alexander's Feast,* in dem der englische Dichter versuchte, mit sprachlichen Mitteln die Musik und deren Auswirkung nachzuempfinden. In Analogie hierzu ist es nun Algarottis Plan, dieses synästhetische Konzept in einem Bild ausarbeiten zu lassen. Er stellt sich dazu einen in Anlehnung an griechische Architektur gestalteten Hof vor:

> „In mezzo a questo atrio, dove si potranno introdurre scalinate e poggioli, si rappresenterà Timoteo con cinto adorno a' capelli e con abito affatto greco, toccante la lira a sette corde"[24]

In Timotheus' Gegenüber, Alexander dem Großen und seinem Hofstaat, darunter auch gestandene Krieger, die sich allesamt vom Gesang des Musikers hinreißen lassen, sieht er die malerische Ausgestaltung des Wirkungsprinzips der Musik umgesetzt. Roberto Puggioni beschreibt das folgendermaßen:

> „Algarotti, con il *Timoteo*, intravede la possibilità non più solo d'enunciare il principio teorico dell'unità delle arti, bensì di contribuire ad un'opera nella quale un artista di valore superava, sotto la sua guarda, le barriere fra arti sorelle nelle equivalenze sinestetiche della trasposizione pittorica"[25]

22 Burney, *An Eighteenth-Century Musical Tour* (wie Anm. 19), S. 146.
23 Vgl. Roberto Puggioni, *Mecenatismo e critica d'arte. Algarotti, la „Gemäldegalerie" di Dresda e Tiepolo,* in: *Musica e storia* 7 (1999), Nr. 2, S. 375–402.
24 Ebd., S. 387 f.
25 Ebd., S. 392.

Wie Timotheus im vorgeschlagenen, nie verwirklichten Gemälde Ausdruck der klassizistischen Vision von der Vereinigung der Künste wurde, so waren Hasse und sein Musikstil am Dresdner Hof unter Friedrich August II. musikalischer Ausdruck dieses Prinzips in der Oper. Ebenso wie in Tiepolos Mäzenaten-Gemälde, in dem August III. zwischen antiken Statuen als antiker Kaiser verherrlicht wird, und ebenso wie die Protektion des deutschen Raffael namens Mengs, scheint damit auch Hasse Teil des „offiziellen" Antikenrückbezugs am Dresdner Hof gewesen zu sein. Und Algarottis (später schriftlich fixierte) Überlegungen zur Erneuerung des Operngenres, dem ebenfalls die Vision von der Einheit der Künste in der Gattung zugrunde liegt, waren in dieser Hinsicht sicherlich nicht belanglos – zumal Algarotti in den Jahren vor Maria Antonias Ankunft in Dresden am sächsischen Hof weilte. Mit der Adaption stilistischer Gestaltungsmaximen Hasses stellt sich Maria Antonia in eben diesen künstlerisch-klassizistischen Kontext, den sie schon allein mit ihrer Mehrfachautorschaft an der Pastorale als Textautorin, Komponistin und Aufführende deutlich prononciert hatte. Der musikalische Opernstil Hasses und seiner Schülerin Maria Antonia kann auf dem Weg über die Nachbarkünste Dichtung und Malerei, mit denen die Musik nach klassizistischen Idealen eine Symbiose einging, in Dresden als klassizistisch gefasst werden. Unter dem Gewand des offiziellen Dresdner Opernstils, der Vertonung von *Il trionfo della fedeltà* im Rahmen der Stilistik Hasses, versteckte Maria Antonia keineswegs regierungsfreundliche inhaltliche Aspekte des Librettos. Denn Augusts III. künstlerische Interessen waren zwar Teil seiner Repräsentationspolitik. Seine Maximen zur Staatenführung bezogen sich jedoch nicht auf gesellschaftliche Ideale der vorchristlichen Zeit zurück – und das geschah wie beschrieben am kurprinzlichen Hof. Maria Antonia setzte somit in offiziellem Gewand ein Stück Regierungskritik. Dennoch fand der polnische König und sächsische Kurfürst Vergnügen an der Aufführung des Stückes; das Vergnügen des ebenfalls anwesenden Kurprinzen dürfte jedoch weitaus größer gewesen sein.