

Tragicommedia

oder: die Verrücktheit der Seele

Sinfonien und Arien aus den Wiener Faschingsopern

Francesco Conti (1681-1732)

Alba Cornelia. Tragicommedia. Nel carnevale dell'anno 1714:
Sinfonia

Aria: Parto perfido

Recitativo: Quanto t'inganni / Aria: Il pensier ogn'or più teme

Nicolaus Matteis (1670-1737)

Balletto

Francesco Conti (1681-1732)

Alba Cornelia. Tragicommedia. Nel carnevale dell'anno 1714:

Aria: Già parmi

Nicolaus Matteis (1670-1737)

Chaconne

Francesco Conti (1681-1732)

Alba Cornelia. Tragicommedia. Nel carnevale dell'anno 1714:

Rezitativo: All'odorata / Aria: Mostro perfido

Nicolaus Matteis (1670-1737)

Balletto

Francesco Conti (1681-1732)

L'Issipile. Tragicommedia. Nel carnevale dell'anno 1732:

Sinfonia

Don Chisciotte. Tragicommedia. Nel carnevale dell'anno 1719:

Follia

* * * PAUSE * * *

Francesco Conti (1681-1732)

Penelope. Tragicommedia. Nel carnevale dell'anno 1724:

Sinfonia

Recitativo: Ulisse e morto, ed io vivo / Aria: Se il mio sposo a merapiste

Nicolaus Matteis (1670-1737)

Folia

Francesco Conti (1681-1732)

Penelope. Tragicommedia. Nel carnevale dell'anno 1724:

Aria e Recitativo: Viva la bella schiava

Quel ruscel dice a l'erbetta

Aria: Bravo, bene!

Recitativo: Tutto puote la Diva / Aria: Torna a beararmi il cor

Nicolaus Matteis (1670-1737)

Balletto

Francesco Conti (1681-1732)

L'Issipile. Tragicommedia. Nel carnevale dell'anno 1732:

Coro: È Follia d'un alma stolta

Accentus austria

Leitung: Thomas Wimmer

Barbora Kabátková - Sopran

Ulli Engel, Elisabeth Wiesbauer, Johanna Dokalik – Barockviolin

Peter Aigner, Ivan Becka – Barockviola

Jörg Zwicker - Barockcello

Thomas Wimmer – Violone

Michael Posch – Blockflöten

Erich Traxler – Cembalo

Klaus Haidl – Theorbe, Barockgitarre

„Witz und Waffen stimmen ein, Österreich soll glücklich seyn“ ist auf einer barocken Inschrift zu lesen. Der auf den ersten Blick nette Ausspruch vereint jedoch bei näherer Betrachtung in nicht zu überbietender Kürze große Weltpolitik und persönliches Amusement gleichermaßen wie das habsburgische Selbstverständnis und die Stellung des Kaisers im Weltengebäude. Nicht der Herrscher steht, wie Ludwig der XIV., im Mittelpunkt, nein, die österreichischen Kaiser des 17. und 18. Jhdts. sehen sich als Teil einer von Gott gewollten und darob alternativlosen Weltordnung, innerhalb derer der oberste weltliche Herr durch seine Tugenden (u.a. *pietas*-Gottesfurcht, *clementia*-Milde, *iustitia*-Gerechtigkeit, *modestia*-Bescheidenheit) Gott und dem Volke zu Diensten ist. In dieses politisch-philosophische Konzept passte erstaunlicherweise jenes des Faschings (abgeleitet vom mittelhochdeutschen *vast-schanc*, das sich eigentlich auf den Trunk am letzten Abend vor der Fastenzeit bezieht) und die damit verbundene Idee der verkehrten Welt als fragwürdige Antithese zum Gottesstaat, der *Civitas Dei*, dar. Das Gegensatzpaar Fasching versus Fastenzeit spiegelte somit nicht bloß das Spannungsfeld zwischen Freude und Leid des irdischen Lebens wider, sondern – und hier sind wir schon mitten im didaktischen Zugang des barocken Theaters angekommen – aus der Lächerlichkeit der vertauschten Rollen und der offensichtlichen Dysfunktion der verkehrten Welt, sollte auch und vor allem die staatliche Ordnung ihre notwendige Legitimation erfahren.

Die italienische Oper galt seit Ferdinand II (reg. 1619-1637) als Vorbild; kurz nach seiner Übersiedlung von Graz nach Wien lösten italienische Musiker sehr rasch die bis dahin dominanten Flamen ab. Unter Leopold I (reg. 1658-1705) gab es bereits einen fixen Spielplan und sein Sohn Karl VI (reg. 1711-1740) brachte das Musiktheater zu einer nie wieder erreichten Pracht.

Karl VI wurde 1703 in Wien als spanischer König proklamiert (der spanischen Linie der Habsburger war ja ein männlicher Thronerbe verwehrt), landete 1704 in Barcelona, kehrte jedoch 1711 nach dem frühen Tod seines Bruders Joseph I (reg. 1705-1711) zurück, um zum Kaiser gekrönt zu werden. 1712 zog er in Wien ein, im darauffolgenden Jahr wütete die Pest zum letzten Mal in der Hauptstadt, aber schon am 5. Februar 1714 konnte die erste Faschingsoper aufgeführt werden: *Alba Cornelia* (Text: Pietro Pariati, Musik: Francesco Conti). 20 weitere Opern sollten folgen, jedes Jahr eine neue Produktion, lediglich unterbrochen von Jahren der Hoftrauer oder Kriegsfällen, in denen die Faschingsveranstaltungen größtenteils abgesagt wurden.

Zu Beginn des 18. Jhdts. vollzog sich in der Opernwelt ein bedeutender Wandel: immer lauter wurde die Kritik und die Diskussion über Sinn oder Unsinn des Musiktheaters, des Sängerkultes, der oberflächlichen Unterhaltungssucht des Publikums, dem Textdichter in zunehmenden Maße nachgaben, den immer pompöser werdenden Einsatz von Maschinen aller Art, deren vordergründige Effekte die Handlung nur allzu oft als nahezu unwichtig erscheinen ließen, und immer vordringlicher wurden die Forderungen der Accademia dell'Arcadia, der alle italienischen Hofdichter angehörten, die Oper wieder mehr an der strengen antiken Tragödie zu orientieren. Und so verschwanden allmählich die opulent-fantastischen Szenarien des vorigen Jahrhunderts zu Gunsten einer Ästhetik, die sich am Wahr-sein-Können orientierte. Bühnenbilder und Kostüme unterschieden sich nur mehr in

Kleinigkeiten von ihren realen Vorbildern und selbst die Handlung rückte das Schicksal „realer“ antiker Helden in den Vordergrund.

Die komische Faschingsoper bot hier nun ein perfektes Schlupfloch, um die neuen Forderungen auszutricksen und Aspekte einzubauen, die in der repräsentativen Hofoper, wie sie zu Feiern und Staatsanlässen aufgeführt wurde, niemals toleriert worden wäre: die alten Flug- und Illusionsmaschinen, komische Nebenhandlungen, Diener, die in die Rolle von Fürsten schlüpften und Herrscher, die sich als Diener ausgaben, Männer, die in Frauenkleidern auftraten und so fort. Mehrmals wurden sogar reine Komödien als Ausgangsstoff herangezogen: *Don Chisciotte* dreimal, Molière's *Misanthrope* in der Oper *I Disingannati*. Und wenn schon nicht die Haupthandlung komödiantischen Charakter hatte, so waren es die Nebenhandlungen, die sich mitunter zu eigenen, parallel geführten Handlungssträngen verselbständigten.

Die Bühnenbilder der berühmten Familie Galli Bibiena zeigten ebenfalls theoretisch realistische Architektur (im Gegensatz zu den irrealen Sujets eines Burnacini zur Zeit Leopold I.). Deren Wirklichkeitstreue endete aber auch hier spätestens beim Trick der *Winkelperspektive* und der Erfindung der *Scena per angolo* bei der durch mehrere sich überkreuzende Blickachsen der Raum der naturgemäß eingeeengten Guckkastenbühne scheinbar ins Endlose erweitert wurde. Die oftmals angewandte *ums-Eck-Perspektive*, die einen Fluchtpunkt hinter eine Mauerkante verlegte, verlieh der Begrenztheit der Bühne zusätzliche Weite.

Stets stand am Beginn einer Karnevalsoper eine instrumentale Einleitung. Der Widerstreit oder besser das Pendeln zwischen französischem und italienischem Orchesterstil zeichnet sich schon im Titel ab: wurden die Introduktionen anfangs noch als *Ouverture* oder *Entrée* bezeichnet, setzt sich zunehmend die Bezeichnung *Sinfonia* durch. Beide musikalischen Stile wurden aber in trauter Eintracht nebeneinander praktiziert – ein österreichisches Spezifikum. Welcher Stil auch immer, stets weisen die Werke eine Mehrteiligkeit auf, bei der sich hymnische und polyphon-imitatorische oder schnelle und langsame Passagen abwechseln – mitunter gefolgt von tanzartigen Sätzen. Die eigentliche Handlung der Oper wird von einem zumeist dialogischen Sprechgesang (*Rezitativ*) vorangetrieben, wobei darin eingebettete Arien eine willkommene Abwechslung bieten, die Gefühlslage der Proponenten zum Ausdruck bringen, dem Publikum eine gewisse Atempause ermöglichen und durch ihre Anlage (ABA, der erste Teil wird wiederholt) der Sängerin/dem Sänger Raum für virtuose Ausgestaltung liefern.

Der Tanz als eine von vornherein in die Oper eingebundene zusätzliche Kunstform wurde von Frankreich übernommen. Konnte Leopold I. anfangs lediglich auf einen Tanzmeister samt Gehilfen zurückgreifen, so zählte seine Kompanie später 6 Tänzer, die unter Karl VI weiter vermehrt wurden. Die in den Pausen zwischen den Akten aufgeführten Balletti bestanden aus mehreren Einzelsätzen, die dem Titel und der Kostümierung nach in losem Inhalt zur vorhergehenden Handlung standen. Aufgrund der besonderen Bedingungen der dazu nötigen Musik (Regelmäßigkeit, Rhythmik, Kleinteiligkeit), waren dafür stets eigene Komponisten vorgesehen, wie es der Musiker und Musikschriftsteller Johann Mattheson ausdrückt: „*Wenn Conti die Musik zu einer Oper macht, so muss ein anderer, nämlich Matteis, die Melodien zu den Tänzten verfertigen. Jener war Kaiserl.Kammer-Compositeur, dieser aber Director der Kaiserl.Instrumental-Music. Wir haben nicht alle einerley Gaben*“. – wie wahr!

Thomas Wimmer