Zeitschrift: Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft : Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 3

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 3 (1978)

Artikel: Reinhard Keisers Masaniello furioso : Notizen zur Herausgabe einer Hamburger Barockoper

Autor: Theill, Hans-Joachim

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835374

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 05.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Reinhard Keisers Masaniello furioso

Notizen zur Herausgabe einer Hamburger Barockoper [1]

HANS-JOACHIM THEILL

I

Während die Musikliteratur Reinhard Keiser, 1674–1739, den Rang einer «beherrschenden Gestalt im Kulturbild seiner Zeit» [2] beimisst, bleiben seine Werke für die heutige Aufführungspraxis ohne Belang. In den Schallplattenverzeichnissen, zuverlässigen Indikatoren für die Verbreitung eines Komponisten in der praktischen Musikpflege, rangiert Keiser noch hinter Barockmusikern wie N. Bruhns, J. C. F. Fischer, F. X. A. Murschhauser, V. Rathgeber oder G. H. Stölzel [3], Zeitgenossen also, die in ihrer historischen Bedeutung nicht einmal entfernt mit Reinhard Keiser verglichen werden können. Selbst die gelegentlichen Aufführungen der *Markuspassion* [4], eines für Keiser nicht gerade besonders charakteristischen Werkes, belegen kein erwachendes Interesse an der Musik des Hamburgers. Ihnen geht es in erster Linie um ein vertieftes historisches Verständnis der Passionen Johann Sebastian Bachs durch die Gegenüberstellung mit einem ihrer wichtigsten Vorbilder [5].
Das Missverhältnis zwischen der wissenschaftlichen und der aufführungspraktischen Beachtung Keisers ist darum bemerkenswert, weil ja die musikalische «Barockrenaissance» unserer Tage die Musik des Generalbasszeitalters – aufs ganze gesehen – zum Gegenstand eines regen Austauschs und eines übereinstimmenden Interesses zwischen Musikwissenschaft und Musizierpraxis gemacht hat. Beckers [6] Vorwurf, auch in der Musikwissenschaft sei Keisers hoher historischer Rang bisher nur ungenügend berücksichtigt worden, ist jedoch übertrieben, denn die Arbeiten von Lind-

1 Der *Masaniello furioso* erscheint demnächst in der Reihe *Das Erbe Deutscher Musik,* Kassel usw. Dieser Beitrag ist aus dem historischen Vorwort zur Edition hervorgegangen und bietet mir Gelegenheit, die dort nur skizzierten Ergebnisse breiter vorzutragen.

2 Heinz Becker, «Keiser», *MGG* VII (1958), 796.

3 Nach dem *Bielefelder Katalog* deutscher Schallplatten vom Oktober 1974. Im *Schwann*-Katalog erscheint Keiser überhaupt nicht.

4 ed. Felix Schroeder, *Die Kantate,* No. 152, Stuttgart.

5 cf. Alfred Dürr, «Zu den verschollenen Passionen Bachs», *Bach-Jb.* 1949, 81 ss., und Becker, op. cit., 799.

6 op. cit., 796.

ner, Chrysander, Voigt, Leichtentritt, Kretzschmar, Haas, Petzoldt, Schulze, Wolff und neuerdings von Brenner und Moe [7] bieten eine im einzelnen wohl anfechtbare, insgesamt aber solide Grundlage für die angemessene Würdigung Keisers durch die Forschung. Am Rande und in grösserem Zusammenhang haben auch Schriften von Schletterer, Kleefeld, Bartmuss, Brockpähler und die musikgeschichtlichen Gesamtdarstellungen, etwa von Dommer-Schering und Moser, dazu beigetragen [8].

Ein weitgehend positives Verständnis von Keisers Schaffen und Bedeutung hat sich zwar erst in der neueren Literatur durchgesetzt, nachdem die älteren Forscher noch zahlreiche Vorbehalte gegen Keiser geltend machten. Diese Vorbehalte reichten von Keisers angeblich oberflächlicher Arbeitsweise [9] und seinem «sittenlosen» Lebenswandel [10] bis hin zu den minderwertig erscheinenden Textvorlagen, welche

7 Erich Otto Lindner, *Die erste stehende deutsche Oper,* Berlin 1855. – Friedrich Chrysander, *Aufsätze zur Hamburger Oper,* AMZ 1877–80. – id., «Keiser», *Allgemeine deutsche Biographie* XIII (1882). – F. A. Voigt, «R. Keiser», *VfMw* VI (1890), 151 ss. – Hugo Leichtentritt, *R. Keiser in seinen Opern,* Diss. (Auszug) Berlin 1901. – Hermann Kretzschmar, *Geschichte der Oper,* Leipzig 1919, 147 ss. – Robert Haas, «Die Oper in Deutschland vor 1750», G. Adler, *Handbuch der Musikgeschichte,* [3] Tutzing 1961, 667–685, 675 ss. (1924). – Richard Petzoldt, *Die Kirchenkompositionen und weltlichen Kantaten Reinhard Keisers,* Diss. Berlin/Düsseldorf 1935. – Walter Schulze, *Die Quellen der Hamburger Oper,* Diss. Hamburg/Oldenburg 1938, 26 ss. – H. Chr. Wolff, *Barockoper in Hamburg,* Wolfenbüttel 1957, 240 ss. – Rosamund D. Brenner, *The Operas of Reinhard Keiser in their Relationship to the Affektenlehre,* Diss. Brandeis 1968. – Donald G. Moe, *The St. Mark Passion of Keiser,* Diss. Iowa 1968. – Nach Abschluss dieser Arbeit erschien K. Zelm, «*Die Opern R. Keisers*», Diss. München-Salzburg 1975.

8 H. M. Schletterer, *Das deutsche Singspiel,* Augsburg 1863. – Wilhelm Kleefeld, «Das Orchester der Hamburger Oper», *SIMG* I (1899), auch auszugsweise gedruckt als Diss. Berlin 1898. – Arwed Woldemar Bartmuss, *Die Hamburger Barockoper und ihre Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Dichtung . . .,* Diss. Jena 1925. Renate Brockpähler, *Handbuch der Barockoper in Deutschland,* Emsdetten/Westfalen 1964. Zu Keiser siehe vor allem 193 ss. – A. v. Dommer, *Handbuch der Musikgeschichte,* ed. Arnold Schering, [3] Leipzig 1913, vor allem 529 ss. – Hans-Joachim Moser, *Geschichte der deutschen Musik vom Beginn des dreissigjährigen Krieges bis zum Tode Joseph Haydns,* Stuttgart/Berlin 1922, 183 ss. – Wertvolle Anregungen verdanke ich auch zwei ausführlichen unveröffentlichten Manuskripten aus dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel: Wulf Arlt, *Die Opern Reinhard Keisers* (1961), und Susanne Ledermann, «*Musicalische Landlust*». *Vier Kantaten von Reinhard Keiser* (1973).

9 Chrysander, «Keiser», op. cit.

10 Lindners Behauptung, Keisers «Sittlichkeit» sei «gleich Null» gewesen, wurde auch von Chrysander, Voigt, Leichtentritt, Dommer-Schering und vor allem von der populärwissenschaftlichen Literatur aufgegriffen und variiert. Die Phantasie erhitzte sich besonders an einer Stelle aus Johann Matthesons *Ehrenpforte* von 1740 (ed. Max Schneider, Berlin 1910, 127 ss.), wo Keisers verwegene Operndirektion in Hamburg 1703–1707 und seine intensive Beschäftigung mit «Liebe und Wein» hervorgehoben wird. Seit Schulze den schwersten Vorwurf gegen Keiser, sein vermeintlich unmoralisches Finanzgebaren (ein reines Missverständnis des Mattheson-Textes) überzeugend entkräften konnte, haben diese Spekulationen an Interesse verloren. Seither macht sich sogar eine gewisse Gegentendenz bemerkbar, Keiser pauschal gegen alle persönlichen «Verdächtigungen» und «Übertreibungen» in Schutz zu nehmen, was natürlich erst recht hypothetisch bleibt. Am unbefangensten und diskretesten hat eigentlich Mattheson selbst dieses Thema behandelt: Er stellt die

Keiser keine Möglichkeit zur vollen künstlerischen Entfaltung gegeben hätten [11]. Da sich bei manchen damaligen Autoren, etwa bei Chrysander oder Leichtentritt, die Beschäftigung mit Keiser aus dem Interesse für Georg Friedrich Händel und die historischen Voraussetzungen seines Schaffens ergab, wurde eine gerechte Darstellung Keisers zudem häufig durch die Beurteilung nach den Massstäben seines «Antipoden» erschwert [12]. Aber auch in der älteren Literatur findet sich daneben bereits die Anerkennung für Keisers geniale melodische Erfindungsgabe, für seine Bedeutung als wichtigster Vorläufer des «galanten» Stils und für den hohen Rang seiner Opern als «das grösste und erfreulichste, was überhaupt die deutsche Oper des 17. Jahrhunderts geleistet hat» [13].

Keisers völlige Vernachlässigung in unserer Aufführungspraxis wirkt vor allem deshalb erstaunlich, weil sein Schaffen auf unmittelbare, eingängliche Wirkung und wider alle «schulfüchsischen» Kompositionsprinzipien ausgerichtet war [14] und daher dem unbefangenen Musikhörer eigentlich leichter zugänglich sein sollte als dem Analysierenden. Sie hängt auch nicht primär mit Keiser selbst zusammen, sondern entspricht einer generellen Vernachlässigung deutscher Barockopern, zu deren Gattungsgeschichte Keiser mehr als jeder andere Komponist seiner Zeit beigetragen hat. Zu fremd erscheinen uns die barocke Operndramaturgie und der Stil der barocken Operntexte, um die deutsche Barockoper neben den Opern anderer Epochen in den Spielplänen der heutigen Opernbühnen zu verankern. Während sich bei allen spezifisch «barocken» Gattungen vokaler Musik – zum Beispiel bei protestantischen Kirchenkantaten, oratorischen Passionen oder sogar bei höfischen Huldigungskantaten – das zunehmende Verständnis der Musikhistoriker für Sprache und Inhalt deutscher Barocktexte inzwischen popularisieren konnte, erfordert die Vorrangstellung späterer Bühnenwerke in unserem geläufigen Bild von der Oper eine grosse Umstellung, um der Barockoper mehr als ein nur historisches Interesse abzugewinnen. Auch in der konzertanten Aufführung lässt sich die barocke Oper nicht echt wiederbeleben, denn die Beseitigung der schwer zugänglichen Bühnendramaturgie nimmt gerade diesem «Gesamtkunstwerk» (Wolff) einen grossen Teil seiner intendierten Wirkungsmöglichkeiten.

«angeborene Zärtlichkeit» Keisers in Zusammenhang mit seinem überragenden Genie für «zärtliche Singesachen», also für die Darstellung «galanter» Affekte in seinen Opern, die ja bis heute als die stärkste künstlerische Seite Keisers gilt.

11 Kretzschmar, op. cit., 147 s.

12 Vergleiche Wolff, op. cit., 241 ss.

13 Kretzschmar, op. cit., 147.

14 Die abfällige Charakterisierung des «Schulfüchsischen» entstammt Johann Matthesons *Neu=Eröffnetem Orchestre* von 1713, einer Schrift, die der Autor selbst im Rückblick als eine Art musiktheoretisches Sprachrohr Reinhard Keisers empfunden hat *(Ehrenpforte,* 129) und zu deren Veröffentlichung er sich das Placet Keisers einholte *(Orchestre,* 330 ss.). In diesem Ausdruck spiegelt sich jene «Abwertung kontrapunktischer Arbeitsweise zugunsten der Inventio» (Becker, op. cit., 797), welche für den «Übergang aus den Schützschen Oratoriennachklängen ins ‹galante Genre›» (Moser, op. cit., 184) um 1700 und insbesondere für die Kunstrichtung Keisers und Matthesons charakteristisch ist.

Für Keiser, der mit achtzehn Jahren direkt von der Leipziger Thomasschule zur Opernbühne gelangte und sie erst als alter Mann im «Zeichen einer inneren Resignation des für die Oper Geborenen» [15] verliess, war die Barockoper das Lebenselement, welches ihn nicht nur «von einer phantastischen Schaffenskraft besessen» [16] machte, sondern auch seinen «weltmännischen» Lebensstil entscheidend prägte [17]. Nach einer kurzen praktischen Lehrzeit am Opernhaus in Braunschweig gelangte Keiser um 1697 zur Hamburger Oper, die seit ihrer Gründung im Jahre 1678 längst zur bedeutendsten Opernbühne und zur führenden musikalischen Institution in Deutschland aufgestiegen war. Zwischen 1697 und 1718 bestritt Keiser mit eigenen Kompositionen nahezu den ganzen Hamburger Opernspielplan [18], und er führte das Opernunternehmen auf den Höhepunkt seiner künstlerischen Bedeutung und Ausstrahlung. In der Bewunderung seiner Zeitgenossen wie auch in der besseren Überlieferung seiner Werke gegenüber den Opern anderer Hamburger Komponisten [19] erscheint Keiser als der wichtigste Repräsentant der Hamburger Barockoper. Und anders als Theile, Strungk, Franck, Förtsch, Conradi, Kusser, Mattheson, Händel, Graupner und Telemann, die auch, aber nicht primär als Opernkomponisten in Hamburg wirkten, fand Keiser dort zum quantitativen wie qualitativen Höhepunkt seines Schaffens, dem sein übriges Werk nicht einmal annähernd die Waage zu halten vermag.

Dem widerspricht nicht, dass Keiser das «ungewisse und aufreibende» Leben eines vertraglich ungebundenen Mitarbeiters der Hamburger Oper «wohl nur zu gern mit dem eines beamteten Hofkapellmeisters vertauscht hätte» [20], weil es für den Status eines freischaffenden Künstlers zu jener Zeit weder bedeutende Präzedenzfälle noch finanzielle Sicherheiten gab. Zwar setzte sich Keiser wiederholt dafür ein, andernorts eine befriedigendere berufliche Stellung zu erhalten, vor allem in wirtschaftlich schwierigen Phasen des Hamburger Opernunternehmens um 1706/9 und 1718/24. Aber diese Bemühungen erbrachten keine vergleichbar fruchtbare kompositorische Betätigung und führten Keiser letztlich wieder zur Hamburger Oper zurück. Selbst als Keiser 1721 nach jahrelanger Abwesenheit seine führende Stellung im Hamburger Musikleben an Georg Philipp Telemann abtreten musste, kehrte er zurück und versuchte bis 1734 durch einzelne neue Opern, seinen einstigen Rang am Hamburger Opernhaus zurückzuerobern, ohne dass ihm dies freilich gelang.

Dem widerspricht auch nicht, dass Keiser als ein typischer Musiker seiner Zeit keineswegs auf die Opernkomposition fixiert war. Weder seine Kammermusik, über die wenig bekannt ist [21], noch seine

15 Becker, op. cit., 793.

16 Schulze, op. cit., 31.

17 Becker, op. cit., 797.

18 Nach Matthesons *Ehrenpforte* hat Keiser über hundert, nach vorsichtigen Schätzungen der neueren Forschung (Schulze, op. cit., 27 s.) sechzig bis siebzig Opern für die Hamburger Bühne komponiert. «Hinzu kamen» – Wolff, op. cit., 241 – «eine fast ebenso grosse Anzahl von kleineren Werken wie Prologe, Epiloge, Serenaden, Einakter, Intermezzi und Ballette».

19 Vergleiche Schulze, op. cit., 26 s.

20 Petzoldt, op. cit., 69.

21 cf. ib., 3.

geistlichen Werke, welche neben der Operntätigkeit oder später, nachdem Keiser 1728 Domkantor in Hamburg geworden war, entstanden, lassen sich an Zahl und Bedeutung mit dem Bühnenwerk vergleichen, während Keisers weltliche Kantaten sogar im direkten Bezug zur Opernkomposition stehen [22] und daher deren vorrangige Bedeutung nur unterstreichen. Wenn gerade ein geistliches Werk Keisers, seine «Markuspassion», das besondere Interesse J. S. Bachs erregte, so ist dies eine Ausnahmeerscheinung, die sich aus der Spezialisierung Bachs abseits der Oper hinlänglich erklärt.

Lassen sich auch die harten Urteile der älteren Forscher, vor allem Chrysanders, über die Kirchenmusik und über die kontrapunktischen Fähigkeiten Keisers nicht aufrechterhalten [23], so beruht doch Keisers Bedeutung vor allem auf der dramatischen Aussagekraft und der packenden Affektdarstellung seiner Opern. Mit ihnen allein erlangte Keiser in der Wertschätzung seiner Zeitgenossen den Rang eines der bedeutendsten deutschen Komponisten. Und dieser Ruhm blieb auch noch erstaunlich lange lebendig, als Keisers Werke selbst nach seinem Tode bald in völlige Vergessenheit geraten waren.

Noch 1782 beschäftigte sich Johann Friedrich Reichardts *Musikalisches Kunstmagazin* in einem Aufsatz betitelt «Merkwürdige Stücke grosser Meister verschiedener Zeiten und Völker» mit dem «schönen Kunsttalent» Reinhard Keisers [24]. Und 1790 widmete Ernst Ludwig Gerber in seinem *Lexicon der Tonkünstler* dem «grossen Manne», dessen «Melodien zu seiner Zeit alles (übertrafen), was man je süsses und angenehmes von Musik gehöret hatte», fünf Spalten, obwohl er zugibt, dass «seine Werke . . . für uns so gut, als verlohren» seien und dass er selber nur eine einzige Arie Keisers, eben die von Reichardt besprochene, kenne.

Obwohl die rund zwanzig erhaltenen Opern Keisers seit Lindner zum geläufigen Forschungsgegenstand geworden sind, hat sich an ihrer faktischen Vergessenheit bis heute wenig geändert. Denn nur drei von ihnen sind in vollständigen Editionen allgemein zugänglich gemacht worden, *Die edelmüthige Octavia* [25] von 1705, *Der lächerliche Printz Jodelet* [26] von 1726 und *Der hochmüthige, gestürtzte und wieder erhabene Croesus* [27] von 1711/30. Diese Auswahl, die um 1900 im Zuge des damals regen Interesses an nationalen Kulturdenkmälern erschien, vermittelt zudem noch ein entstelltes Bild von Keisers Opernschaffen. Denn *Jodelet* und die Endfassung

22 Keiser selbst schreibt über die weltliche Kantate im Vorwort zu seiner *Gemüths=Ergötzung* von 1698: «Es ist aber die Erfindung derselben von der Opern hergekommen. Denn weil man verspühret/dass die vermischete Sing=Art derselben/nemlich bald Recitativ, bald Arien . . . sehr angenehm war; . . . so hat man die alte Art der langen Lieder . . . in ein solches mit Rezitativ und Arien vermischtes Gedicht verwandelt.» Zitiert nach Petzoldt, op. cit., 44, wo im folgenden die Gattungsverwandtschaft von weltlicher Kantate und Oper ausführlich dargestellt wird.

23 Hiermit hat sich Petzoldt, op. cit., 28 und 31 s., eingehend auseinandergesetzt.

24 J. F. Reichardt, *Musikalisches Kunstmagazin,* Reprographie Hildesheim 1969, I, 34 ss.

25 ed. Max Seiffert, Supplementband VI der *Händel-Gesamtausgabe.*

26 ed. Friedrich Zelle, *PGfM* XVIII. Leipzig 1890.

27 ed. Max Schneider, *DDT* XXXVII–XXXVIII, 1912.

des *Croesus* gehören zu den vereinzelten Spätwerken, mit denen Keiser, wie schon erwähnt, versuchte, durch eine Anpassung an den musikalischen Stil der 1720er Jahre wieder am Hamburger Operntheater Fuss zu fassen. In ihren grossangelegten Arien sind sie ein glänzendes Zeugnis für die Wandlungsfähigkeit des älteren Keiser und seine Aufgeschlossenheit allen «modernen» musikalischen Errungenschaften gegenüber. Aber sie haben dadurch auch nur wenig gemein mit den Opern seiner Hauptschaffensperiode, deren hervorstechendes Merkmal in der formalen Beschränkung und dramatischen Kürze ihrer Arien liegt. Dieses unausgewogene Bild kann auch die *Octavia* als einzige «typische» Oper Keisers kaum ausgleichen, zumal bei ihrer Auswahl für den Druck andere Gesichtspunkte massgeblich waren als eine besonders glückliche Darstellung des Keiserschen Opernschaffens: Weil Händel sich in seiner *Agrippina* von 1709 zahlreicher Anleihen aus Keisers *Octavia* bedient hat, wurde sie zu Vergleichszwecken in das Supplement der Händel-Gesamtausgabe aufgenommen. Hier klafft also eine Lücke, die die vorbereitete Edition des *Masaniello furioso* von 1706 zwar nicht schliessen, aber doch merklich verringern kann [28]. Nach den historischen Sujets von *Octavia* und *Croesus* und nach dem komischen Genre des *Jodelet* bereichert der *Masaniello* unsere Kenntnis von Keisers Opernschaffen um einen ganz anderen Typus, das aktuelle politische Lehrstück. Und erst aus dem Vergleich zwischen *Octavia* und *Masaniello* ergibt sich die Vielseitigkeit, zu welcher Keiser auch in nahezu gleichzeitig entstandenen Opern gelangte, die erstaunliche Individualität und musikalische Geschlossenheit Keiserscher Opern, in der kaum eine Arie als austauschbar erscheinen könnte.

II

In der unverhältnismässigen Bevorzugung der Spätwerke Keisers gegenüber seiner Hauptschaffensperiode äussert sich ein weiteres Hindernis, welches einer angemessenen Breitenwirkung Keisers im Wege steht, die Vorrangstellung der Generation Bachs, Telemanns und Händels in unserem geläufigen Bild von deutscher Barockmusik. Mit Ausnahme der Spätwerke verweist sie die Musik des wenig älteren Keiser in eine ungünstige Vergleichsposition: Zuwenig «Zeitgenosse», um an der Bachgeneration orientierte stilistische Erwartungen erfüllen zu können, ist Keiser andererseits auch zuwenig «Vorgänger», um sich durch zeitlichen und stilistischen Abstand von nachteiligen Vergleichen zu dispensieren. Denn leistete gerade Keiser für die Ausprägung vieler musikalischer Formen, vor allem von Arie und Rezitativ, in Deutschland gewissermassen Pionierarbeit, so übernahm die ihm nachfolgende

28 Erhalten ist der *Masaniello* als Entwurfspartitur im Besitz der Stiftung Preußischer Kulturbesitz Westberlin.

deutsche Komponistengeneration die meisten seiner Errungenschaften, etwa seine «beispiellose Orchestertechnik» [29], um sie rasch weiterzuentwickeln und zu verfeinern. Gerade ihrer grossen stilistischen Nähe wegen wirkt Keisers Musik neben derjenigen Bachs oder Telemanns oft wie eine frühe, etwas ungelenke und rohe Skizze. Das lässt sich besonders gut sehen, wenn man den *Masaniello furioso* mit seiner späteren Bearbeitung durch Telemann vergleicht. Überspitzt kann man daraus folgern, dass sogar Keisers grosse Bedeutung für die damalige Musikgeschichte eine heutige Nachwirkung seiner Musik erschwert.

Arie und Rezitativ fand Keiser zwar vor, weil die strikte Trennung von «stilisierter Handlung und stilisiertem Gefühlsausdruck in Rezitativ und Arie» [30] schon vor seiner Zeit aus der italienischen Oper nach Deutschland importiert worden war. Aber wie Keiser durch die Sorgfalt seiner Textdeklamation das vorbildliche deutsche Rezitativ seiner Zeit schuf, erweiterte er das Instrumentarium und die Ausdrucksmöglichkeiten der Arie zu einer bis anhin beispiellosen Vielseitigkeit. Vor allem durch die Verselbständigung der Instrumentalbegleitung gegenüber der Singstimme und durch den Abwechslungsreichtum ihrer Besetzung entwickelte Keiser die Arie zu einem differenzierten musikalischen Ausdrucksmittel für die Darstellung menschlicher «Affekte», welche in der Kompositionstheorie jener Zeit – etwa in Mattheson*s Neu=Eröffnetem Orchestre* – als die vorrangige Aufgabe der Musik überhaupt angesehen wurde. Ermöglicht wurden diese kompositorischen Fortschritte durch die «erzieherische Arbeit», welche den Sängern und Instrumentalisten der Hamburger Oper durch Keisers Vorgänger Johann Sigismund Kusser zuteil geworden war [31].

Vorbildlich wurde Keiser auch durch die sorgfältige Berücksichtigung sprachlicher Gesetzmässigkeiten in seiner Vokalmusik, zu einer Zeit, als die Verwilderung der deutschen Sprache nach dem Dreissigjährigen Kriege immer mehr auch in einer schlechten musikalischen Deklamation Schule machte. Und Keiser war der erste, der alle musikalischen Strömungen, die um 1700 auf die kulturelle Provinz Deutschland einwirkten, aufgriff und zu einer persönlichen Synthese komprimierte, welche für die deutsche Musik in seiner Nachfolge massgeblich wurde. In den frühen Opern Keisers, etwa im *Adonis* von 1697 oder im *Janus* von 1698, stehen französisierende, italienisierende und volkstümlich-deutsche Arien oft noch beziehungslos nebeneinander; und in den späteren Werken, etwa im *Masaniello,* äussert sich die Reifung Keisers nicht in der Entscheidung für einen dieser Stile, sondern in der nahtloseren und überzeugenderen Verbindung aller stilistischen Einflüsse. Begünstigend wirkte sich dabei aus, dass Keiser mehr noch, als es ohnehin seiner Zeit

29 Becker, op. cit., 797. Unter den Musikern, die sich von Keiser massgeblich beeinflussen liessen, hebt Becker besonders Mattheson, Händel, Hasse und J. S. Bach hervor.

30 Wolff, op. cit., 19.

31 Vergleiche Wolff, op. cit., 233 ss.

entsprach, ein musikalischer Autodidakt war, der «das wenigste seines Wissens irgend einer Anweisung, sondern fast alles, was seine Feder hervorgebracht hat, der gütigsten Natur, und nützlicher Betrachtung einiger besten welschen Notenwercke, zu dancken gehabt» [32], also seiner ungewöhnlichen Aufnahmebereitschaft für alle musikalischen Anregungen, die wir ja schon beim Vergleich der Spätwerke mit den Opern der Hauptschaffenszeit feststellten. Sogar Telemann, der selber gewiss alles andere war als ein «Schulfuchs» und Spätentwickler, hebt dies in einem gereimten Nachruf auf Keiser als seine wichtigste Eigenschaft hervor [33].

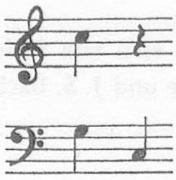
Keisers Rezitative zeichnen sich vor allem aus durch ihre Beachtung sprachlicher Zusammenhänge und durch eine ungewöhnlich detaillierte musikalische Wiedergabe der «Rhetorique» im zugrundeliegenden Text, der emphatischen Bedeutung jedes einzelnen Wortes [34]. Versenden, Interpunktionen und Sinnabschnitte werden peinlich genau realisiert und stets durch gedehnte Deklamation, Pausen oder – bei grösseren Zusammenhängen – durch nachschlagende Kadenzen im Basso continuo musikalisch unterstrichen [35]. Die syllabische Deklamation der Silben – meist in Achteln –, der ruhende Basso continuo und die strenge Wiedergabe des jambischen Metrums im C-Takt entspricht italienisch-deutscher Gepflogenheit. Nur in den frühesten Opern Keisers, etwa im *Janus* von 1698, finden sich häufiger vom französischen Rezitativ beeinflusste Taktwechsel, ariose Passagen und Arienzitate im Rezitativ. Wenn Keiser auch in seinen reiferen Werken nicht ganz auf diese Mittel verzichtet, so bleiben sie doch nur seltenen dramatischen Höhepunkten vorbehalten. In den 71 Rezitativen des *Masaniello* kommen ganze acht melismatische Wendungen

32 Mattheson, *Ehrenpforte* (op. cit., 126). Der Keiserbiograph Voigt bestreitet diese Darstellung unter Hinweis auf die Thomanerzeit Keisers. Über einen echten Kompositionsunterricht Keisers weiss aber auch er nur vage Vermutungen anzustellen (op. cit., 162 s.).

33 «. . . Zu diesem (Gesang) zog ihn bloss ein angeborner Trieb,
Durch den er, ohne Zwang der Schulgesetze schrieb.
Durch den wir mehr von ihm, als hundert Wercke, lesen.
Wir ehren dein Verdienst, du Züchtling der Natur,
Der, suchtest du gleich nicht der Kunst verdeckte Spur,
Dennoch der grösste Geist zu seiner Zeit gewesen.»
Abgedruckt in der *Ehrenpforte* als «Voce di Telemann», 133.

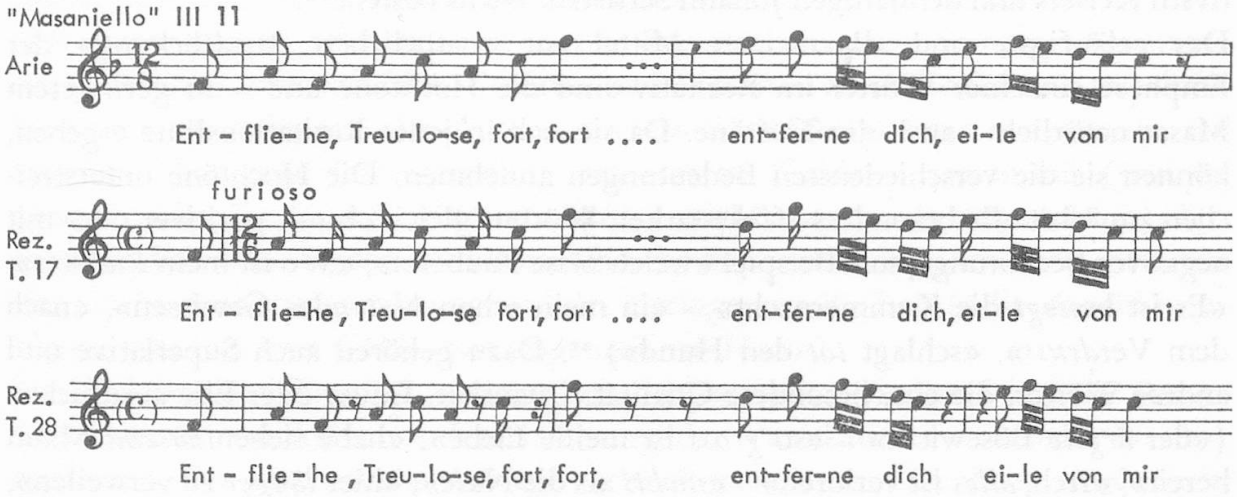
34 Die musikalische Beachtung von «Rhetorique» und «Emphase» des Textes hebt Mattheson im *Neu=Eröffneten Orchestre,* op. cit., 105 s. als wichtigste Aufgabe jeder Vokalmusik hervor.

35 Für die Verwendung der «nachschlagenden Kadenz» in Keisers Rezitativen ist ohne Bedeutung, dass sie nach der zeitgenössischen Theorie nur in den Kantaten tatsächlich nachgeschlagen wurde, in den Opern dagegen so erklang, wie sie notiert ist, um den dramatischen Fluss des Opernrezitativs nicht zu beeinträchtigen, also



statt

vor [36], und einer einzigen, besonders dramatischen Stelle dieser Oper bleibt der Taktwechsel im Rezitativ, das ariose Zitat der vorangegangenen Arie vorbehalten. Bezeichnenderweise verzichtet Keiser bereits bei einer weiteren Wiederholung derselben Passage auf dieses seltene Ausdrucksmittel und passt die Melodie lieber mit Gewalt dem rezitativischen C-Takt an:



Dass die Strenge der syllabischen Rezitation im C-Takt nicht zur Monotonie führt, liegt an der abwechslungsreichen Rhythmisierung, das heisst an dem reichen Gebrauch von Punktierungen, geraffter Deklamation in Sechzehnteln und gedehnter Deklamation in Vierteln. Hinzu kommt auch die relativ freie Struktur des Rezitativtaktes, in welchem der erste und der dritte Schlag vollkommen gleichberechtigt sind. Auf beiden Schlägen kann die Rezitation anheben und abschliessen. Darum wird in den Entwurfspartituren Keisers nach einem Seiten- oder Akkoladenwechsel häufig der erste mit dem dritten Schlag vertauscht, wodurch versehentliche «Taktwechsel» entstehen [37].

Die Rezitation der meisten Verse und Sinnabschnitte folgt traditionell der sprachlich vorgegebenen Linie ⌒. Ausnahmen sind die Fragesätze, welche gewöhnlich die umgekehrte Linie ⌣ aufweisen, sowie Ausrufe und Befehle mit ihrer meist absteigenden Linie ⟍. Auf diesen Grundlinien entwickelt sich aber erst «die natürliche Ausdrückung einer jeden emphatischen

36 In den Eingangsrezitativen zum I. und II. Akt auf «O *An*muth» beziehungsweise «wir *seuf*zen, fühlen *Kum*mer, leiden *Schmer*zen», am Anfang der beiden affektstarken «Accompagnements» II, 12 und III, 8 sowie an vier weitern Stellen, wo es ebenfalls um einen Ausdruck gesteigerten Liebes- oder Schmerzensaffektes geht.

37 Solche versehentlichen «Taktwechsel» finden sich auch in Rezitativen des *Masaniello* (I, 10; I, 14; II, 6; II, 7; II, 13; III, 9 und III, 11).

Figur des Poeten» [38] durch Hochtöne, grosse Sprünge, überraschende Akzidentienwechsel oder verminderte Intervallsprünge [39]. Daraus ergibt sich jene «Zerrissenheit der Linie», die Kretzschmar und Petzoldt als das Hauptcharakteristikum des Keiserschen Rezitativs bezeichnet haben. Während Kretzschmar die emphatische Zerstörung der klaren, melodischen Rezitationslinien bemängelt, weist Petzoldt mit Recht auf die enge Verwandtschaft hin, die in dieser Hinsicht zwischen dem Rezitativstil Keisers und demjenigen Johann Sebastian Bachs besteht [40].

Das geläufigste und allgemeinste Mittel zur «natürlichen Ausdrückung» der Emphase einzelner Wörter im Rezitativ sind die Hochtöne und – in geringerem Masse natürlich – auch die Tieftöne. Da sie sich in jeder Rezitationslinie ergeben, können sie die verschiedensten Bedeutungen annehmen. Die Hochtöne unterstreichen zunächst alle besonders affektstarken Wörter, gleich ob mit positiver oder mit negativer Bedeutung (zum Beispiel «welch *sü*sse Zauberei», «Wo ist mein *Lieb*stes», «Es ist be*siegt* die Kummernacht» – «in mein schon *bluten*des Gewissen», «nach dem Ver*druss*», «schlagt *tot* den Hund») [41]. Dazu gehören auch Superlative und andere Wörter, die eine besondere Qualität, Quantität, Dauer oder Eile ausdrücken («der *ärgste* Bösewicht» – «so *gross* ist meine Liebe»; «habe sieben*tausend* Mann bereit», «Ach, *alles* ist verloren» – «*nichts* als die Nase»; «hier *länger* zu verweilen», «die Be*ständigkeit*» – «es ist zu *früh*», «ge*schwind*»). Auf den häufigen Hochton-Beginn der Befehls- und Ausrufesätze wurde bereits hingewiesen («*lies* nur», «*das* weg», «*kei*ne Silbe mehr»; «*an*betenswerte Schöne!», «*da* seht ihrs selbst!», «*ich* Unglückselige!»). Da die Hochtöne in der Regel auf betonte Silben fallen und damit – neben der Taktzeit – auch zur musikalischen Wiedergabe des Versmetrums benutzt werden, haben Hochtöne gegen den Versakzent besonders oft eine offenkundige emphatische Bedeutung. Diese «verkehrten» Hochtöne dienen vor allem der musikalischen Unterstreichung «verkehrter» Textinhalte, etwa der Lüge oder Untreue («die Wahr*heit* sag *ich* nimmer», «könnt ich . . . wohl un*treu* sein»), des Ärgerlichen, Verächtlichen und Üblen («O *Ver*druss»; «Missgeburt . . . *ge*boren»,

38 Keiser in seinem Vorwort zu den *Divertimenti serenissimi* von 1713, zitiert nach Petzoldt, op. cit., 64.

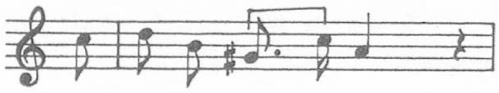
39 Die Bedeutung der Hochtöne, grossen Sprünge und verminderten Intervalle für die Deklamation und Emphase der Keiser-Rezitative hat Ledermann, op. cit., am Kantatenrezitativ der *Musicalischen Landlust* nachgewiesen. Auch wenn die folgende Besprechung derselben Kriterien am Opernrezitativ des *Masaniello* andere Akzente setzt als Ledermanns gründliche Analyse, zeigen sich soviele Übereinstimmungen, dass die Ergebnisse für das gesamte Rezitativ-Schaffen Keisers (in Opern wie Kantaten) gültig zu sein scheinen. Es ist auch darauf hinzuweisen, dass Keiser seinen Rezitativstil – anders als den Stil seiner Arien – nach 1700 kaum noch Entwicklungen und Veränderungen unterzogen hat, wie ein Vergleich der jeweils zehn Jahre auseinanderliegenden Rezitative zu *Masaniello, Musicalische Landlust, Jodelet* und *Circe* ergibt.

40 Petzoldt, op. cit., 67, zitiert und kritisiert Kretzschmar.

41 Alle Beispiele aus *Masaniello furioso*.

«wie der kahle Fi*scher* droht»; «es sieht ü*bel* aus», «ich werde mir . . . *Ge*walt antun», «ihr Schreck*ge*spen*ster* fort», «*Ver*weg*ner* stirb»).
Auch die Tieftöne können, wenn sie auffällig sind oder unerwartet eintreten, eine emphatische Bedeutung annehmen. Dabei geben sie besonders Wörter der Ruhe und Behaglichkeit, aber auch des Todes und des Unheimlichen wieder («schlaft *ein*», «stehet *still*», «Para*dies*», «zu*hause*» – «Mörder*höhle*», «*Grüfte*», «aus ihren *Leichen*», «der brennende Ve*suvius*»). Mehr noch als die Hochtöne können die Tieftöne einen starken schmerzlichen Affekt musikalisch ausdrücken; hierbei unterscheidet Keiser zwischen Not, Verdruss und Flüchen (erhobene Stimme respektive Hochton) einerseits und Ausdrücken «tiefer» Schmerzensaffekte andererseits, wie Schmerz, Qual oder Unterdrückung, rezitiert in Tieftönen («nur mit *Quälen*», «*martert* seine Brust», «die Kummer*nacht*», «viel besser tot als unter*drückt*»). Der emphatischen Wiedergabe der Grösse und der Superlative in Hochtönen entspricht eine solche der Geringschätzung und des Geringen im Tiefton («die Anzahl ist zu *klein*», «du hast kein *Geld*», «ist insgemein ein *Hase*»).
Da Hochtöne und Tieftöne zunächst rein deklamatorisch sind und in jeder Rezitationslinie zur musikalischen Unterstützung des Versakzentes verwendet werden, ergibt sich ihre emphatische Aussage nicht ohne weiteres. Um ihnen emphatische Wirksamkeit zu verleihen, muss in der Regel ein weiteres auffälliges Merkmal hinzutreten, etwa indem die Singstimme bei einem Hoch- oder Tiefton innehält und in Vierteln deklamiert, oder indem die Singstimme hierbei Spitzentöne beziehungsweise Töne aus ihrem tiefsten Register erreicht. Ledermann [42] legt mit Recht auch ein besonderes Gewicht auf die emphatische Bedeutung von Hoch- und Tieftönen, welche mit grossen Intervallsprüngen erreicht werden. Vor allem die grössten Abwärts-Sprünge dienen stets dem Ausdruck stärkster Emphase (Oktave abwärts bei «Geliebter, *Ach! Er* rührt auch dieses Herz», «Wo sind die *Augen,* die mich angelacht», «sie *hat ja* keine Schuld»; Sept abwärts bei «der *Ursprung* meiner süssen Pein», «dich schmückt *ein all*zu schönes Band», «die Morgenröte . . . wenn *sie den* Horizont anlacht», «die seltsame Be*geben*heit», «*unschul*dig verbannt»). Im übrigen entspricht die emphatische Bedeutung der grossen Aufwärts- und Abwärts-Sprünge genau denjenigen Möglichkeiten, welche wir schon an den Hoch- beziehungsweise Tieftönen allgemein feststellten.
Ein weiteres Mittel Keisers zur musikalischen Wiedergabe der textlichen Emphase im Rezitativ sind die verminderten Intervallsprünge, mit deren Gebrauch Keiser besonders konsequent emphatische Aussagen verbindet. Dies ist umso bemerkenswerter, als sich ja vor Mollkadenzen die verminderten Intervalle wie von selbst zu ergeben scheinen, als verminderte Quart, etwa

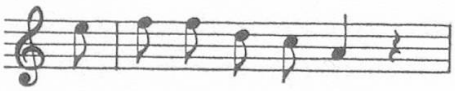
42 op. cit.



als verminderte Quint, zum Beispiel

oder als verminderte Septime

Keiser vermeidet jedoch solche Wendungen, wo immer der Textsinn ihm kein vermindertes Intervall zu erfordern scheint, und er bevorzugt in solchen Fällen Abschlüsse wie



oder

In den verminderten Intervallen kann jede Emphase negativ gefärbter Wörter und insbesondere schmerzlicher Affekte ihren musikalischen Ausdruck erhalten, am stärksten in den verminderten Quarten («uner*hörtes* Laster», «Arm und *Beine* brechen», «geh, Unge*treue,* geh», «meine Seele *wird be*trübt»). Ähnliche Bedeutung haben – in etwas schwächerem Masse – auch die verminderte Quint («verteu*felter* Verrat», «O *Donner*wort», «vergib mir mei*nen Feh*ler doch», «*der Ei*fersucht») und die verminderte Septime («ich werde schon *dem Fre*vel steuren», «sich *so sehr* zu kränken»). Aber die verminderten Intervalle werden auch in einem anderen, scheinbar genau entgegengesetzten Sinne verwendet, nämlich zur Darstellung höchsten, leidenschaftlichen Begehrens (verminderte Quart zum Beispiel auf «um*ar*me mich», «*Lustre*vier»; verminderte Quint zum Beispiel «wie *die hol*de Morgenröte», «welch süs*se Zau*berei» oder auch «ich will der Stadt die Frei*heit wie*der geben»; verminderte Sept zum Beispiel «liebrei*zende* Gestalt»). Diese Doppeldeutigkeit, die in der Stammverwandtschaft von «Leiden» und «Leidenschaft» auch eine sprachliche Parallele hat, kennzeichnet die Verwendung verminderter Intervalle nicht nur bei Keiser [43], sondern in der gesamten deutschen Barockmusik [44].

Übermässige Intervalle sind nach der zeitgenössischen Kompositionstheorie grundsätzlich verpönt [45]; entsprechend finden sie sich nur an ganz wenigen Stellen des

43 Auch Ledermann vermerkt diesen Gebrauch verminderter Intervalle, die nicht mit einer negativen Emphase erklärt werden können. Sie führt ihn jedoch auf eine Abnutzung einst aussagestarker Dissonanzen bis hin zur vollkommenen Normalisierung zurück.

44 Ein besonders schönes Beispiel für diese Doppeldeutigkeit findet sich etwa bei J. S. Bach, in der zweimaligen Verwendung der bekannten Altarie:

auf die kontrastierenden Texte «Ich will dich nicht hören, ich mag dich nicht wissen» (BWV 213) und «Bereite dich, Zion, mit zärtlichen Trieben» (BWV 248).

45 Etwa in Matthesons *Neu=Eröffnetem Orchestre,* op. cit., 111.

Masaniello, bezeichnenderweise mit der gleichen Doppeldeutigkeit wie die verminderten Intervalle: Einer übermässigen Sekunde auf «Antoni*o, stirb* nur» steht eine übermässige Quart auf «O *An*mut, die uns muss entzücken» gegenüber.
Neben solchen Gestaltungen der Rezitationslinie kennt Keiser aber auch andere Möglichkeiten, Rhetorik und Emphase des Textes musikalisch nachzuvollziehen – durch Pausen, Tonrepetitionen oder harmonische Überraschungen. Ich beschränke mich hier auf ein besonders beweiskräftiges Beispiel, den jähen Wechsel der Singstimme von der Durterz in die Mollterz, von der grossen in die kleine Sept und umgekehrt. In ihm spiegelt sich oft Überraschung [46] oder spontane Abwehr [47]. Solche Wechsel können aber auch einen beziehungslosen Dialog verdeutlichen, in welchem keiner auf das vorher Gesagte eingeht – etwa im Rezitativ I, 5 – oder sie können wie eine gewöhnliche Dissonanzfortschreitung der Emphase widriger Sachverhalte Ausdruck verleihen [48].
Die harmonische Gestaltung der Rezitative orientiert sich nicht am Einzelwort oder -satz, sondern sie dient zur musikalischen Darstellung grösserer inhaltlicher Zusammenhänge. Darum muss ich nach der Besprechung des *Masaniello*-Librettos noch einmal darauf zurückkommen und mich hier auf allgemeine Charakteristika beschränken. Besonders harmonisches Merkmal der Keiserschen Rezitative ist ihre strikte tonale Neutralität. Zwar lässt sich meist ein funktionaler Bezug zur vorangehenden und zur nachfolgenden Arie erkennen, indem das Rezitativ in der Tonika, Dominante, Subdominante oder Parallele der vorangehenden Arie beginnt und mit den entsprechenden Funktionen zur folgenden Arie abschliesst. Während jedoch bei Bach, Telemann oder bei Händel die Seccorezitative nicht selten mit generellen Vorzeichen versehen und damit auf den harmonischen Umkreis einer bestimmten Tonart festgelegt sind, verzichet Keiser gänzlich auf die generelle Vorzeichnung in Seccos [49]. Und dem entspricht eine völlige Modulationsfreiheit zwischen Es-Dur/

46 Zum Beispiel «mein Herz ... es ist dein Eigen» (unverhoffte Liebeserklärung, a-Moll wechselt jäh zu A-Dur); «der Herzog lebe» (unverhofftes Einlenken des Rebellenführers, plötzliches *h* nach einer B-Dur-Kadenz).

47 Zum Beispiel «Dies schreib ich nicht» (überraschender Protest, plötzliches *e* nach *es*); «Was spinnt sich für ein Lärmen an?» (erschreckendes Auftauchen des Gefangenenwärters, *b* nach *h*).

48 Zum Beispiel «kein widriger und strenger Unglückslauf» (Wechsel von a-Moll zu A-Dur); «Ach schwaches Herz, gekränkter Geist» (h-Moll zu H-Dur); «Blutigel allzumal» (Wechsel von *b* nach *h*); «sonst straf ich euch mit Ruten, Dolch und Strang (von *b* nach *h*).

49 Hierin unterscheiden sich die Seccorezitative von den streicherbegleiteten Rezitativen, den «Accompagnements», mit denen Keiser besonders affektive Rezitativtexte hervorhebt (*Masaniello* II, 12; III, 8 und III, 15). Diese sind als Ausdruck *eines* bestimmten, meist schmerzlichen Affektes tonal festgelegt und bedürfen einer entsprechenden Vorzeichnung (II, 2 in e-Moll, III, 8 in B-Dur). Die Accompagnements bilden somit eine Zwischenstufe zwischen «stilisierter Handlung» im Secco und «stilisiertem Gefühlsausdruck» in den Arien.

f-Moll und E-Dur/fis-Moll, welche umso stärker ausgenutzt wird, je dramatischer und überraschender der dargestellte Handlungsverlauf ist. In dieser – und nur in dieser – Hinsicht ergeben sich auch spürbare Unterschiede zwischen den Opernrezitativen Keisers und den harmonisch «ruhigeren» Rezitativen seiner Kantaten. Gleiche Unterschiede bestehen auch zwischen Opernrezitativen mit ruhigem, beschaulichem Text – zum Beispiel in Monologen – und solchen, welche dramatische Höhepunkte der Handlung enthalten. Die idyllische erste Szene des *Masaniello* etwa ist nichts anderes als eine kleine weltliche Kantate, die mit dem Kantatentitel *Musicalische Landlust* trefflich charakterisiert wäre. Entsprechend halten sich ihre beiden Rezitative im unmittelbaren harmonischen Umkreis von g-Moll beziehungsweise F-Dur. Dagegen finden sich an besonders dramatischen Stellen des *Masaniello* Rezitative, die von a-Moll nach D-Dur (I, 4), von h-Moll nach B-Dur (I, 15), von a-Moll nach c-Moll (II, 12), von B-Dur nach G-Dur (II, 13), von f-Moll nach a-Moll (III, 13) oder gar von E-Dur nach c-Moll und wieder zurück nach e-Moll (I, 15) modulieren.

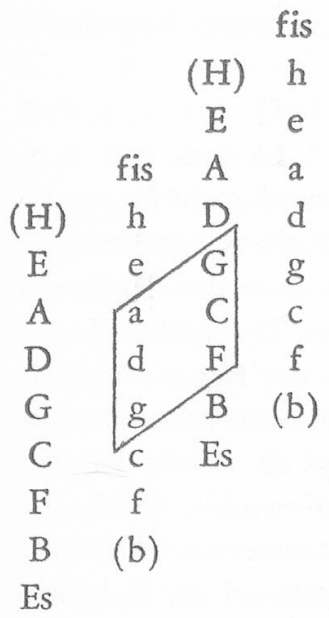
Während sich zudem in den Arien und Instrumentalsätzen des *Masaniello* d-Moll und D-Dur als Haupttonarten abzeichnen – sie erscheinen in je neun Stücken –, ergibt sich in den Rezitativen ein ganz anderes Bild: Die gebräuchlichste Tonart ist hier F-Dur, gefolgt von C-Dur, G-Dur, g-Moll, d-Moll und a-Moll [50]. Es stehen also die zentralen Tonarten des Keiserschen Quintenzirkel-Ausschnitts im Vordergrund. Da im Rezitativ Keisers von jeder Dur- wie auch Molltonart aus grundsätzlich acht Modulationsrichtungen eingeschlagen werden können, nämlich

$$\begin{tikzcd} Dp & D \arrow[u] & d \\ Tp \arrow[ur] & T \arrow[l] \arrow[u] \arrow[r] \arrow[d] & t \arrow[ul] \\ Sp \arrow[ur] & S \arrow[l] \arrow[r] & s \end{tikzcd} \quad \text{(Dur) beziehungsweise} \quad \begin{tikzcd} D & d \arrow[u] & dP \\ T \arrow[ur] & t \arrow[l] \arrow[u] \arrow[r] \arrow[d] & tP \arrow[ul] \\ S \arrow[ur] & s \arrow[l] \arrow[r] & sP \end{tikzcd} \quad \text{(Moll),}$$

erklärt sich die Bevorzugung der genannten sechs Tonarten auch aus ihrer vielseitigen und uneingeschränkten Verwendbarkeit für alle Modulationen im Rezitativ. Ein Modulationsschema, das von dieser funktionalen Anordnung ausgeht, mag das verdeutlichen:

50 Dieser und den folgenden Aussagen liegt eine Statistik aller Modulationen in den Rezitativen des *Masaniello* zugrunde. Berücksichtigt wurden nur Akkorde, die sich vorübergehend zur «Tonika» verfestigen, also keine Durchgangsharmonien, Dominantsext- und -septakkorde usw. Wegen ihrer geringen Aussagekraft lasse ich die exakten Zahlen hier fort und beschränke mich auf ihre Auswertung.

51 Bezeichnenderweise ändert Keiser das grammatisch richtigere «seiner Strahlen Schein» aus der Textvorlage um und bezieht die Wendung damit auf das melismatisch hervorgehobene Wort «Augen», welches in Keisers Schreibweise auch von «Licht» abgetrennt wird.



Die Rangfolge der übrigen Tonarten ist entsprechend: B-Dur, D-Dur, e-Moll, A-Dur, h-Moll, c-Moll, Es-Dur und – ganz selten – E-Dur, fis-Moll, f-Moll.

Für die Arien Keisers gilt in wohl noch gesteigertem Masse, was als wesentlichste Qualität der Rezitative hier festgehalten wurde: Die sorgfältige Beachtung textlicher Sinnzusammenhänge und der emphatischen Aussage jedes wichtigen Wortes. Beides ist massgeblich dafür, wie Keiser seine Arientexte deklamiert und wie er sie durch Melismatik, Koloratur und Wiederholungen ganzer Zusammenhänge, einzelner Sätze, Satzteile oder Wörter «streckt». Ein Beispiel aus dem *Masaniello* (I, 6) mag verdeutlichen, wie Keiser seine Arientexte bei der Vertonung sinnvoll gliedert und dabei zugleich emphatisch konturiert:

[1] Es spielet wahrlich schöne,
[2] Ja wunderschön [3] dein holdes Augen-Licht,
[4] Geliebtes Angesicht.
    [5] Ach lass nur [6] ihrer Strahlen Schein,
    [7] Wonach ich mich unendlich sehne,
    [8] Kein Spiegel meiner Marter sein.
Da Capo.

Keisers Arienaufbau – Ritornell, 1, 2, 2, 3, 4, 4, Ritornell, 1, 2, 2, 3, 4, 4, Ritornell; 5, 6, 6, 6, 7, 8, 8; Da Capo – hebt die Emphase der beiden Bekräftigungen [2] und [6] hervor, und er stellt eine Symmetrie her zwischen Rahmen- und Mittelteil der Arie, indem er die jeweiligen Schlusszeilen wiederholt und indem er durch dreimalige Wiederholung das «ihrer Strahlen Schein» ebenso behandelt wie das bereits im Text wiederholte, korrespondierende Wort «schön» [51]. Zu beachten ist auch, dass die beiden langen Sätze der Strophe nur als Ganzes wiedergegeben und nicht durch instrumentale Zwischenspiele getrennt werden. Das Gegenbeispiel dafür ist die Behandlung eines Textes wie

[1] Spielet, [2] pranget, [3] scherzet,
[4] Ja, ja, [5] nur immerdar.
    [6] Liebste Augen, [7] holde Wangen, [8] schönes Haar,
    [1] Spielet, [2] pranget, [3] scherzet,
    [9] Doch nicht so lieblich mehr,
    Ihr reizet allzusehr.
Da Capo. (*Masaniello* II, 11)

Diese textliche Struktur gestattet ein reizvolles Wechselspiel zwischen Singstimme und Orchester [O]:
O-Ritornell, 1, O, 2, O, 2, 3, 4, O, 4, O, 4, 5, O, 1, O, 2, O, 3, O, 4, 4, 4, 5, 2, 3, 4, O, 4, O, 4, 5, 5, O-Ritornell; 6, O, 7, O, 8, O, 1, O, 2, O, 3, O, 9, 6, 7, 7, 8, 8; Da Capo. Während jedoch solche Atomisierungen des Textes kaum mehr begegnen, entspricht das erste Beispiel dem bei weitem häufigsten Typus Keiserscher Arien.
In den meisten Arten korrespondiert die Thematik der instrumentalen Ritornelle mit der emphatischen Deklamation einer besonders wichtigen Textstelle, die dadurch als «Motto» des ganzen Satzes hervorgehoben wird. In der Regel – auch in den genannten Beispielen – ist dies der erste Vers, so wie er beim ersten Einsatz der Singstimme deklamiert wird. Keiser weicht von dieser Regel ab, sobald der erste Vers nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem dominierenden Affekt der ganzen Arie steht. In diesem Falle löst er entweder die instrumentale Thematik völlig von der Textdeklamation der Singstimme ab, oder er greift auf die Deklamation einer anderen, für das Verständnis des Arienaffektes entscheidenderen Textstelle zurück.

In der Arie *Masaniello* II, 3:

Wenn die Geduld zu hart verletzet,
Wird sie zum Wüten angehetzet.
    Es streitet ein beherzter Leu . . .

wird der «streitbare» Gesamtaffekt der Instrumentalbegleitung aus der Koloratur der Singstimme zum Wort «streitet» abgeleitet, während die Deklamation der ersten beiden Verse in keinerlei Zusammenhang damit steht.

In der Arie *Masaniello* I, 1:

Ein leichter Wind füllt die Trompete,
Die das Gerüchte tönen lässt.
    Ein hoher Geist gleicht der Raquete,
    Die strahlend in die Lüfte steigt . . .

ergibt sich die Thematik der Instrumentalbegleitung aus den musikalisch übereinstimmenden Fragmenten der ersten und dritten Zeile «füllt die Trompete» – «gleicht der Raquete». Dadurch werden die beiden für den Text wichtigen Bilder gleich von Anfang an besonders hervorgehoben.
Aufgabe der barocken Arie ist die musikalische Darstellung eines einzelnen «Affektes» der jeweils auftretenden Person, also «Liebe / Eifersucht / Hass / Sanfftmuth / Ungedult / Begierde / Gleichgültigkeit / Furcht / Rache / Tapferkeit / Zagheit / Grosmuth / Entsetzen / Hoheit / Niedrigkeit / Pracht / Dürfftigkeit / Stoltz /

Demuth / Freude / Lachen / Weinen / Lust / Schmertzen / Glückseeligkeit / Verzweiflung / Sturm / Stille / ja Himmel / Erde / Meer / Hölle / und alle darin vorvorkommende Verrichtungen» [52]. Die Aufgabe des Komponisten besteht darin, diese Affekte mit «tausenderley Verwunderungen und Anmuth sehr natürlich ab(zu)bilden». Daraus lässt sich eine Typologie Keiserscher und überhaupt barocker Arien nach ihrer Instrumentalbesetzung, Tonart, Taktart, nach ihrem Tempo, Rhythmus und nach dem Auftreten musikalischer «Figuren» ableiten, denn alle diese Elemente stehen in einem verbindlichen Zusammenhang zu bestimmten persönlichen «Affekten» [53]. Über der Darstellung eines gesamtheitlichen Affektes in jeder Arie darf jedoch die musikalische Emphase einzelner Wörter nicht vernachlässigt werden, auch wenn sie nicht zum Gesamteffekt gehört und beiträgt. Hier hat die von Keiser besonders weiterentwickelte und verfeinerte Technik der Instrumentalbegleitung ihre entscheidende Funktion: Indem sie der Arie einen einheitlichen melodischen und rhythmischen Untergrund gibt, ermöglicht sie dem Komponisten, auch einzelnen Wörtern musikalich nachzugehen, ohne dass dadurch der Affektausdruck des ganzen Satzes beeinträchtigt wird. Dieses Verfahren, das uns von den Arien Bachs oder Telemanns her so selbstverständlich anmutet und das auch in den späten Opern Keisers überall anzutreffen ist, hatte zur Entstehungszeit des *Masaniello,* 1706, noch keine lange Tradition. Darum gehören die Arien des *Masaniello* höchst unterschiedlichen Entwicklungsstufen an. Einige bassbegleitete Sätze ohne Ritornelle und Zwischenspiele (etwa I, 3 oder III, 1) – eher «Lieder» als Arien – weisen noch zurück auf die Praxis der frühesten Hamburger Opern um 1680. In anderen Sätzen steht – wie in den Opern Lullys – ein kurzes Orchesterritornell vor oder nach der Arie, mit dieser nur durch motivische Anklänge verknüpft (I, 2; I, 3; I, 15; II, 3; II, 10; II, 11; III, 1 und III, 16). Wiederum andere Sätze weisen eine Instrumentalbegleitung nur im Unisono zur Singstimme auf (etwa I, 7 oder II, 9).
Während jedoch solche einfachen Arientypen in den frühen Opern Keisers noch überwiegen, hat sich im *Masaniello* bereits die Da-Capo-Arie mit Ritornellen und Zwischenspielen als bevorzugte Form durchgesetzt: Von den 52 Arien des *Masaniello* gehören immerhin 23 zu diesem Typus; und hierin ist der *Masaniello* nicht einmal besonders fortschrittlich, denn in anderen, etwa gleichzeitig entstandenen Opern wie *Nebucadnezar* (1704) oder *Octavia* (1705) weisen weit über die Hälfte aller Arien diese Da-Capo-Form auf. Bei der Entwicklung zur Da-Capo-Arie spielte eine bedeutende Rolle, dass Keiser und seine Librettisten seit 1703 dazu übergegangen waren, jede deutsche Oper auch mit einigen Arien in italienischer Sprache

52 Mattheson, *Neu=Eröffnetes Orchestre,* II, 4, § 19.

53 Eine solche Typologie Keiserscher Arien hat Brenner, op. cit., in ihrer systematischen Untersuchung aller Opern Keisers entwickelt. Leider reicht hier der Platz nicht, um die Ergebnisse dieser Studie in angemessener Detailliertheit zu referieren.

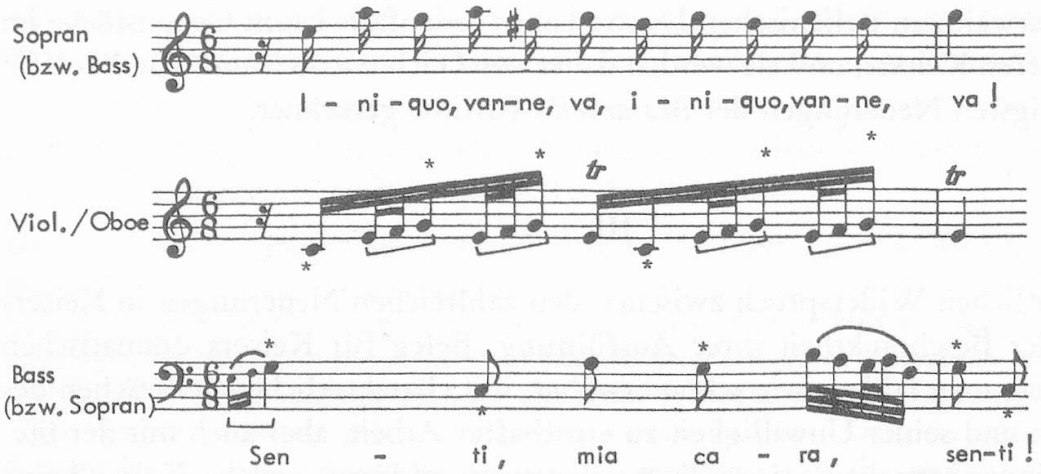
zu durchsetzen – als Konzession an den zunehmend romanisch orientierten Geschmack des Hamburger Opernpublikums.

Die meisten der 14 italienischen Arien im *Masaniello* gehören zu den fortschrittlichsten und bedeutendsten Sätzen der Partitur. Neun von ihnen haben die Da-Capo-Form. In der Arie «Di sposa costante» (III, 8) findet sich die virtuoseste Gesangspartie, in der Arie «Care luci» (I, 15) die virtuoseste Instrumentalbegleitung der ganzen Oper. Die f-Moll-Arie «Pur flebili lamenti» (II, 13) ist ein musikalischer Höhepunkt des *Masaniello,* eine von Keiser kaum wieder erreichte Glanzleistung in der ausdrucksvollen Darstellung düsterer Affekte. Besondere Beachtung verdienen auch die vier italienischen Duette (I, 14; I, 14; II, 13 und III, 13), in denen nicht nur die Instrumentalbegleitung, sondern auch jede Singstimme motivisch völlig verselbständigt wird, um kontrastierende Affekte musikalisch wiederzugeben. Ein hübscher Einfall des Librettisten in der Szene I, 14 veranlasste Keiser zu einem in der ganzen Barockmusik wohl singulären «Parodieverfahren», die Wiederholung eines Duetts mit vertauschten Singstimmen. Es handelt sich um das Zankduett eines eifersüchtigen Liebhabers, in welchem «er» tobt, während «sie» ihn zu beschwichtigen versucht:

«Senti, mio caro, senti.»	«Höre, mein Geliebter, höre.»
– «Iniqua, vanne, va.» –	– «Treulose, packe dich, geh.» –
«Ascolta, son fedele!»	«Höre doch, ich bin getreu.»
– «Fedele? No, crudele, Spietata, barbara.» –	– «Getreu? Mitnichten, grausam, unmenschlich, eine Wüterin.»
«Di queste voci un dì ti doglierai, Si, si, vedrai, vedrai!»	«Diese Worte werden dich noch einmal gereuen. Du wirst es inne werden. Du wirst's erfahren». [54]

Während «er» im folgenden Rezitativ die Haltlosigkeit seiner Anschuldigungen einsieht und eine Versöhnung herbeiführen will, kehrt «sie» nun den Spiess um: «Das gilt mir gleich . . . Du hast zu grob geirrt». Daraufhin folgt eine transponierte Wiederholung des Duetts, in welcher «sie» wütet und «er» beschwichtigt («Senti, mia cara, senti» – «Iniquo, vanne, va» usw.). Keiser stellt die Erregung mit raschen, kurzen Notenwerten, die Beschwichtigung mit doppelt so langen Werten und Melismen dar; die Instrumentalbegleitung berücksichtigt beide Elemente, denn sie korrespondiert rhythmisch mit der erregten, melodisch aber mit der beschwichtigenden Stimme:

54 «Übersetzung» des Librettisten, das heisst die originale Prosaversion, die in recht unbeholfene italienische Verse übertragen wurde.



Ein späteres Zankduett des gleichen Paares («Fellone spietato» III, 13) veranlasst Keiser zur musikalischen Kontrastdarstellung durch jähe Tempo- und Taktwechsel. Auch zu diesem Verfahren gibt es weder in den früheren Opern Keisers noch in anderen zeitgenössischen Werken nennenswerte Präzedenzfälle.

Obwohl der *Masaniello* mit zwei Oboen, 3 *Flauti dolci,* Streichern und Bassinstrumenten zu den ausgesprochen schwachbesetzten Opern Keisers gehört, finden sich in seinen Arien über zwanzig verschiedene Kombinationsmöglichkeiten dieser Instrumente, mit denen Keiser zu einer feinen Wiedergabe des jeweiligen Arienaffektes beiträgt. Drei Flöten etwa charakterisieren in der Eingangsarie der Oper eine bukolische Idylle, eine Flöte lässt unmittelbar darauf die Stimme der «süssen Nachtigall» erklingen. Während zwei obligate Flöten zur Darstellung leichter, unbeschwerter Affekte verwendet werden (I, 10 oder II, 1), symbolisiert ihr Unisono (II, 4) oder auch der Zusammenklang von Violinen und Flöten – «unisono» oder «all'ottava» – nicht selten Schmerz und Pein (I, 7 oder II, 13). Eine dunkle Violenbegleitung korrespondiert mit düsteren Affekten (II, 13 oder III, 13), ebenso die obligate Verwendung der Fagotte, welche sonst den Basso continuo unterstützen (I, 15). Dagegen sind Begleitungen mit Unisono-Violinen, Streichern und Oboen oder Violinen im Unisono mit Oboen affektiv neutral und vielseitig zu gebrauchen. Auch die solistische Oboe kann sowohl der Freude (zum Beispiel I, 6) wie der Klage (zum Beispiel III, 8) Ausdruck verleihen.

Trotz der bedeutsamen Entwicklung ihrer Ausdrucksmöglichkeiten bleibt jedoch die Keisersche Arie stets an die Aufgabe gebunden, ein kurzer Unterbruch der Handlung zur «Erklährung des Recitatifs» [55] zu sein. Daher sind auch im *Masaniello* Solo-arien von kurzer Ausdehnung die Regel, hingegen Duette und längere Arien Aus-

55 Der *Masaniello*-Librettist und Operntheoretiker Barthold Feind in seinen «Gedancken von der Opera», *Deutsche Gedichte* I, Stade 1708, 95.

nahme. Die erwähnten italienischen Duette haben jedenfalls kaum Gegenstücke im übrigen Schaffen Keisers, und sie werden daher von Leichtentritt [56] und von Wolff [57] zu den wichtigsten Neuerungen der *Masaniello*-Partitur gerechnet.

III

Den vermeintlichen Widerspruch zwischen den zahlreichen Neuerungen in Keisers Arien und der Beschränktheit ihrer Ausführung, Beleg für Keisers dramatischen Instinkt, suchte man früher, wie schon erwähnt, mit charakterlichen Schwächen des Komponisten und seiner Unwilligkeit zu ernsthafter Arbeit, aber auch mit der literarischen Minderwertigkeit seiner Textvorlagen zu erklären, welche Keiser keine Möglichkeit zur vollen Entfaltung seines Genies gelassen habe. Diesem Vorwurf an Keisers Librettisten haben jedoch neuere Untersuchungen der Hamburger Operntexte von Bartmuss, Wolff und Huber [58] den Boden entzogen. Besass auch die Musik in der barocken Operntheorie das Primat, so galten doch die Opernlibretti als «das galanteste Stück Poesie» [59], als eine vollwertige, ja sogar besonders respektable Gattung der Dichtkunst. Weil nach barocker Auffassung die ausdrücklich verteidigte «Unnatur» [60] des Operngesangs eine Überhöhung des Sprechens bedeutete [61], empfand man die Oper und ihr Libretto als einen legitimen Erben des antiken Dramas – natürlich mit christlich-erzieherischen Funktionen im Geiste und Dienste des eigenen Zeitalters [62]. Von der Qualität des Opernlibrettos allein hing – nach Ansicht

56 Leichtentritt, op. cit., 33.

57 Wolff, op. cit., 259.

58 A. W. Bartmuss, op. cit. Wolff, op. cit., 22–96. Wolfgang Huber, *Das Textbuch der frühdeutschen Oper,* Diss. München 1957.

59 So die vom Hamburger Librettisten C. F. Hunold herausgegebene «Allerneueste Art, Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen» von Menantes-Neumeister. Zitiert nach Huber, op. cit., 28.

60 Der Hamburger Librettist B. Feind am Beginn seiner «Gedancken von der Opera»: «Niemand darff mich eben für einen Misantropen ausruffen/ wenn ich sage: dass eine Opera, Drama per Musica, oder Musicalisches Schau=Spiel/ ein unnatürliches Ding und prächtige Gauckeley sey/ worinnen die Poesie mit der Music/ so wol Sing= als Spiel=Kunst/ in der höchsten Fürtrefflichkeit pflegt angetroffen zu werden.» Obwohl Feind, wie seine Formulierung zeigt, hier mit Gegnerschaft rechnet, zeichnet sich seine Operntheorie, die auf diesem Satz basiert, durch besondere Konsequenz und durch engen Bezug zur Praxis der Hamburger Oper aus.

61 Feind, op. cit. 79: «Ich glaube auch nicht/ dass ein vernünfftiger Mensch leicht in Abrede seyn werde/ dass man nicht im Singen einer Rede zehnmahl mehr Nachdruck geben könne/ als in der Declamation und simplen Sprache; Denn was ist wol das Singen anders/ als die Erhöhung der Rede und Stimme mit der höchsten Krafft und Nachdruck?»

62 Vergleiche Huber, op. cit., 22–26. Feind präzisiert die christlich-erzieherische Funktion der Barockoper, indem er (83) eine Wahl der dargestellten Sujets «nach dem Zustande und Beschaffenheit itziger Zeiten/in welchen die christlichen Sitten von den alten so sehr different» fordert und damit die Abschaffung der antik-mythologischen Stoffe mit ihren «Heydnischen Götter=Fratzen».

mancher barocken Autoren – auch die Wirkungsmöglichkeit der Musik ab [63]. Diese nicht nur im Umkreis der Hamburger Oper, sondern in ganz Deutschland verbreitete Wertschätzung führte dazu, dass die Oper das gesprochene deutsche Drama zeitweilig sogar überflügelte und verdrängte, vor allem nach dem Ende der Schlesischen Dichterschule zu Beginn des 18. Jahrhunderts [64].

Mit ihrer literarisch selbstbewussten Haltung erlangten die Hamburger Opernlibretti eine grosse Breitenwirkung und massgeblichen Einfluss auch auf die Textdichtung anderer musikalischer Gattungen. Trug etwa Johann Mattheson mit seinen geistlichen Oratorien viele Elemente der Hamburger Operntextdichtung in den kirchlichen Raum [65], so machten Keisers weltliche Kantaten sie dem konzertanten und dem kammermusikalischen Gebrauch zugänglich [66]. Undenkbar ohne die Anregungen der Hamburger Opernlibretti wäre beispielsweise auch die bekannte Passionsdichtung des Hamburger Ratsherrn Brockes, die von allen bedeutenden Hamburger Komponisten jener Zeit vertont wurde und bis in J. S. Bachs *Johannespassion* von 1723 Spuren hinterliess [67]. Welch allgemeine Beachtung die Hamburger Operntexte fanden, geht auch aus dem Umstand hervor, dass alle Libretti uraufgeführter und sogar wiederaufgeführter Opern «auff dem Hamburgischen Schau=Platz» vollständig gedruckt wurden [68].

Zudem verhielt sich gerade Reinhard Keiser gegenüber seinen Textdichtern alles andere als unkritisch. Wie er bei der Vertonung den Text immer wieder zum Vorteil veränderte, indem er zum Beispiel einzelne Formulierungen, Sätze oder ganze Auftritte strich oder umgestaltete, darin, aber auch in der Wahl der von ihm vertonten Textbücher und bevorzugten Librettisten, verrät sich sein Bemühen um besonders gute Textvorlagen [69].

Das gilt auch und besonders für die kurze, aber ertragreiche Zusammenarbeit, zu der sich Keiser in den Jahren 1705/06 mit dem vielseitigen Hamburger Schriftsteller Barthold Feind, 1678–1721, zusammenfand. In kurzer Frist schrieb Feind für den

63 Feind, op. cit., 80: «Denn eine Opera ist ein aus vielen Unterredungen bestehendes Gedicht/ so in die Music gesetzet/ als welche der Verse wegen allhier gebraucht wird/ nicht aber umgekehrt/ weil der Poet den Musicum zu allerhand Inventionen veranlasset/ und der Musicus dem Poeten folgen muss.»

64 Vergleiche Huber, op. cit., 27.

65 Vergleiche Dommer-Schering, op. cit., 535, und Petzoldt, op. cit., 6.

66 Vergleiche Petzoldt, op. cit., 3, 42 ss., 50 ss.

67 ib., 16 ss.

68 Diesem Umstande verdanken wir die Erhaltung nahezu aller Hamburger Operntexte in mehreren Versionen, gegenüber einer relativ dürftigen musikalischen Überlieferung der Hamburger Oper. Vergleiche Schulze, op. cit., 11, und Wolff, op. cit., 3. Auch der Text des *Masaniello* ist in fünf verschiedenen gedruckten Versionen überliefert.

69 Aus dem Textbuch des *Masaniello* strich Keiser rund siebzig Verse, zumeist solche, die zum Verständnis der Handlung nicht unbedingt erforderlich sind und unnötige Längen enthalten. An zahlreichen weiteren Stellen glättete Keiser einzelne Formulierungen des Textes oder änderte sie um, übrigens stets zu ihrem Vorteil.
Eine ähnliche Textkritik bei der Vertonung scheint in allen Opern Keisers stattgefunden zu haben, denn Arlt, op. cit., hat das gleiche Vorgehen am Textbuch der *Octavia* nachgewiesen.

«exquisiten Musico . . . Reinhard Keiser» [70] vier Operntexte, darunter den *Masaniello furioso,* welche zum bedeutendsten gehören, was die Hamburger Barockoper auf literarischem Gebiet geschaffen hat [71]. Feind lehnte die Vorherrschaft der gängigen biblischen und mythologischen Opern auf der Hamburger Bühne ab und suchte ihr mit seinen eigenen konfliktreichen oder politisch-aktuellen Stoffen entgegenzutreten. Den Stoff zum *Masaniello furioso* fand er in mehreren Chroniken des 17. Jahrhunderts [72]. Die Geschichte vom dramatischsten aller Aufstände gegen die spanische Fremdherrschaft in Neapel unter Anführung des 27jährigen Fischers Thomas Aniello (volkstümlich: Masaniello) im Juli 1647 war in Europa allgemein bekannt geworden und zählte auch noch 1706 zu den Ereignissen der Gegenwart. Die Gestalt des Masaniello hatte aus zwei Gründen eine so grosse Beachtung gefunden: erstens weil Thomas Aniello einen Aufstand erfolgreich durchgeführt hatte, am zehnten Tage seines Aufstandes jedoch wahnsinnig geworden und daraufhin am elften von spanischen Adligen erschossen worden war [73]; zweitens erinnerte er an einen gleichnamigen Rebellen, dem genau hundert Jahre zuvor, im Mai 1547, ein Aufstand in Neapel gelungen war [74].

Die politische Szene in Hamburg verlieh dem Stoff eine zusätzliche Aktualität, denn er weckte die frische Erinnerung an eine «Popularen»-Herrschaft [75] in Hamburg 1684–1686 und richtete zugleich eine «Warnung» an die Adresse neuer aufrührerischer Bestrebungen um einen Pfarrer namens Krumbholtz, «wie kein Aufruhr ein gutes Ende nehme, sondern scharff bestrafft werde» [76]. Gegen diese politischen Umtriebe engagierte sich Feind auch sonst so heftig, dass er kurz nach der Uraufführung des *Masaniello* für einige Zeit aus Hamburg verbannt wurde. Sogar Reinhard Keiser wurde von diesen Unruhen berührt, denn er verliess auch ihretwegen 1706/07 einige Monate Hamburg [77]. Dennoch sollte Feind mit seiner Warnung schliesslich rechtbehalten, denn Krumbholtz und seine Anhänger trieben ihren Terror gegen alle Andersdenkenden so weit, dass sie im Jahre 1708 hingerichtet wurden.

70 Feind, op. cit., 78.

71 Einen Abdruck aller dieser Libretti enthalten die *Deutschen Gedichte* Feinds in chronologischer Reihenfolge *(Masagniello furioso* an dritter Stelle, op. cit., 251 ss.).

72 In seinem *Vorbericht* zum Textbuch des *Masaniello* (253) nennt Feind drei Quellen, von denen die wichtigste aus dem Band VI des *Theatrum Europaeum* von J. G. Schleder (1663) im Zusammenhang mit einer *Masaniello*-Dramatisierung von Christian Weise (1682) von Robert Petsch teilweise abgedruckt und damit wieder zugänglich gemacht wurde (Halle 1907, 147 ss.).

73 *Theatrum Europaeum,* op. cit., 178 ss. (neue Paginierung bei Petsch).

74 cf. ib., 148 ss.

75 Ein Versuch Dänemarks, Hamburg mit Hilfe aufrührerischer Hamburger Bürger unter die Herrschaft der dänischen Krone zu bringen. Er endete mit der Hinrichtung der Aufrührer und der Wiederherstellung der Hamburgischen Regierung.

76 Zitiert nach Wolff, op. cit., 49.

77 Vergleiche Schulze op. cit., 30.

Mit dem *Masaniello* schuf Feind also keine der gewöhnlichen Opern aus der Historie, sondern er stellte als engagierter politischer Schriftsteller ein hochaktuelles Lehrstück ohne Präzedenzfälle auf die Hamburger Bühne. Zwar waren dank gebildeter und aufgeschlossener Librettisten schon öfters tagesgeschichtliche Ereignisse «auff dem Hamburgischen Schau=Platz vorgestellet» worden, wie etwa die Wiener Türkenbelagerung von 1683, die bereits 1686 in Hamburg dramatisiert wurde, aber solche Opern beabsichtigten bislang keine lokalpolitische Auswirkung [78].
Eine besondere Bedeutung erhielt Feinds *Masaniello furioso* auch durch die differenzierte Haltung, die Feind gegenüber dem Aufstand und seinem Urheber einnahm. Hatte die erste deutsche Dramatisierung dieses Stoffes, das Trauerspiel *Masaniello,* 1682, von Christian Weise [79] Masaniello in barocker Art typisiert und ihn mit ausschliesslich negativen und frivolen Charakterzügen versehen, so brachte Feind den Motiven «einer so grossen Auffwiegelung und unerhörten Frevels dieses gemeinen vier und zwantzig-jährigen Fischers», über die man sich aber «so gar nicht wundern» dürfe [80], Verständnis und sogar Sympathie entgegen, ohne dadurch den Vorwurf des Frevels zurückzunehmen oder den Aufstand zu heroisieren. Feind verwies in seinem *Vorbericht* zum *Masaniello* [81] auf die Raffgier und Korruption der spanischen Vizekönige in Neapel, und seine Dramatisierung zeigt, wie der spanische Adel nur durch falsche Ränke und durch die Komplizenschaft eines Banditen, Perrone, seine Herrschaft über das Volk wiederzugewinnen vermag. Aber Feinds Lehrstück will eine soziale Verbesserung, wenn überhaupt, nur im Rahmen der bestehenden Ordnung, nicht durch deren Beseitigung. Um beidem gerecht zu werden, zeichnet Feind den intriganten Vizekönig Arcos zugleich als den menschlich sympathischen Vertreter aufgeklärter Staatsraison und macht ihn damit eher zu einem Idealbild als zu einer Figur aus der historischen Realität. Und die Ränke des Adels bleiben die einzige Möglichkeit, das für richtig befundene Regierungssystem wiederherzustellen. Nicht – wie in der Historie – der Adel, sondern der Schurke Perrone übernimmt bei Feind den Mord an Masaniello, ohne dass Arcos und die Adligen dabei kompromittiert werden.

78 Zur Oper *Cara Mustapha* über die Türkenbelagerung von Wien vergleiche Wolff, op. cit. 38 ss. – Interessant ist, dass über hundert Jahre nach Feinds und Keisers *Masaniello* derselbe Stoff in den Opern *Masaniello* von M. Caraffa (1827) und *La muette di Portici* von D. E. Auber (1828) abermals in einem Zusammenhang mit aktuellen politischen Ereignissen geriet, signalisierte doch der Rückgriff auf diesen nun bereits historischen Stoff die Stimmung unmittelbar vor dem Ausbruch der französischen und belgischen Revolution von 1830.

79 ed. Petsch, op. cit. Offensichtlich kannte Feind diesen Vorläufer nicht, denn er taucht in seinen Quellen nicht auf und hat – trotz der gemeinsamen Quelle aus dem *Theatrum Europaeum* VI – mit der Feindschen Handlung wenig gemein.

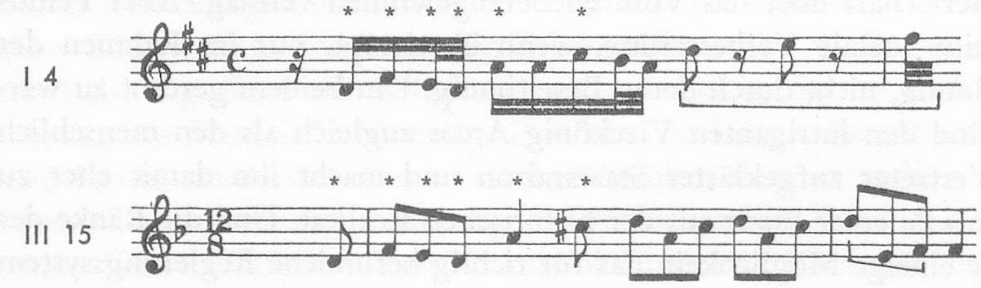
80 Feind, op. cit., 253 s.

81 cf. ib., 254.

Auf der anderen Seite stellt Feind den Rebellenführer Masaniello in den Zwiespalt eines Frevlers aus ehrenhaften Motiven: Von Anfang an hin- und hergerissen zwischen verständigen, sympathischen Äusserungen und «furiosen», masslosen Ausbrüchen, fällt Masaniello im Wahnsinn ausschliesslich der anmassenden Seite seines Wesens zum Opfer. So wird hier der Wahnsinn zur einseitigen Ausprägung und Übersteigerung «normaler» Charakterzüge, eine damals kühne Deutung, die aber heutiges Wissen nur unterstreichen kann. Masaniello selbst enthüllt bei Feind im Wahn die Hintergründe seines Verfalls, fühlt er sich doch von einem «Ungestühm» «hin und her» getrieben, bis er «zur Tieffe» fährt (III, 15):

Arioso Ich eile nicht mehr
Zu Schiffe,
Sonst muss ich ertrinken
Und sinken.
Das Ungestühm treibet mich hin und her,
O Himmel, ich fahre zur Tiefe!

Diese Deutung wurde auch von Keiser aufgegriffen und musikalisch interpretiert, wie ein Vergleich zwischen der «furiosen» Eingangsarie des Masaniello (I, 4) und der hier zitierten «Wahnsinnsarie» zeigt:



Während Keiser den wahnsinnigen Masaniello als einen traurigen (Moll), geknickten (└──┘) Schatten (geringere Besetzung) seiner Selbst darstellt, belässt Feind ihm bis zum Schluss sein anmassendes Vokabular und stellt somit eine Verbindung her zwischen dem Wahnsinnsausbruch und seinen Ursachen. Solche Deutungsversuche «psychologischer» Phänomene gehören zu den Hauptanliegen Feindscher Opernlibretti [82], und das stete Bemühen um eine individuelle und differenzierte Charakterisierung der handelnden Personen erhebt Feind weit über die gängige Typisierung «guter» und «böser» Gestalten in den durchschnittlichen Operntexten der Barockzeit.

82 In Feinds *Lucretia* etwa geht es in ähnlich differenzierter Weise um das Problem des Selbstmordes, welcher nach Feind weder Bewunderung noch Abscheu, sondern einfach Mitleid verdient. In der *Octavia* macht Feind – wider alle Historie – einen Nervenzusammenbruch des römischen Kaisers Nero zum Ausgangspunkt seiner seelischen und moralischen Läuterung.

Im übrigen ist die politische Handlung des *Masaniello furioso* eine stark geraffte und vereinfachte Wiedergabe der historischen Ereignisse, wie sie in der Chronik des *Theatrum Europaeum* geschildert werden. Wörtlich den Chroniken entnommen sind die Parolen des rebellierenden Volkes, «Man soll den Zoll aufheben» und «Der König leb', und die Regenten sterben» (I, 4; I, 12 und III, 1), auch der Text des Zoll-Privilegiums, zu dessen Unterzeichnung der Adel schliesslich gezwungen wird (III, 9). Besondere Aufmerksamkeit verwendete Feind in seinen Libretti auf die Regieanweisungen als anschauliche Darstellung des jeweiligen Lokalkolorits [83]; entsprechend sind die meisten szenischen Bemerkungen im *Masaniello* auf die neapolitanische Szenerie zugeschnitten. Dass Feind dabei so weit ging, die Leichen ermordeter Adliger ins Bühnenbild aufzunehmen (III, 1), hat einen Zusammenhang mit seiner allgemeinen Bemerkung: «Etlichen weichmüthigen kömmt es cruel vor / eine Person auf dem Theatro erstochen zu sehen / und dennoch sind bey den grausamsten Executionen alle Märckte / Gassen und Richt=Plätze voll.» [84]
Obwohl die politische Handlung nur in 23 der insgesamt 45 Opernszenen berührt wird, dominiert sie doch vor allen anderen Handlungsfäden. Denn ihr Verlauf bestimmt die Gliederung der Oper in drei Aufzügen:

I. Akt	Entfesselung des Aufstands
Anfang (I, 1–5)	Während sich der spanische Adel ausserhalb Neapels vergnügt, explodiert in der Stadt die Unzufriedenheit des Volkes über die «blutsaugerischen» Zölle und Steuern. Der Fischer Masaniello umwirbt und erhält die Unterstützung der Banditentruppen Perrones und den Beifall des Volkes.
Mitte (I, 10–13)	Zusammenstoss zwischen Adligen und Rebellen. Der Beschwichtigungsversuch des Adels scheitert. Masaniello formuliert die Forderungen der Rebellen.
II. Akt	Erfolg Masaniellos
Anfang (II, 2–5)	Schreckensnachrichten verstören den Adel; zahlreiche Adlige werden gefangengenommen, die Stadt verwüstet. Arcos befiehlt, die Empörer notfalls zu henken.
Mitte (II, 8)	Schlacht zwischen den Rebellen und der spanischen Miliz. Masaniello siegt, «die spanische Milice zieht ab».
III. Akt	Scheinsieg und Tod Masaniellos
Anfang (III, 1–3)	Masaniello verhandelt mit Arcos; der Adel muss einlenken, Arcos flieht aus der Stadt. Masaniello ist unumschränkter Machthaber und übt eine tyrannische Justiz aus.
Mitte (III, 9)	Arcos und Masaniello schliessen einen Vertrag ab, welcher alle Forderungen der Rebellen bestätigt. Das Volk atmet auf, «der Friede» scheint «wiederbracht».
Ende (III, 12–15)	Dem Adel gelingt es, Masaniello und seinen Verbündeten Perrone zu entzweien und Perrone zum eigenen Verbündeten zu machen. Masaniello steht plötzlich isoliert, verliert darüber den Verstand und wird von Perrone erschossen.

83 Feind, «Gedancken . . .», 88 ss.
84 cf. ib., 106.

Im Gegensatz zur Darstellung der Rebellen übernahm Feind von den historischen Vertretern des spanischen Adels nur einige Namen, um sie in einer fiktiven Handlung nach allgemeinen dramatischen Gesetzmässigkeiten zu beseelen [85]. Obwohl alle männlichen Adligen im *Masaniello* auch in die politische Handlung verwickelt sind, besteht doch ihre Hauptfunktion in der Darstellung von Liebes-«Intriguen», welche damals zu jedem Hamburger Opernlibretto gehörten. Diese grosse Bedeutung der «Liebesintriguen» in den Hamburger Barockopern hängt zusammen mit der Funktion des barocken Theaters, durch das der Zuschauer «gerühret» und direkt «zum Zorn / Furcht / Hofnung / Mitleid oder Rache geleitet» werden sollte [86].

Zur Dramaturgie der «Intrigue» schreibt Feind [87]: «Das Ende des ersten Actus muss auf eine gäntzliche Verwirrung hinauslauffen/ und die Personen so durcheinander geflochten werden/ dass weder der Zuschauer noch Leser des Poeten Absicht errahten könne. Solche Verwirrung muss nicht allein den gantzen 2. Actum durch/ sondern auch bis zum allerletzten Auftritt continuiren/ damit der Zuschauer bey der Attention beygehalten werde.» Um den Sinn dieser «Intrigue» in den Hamburger Opern zu verstehen, muss man sich vergegenwärtigen, «dass das Barockdrama keine Charaktere im modernen Sinne kennt, dass die Personen – vereinfacht gesagt – Träger bestimmter Affekte sind und dass sie keine psychologische Entwicklung vollziehen. Daher kann es auch keine Handlung im modernen Sinn geben – die Handlung des Barockdramas wird vielmehr durch die ‹Intrigue› bestimmt ... Wie die Intrigue aber nur das ‹Gerüst› der Opern gibt, so ist ihre ‹Seele› der Affekt, die Darstellung der ‹Passionen› der einzelnen Handelnden ... Intrigue und Affektdarstellung begegnen (sich) ... (in den) ‹Liebessachen›» [88].

Die politische Handlung des *Masaniello* wird verknüpft mit zwei parallel verlaufenden «Liebesintriguen», jeweils im Dreiecksverhältnis (Antonio / Arcos und Mariane; Velasco / Pedro und Aloysia). Diese Liebesintriguen stehen zueinander in einer Art Umkehrverhältnis bis zum Ende des zweiten Aktes, um sich im dritten gänzlich zu verwickeln und parallel aufzulösen. Gleichzeitig korrespondieren sie in ihrem dramatischen Verlauf mit der politischen Handlung und stellen dadurch eine kunstvolle Architektur her, welche Feind auch theoretisch mit Nachdruck forderte [89]:

85 Darunter als neben Arcos wichtigste historische Persönlichkeit den «Margraff von Velez» (Feind: «Velasco»), Statthalter Siziliens, der ein Jahr vor der neapolitanischen Rebellion durch einen ähnlichen Aufstand in Sizilien zur Senkung der Zölle gezwungen wurde und damit den unmittelbaren Präzedenzfall für die Empörung des Masaniello lieferte. Vergleiche *Theatrum Europaeum*, op. cit., 147 s.

86 Feind, «Gedancken . . .», 108.

87 cf. ib., 93.

88 Arlt, op. cit.

89 Feind, op. cit., 91: «Die Einrichtung der Scenen oder Aufftritte bestehet hauptsächlich darinnen/ dass eines mit dem andern wohl verknüpft sey/ ohne Zwang auf einander folge/ un gleichsam/ ohne dass man es mercke/ in einander eingeflochten.»

I, 1 Adelsszene Bukolische Idylle ohne Konflikte.

Liebesintriguen (A, B) – *MASANIELLO* (M)

I, 2–5 (M) ——— EINFÜHRUNG. KONFLIKTVORBEREITUNG.

I, 6 (A)
I, 7–9 (B)
I, 10 (A)

Einführung *aller Beteiligten:*
Umkehrfolge A–B: *A* Ant. *B* Vel. Alo. Ped.
Ant. Mar. Alo. Ped.
Ant. Mar. Arc. Ped.
Konfliktvorbereitung.

I, 11–13 (M) ——— KOMPLIKATION. STREIT MIT DEM ADEL.

I, 14 (A)
I, 15 (B)
II, 1–2 (A)

Aktschluss:
Komplikation A (Streit; Verschwinden Antonios).
Scheinlösung B (Verschwinden Pedros).

II, 3–3a (M) ——— EINBUSSEN DES ADELS [90].

II, 4–5 (A)
II, 6 (B)

falsche Paarung A (ohne *Antonio*).
richtige Paarung B (ohne *Pedro*).

II, 7 (B)
II, 8
II, 9 (A)

Entscheidungen der beiden Frauen.
(M) ——— MILITÄRISCHE ENTSCHEIDUNG.

II, 10–11 (B)
II, 12–13 (A)

Aktschluss mit Umkehrfolge A–B: B: ohne *Pedro;* Pedro *allein.*
A: Antonio *allein;* ohne *Arcos.*
Komplikation B (Rückruf Pedros).
Scheinlösung A (Wiederentdeckung Antonios; Versöhnung).

III, 1–3 (M) ——— «EINLENKEN» DES ADELS.
POLITISCHE VERWIRRUNG VORBEREITET.

III, 4 (B)
III, 5–7 (A.B)
III, 8 (A)

Verwicklung beider Liebesintriguen vorbereitet.

III, 9 (M) ——— SCHEINSIEG MASANIELLOS.
HÖHEPUNKT DER VERWIRRUNG.

III, 10 (A.B)
III, 11 (B) *
III, 12 (A) **
III, 13–14 (A) *

Verwicklung (Treubruch Antonios). Höhepunkt der Verwirrung.
Dramatische Höhepunkte (*) und falsche Paarungen (**).
Mitwirkung *aller Beteiligten.*

III, 15 (M) ——— WAHNSINN UND TOD.
III, 16 (B) ** DRAMATISCHER HÖHEPUNKT.

III, 17 Adelsszene Auflösung aller Konflikte

90 Den Auftritt II, 3a (bei Feind «II, 4»), einen Klagemonolog des Arcos über den Niedergang Neapels, strich Keiser ersatzlos, um den II. Akt nicht mit Monologen zu überladen, denn auch II, 1, 7, 9, 11 und 12 sind Monologe.

Die Handlung der Oper schliesst sich zum Kreis, und «3 verschiedene sehr verwirrte Intriguen» [91] kehren in den letzten Auftritten zum Ausgangspunkt zurück: Der niedergeschlagene Aufstand bleibt folgenlos wie das Liebeswerben Pedros und Arcos'. So bekräftigt die «eingeflochtene» Liebesintrigue allen «zarten Gemüthern / die . . . lieber den Puder aus den Locken / als den Staub in Schlachten um das Gesicht fliegen haben» [92] zugleich Ausgang und Moral der politischen Handlung.
Feind legte auch Wert darauf, dass die beiden Liebesintriguen gegensätzliche Paare beziehungsweise Dreiecksverhältnisse vorstellten, um die Handlung farbiger und spannender zu gestalten: Während Antonio und Mariane zu einer jungen, stürmischen Liebe finden, in welche der ältere Arcos wegen der Ungleichheit von «Stand» und «Alter» nicht einzubrechen wagt, werden Velasco und Aloysia durch Hausfreund Pedro in einer langen, bewährten Ehe aufgestört.
Zwischen den Adel und die Empörer stellt Feind eine neutrale und vermittelnde Figur, den Strassenverkäufer Bassian. In ihm begegnen wir der «komischen Person», einer unverzichtbaren Gestalt aller frühen und mittleren Hamburger Barockopern. Feind führt ihre Herkunft auf die Puppenbühne zurück [93], wo sich ihre Grundzüge – etwa als «Kasper» – bis heute nahezu unverändert erhalten haben, zum Beispiel ihre starke lokale Gebundenheit. Auch die damalige Hamburger Variante der «komischen Person» trug viele lokale Züge, zeichnete sich jedoch durch wechselnde Namen, Kostüme und eine organische Integration in die jeweilige Opernhandlung aus [94]. Die doppelte Lokalisierung zwischen Publikum und Bühnenschauplatz befähigte sie besonders, vermittelnd zu wirken und dabei den illusionären Charakter der «prächtigen Gauckeley» auf der Bühne klarzustellen, vor allem im Sinne moralischer Nutzanwendung. Wenn auch der relativ geringe Anteil des Bassian an der Handlung des *Masaniello* eine gewisse Ermüdung und Übersättigung an den immer ähnlich charakterisierten «komischen Personen» verrät, deren entschiedenster Wortführer Feind selber war [95], finden sich doch alle ihre wesentlichen Merkmale hier wieder. Als ein vom «Frucht=Zoll» unmittelbar betroffener Obstkrämer fügt sich Bassian hautnah in die neapolitanische Szene ein, aber seine Marktrufe sind dem Hamburger Strassenverkauf abgelauscht; und sein Spottlied vom «braven Cavalier Sempron», der den ganzen Tag faulenzt, abends in der «Opera» mit feinem Französisch prunkt und sich anschliessend betrinkt, karikiert eher einen neureichen Ham-

91 Feind, «Gedancken . . .», 88.
92 Feind, «Vorbericht», 255.
93 Feind, «Gedancken . . .», 107.
94 Mit der Dramaturgie der «komischen Person» in Hamburg hat sich besonders Wolff, op. cit., 132 bis 182, eingehend auseinandergesetzt.
95 Feind, op. cit., 104: «Dass ich aber einen Mimum» (= komische Person) «eingeführet/ hat man allemahl ausdrücklich verlanget/um dem Auditorio zu gefallen/da ich sonst dergleichen Actiones herumvagierenden Quacksalbern und Arlechino Italiano anständiger halte . . .»

burger als einen typischen Vertreter des spanischen Adels in Neapel [96], wie überhaupt die Satire auf Moden und Unarten des Hamburger Opernpublikums zu den wichtigsten Aufgaben der komischen Person gehörte. Im *Masaniello* geht es dabei etwa um den Tabakgenuss (II, 2) oder um gewisse «galante» Grosszügigkeiten der Ehemoral (I, 3), allerdings immer nur in Seitenhieben, nicht in der gezielten Satire. Diese ist allein dem Spottlied über «Sempron», den Missbrauch von Adels- und Reichenprivilegien vorbehalten, da es zugleich die Ursachen für den Aufstand Masaniellos begründet (I, 3).
Feind unterstrich die satirische Aufgabe der komischen Person, indem er «Satyren» als gespenstische Allegorie der Reden Bassians auftreten liess (I, 3), eine Pantomime ganz im bildlichen Geist des Barock, wie Feind sie auch in anderen Opern liebte. Eine andere Aufgabe der komischen Person bestand im ästhetischen Ausgleich tragischer Handlungen durch komische Schlüsse: Für die dramatischen Verwirrungen des *Masaniello* findet Bassian am Ende nur den einen Kommentar: «Ja in solchem Spiel vertreibt man schon die lange Weil». Um solche distanzierenden Elemente verkörpern zu können, durfte die komische Person weder an der Liebesintrigue (Bassian: «Denn wer verliebt, ist insgemein ein Hase») noch an gefährlichen Handlungen teilhaben (Bassian beim Auftreten Perrones: «Habt gute Nacht, hier bin ich nicht zuhause»), musste durch Schläue, «Dummstellen» und – selten – durch erzieherisches Eingreifen in die Handlung (III, 10) eine Überlegenheit bewahren, die im komischen Gegensatz zur niedrigen sozialen Stellung ihres jeweiligen Trägers stand. Auch hier ersann jedoch die auf Ausgleich bedachte barocke Dramaturgie wiederum dämpfende Elemente wie die Angst vor der eigenen Courage oder Proben unfreiwilliger Komik.

IV

Die Dramaturgie der «Intrigue», also die entscheidende Funktion, welche den Affekten der agierenden Personen für die Begründung des gesamten Handlungsablaufs zukam, führte zwar zu einem nach heutiger Auffassung etwas ruckhaften und schwach motivierten Fortschreiten der Handlung – wenn etwa, wie im III. Akt, Antonios Affekte der Verliebtheit und der Reue als einzige Motivationen neue «Actiones» und Verwicklungen einleiten. Sie sicherte aber zugleich der Musik die Möglichkeit, in der Affektdarstellung ihrer Arien die Hintergründe der Handlung zu verdeutlichen und dabei auf Zusammenhänge hinzuweisen, die sich aus der Lektüre des Librettos allein noch nicht erschliessen. Gerade Keiser hat diese Möglichkeit genutzt, wo immer sie sich bot, und er hat mit den Mitteln seiner musikalischen

96 Wolff, op. cit., 141.

Affektdarstellung, dem Takt, dem Rhythmus, der Tonart und der Motivik seiner Arien zahlreiche Beziehungen zwischen verschiedenen Stücken der Oper hergestellt. Hieraus resultiert auch die etwas seltsame und anachronistische Ansicht mancher Autoren [97], Keiser habe in seinen Opern das «Leitmotiv» erfunden. Die zweifellos vorhandenen motivischen Beziehungen zwischen einzelnen Sätzen sind jedoch nur ein, und nicht einmal das wichtigste Mittel, um gemeinsame Affekte oder subtile Bezüge der Handlung hörbar zu machen.

Einige Beispiele aus dem *Masaniello* sollen dies verdeutlichen. Für vier Arien etwa wählte Keiser einen Sarabandentakt und wies damit auf eine inhaltliche Beziehung ihrer Arientexte hin, die sich nur aus einer eingehenden Beschäftigung mit dem Libretto ergibt:

I, 8 «Ihr schönsten Augen» (Aloysia) ist ein ironisches Klagelied, mit welchem Aloysia versucht, den heimlich trauernden Pedro zu trösten und zu erheitern.

I, 15 «Fahre wohl, mein anders Leben» (à 3: Velasco, Aloysia, Pedro): Die Hoffnung, Pedro zu trösten, erwies sich als trügerisch, und Pedros Abschied versetzt nun auch Aloysia in echte Trauer.

II, 10 «Liebste Zeilen, schönes Pfand» (Velasco): Durch das Eintreffen einer Nachricht vom entfernten Pedro wird der in I, 15 unterbrochene Handlungsfaden wieder aufgenommen. Keiser verdeutlicht dies nicht nur durch den gemeinsamen Sarabandentakt, sondern auch durch die Stellung des Orchesterritornells, mit welchem I, 15 abschliesst, II, 10 aber beginnt.

Zwischen I, 15 und II, 10 steht die Sarabande

II, 5 «Mein Magnet ist mir entzogen» (Mariane): Indem Mariane von der Gefangennahme Antonios erfährt, hat auch sie – wie Aloysia – unter der Trennung vom Geliebten zu leiden. Dadurch ist ein Bezug zwischen den beiden «Liebesintriguen» hergestellt, welcher musikalisch durch den gemeinsamen Sarabandentakt wiedergegeben wird.

Eine andere Taktart, den «Marschtakt» C, bevorzugte Keiser für die kurzen Orchesterritornelle der Kampfszenen II, 8 und III, 1 [98] und für die Parolen des rebellierenden Volkes. Entsprechend dient er auch andernorts zur Charakterisierung von Arientexten mit ausgesprochen kämpferischem oder «heroischem» Inhalt, etwa für die drei «furiosen» Arien des Masaniello (I, 4; I, 13 und II, 8), für die Kampfansage des Arcos («Gesetze sind des Volkes Seele», I, 2), für Selbstüberwindung («Die Tugend, Vernunft und die Liebe», I, 15), Abwehr von Liebeserklärungen («Non mi mirate», II, 4 und «Meine Seele liebet ja, dich aber nicht», III, 10) und Tapferkeit («Di sposa costante», III, 8).

Drei sehr ähnliche Stücke schrieb Keiser zur Darstellung eines «leichten» Gemütes im liedhaften und eingänglichen ¾-Takt und erhellte damit wiederum Bezüge in

97 Etwa bei Leichtentritt, op. cit., 34.

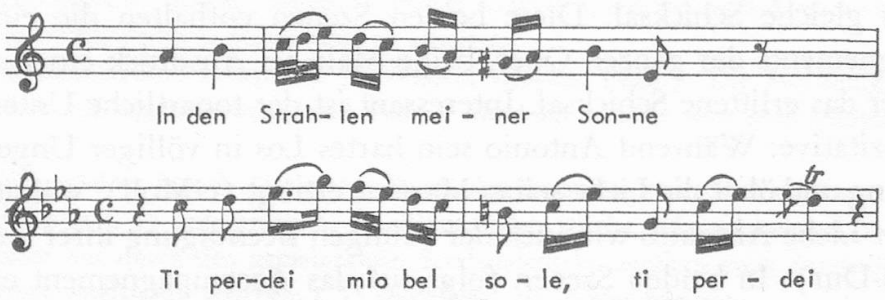
98 Diese Ritornelle sind in ihren ersten Takten musikalisch nahezu identisch und betonen damit den Zusammenhang zwischen der gewonnenen Schlacht des Masaniello (II, 8) und der Flucht des Arcos (III, 1).

der Handlung, welche über die Ähnlichkeit der jeweiligen Affekte hinausgehen: In der Arie «Die Sternen lodern in der Glut» (I, 10) verharmlost Arcos den Aufstand Masaniellos zu einer kurzen Bewährungsprobe für den Adel, in der Arie «Sich ein wenig zornig stellen» (II, 1) bagatellisiert Antonio im gleichen Tonfall (gleiche Tonart F-Dur!) seine «galanten» Affären. Besteht jedoch die Gelassenheit des Arcos zu Recht, wie der Ausgang der Oper beweist, so steigert sich Antonios Leichtfertigkeit bis zur Untreue («Sich viele Seelen zum Lieben wählen» III, 7, einen Ton höher in G-Dur) und wird ihm damit zum Verhängnis.

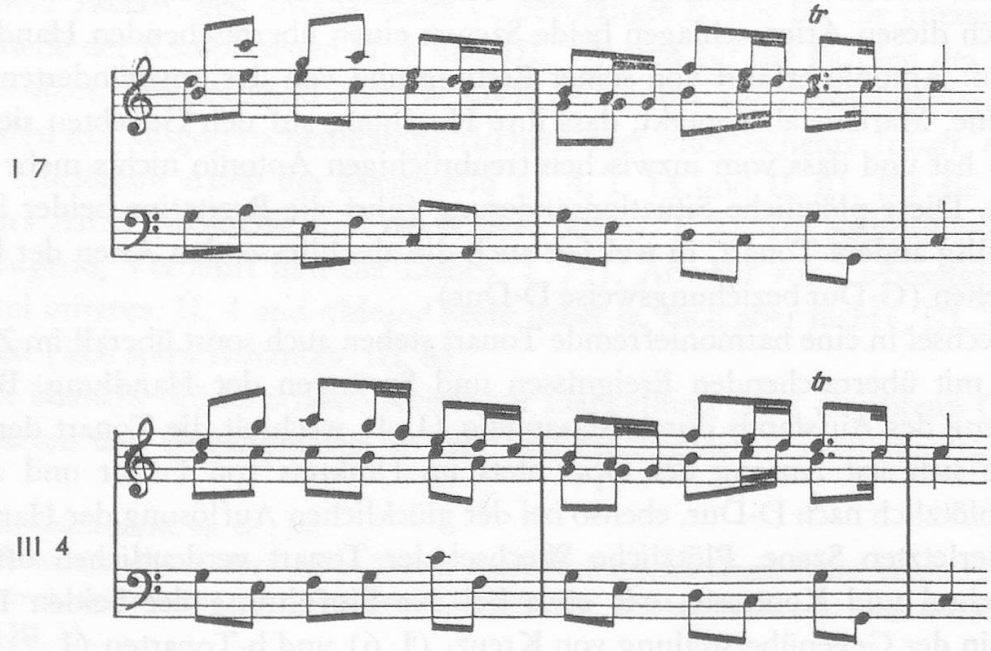
Mit allen Mitteln seiner musikalischen Affektdarstellung unterstreicht Keiser die Parallelität der beiden Gefangenenszenen II, 12/13 und III, 8. In der ersten Szene ist Antonio als Sklave in die Hände des Banditen Perrone gefallen, in der zweiten erleidet Mariane, die sich als Geisel für Antonio zur Verfügung gestellt hat, freiwillig das gleiche Schicksal. Diese beiden Szenen enthalten die einzigen echten Accompagnements der ganzen Oper, beide Male als Ausdruck einer schmerzlichen Klage über das erlittene Schicksal. Interessant ist der tonartliche Unterschied dieser beiden Rezitative: Während Antonio sein hartes Los in völliger Ungewissheit über eine Rettung und über die Liebe seiner Mariane erträgt (e-Moll), wähnt sich Mariane sowohl der Liebe Antonios wie auch der baldigen Beendigung ihrer Gefangenschaft gewiss (B-Dur). In beiden Szenen folgt auf das Accompagnement eine Klagearie im $^{6}/_{4}$-Takt, dessen «traurige» Affektbedeutung ja schon aus der Verwendung der Sarabande hervorging. («Pur flebili lamenti» beziehungsweise «Ja endlich wird mein liebstes Leben».) Beide Arien stehen in einer hohen b-Tonart, welche bei Keiser stets zur Charakterisierung besonders starker und schmerzlicher Affekte verwendet wird; der Unterschied zwischen dem f-Moll Antonios und dem Es-Dur der Mariane hat dieselbe Bedeutung wie der Unterschied der Accompagnement-Tonarten. Nach diesen Arien schlagen beide Szenen einen überraschenden Handlungsverlauf ein: Antonio erfährt von seiner Rettung und von der unveränderten Liebe der Mariane, Mariane aber merkt, dass ihre Hoffnung auf den Geliebten sie «sehr betrogen» hat und dass vom inzwischen treubrüchigen Antonio nichts mehr zu erwarten ist. Diese plötzliche Situationsänderung führt die Rezitative beider Szenen in eine völlig andere Tonart, in welcher auch die abschliessenden Arien der beiden Szenen stehen (G-Dur beziehungsweise D-Dur).

Solche Wechsel in eine harmoniefremde Tonart stehen auch sonst überall im Zusammenhang mit überraschenden Ereignissen und Sprüngen der Handlung. Bei der Entfesselung des Aufstands durch Masaniello (I, 4) wechselt die Tonart der Rezitative, die sich seit Anfang der Oper stets im Umkreis von F-Dur und a-Moll bewegte, plötzlich nach D-Dur, ebenso bei der glücklichen Auflösung der Handlung in der allerletzten Szene. Plötzliche Wechsel der Tonart verdeutlichen oft auch Szenenwechsel und Kontraste, wie etwa bei der Einführung der beiden Liebesintriguen in der Gegenüberstellung von Kreuz- (I, 6) und b-Tonarten (I, 7).

Für die motivischen Beziehungen zwischen einzelnen Arien wurde bereits ein besonders wichtiges Beispiel genannt, die Beziehung zwischen der ersten und der letzten Arie Masaniellos. Ein weiteres Beispiel dafür bieten die Arien der beiden weiblichen Handelnden in den Szenen II, 7 und II, 9. Zwischen dem Monolog der Aloysia (II, 7) und demjenigen der Mariane (II, 9) besteht ein inhaltlicher Zusammenhang, weil sich beide Frauen in diesen Szenen für einen, den «endgültigen» Mann entscheiden. Diese entscheidenden Szenen der beiden «Liebesintriguen» rahmen die politisch entscheidende Szene II, 8 ein, und sie stehen genau im Zentrum der ganzen Oper. Keiser hebt ihre Beziehung musikalisch hervor, indem er die Arien «In den Strahlen jener *Sonne*» (Aloysia) und «Ti perdei, mio bel *sole*» (Mariane) mit dem gleichen Motiv einleitet:



Solch eine motivische Beziehung besteht auch zwischen den Ritornellen der beiden C-Dur-Arien «Porto nel seno» (Velasco, I, 7) und «Sei nur zufrieden» (Pedro, III, 4); der Abschluss beider Ritornelle ist sogar identisch:



Die inhaltliche Beziehung dieser Arien steht bemerkenswerterweise in keinem Zusammenhang mit ihrem Text; aber sowohl die Entfernung des Velasco (I, 7) wie auch Pedros Rückkehr (III, 4) leiten über zu einem Zusammensein zwischen Pedro und Aloysia, für beide eine grosse Versuchung zum Ehebruch, der Pedro zunächst widersteht (I, 8), später jedoch nachgeben muss (III, 11).
Aus diesen Beispielen, die bei weitem nicht erschöpfend sind, sollte hinreichend hervorgehen, wie stark der musikalische Zusammenhalt einer Keiserschen Oper ist, und wie planvoll und frei von Willkür Keiser seine musikalischen Einfälle disponiert. Jedenfalls lässt sich das frühere Bild von einem mühelos schaffenden Keiser ohne «sittliche Kraft» [99] zu beständiger, ernsthafter Arbeit aus solchen Beobachtungen kaum mehr unterstützen.
Nach der Uraufführung im Juni 1706 wurde der *Masaniello furioso* noch mehrmals auf der Hamburger Bühne wiederaufgenommen; belegt sind Aufführungen in den Jahren 1709, 1714 und 1727, von denen die letzte unter Georg Philipp Telemann im Jahre 1727 mit einigen Änderungen der Partitur verbunden war [100]. Telemann passte mehrere Arien des Arcos und des Masaniello der veränderten Stimmlage der mitwirkenden Sänger an [101], ersetzte neun Arien Keisers durch eigene Kompositionen und fügte eine weitere, ebenfalls selbstkomponierte Arie hinzu. Obwohl solche Veränderungen bei der Wiederaufführung von Opern in jener Zeit üblich waren, ist diese Bearbeitung des *Masaniello* durch Telemann dennoch bezeichnend für die nachlassende Wirkung der Musik Keisers bereits zu seinen Lebzeiten; denn es waren gerade besonders eindrückliche und wichtige Arien der Partitur, denen Telemann durch eine Anpassung an den gesteigerten musikalischen Affektausdruck der späten Hamburger Barockoper ihre einstige Durchschlagskraft bewahren musste, weil sie in der Keiserschen Komposition offenbar als unmodern empfunden wurden.
Telemann ersetzte nicht nur die vier orchesterbegleiteten Arien des Masaniello (I, 4; I, 13; II, 8 und III, 2), sondern auch die vier bedeutendsten italienischen Soloarien («Senza speranza», I, 9; «Non mi mirate», II, 4; «Pur flebili lamenti», II, 13 und «Di sposa costanza», III, 8) durch eigene Kompositionen. Davon sind allerdings nur die Masaniello-Arien überliefert [102], die in ihrer Sopranbesetzung der Jugendlichkeit des historischen Masaniello eigentlich besser entsprachen, berücksichtigt

99 Dommer-Schering, op. cit., 529.

100 Aus diesen Jahren besitzen wir Neudrucke des *Masaniello*-Librettos, herausgegeben vom Hamburger Opernunternehmen.

101 Die Namen dieser Sänger kennen wir aus dem Textdruck des Jahres 1727. Nach der dortigen Personenliste wurde die Partie des Masaniello statt von einem Bassisten von einem Sopranisten gesungen, während die Stimmlage der übrigen Sänger Keisers Partitur von 1706 entspricht.

102 Drei davon (I, 4; I, 13 und II, 8) eingeklebt in die Entwurfspartitur Keisers, eine (III, 2) verstreut überliefert im Besitz der Österreichischen Staatsbibliothek.

man die Verhältnisse des barocken Theaters. Während die erste Arie, «Ihr knallende Schläge der donnernden Stücke» den veränderten «Furioso»-Stil der Telemann-Zeit verdeutlicht [103], berücksichtigt «der thönende Schall der hellen Trompeten» in II, 8 die gesteigerten instrumentalen Möglichkeiten der späten Hamburger Barockoper. Wie wenig die Komponisten des 18. Jahrhunderts einen fremden Kontext als Fessel ihres ureigenen Stils empfanden, zeigt die vierte Arie, «Die Wolken zeugen Keil und Blitze» (III, 2), zu der sich ein sehr ähnliches Seitenstück in einer Originalpartitur Telemanns findet [104].

*

* *

Abschliessend bleibt nun noch eine moderne Einrichtung des *Masaniello furioso* zu erwähnen, die das Schattendasein Keiserscher Werke in der heutigen Musizierpraxis deutlicher zeigt als alle Schallplattenverzeichnisse: Eine «Bühnenfassung» des *Masaniello furioso* von Johanna Rudolph und Horst Richter, welche 1967 in Ostberlin zur Aufführung gelangte. Text und Partitur dieser Bearbeitung greifen in ganz ungewöhnlichem Masse in die originale Struktur des Werkes ein. Durch rigorose Kürzungen der Liebesintrigue und durch die Einführung von anonymen, reflektierenden Personen «aus dem Volke» vergrössert sich das Gewicht der Hauptfigur und der politischen Handlung erheblich. Am Ende dieser «Bühnenfassung» trägt das neapolitanische Volk den vergötterten Masaniello zu Grabe, während der Adel nach Masaniellos Tod nicht mehr auftritt. Dem toten Heros gelten die textlich unveränderten Arien aus der Liebesintrigue Feinds: «Mein Magnet ist mir entzogen» (II, 5) und «Fahre wohl, mein anders Leben» (I, 15). Sie sind auf Leute aus dem Volke übertragen und durch Tiefertransposition zu Grabgesängen verdüstert. Die «Bühnenfassung» schliesst mit einem Sinnbild, dem «Anbruch der Morgenröte». Um die Aussage des *Masaniello furioso* in so entscheidender Weise zu verändern, musste der kunstvolle Bau des Feindschen Librettos zerstört und eine der wichtigsten Errungenschaften Feinds, die individuelle und «zwiespältige» Charakterisierung der Personen zwischen Gut und Böse, preisgegeben werden. Rudolph beruft sich allein auf das Verständnis des Textdichters für die Motive des Masaniello, also nur auf die eine Seite der differenzierten Feindschen Aussage. Und durch die Streichung von Abschnitten und die Änderung zahlreicher Textstellen führt sie die Darstellung

103 Dass dieses «Furioso» Telemanns auf der Höhe seiner Zeit steht, beweist seine Ähnlichkeit mit einem «Furioso» J. S. Bachs aus dem Jahre 1734, wo Bach – unabhängig von Telemann – zu einer frappierenden Übereinstimmung im Affektausdruck gelangt (BWV 215.5: «Rase nur, verwegner Schwarm»).

104 In der Telemann-Oper *Emma und Eginhard* von 1728, Wolff, op. cit., Notenbeispiel 162 (Die Oper selbst ist Kriegsverlust).

Masaniellos und Arcos' zurück auf die gängige «Gut-Böse»-Typisierung barocker Durchschnittslibretti, freilich in einer auf dem Barocktheater unmöglichen Wertung der Kontrahenten. Bezeichnend für diese Umdeutung ist die Übertragung der Arcosarie «Die Sternen lodern in der Glut» (I, 10) auf eine «Frau aus dem Volke» ohne Veränderung des Textes. Handelt es sich im Original um die Selbstdarstellung des aufgeklärten und einsichtigen Monarchen («Der Adel lebt im Blute nur, die Tugend in der Seele»), so wird daraus in der «Bühnenfassung» eine Polemik gegen alle Adligen einschliesslich Arcos.

Den tiefgreifenden Veränderungen des Textes und seiner Aussage entspricht eine oft gewaltsame Bearbeitung der Partitur durch Richter. Einzelne Arten sind ohne Rücksicht auf den Affektgehalt der Tonarten im Barock transponiert, verschiedene Rezitative aus weit voneinander entfernten Deklamationsfetzen Keisers zusammengestückelt.

Mit einer Barockpflege im Sinne der letzten Jahrzehnte hat diese «Bühnenfassung» wenig gemein. Sie weist eher zurück auf die lange Tradition der «Rettungsversuche» historisch unverstandener Opern im 19. und frühen 20. Jahrhundert [105]. In diese Tradition stellt sich die «Bühnenfassung» auch dadurch, dass sie die italienischen Arien durch ein Pseudo-Barockdeutsch ersetzt und damit eine Einschätzung fremdsprachiger Texte verrät, welche sich weniger auf die Künstler der Hamburger Oper selbst als vielmehr auf deren Kritiker unter den nationalen Musikhistorikern der Jahrhundertwende berufen kann [106]. In allen Veränderungen des originalen *Masaniello* ist diese «Bühnenfassung» allein auf ihren Aufführungsort zugeschnitten, und sie hat für irgendeine Wiederbelebung Keisers schon deshalb keinen Wert, weil das umfangreiche Einführungsheft Rudolphs [107] keine Angaben über das Verhältnis zwischen Original und Bearbeitung macht.

Aber nicht nur diese «Bühnenfassung», sondern auch der geringe Publikumserfolg, den eine Basler Theateraufführung des *Masaniello* ohne Substanzveränderungen im Jahre 1973 erzielte, zeigen deutlich, dass die angemessene Pflege Reinhard Keisers bis auf weiteres ein Reservat der Musikhistoriker bleiben wird. Überhaupt scheint die deutsche Barockoper ja gerade durch die Objektivität ihrer heutigen wissenschaftlichen Beurteilung endgültig in den Rang einer historisch abgeschlossenen

105 Ein besonders gehaltloser «Rettungsversuch» wurde bereits 1931 für Keiser unternommen, in B. Bardis Oper *Der tolle Kapellmeister,* einem heiteren Potpourree Keiserscher Arien, dessen Handlung von Matthesons Kolportagen über den Lebenswandel Keisers inspiriert ist (uraufgeführt in Königsberg 1931).

106 Abgelehnt werden die italienischen Texte als «Unsitte» etwa bei Kleefeld oder bei Dommer-Schering, op. cit.

107 Johanna Rudolph, *Masaniello furioso. Bühnenfassung,* Leipzig 1967. Die Partitur zu diesem Textheft mit Einführung ist nur in der Manuskriptvervielfältigung zugänglich (im Besitz des VEB Deutscher Verlag für Musik).

und – wenn man so will – «erledigten» Zeitkunst verwiesen zu werden. Fragen des breiteren Publikumsverständnisses oder der musizierpraktischen Wiederbelebung, wie sie etwa in der Literatur über barocke Kirchenmusik seit jeher selbstverständlich und ausführlich erörtert werden, spielen bei der Erforschung deutscher Barockopern nicht einmal untergeordnet eine Rolle. In dieser Hinsicht beinhaltete sogar die oft scharfe und ungerechte Kritik mancher älteren Musikhistoriker eigentlich ein grösseres Interesse an der Nachwirkung deutscher Barockopern als die wertfreie Darstellung in der heutigen Literatur. Indem Lindner, Chrysander, Dommer-Schering oder Kretzschmar die Barockoper mit ihren eigenen ästhetischen Massstäben konfrontierten, bemühten sie sich im Grunde um einen – wenn auch zweifelhaften – Zusammenhang zwischen dieser Kunst und dem Kunstverständnis ihrer Zeit. Dem vorzüglichen Interesse der damaligen nationalen Musikhistoriker empfahl sich die deutsche Barockoper ja schon allein dadurch, dass sie eine deutsche Oper war, ein beachtliches Gegengewicht gegen den welschen Einfluss im Deutschland des 17./18. Jahrhunderts, welches bei aller Kritik in einzelnen Zügen auch enthusiastische Urteile gestattete. Heute ist es dagegen selbstverständlich, die Phänomene deutscher Musikgeschichte zunächst einmal nach ihrem internationalen Stellenwert zu befragen. Und die Ergebnisse solcher Opernvergleiche über die Grenzen sind kaum dazu angetan, gerade an deutschen Barockopern enthusiastisches Interesse zu erwecken. Vielleicht wird sich daher eine breitere Beachtung der deutschen Barockoper erst auf dem Umweg einer besseren Erschliessung italienischer und französischer Opern jener Zeit ergeben.