



Göttinger Händel-Beiträge

Jahrbuch / Yearbook 2025



Göttinger Händel-Beiträge

Begründet von Hans Joachim Marx
Im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft
herausgegeben von
Stefanie Acquavella-Rauch und Panja Mücke

Band XXVI

Redaktionelle Mitarbeit
Amon Sokolski

Vandenhoeck & Ruprecht

Gefördert von der Göttinger Handelgesellschaft e. V.

Mit 15 farbigen Abbildungen, 2 Notenbeispielen,
4 Übersichten und 4 Tabellen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2025 Vandenhoeck & Ruprecht, Robert-Bosch-Breite 10, D-37079 Göttingen,
ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill BV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland;
Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill BV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff,
Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Brill Wageningen Academic,
Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen
bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: John Verelst (*ca. 1675; † 1734): *Anna Maria Strada*, 1732,
Öl auf Leinwand, 126 × 100 cm (London, Foundling Museum).

Umschlaggestaltung: SchwabScantechnik GmbH & Co. KG, Göttingen
Satz: textformart, Göttingen

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com
E-Mail: info@v-r.de

ISSN 2197-330X
ISBN 978-3-647-27840-7



John Verelst (*ca. 1675; † 1734): *Anna Maria Strada*, 1732, Öl auf Leinwand, 126 × 100 cm (London, Foundling Museum)

John Verelst *Anna Maria Strada* (1732)

Eine junge Frau in einem cremeweißen, tief dekolletierten Kleid aus Seidentaft sitzt an einem Cembalo, die linke Hand elegant in einer bühnenhaft anmutenden Geste halb gehoben, während die rechte Hand sanft ein Notenblatt auf dem Schoß hält. Es ist die darauf zu sehende Musik, die Arie „Sì, caro, Sì“, deren exakte Wiedergabe zur Identifikation der Dargestellten führte, handelt es sich doch um eine Seite aus Händels *Apollo's Feast or The Harmony of the Opera Stage*. Durch die Überschrift „Sung by Sig[nora] Strada“ lassen sich Arie und Bild der Sopranistin Anna Maria Strada del Pò – „La Stradina“ – zuordnen. Im Jahr 1731 hatte sie die ursprünglich für Faustina Bordoni komponierte Arie aus *Admeto, Re de Tessaglia* (HWV 22, 1727) bei der Wiederaufnahme des gründlich überarbeiteten *Rinaldo* (HWV 7b) aufgeführt. In Öl auf Leinwand malte John Verelst 1732 Händels Primadonna der 1730er Jahre – die vielleicht größte Konstante seiner Bühnenunternehmungen bis 1737 – und hinterließ damit das einzige erhaltene Porträt der Sängerin.

Die *Stradina* sang in mindestens 24 von Händels Opern, in der Opéra-Ballet *Terpsicore* (1734, HWV 8b) sowie in den neun Pasticci, die er zwischen 1730 und 1737 auf die Bühne brachte. Dabei war sie das einzige Mitglied seines Ensembles, das 1733 nicht zur *Opera of the Nobility* wechselte, sondern ihm die Treue hielt. In Wiederaufführungen war sie mit Arien zu hören, mit denen vorher Francesca Cuzzoni oder Faustina Bordoni das Londoner Publikum beeindruckt hatten. Stradas Technik und stimmliche Qualitäten erlaubten es Händel, sie flexibel für neue Kompositionen oder in bereits vorliegenden Partien einzusetzen, ohne diese großartig verändern zu müssen. Dies spielte gerade für die Pasticci – von *Ormisda* (HWV A³, 1730) bis *Didone abbandonata* (HWV A¹², 1737) – eine entscheidende Rolle. Dort übernahm die *Stradina* auch Arien, die ursprünglich von Kastraten wie Carlo Scalzi, Giovanni Carestini oder Carlo Broschi alias „Farinelli“ gesungen worden waren, und faszinierte mit ihren virtuoson Trillern, langen Rouladen, gehaltenen Noten und Sprüngen. Wie keine zweite trug die Primadonna dazu bei, dass Händel seine mit den Pasticci verbundenen Ideen umsetzen konnte: neue Sänger zu präsentieren und das Londoner Publikum mit aktueller italienischer Musik in Kontakt zu bringen. Damit ist das Porträt Anna Maria Stradas ein Schlüsselobjekt für die Leitfrage nach der ‚Obskuren Praxis‘, der sich der folgende Band, eingeleitet von Laurenz Lüttkens Festvortrag rund um Händel und das Pasticcio, widmet.

Stefanie Acquavella-Rauch

Inhalt

Panja Mücke (Mannheim)	
Obskure Praxis?	
Händel und das Pasticcio	
Einführung zum Symposium der Händel-Festspiele 2024	1

FESTVORTRAG 2024

Laurenz Lütteken (Zürich)	
Werk und Flickwerk.	
Multiple Autorschaften im 18. Jahrhundert	5

REFERATE DES SYMPOSIUMS 2024

Sebastian Biesold (Frankfurt a. M.)	
Entlehnungen als theaterpraktische Möglichkeit –	
Händels Opernpasticci und die Schwetzingen Produktion	
von <i>Didone abbandonata</i> HWV A ¹² (2015)	21
Jens Niebaum (Münster)	
„Pasticcio“ und „Pasticciohaftes“ in der Architektur der Frühen Neuzeit . .	59
Patrick Mertens (Gießen)	
Finanzielle Aspekte der Pasticcio-Praxis	
für Händel als Opernimpresario.	
Ökonomische Betrachtungen zur Londoner Spielzeit 1724/25	
sowie zur Erstproduktion von Händels <i>Elpidia</i>	89
Andreas Waczkat (Göttingen)	
Oratorienpasticci nach Händels Werken als Phänomen der Rezeption . .	115
Internationale Bibliografie der Händel-Literatur 2023/2024	129
Mitteilungen der Göttinger Händel-Gesellschaft e. V.	135
Register	139

Obskure Praxis? Händel und das Pasticcio

Einführung zum Symposium der Händel-Festspiele 2024

Panja Mücke (Mannheim)

Das Pasticcio ist seit etwa dreißig Jahren, ausgehend von den wegweisenden Forschungen Heinz Beckers, Gordana Lazarevichs und Reinhard Strohms¹ stärker in den Fokus der musikwissenschaftlichen Forschung gerückt worden. Hier spielten Fragen der Terminologie und des musikalischen ‚Werks‘ ebenso eine Rolle wie solche der Ästhetik und Aufführung, insbesondere im Blick auf die Opern von Antonio Vivaldi, Georg Friedrich Händel und Christoph Willibald Gluck.² Seit einigen Jahren wird dem Pasticcio nunmehr auch in der Musikpraxis wieder Aufmerksamkeit geschenkt: Man denke an die Aufführungen von *Bajazet* (Verona 1735 mit Musik von Antonio Vivaldi, Johann Adolf Hasse, Geminiano Giacomelli und Riccardo Broschi) im Schwetzingen Schlosstheater 2010/11, an *Ormisda* (London 1730 mit Musik von Leonardo Leo, Hasse und Giuseppe Maria Orlandini) bei den Händel-Festspielen 2018 in Halle und an *Oreste* (London 1734, mit Musik aus unterschiedlichen Kompositionen von Händel) im Theater an der Wien 2020. Die eindrucksvolle Premiere des von George Petrou zusammengestellten Pasticcio *Sarrasine* bei den Göttinger Händel-Festspielen 2024 führte dieses Konzept weiter bis hin zu einem zeitgenössischen Pasticcio, das originale Musik Händels im Geist des 18. Jahrhunderts innovativ zu etwas Neuartigem verknüpft.

¹ Vgl. Heinz Becker: *Opern-Pasticcio und Parodie-Oper*, in: Heinrich Hüsch (Hg.): *Musicae scientiae collectanea: Festschrift Karl Gustav Fellerer*, Köln 1973, S. 40–46; Reinhard Strohm: *Händels Pasticci*, in: Friedrich Lippmann (Hg.): *Studien zur Italienisch-Deutschen Musikgeschichte IX*, Köln 1974 (= *Analecta Musicologica* 14), S. 208–267, und Gordana Lazarevich, *Eighteenth-Century Pasticci: The Historian's Gordian Knot*, in: Friedrich Lippmann (Hg.): *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte XI*, Köln 1976 (= *Analecta musicologica* 17), S. 121–145.

² Vgl. insbesondere Gaetano Pittaresi (Hg.): *Responsabilità d'autore e collaborazione nell'opera dell'età barocca. Il Pasticcio*, Reggio Calabria: 2011 (= *Supplimenti musicali* I, 13), Berthold Over/Gesa zur Nieden (Hg.): *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe. Contexts, Materials und Aesthetics*, Bielefeld 2021 (= *Mainz Historical Cultural Sciences* 45) und Reinhard Strohm: *Händels Pasticci*, in: Arnold Jacobshagen/Panja Mücke (Hg.): *Das Händel-Handbuch*, Bd. 2.2: *Händels Opern*, Laaber 2009, S. 351–358.

Die Pasticcio-Praxis bestimmte den italienischen Opernbetrieb zwischen 1680 und 1800 in bis vor kurzem kaum vorstellbarem Maße. Anders, als man lange annahm, handelt es sich beim Pasticcio längst nicht immer um eine Notlösung; und anders, als man lange annahm, pflegte man das Pasticcio zwar häufig an Wanderbühnen, aber auch an stehenden kommerziellen und höfischen Bühnen. Die damit verbundenen Intentionen werden erst sukzessive deutlich – sie reichen von der Einbindung von Favoritarien der Sängerinnen und Sänger über die Präsentation aktueller musikalischer Richtungen, dem ‚Wettstreit‘ verschiedener kompositorischer Modelle in ein und demselben Werk bis hin zur effizienten Gestaltung einer Aufführung. Das Pasticcio war für das Publikum und die Aufführenden von ganz eigenem Reiz durch seinen Mix aus Kompositionsstilen, intertextuellen Bezügen und optimaler Sänger-Präsentation.

In gewissem Sinn kommt man mit dem Pasticcio dem Kern des italienischen Musiktheaterbetriebs im 17. und 18. Jahrhundert besonders nahe – Ziel war die Aufführung in bestmöglicher Qualität und Frappanz, nicht das ‚Werk‘ im emphatischen Sinn. Das Pasticcio wird nur in seinem individuellen Kontext verständlich und unter der Maßgabe, dass es sich um eine Praxis der Aufführung, des Kulturtransfers und der Künstler-Mobilität handelt; es wird nur verständlich unter Anerkennung des modularen Charakters der Kompositionen, ihrer fragilen ‚Werk‘-Struktur und ihrer performativen Variabilität. Erkenntnisse zur Pasticcio-Praxis führen auch zum besseren Verständnis des *Dramma per musica*, das per se über eine – mit Reinhard Wiesend – „schwache Ausprägung der Werkidee“³ verfügt. Die verbindende Klammer aller Elemente der *Opera seria* bildet das Libretto – die Komposition dient der Inszenierung des Wort-Textes auf der Bühne,⁴ vergleichbar mit Bühnenbild und Kostüm. Die Musik ist eine ephemere Einkleidung des Worttextes; sie kann neu sein, sie kann von einem oder mehreren Komponisten stammen, sie kann bearbeitet werden oder aus prä-existenter Musik kompiliert sein. Und all diese Varianten existierten mehr oder weniger gleichberechtigt nebeneinander.

Erst in jüngster Zeit wurde deutlich, dass die Pasticcio-Praxis nicht nur für die *Opera seria* Anwendung fand, sondern auch für die *Opera buffa*, die fran-

³ Reinhard Wiesend: *Zur Edierbarkeit italienischer Opern des 18. Jahrhunderts*, in: Hermann Danuser und Tobias Plebuch (Hg.): *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, Bd. 1, Kassel 1998, S. 271–274, hier S. 272. Vgl. dazu auch Michele Calella: *Zwischen Autorwillen und Produktionssystem*, in: Ulrich Konrad (Hg.): *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Tagung vom 18. bis 20. Februar 2005 in Würzburg*, Tutzing 2007 (= Würzburger musikhistorische Beiträge 27), S. 15–32.

⁴ Vgl. dazu auch Wiesend: *Zur Edierbarkeit* (wie Anm. 3), S. 273.

zösische Tragédie en musique und das Oratorium.⁵ Ihr Ende findet diese Praxis um 1800 im Zuge des aufkommenden Originalitätsdenkens, des Aufschwungs im Musikverlagswesens und der damit einhergehenden neuen medienhistorischen Situation. Davon abgesehen, wurden die dem Pasticcio zugrundeliegenden Techniken u. a. in der frühen Opéra comique sowie Ballad Opera angewendet und in der Opernparodie seit dem späten 18. Jahrhundert fortgeschrieben, so dass ihnen ein Weiterwirken bis in die neueste Zeit gesichert wurde. Offenbar bietet das Pasticcio einen Möglichkeitsraum für die Gestaltung attraktiver Opernproduktionen – damals wie heute.

Das diesjährige Händel-Jahrbuch versammelt den Festvortrag und die Referate des Händel-Symposiums 2024 und befasst sich mit Fragen der Pasticcio-Praxis im Blick auf Händels Opern und Oratorien sowie Tätigkeit als Theaterleiter. Laurenz Lütteken diskutiert grundsätzliche Fragen der Autorschaft im 18. Jahrhundert und wendet sich der Pasticcio-Praxis über die Gattungsgrenzen hinweg zu. Sebastian Biesold beschäftigt sich mit den von Händel selbst erstellten Opernpasticci und der heutigen Aufführungspraxis, während Jens Niebaum die Forschungen zum musikalischen Pasticcio interdisziplinär in den Blick nimmt, kennen Bildende Kunst und Architektur doch ähnliche Phänomene. Patrick Mertens befasst sich mit wirtschaftlichen Überlegungen, die Händel als Opernimpresario bei der Aufführung von eigenen und fremden Pasticci leiteten, und Andreas Waczkat setzt sich mit Fragen des Pasticcios im Oratorium und in der Händel-Rezeption auseinander.

Es ist mir ein Bedürfnis, Laurenz Lütteken und Wolfgang Sandberger herzlich für ihr Vertrauen zu danken, die erfolg- wie traditionsreichen Göttinger Händel-Symposien und die Jahrbücher in die Hände von Stefanie Acquavella-Rauch und mir zu übergeben. Ein großer Dank gebührt auch den Autor:innen des diesjährigen Bandes für ihre zeitnahe Fertigstellung der Texte und Amon Sokolski für die gründliche und engagierte Text-Redaktion. Und schließlich danke ich der Göttinger Händel-Gesellschaft und insbesondere Hans-Joachim Marx sehr für die Unterstützung dieser Publikation.

⁵ Vgl. dazu auch den Beitrag von Laurenz Lütteken in diesem Band.

Werk und Flickwerk. Multiple Autorschaften im 18. Jahrhundert

Laurenz Lütteken (Zürich)

Die Vorstellung eines musikalischen Werkes als etwas Gemachtem, als etwas Unverwechselbarem ist ab der frühen Neuzeit an zwei wesentliche Parameter gebunden: den der schriftlichen Überlieferung und den der Autorschaft.¹ Diese Voraussetzungen sind auch für das Zeitalter der Aufklärung und die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts von wesentlicher Bedeutung. Autorschaft ist ein zentrales Moment der kompositorischen Selbstbestimmung, mit dem Ergebnis der Materialisierung und der Abgrenzung. Autoren müssen erkennbar sein, als Personen und in dem, was sie hervorbringen, und dadurch werden sie unterscheidbar. Sie treten, ob sie wollen oder nicht, miteinander in Konkurrenz.² In der Musik ist alles dies besonders kompliziert, weil es neben dem Materiellen, also dem Geschriebenen oder Gedruckten, stets auch das Immaterielle gibt, also das Gespielte oder Gesungene. Musik wird, anders als ein literarischer Text, nicht nur gelesen, sondern stets auch, jedenfalls in der Frühen Neuzeit, vorgeführt und gehört. Musikalische Autorschaft ist also auf besondere Weise an die vergleichende Wahrnehmung gebunden. Und der Vergleich des Gehörten erfordert ein Urteil, das nicht so einfach zu bilden ist, da das Hören stets ein zeitlicher und damit ephemerer, schwer kontrollierbarer Vorgang bleiben muss.

Den vielleicht, und nicht nur bezogen auf den deutschen Sprachraum, wichtigsten Schritt zu einer Systematisierung dieser Schwierigkeiten unternahm Johann Mattheson. Er veröffentlichte im Jahr 1713, im Jahr des Großen Hauptrecesses, also der Neuordnung der hamburgischen Zivil-Gesellschaft, und unter dem unmittelbaren Eindruck von Joseph Addisons Zeitschrift *The Spectator*, eine Schrift, die sich vorsätzlich von den Prämissen der gelehrten Musiktheorie unterscheiden wollte: *Das neu-eröffnete Orchestre*.³ Es ging Mattheson um eine

¹ Zum Kontext vgl. u. a. Laurenz Lütteken: *Werk – Opus*, in: MGG Online, hg. von Laurenz Lütteken, New York / Kassel / Stuttgart 2008/2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11801> (Zugriff am 29.04.2024) sowie Wilhelm Seidel: *Werk und Werkbegriff in der Musikwissenschaft*, Darmstadt 1987 (= Erträge der Forschung 246).

² Dazu u. a. Laurenz Lütteken: *Musikalisches ‚am Markt‘. Typologische Überlegungen zu einer kulturellen Praxis im 18. Jahrhundert*, in: *Das Achtzehnte Jahrhundert* 36, 2012, S. 258–270.

³ [Johann] Mattheson: *Das Neu-Eröffnete Orchestre, Oder Universelle und gründliche Anleitung/Wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen*

grundlegende Systematisierung der vergleichenden musikalischen Erfahrung und des aus ihr hervorgehenden Urteils. Aus diesem Grund definierte er die Figur des Orchesters neu: Es sei nämlich ursprünglich jener Ort gewesen, „wo die vornehmsten HERRn ihren Sitz gehabt und welchen wir heute zu Tage das *parterre* nennen“.⁴ Der Zuschauer, der ‚spectator‘ der Gegenwart, sei aufgerufen, sich über die musikalischen Eindrücke, mit denen er konfrontiert wird, ein Urteil zu bilden. Er begibt sich dazu vom heute vornehmsten Platz des Theaters, den Logen, zurück in das Orchester, wo sich nun jedoch nicht nur die Musiker befinden, sondern zugleich der Verständigste von allen, der Musikmeister. Derjenige also, der sich ein „vernünfftiges Urtheil“ über die Musik bilden will, befindet sich an dem Platz, an dem in der Antike die Vornehmsten waren und in der Gegenwart die Verständigsten sind. Als Vorbild für die so erfolgreiche musikalische Urteilsbildung gelten ihm, dem Leser von John Locke und Joseph Addison, überdies die Engländer: „Die *Italiäner* executiren am besten; [...] die *Frantzen* divertiren am besten; die *Teutschen* aber *componiren* und arbeiten am besten; und die *Engelländer* judiciren am besten“.⁵

Das Urteil steht jedoch nicht für sich, sondern es gründet notwendig in der Abgrenzung, also in der vergleichenden Wahrnehmung. Man muss daher, um in Matthesons Metaphorik zu bleiben, nicht nur einmal im „Orchestre“ Platz nehmen, sondern immer und immer wieder. Es geht demnach beim Umgang mit Musik für ihn nicht um abstrakte Erkenntnis, sondern um ein musikalisches Wissen, das pragmatisch auf die Wirklichkeit gerichtet ist und aus ihr hervorgehen muss. Und ein solches pragmatisches Wissen ist zudem nur möglich, wenn der konkrete Urheber, der Autor, also der Komponist uneingeschränkt Geltung beanspruchen kann. Sein Werk ist der Gegenstand des Urteils, nicht allein, aber vor allem, und dies stets im Vergleich mit anderen Werken. Dies führt Mattheson ganz am Ende seiner Schrift ausdrücklich aus, als er die einzigartige Bedeutung der Musik durch eine Gegenüberstellung mit der Malerei beweisen will. Denn der mit der Autorschaft verbundene Druck ist für ihn ein klares Indiz für die uneinholbare Überlegenheit der Musik: Es gelange nämlich, so Mattheson, „eines *Autoris Opus*, so gedruckt ist, in tausend Menschen Hände“ – „dahingegen ein jedes Stück eines Mahlers nur einen einzigen Besitzer

Music erlangen/seinen Gout darnach formiren/die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaftt raisonniren möge. Mit beygefüigten Anmerckungen Herrn Capell=Meister Keisers, Hamburg: Auct. 1713; vgl. Holger Böning: *Der Musiker und Komponist Johann Mattheson als Hamburger Publizist. Studie zu den Anfängen der Moralischen Wochenschriften und der deutschen Musikpublizistik*, Bremen 2011 (= Presse und Geschichte. Neue Beiträge 50), hier insbesondere S. 187–189.

⁴ Mattheson: *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (wie Anm. 3), S. 34 und 36.

⁵ Ebd., S. 219.

haben könne“.⁶ In seinem Sinne könnte man daher sagen: Bilder kann man nur vergleichen, wenn sie einem selbst gehören und diese zufällig in der Galerie nebeneinander hängen; durch die Verbreitung in Drucken lässt sich dagegen die unterschiedlichste Musik für jeden nebeneinanderstellen und kennenlernen.

Autorschaft, bestenfalls multipliziert durch die Drucklegung, ist demnach ein zentrales Moment von Abgrenzung und Konkurrenz – und trägt damit zugleich, basierend auf dem Urteil, zur Bestimmung eines Marktwertes bei. Denn Urteile können unterschiedlich, positiv oder negativ ausfallen. Händels Londoner Existenz, nicht nur der Opernunternehmungen, sondern auch des Oratorienkomponisten, ist maßgeblich von dieser Voraussetzung geprägt – zumal er die Bedingungen höfischer Patronage in diesem seinen Entwurf sehr weitgehend zurückgedrängt hat und zurückdrängen wollte. Die Vorstellung von Autorschaft ist daher verbunden mit der Verwirklichung eines Werkes, dem Unverwechselbarkeit ebenso anhaftet wie Dauerhaftigkeit, das zudem, durch den Druck, eine weite Verbreitung erfahren kann.

In zwei Bereichen des Musikalischen mussten sich jedoch Konflikte mit einem auf Werkhaftigkeit fixierten Autorbegriff ergeben, und beide haben auf sehr unterschiedliche Weise wesensmäßig mit der Musik zu tun. Der eine ist, naheliegend, mit dem ‚Wie‘ verbunden, also mit den Modalitäten der Aufführung. Eine Aufführung war stets unwiederholbar, erst recht in jenen Bereichen, die nicht fixiert werden konnten und wollten, etwa im Generalbass oder den Fragen der Ornamentik. Wenn man also im „Orchestre“ saß, um zweimal dasselbe Werk zu hören, konnte es sich doch sehr unterschiedlich darstellen. An diesem Punkt konnte die Frage der Autorschaft zumindest unscharf werden. Man beurteilte daher stets, das betonte auch Mattheson ausdrücklich in seiner 1717 veröffentlichten ersten Verteidigungsschrift zu seinem *Neu-Eröffneten Orchestre*, nicht nur die Musik, sondern zugleich deren Aufführung, das Urteil betreffe also einerseits die „Composition“, andererseits die „Execution (darauf doch vieles ankommt)“.⁷ Die zahlreichen, zum Teil in langen Berichten dokumentierten Reisen des 18. Jahrhunderts sind, ob Kavalierstouren oder ausdrücklich, wie im Falle Charles Burneys, musikalische Unternehmungen, daher

⁶ Ebd., S. 328.

⁷ [Johann] Mattheson: *Das Beschützte Orchestre, oder desselben Zweyte Eröffnung Worinn Nicht nur einem wuercklichen galant-homme, der eben kein Professions-Verwandter sondern auch manchem Musico selbst die alleraufrichtigste und deutlichste Vorstellung musicalischer Wissenschaften wie sich dieselbe vom Schulstaub tüchtig gesäubert eigentlich und wahrhaftig verhalten/ertheilet; aller wiedrigen Auslegung und gedungenen Aufbürdung aber völliger und truckender Bescheid gegeben; so dann endlich des lange verbannt gewesenen Ut Mi Sol Re F La Todte (nicht tota) Musica Unter ansehnlicher Begleitung der zwölf Griechischen Modorum, zum ewigen Andencken beehrt wird*, Hamburg: Schiller 1717, S. 235.

weniger auf das ‚Was‘ gerichtet, also auf die Musik selbst, als auf das ‚Wie‘, also die Aufführung konkreter Musik in einem Palais, in einer Kirche, in einem Theater oder in einer Kammer. Auf diese Weise geriet also das Prinzip der Autorschaft zumindest ins Wanken, weil es sich nicht linear zuordnen ließ. Die ‚Composition‘ des Komponisten verband sich auf schwer zu entwirrende Weise mit der ‚Execution‘ des Musikers. Die Berichte über den Orgelspieler Händel lassen derartige Schwierigkeiten sehr anschaulich erkennen, und es scheint, als habe er selbst dies schon früh zum Gegenstand des Komponierens gemacht, etwa im fulminanten, beispiellosen Orgelsolo des *Trionfo del Tempo*. Aber auch das Phänomen der Sänger-Karrieren lässt den Sachverhalt deutlich erkennen, denn eine Arie war ohne die Komposition ebenso wenig vorstellbar wie ohne eine hoch individualisierte Ausführung.

In einem anderen Bereich sind die Probleme aber noch weitaus gravierender, weil davon Fragen von Werk und Autorschaft noch unmittelbarer berührt werden. Gemeint sind Verfahrensweisen in der Vokalmusik. Mit der Oper hatten sich deren Voraussetzungen grundlegend verändert, weil nun dem Textdichter ein eigener und genuiner Anspruch auf Autorschaft zugestanden wurde – eine Praxis, die es in der Vokalmusik des 15. und 16. Jahrhunderts nicht oder wenn, dann nur in sehr genau bestimmbaren, vereinzelt Ausnahmefällen gab.⁸ Ab dem 17. Jahrhundert hingegen kam dem Verfasser vor allem eines Opern- oder Oratorientextes, dann aber auch kleinerer Vokalformen eine eigenständige Bedeutung zu. Autorschaft konnte und sollte sich folglich in zwei Bereiche aufspalten. In der Opern- und Oratorienpraxis, sichtbar nicht nur an der Auftragsvergabe, sondern am Librettodruck, standen zwei Verfasser nebeneinander, Dichter und Komponist.

Durch die Reform Pietro Metastasios war zumindest das italienische Libretto einem komplizierten Rationalisierungsverfahren unterworfen, in dem Handlung und Reflexion, also Rezitativ und Arie, getrennt, die Zahl der Akteure begrenzt und das Übernatürliche, das ‚Wunderbare‘, auf ein Minimum beschränkt wurde. Metastasio war, zumal als kaiserlicher Hofpoet und in den von ihm selbst lancierten Werkausgaben, stets auf das Privileg seiner Autorschaft bedacht, auch angesichts des Umstands, dass sein Amt in Wien mit einer klaren Verpflichtung zur poetischen Repräsentation verbunden war.⁹ Noch

⁸ Zum Problem etwa, wenn auch nur auf die Frage der Aufführung bezogen, Daniel Brandenburg: *Works in Transformation. Zu einem „offenen“ Werkbegriff für die Opern des 18. Jahrhunderts*, in: ÖMz 66, 2011, S. 6–12.

⁹ Dazu Theodor Verwey: *Metastasio in Wien: Stellung und Aufgaben eines „kaiserlichen Hofpoeten“*, in: Laurenz Lütteken / Gerhard Splitt (Hg.): *Metastasio im Deutschland der Aufklärung. Bericht über das Symposium Potsdam 1999*, Tübingen 2002 (= Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 28), S. 15–57, hier v. a. S. 32–34.

Johann Adam Hiller rühmte ihn 1786, also nach seinem Tod, ausdrücklich als einen Dichter, der „den ersten und größten an die Seite gestellt werden kann“.¹⁰ So sehr Metastasio jedoch auf die Integrität seiner Dichtungen bedacht war, so wusste er gleichwohl, dass zu ihnen stets, in der Gestalt des Komponisten, ein zweiter Autor hinzutreten würde. Er war, durch seine Prägung in der römischen Arcadia, wo man unter Pseudonymen, also unter absichtsvoll changierenden Identitäten auftrat, mit dem Phänomen einer ‚unscharfen‘ Autorschaft durchaus vertraut.¹¹ In seinen Opern und Oratorien war der Umstand einer multiplen, mehrfachen Autorschaft daher keine neue, sondern nurmehr eine zugespitzte Wirklichkeit. Auch ihm war stets bewusst, dass ein Dramentext von ihm grundsätzlich als komponierte Musik aufgeführt wurde. Die Mehrfachvertonung eines einzigen Textes, mit oder ohne Zustimmung, mit oder ohne Kenntnis des Autors, machte diese Sache nochmals komplizierter. *Alessandro nell’Indie* existierte in den ersten zehn Jahren nach Niederschrift in zwölf verschiedenen Gestalten, darunter auch einer von Händel.¹²

In der vom 19. Jahrhundert geprägten Wahrnehmung hat sich die Frage der Autorschaft weitgehend auf die Seite des Komponisten verschoben, was aber selbst für das spätere 18. Jahrhundert noch nicht zutrifft. In einer Rezension von Charles Burneys Händel-Buch war 1786 in Carl Friedrich Cramers *Magazin der Musik* zu lesen: „Nehmen wir eine Oper, so machen Dichter und Componist sich ein Ideal, wornach sie arbeiten, der Kunstrichter geht, in sein Ideal vertieft, hin und hört und sieht; vergleicht die erfolgten Wirkungen mit den erwarteten; untersucht, wie Poesie und Musik mit Handlung am besten vereinigt werden können [...]“.¹³ Und wenige Jahre zuvor hatte Cramer selbst bereits Salieris *Armida* gerühmt, weil „Dichter und Componist“ kaum „ein gemeinschaftlich vortrefflichers Werk“ als eben dieses hätten hervorbringen können.¹⁴ Der Lehrer Johann Heinrich Gottlieb Heusinger hielt daher 1797 in seinem *Handbuch der Ästhetik*, bezogen bereits auf ein einfaches Lied, fest: „Dichter und Componist müssen sich zu Verfertigung desselben vereinen, denn sie sollen *beide zugleich* – nicht jeder vor sich – den Effect, und zwar nicht in

¹⁰ Johann Adam Hiller: *Ueber Metastasio und seine Werke. Nebst einigen Uebersetzungen aus demselben*, Leipzig 1786, S. 1.

¹¹ Vgl. dazu Wolfgang Proß: *Händel im Rom der ‚Arcadia‘*, in: GHB 18, 2017, S. 57–105, hier v. a. S. 68–70.

¹² Dazu u. a. Reinhard Strohm: *Metastasio’s „Alessandro nell’Indie“ and its Earliest Settings*, in: ders.: *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge 1985, S. 232–248 (der Aufsatz erschien auch auf deutsch und italienisch).

¹³ P. C. F.: *Rezension zu: Dr. Karl Burney’s Nachricht von Georg Friedrich Händels Lebensumständen [...]*, in: *Magazin der Musik* 2, 1786, S. 1220–1262, hier S. 1230.

¹⁴ Carlo Coltellini/Antonio Salieri: *Armida. Eine tragische Oper*, hg. von C[arl] F[riedrich] Cramer, Leipzig 1782, S. III.

dem Zuhörer, sondern im Sänger hervorbringen.“¹⁵ Und der Pädagoge Martin Ehlers meinte 1790, nun unter Verweis auf Vokalwerke aller Art: „Dichter und Componist sollten nur darauf bedacht seyn, ein zusammenhangendes und in Absicht auf Geschmack und Schönheit gehörig zusammenstimmendes Ganze zu schaffen [...]“.¹⁶

So eindeutig also einerseits die Wahrnehmung auf den Komponisten und sein Werk gerichtet war, so deutlich waren gewichtige Ausnahmen erkennbar, vor allem, aber nicht allein im Bereich der Vokalmusik. Die Vorstellung einer mehrfachen Autorschaft ist demnach keineswegs ungewöhnlich, auch wenn sie, wie im Falle Metastasios ersichtlich, in der Regel als produktive Herausforderung empfunden wurde. Mit ihr wurde das Problem der abgrenzbaren Wahrnehmung gleichsam in das Innere des Werkes selbst verlagert, auf die Frage, wie Text und Musik sich zueinander verhalten. Doch noch komplizierter wurden die Dinge dann, wenn die Frage der Autorschaft gleichsam exponentiell gesteigert wurde – wenn also mehrere Komponisten für ein Werk verantwortlich waren. Diese Praxis wurde schon im 18. Jahrhundert als ‚Pasticcio‘, also als Pastete bezeichnet, wenn auch nicht im Sinne eines theoretischen Begriffs, sondern stets, was nicht unwichtig ist, als Beschreibung einer weithin ausgeübten Praxis.¹⁷ Das Phänomen ist in einer lange auf die monolithische Autorschaft fixierten Forschung mit einem gewissen Unbehagen betrachtet worden, also eher als Kuriosität – bevor es im späten 20. Jahrhundert immer genauer und differenzierter erkundet wurde. Ein monumentaler Sammelband aus dem Jahr 2021 kann dann zugleich als ein erstes Resümee sowie eine Initiative zur weiteren Erforschung eines nach wie vor in vielerlei Hinsicht unklaren Verfahrens erscheinen.¹⁸

Mit einem Pasticcio ist, zunächst in der Vokalmusik, die Zusammenstellung unterschiedlicher Arien zu einem neuen Ganzen gemeint, das dann durch einen neuen Text geeint wurde. Johann Mattheson hob dies 1760 in einer Fußnote seiner Übersetzung der Händel-Biographie John Mainwarings hervor: „Die Italiener nennen ein aus vielerley Meistern zusammengesetztes Singspiel ein

¹⁵ J[ohann] H[einrich] G[ottlieb] Heusinger: *Handbuch der Aesthetik oder Grundsätze zur Bearbeitung und Beurtheilung der Werke einer jeden schönen Kunst [...]. Für Künstler und Kunstliebhaber*, Bd. 1 Perthes 1797, S. 195.

¹⁶ Martin Ehlers: *Betrachtungen über die Sittlichkeit der Vergnügungen in zween Theilen*, Bd. 1, Flensburg/Schleswig/Leipzig 2. verbesserte Auflage, 1790, S. 324.

¹⁷ Vgl. hier als Überblick nach wie vor Rainer Heyink: *Pasticcio*, in: MGG Online, hg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 1997/2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13525> (Zugriff am 29.04.2024).

¹⁸ Berthold Over/Gesa zur Nieden (Hg.): *Opera Pasticcios in 18th Century Europe. Contexts, Materials and Aesthetics*, Bielefeld 2021 (= Mainz Historical Cultural Sciences 45).

Pasticcio, oder eine Pastete“.¹⁹ Der Begriff vermag auf den ersten Blick verwirrend erscheinen, und doch treffen in ihm zwei Aspekte zusammen: der der Kochkunst, also einer handwerklichen Tätigkeit, als schmackhafte Vereinigung unterschiedlichster Zutaten, und der der außergewöhnlichen Kostbarkeit. Eine Pastete galt nicht bloß als besonders delikat, sondern als besonders aufwendig und teuer. Der entsprechende Eintrag in Zedlers Universal-Enzyklopädie, wo die Pastete als „treffliches, wohlschmeckendes Essen“ beschrieben wird, „auf das zierlichste gemacht“, bestehend aus „allerley Schleckereyen“,²⁰ umfasst, samt allen Derivaten, nahezu 25 Spalten. Die Vermischung bestehender kostbarer Dinge zu etwas ganz Neuem galt offenbar als zentraler Aspekt eines Werkes, in dem die Autorschaft gewissermaßen in eine Vielzahl von Trägern zersplittert werden konnte. Anders als bei einem Metastasio-Text, der, wenigstens in den Grundzügen, unverändert die Grundlage ganz verschiedener Kompositionen unterschiedlicher Komponisten werden konnte, vereinigten sich hier gleich ganz unterschiedliche Kompositionen in einem einzigen ‚Werk‘.

Eine gewisse Parallele ergibt sich zum Pasticcio in der Kunst, in dem aber absichtsvoll verschiedene Ebenen verschiedener Vorlagen zu einer neuen mit neuer Autorschaft verschmolzen werden sollten, in dem es also eher um ein Arrangement von Zitaten ging.²¹ Der französische Maler Roger de Piles beschrieb diesen Sachverhalt detailliert, hier in einer hamburgischen Übersetzung von 1710: „Noch ist was von den Gemälden zu sagen übrig, welche weder *Originalien* noch *Copien* sind, welche man im Italiänischen *Pastici* nennet, und so viel als eine Pastete heissen soll: denn eben, als wie die unterschiedliche Sachen, womit eine Pastete zubereitet wird, einerley Geschmack bekommen; also haben die Unwahrheiten, wovon ein solch Gemählde *componiret* ist, kein ander Absehen, als nur eine Wahrheit zu machen.“²² Die Bemerkung ist auch deswegen bedeutsam, weil der Autor beim Pasticcio als zentrales Merkmal die Wahrhaftigkeit ins Feld führt: Zwar sind die montierten Zitate eigentlich Fälschungen, doch erhalten sie durch die Glaubwürdigkeit des neuen Arrangements eine neue,

¹⁹ [John Mainwaring]: *Georg Friderich Händels Lebensbeschreibung, nebst einem Verzeichnisse seiner Ausübungswerke und deren Beurtheilung; übersetzt, auch mit einigen Anmerkungen, absonderlich über den hamburgischen Artikel versehen vom Legations-Rath [Johann] Mattheson*, Hamburg 1761, S. 94.

²⁰ [Anon.]: *Pastete*, in: Johann Heinrich Zedler (Hg.): *Großes vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste [...]*, 64 Bde., Halle 1731–1754, hier Bd. 26, 1740, Sp. 1236–1239, hier Sp. 1236.

²¹ Dazu etwa Hans Körner: *Antoine Watteau's ‚pasticci‘*, in: Over / zur Nieden: *Operatic Pasticcios* (wie Anm. 18), S. 71–102.

²² [Roger] de Pil[es]: *Historie und Leben Der berühmtesten Europaeischen Mahler [...]*, Hamburg: Schiller 1710, S. 125; wörtlich auch bei Joh[ann] Dauw: *Der Kunst-Erfahrne curieuse, galante, Doch aber zugleich erbauliche Schilder und Mahler [...]*, Kopenhagen 1721, S. 368.

eine eigene Wahrhaftigkeit. Die Nähe und der Unterschied zur Musik sind erkennbar. Zum einen ging es auch in der Musik um die Zusammenstellung, aber eben nicht von Fragmenten, sondern von ganzen Stücken. Die Frage der Wahrhaftigkeit betrifft dagegen auch sie, denn offenkundig sollte es bei einem solchen Arrangement nicht bloß um Beliebigkeiten, sondern um Wahrscheinlichkeit gehen.

In der Diskussion um das musikalische Pasticcio stand nicht nur, weitestgehend, die Oper im Vordergrund, sondern es wurde und wird sehr oft dabei ein pragmatisches Motiv betont. An der Definition von de Piles wird jedoch erkennbar, dass die Kombination von Teilen verschiedener Autoren durch den Kompilator zu einer neuen, einer anderen, einer wahrhaftigen Autorschaft gebracht werden soll, dass also das Pragmatische gerade nicht im Vordergrund steht. Noch 1792 findet sich – im *Politischen Journal* – ein Hinweis darauf, dass es am Berliner Hof drei Karnevalsopern gegeben habe: „Die dritte ist eine ganz besondere, neue Art von Oper. Jeder Sänger und jede Sängerin bringen nämlich aus ganz verschiednen Opern die für ihre Stimme am passendsten Arien. Der Hofpoet, Herr Caramantani di Filistri, legt einen neuen Text dazu unter, und combinirt das Ganze mit neuen Recitativen, die dann der Capellmeister Alessandri componirt. Die Italiener nennen ein solches Stück Pastitio, und einige sagen, es würde allerdings eine musikalische Pastete werden“.²³ Gemeint sind hier der berlinische Hofpoet Antonio de Filistri da Caramondani und der zweite Dirigent der Hofoper, Felice Alessandri, die aus den Stücken verschiedenster Komponisten auf Anregung der Sänger eine neue Oper gemacht haben. So verfügt also das neu, aus ganz verschiedenen Stücken hervorgegangene Werk selbst über eine eigene, eine neue, eine doppelte Autorschaft, die alles andere als beiläufig ist.

Doch im Blick auf das Pasticcio ist bereits die Konzentration auf die Oper eine Verengung. Die frühesten Spuren der Pasticcio-Praxis führen, übrigens zur selben Zeit, in der auch das Pasticcio in der Malerei entsteht, zum Oratorium. Im Libretto des 1675 in Bologna aufgeführten Oratoriums *Lo sposalitio di Rebecca* werden Übernahmen aus „famosi Drami rappresentati quest’Anno in Venetia“ eigens markiert, obwohl sich Komponist und Librettist im Text gar nicht zu erkennen geben.²⁴ Da die Musik verloren ist, lassen sich die behaupteten Zuordnungen allerdings nicht konkretisieren. 1668 veröffentlichte der

²³ Brief vom 12. Januar 1792, in: *Politisches Journal nebst Anzeige von gelehrten und andern Sachen*, Jahrgang 1792, 1, Hamburg 1792, S. 50–52, hier S. 50.

²⁴ [Anon.]: *Al Lettore*, in: *Giulio Cesare Arresti: Lo sposalitio di Rebecca. Oratorio per Musica. Cantato Nella Sala del Co. Astorre Orsi. La sera del dì 20. Marzo 1675*, Bologna 1675, S. 7.

Komponist Maurizio Cazzati das Libretto seines in Bologna aufgeführten Oratoriums *La Giuditta*, dessen Textdichter unbekannt blieb. Er selbst steuerte aber ein Vorwort bei, in dem er sein Werk als „Composizione Dramatica di diuerse celebri penne“ erklärte, also als eine Komposition verschiedener berühmter Federn: „non hò saputo contenermi di non consegnarla alle Stampe, parendomi non meno degna di riceuer luce dalle medesime, che atta a compartir loro splendore“;²⁵ also: „ich konnte mich nicht zurückhalten es zum Druck zu geben, da es mir nicht weniger würdig erschien, ihr Licht zu erhalten, als ihren Glanz zu teilen.“ Es bleibt dabei unklar, ob es sich dabei um ein Pasticcio aus verschiedenen Texten, verschiedenen Kompositionen oder beidem handelt – denn auch hier ist die Musik verloren.

Doch die Dinge werden nochmals komplizierter, wenn man bedenkt, dass ein Pasticcio nicht einmal auf die Vokalmusik beschränkt blieb. Mindestens drei der Cellosonaten von Antonio Vivaldi sind offenkundig Pasticci, wobei ungewiss bleibt, ob es sich dabei nur um Zusammenstellungen eigener oder auch fremder Werke handelt.²⁶ Im London des frühen 18. Jahrhunderts wurden die unterschiedlichsten vokalen und instrumentalen Werkteile in Konzerten kombiniert.²⁷ Wolfgang Amadé Mozart bearbeitete die Werke mehrerer Autoren 1767 zu vier Klavierkonzerten, er nutzte also Einzelstücke von anderen, um sie zu bearbeiten und neu zusammenzustellen; im Zusammenhang einer Kadenz zum D-Dur-Konzert KV 40 begegnet dabei das Wort „pastigio“ ausdrücklich.²⁸

Über die Zusammenstellung mehrerer Instrumentalsätze zu solchen Pasticci ist bisher wenig bekannt, aber auch dies scheint eine langanhaltende, durchaus verbreitete Praxis gewesen zu sein. Im fünften Band der 1837 erschienenen *Musicalischen Real-Encyclopädie* von Gustav Schilling findet sich sogar ein vom Herausgeber selbst verfasster Eintrag zum Pasticcio, in dem, wie schon in Heinrich Christoph Kochs *Musikalischem Lexikon* von 1802, der Hinweis auf Vokalmusik ganz fehlt: Der Ausdruck erscheine „zwar lächerlich“, aber er meine doch etwas Richtiges: „Man versteht nämlich in der Musik unter P[asticcio] ein Tonstück, dessen einzelne Sätze aus Tonstücken verschiedener Meister entlehnt sind, also ein aus den verschiedenartigen fremden Stoffen zusammengesetztes musikalisches Ganze“ seien: „Ein P[asticcio] ist es, wenn man zu einem Instru-

²⁵ Maurizio Cazzati: *La Giuditta. Accademia spirituale. Posta in Musica*, Bologna 1668, Bg. A3r.

²⁶ Dazu Sebastian Zips: *Die Violoncellosonaten des Antonio Vivaldi*, Diss. masch., Eichstätt 2005.

²⁷ Dazu Alison C. Desimone: *The Power of Pastiche. Musical Miscellany and Cultural Identity in Early Eighteenth-Century England*, Clemson 2021, hier S. 19–21.

²⁸ Zum Autograph und Vermerk Martina Hochreiter/Ulrich Leisinger: *Kritische Berichte: Wolfgang Amadeus Mozart: Bearbeitungen verschiedener Komponisten. Klavierkonzerte und Kadenzen*, Kassel u. a. 2007 (= NMA X, 28), S. 63.

mentalconcerte, das bekanntlich meist aus 3 Hauptsätzen besteht, das erste *Allegro* aus einem Concerte von Hummel, das *Adagio* aber aus einem Concerte von Weber, das letzte *Rondo* oder *Allegro* aus einem Concerte von Kalkbrenner oder einem andern Componisten wählt.“²⁹ Welche Verbreitung die hier geschilderte Praxis hatte, ist bisher vollständig unklar. Der Pianist Ludwig Schuncke spielte jedenfalls 1826 in London ein solches Klavierkonzert mit Sätzen von Hummel, Beethoven und Pixis, wobei der Status der Bearbeitungen nie untersucht worden ist.³⁰ Und immerhin dirigierte Richard Wagner noch am 31. März 1857 eine aus sechs Sätzen Beethovens zusammengestellte ‚Pasticcio-Sinfonie‘ in Zürich, und auch hier wird man, schon wegen der begrenzten räumlichen Verhältnisse in der Villa Wesendonck, eine Bearbeitung annehmen müssen.³¹

Es gab also Pasticci von Komponisten und Musikern, analog zur Vokalmusik, wo Komponisten und Sänger die Urheber sein konnten. Doch im Bereich der Vokalmusik war sogar noch eine weitere Variante denkbar. 1733 brachte der Frankfurter Patrizier Johann Friedrich von Uffenbach, der große frühe Gönner der Göttinger Universität, einen Band mit Dichtungen heraus, in dem sich auch Vokalstücke befinden: „Die darunter befindliche Cantaten sind größtentheils alle *Parodien*, oder unter *Melodien* berühmter *Componisten* gelegte Worte, und alle zu meinem eigenen Gebrauche verfertigt“.³² Doch sind diese Parodien, also die Unterlegungen bestehender Musik mit neuen Texten, eben zugleich Pasticci, da Uffenbach wenigstens in Teilen angibt, welche Arien, zum Beispiel von Händel oder Telemann, für die Texte Vorbild waren.³³ Die neuen Rezitative, die angefertigt werden mussten, stammten von Christoph Graupner und Gottfried Grünewald. Es konnten also, wie in dem späten Berliner Zeugnis erkennbar, Arien zusammengestellt und mit neuen Texten und Rezitativen zu einem neuen Ganzen gemacht werden. Es konnten aber umgekehrt auch, wie in Uffenbachs

²⁹ G.: *Pasticcio*, in: Gustav Schilling (Hg.): *Encyclopädie der gesammten musicalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 5, Stuttgart 1837, S. 392 f; zur Terminologie im 19. Jahrhundert auch Rodney Stenning Edgecombe: *The Varieties of Musical Pastiche: A Taxonomy*, in: *The Musical Times* 158, 2017, S. 27–43.

³⁰ Vgl. *The Harmonicon* 41, Mai 1826, S. 105 f.

³¹ Das Programm in Laurenz Lütteken (Hg.): *Kunstwerk der Zukunft. Richard Wagner und Zürich (1849–1858)*, Zürich 2008, S. 183 f.

³² Joh[ann] Fried[rich] von Uffenbach: *Vorrede*, in: ders.: *Gesammelte Neben-Arbeit in gebundenen Reden [...] nebst eine Vorrede von der Würde derer Singe-Gedichte*, Hamburg 1733, Bg. a2 r.–[c8] v., hier [a7] v.

³³ Ralph-Jürgen Reipsch: *Die Parodien des Johann Friedrich Armand von Uffenbach. Eine Bestandsaufnahme*, in: Wolf Hobohm/Brit Reipsch (Hg.): *Volksmusik und nationale Stile in Telemanns Werk. Der Opernkomponist Georg Philipp Telemann. Neue Erkenntnisse und Erfahrungen. Berichte über die Internationalen Wissenschaftlichen Konferenzen anlässlich der 12. und 13. Magdeburger Telemann-Festtage 1994 und 1996*, Hildesheim 2006 (= Telemann-Konferenzberichte 11), S. 352–391.

Verfahren ersichtlich, neue Texte geschrieben und passende Arien dazu ‚gesucht‘ werden. Beide Ergebnisse sind ein Pasticcio.

Mit den vielfältigen Verfahrensweisen waren stets auch Fragen der Verantwortlichkeit verbunden. Es besteht kein Zweifel, dass der Dichter Uffenbach, ungeachtet der Mithilfen Graupners und Grünewalds, für sich eine Art von finaler Urheberschaft reklamiert hat, demonstrativ sichtbar an seinem Textdruck. Das gilt aber ebenso für den Komponisten Cazzati, der zumindest das Libretto seines Oratoriums unter seinem eigenen Namen drucken ließ, und am Ende wohl auch für den jungen Mozart, selbst wenn wir über die Verbreitung seines ‚pastigios‘ nur Vermutungen anstellen können. Es gab also für die Werkgestalt eines Pasticcios eben auch einen finalen Autor, eine Art von Urheber. Das wird besonders deutlich an einem bemerkenswerten, nur durch den Zufall der Gleichzeitigkeit erhaltenen Dokument zu Christoph Willibald Gluck. Er erhielt 1762 den Auftrag des Wiener Hofes für die „Composition“ seines *Orfeo* (1762). Im selben Jahr wurde er aber zugleich beauftragt, die „Musicadjustirung der Opera ‚Arianna‘“ vorzunehmen, also ein Pasticcio zu erstellen.³⁴ Da die Honorierung parallel erfolgte, lässt sich überdies ein kommerzielles Äquivalent herstellen: Für die „Composition“ erhielt Gluck 825 Gulden, für die „Musicadjustirung“ gut 123, also etwa 15 % seiner Opern-Gage. Das ist zwar ein deutlich geringerer Betrag, aber eben doch eine werkhafte Bezahlung. Zudem ist die hier verwendete Terminologie bemerkenswert. Der vor allem der militärischen Strategie entstammende Begriff der ‚Adjustirung‘ besitzt einen anderen Stellenwert als jener der ‚Composition‘, und doch ist damit in beiden Fällen der Anspruch auf Autorschaft verbunden.

Im 18. Jahrhundert gab es demnach eine ganze Fülle von Möglichkeiten und Erscheinungsformen multipler Autorschaft. Die wenigen skizzierten Beispiele lassen erkennen, dass kommerzielle Interessen dafür keine zentrale Rolle spielten. Zwar war es für den Wiener Hof billiger, eine „Musicadjustirung“ in Auftrag zu geben – für Gluck wäre jedoch ein neuer Auftrag wahrscheinlich lukrativer geworden. Doch haben wir keine verlässlichen Hinweise darauf, wieviel Arbeit mit einem Pasticcio eigentlich verbunden waren, ob es also wirklich 15 % einer Neukomposition oder doch viel weniger waren, zumal die reine Schreibarbeit erheblich geringer war. Es muss daher, auch für Gluck, von Interesse gewesen sein, sich auf einen solchen Auftrag überhaupt einzulassen. Und ein solches Interesse dürfte es gewesen sein, eine geeignete Auswahl überhaupt vorzunehmen. Denn Pasticci waren, darauf verweist bereits Cazzati, nicht bloß beliebige Mischungen, sondern bestenfalls eine Art von Beispielsammlung. Sie

³⁴ Angaben nach Klaus Hortschansky: *Arianna – ein Pasticcio von Gluck*, in: *Die Musikforschung* 24, 1971, S. 407–411, hier S. 407.

vereinigten daher nicht notwendig, und wie so oft angenommen, einfach das Bekannte oder Populäre, sondern zugleich auch das Vorbildliche.³⁵ Sie basierten nicht nur auf einem konkreten, auf der Grundlage von Vergleichen gefällten Urteil, sondern sie sollten dieses kanonisieren. Es ging also stets zugleich um das Musterhafte, und daraus konnte sich durchaus ein autoritativer Anspruch ableiten. Die Referenzrahmen einer solchen Muster-Sammlung waren selbstverständlich sehr disparat, abhängig von Kontexten, Konstellationen und Interessen. Das konnte von den Vorlieben mehrerer Sänger reichen bis zur verbindlichen Auswahl durch eine Person, wie im Falle Uffenbachs oder Mozarts – oder, im Falle Cazzatis, bis zum Wunsch, sich selbst im Glanz der Vorbilder zu sonnen. Auch die Absichten konnten sich deutlich voneinander unterscheiden, im Falle Uffenbachs ging es um die Kanonisierung von Mustern, im Falle des jungen Mozart um die Reverenz vor von ihm und seinem Vater anerkannten Autoritäten. Offenbar allerdings zielte das Pasticcio dabei in aller Regel aber nicht auf eine anhaltende Präsenz, sondern auf den einzigartigen Augenblick.

Aber selbst dabei lassen sich Eigenarten und Besonderheiten erkennen. Als John Gay und Johann Christoph Pepusch 1728 die *Beggar's Opera* herausbrachten, setzte diese sich zwar in satirische Opposition zur italienischen Oper – tat dies aber, musikalisch, in Form eines Opern-Pasticcios. Dabei wurde im Erstdruck die von Pepusch komponierte Ouverture sogar in Partitur vorangestellt, während ansonsten alle Nummern lediglich als Melodie, aber mit genauer Provenienzanzeige notiert wurden. Die Verwendung der Vorlagen erhielt also durch den Kontext eine neue, andere und vollständig abweichende Funktion – in kritischer und satirischer Absicht. Und anders als vielleicht intendiert entfaltete die *Beggar's Opera* eine über Jahrzehnte anhaltende Bühnenpräsenz. Als Ehrenfried Buschmann 1770 für Hamburg eine deutsche Version herausbrachte, hielt er sich dabei zwar genau an die Vorlage von Gay – der musikalische Bezugsrahmen, über den aus dem Text nichts hervorgeht, scheint sich allerdings vollständig verändert zu haben.³⁶

Nimmt man dies alles ernst, so wird Matthesons Begründung der musikalischen Urteilskraft noch um eine entscheidende Dimension reicher und komplizierter. Es geht auch bei einem Pasticcio stets um die vergleichende Wahrnehmung, entweder von verschiedenen Werken eines Autors, die allerdings unterschiedlichen Kontexten angehören, oder von Werken eben ganz verschiedener Autoren. Ein Pasticcio ist daher keine Notgeburt oder ein Betriebsunfall,

³⁵ Dazu auch Ina Knoth: *Just for the Ladies? Compilation, Knowledge Practice and Pasticcio in England around 1720*, in: *Musicology Today* 18, 2021, S. 11–19.

³⁶ [Ehrenfried Buschmann]: *Die Strassenräuber, eine komische Oper in drey Aufzügen. (Zum Beuhf des Hamburgischen Theaters.)*, Hamburg/Bremen 1770.

sondern eben, wie der Name der Pastete sagt, eine Art von produktiver, aber angenehmer Verwirrung. Händel hat dies schon früh erprobt. Der *Trionfo del Tempo e del dingsinganno*, in Rom unter dem Eindruck der Arcadia entstanden, ist zwar kein Pasticcio, enthält aber sowohl eigene Werke wie auch, wenigstens in klaren Verweisen, solche Reinhard Keisers – aber offenbar aus einem ähnlichen Motiv: um ihnen, in einem neuen und anderen Kontext, den Charakter des Vorbildlichen zu verleihen. Fast zu Beginn des ersten Aktes seiner Oper *Almira* schaltete Händel zwei Tänze ein, eine Chaconne und eine Sarabande. Diese Sarabande griff er im Oratorium wieder auf, als Arie *Lascia la spina*. Es ist ein Verfahren, wie es nur das Pasticcio bereithalten konnte. Und es ist dabei von nachgeordnetem Interesse, ob der Hörer dies wusste oder überhaupt wissen konnte, entscheidend ist die Kanonisierungsabsicht.

Die etwa zehn Pasticci, die Händel dann in den 1720er und 1730er Jahren in London herausbrachte, lassen daher einerseits solche Kanonisierungsabsichten erkennen, verraten andererseits eine denkbar große Fülle von Verfahrensweisen: Zusammenstellungen eigener Musik zu neuem Text, Zusammenstellungen eigener und fremder Werke zu einem vorhandenen oder eben zu einem neu geschriebenen Text. Für diese Praktiken allein kommerzielle Motive anzunehmen, greift zweifellos zu kurz, es ging um die Autorisierung von Musterhaftigkeit, und zwar unter einer denkbar großen Fülle von Aspekten.

Immer wieder ist im Zusammenhang des 18. Jahrhunderts bei den Verfahrensweisen zumindest in der Vokalmusik von ‚Parodie‘ die Rede – als Wort für den Umstand, eine bestehende Musik mit neuem Text zu unterlegen. Gemeint ist mit dem Begriff jedoch, das wird auch an Uffenbachs Verwendung deutlich, allenfalls die bloße Technik – auch Parodie ist eben kein Genre. Es stellt sich also vor diesem Hintergrund die Frage, ob dieser Begriff in vielen Fällen tatsächlich eine hilfreiche Beschreibung der Vorgänge und ihrer Intention ist. Die teilweise oder vollständige Zusammenstellung eigener, fremder oder eigener und fremder Werke in einem anderen, einem abweichenden und neuen Kontext ist in vielen Fällen mit den Verfahren des Pasticcios vergleichbar – und die Probleme von Autorschaft werden in allen diesen Zusammenhängen zumindest schwankend. Immer aber ging es um die Zusammenstellung von Musterhaftem, sei es in Oratorien, wie in Bachs Weihnachtsoratorium, oder sogar in Passionen, sei es in Opern oder Instrumentalwerken, sei es in einer besonderen Form satirisch-ironischer Brechung wie eben bei der *Beggar's Opera*. Noch 1789 erwähnt Charles Burney die keineswegs seltene Unsicherheit, ob ein Stück nun „an entire work, by one composer, or a pasticcio by many composers“ sei.³⁷ Eine unmittel-

³⁷ Charles Burney: *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, Bd. 4, London 1789, S. 408.