

Anselm Gerhard

Vorhang auf?

Ein Streifzug
durch die Geschichte der
Opern-Ouvertüre

METZLER
BÄRENREITER

Vorhang auf?

Anselm Gerhard

Vorhang auf?

Ein Streifzug durch die Geschichte
der Opern-Ouvertüre

METZLER
BÄRENREITER

Anselm Gerhard
Universität Bern
Bern, Schweiz

ISBN 978-3-662-70534-6 ISBN 978-3-662-70535-3 (eBook)
<https://doi.org/10.1007/978-3-662-70535-3>

Ko-Publikation mit Bärenreiter-Verlag
ISBN der Ausgabe des Ko-Publikation-Verlages: 978-3-7618-2667-6

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

© Der/die Herausgeber bzw. der/die Autor(en), exklusiv lizenziert an Springer-Verlag GmbH, DE, ein Teil von Springer Nature 2025

Gemeinschaftsausgabe der Verlage J.B. Metzler, Berlin, und Bärenreiter-Verlag, Kassel
ISBN Bärenreiter-Verlag: 978-3-7618-2667-6

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jede Person benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des/der jeweiligen Zeicheninhaber*in sind zu beachten.

Die Verlage, die Autor*innen und die Herausgeber*innen gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder die Verlage noch die Autor*innen oder die Herausgeber*innen übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Die Verlage bleiben im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Einbandabbildung: Schlosstheater Drottningholm. Foto: Bengt Wanselius/Drottningholms Slottsteater

Planung/Lektorat: Oliver Schuetze

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Wenn Sie dieses Produkt entsorgen, geben Sie das Papier bitte zum Recycling.

INHALTSVERZEICHNIS

Sinfonia und Ouverture	1
<i>Mantua 1607</i>	1
<i>„Mantua“ 1851</i>	3
<i>Die italienische „Sinfonia“ als Modell</i>	4
<i>Pariser Sonderweg</i>	6
<i>Debatten in Berlin</i>	10
<i>Rameaus Experimente</i>	13
<i>Überdruss an der Schablone</i>	18
Experimente in der Zeit der „Aufklärung“	21
<i>Mozart, Salieri und Haydn</i>	21
<i>Unwetterszenen</i>	24
<i>Pantomimen</i>	29
<i>Kriegslärm</i>	30
<i>Die „Medley Overture“</i>	34
<i>Wien 1874</i>	38
Kurz oder lang?	41
<i>Wagners und Verdis Anfänge</i>	41
<i>„Si antes no se conoce lo imitado“</i>	43
<i>Vorspiel oder Ouvertüre?</i>	45
<i>Rossinis Unwetter</i>	49
<i>Glöckchen und Schüsse</i>	51
<i>Überbordende Energie</i>	53
<i>Vorspiele als Warenmuster</i>	58

Konkurrenz zur Symphonie	65
<i>Zwischen den Akten</i>	65
<i>Symphonische Musik in der italienischen Oper</i>	70
<i>Eine Ouvertüre als Keimzelle</i>	72
<i>Braucht es überhaupt Ouvertüren?</i>	73
<i>Medias in res</i>	75
<i>Gestaffelte Vorhänge als Notlösung</i>	77
Sichtbares und Unsichtbares	81
<i>Unsichtbare Chöre</i>	81
<i>Mitten im Gespräch</i>	83
<i>„Bevor die Musik beginnt“</i>	85
<i>Ein Sonnenaufgang in Japan</i>	87
<i>Eine nachgelieferte Ouvertüre</i>	88
<i>Vier Ouvertüren für einen „Klassiker“</i>	90
<i>Am Anfang und zum Schluss</i>	99
Rückblenden und Prologe	105
<i>„Ich bin der Prolog“</i>	105
<i>„Ein Stück, dem niemand zuhört“</i>	109
<i>Prologe für „merkwürdige Geschichten“</i>	111
<i>Rückblenden</i>	115
<i>Bebilderte Ouvertüren in der Weimarer Republik</i>	118
<i>„Flashbacks“ im Jahre 1870</i>	120
<i>Vorgeschichte für das innere Auge</i>	122
Nachbemerkung und Dank	129
Abbildungsnachweise	131
Personen- und Werkregister	133



Sinfonia und Overture

MANTUA 1607

Die Toccata am Beginn von Claudio Monteverdis *Orfeo* ist heute so präsent wie nie zuvor in der mehr als vierhundertjährigen Operngeschichte. Jeder Konzert- und Opernübertragung der European Broadcasting Union wird sie als akustisches Signet vorangestellt. So stellt sich die Frage, welche Beziehung diese Musik zur Handlung der Oper hat, die 1607 im Stadtschloss von Mantua erstmals zur Aufführung gelangte. Zur Trauer Orfeos um seine Euridice? Ist es die Exkursion in die Unterwelt? Die Begegnung Orfeos mit dem Fährmann Caronte? Kein Weg führt an der Feststellung vorbei: Es gibt überhaupt keine Beziehung.

Die Trompeten intonieren nicht mehr und nicht weniger als eine Fanfare. Sie weist mitnichten auf das, was auf der Bühne zu sehen sein wird. Keine Spur von der Funktion, die wir heute von einer Eröffnungsmusik im Musiktheater erwarten würden. Die Fanfare dient allein dem, was auf Italienisch „zittire“ heißt: ein unkonzentriertes, lärmiges Publikum dazu zu bringen, zumindest leiser zu reden. Jetzt soll die Aufmerksamkeit dem Geschehen auf der Bühne gelten.

Schauen wir genauer auf diese Einleitungstakte, finden wir uns mitten in den Besonderheiten einer Opernpartitur aus dem 17. Jahrhundert. Die musikalischen Quellen überliefern nur vage Anweisungen zum Klang, den sich der Komponist vorgestellt haben mag. Damals war man noch weit

entfernt davon, instrumentale Besetzungen genau vorzuschreiben. In der gedruckten Partitur hat Monteverdi für diese Toccata außer den fünf verschiedenen Stimmlagen der Kornettfamilie nur den Generalbass notieren lassen. Gut möglich, dass neben Kornetten, also Vorläufern der Trompeten, auch Schlaginstrumente wie zum Beispiel Pauken eingesetzt wurden. Das Einzige, was eine Wortanweisung in der gedruckten Partitur unmissverständlich fixiert, ist der zeitliche Ablauf. Die Toccata soll vor dem „Öffnen des Vorhangs“ gespielt werden, und zwar dreimal hintereinander. Ob es sich hier um einen Einzelfall handelt? Galt Ähnliches auch für andere Eröffnungsmusiken der Zeit? Wir wissen es nicht. Ein dreimaliges Signal am Beginn eines Opernabends wird uns dagegen auch noch in späteren Jahrhunderten begegnen.

Orfeo ist in vielerlei Hinsicht eine Ausnahme. Gleichwohl erlaubt dieses Werk im Umkehrschluss Aussagen über die Frühphase der Oper. Mehr als ungewöhnlich schon, dass Monteverdis Komposition in einem Notendruck überliefert ist. Die meisten Opernpartituren wurden – übrigens bis weit ins 19. Jahrhundert hinein – nur handschriftlich fixiert. Zahlreich sind deshalb Opern, von denen sich keine einzige musikalische Note erhalten hat. Von Monteverdi kennen wir nur von drei Opern die Musik. Zehn, vielleicht sogar fast zwanzig musiktheatralische Kompositionen aus seiner Feder sind für immer verloren.

Der Partiturdruk des *Orfeo* wurde erst zwei Jahre nach den ersten Aufführungen veranlasst. Offensichtlich hatte er keine praktische, sondern eine rein repräsentative Funktion. Monteverdis Auftraggeber, der Herzog von Mantua, musste sich beweisen. Denn seine Vorfahren waren erst im Jahre 1328 als „condottieri“ (mit heutigen Begriffen könnte man von „warlords“ sprechen) in einem blutigen Bürgerkrieg an die Macht gelangt. Den Titel eines Markgrafen hatte sich Gianfrancesco I. ein Jahrhundert später, im Jahre 1433, beim Kaiser gekauft. Erst 1530 wurde dessen Ururenkel Federico II. zum Herzog erhoben. Drei Generationen danach haftete den Gonzaga – wie auch den Medici in Florenz – immer noch der Geruch von Parvenus an. Ambitionierte Investitionen in die Schönen Künste sollten solche Defizite kompensieren. Prominenter noch als Monteverdi war der zur selben Zeit in Mantua als Hofmaler angestellte Peter Paul Rubens.

Es ist also allein „den besonderen Umständen der Aufführung des *Orfeo* am Mantuaner Hof und der dokumentarischen Absicht des Partiturdruks“ zuzuschreiben, dass „die zum Festereignis aufrufende Bläserfanfare ausnahmsweise“ publiziert wurde. Die 1607 erstmals gespielte *Fa-*

vola d'Orfeo rappresentata in musica ist eines der frühesten Beispiele für die Kunstform, die sich später als „opera“, „opéra“ oder „Oper“ konsolidieren sollte. Unter den Partituren aus den ersten Jahrzehnten der Operngeschichte gibt es überdies keine andere, die heute regelmäßig aufgeführt wird. Die wenigen älteren Exemplare dieser neuen Art eines hybriden Spektakels sind wesentlich schlechter dokumentiert als Monteverdis Erstling. Auch Jacopo Peris und Giulio Caccinis *Euridice*, 1600 anlässlich einer Hochzeit bei den Medici in Florenz aufgeführt, lässt die geringe Bedeutung erkennen, die man Eröffnungsmusiken zumaß. Der ebenfalls allein aus repräsentativen Gründen angefertigte Partiturdruk beginnt mit der Musik für die ersten gesungenen Verse. Wenn Opernpartituren in jener Zeit gedruckt wurden, fehlt in der Regel „das eröffnende Instrumentalspiel“, etwa in „der nur ein Jahr nach dem *Orfeo* in Mantua aufgeführten *Dafne* (1608) von Marco da Gagliano“.¹

Die Vernachlässigung dessen, was wir heute Ouvertüre nennen, kann verallgemeinert werden. In der Oper des 17. Jahrhunderts wurde der Bühnenhandlung eine Toccata, eine Intrada oder eine Sinfonia vorausgestellt. Doch fast nie hielt man es für nötig, schriftlich festzuhalten, was genau. Exemplarisch findet sich eine solche Anweisung im Partiturdruk der gerade erwähnten *Dafne* aus dem Jahre 1608: „Vor dem Öffnen des Vorhangs, um die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu erheischen, möge man eine Sinfonie spielen, die verschiedene Instrumente einsetzt, wie sie für die Begleitung der Chöre und die Ausführung der Ritornelle dienen.“ Dabei steht das italienische Wort „Sinfonia“ im älteren, noch bis etwa 1800 gebräuchlichen Sinn für ein beliebiges Instrumentalstück ohne Gesang.

„MANTUA“ 1851

Vor einer genaueren Spurensuche nach den Verbindungen zwischen Eröffnungsmusik und Drama ein abrupter Szenenwechsel: von Mantua nach „Mantua“. Am 11. März 1851 hatte im führenden Opernhaus Venedigs Giuseppe Verdis *Rigoletto* Premiere. Ort der Handlung ist die Stadt Mantua. Dabei war es in der Vorlage des Librettos, in Victor Hugos *Le roi s'amuse*, um die Untaten eines Königs gegangen, der sich in Paris „amüsiert“ hatte. Doch in einem Europa der Monarchien hätte keine Zensurbehörde einen König von Frankreich in der Rolle eines Wüstlings akzeptiert. Als Notlösung wurde die Handlung von Paris nach Mantua verpflanzt, der König zum Herzog deklassiert. Das hatte viele Vorteile, insbesondere den, dass das Herzogtum von Mantua seit 1708 nicht mehr

existierte. Die Familie der Gonzaga war damals ausgestorben, die Kaiser in Wien hatten das Territorium kassiert und regierten es fortan selbst.

Der Handlungsort von Verdis *Rigoletto* hat keine Bedeutung für dessen Dramaturgie. Was verbindet aber hier die Eröffnungsmusik mit der anschließenden Bühnenhandlung? Vor dem Beginn der Tragödie intoniert eine Solo-Trompete einen unheilschwangeren punktierten Rhythmus, in der Unteroktave verdoppelt von einer Solo-Posaune. Im dritten Takt wird ein dissonanter Akkord von einem Paukenwirbel grundiert. Im Gegensatz zu Monteverdis *Orfeo* stehen Pauken und Trompeten hier gerade nicht für festliche Repräsentation. Der erste Akkord im dritten Takt ist ein verminderter Septakkord, eine schreiende Dissonanz. Spätestens im fünften Takt ist klar, dass die harmonische Fortschreitung auf düsteres c-Moll zielt.

Das eröffnende Motiv der Trompete führt geradewegs in die Handlung, wie wir im Verlauf des ersten Aktes erkennen werden. In der Oper kehrt es immer dann wieder, wenn sich der Titelheld an die „maledizione“ erinnert. So am Ende des ersten Bilds, wenn ihn Monterone verflucht, als Reaktion auf den erbarmungslosen Spott, mit dem Rigoletto seinen Schmerz verhöhnt hatte. Im Monolog Rigolettos vor dem ersten Duett mit seiner Tochter Gilda wird ebendieses Motiv mit dem Text „Quel vecchio maledivami!...“ („Jener Alte hat mich verflucht!...“) unterlegt. Am 3. Juni 1850 hatte Verdi seinem Textdichter erklärt: „Der ganze Stoff findet sich in diesem Fluch, der sich auch als moralischer erweist.“⁴² Verdis Erfolgsoper gestaltet somit eine direkte Verbindung zwischen der Musik der eröffnenden Takte und dem Drama. Das kurze Vorspiel buchstabiert den ursprünglich für *Rigoletto* vorgesehenen Titel aus: *La maledizione*.

Um nach diesem zweiten Schlaglicht die Perspektive wieder auf größere Entwicklungen zu weiten: Während *Orfeo* 1607 für einen historischen Moment stand, in der die Konsolidierung der Opern-Ouvertüre noch in weiter Ferne lag, war die in sich geschlossene Ouvertüre 1851 längst zum Auslaufmodell geworden. Die meisten Komponisten bevorzugten seit etwa 1830 ein kurzes Orchestervorspiel – wie eben Verdi in *Rigoletto*.

DIE ITALIENISCHE „SINFONIA“ ALS MODELL

In den zweieinhalb Jahrhunderten zwischen Mantua 1607 und „Mantua“ 1851 war eine Instrumentalkomposition vor dem Öffnen des Vorhangs selbstverständlich. Bezüge zum Drama auf der Bühne wurden dabei in der Regel nicht gesucht. Es ging um festliche Eröffnung, oft verknüpft mit der

funktionalen Aufgabe, das Publikum zum Schweigen zu bringen. Noch bis in die frühen 1660er-Jahre hinein waren Eröffnungsstücke vor einer Oper so konzipiert worden, dass man mit deren Musik ein feierliches Hineingehen assoziieren konnte. Denn aus heutiger Sicht überrascht die Bedeutung der instrumentalen Bass-Stimme für den Tonsatz dieser Stücke. Die tiefste Partie gründet mit langsam voranschreitenden Bewegungen einen zeremoniellen Auftritt – nicht nur denjenigen hochgestellter Bühnenfiguren, sondern auch den der gekrönten Häupter an der Spitze des Publikums. „Als eine der frühesten venezianischen Opernsinfonien, in denen der feierliche Eingang durch lebhafter bewegte Elemente unterbrochen wird, gilt allgemein Francesco Cavallis Sinfonia zum *Giasone* (1649) [...]. Die *Giasone*-Sinfonia besteht, wie die Mehrzahl der venezianischen Opernsinfonien seit ca. 1650, aus zwei Abschnitten: einem geradtaktigen feierlichen Eingang und einem abschließenden, tänzerisch bewegten Abschnitt in ungeradem Takt.“³

In seltenen Einzelfällen nahm die Einleitungsmusik musikalische Gedanken der folgenden Oper vorweg oder deutete ein tonmalerisches Programm an – vermutlich zunächst im Umkreis des Wiener Kaiserhofs. (Der prekäre Forschungsstand erlaubt hier nur vorläufige Aussagen, zumal die instrumentalen Eröffnungsmusiken in den Partituren oft fehlen.) Ein prominentes Beispiel für eine solche Vorwegnahme ist die als „Sonata“ bezeichnete Eröffnungsmusik zu *Il pomo d'oro* (Wien 1668). Diese Oper, in der es nicht um eine Tomate, sondern um das Urteil des Paris und den „goldenen Apfel“ geht, hatte Antonio Cesti für die Hochzeit Kaiser Leopolds I. komponiert. Der zweite von drei kurzen Sätzen dieser „Sonata“ nimmt Melodie und (Tanz-)Rhythmus des Chors vorweg, mit dem der unmittelbar anschließende allegorische Prolog eröffnet wird.

Anderthalb Jahrzehnte später sollte Antonio Draghi die Musik zu einem einaktigen Ballett mit dem Titel *L'albero del ramo d'oro* (Der Baum mit einem goldenen Zweig) schreiben. Anlass war die Zusammenkunft des ungarischen Landtags im Jahre 1681 – wegen der Pest nicht in der damaligen Hauptstadt Poszony (Preßburg, heute Bratislava), sondern in Sopron (Ödenburg). Hier wird der Zusammenhang von „Sinfonia“ und Opernhandlung noch deutlicher. Über der Eröffnungsmusik steht: „Precede sinfonia come di strepito di Vento in un Bosco.“ („Es geht eine Sinfonia voran wie das Brausen des Windes in einem Wald.“)

Insgesamt „lassen sich im Laufe des 17. Jahrhunderts verschiedene Tendenzen namhaft machen. Die auffälligste: der Schwund der feierlich-getragenen Einleitung zugunsten eines zunehmend figurativ aus-

gearbeiteten, lebhaften Eröffnungstempos. [...] Der Schritt von der venezianischen Opernsinfonie, die bis um 1700 trotz des Grundmusters Langsam (feierlich)/Lebhaft (tänzerisch) keine feste Anlage erkennen läßt, zur neapolitanischen Opernsinfonie in drei Sätzen [...] war entscheidend für die Konstituierung der Gattung.“ Erst kurz vor 1700 sollte sich in Italien dann ein Modell verfestigen, das ganz unspezifisch als „Sinfonia“ bezeichnet wurde, also als Instrumentalstück ohne Gesang. „Mit der herrschenden italienischen Oper verbreitete sich auch die Opernsinfonie über ganz Europa und stieg neben dem ebenfalls dreisätzigen Solokonzert, der Triosonate, dem Concerto grosso und später neben Streichquartett und Klaviersonate zu einer Hauptgattung der Instrumentalkomposition auf.“⁴

Als erstes Beispiel für die dreisätzliche Norm gilt nach derzeitigem Forschungsstand Alessandro Scarlattis komische Oper *Tutto il mal non vien per nocere*, die im Januar 1681 in Rom zur Uraufführung kam. Danach sollte sich die Bedeutung des Wortes „Sinfonia“ allmählich wandeln: nicht mehr nur irgendein Instrumentalstück, sondern in erster Linie genau das, was außerhalb Italiens als „Ouvertüre“ bezeichnet wurde. Bald verbreitete sich dieser neue dreisätzliche Typ auch jenseits der Opernhäuser. Von kaum zu überschätzender Bedeutung war dabei der Transfer der dreisätzigen Opern-Sinfonie in den Konzertsaal. Die illegitime Tochter der stereotypisierten italienischen Opern-Ouvertüre aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist bis heute allgegenwärtig. Man denke nur an einschlägige Werke von Haydn und Mozart, nach der Erweiterung zur viersätzigen Anlage dann auch von Beethoven, Schubert und Schumann, später von Brahms, Tschaikowski, Mahler und vielen anderen bis ins 21. Jahrhundert hinein.

Schaut man auf solche Opern-Sinfonien, sollte man sich die Grenzen zwischen Theater und Konzert als sehr durchlässig vorstellen. Noch im 19. Jahrhundert wurden regelmäßig Konzert-Sinfonien als musikalische Einleitungen für Opern- oder auch Schauspielaufführungen verwendet, ohne dass dies eindeutige Spuren hinterlassen hätte. Denn auf Programmzetteln oder in Textbüchern wurde in aller Regel nicht vermerkt, welche musikalische Komposition zur Eröffnung gespielt wurde.

PARISER SONDERWEG

Die zunächst in Neapel und Rom, später in ganz Italien und schließlich europaweit durchgesetzte Schablone einer dreisätzigen Sinfonia war allerdings nicht das einzige Modell für Opern-Ouvertüren. Frankreich hatte

unter Louis XIV konsequent einen Sonderweg eingeschlagen, obwohl die französische Operngeschichte mit der Übernahme von venezianischen Opern Francesco Cavallis begonnen hatte. Nur in Frankreich wurde Hofoper nicht auf Italienisch, sondern in der Landessprache gesungen. Und nur in Frankreich sollte (der aus Florenz stammende) Jean-Baptiste Lully das Grundmuster der venezianischen Opernsinfonie der Jahrhundertmitte mit der Abfolge eines langsamen und eines schnellen Satzes zu einem stabilen, unverwechselbar profilierten Typus ausformen. Als Prototyp begegnet dieses Muster in der Ouvertüre, die Lully für die Aufführung von Cavallis *Serse* am 22. November 1660 im Pariser Louvre nachkomponierte hatte.

Lullys Ouvertüren sind in aller Regel fünfstimmig. Der feierliche Eröffnungsteil mit einem gravitatisch wirkenden geraden Takt (meist 2/2 oder Alla breve) wird geschärft durch punktierte Rhythmen. Der folgende Teil prägt mit einem schnellen Tempo einen deutlichen Kontrast aus, oft in ungerader Taktart, fast immer imitatorisch, wenn nicht sogar fugiert gearbeitet. Meist folgt noch ein dritter, kürzerer Formteil, in dem das gravitatische Anfangstempo wiederaufgenommen wird. Diese Musik ist offensichtlich choreographisch konzipiert, allerdings nicht für Bewegungen auf der in diesem Moment noch nicht bespielten Bühne, sondern für solche im Zuschauerraum. Dieser wird auf seine Art zur Bühne, die Ouvertüre begleitet die Entrée des Hofstaats, angeführt vom absolutistischen Monarchen an der Spitze der Herrschaftspyramide. Allein deshalb wäre es widersinnig, dort nach Entsprechungen zu einer konkreten Bühnenhandlung zu suchen, also auf den Aspekt zu fokussieren, der im Mittelpunkt unserer Überlegungen stehen wird.

Am französischen Hof wurden diese Ouvertüren jeweils neu komponiert und als Bestandteil der Partitur gedruckt, so auch 1702 für André Campras *Tancrède* (siehe Abb. 1). Dennoch gehörten sie nicht zur Dramaturgie der jeweiligen Oper. Sucht man nach semantischen Zusammenhängen zwischen dem französischen Typus der Ouvertüre und den anschließend in Szene gesetzten Inhalten, wird man vor 1750 nur bei wenigen Komponisten fündig: bei zwei in London, die nie eine französische Oper geschrieben haben, und bei einem dritten, dessen Werkverzeichnis keine einzige Oper aufweist. Georg Friedrich Händel, der erste der beiden Londoner Komponisten, griff für seine in der britischen Hauptstadt in italienischer Sprache aufgeführten Opern – genauso wie für seine englischsprachigen Oratorien – fast ausnahmslos zur französischen Ouvertüre. Dieses Modell war in London schon am Ende des 17. Jahrhunderts eingeführt worden, etwa in Henry Purcells *Didò and Aeneas*.



Abb. 1 In Antwerpen ließ der Verleger Petrus Grangé einen Teil seiner Nachdrucke Pariser Opernlibretti mit einer ausklappbaren Abbildung ausstatten. Ein Jahr nach der Eröffnung des hier sichtbaren Neubaus des „Théâtre d'Anvers“ im Tapissierspand wurde 1712 André Campras *Tancrede* nachgespielt. Das Aufziehen des Vorhangs durch einen Putto lässt den Einfluss allegorischer Traditionen auf die Arbeit des Kupferstechers Pieter Balthazar Bottats erkennen. Sie gibt dem Wort „Ouverture“ eine unerwartete Nuance, zumal nicht geklärt ist, ob in der französischen Oper jener Zeit der Vorhang schon vor oder erst nach der Ouvertüre aufgezogen wurde

In Abweichung vom französischen Vorbild ließ Händel in mehr als der Hälfte seiner Opern-Ouvertüren auf die dreiteilige Anlage des Pariser Prototyps weitere kurze Instrumentalsätze folgen, etwa eine „Gavotta“, ein „Menuet“ oder eine „Gigue“, in einem Extremfall, der 1707 für Florenz komponierten Oper *Vincer se stesso è la maggior vittoria* (oft auch als *Rodrigo* bezeichnet) sogar nicht weniger als acht Tanzsätze. In einigen Fällen scheinen diese Tanzsätze bereits bei offenem Vorhang gespielt worden sein, Ouvertüre und erster Akt sind in den Quellen der jeweiligen Opern nicht immer eindeutig abgegrenzt. Ein charakteristisches Beispiel bietet *Arianna in Creta* (London 1734). In seiner Partiturhandschrift hat Händel das auf die französische Ouvertüre folgende Menuetto in D-Dur nach der Szenenanweisung für den ersten Akt aufgeschrieben. In den bei den Aufführungen verwendeten Abschriften und den meisten Druckaus-