„E manca l’arte“?

Die intermediale Pasticcio-Ästhetik im London des beginnenden 18. Jahrhunderts

Dem Opernpasticcio des beginnenden 18. Jahrhunderts wurde in der Forschung lange eine Sonderrolle zugewiesen. Dies lag erstens an der Konzentration auf möglichst geschlossene Werkdramaturgien und der damit zusammenhängenden Einordnung von Skizzen, Abschriften, Fragmenten und ‘borrowings’ in eine eher palimpsestartig-personenorientierte als fläschig-kontrastreiche, aus Musiktransfers und Musiker*innenmobilität erwachsene Struktur! Zweitens scheint für diese Sonderrolle auch eine strikte Trennung zwischen der ästhetischen Weiterentwicklung des Musiktheaterrepertoires und dem pragmatischen Theateralltag, in dem Opernkompositionen oft innerhalb kürzester Zeit fertiggestellt werden mussten, ausschlaggebend gewesen zu sein.2 Drittens ist das Opernpasticcio vor allem noch nicht vor dem Hintergrund der sich rasant entwickelnden intertextuellen und intermedialen Rezeptionskontexte in der Epoche der Aufklärung gelesen worden, die sich vor allem im London des beginnenden 18. Jahrhunderts durch die Etablierung von Zeitschriften und die Vielzahl zirkulierender Karikaturen und Pamphlete bemerkbar machten.

1 Vgl. George J. Buelow, „The Case for Handel’s Borrowings. The Judgment of Three Centuries“, in: Handel. Tercentenary Collection, hrsg. von Stanley Sadie und Anthony Hicks, Houndmills 1987, S. 61–82.
2 Zur Akzentuierung des Zusammenhangs vgl. jedoch Reinhard Strohm, „Händels Pasticci“, in: Händels Opern (Das Händel-Handbuch 2,2), hrsg. von Arnold Jacobshagen und Panja Mücke, Laaber 2009, S. 351–358, hier S. 351; Christine Siegert, „Zum Pasticcio-Problem“, in: Opernkonzessionen zwischen Berlin und Bayreuth. Das musikalische Theater der Markgräfin Wilhelmine, hrsg. von Thomas Betzwieser, Würzburg 2016, S. 155–166.
Ich möchte mich in meinem Beitrag genau diesem letzten Punkt widmen, und zwar anhand einer Untersuchung des Zusammenhangs von Opernpasticcios im London der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit aufklärungsrelevanten Diskursen, die in der zeitgenössischen Kunsththeorie geführt und in den opernbezogenen Karikaturen präsent waren. In einem ersten Teil wird es um die Einordnung der ersten „pastiche“-Definition durch den Maler Roger de Piles in die englischen Diskussionen zur Herausbildung eines Kunstgeschmacks zwischen John Lockes Erkenntnistheorie und William Hogarths Kunstästhetik gehen. Danach wird in einem zweiten Teil die Verbindung zwischen dem pastiche in der Malerei und dem Pasticcio in der Musik untersucht. Sie lässt sich an den zahlreichen Karikaturen erkennen, die im London der 1730er und 1740er Jahre zur italienischen Oper und zu Georg Friedrich Händel entstanden, der in den 1730er Jahren im King’s Theatre regelmäßig Pasticcios auf das Programm setzte. Ein dritter Teil zu Händels Kompositionsweisen von Opernpasticcios schließt den Beitrag ab.

I. Das Pasticcio in philosophischen und kunsttheoretischen Aufklärungsdiskursen

In der englischen Aufklärung erschienen zahlreiche Einführungen in die Malerei, die zur Entwicklung eines ausgereiften Kunstgeschmacks der Rezipientinnen und Rezipienten beitragen sollten. In einer derselben findet sich die erste überlieferte Definition des pastiche. Sie wird dem französischen Maler Roger de Piles zugeschrieben und wurde lange mit seiner Publikation *Conversations sur la Connaissance de la Peinture et sur le Jugement qu’on doit faire des Tableaux* aus dem Jahr 1677 verbunden. Dort ist sie aber, wie Ingeborg Hoesterey gezeigt hat, gar nicht auffindbar. Ihre ersten Publikationen auf Französisch finden sich in de Piles’ Abhandlung *Abrégée de la Vie des Peintres* (Paris 1699) und in Félibien des Avaux’ *Conférences de l’Académie royale de Peinture et de Sculpture*, die 1706 in Amsterdam publiziert wurden. Ein Jahr später erschien sie in der Londoner Publikation von de Piles’ *L’idée du Peintre parfait, pour servir de Règle aux jugemens que l’on doit porter*.

3 Ingeborg Hoesterey, *Pastiche. Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Bloomington 2001, S. 4–5.
4 Roger de Piles, *Abrégée de la Vie des Peintres. Avec des reflexions sur leurs Ouvrages. Et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des Desseins, & de l’utilité des Estampes*, Paris 1699, S. 104. Diese Referenz war der genannten pastiche-Forschung bisher nicht bekannt. Ich danke Berthold Over für den Hinweis darauf.
sur les Ouvrages des Peintres (1707), die bereits im Jahr 1706 unter dem Titel *The Art of Painting, and the Lives of the Painters* auch schon in einer englischen Übersetzung bei John Nutt gedruckt worden war.\(^5\) Allein aus dieser Publikationsgeschichte lässt sich erkennen, dass es sich bei den kunstbezogenen Aufklärungsdiskursen um eine internationale Diskussion handelt; gleichzeitig ist eine Betrachtung der Frage hilfreich, warum de Piles’ Schriften zum Geschmack in der Malerei gerade in London publiziert und auch ins Englische übersetzt wurden.

In Bezug auf den Londoner Kontext ist zunächst festzuhalten, dass de Piles sich in seinen Publikationen stark mit der Betrachtung von Drucken und Kopien beschäftigt, die eine vergleichende Auseinandersetzung mit Kunstwerken ermöglichen. Vor allem das zumeist verkleinerte Format der Drucke hält de Piles für einen Vorteil, um sie zu Hause aufzuhängen oder auf einem Tisch nebeneinander zu betrachten. Gleichzeitig unterstreicht er die Wichtigkeit, sich mit der Qualität der Kopien und den dahinterstehenden malerischen Fähigkeiten und Intentionen auseinanderzusetzen.\(^6\) Vor diesem Hintergrund wird klar, dass es de Piles um die Absetzung verschiedener Stile, aber auch Werkideen durch eine vergleichende visuelle Betrachtung geht, und dass er dafür auch die sich in den europäischen Großstädten stark verbreitenden Drucke akzeptiert.\(^7\) Im London des beginnenden 18. Jahrhunderts wurden zudem zahlreiche Kopien oder pastiches von Gemälden für individuelle Kunstsammlungen angefertigt und verkauft.\(^8\)

Des Weiteren ist für den Nachvollzug der Anbindung von de Piles’ Überlegungen an das Londoner Kulturleben ein Vergleich der französischen Version seiner pastiche-Definition mit der englischen Übersetzung erhellend.

Das französische Zitat bezieht sich auf das pastiche als Sonderfall zwischen Original und Kopie, in dem durch die kunstfertige Zusammenstellung ko-

---

\(^5\) S. a. Michelle Fletcher, *Reading Revelation as Pastiche. Imitating the Past*, London und New York 2017, S. 49–51.

\(^6\) „[…] par le moyen des estampes, vous pouvez sur une table voir sans peine les ouvrages des différens [sic] maîtres, en former une idée, en juger par comparaison, en faire un choix, & contracter par cette pratique une habitude du bon goût […]“ („[…] durch die Drucke kann man auf einem Tisch ohne Mühe die Werke verschiedener Meister betrachten und sich durch einen Vergleich eine Idee davon machen, eine Auswahl treffen und durch diese Praxis eine Gewandtheit im guten Geschmack annehmen.“). Roger de Piles, *Les Éléments de Peinture pratique*, Amsterdam und Leipzig 1767, S. 450.

\(^7\) Zur Verbreitung von Drucken und insbesondere Karikaturen vgl. Mark Hallett, *The Spectacle of Difference. Graphic Satire in the Age of Hogarth*, New Haven 1999, S. 1.

\(^8\) Thomas McGeary, „Handel as Art Collector. Art, Connoisseurship and Taste in Hanoverian Britain“, in: *Early Music* 37 / 4 (2009), S. 533–576, hier S. 536–537.
pierter Elemente ein abgerundetes Ganzes erwächst, das mit einer kulinarisch perfekten Pastete gleichzusetzen ist:

Il me reste encore à dire quelque chose sur les Tableaux, qui ne sont ni Originaux, ni Copies, lesquels on appelle Pastiches, de l’italien, Pastici, qui veut dire Pâtez: parce que de même que les choses différentes qui assaisonnent un Pâté, se réduisent à un seul goût; ainsi les faussetez qui composent un Pastiche, ne tendent qu’à faire une vérité.\(^9\)

Bei der englischen Übersetzung wird das französische Wort pastiche weggelassen und der italienische Begriff Pasticcio dementsprechend als Ursprung der Gattung unterstrichen. Zudem wird das französische Wort für Pastete bei der ersten Nennung durch das englische Wort für Teig (paste) ersetzt, mit dem die perfekte Mischung der Elemente gegenüber der besten Auswahl an zu kopierenden Einzelelementen noch einmal herausgehoben wird:

It remains for me to say something of those Pictures that are neither Originals nor Copies, which the Italians call Pastici. From Paste, because, as the several things that Season a Pasty, are reduc’d to one Tast, so Counterfeits that compose a Pastici tend only to effect one Truth.”\(^10\)

Die Zentrierung des Pasticcios auf den Aspekt der Vermischung zu einem Teig und nicht nur zu einer Pastete, in der sich unterschiedliche, ausgesuchte Ingredienzien zu einem neuen Geschmack verbinden lassen, hängt eng mit den zwei Dimensionen der Wirkung und des Umgangs mit Pasticcios zusammen, mit denen sich de Piles auseinandersetzt. Das Pasticcio definiert de Piles dabei zum einen als ’Idee’ eines anderen Malers, die durch die Übernahme von Bildelementen imitiert wird, und zum anderen als eigene ’Idee’, welche mit fremden Maltechniken oder Imitationen eines bestimmten Kunstgeschmacks dargestellt wird. Hierdurch können täuschend echte Bilder im Stil einzelner Maler entstehen, die auf den ersten Blick ein erstaunenswertes harmonisches Ganzes ergeben, auch wenn das Bild keine direkte Kopie eines bereits bestehenden Bildes ist. Ein derartiges Pasticcio macht für de Piles jedoch nur Sinn, wenn die Kunstfertigkeit der Kopie tat-

---

9 Roger de Piles, L’idée du peintre parfait, pour servir de règle aux jugements que l’on doit porter sur les ouvrages des peintres, London 1707, S. 78.
10 Roger de Piles, The Art of Painting and the Lives of the Painters, London 1706, S. 74 (Hervorheb. orig.).
sächlich auf der Höhe der Kunstfertigkeit des Originals ist. Um dies herauszufinden, rät der französische Maler zu einem genauen Vergleich der Farbgebungen, Zeichnungen und Pinselführungen in den Pasticcios mit denjenigen der Originale, was sich praktisch durch das Nebeneinanderlegen von Drucken bewerkstelligen ließ. über die nicht nachzuverfolgende Verbindung ausgesuchter Elemente zu einer übergreifenden, funktionierenden und geschmackvollen Harmonie hinaus (wobei die perfekte Vermischung in der englischen Übersetzung im Vergleich zum französischen Original noch einmal akzentuiert worden zu sein scheint), geht es bei de Piles somit auch um ein geschultes Erkenntnisinteresse, die Einzelbestandteile der Komposition durch einen detaillierten visuellen Vergleich mit den Originalen zurückverfolgen und qualitätsmäßig bewerten zu können. Insofern siedelt de Piles das Pasticcio in der Malerei zwischen einer perfekten Täuschung und einer umfassenden kunstgewandten Gelehrtheit an.

De Piles’ Ausführungen zur Schulung des Kunstgeschmacks anhand von Pasticcios bleiben im Sinne der Aufklärung jedoch nicht bei der Schilderung einer bloßen Umgangsform mit dieser Kunstgattung stehen. Stattdessen thematisiert de Piles auch das Problem der verstandesmäßigen Verarbeitung der wahrgenommenen Bilder und Stile auch bei nicht umfassend geschulten Rezipierenden. Hierfür verwendet er eine ähnliche Metapher wie John Locke, der sich in seinem Essay Concerning Human Understanding von 1689 ebenfalls mit der Verbindung von Wahrnehmung und Verstandesleistung beschäftigt hatte. In Lockes Erkenntnistheorie bildet die sinnliche Wahrnehmung von Dingen die Grundlage für die Erkenntnis und die Herausbildung von Begriffen, indem die Wahrnehmungen innerhalb des Verstandes durch Kombination, Zusammenstellung und Abstraktion zu komplexen Ideen wie zum Beispiel „rot“ oder „Schönheit“ weiterverarbeitet werden. Zur Schil-
derung dieser Verstandesleistung nutzt der Philosoph die Metapher einer ’Dunkelkammer’, in die durch eine kleine Öffnung Licht fällt. Während Locke damit die Erkenntnisthätigkeit der Wahrnehmung als einzig erhellendes Element innerhalb des ansonsten verdunkelten Verstandes unterstreicht, kann man ihn an dieser Stelle auch so lesen, dass nicht nur die verstandesmäßige Verarbeitung mit dem Moment der Abstraktion operiert, sondern dass bereits die Wahrnehmung einfacher Ideen von einer gewissen Abstraktion betroffen ist.  

Schon diese erscheinen dem Verstand eher umrisshafte beziehungsweise in ihren systematisierten Eigenschaften, sodass die sinnliche Wahrnehmung mit den abstrahierenden Operationen des Geistes unmittelbar verbunden ist.  

Dark room. I pretend not to teach, but to inquire; and therefore cannot but confess here again, that external and internal sensation, are the only passages that I can find, of knowledge, to the understanding. These alone, as far as I can discover, are the windows by which light is let into this dark room. For, methinks, the understanding is not much unlike a closet wholly shut from light, with only some little opening left, to let in external visible resemblances, or ideas of things without; would the pictures coming into such a dark room but stay there, and lie so orderly as to be found upon occasion, it would very much resemble the understanding of man, in reference to all objects of sight, and the ideas of them.  

simple ideas are chiefly these three, 1. Combining several simple ideas into one compound one, and thus all complex ideas are made. 2. The 2d. is bringing two ideas, whether simple or complex, together; and setting them by one another, so as to take a view of them at once, without uniting them into one; by which way it gets all its ideas of relations. 3. The 3d. is separating them from all other ideas that accompany them in their real existence; this is called abstraction: and thus all its general ideas are made. This shows man’s power and its ways of operation to be muchwhat the same in the material and intellectual world.” John Locke, An Essay Concerning Human Understanding [1689], hrsg. von Kenneth P. Winkler, Indianapolis 1996, S. 66 (II.12, § 1).

13 Zu Lockes Metaphern für den Verstand vgl. auch Walter Euchner, John Locke zur Einführung, Hamburg 1996, S. 30.
14 In ähnlicher Weise ist in philosophischen Überlegungen zu Locke versucht worden, den stark kritisierbaren unidirektionalen Zusammenhang von Wahrnehmung und Verstandesleistung über den Charakter der Beispielhaftigkeit der wahrgenommenen Erscheinungen und Ideen zu erklären, der dann auch zu eher ostensiven Begriffsdefinitionen führt. Lorenz Krüger, „War Locke ein Empirist?”, in: John Locke. Essay über den menschlichen Verstand (Klassiker auslegen 6), hrsg. von Udo Thiel, Berlin 2008, S. 65–88, hier S. 77–78. Auch Euchner unterstreicht den engen Zusammenhang von Wahrnehmung, Abstraktion und Verstandesleistung bei Locke. Euchner 1996, John Locke, S. 43.
15 Locke [1689] 1996, Essay, S. 65 (II.11, § 17).
Auch bei de Piles wird das sinnlich geleitete Verstehen mit dem Bild eines abgeschlossenen Raumes beschrieben, als dessen Eingänge er die Augen und Ohren der Rezipierenden sieht. Der Kunstgeschmack der Rezipierenden wird dabei jedoch nicht durch umrisshafte Bilder angesprochen, die durch eher kleine Öffnungen in die „Dunkelkammer“ des Verstandes hineingelangen, sondern de Piles spricht gerade von einer möglichst großen Weitung der Öffnungen durch kontrastreiche künstlerische Ausdrucksweisen. Obwohl also Locke wie de Piles mit dem Moment des Vergleichs arbeiten, um Begriffe zu bilden und den eigenen Kunstgeschmack weiterzuentwickeln, geht de Piles von möglichst detailgetreuen Abbildern wie in einer Camera Obscura und Locke eher von abstrahierten Umrissen der wahrgenommenen Dinge in einer Black Box aus. Eine gewisse Abstraktion im Stil von Lockes einfachen, durch unterschiedliche Sinne erfahrenen Ideen ergibt sich bei de Piles dafür eher aus seiner Analogisierung von Malerei und Musik, die bei Locke so nicht zu finden ist:16

All visible objects enter the understanding by the faculty of seeing, as musical sounds do by that of hearing. The eyes and ears are the doors, which admit us to judge of painting, and musick: The first care therefore both of the painter and the musician should be, to make these entrances free and agreeable, by the force of their harmony; the one in his colouring conducted by the claro-obscur, and the other in his accords.17

De Piles’ Gleichsetzung von Techniken der Farbgebung und Harmonisierung wurde von William Hogarth eher skeptisch aufgenommen.18 Statt daraus generelle Prinzipien für beide Künste abzuleiten, nutzte Hogarth die Analogie von Malerei und Musik in seiner Abhandlung The Analysis of Beauty (1753) im Hinblick auf konkrete künstlerische Darstellungsformen wie zum Beispiel Schattierungen und Dynamik, mit denen sich die sinnliche Erfahrung von Nähe und Ferne hervorrufen lassen:

16 Unter den einfachen Ideen fasste Locke Farben oder Gerüche. Ebd., S. 41–42 (II.3, § 1–2).
17 Roger de Piles, The Principles of Painting, London 1743, S. 5–6 (Übersetzung des Cours de peinture par principes, Paris 1708, S. 9).
18 „The knowledge of colours bears so strong an analogy with the science of Musick that some have been Induc’d to think that Identical principles, for the compositions of musick would equally serve for those of colours." William Hogarth, The Analysis of Beauty [1753], hrsg. von Ronald Paulson, New Haven und London 1997, S. 131. Ein Überblick über Hogarths Analogisierungen von Malerei und Musik findet sich bei Jeremy Barlow, The Enraged Musician. Hogarth’s Musical Imagery, Aldershot und Burlington 2005, S. 14–17; s. a. den Beitrag von Ina Knoth in diesem Band.
There is so strict an analogy between shade and sound, that they may well serve to illustrate each other’s qualities: for as sounds gradually decreasing and increasing give the idea of progression from, or to the ear, just so do retiring shades shew progression, by figuring it to the eye. Thus, as by objects growing still fainter, we judge of distances in prospects, so by the decreasing noise of thunder, we form the idea of its moving further from us. And, with regard to their similitude in beauty, like as the gradating shade pleases the eye, so the increasing, or swelling note, delights the ear.\footnote{Hogarth [1753] 1997, \textit{The Analysis of Beauty}, S. 77–78.}

Zudem war Hogarth die Analogisierung von Malerei und Musik in Bezug auf die kunstvolle Kombination einzelner Objekte und Ornamente wichtig, wie sie anscheinend eher für das französische Original der pastiche-Definition von de Piles relevant war. Auf dieser Grundlage überführte Hogarth de Piles’ minutiose Vergleich verschiedener Bilder zurück zu einer künstlerischen Kombination einzelner Versatzstücke. Die Kunstwertigkeit dieser kombinierten Objekte testete Hogarth dabei unter anderem durch den Vergleich von Nah- und Fernsichten. Auf diese Weise schuf Hogarth eine Verbindung zwischen de Piles’ Orientierung an der Camera Obscura zur detaillierten Visualisierung der Vergleichsgegenstände und Lockes Dunkelkammer mit den umrisshafte Abstraktionen.\footnote{Zur Rezeption John Lockes in Hogarths \textit{Analysis of Beauty} vgl. Katherine Eustace, „The Key is Locke. Hogarth, Rysbrack and the Foundling Hospital“, in: \textit{The British Art Journal} 7 / 2 (2006), S. 34–49, hier S. 37.}

When you would compose an object of a great variety of parts, let several of those parts be distinguish’d by themselves, by their remarkable difference from the next adjoining, so as to make each of them, as it were, one well-shap’d quantity or part, [...] (these are like what they call passages in music, and in writing paragraphs) by which means, not only the whole, but even every part, will be better understood by the eye: for confusion will hereby be avoided when the object is seen near, and the shapes will seem well varied, tho’ fewer in number, at a distance; as figure [...] supposed to be the same as the former, but removed so far off that the eye loses sight of the smaller members.\footnote{Hogarth [1753] 1997, \textit{The Analysis of Beauty}, S. 44.}
II. Das Pasticcio in Karikaturen zum Londoner Opernleben der 1730er und 1740er Jahre

Die im zeitlichen Rahmen bzw. ausgehend vom Lockeschen Empirismus um 1689 formulierten Anleitungen zur Herausbildung eines Kunstgeschmacks zu Beginn des 18. Jahrhunderts von de Piles und Hogarth stehen auch in einem engen Verhältnis mit dem Londoner Musikleben. Die Relevanz der beiden Dimensionen des Pasticcios – diejenige der perfekten und auf den ersten Blick nicht nachvollziehbaren Verbindung einzelner (kopierter) Elemente oder diejenige der vergleichenden Wahrnehmung ihrer geschmackvollen Verschmelzung –, sowie der Abstraktion beziehungsweise der Nah- und Fernverhältnisse, die von Locke und Hogarth diskutiert wurden, lässt sich vor allem anhand der zeitgenössischen Karikaturen feststellen, die im London des beginnenden 18. Jahrhunderts zirkulierten. Ich habe bereits an anderer Stelle das komplexe Bezugsnetzwerk aufgezeigt, das sich in den Karikaturen zu Händel und seinen Opern aus den zahlreichen übernommenen Bildelementen aus anderen Graphiken oder Gemälden ergab.22 Die Wirkung von Pasticcio-orientierten, auf künstlerischen Anleihen und ihrer rezipierenden Nachverfolgung basierenden Darstellungsweisen in zeitgenössischen Karikaturen hört aber nicht bei der Verdichtung von Bedeutungen und Interpretationsweisen zur Kritik der italienischen Oper innerhalb des Londoner Musiklebens auf. Sie wird zudem oft mit einem für die Herausbildung des damaligen Kunstgeschmacks allgemein wichtigen Objekt für die empirische Wahrnehmung verbunden, und zwar mit dem Vergrößerungsglas, wie in Hogarths Stich A Chorus of Singers (1732), in dessen Mitte Händel zu vermuten ist.23 Während Händel eine Brille trägt, ist am rechten Bildrand ein Sänger mit einer Lupe zu erkennen.

22 Gesa zur Nieden, „Native“ – „Foreign“. Zum Nexus von Sozialstruktur und Rezeptionsästhetik in der Musikmetropole London“, in: Göttinger Händel-Beiträge 20 (2019), S.27-44. Zudem gab es einen Markt für Kopien bekannter Gemälde, aus denen einzelne Kunstelemente zusammengestellt wurden, auch diejenige Händels. McGeary 2009, „Handel as Art Collector“, S.533-574; Alison Meyric Hughes und Martin Royalton-Kisch, ”Handel’s Art Collection“, in: Apollo 146 / 427 (1997), S.17-23.
23 William Hogarth, A Chorus of Singers, 1732, reproduziert auf https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/a-chorus-of-singers-1 (abgerufen am 30.04.2020). Die Karikatur thematisiert Willem de Feschs Oratorium Judith (UA 1733). Zur Wichtigkeit des visuellen Heranholens in der Praxis des Erkennens und Herstellens von Kunst vgl. Maria H. Loh, „New and Improved. Repetition as Originality in Italian Baroque Practice and Theory“, in: The Art Bulletin 86 / 3 (2004), S.477–504, hier S.489.
Ein Vergrößerungsglas nutzte auch Joseph Goupy in seiner berühmten Karikatur, die Händel als Eber an der Orgel zeigt. In den verschiedenen Versionen der Karikatur, die unter den Titeln *The Harmonious Boar* (1743–1744), *The True Representation and Caracter &c* (1749–1750) und *The Charming Brute* (1754) erschienen, wird die Lupe in der Bildmitte zunächst als Instrument zum Vergleich der pastichehaft zusammengestellten Bildelemente aus verschiedenen Stillagen von Karikatur bis Aquarell herausgehoben. Auf diese Weise unterstreicht Goupy die geschmacksbildende Notwendigkeit, thematisch und auch malerietechnisch disparate Elemente einem detaillierten Vergleich zu unterziehen. In der letzten Version, der anonym als Stich erschien, wird dem an der Orgel sitzenden Händel dann nicht mehr ein Vergrößerungsglas von einem Zwerg, sondern ein Spiegel vom Teufel höchstpersönlich vorgehalten. Auch die Händel umgebenden Objekte und Stile sind nun allesamt ins Groteske gezogen und konzentrieren sich fast ausschließlich auf die Darstellung der Völlerei, die in den ersten beiden Versionen nur eines der angesprochenen Themenbereiche darstellte. Aufgrund des Schriftzugs unter der Karikatur „I am myself alone“ lässt sich schlussfolgern, dass die rein kulinarische Zusammenstellung oder sogar Vermengung vergleichbarer Elemente nicht der Geschmacksbildung der Zeit entsprach.

Über die Verbindung von Völlerei und Vergrößerungsglas lassen sich Goupys Karikaturen als Reflexion über den Zusammenhang zwischen Geschmacksbildung, empirischer Kunstwahrnehmung und pastiche bzw. Pasticcio lesen. In Bezug auf de Piles wird klar, dass seine zwei Dimensionen einer täuschend echt imitierenden Kunst und der vergleichenden Betrachtung verschiedener Kunstwerke bei Goupy nicht als zwei aufeinanderfolgende Schritte des Erstaunens und vergleichenden Nachvollzugs dargestellt wurden. Stattdessen wird die Komposition präexisternder Elemente in den Karikaturen explizit gemacht und fordert bereits innerhalb des Bildes zu Vergleichen der kombinierten Dinge und Stile heraus, die auf weitere Karikaturen ausgedehnt werden können. Insofern fallen Komposition und Re-

---

24 Vgl. Ilias Chrissochoidis, „Handel, Hogarth, Goupy. Artistic Intersections in Early Georgian England“, in: *Early Music* 37 / 4 (2009), S. 577–596; Ellen T. Harris, „Joseph Goupy and George Frideric Handel. From Professional Triumphs to Personal Estrangement“, in: *Huntington Library Quarterly* 71 / 3 (2008), S. 397–452.
25 [Anon.], *The Charming Brute*, 1754, abgedruckt in Chrissochoidis 2009, „Handel, Hogarth, Goupy“, S. 589.
26 Eine detailliertere Analyse der drei Karikaturen habe ich hier vorgelegt: zur Nieden 2019, „Native – Foreign“, S. 27–44.
zeption im satirischen Pasticcio der Londoner Karikaturwelt in einem Moment zusammen, in ganz ähnlicher Weise wie auch bei Locke die sinnliche Wahrnehmung und ihre verstandesmäßige Verarbeitung über das Moment der Abstraktion miteinander verbunden werden. Dennoch geht es in den Karikaturen genau wie bei de Piles nicht um die Abstraktion, sondern um das vergleichende Verständnis von Details. Bei Goupy wird dieses Moment durch das empirische Instrument des Vergrößerungsglases akzentuiert; bei Hogarth schon in engerer Anlehnung an Locke durch die Rolle der Schattierungen und Formen für den Ausdruck oder verschiedene Wirkungen innerhalb von Nah- und Fernverhältnissen. Vor diesem Hintergrund wäre zu schließen, dass der intermediale Pasticcio-Begriff im London der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die empiristische Stoßrichtung der Lockeschen Epistemologie aufnahm, sie aber in einen empirisch-visuellen Vergleich en détail überführte beziehungsweise in einen Vergleich, der unterschiedliche Nah- und Fernwahrnehmungen zur Entwicklung neuer künstlerischer Objekte berücksichtigt.

III. Händels Kompositionsweisen von Opernpasticcios

Ellen T. Harris hat Goupys Karikaturen bereits im Jahr 2008 als Kritik an Händels Oratorien interpretiert, denen sich der Komponist ab den 1740er Jahren nach einer Phase regelmäßiger Pasticcio-Produktionen zuwandte.27 Die Gattung des Oratoriums gab Händel die Möglichkeit, der Forderung nach der Vertonung englischsprachiger Texte und der damit zusammenhängenden Etablierung einer ‚nationalen‘ englischen Gattung nachzukommen.28 Ilias Chrissochoidis hat dagegen darauf hingewiesen, dass William Hogarth seine Überlegungen zur Analogie von Malerei und Musik möglicherweise stark auf Goupys Händel-Karikaturen stützte.29 Insofern ist davon auszugehen, dass auch Händels Musik in die aufklärerischen Diskurse des Londons der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zwischen Empirismus, künstlerischer Geschmacksbildung und Kunstästhetik eingebettet war.

27 Harris 2008, „Joseph Goupy and George Frideric Handel“, S. 432.
28 Tim Blanning, „Nation-Building through Music? Music in English National Consciousness in the Eighteenth Century“, in: Göttinger Händel-Beiträge 15 (2014), S. 21–38, hier S. 28; Donald Burrows, „The English Chapel Royal as the Intersection of Religion and Personal Politics“, in: Händel-Jahrbuch 59 (2013), S. 187–193, hier S. 190, 193.
29 Chrissochoidis 2009, „Handel, Hogarth, Goupy“, S. 578–581.
Wie aber komponierte Händel seine Opernpasticcios und in welcher Relation standen diese Kompositionen zu Goupys Konzept des Vergrößerungsglases oder zu Hogarths Arbeit mit Nah- und Fernsichten? Angesichts der nur sehr übergreifenden Ebene wie derjenigen der Harmonik oder Dynamik, auf der die oben behandelten Kunsttheoretiker die Analogien zwischen Musik und Malerei beschrieben, ist eine Rückverfolgung der Übertragungsmöglichkeiten und Vergleichsprinzipien nur auf relationale Weise möglich. Dennoch lassen die oben beschriebenen beiden Zugänge zum Pasticcio in opernbezogenen Karikaturen tentative Richtungsbeschreibungen für das Verständnis des kompositorischen Umgangs mit dem Londoner Pasticcio-Begriff durch Händel zu. Dabei handelt es sich erstens um den von Goupy deutlich gemachten Umstand, dass Komposition und gelehrte Rezeption im Pasticcio zusammenfallen sollten, indem die Zusammenstellung präexisternder Elemente und Stile zu einem direkten Vergleich herausforderte (Ähnlichkeitsstudie disparater Elemente). Bei einem solchen Vergleich wäre das Augenmerk auf die Details der verwendeten Elemente und ihrer Darstellung zu legen. Zweitens kann auch der Akzent auf die Skalierung der Nah- und Fernsicht gelegt werden, die von Hogarth vertreten wurde. Hier bieten sich in Anlehnung an Hogarth die Diminution und die Augmentation rhythmischer, melodischer und harmonischer Motive, u. a. zur kompositorischen Hervorbringung von Dynamiken, aber auch die Konzeption von dramaturgischen Formteilen an.

In Bezug auf die Herausforderung der Rezipierenden zu Vergleichen ist zunächst zu sagen, dass die Opernpasticcios Händels nicht verschieden von den eigens von ihm komponierten Opern wahrgenommen wurden.30 Dass den Pasticcios im Londoner Opernleben keine Sonderrolle zukam, machte Charles Burney u. a. an John Walshs Herausgabe von „Favourite Songs“ zu Pasticcio-Produktionen wie derjenigen von Catone in Utica aus dem Jahr 1732 fest:

In November following the lyric theatre wae [sic] opened with a new opera called CATO, which had six representations. No composer is mentioned, though the favourite songs were printed by Walsh, during its run. A drama, however of the same name, set by Leo, was performed at Rome and Venice in 1728.31

30 Reinhard Strohm, „Handel’s Pastici“, in: ders., Essays on Handel and Italian Opera, Cambridge 1985, S. 164–211, hier S. 182.
31 Charles Burney, A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period, Bd. 4, London 1789, S. 362.
In den von Walsh herausgebrachten, zum Teil sehr virtuosen und koloraturreichen „Favourite Songs“ zu Catone sind die einzelnen Arien nicht nummeriert oder mit Textincipits übertitelt, sondern mit der für diese Publikation üblichen Angabe „sung by Sig.ra Strada in Cato“ oder „sung by Sigr.a Celeste in the Opera of Cato“. Vor diesem Hintergrund nimmt die Präsenz der Sängerinnen und Sänger, deren Virtuosität durch den Notendruck noch einmal schriftbildlich dokumentiert wurde, eine weitaus wichtigere Rolle für die Rezeption ein als die Komposition und ihre musikdramaturgische Dimension.

Da ein Vergleich dementsprechend eher auf der Ebene des virtuosen Gesangs angebracht scheint, nicht jedoch auf derjenigen des Vergleichs verschiedener Kompositionsstile und ihrer Details, rückt die zweite Herangehensweise, d. h. die Arbeit an oder mit Vergrößerungen und Verkleinerungen unterschiedlicher kompositorischer Ausdrucksweisen in den Vordergrund. In Bezug auf Hogarth stellt sich die Frage, inwiefern es um bloße Augmentation und Diminution (Vergrößerungsglas) ging, oder eher um die Abstraktion bestimmter Motive im Hinblick auf das Austesten ihrer musikdramaturgischen Verwendbarkeit (Nah- und Fernverhältnisse).

Ich möchte diese Alternative von Vergrößerung und Verkleinerung im Gegensatz zur Abstraktion abschließend anhand eines Motivs untersuchen, das eine ähnliche kunstkritische Haltung signalisiert, wie sie aus Goupys Karikaturen hervorgeht. Es geht um die Textzeile „E manca l’arte“ aus der Schlussarie des III. Akts, „Vò solcando un mar crudele“, die Händel nicht aus einer der zahlreichen Vertonungen des Metastasianischen Catone-Librettos, sondern aus Leonardo Vincis Artaserse (Rom 1730) übernahm.

Vò solcando un mar crudele
Senza vele, e senza sarte
Freme l’onda il ciel s’imbruna
Cresce il vento e manca l’arte
E il voler della Fortuna
Son costretta a seguitar.

32 The Favourite Songs in the Opera call’d Cato, London 1732. Vgl. auch William C. Smith und Charles Humphries, A Bibliography of the Musical Works Published by the Firm of John Walsh during the Years 1721–1766, London 1968, S. 77.
33 1757 beklagt Oliver Goldsmith die Geschmacklosigkeit der englischen Oper mit folgenden Worten: „Every performer sings his favourite song, and the music is only a medley of old Italian airs, or some meagre modern capriccio.“ Oliver Goldsmith, „Of the Opera in England“, in: The Bee, 24.11.1757, zitiert nach: The Works of Oliver Goldsmith, Bd. 3, hrsg. von Peter Cunningham, London 1854, S. 134.
Infelice in questo stato
Son da tutti abbandonata [Artaserse: abbandonato]
Meco e sola l’innocenza [Artaserse: meco sola è l’innocenza]
Che mi porta a naufragar.34

Der Text dieser Arie spricht die Schattierungen an, die auch bei Hogarth in Bezug auf die Analogien zwischen Musik und Malerei im Vergleich zu einem herannahenden oder sich entfernenden Gewitter thematisiert wurden („Il ciel s’imbruna, cresce il vento“ / „Der Himmel verdunkelt sich, der Wind wird stärker“). Direkt darauf folgt die Textzeile „e manca l’arte“ („Die Kunst / Fertigkeit fehlt“) und die Klage, deshalb vom ansteigenden Wind beziehungsweise vom Schicksal alleine fortgetragen zu werden. Die oben behandelten Karikaturen und kunsttheoretischen Abhandlungen von Goupy und Hogarth entstanden alle erst nach der Produktion des Pasticcios Catone in Utica, dennoch ist die Vermutung nicht ganz abwegig, dass Händel sich durch die Auswahl dieser Arie als Schlusspunkt der gesamten Oper mit ähnlichen kunstätisthetischen Problemen beschäftigte, wie sie später von Goupy und Hogarth artikuliert wurden.

Dies ist umso wahrscheinlicher, als dass die Zeilen „il ciel s’imbruna“ und „e manca l’arte“ in Vincis Vertonung durch ein absteigendes Motiv in halben Noten musikdramaturgisch herausgehoben und auch miteinander verbunden werden. Durch die Verwendung des Viertonmotivs in Kombination mit Quartvorhalten und einem die Harmonie in einem Schwebezustand haltenden Trommelbass drückt Vinci zunächst den (dynamischen) Zustand eines unmittelbar bevorstehenden, aber noch nicht ausgebrochenen Sturms oder Gewitters aus. Indem er für die Zeile „e manca l’arte“ ebenfalls ein absteigendes Motiv in halben Notenwerten einsetzt, bindet er das Sturmmotiv mit der fehlenden Kunst / Fertigkeit zusammen („e manca l’arte“), die durch einen gehenden Bass und die Rückführung zur Dominante jedoch weit aus unausweichlicher klingt (Notenbeispiel 8.1)35. Diese Überlagerung führt dann zum Gefühl der eigenen Machtlosigkeit im Angesicht des nahenden Sturms, die im Folgenden u. a. durch Sextakkorde auf der Tonika vertont

34 Georg Friedrich Händel, Il Catone Opera, London 1732, fol. 154–160 [Dirigierpartitur], D-Hs, MA 1012.
35 Alle Notenbeispiele entstammen der digitalen Edition von Georg Friedrich Händels handschriftlicher Dirigierpartitur, D-Hs, MA 1012, Il Catone Opera, London 1732, hrsg. von Martin Albrecht-Hohmaier und Berthold Over (edition.pasticcio-project.eu).
Es manca l’arte?

wird. In Bezug auf die Londoner Kunstwelt beinhaltet die Arie somit zwar ein Vergleichsmoment der ähnlichen Vertonung von „il ciel s’imbruna“ und „e manca l’arte“. Auf der musikdramaturgischen Ebene verweist der Zusammenhang zwischen den beiden Zeilen jedoch nicht auf einen gelehrten, in aller Ruhe angestellten Vergleich, sondern auf die dynamische Situation des Sturms, in dem die konkrete Auswahl und Ausrichtung auf einen Kunstgeschmack nicht unmittelbar möglich ist, sondern von außen gesteuert wird.\footnote{Eine Erklärung dieser Interpretation ergibt sich u. a. aus der Rolle der Sängerinnen und Sänger für die Auswahl der Arien, vgl. zur Nieden 2019, „Native“ – „Foreign“, S. 41–43.}

In Händels Pasticcio schließt das absteigende Motiv in halben Noten die Oper jedoch nicht nur ab, sondern es eröffnet sie auch. Die nicht näher auf einen bestimmten Komponisten zurückzuführende Sinfonia beginnt mit einem ebenfalls viertönigen absteigenden Motiv, das von zwei Posaunen gespielt wird, nur dass die Notenwerte hier aus Vierteln bestehen, die jeweils von einer Viertelpause unterbrochen werden und dass hier nicht mit Sekund-, Quart- und Nonen-Vorhalten gearbeitet wird, sondern eine einfache T-D-T-D-Struktur unterlegt ist (Notenbeispiel 8.2). Da Vincis Arie „Vò solcando un mar crudele“ ebenfalls im Original Bläserstimmen enthält, ist davon auszugehen, dass Händel sie eventuell zur dramaturgischen Abrundung einsetzte, obwohl in seiner Dirigierpartitur zu Catone nur die Streicherversion zu finden ist. Für eine formbezogene Interpretation gibt es zwei weitere Anhaltspunkte: In der Sinfonia werden die absteigenden Viertelnoten gegen Ende des A-Teils in den Oboen durch synkopierte Halbe mit Trillern augmentiert, wobei die zwei Posaunenstimmen wechselseitig Quartvorhalte über einem gehenden Bass beinhalten (Notenbeispiel 8.3). Am Schluss der ersten Periode des B-Teils findet sich zudem ein melodisch-rhythmisches Motiv, das dem entschiedeneren Duktus der Textzeile von „e manca l’arte“ aus der Arie vom Ende des III. Aktes sehr ähnlich ist.\footnote{Händel 1732, Il Catone Opera, fol. 7.} In dieser Zusammenstellung ergibt sich zwischen der Schlussarie und der Sinfonia eine symmetrische Form, die auf der Verwendung des Viertonmotivs in halben Noten und mit Trillern beruht. Da dieses Motiv in der Sinfonia jedoch erst entwickelt wird und da sich auch die Begleitformeln des Motivs (gehender Bass oder Trommelbass) in der Sinfonia und der Schlussarie unterscheiden, lässt sich schlussfolgern, dass Händel anhand einer rhythmisch herausgehobenen melodischen Formel das Augenmerk der Rezipierenden für die unterschiedlichen harmonischen, rhythmischen und dynamischen Kontexte der...
Melodie schärfen wollte und dies zwischen der instrumentalen und gesanglichen Wiedergabe des Motivs.

Wie sieht es aber mit diesem bereits in der Sinfonia akzentuierten Vier- tonmotiv im Verlauf der folgenden, von verschiedenen Komponisten stammenden Arien aus? Auch hier scheint es zunächst, dass die Herkunft der Arien sich nach den jeweiligen Sängerinnen und Sängern richtete, zumal Anna Maria Strada del Pò und Senesino Arien aus Leonardo Leos Catone bekamen, die anderen Sängerinnen und Sänger Arien anderer Komponisten (Hasse, Vivaldi, Porpora etc.). In der erste Arie „Con si bel nome di fronte“ (von Leo, gesungen von Senesino, I.1) ist in den Oboenstimmen ebenfalls ein absteigendes Motiv in halben Noten über Trommelbässe auf den Stufen der Tonika, Subdominante und Dominante enthalten, das zunächst fünf Töne und dann nur noch drei Töne umfasst (Notenbeispiele 8.4 und 8.5). Die Holzbläser kontrastieren dabei mit der schnell absteigenden Ach- tel-Tonleiter in der Gesangstimme („combatterai più forte“). Während ein ähnlicher Lauf in der folgenden Arie „Non ti minaccio“ (I.2), die ebenfalls aus Leos Catone stammt, im Hinblick auf die Wut weiter ausformuliert wird, ist das Vierotonmotiv in halben Noten in der nächsten Arie von Johann Adolf Hasse („Un raggio di speme“, I.3) wieder präsent, und zwar in aufsteigender Form, zunächst als Trillerkette in den Violinen, dann in der Singstimme auf dem Wort „Pace“ in der Zeile „un raggio di speme foriera di Pace“ (Notenbeispiele 8.6 und 8.7). Beide Male wird das Motiv mit einem oszillierenden Bass ausgesetzt. In der nächsten Arie, in der die absteigenden Halben in absteigender Linie wieder auftauchen („Non paventa del mar le procelle“ von Nicola Porpora, I.6) werden sie durch schnell absteigende Läufe auf dem Wort „fidarti“ unterbrochen und durch stufenweise fortschreitende Trommelbässe begleitet (Notenbeispiel 8.8). Bei der Wiederholung des Motivs in derselben Koloratur werden die halben Noten dann auf einen Oktavsprung in zwei Vierteln aufgeteilt (Notenbeispiel 8.9). Im Bild des stürmischen Meeres, um das es auch in dieser Arie geht, stellen die halben Noten somit durchaus eine dramaturgische Verbindung zwischen der Sinfonia und der von Vinci

---

38 Eine Auflistung der verwendeten Arien und ihrer Herkunft hat Reinhard Strohm etab- liert, vgl. Reinhard Strohm, „Catone (HWV A)“, in: Jacobshagen und Mücke (Hrsg.) 2009, Hän- dels Opern, S. 391–392.
39 Händel 1732, Il Catone Opera, fol. 12, 15, 17–18r.
40 Ebd., fol. 14.
41 Ebd., fol. 25–27.
stammenden Schlussarie „Vò solcando un mar crudele“ dar. Hierbei ist auch der ähnliche Anfang der Gesangsmelodie in beiden Arien zu beachten.

Die bis zur 6. Szene des I. Akts durchgeführte Analyse zeigt bereits, dass sich das Motiv auch beim Einsatz der nicht von Leo stammenden Arien nie ganz von einer formbezogenen oder dramaturgischen Funktion entfernt. In der Tat rücken durch das Viertonmotiv ganz unterschiedlich große Formteile in den Vordergrund, wie zwischen Sinfonia und Schlussarie, aber auch zwischen Sinfonia und Porporas „Non paventa del mar le procelle“ (I.6), sowie zwischen Leos paarweise angeordneten Arien („Con si bel nome di fronte“ (I.1) und „Non ti minaccio sdegno“ (I.2)), aber auch zwischen der Sinfonia und Hasses Arie „Un raggio di speme“ (I.3, über die Trillerketten), obwohl die harmonischen und rhythmischen Kontexte vor allem der Bassbegleitung zum Teil ganz andere sind. Insofern ergeben sich aus den zusammengestellten Arien tatsächlich formorientierte Bezüge auf vielen verschiedenen Ebenen. Indem aber so viele Ebenen maßgeblich sind, wird der Vergleich der unterschiedlichen Begleitungen und ihrer musikdramaturgischen Funktionen im Kontext des Viertonmotivs geschärft.

Neben dem kompositorischen Vergleich legte Händel im Pasticcio Catone noch zwei weitere Vergleichsdimensionen an: Erstens lassen sich in diesem Pasticcio auch Vergleiche von Arien zu ähnlichen Ausdrucks- und Themenbereichen wie dem stürmischen Meer in ihrer Umsetzung durch verschiedene Komponisten durchführen, wie es sich bei „Non paventa del mar le procelle“ von Porpora und „Vò solcando un mar crudele“ von Vinci andeutet. Zweitens rücken anhand des absteigenden Viertonmotivs in Halben unterbrechende Koloraturen wie die dazwischenschalteten Läufe in „Non paventa del mar le procelle“ in den Vordergrund. Das Augenmerk auf die gesangliche Virtuosität könnte durch den Abgleich von Instrumental- und Gesangstimmen, in denen das Motiv ausgeführt wird, noch verstärkt worden sein.

Insofern lässt sich folgern, dass Händel durchaus auf einen detaillierten Stilvergleich bedacht war, der ihn für die Weiterentwicklung seiner eigenen Kompositionsästhetik bei der Zusammenstellung von Opernpasticcios auch interessiert haben mag, dass er aber näher an Hogarths Ausrichtung auf das Moment der Abstraktion durch verschiedene Bezugsgrößen der Betrachtung (Symmetrie von Sinfonia und Schlussarie auf der einen Seite, Vergleich des Viertonmotivs über zwei oder auch mehrere Arien hinweg auf der anderen Seite) orientiert war, als an de Piles’ detaillierter Konfrontation disparater Elemente, die verschiedene Stile ausmachten. Und genau dies wollte even-
tuell auch Goupy in seiner Karikatur als Kritik gegenüber Händel äußern, indem er die zunächst disparaten Stilistiken der verschiedenen Objekte immer mehr annäherte und damit den Reiz des gelehrt verloren sah. Wenn Goupy Händel am Ende als ‚allein‘ darstellt, ist dies dementsprechend im Hinblick auf seine Entfernung von den gelehrt malereidiskursen der Zeit zu verstehen, wie sie bei de Piles ausgeprägt worden waren.

Zwei Schlussfolgerungen lassen sich aus diesen Rekonstruktionen ziehen: Zum einen erscheint Händel anhand der Analyse seiner Pasticcios im Kontext der zeitgenössischen Kunstdiskurse und Karikaturen sehr nah an Hogarths Überlegungen gewesen zu sein. Dies lässt sich eventuell auch dadurch belegen, dass er Georg Philipp Telemann aus England Pflanzen und Blumen schickte, um über sie zu diskutieren, wobei auch Händel die Form von Blättern und Blüten zur Demonstration einer perfekten Kombination aus einzelnen Formteilen herangezogen hatte. Zum anderen zeugt die ausgewählte Arie von Vinci davon, dass er sich über seine Opern möglicherweise aktiv in die empiristisch-aufklärerischen Diskurse seiner Zeit einbrachte, nur eben nicht als rein empirisch vergleichender Wahrnehmender, sondern als kunsttheoretisch überlegter Experimentator der Musiktheaterdramaturgie. In den Pasticcios scheint es dabei nicht zuletzt sein Ziel gewesen zu sein, dramaturgische und sängerisch-performative Dimensionen im Hinblick auf die Geschmacksbildung der Rezipierenden in Einklang zu bringen.

42 Näher dargestellt in Gesa zur Nieden, „Between Dwarfs and Giants. Aesthetics of the Pasticcio between London and Hamburg“, in: Operatic Pasticcios in 18th Century Europe. Contexts, Materials and Aesthetics, hrsg. von Berthold Over und Gesa zur Nieden, Bielefeld [2021] (im Druck).
Notenbeispiel 8.1: Ausschnitt aus „Vo solcando“, *Il Catone Opera*, London 1732, D-Hs, MA 1012, fol. 155; edition.pasticcio-project.eu

Notenbeispiel 8.2: Ausschnitt aus Sinfonia, *Il Catone Opera*, London 1732, D-Hs, MA 1012, fol. 1; edition.pasticcio-project.eu

This work is available under CC BY-NC-SA 4.0; DOI: https://doi.org/10.25366/2020.120
Notenbeispiel 8.3: Ausschnitt aus Sinfonia, Il Catone Opera, London 1732, D-Hs, MA 1012, fol. 5v–6; edition.pasticcio-project.eu
Notenbeispiel 8.4: Ausschnitt aus „Con si bel nome“, Il Catone Opera, London 1732, D-Hs, MA 1012, fol. 12; edition.pasticcio-project.eu

Notenbeispiel 8.5: Ausschnitt aus „Con si bel nome“, Il Catone Opera, London 1732, D-Hs, MA 1012, fol. 17–18; edition.pasticcio-project.eu
Notenbeispiel 8.6: Ausschnitt aus „Un raggio di speme“, *Il Catone Opera*, London 1732, D-Hs, MA 1012, fol. 25; edition.pasticcio-project.eu

Notenbeispiel 8.7: Ausschnitt aus „Un raggio di speme“, *Il Catone Opera*, London 1732, D-Hs, MA 1012, fol. 26; edition.pasticcio-project.eu
Notenbeispiel 8.8: Ausschnitt aus „Non paventa“, *Il Catone Opera*, London 1732, D-Hs, MA 1012, fol. 38; edition.pasticcio-project.eu

Notenbeispiel 8.9: Ausschnitt aus „Non paventa“, *Il Catone Opera*, London 1732, D-Hs, MA 1012, fol. 40; edition.pasticcio-project.eu