

REZENSION / NEUERSCHEINUNGEN

Arnold Jacobshagen: Opera semiseria.

Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater, Stuttgart (Franz Steiner) 2005

Arnold Jacobshagen hat mit seiner Habilitationsschrift ein Standardwerk zur italienischen Oper im frühen 19. Jahrhundert vorgelegt, und zwar nicht nur bezogen auf die Opera semiseria. Indem er diese Operngattung in das Gattungsspektrum der italienischen Oper einordnet, werden gleichfalls wesentliche Merkmale von Opera seria und Opera buffa deutlich. Zurecht plädiert der Autor dafür, die Bezeichnung „Opera semiseria“ der Oper des frühen 19. Jahrhunderts vorzubehalten und nicht schon auf die sentimentalischen Strömungen der Opera buffa in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu übertragen, wie es vor allem in der älteren Forschung üblich war, aber auch in jüngerer Zeit gelegentlich noch anzutreffen ist. Grund für die Verwendung des Begriffs war das Nebeneinander von ernsten, komischen und „mittleren“ Rollen (Parti serie, Parti buffe und Parti di mezzo carattere) im *Dramma giocoso per musica*, der Hauptgattung der Opera buffa in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In den Textbüchern werden derartige Opern allerdings weitestgehend als *Drammi giocosi per musica* bezeichnet; die Gattungsbezeichnung Opera semiseria taucht dort „nur in völlig isolierten Einzelfällen“ (S. 33) auf. Auf vielfache Weise kann Jacobshagen deutlich machen, dass die Zeitgenossen die Opera semiseria eher als Untergattung der Opera buffa denn als Abkömmling der Opera seria begriffen, wie bislang gewöhnlich angenommen wurde. In seine Untersuchungen bezieht er ästhetische, ökonomische, politische und sozialgeschichtliche Prozesse ein. Als Quellen dienen unter anderem Verträge, Zeitungsberichte und zeitgenössische ästhetische Schriften. Von besonderer Bedeutung sind die Einträge im *Indice de' spettacoli teatrali*, die der Autor auch statistisch auswertet (S. 61–68). Sein Hauptaugenmerk richtet er auf die Opernzentren Neapel, Venedig und Mailand.

Der Autor exemplifiziert seine grundlegenden Beobachtungen an fünf Fallbeispielen. Mit der Auswahl der Beispiele und der Vielfalt der untersuchten Aspekte macht er das breite Spektrum der Opera semiseria erfahrbar. Zur besseren Verständlichkeit stellt Jacobshagen seinen Ausführungen über einzelne Bühnenergebnisse jeweils eine Inhaltsangabe voran. Die Beispiele beginnen mit *Camilla ossia Il sotterraneo* (Wien 1799) von Ferdinando Paer, dem Komponisten, „dessen Werke dem Genre in Italien zum Durchbruch verhelfen“ (S. 131). Giuseppe Carpani, der heute vor allem als früher Biograph Joseph Haydns und Gioacchino Rossinis bekannt ist, übersetzte das Libretto zu *Camille ou Le Souterrain* von Nicolas Dalayrac zunächst für die Bühne der Sommerresidenz des Erzherzogs Ferdinand in Monza, wo insbesondere französische Rettungsopern aufgeführt wurden. Unüblich für die italienische Oper ist die Darstellungsform der Pantomime, die noch dazu den Auftritt des männlichen Protagonisten markiert. Die Vertonung desselben Stoffs durch Valentino Fioravanti (Neapel 1810) enthält eine weitere Besonderheit, für die die französische Herrschaft die institutionellen Voraussetzungen schuf: Es handelt sich um die erste neapolitanische Dialogoper im 19. Jahrhundert, eine dramaturgische Form, die sich dort innerhalb kürzester Zeit durchsetzen konnte.

Eine für die italienische Oper ähnlich ungewöhnliche Lösung findet sich in Carlo Coccias *Clotilde* (Venedig 1815) mit dem aus der französischen Operntradition stammenden Melodram, das in „Coccias Gestaltung vielfältige Abstufungen auf[weist], die auf engstem Raum vom unbegleiteten Sprechen über

die begleitete Deklamation bis zum rezitativischen Gesang reichen“ (S. 214). Im Fall der *Clotilde* lässt sich auch das Vorbild festmachen: Louis-Charles Caigniez' Mélodrame *La Forêt d'Hermanstadt ou La Fausse épouse*. Auch die übrigen Beispiele gehen auf französische Vorlagen zurück. Giovanni Simone Mayrs *Elisa* (Venedig 1804) orientiert sich eng an Luigi Cherubinis zehn Jahre zuvor am Pariser Théâtre Feydeau uraufgeführten Opéra comique *Eliza ou Le Voyage aux glaciers du Mont St. Bernard*, was Jacobshagen bis in musikalische Details nachvollzieht. Darüber hinaus kann er über Cherubinis Librettisten Révéroni de Saint-Cyr Bezüge zum so genannten „Roman noir“ (Marquis de Sade, Restif de La Bretonne) plausibel machen. Gioacchino Rossinis *La gazza ladra* (1817) und Giacomo Meyerbeers *Margherita d'Anjou* (1820) wurden beide an der Mailänder Scala uraufgeführt. Bereits die Nobilitierung eines Tieres zum Protagonisten einer Oper schafft wiederum Verbindungen zum Mélodrame mit seiner Nähe zu zirkensischen Darbietungen. Meyerbeers *Margherita d'Anjou* ist für die Integration des Tanzes in die Opernhandlung von Interesse. Da das Ballett in Italien gewöhnlich kein Bestandteil der Opernhandlung war, fiel sein Anteil gegenüber der Vorlage, einem Mélodrame historique von Charles de Pixérécourt, gering aus. Bemerkenswert scheint jedoch, dass bei der Transformation in die Opera semiseria eine Tanzszene erhalten blieb.

Die zahlreichen kulturellen Bezüge, die sich auch jenseits traditioneller Einflusstheorien oder der Rezeptionsforschung ergeben, machen die Anwendung des in Komparatistik und Geschichtswissenschaft entwickelten Konzepts des Kulturtransfers auf einen musikwissenschaftlichen Gegenstand einleuchtend, mit der Jacobshagen neue methodische Wege beschreitet. Mithilfe dieses Konzeptes kann der Autor insbesondere deutlich machen, dass sich die kulturellen Verbindungen, vor allem zwischen Frankreich und Italien, auf zahlreichen Ebenen unterschiedlicher Konkretisierung vollzogen. Gleichzeitig bindet er die Musikwissenschaft in einen aktuellen fächerübergreifenden Diskussionszusammenhang ein. Die Opera semiseria und die zu ihrer Entstehung führenden Veränderungen innerhalb der Gattung Oper erweisen sich als Ergebnis komplexer französisch-italienischer Transferprozesse.

Als Anhang ist der Arbeit ein Werkverzeichnis beigegeben, das über 250 Opere semiserie nach Werktitel, Librettist, Komponist und Aufführungsdaten dokumentiert sowie Fundorte der entsprechenden Libretto-drucke nachweist, was insbesondere deshalb nützlich ist, weil das Standardwerk Claudio Sartoris zu den italienischsprachigen Librettodrukten mit dem Jahr 1800 endet. Dass die entsprechenden Angaben allerdings nicht mehr ins Personen- und Werkregister aufgenommen wurden und so weder über den Komponisten noch den Librettisten bequem erschlossen werden können, ist bedauerlich. Denn erst anhand dieses Werkverzeichnisses wird die flächendeckende Verbreitung der Opera semiseria unmittelbar sinnfällig und mehrere der hier erwähnten Komponisten (z. B. Giovanni Bottesini, Salvatore Capocci, Natale Perelli, Felice Radicati oder Eduardo Sassone) und Librettisten (z. B. Pietro Cominazzi, Antonio Lanari, Manfredo Maggioni, Girolamo Maria Marini oder Luigi Scalchi) tauchen im Haupttext des Buches gar nicht auf. Die Forschungsleistung schmälert dieser kleine Wermutstropfen aber keineswegs. Die Arbeit sei jedem, der sich ernsthaft mit der italienischen Oper der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beschäftigt, dringend empfohlen.

[Christine Siegert]