

Opernarbeit

EBOOK INSIDE

Die Zugangsinformationen zum eBook inside
finden Sie am Ende des Buchs.

Sergio Morabito

Opernarbeit

Texte aus 25 Jahren

Mit 37 Abbildungen

METZLER

BÄRENREITER

Der Autor

Sergio Morabito wirkte von 1993 bis 2018 als Dramaturg und Regisseur im Festengagement an der Staatsoper Stuttgart und war darüber hinaus an vielen wegweisenden Inszenierungen an nationalen und internationalen Bühnen beteiligt. 2020 wechselt er an die Wiener Staatsoper.

ISBN 978-3-476-04908-7 (Metzler)

ISBN 978-3-7618-2094-0 (Bärenreiter)

ISBN 978-3-476-04909-4 (eBook)

<https://doi.org/10.1007/978-3-476-04909-4>

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

J. B. Metzler

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature, 2019
Gemeinschaftsausgabe der Verlage J. B. Metzler, Berlin, und Bärenreiter, Kassel

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 jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

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

Einbandgestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart

(Foto: Bernd Uhlig – Die nachtwandelnde Amina (Verena Gimadieva)

betritt das Zimmer des geheimnisvollen Reisenden (Ante Jerkunica),

La sonnambula 2019 an der Deutschen Oper Berlin)

Typografie und Satz: Tobias Wantzen, Bremen

www.metzlerverlag.de

www.baerenreiter.com

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

Inhalt

Vorwort: Wir Wagnerianer 1

Danksagung 4

Teil 1

Wie deutlich muss Opernregie sein? 7

Spielplangestaltung und Produktionsdramaturgie im Musiktheater 13

Jenseits von Autorschaft und Interpretation 19

Enge Partnerschaft auf ungesicherten Pfaden: Ein Gespräch von
Albrecht Thiemann mit Jossi Wieler und Sergio Morabito 25

Teil 2

Fausts Verdammnis – Notiz zum Verhältnis des Einzelnen zur Menge 39

Annäherungen an die *Clemenza* 43

Text und Musik – zwei Momente aus *Alcina* 53

Die Liebe des Riesen: Anmerkungen zu einem Erzählstrang
im *Rheingold* 59

Donizettis Umgang mit einer literarischen Quelle: Beobachtungen
zu *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* 67

Lücken im Welt-Theater-Bau oder *Ariadne auf Naxos* 79

Kommentare zu Bellinis *Norma* 91

Pelléas et Mélisande oder Vollendete Aufklärung 115

»Er kommt dir auf deinem Weg entgegen«: Schönbergs
Moses und Aron 125

Comedia rural + Juvenal = *Una cosa rara*. Ein selten Ding an der Staatsoper Stuttgart: Zwischen den Zeilen, zwischen den Zeiten – Theater als Kunst des Zwischenraums **141**

Selbstporträt des Künstlers als Doktor Faust **165**

Lucio Silla – Ein Fürsten-Zerrspiegel der Aufklärung oder Nur ein schlechter König ist ein guter König **177**

Dreimal Alkestis **185**

Rusalka oder Das Schweigen der Sirene **199**

Donizetti's *Maria Stuarda*-Debakel und die Theaterzensur des 19. Jahrhunderts **205**

Die Traumlandschaft von Bellinis *Sonnambula* **219**

Zur *Tristan*-Rezeption **229**

Auch die Dialoge sind Musik! Zum neuen Stuttgarter *Fidelio* **235**

I puritani oder Elviras Traumfabrik **241**

Ariodante – gelesen mit und gegen Ariosto und Rousseau **247**

Spielen, um der Kontrolle zu entkommen: Puschkin, Tschaikowski und die Pique Dame **263**

Bittere Pillen: Was 1843 an *Don Pasquale* missfiel **269**

Teil 3

Wahnzimmer: Die Räume der Anna Viebrock für *L'italiana in Algeri* – *Alcina* – *L'incoronazione di Poppea* – *Siegfried* – *Macbeth* **275**

Die Inszenierungen der Giuditta Pasta: Erzähl- und Bedeutungsstrukturen romantischer Primadonnenopern von Bellini und Romani **305**

Leila, *L'Ebreo*, *Der Jude* und *La Juive* – Die Grand opéra *La Juive* im Kontext des historischen Romans **333**

Jommelli im Spiegel des ›Elogio‹ von Saverio Mattei **357**

Anmerkungen **377**

Drucknachweise **405**

Wie deutlich muss Opernregie sein?

Die mir von den Herausgebern der Jubiläumspublikation der Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Staatsoper (2010) vorgelegte Fragestellung besitzt den Vorzug, einigermaßen undeutlich zu sein. Sie kann auf sehr unterschiedlichen Ebenen verstanden und diskutiert werden. Um Missverständnissen vorzubeugen, müssen wir diese verschiedenen Ebenen benennen und voneinander abheben. Diese Klärung mag zu einem besseren Verständnis der Sache selbst führen, um die es geht: das Phänomen der Regie im Musiktheater der Gegenwart.

Zunächst einmal könnte die Frage so verstanden werden: *Wie erkennbar, verständlich, für jedermann nachvollziehbar muss Opernregie sein?* Diese Interpretation der Frage hätte den Vorzug, mit der Worterklärung in Kluges Etymologischem Lexikon in Einklang zu stehen, welche »deutlich« definiert als: »was leicht gedeutet werden kann«.

Die an die Regiearbeit ergehende Frage nach ihrer Deutlichkeit kann andererseits – oder zugleich auch – auf ihren Gegenstand, ihre Vorlage bezogen werden: *Wie transparent muss eine Regie auf das darzustellende Werk sein?* Darf es den Blick darauf eigenmächtig verunklaren, verstellen, dieses gar »übermalen« und zum Verschwinden bringen? So gestellt, provoziert die Frage natürlich die Antwort: Nein; vielmehr wäre doch – im Sinne des Beispielsatzes aus dem Grimmschen Wörterbuch »der nebel fällt, und die spitze des bergs tritt deutlich hervor« – festzuhalten: Ist den Regisseuren der Abwurf inszenatorischer Nebelbomben erst einmal verboten, werden die Spitzenleistungen unserer großen Opernkomponisten wieder deutlich hervortreten!

Die Frage kann auch pejorativ verstanden werden (ohne ihre polemische Stoßrichtung zu verlieren): *Muss eine Opernregie »so« deutlich sein?* Wie explizit müssen oder dürfen vor allem Szenen der Erotik, des Sexuellen und der Gewalt auf der Opernbühne ausformuliert werden? Diese Frage zielt auf eine implizite, meist freilich uneingestandene Einschränkung des Postulats der »Werktreue«, denn in der Regel weisen die Libretti gerade vieler als klas-

sich geltender Opern einen erheblichen *sex and crime*-Faktor auf. Deutlich soll eine Inszenierung also sein, aber nicht zu sehr! Man möchte im Theater verschont bleiben von der sensationslüsternen Bilderflut der Medien. Und: Beschneidet das Regietheater durch seine Gegenwartsbezüge nicht die Phantasie des Opernbesuchers? Unterschätzt und entmündigt es nicht den Zuschauer, der sehr wohl selbst bereit und in der Lage ist, das stilisierte Geschehen einer Opernhandlung auf seine Gegenwart und seinen Lebenszusammenhang zu beziehen?

Wie berechtigt diese und ähnliche Fragen dem ein oder anderen erscheinen mögen, sie haben einen großen Nachteil: Sie bleiben abstrakt. Sie erlauben kaum ein Sich-Einlassen auf den konkreten Gestaltungs- und Wahrnehmungsprozess einer Operninszenierung. Hingegen versuchen sie, eine prinzipielle Klärung herbeizuführen und, zumindest definitorisch, zu erzwingen. Eine solche ist aber in Fragen der Kunst heute nicht mehr zu haben. Die Zeit der normativen Ästhetik ist in allen Künsten dahin, auch in der Theaterkunst – ganz gleich, welche Bedeutung wir ihr zuzugestehen bereit sind. In einem Prozess, den Autoren und Theaterleute gleichermaßen und in vielfältiger Wechselwirkung vorantrieben, haben sich bereits Ende des 19. Jahrhunderts, vollends mit Beginn der Moderne verbindliche Aufführungstraditionen und -konventionen aufgelöst. Da es »die« Tradition nicht mehr gibt, lässt sich, wie Christopher Schmidt angemerkt hat, »ein Theaterabend nicht mehr daran messen, wie er zur Tradition steht.«¹

Darum bleibt auch die ganze, in immer neuen Schüben durch Feuilletons und Talkrunden geisternde Debatte »Werktreue oder Regietheater?« so steril und kommt selten über den Ausweis mehr oder weniger dogmatischer bzw. toleranter Gesinnungen hinaus: weil sie durch ihren Abstraktionsgrad vollständig kunst- und wirklichkeitsfremd bleibt. Sie be-, bzw. verurteilt Aufführungen, die differenziert wahrzunehmen sie sich erst gar nicht bemüht.

Denn die von der Fragestellung suggerierte Möglichkeit einer Option zugunsten eines so schimärischen Begriffes wie »Werktreue« scheint mit dieser Option zugleich von der Notwendigkeit zu entbinden, sich mit Fragen der Regie überhaupt auseinanderzusetzen. Diese werden als überflüssige Zumutung empfunden: Konsequentermaßen schotten sich die Vertreter der Werktreue vor der Wahrnehmung dessen ab, was a priori verurteilt werden soll. Dabei bemerkt, wer heute regelmäßig ins Theater geht, sehr schnell, dass es sinnlos ist, Aufführungen in Schubladen stopfen zu wollen, von denen die eine die Aufschrift »werktreu« und die andere die Aufschrift »Regietheater« trägt. Und die heute maßgeblichen Regisseure trennen viel tiefere ästhetische Gräben, als dass sie unter der Anklage des Regietheaters in Sippenhaft genommen werden könn-

ten. Freilich: »Dieser Pluralismus ist zugleich eine Schwäche des Theaters. Es kann nicht mit einer Stimme sprechen und widersprechen« (Schmidt, ebd.). Das führt zu der misslichen Lage, dass vor der Frage »Werktreue oder Regietheater?« das Theater immer schon verloren hat. Den Theater- und Kulturschaffenden kann eigentlich nur ein Boykott dieser Debatte empfohlen werden, deren Veranstalter auf die Medienwirksamkeit einer Pseudo-Opposition spekulieren. Seriös könnte eine solche Diskussion erst da geführt werden, wo sie sich an die Analyse konkreter szenischer Interpretationen bände.

Die Frage nach der Deutlichkeit von Opernregie bleibt also solange banal, wie sie nahelegt, diese von außen zu reglementieren und in bestimmte Grenzen zu verweisen. Jenseits der in ihr mitschwingenden autoritären Gängelung und Ungeduld kann und muss diese Frage dennoch ernst genommen werden. Deutlichkeit wäre in der Tat als eine entscheidende innerästhetische Kategorie anzuerkennen. Als solche ist Deutlichkeit keinesfalls mit Eindeutigkeit zu verwechseln. Dazu müssen wir allerdings die Evidenz dessen, »was leicht gedeutet werden kann«, in Frage stellen. Diese Evidenz ist zweischneidig und trügerisch, insofern als – nach Adornos Einsicht – der entfremdeten Kommunikation nur das als verständlich gelte, was vollständig unverständlich geworden sei. Für alle Kunst hingegen ist der Erkenntnischarakter der Uneindeutigkeit konstitutiv. Diese ist nicht mit Undeutlichkeit zu verwechseln, sondern zielt vielmehr auf eine Unentscheidbarkeit (welche von der Kunst mit der höchstmöglichen Deutlichkeit ausformuliert werden muss).

Das Grimmsche Wörterbuch unterscheidet zwei Definitionsebenen von »deutlich«, nämlich »1. *sichtbar für das Auge, vernehmlich für das Ohr*« und »2. *klar für den Verstand, für die innere Wahrnehmung*«. Diese Unterscheidung wiederholt sich bei der – unmittelbar anschließenden – Definition der »Deutlichkeit«: Diese »kann eine zweifache sein, 1. eine sinnliche; diese besteht in dem Bewusstsein des mannigfaltigen in der Anschauung. 2. eine intellektuelle [...] diese beruht in der Zergliederung des Begriffes in Anschauung des mannigfaltigen, das in ihm enthalten ist.«

Diese Definition ist deswegen hilfreich, weil sie bereits die sinnliche Deutlichkeit nicht als etwas Primäres, fraglos mit sich Identisches, schlechthin Gegebenes erkennt, sondern als »Bewusstsein des mannigfaltigen« begreift. Das analytische Moment, das in der intellektuellen Deutlichkeit explizit wird, ist in der sinnlichen Wahrnehmung bereits angelegt und enthalten. Alle Kunst, in besonderem Maße aber die Theaterarbeit umfasst beide Aspekte: In bedeutenden Inszenierungen durchdringen und potenzieren sich analytische Deutlichkeit (in der Lektüre einer Vorlage) und sinnliche Deutlichkeit (im entfesselten Spiel der Theatermittel) wechselseitig.

Im Folgenden soll eine Definition von Deutlichkeit als immanentes Postulat von Opernregie gewagt werden, im Versuch, dieses Postulat aus der »Logik ihres Produziertseins«² zu entwickeln. Der Autor schöpft hierbei aus der Erfahrung der ästhetischen Praxis seiner gemeinsamen Regiearbeiten mit Jossi Wieler.

Hierbei sind bestimmte Besonderheiten der Opernregie im Vergleich zur Schauspielregie zu berücksichtigen, welche aus ihrer Bindung an den definierten Ablauf einer Partitur resultieren. So erscheinen Begriff und Praxis des Autorentheaters auf das Musiktheater kaum übertragbar. Im Schauspieltheater kann ein Regisseur sehr wohl »sein« Theater erfinden: unter Verwendung und in der Auseinandersetzung mit unterschiedlichsten Themen, Techniken und Materialien (zu denen auch die gewählte Dramenvorlage zu zählen ist), über deren Präsentationsform einzig und allein er zu entscheiden hat. Über eine Serie von Inszenierungen entwickelt er so ein szenisches Dispositiv, das primär selbstreferentiellen Charakter besitzt. Als Beispiele aus der jüngeren Theatergeschichte wären das Wilson- oder das Marthaler-Theater zu nennen; neue, nach ihren Entdeckern benannte Erfahrungsräume, die je eigene, faszinierende Phänomenologien und Diskurse entwickelt haben.

In der Oper bleibt ein solches Autorentheater, das Kultivieren eines dominanten Personalstils hingegen problematisch. In der Regel ist er mit einem Verlust an Tiefenschärfe bezahlt, nicht nur in den Fällen, wo er sich mit ästhetisierendem Design begnügt, sondern auch da, wo ein analytischer Anspruch aufrechterhalten wird. Anders als der Schauspielregisseur erhält der Opernregisseur nicht *Carte blanche*. Er muss sich mit dem Verlauf einer musikalischen Struktur auseinandersetzen und zu dieser von Moment zu Moment verhalten. Das kann als Einschränkung von Kreativität empfunden werden, muss es aber nicht. Es lässt sich auch als Steigerung von Kreativität begreifen: Gerade weil der Regisseur über eine fixierte Partitur nicht als Ko-Autor redaktionell verfügen, sondern allein mit den Mitteln des Theaters auf sie reagieren kann, vermag dies eine ungeahnte Auffächerung und Differenzierung der Theatermittel zu provozieren. Es genügt in der Oper nicht, das eigene Theater zu erfinden und zu entwickeln, sondern verlangt ist: mit *jeder* Inszenierung, für *jede* Partitur eines, und also jedes Mal *ein anderes*. Scheut der Regisseur diese Anstrengung, geraten seine Setzungen schnell in Gefahr, zum bloßen Dekor zu verkommen: Statt in einer konventionellen Opernkulisse stehen die Sänger nun in der Kulisse einer zeitgenössischen Theaterveranstaltung. In viel geringerem Grade als im Schauspiel sind neue Theaterrmittel und formale Innovationen – etwa der Einsatz der audiovisuellen neuen Medien – im Operntheater »an sich« fortschrittlich oder bedeutsam. Sie sind es erst in ihrem Verhal-

Text und Musik – zwei Momente aus *Alcina*

O s'apre al riso,
o parla o tace,
ha un non so che
il tuo bel viso
che troppo piace
caro al mio cor.

Ob es lacht,
spricht oder schweigt,
dein schönes Gesicht
besitzt ein Etwas,
das meinem Herzen,
Teurer, zu sehr gefällt.

Diese Worte singt – in der allerersten Arie des Stückes – Morgana. Sie hat sich gerade in einen Mann verliebt, einen Fremden, der von einem Sturm auf die Insel verschlagen wurde, die ihrer Schwester Alcina gehört. Es ist das erste Mal, dass ein Mann diese Insel betritt und nicht sofort dem Zauber ihrer Schwester erlegen ist, sondern ihr seine Liebe erklärt. Im Unterschied zu Alcina ist die Morgana dieser Oper nämlich keine ›Fata‹ mehr. Wir dürfen nicht den Fehler machen, ihrem Namen diesen Begriff wieder voranzustellen. Morgana ist vielmehr die menschliche Schwester der erotischen Zauberge Alcina. Bisher hat Morgana in einem eheähnlichen Verhältnis mit Oronte gelebt. Die Begegnung mit diesem Fremden gibt ihr die Kraft, sich von ihren Rollen der kleinen Schwester und Verlobten zu emanzipieren. Für diesen Fremden, der sich Ricciardo nennt, setzt sie alles aufs Spiel – und wird alles verlieren. Denn ihre Liebe ist – wie alle wahren Liebesgeschichten – eine unmögliche: Ricciardo ist in Wahrheit kein Mann, sondern eine maskierte Frau. Sie heißt Bradamante und hat sich auf diese Insel begeben, um ihren Verlobten Ruggiero, von dem sie betrogen und verlassen wurde, aus der Hörigkeit von der anderen Frau, Alcina, zu befreien.

Georg Friedrich Händel

Alcina

Musikalische Leitung Alan Hacker

Regie Jossi Wieler und Sergio Morabito

Bühne und Kostüme Anna Viebrock

Premiere 16. Mai 1998

Staatsoper Stuttgart



*Bradamante (Helene Schneiderman)
und Morgana (Catriona Smith):
Verblendete Verführerin und heilsichtig
Liebende? (Foto: A. T. Schaefer)*

Dazu muss sie sich als Mann verkleiden – was ihr nicht besonders schwerfällt, denn Ricciardo gibt es wirklich: es ist ihr Zwilling Bruder, mit dem sie sich schon öfter den Spaß erlaubt hat, den Namen und damit die Identität zu tauschen.

Doch in der Begegnung mit Morgana geschieht etwas, was selbst die routinierte Bradamante fast aus der Rolle fallen lässt. Auch wenn Bradamante schon öfter junge Mädchen mit ihrem Charme um den Finger wickeln konnte (im *Orlando furioso* kann man das nachlesen), Morgana, von ihrer erwachenden Liebe hellsehtig gemacht, ist ihr mindestens ebenbürtig. In ihrer Liebeserklärung formuliert sie den Punkt ihres Begehrens genau: »dein schönes Gesicht besitzt ein Etwas, das meinem Herzen [...] zu sehr gefällt.« Im Italienischen heißt dieses »Etwas« *un non so che*; im Französischen gibt es das Äquivalent des *je ne sais quoi*. Es ist also ein »ich weiß nicht was«, das Morgana an Bradamante gar nicht so unbewusst fasziniert: das Rätsel, die Maskierung, das Spiel mit der geschlechtlichen Identität selbst. Dies macht die Begegnung so aufregend. Diesem Rätsel ist Morgana entschlossen auf den Grund zu gehen, und indem sie es zu benennen vermag, hat sie es schon halb gelüftet. Für Bradamante wird dieser erste Flirt so zu einer Zitterpartie, in der sie fürchten muss, schon bei ihrem Eintritt in Alcinas Reich durchschaut zu sein und enttarnt zu werden.

Wir merken, wie genau der unbekannte Dichter des Librettos seine Worte wählt. Sie führen zugleich in das Zentrum auch der musikalischen Dramaturgie dieser Oper. Denn Bedingung dafür, dass dieses Gender-Spiel funktionieren kann, ist die Stimmdramaturgie der Barockoper, die es sehr bewusst unmöglich macht, von der Stimmlage einer Figur auf ihre geschlechtliche Identität zu schließen. Wir müssen uns klarmachen, wie sehr das Aussetzen einer »veristischen« Stimmdramaturgie Bedingung dafür ist, sich in den erotischen Labyrinthen des Barocktheaters verirren zu können. Die Besetzung von Männerrollen mit Frauen und – im Zeitalter der Kastraten – auch umgekehrt, sowie seine Potenzierung durch die Einführung verkleideter Frauen und Männer, macht diese Geschichten nicht unwahrscheinlicher, sondern ist Voraussetzung ihrer Möglichkeit.

In der letzten Szene der Oper, als schon alles verloren ist, wird Morgana dem Menschen, den sie geliebt hat, in den Arm fallen, um zu verhindern, dass Alcinas Reich endgültig zerstört wird. Ihre verzweifelte Geste versucht, in dieser Situation die verlorene Liebesumarmung festzuhalten. Sie tut dies mit den beschwörenden Worten: »Um des Lebens willen, dass ich dir gerettet habe!« Doch Bradamante, die ihr in der Tat das Leben verdankt, wird sie verleugnen – und Alcinas Reich versinkt.



»Ich will keine Gnade von euch!«, Nr. 40, Terzett, Takt 30 + 31, K. A. S. 202 (Bärenreiter)

Diese Phrase gehört Alcina. Es ist die einzige Stelle, an der ihre Stimme zum hohen *b* geführt wird. Auch wenn vermutlich erwartet wurde, dass die Sängerin sich in Variationen und Kadenzen zuweilen in ein noch höheres Register schwingt, so durchbricht dieses *b* doch innerhalb der notierten Tessitura den oberen Grenzwert *a*. Es ist zugleich der letzte Satz, den Alcina singt (von den drei kurzen rezitativischen Interjektionen, die bis zum Ende der Oper noch folgen, dürfen wir absehen). Und er stellt zudem den Höhepunkt und Abschluss des einzigen Ensembles dieser Oper dar, die fast nur Soloarien kennt: eines Terzetts zwischen Alcina, Ruggiero und Bradamante.

Ruggiero hat sich Alcina, seiner großen Liebe, entfremdet und ist in die Arme seiner Verlobten Bradamante zurückgekehrt. In diesem Terzett versucht Alcina nun vergeblich, Ruggiero und Bradamante davon zu überzeugen, dass ihr Angebot an die beiden, auf ihrer Insel zu bleiben, nicht der eigennützigen Hoffnung entsprungen ist, den einstigen Geliebten zurückzugewinnen. Sondern sie will ihn vor dem sicheren Tod in dem Krieg, der jenseits ihrer Insel tobt, bewahren. Dabei benennt Alcina nur das, was alle wissen: dass es Ruggieros Schicksal sein wird, die christlichen Truppen zwar zum Sieg zu führen, zugleich selbst aber zu fallen. Diese Wahrheit halten Ruggiero und Bradamante aber nicht aus. Sie würde nämlich ihr festgefügtes Wertgefüge, für das Gut und Böse klar geschieden und unterscheidbar sind, ins Wanken bringen. So kommt es zu der paradoxen Situation, dass es am Ende der Oper ausgerechnet die verachtete Zauberin Alcina, die Agentin des trügerischen, imaginären Scheins es ist, die die Dinge noch beim Namen nennt.

Diese komplexe Situation hat Händel im Terzett musikalisch in Szene gesetzt. Wie macht er das? Er zeigt deutlich, dass Alcina von den Brautleuten jede Gesprächsmöglichkeit verweigert wird. Immer wenn sie sich einem der beiden zuwendet, antwortet nie der Angesprochene, sondern die versuchte Kontaktaufnahme wird von dem jeweils anderen unterbrochen. Und immer wenn Alcina auf denjenigen zugehen möchte, der sie gerade unterbrochen hat, fährt der andere mit einer neuen Beschimpfung dazwischen:

Die Inszenierungen der Giuditta Pasta

Erzähl- und Bedeutungsstrukturen
romantischer Primadonnenopern
von Bellini und Romani

I Primadonnenoper?

Inwiefern ist es legitim von einer ›Primadonnenoper‹ zu sprechen? Allerdings ein äußerst unscharfer Begriff, der in keinem Musik- oder Opernlexikon nachzuweisen ist. Was ist mit ihm gemeint? Viel mehr als eine Dominanz der weiblichen Hauptrolle scheint er nicht anzuzeigen. Ist er überhaupt sinnvoll abzugrenzen, da doch die Primadonna schon recht früh in der Operngeschichte auftaucht – bereits im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts, im Zuge der frühbürgerlichen Kommerzialisierung des Opernwesens – und bis heute eine notorische Präsenz behauptet? Ich denke schon. Und zwar möchte ich mit ihm die Einmaligkeit einer Konstellation des *primo ottocento* kennzeichnen, also der heute weitgehend versunkenen Opernlandschaft der ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts.

Die Libretti und Partituren, in denen sich dieses Phänomen sedimentiert hat, sind Zeugnisse eines Umbruchs, einer Phase der De- und Neucodierung der musiktheatralischen Parameter, einer Zeit des Umbaus der Opera seria des 18. für die Bedürfnisse des 19. Jahrhunderts. Voraussetzung dieses Umbaus war ein komplexes Zusammenwirken bestimmter dramaturgischer, musikalischer, historischer und gesellschaftlicher Faktoren. Ein Umbau, von dem die Buffa übrigens kaum betroffen war. Nach einer Phase der Sentimentalisierung führte ihr scheinbar problemloses Überleben zu ihrer Vergleichgültigung und letztlich zu ihrem Absterben.

Bis in das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts hinein hatte die Opera seria ein sehr genaues dramaturgisches Modell vorgegeben, das jeder Aktualisierung



Auch nach dem Eklat hält Teresa (Helene Schneiderman) an der Heirat ihrer Ziehtochter Amina (Ana Durlowski) mit dem reichsten Gutsbesitzer des Dorfes fest. (Foto: A. T. Schaefer)

vorgeordnet blieb. Während die individuelle, konkrete musikalische Ausformung der Nummern sehr wohl auf die spezifischen Stärken und Schwächen der Sänger zugeschnitten war, blieb das Relief der Form davon nahezu unangetastet. Die hierarchisierte Abfolge und das formale Gewicht von Primarier- und Sekundarier-Arien sowie die Anteile der *ultime parti* waren weitgehend kodifiziert. Erst mit Auflösung der schauspielnahen Dramaturgie des metastasianischen *dramma per musica* wurde es möglich, dass die ehemals in eine dramaturgische Gesamtstruktur streng eingebundene Dominanz der Primadonna eine beispiellose Eigendynamik gewann. Nicht allein die Struktur der Werke, mitunter sogar die gesamte Organisationsform eines Theaters wurde auf die Person *einer* Sängerin ausgerichtet.¹

Höchstens 25 Jahre währte diese von der Suprematie der Primadonna geprägte Übergangszeit zwischen dem endgültigen Verschwinden der Kastraten und dem Aufstieg der Tenöre. Stand das 18. Jahrhundert des Gesanges im Zeichen der Kastraten – nicht die Bordoni oder die Cuzzoni, nicht die de Amicis oder die Agujari, *Farinelli* fand Eingang ins kollektive Imaginäre unserer Kultur –, so dominierte spätestens ab Mitte des 19. bis Anfang des 20. Jahrhundert der Mythos des Tenors.²

Das Phänomen der Primadonnenoper ist somit genau an der Bruchstelle zweier in sich kohärenter, relativ stabiler Systeme lokalisiert, zwischen dem älteren Belcanto, dem Erbe des 18. und der naturalistischen Tendenz des 19. Jahrhunderts, zwischen der Stimmdramaturgie der Barockoper und jener des *melodramma* Verdischer Prägung. Die Primadonnenoper ist Zeugnis einer Aufbruchssituation, in der die alten Codes nicht mehr und die neuen noch nicht verbindlich waren. Im Zuge dieses Paradigmenwechsels setzte eine Infragestellung alter Rollenprofile, Geschlechterrollen, Hierarchien, Figurationen, Ideologien etc. ein, die merkwürdige Kollisionen, Überschneidungen, Synergien und Effekte zeitigte, die sich den gewohnten Verständnisrastern entziehen, vor allem irreduzibel sind auf die ödipale Triangulation des Subjekts, die sich als das Endergebnis dieses Umbruchs präsentiert. Nahezu vergessen ist heute, dass es mit Aussterben der Kastraten eine kurze, aber intensive Blütezeit der Sängerinnen in Hosenrollen gab, bevor das Helden- und Liebhaberfach den hohen Stimmen von den Tenören endgültig abgenommen wurde. Beim frühen Verdi ist die Familiarisierung der Stimmdramaturgie im Prinzip schon vollzogen. Sex und Gender werden hierbei in eine spiegelbildliche Relation überführt. Technisch analog findet die Herausbildung der Stimmfächer im modernen Sinne statt, also die Ordnung der Stimmen in drei weibliche und drei männliche Stimmlagen und deren Aufteilung in das lyrische oder dramatische Fach. Der Anspruch auf Koloraturfähigkeit wird hierbei auf die

hohen Frauenstimmen begrenzt. Schon für Verdi ist die Primadonna *quantité négligeable*. Das Privileg der Finalarie hatte er ihr nur noch in seinem Erstling *Oberto* zugestanden.

Entscheidend für diese Entwertung sind ästhetische und ideologische Faktoren. An Verdis Œuvre ließe sich aufzeigen, wie die für ein bürgerliches Rollenverständnis zunehmend negativ konnotierte Dominanz der Frau zurückgedrängt wird, wobei die beunruhigenden und destruktiven Aspekte von Weiblichkeit von der *prima donna* auf die *seconda donna* verschoben werden – auf die Mutter in *Il trovatore*, auf die Rivalin in *Don Carlo* und *Aida*; die Domestizierung der Frau vollendet sich in der engelsgleichen Desdemona.

Zudem haben die Produktionsbedingungen insgesamt sich gewandelt. War es für alle Opernkomponisten von den Anfängen bis in die Zeit der unmittelbaren Vorgänger Verdis selbstverständlich, die Partituren im Dialog mit ihren Theatern individuell maßzuschneidern, ist für Verdi der Verlag, der internationale Vertrieb wichtiger als das Premierenensemble geworden. Natürlich war auch Verdi an einer möglichst prominenten Uraufführungsbesetzung interessiert, und auch er musste sich hie und da noch Sängerwünschen beugen, aber die Primadonna ist von einem Phänomen der Produktion zu einem Phänomen der Rezeption geworden – und bis heute geblieben.

II Das Phänomen des *musico*

Das Verbot der Kastration durch den – auch für die unterworfenen Schwesterrepublik Italien verbindlichen – Code Napoléon sanktionierte lediglich einen Prozess, der sich immanent ästhetisch bereits seit langem vollzog, sogar weitgehend abgeschlossen war. Die Verdrängung der Kastraten, die Usurpation ihres Rollenfaches durch andere Stimmfächer hatte viel früher begonnen. Wirksam war hier weniger die machtpolitische, denn die kulturelle Hegemonie Frankreichs. Diese Kräfteverschiebung innerhalb der Stimmdramaturgie war nämlich Folge eines ungelösten ästhetischen Konfliktes zweier konkurrierender Paradigmen.

Das 17. Jahrhundert bevorzugte die hohen Stimmen ganz allgemein, ohne eine spezifische dramaturgische Konnotation. Der Sopranist war entindividualisiert, er übte gleichsam ein öffentliches Amt aus, indem er seine Stimme wahlweise Göttern, Herrschern, Liebhabern, Frauen, Kindern oder Fabelwesen »lieh«, ohne diese unmittelbar zu verkörpern. Zudem besetzte in der Oper des Seicento die Primadonna durchaus nicht das erotische Zentrum der Stücke, wie sich etwa an Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* (1642) aufzeigen lässt. Die repräsentative Primadonnenpartie des Stückes ist Ottavia, die verlas-

sene Gattin des Kaisers Nero.³ Ihr bleibt das Pathos der Tragödin vorbehalten, eine musikalische Fallhöhe, die der leichtgewichtig-melodiös musikalisierten Partie der erotisch attraktiven Poppea versagt ist.

Im 18. Jahrhundert setzt nun die Erotisierung der Stimme des Kastraten ein: Die Stimme, mit ihr der Körper des Sängers gewinnt Verweischarakter, wird erotische Metapher, und diese Erotisierung induziert gleichsam die Sexualisierung der Primadonna. Erst die Oper des 18. Jahrhunderts transponiert somit die sexuelle Differenz Mann/Frau in die Stimmen von Kastrat und Primadonna und etabliert damit eine heikle Allianz. Denn während Körper und Stimme des Kastraten ein kulturelles Konstrukt darstellen, lässt die stimmliche Repräsentanz der Primadonna eine ›naturalistische‹ Lesart zumindest zu.

Interessant ist nun, dass die gesangsästhetischen Koordinaten mit dieser Dichotomie gleichsam über Kreuz liegen. Der italienischen Gesangsästhetik des 17. und 18. Jahrhundert galt die Stimme des Kastraten als ›natürlich‹, da dieser befähigt war – zumindest in der Tiefe und Mittellage – mit Bruststimme zu singen, deren Tonproduktion das Fundament des Belcanto darstellte. Hingegen wurde in den Traktaten der Zeit die ›künstliche‹ Tonproduktion der Falsettisten dezidiert abgelehnt und die weiblichen Sängerinnen wurden angehalten, sich dem Vorbild des männlichen (Kastraten-)Gesanges anzupassen.

Die hier skizzierte Ambivalenz stellte ein großes Problem für die zeitgenössische Ästhetik dar. Einerseits führte die Ideologie einer ›natürlichen‹ Musik die intellektuell tonangebenden Enzyklopädisten zur Propagierung der italienischen Oper und zu einer Intoleranz der eigenen französischen Musik- und Operntradition gegenüber. Andererseits stieß sich der *parti pris* für das gesangliche Natürlichkeitsideal der neapolitanischen *Seria* am un-natürlichen Geschlecht der Kastraten, in denen dieses Ideal verkörpert war.⁴ Rousseau hat sich an diesem Widerspruch abgearbeitet, nicht nur in seinen musiktheoretischen Schriften, auch in seinem belletristischen Werk wie etwa der *Nouvelle Héloïse*. In der Ablehnung des Kastratentums bestätigten die Enzyklopädisten also die traditionelle Abschottung Frankreichs vor diesem Phänomen und dieses Verdikt, ausgesprochen von der kulturell führenden Nation, konnte nicht ohne Folgen bleiben.

Die ideologische Ausrichtung der Frauenstimme am Ideal des männlichen Kastratengesangs in Verbindung mit der zunehmenden Infragestellung des Kastratentums selbst führte so zur allmählichen Einverleibung des Kastraten durch die Sängerin *en travesti*, die im Phänomen des *primo musico* kulminierte. Der Begriff ›musico‹, ursprünglich ein Euphemismus für Kastrat, wurde in dieser Übergangszeit zur Bezeichnung für die auf Helden- und Liebhaberrollen spezialisierte weibliche Sängerin.

Einerseits beförderte diese Usurpation ihres Rollenfaches das Aussterben der Kastraten, andererseits inaugurierte die ›Diva als Mann‹ einen postumen Triumph des sogenannten Dritten Geschlechts der Kastraten. Als Hosenrollen konnten die großen Kastratenpartien endlich auch in Frankreich reüssieren. Die Strahlungskraft dieses Phänomens war gewaltig. In Gestalt des exotischen Prinzen Ratmir begegnet es noch in Glinkas *Ruslan i Ludmila*, und der junge Wagner hat ihm mit der Partie des Adriano in *Rienzi* eine letzte Reverenz erwiesen.

III Mozarts *Lucio Silla* als Ausblick auf das Ottocento

Wenn wir uns fragen, wie sich die oben analysierte Dynamik historisch manifestiert hat, so muss man feststellen, dass die Zeitachse, von der an der Primat des Kastraten im Schwinden begriffen ist, um 1765 anzusetzen ist – zwischen Händels und Mozarts Zeit also. Am Spätwerk des ersteren und am Frühwerk des letzteren ist die Tendenz abzulesen. Trotz des notorisch anhaltenden Starrummels um die Kastraten hat die Primadonna zu diesem Zeitpunkt den *primo uomo* in der öffentlichen Wahrnehmung bereits überflügelt. Die jeweilige Gagenhöhe darf hierbei als verlässlicher Gradmesser angesehen werden. Karen Hansell hat in ihrer Studie *Opera and Ballett at the Regio Ducal Teatro di Milano, 1771–1776* dokumentiert, dass das Steigen und Fallen des jeweiligen Marktwertes direkt proportional aufeinander bezogen sind. Nicht nur der abstrakte Marktwert verringert sich, auch jene Elite der Kastraten, die diese relative Spitzengage noch kassieren kann, wird immer kleiner. Natürlich ist das an den Partituren selber abzulesen, daran wie hier die musikalischen Gewichte verteilt sind:

No longer is the *primo uomo* so obviously equal in stature to the *prima donna*. While he tends to be distinguished in the musical setting by three or four obbligato recitatives – normally more than given to any other character – in an opera's most important aspects, its arias, he is often less fortunate.⁵

Der Primadonna werden also mehr Arien, dem *primo uomo* die meisten Accompagnati zuteil. Ihm bleibt das Primat der pathetischen Deklamation, des heroischen Raisonsnements, der erratischen Affektverfallenheit.

Erstaunlich, dass selbst ein in vieler Hinsicht so originelles Werk wie Mozarts *Lucio Silla* (1771) die genannten Ergebnisse von Hansells Untersuchung