

Anselm Gerhard

Zugespitzte Situationen. Gestische Verständlichkeit und

»parola scenica« in der französischen und italienischen Oper nach 1820

In den bewegten Jahren nach der Französischen Revolution, in der sogenannten »Sattelzeit« zwischen Ancien Régime und den postfeudalen Ordnungen des 19. Jahrhunderts verändert sich die Dramaturgie des Musiktheaters auf grundlegende Weise. Zu den entscheidenden Neuerungen gehört die Zuspitzung szenischer Konflikte in herausgehobenen »situazioni«, die dem Publikum allein aufgrund ihrer gestischen Vergegenwärtigung verständlich sind, vorzugsweise aber auch mit besonders gut vernehmblichen, also meist ohne Orchesterbegleitung gesungenen Worten hervorgehoben werden. Offensichtlich hat das Phänomen seine Wurzeln im Pariser Boulevard-Theater des Empire. Dennoch wird es erst viel später, in einem 1870 geschriebenen Brief Giuseppe Verdis mit einem Begriff (»parola scenica«) belegt.

Eine Rekonstruktion der Frühgeschichte der neuen dramaturgischen Technik zwischen etwa 1810 und etwa 1840 erlaubt nicht zuletzt grundsätzliche Aufschlüsse über das enge Verhältnis von Gestik, Pantomime, Musik und Text in der Oper des frühen 19. Jahrhunderts. Dabei ist die Tendenz der Oper des 19. Jahrhunderts zum Gestischen offensichtlich. Giovanni Gherardini, zunächst als Gymnasiallehrer und später in der Aufsichtsbehörde für die Primarschulen in Mailand tätig, fasste diese Tendenz im Jahre 1818, also ein Jahr nachdem er das Libretto zu Rossinis *La Gazza ladra* verfasst hatte, wie folgt zusammen:

»Debbe ancora la materia del melodrama essere di qualità da far nascere varji accidenti, i quali colpiscano li occhi e si facciano da sè comprendere senza l'ajuto delle parole [...]. Ora l'azione sarà tuttavia interessante s'ella avrà riguardo di parlar molto alla vista. Nel che parmi di vedere una certa corrispondenza fra il melodrama e la rappresentazione pantomimica.«¹

Aus dieser Analogie zwischen der Oper des frühen 19. Jahrhunderts und der Pantomime ist das Paradox zu erklären, dass in einem – überdies höchst erfolgreichen – Werk wie Scribes und Aubers *La Muette de Portici* von 1828 die Titelrolle ausgerechnet einer Figur zugewiesen wurde, die gar nicht singen kann. Und ebenfalls aus dieser neu in Anspruch

1 »Das Material einer Oper muss außerdem so gestaltet sein, dass daraus verschiedene Zwischenfälle hervorgehen können, die ins Auge stechen und von selbst verstanden werden können, ohne die Unterstützung der Worte [...]. Daher wird die Handlung immer dann von Interesse sein, wenn sie daraufhin angelegt ist, dem Auge viel zu bieten. Worin mir eine gewisse Übereinstimmung zwischen der Oper und der pantomimischen Darstellung erkennbar zu sein scheint.« Giovanni Gherardini: *Elementi di poesia* [1818], Mailand 1841, S. 362 f.; Neapel 1849, S. 320.

genommenen Analogie ist zu erklären, dass der zwischen 1831 und 1835 verantwortliche Direktor der Pariser Opéra, Louis-Désiré Véron, im Rückblick apodiktisch festhielt:

»Un opéra en cinq actes ne peut vivre qu'avec une action très dramatique, mettant en jeu les grandes passions du cœur humain et des puissants intérêts historiques; cette action dramatique doit cependant pouvoir être comprise par les yeux comme l'action d'un ballet.«²

Die Vorgeschichte dieses Prinzips der »pantomimischen Verständlichkeit«³ reicht mindestens bis in die 1790er-Jahre zurück. Wie Arnold Jacobshagen gezeigt hat, überraschen sowohl Dalayracs *Camille ou Le Souterrain* aus dem Jahre 1791, eine *comédie mêlée de musique*, also das, was man heute als »opéra-comique« bezeichnet, wie Paërs italienische Neubearbeitung desselben Stoffs für Wien 1799 mit dem Titel *Camilla, ossia Il Sotterraneo* durch den Einsatz von langen, vorher unvorstellbaren pantomimischen Abschnitten.⁴ Aber nicht um pantomimische Szenen auf dem Musiktheater soll es im Folgenden gehen, sondern um szenische Höhepunkte, in denen das Entscheidende zwar pantomimisch verdeutlicht, aber doch gleichzeitig mit gesungenen Worten unterstrichen wird, wobei die musikalische Gestaltung der gesungenen Worte so angelegt ist, dass jedem hörenden Zuschauer die besondere Bedeutung dieser Situation nicht nur ins Auge, sondern vor allem ins Ohr springt.

Ein Definitionsversuch aus der Praxis Die moderne Opernforschung beschreibt genau dieses Prinzip als »parola scenica«, in Anlehnung an mehrere oft zitierte Briefe Verdis aus dem Jahre 1870.⁵ Beginnen wir also die genauere Betrachtung mit einem Beleg aus der späteren Phase des Phänomens. Verdi schrieb am 10. Juli 1870, während der Arbeit an *Aida*, seinem Verleger Giulio Ricordi:

- 2 »Eine Oper in fünf Akten kann nur mit einer hochdramatischen Handlung fesseln, die die großen Leidenschaften des menschlichen Herzens und mächtige historische Interessen ins Spiel bringt; diese dramatische Handlung muss dabei von den Augen verstanden werden können wie die Handlung eines Balletts.« Louis-Désiré Véron: *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris 1854, Bd. 3, S. 252.
- 3 Vgl. Anselm Gerhard: *Die Verstärkung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart/Weimar 1992, S. 131–136, für das Zitat S. 136.
- 4 Vgl. das Kapitel »Stumme Handlung und Pantomime«, in: Arnold Jacobshagen: *Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, Stuttgart 2005 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 57), S. 146–162.
- 5 Für eine vollständige Dokumentation von Verdis einschlägigen Äußerungen und einen breiten Überblick über die kritische Auseinandersetzung der Forschung mit Verdis Neologismus vgl. Fabrizio Della Seta: »Parola scenica« in Verdi e nella critica verdiana, in: *Le parole della musica*, hg. von Fiamma Nicolodi und Paolo Trovato, Florenz 1994 (Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena), Bd. 1, S. 259–286; auch in: Della Seta: »... non senza pazzia«: prospettive sul teatro musicale, Rom 2008 (Saggi, Bd. 47), S. 203–225.

»Rileggo sempre il scenario d'Aida. [...] Non vorrei che [...] si dimenticassero le parole sceniche. Per parole sceniche io intendo quelle che scolpiscono una situazione od un carattere, le quali sono sempre anche potentissime sul pubblico. So bene che talvolta è difficile darle forma eletta e poetica. Ma ... (perdonate la bestemmia) tanto il poeta che il maestro devono avere al caso il talento e il coraggio di non fare né poesia né musica ... Orrore! orrore!«⁶

Verdi wusste genau, dass bei aller szenischen Präzision einer »pantomimischen Verständlichkeit« es bisweilen nötig ist, das auf der Bühne Dargestellte mit klar verständlichen Worten genauer zu bestimmen. Als Musterfall aus seiner Oper *Aida* kann die Konfrontation der Titelheldin mit ihrem Vater im dritten Akt gelten. Amonasro will seine Tochter zwingen, sich als Lockvogel bei dem von ihr geliebten ägyptischen Befehlshaber Radamès militärstrategische Informationen zu verschaffen. In einer regelrechten Eskalation malt er erst die Schrecken einer erneuten Eroberung der äthiopischen Heimat durch die ägyptischen Truppen aus. Dann lässt er seine verstorbene Frau, also Aidas Mutter, als Gespenst auftreten, die ihre Tochter verflucht. Und als Aida immer noch auf ihrem »Ah! no« beharrt, stößt er sie zurück und schleudert ihr die Worte ins Gesicht: »Du bist nicht meine Tochter ... Du bist die Sklavin der Pharaonen« (»[respingendolo] Non sei mia figlia ... / Dei Faraoni [-] tu sei la schiava.«) Die Silben »Non sei mia« werden dabei ebenso wie der gesamte Doppelpers »Dei Faraoni tu sei la schiava« der höchsten Lage der Bariton-Partie, zwischen *c'* und *ges'* zugewiesen, das Orchester pausiert und spielt nur zum Wort »figlia« im Tutti eine aufsteigende chromatische Tonleiter. Die einzige weitere Intervention des Orchesters erfolgt auf der zweiten, schwachen Zählzeit des Taktes, in dem Amonasro für einen ganzen Takt die Silbe »(Fa-ra)-o-(ni)« aushält, so dass dieser Tutti-Schlag die Verständlichkeit des Textes nicht im Geringsten beeinträchtigt (Notenbeispiel 1).

Der kurze Moment zeigt auf typische Weise den charakteristischen Umgang Verdis mit einer »parola scenica«: Aus einem (dissonanten) *fortissimo* des Orchester-Tuttis tritt die Singstimme hervor, die in hoher Lage eine entscheidende Textaussage in fast alltags-sprachlicher Zuspitzung heraushämmert. (Noch im Detail zeigt sich, wie wörtlich Verdis Ermahnung zu nehmen ist, dabei auf musikalische und poetische Eleganz zu verzichten: Gegenüber dem Libretto setzte er an Stelle des gewählten Wortes »prole«/»Spross« das alltags-sprachliche Wort »figlia«/»Tochter«.) Typischerweise erscheint eine solche »paro-

6 »Ich lese immer wieder den Prosa-Entwurf von *Aida*. [...] Ich möchte nicht [...], dass die parole sceniche vergessen werden. Unter parole sceniche verstehe ich jene, die eine Situation oder einen Charakter herausmeißeln; sie sind auch immer von größter Wirkung für das Publikum. Ich weiß wohl, dass es manchmal schwierig ist, ihnen eine gewählte und poetische Form zu geben. Aber ... (verzeihen Sie den Fluch) in gewissen Fällen müssen sowohl der Librettist wie der Komponist das Talent und den Mut aufbringen weder Dichtung noch Musik zu machen ... O Schreck! O Schreck!« Zit. nach Franco Abbiati: *Giuseppe Verdi*, Mailand 1959, Bd. 3, S. 348.

NOTENBEISPIEL 1
Giuseppe Verdi: Aida, 3. Akt

(*respingendola*)

Amonasro

Non sei mia fi - gia...

Dei Fa - ra - o - - - ni tu sei la schia - va!

la scenica« nicht im locker gefügten, dialogischen Rezitativ zwischen zwei geschlossenen Nummern, sondern in einem Zwischenteil eines mehrteiligen Ensembles, also im sogenannten *tempo di mezzo* oder auch im *tempo d'attacco* vor einem Ensemble. Dabei wirkt der emotionale Höhepunkt als Auslöser für einen introvertierten Moment des Schreckens, der in einem kontemplativen Ensemble (also zum Beispiel dem *pezzo concertato*) in aller Regel in langsamem Tempo musikalisch Gestalt gewinnt. Genau dies hat bereits vor über zwei Jahrzehnten Harold Powers festgehalten:

»The passages in connection with which Verdi mentioned ›parola scenica‹ in his correspondence [...] all turn out to be not beginnings of a set-piece but rather launching pads for a set-piece that will follow forthwith.«⁷

Zwei Beispiele aus dem Jahre 1842 Wie ebenfalls Harold Powers dokumentiert hat, gibt es Belege für die Denkfigur der »parola scenica«, ohne dass damals der schlagende Begriff verwendet worden wäre, bereits in Verdis Briefwechsel der 1850er-Jahre. Vor allem aber gibt es ein weiteres Musterbeispiel für dieses dramaturgische Prinzip bereits in Verdis

7 »Die Abschnitte, auf die Verdi in seinen Briefen das Wort ›parola scenica‹ bezog, erweisen sich sämtlich nicht als Beginn einer geschlossenen Nummer, sondern eher als Abschussrampen für eine geschlossene Nummer, die sich unmittelbar anschließt.« Harold Powers: »Simon Boccanegra« I. 10–12: a generic-genetic analysis of the council chamber scene, in: *Nineteenth-century music* 13 (1989/90), S. 128.

erster national und international erfolgreicher Oper, in Nabucodonosor aus dem Jahre 1842. Am Ende des zweiten Aktes wird ebenfalls ein Konflikt zwischen Vater und Tochter dargestellt: Fenena akzeptiert nicht, dass sich ihr Vater Nabucodonosor als Gott bezeichnet und sein babylonisches Volk dazu zwingen will ihn anzubeten. Lieber will sie zusammen mit den von Nabucodonosor unterdrückten Juden sterben:

FENENA

Ebrea con lor morirò.

NABUCODONOSOR

Tu menti! ... O iniqua, pròstrati (*furibondo*)

Al simulacro mio.

FENENA

No! ... sono Ebrea!

NABUCODONOSOR (*prendendola per il braccio*)

Giù! ... pròstrati! ...

Non son più Re, son Dio!!

(*rumoreggia il tuono, un fulmine scoppia sul capo del Re. [...]*)

A tanto scompiglio succede tosto un profondo silenzio)

TUTTI

O come il cielo vindice

L'audace fulminò!⁸

Auch hier werden die entscheidenden Worte »Giu! ... pròstrati! ... / Non son più Re, son Dio!!« – mit Ausnahme des letzten Wortes »Dio« – von Nabucodonosor in hoher Lage ohne Orchesterbegleitung und überdies – so die Ausführungsanweisung – ohne Rücksicht auf den notierten Rhythmus (»a piacere«) gesungen. Und auch hier sind diese – jedenfalls im Wort »Giù!« – eher einer alltagssprachlichen Sphäre zuzuschreibenden Worte der Auslöser für eine geschlossene Nummer, nur dass an Stelle der eigentlich zu erwarteten *stretta* des Finales, an der sich alle auf der Bühne Anwesenden zu beteiligen hätten, Verdi diese Nummer als Solo in einem nicht sehr schnellen Tempo für den wahnsinnigen König disponiert. Im Vergleich zu *Aida* fällt zudem der exzessive Einsatz von »special effects« auf, vor allem aber die erschrockene Reaktion aller Umstehenden, die – auch das gehört zur eigentümlichen Logik einer Theaterform, in der man nicht spricht, sondern singt – in »tiefem Schweigen« mit zwei siebensilbigen Versen die Situation kommentieren.

- 8 F: Als Jüdin werde ich mit ihnen sterben. – N: Du lügst! ... Oh, Schändliche, auf die Knie (wütend) vor meinem Bildnis. – F: Nein! ... ich bin Jüdin! – N: (nimmt sie am Arm) Runter! ... auf die Knie! ... Ich bin nicht mehr König, ich bin Gott!! (der Donner rollt, ein Blitz schlägt auf dem Haupt des Königs ein. [...]) Auf so viel Durcheinander folgt plötzlich ein tiefes Schweigen) – Alle: Oh, wie der rächende Himmel den Übermütigen strafte!

Im selben Jahr 1842 schloss Richard Wagner in Dresden die Komposition seiner romantischen Oper *Der fliegende Holländer* ab, die am 2. Januar 1843 zur Uraufführung gelangte. Am Beginn von deren letztem Finale sieht der Zuschauer, wie der Titelheld »ungesehen« das Gespräch zwischen Senta und Erik »belauscht« hat. »In furchtbarer Aufregung bricht er jetzt hervor« und ruft aus »Verloren! Ach! verloren! / Ewig verlornes Heil!« Für ihn ist der Abschied beschlossene Sache. Die entscheidenden Worte »Sagt Lebewohl auf Ewigkeit dem Lande!« werden von ihm wiederum in hoher Lage unbegleitet gesungen, erst auf das Wort »Lande« setzt das Orchester mit einer chromatischen Aufwärtsbewegung ein, bevor in einem kontemplativen Ensemble die drei Protagonisten des Eifersuchtsdramas jeder für sich ihren Gefühlen Ausdruck geben.

Meyerbeers »Je t'aime!« Die auffällige Parallele in zwei gleichzeitig und unabhängig voneinander entstandenen Partituren zwingt uns zur Vermutung, dass das von Verdi später mit dem Schlagwort »parola scenica« bezeichnete Verfahren seinen Ursprung vor 1840 hat. In der Tat findet man eine ganz ähnliche Formulierung in einer der einflussreichsten Opern des 19. Jahrhunderts, in Meyerbeers *Les Huguenots* aus dem Jahre 1836. In einem der eindrucklichsten Duette der Operngeschichte setzt die gerade mit einem katholischen Edelmann verheiratete Valentine alles daran, den Hugenotten Raoul davon abzuhalten, seinen Glaubensgenossen im anbrechenden Massaker der Bartholomäusnacht zu Hilfe zu eilen. Valentine fürchtet um das Leben des von ihr geliebten Raoul, sollte er sich ausgerechnet in diesem Moment auf die Straßen von Paris trauen. Als Katholikin sieht sie nur das Schicksal des geliebten Mannes, nicht die Gefahr für das Kollektiv aller Hugenotten. So fleht sie Raoul an, in ihrem Haus zu bleiben; in höchster Erregung rutscht ihr – wie es scheint, wider Willen – eine (für eine verheiratete Frau völlig unschickliche, ja verbrecherische) Liebeserklärung heraus:

»Reste, Raoul, puisque tu me chéris, / Je t'implore enfin pour moi-même; / Car si tu meurs, je meurs aussi! / Reste! reste! je t'aime!«

(»Bleib, Raoul, da Du mich lieb hast, flehe ich Dich an für mich selbst; denn wenn Du stirbst, sterbe auch ich! Bleib! bleib! ich liebe Dich!«)⁹

Meyerbeers Musik akzentuiert hier mit dem wiederholten Wechsel rezitativischer Deklamation und eines schnellen *Allegro* im Orchester höchste Anspannung und unbändiges Vorwärtsdrängen. Die Bewegung von Valentines Stimme bildet zunächst mit dem chromatischen Aufstieg vom *c* zum *fis* ganz unmittelbar Meyerbeers Ausdrucksanweisung »s'animant toujours davantage« (»in immer größerer Erregung«) ab. Valentine scheint nicht mehr weiter zu wissen; die beiden Ausrufe »reste!« werden weinend (»en pleurant«) auf Töne eines verminderten Septakkords gesungen, während das Orchester

9 Siehe die Beiträge von Laura Möckli und Anette Schaffer in diesem Band.

pausiert. Das lapidare und alltagssprachliche »je t'aime!« ist dagegen – ebenfalls unbegleitet – in C-Dur mit dem formelhaften Quartfall c-g gehalten, als handle es sich um die jahrhundertealte Schlussfloskel am Ende eines einfachen Rezitativs. In diesem Zusammenhang ist es auch von Interesse, dass in dem vom Librettisten Scribe zum Druck gegebenen Textbuch dieser Dialog wesentlich ausführlicher und »literarischer« gestaltet ist als in Meyerbeers Komposition. Durch den Einsatz von langen Versen (in der von Scribe zum Druck gegebenen Librettofassung drei Alexandriner und ein Achtsilbler im Vergleich zu einem Zehnsilbler, zwei Achtsilblern und einem Sechssilbler in der Komposition) und eines sehr viel gewählteren Vokabulars wirken Valentines Worte auch in ihrem abschließenden Vierzeiler wesentlich »gesitteter«:

»Eh bien donc, si ma voix vainement te supplie, / Et si mon malheur seul peut préserver ta vie, / Enfin ... s'il faut me perdre afin de te sauver, / Reste, Raoul, reste ... je t'aime!!!«

(»Nun gut denn, wenn meine Stimme dich vergeblich beschwört, und wenn nur mein Unglück Dein Leben schützen kann, wenn schließlich ... ich zugrunde gehen muss, um Dich zu retten: Bleib, Raoul, bleib ... ich liebe Dich!!!«)

Mit einer kadenzierenden Formulierung nach Valentines »je t'aime!« bestätigt das Orchester einerseits die Rückkehr nach C-Dur, unterstreicht aber mit der dafür gewählten chromatischen Achtelkette im *presto* und im *fortissimo*, dass von einem Abschluss keine Rede sein kann. Und in der Tat folgt, nachdem die szenische Dynamik hier einen neuen Höhepunkt erreicht hat, wenig später der langsame Satz, das *adagio* des mehrteiligen Duetts.¹⁰ Nur in einem Punkt unterscheidet sich diese Szene von den drei anderen bisher betrachteten Szenen: Im Gegensatz zu Amonasros Wegschleudern der Tochter, im Gegensatz zu Nabucodonosors brutalem Griff nach dem Arm seiner Tochter, aber auch im Gegensatz zur körperlich-gestischen Spannung von Wagners Schlüsselszene, in der sich Senta immerhin zweimal dem Holländer in den Weg wirft, verzichtet Meyerbeer auf handgreifliche Berührungen. Ihm geht es nicht um irgendeine Körperlichkeit der unterdrückten Liebe Valentines, sondern viel mehr um die Angst einer wohlherzogenen Tochter, die plötzlich erkennen muss, dass sie Gefühle hat, die sie nicht haben darf. Auch wenn gestische Szenenanweisungen im engeren Sinn an dieser Stelle fehlen, ist offensichtlich, dass diese Schlüsselszene und vor allem dieses lapidare Schlüsselwort mit – allerdings introvertierten – Gesten unterstrichen werden muss.

Dabei ist es durchaus sinnvoll, sich den engen Zusammenhang von solchen Gesten und einer Diktion klarzumachen, die das Schüchterne einer ersten Verliebtheit auszu-

¹⁰ Für eine ausführliche Analyse des formalen Aufbaus dieses Duetts vgl. Anselm Gerhard: Liebesduette in *flagranti*. »Suspense« und »pacing« in der Oper des 19. Jahrhunderts, in: *Mitten im Leben. Musiktheater von der Oper zur Everyday-Performance*, hg. von Anno Mungen, Würzburg 2011 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 23), S. 61–68.

drücken versucht. In Verdis *Rigoletto* aus dem Jahre 1851 begegnet der Satz »Io l'amo« nicht – wie bei Meyerbeer – als »parola scenica«, sondern in einem einfachen Rezitativ am Beginn des dritten Aktes. Als der Komponist 1862 in London zum ersten Mal Adelina Patti als Gilda sah, war er von der Gestaltung dieses präzisen Moments begeistert; noch fünfzehn Jahre später erinnerte er sich:

»Mi rammento [...] più di tutto nel recitativo che precede il quartetto del *Rigoletto* quando il padre le mostra l'amante nella taverna dicendo »E l'ami sempre? ... Io l'amo« risponde. Non v'è espressione che possa esprimere l'effetto sublime di questa parola detta da lei.«¹¹

Erste Beispiele vor 1830 Um nun aber wieder auf die Frühgeschichte des hier dargestellten Verfahrens zurückzukommen, gilt es auf ein herausragendes Beispiel in Rossinis erster französischsprachiger Oper *Le Siège de Corinthe* aus dem Jahre 1826 hinzuweisen. Dort ist Pamyra, die weibliche Protagonistin hin- und hergerissen zwischen der Aufforderung des von ihr geliebten türkischen Eroberers Mahomet, ihm ins Feldlager zu folgen, und dem Befehl ihres Vaters Cléomène, mit ihm und dem für sie ausgesuchten Verlobten Néoclès bis zum Tod in der belagerten Stadt auszuhalten. Angesichts ihrer Ablehnung der arrangierten Heirat ereifert sich Cléomène und ruft aus:

»Fille ingrate! Opprobre de ton père, / A ton front criminel j'attache ma colère / Je te maudis ...«
(»Undankbare Tochter! Schande für Deinen Vater, auf Deine verbrecherische Stirn hefte ich meinen Zorn, ich verfluche Dich ...«) (Notenbeispiel 2).

Die musikalische Gestaltung dieser »malédiction« prägt nun viele Merkmale aus, die auch für die bisher untersuchten Beispiele charakteristisch waren: Cléomène, einer der letzten Väter in der Operngeschichte, denen die Tenorlage zugewiesen ist, deklamiert seine Worte auf äußerst verständliche Weise. Zwar schweigt das Orchester nicht völlig, aber mit einfachen Akkorden nur auf den schweren Zählzeiten des jeweiligen Textes wird die Aufmerksamkeit der Hörer ganz auf die Stimme gelenkt. Das Schlüsselwort »maudis« wird durch einen Sprung vom *c* ins hohe *a* hervorgehoben und erst danach kommentieren die Umstehenden voller Schrecken: »Affreux transport!« (»Schreckliche Erregung!«) Zwar findet sich in den publizierten Quellen keine Szenenanweisung, die Cléomènes Fluch begleiten würde (auch wenn man sich eine solche unschwer vorstellen kann), jedoch folgt auch hier unmittelbar auf die Schlüsselszene und den anschließenden

11 »Ich entsinne mich [...] mehr als an alles andere an das Rezitativ, das dem Quartett im *Rigoletto* vorausgeht, wenn ihr der Vater den Liebhaber in der Taverne zeigt und sagt: »Und Du liebst ihn immer noch? ...« und sie antwortet: »Ich liebe ihn«. Es gibt keinen Begriff, der die erhabene Wirkung dieses von ihr ausgesprochenen Wortes auszudrücken vermag.« Brief Verdis an Giulio Ricordi vom 5. November 1877, zit. in: *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, hg. von Gaetano Cesari und Alessandro Luzio, Mailand 1913, S. 625.

Cléomène

à ton front cri-mi - nel — j'at - ta - che ma co - lè - re,

Pamira
Ismène
Chœur

Omar
Mahomet
Chœur

NOTENBEISPIEL 2 Gioachino
Rossini: Le Siège de Corinthe

je te mau - dis...

Af - freux trans - port!

Af - freux trans - port!

f *ff*

Af - freux trans - port!

Af - freux trans - port!

p *ppp*

erschreckten Kommentar der unbeteiligten Beobachter ein geschlossener Abschnitt der Ensemble-Nummer, hier die *stretta* des Finale des ersten Aktes.

Bei *Le Siège de Corinthe* handelt es sich allerdings um keine Neukomposition für Paris. Vielmehr hat Rossini auf weite Strecken eine ältere neapolitanische Partitur, *Maometto II*, für seinen ersten Pariser Kompositionsauftrag neu eingerichtet. Da nun aber präzise diese Szene in der italienischen Oper aus dem Jahre 1820 fehlt, spricht vieles für die Hypothese, dass das Prinzip der »parola scenica« wie so viele dramaturgische Neuerungen im europäischen Musiktheater des 19. Jahrhunderts seinen Ursprung in Paris hat. Auf jeden Fall zeigt ein Vergleich mit einer anderen italienischen Oper Rossinis, dass dieser Komponist erst in Paris das Wirkungspotential eines herausgehämmerten und ganz auf Verständlichkeit hin komponierten Schlüsselsatzes auszuschöpfen wusste.

In Rossinis *Otello ossia Il moro di Venezia* aus dem Jahre 1816 findet sich ebenfalls im ersten Akt eine bis ins Detail analoge Situation (Notenbeispiel 3): Elmiro, Desdemonas Vater, will seine Tochter mit Rodrigo verheiraten. Als er erkennt, dass diese zu dem fremden Otello hält, verflucht er sie mit den lapidaren Worten »Figlia! ... Ti maledico.« (»Tochter! ... Ich verfluche Dich.«) Auch Elmiro, ein Bariton, skandiert die ersten Silben seines Fluchs mit Repetitionen auf dem Ton *c*, bevor er auf die Silbe »(ma-le)-di-(co)« in einen höheren Ton an der obersten Grenze seines Ambitus (*es*) springt. Aber im Gegensatz zur vergleichbaren Szene in *Le Siège de Corinthe* wird dieses entscheidende Wort gerade nicht verständlich, jedenfalls dann, wenn man nicht, wie freilich damals für ein Opernhaus in Neapel vorauszusetzen, das Libretto während der Aufführung mitliest. Denn präzise auf Elmiros Silbe »di« fallen sämtliche anderen Solisten und der Chor dem erzürnten Vater mit dem Ausruf »Ah!« ins Wort, so dass dessen Stimme und die verbleibenden Silben »di-co« im eigentlichen Sinne in diesem Tutti untergehen. (Rossini hat daraus bei der Niederschrift seiner Partitur sogar die Konsequenz gezogen, dass er – im Gegensatz zum gedruckten Libretto – Elmiro gar nicht erst »ausreden« lässt: Die Silbe »co« fehlt in der Textunterlegung der Partiturohandschrift, auch wenn sich in den meisten sekundären Quellen Vervollständigungen von Elmiros Partie mit dem Wort »maledico« oder – weniger sinnvoll – mit der Vergangenheitsform »maledissi« finden.¹²)

Es ist gut möglich, dass bei einer genaueren Recherche vor allem in französischen Partituren weitere Beispiele für dieses Verfahren gefunden werden können, die ähnlich wie Rossinis *Le Siège de Corinthe* bereits wesentliche Aspekte des nach 1830 standardisierten Szenentyps ausprägen. Dabei wäre freilich darauf zu achten, dass nicht jede in hoher Lage herausgeschleuderte Deklamation ohne Orchesterbegleitung – wie etwa Leonores

12 Vgl. den Quellenbericht des Herausgebers in: Gioachino Rossini: *Otello ossia Il moro di Venezia*, hg. von Michael Collins, Pesaro 1994 (Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini, Bd. I/19), *Commento critico*, S. 92.

Desdemona
Emilia
Coro
Ah!...

R.
Rodrigo
Otello
Coro
ne - mi-co... Ah!...

Elmiro
Fi - glia!... Ti ma - le - di - - - -

pp *ff* *tutta forza*

NOTENBEISPIEL 3
Gioachino Rossini: Otello
ossia Il Moro di Venezia

sotto voce
che gior - no d'or - ror!...

sotto voce
che gior - no d'or - ror!...

sotto voce
che gior - no d'or - ror!...

sotto voce
che gior - no d'or - ror!...

pp

Ausruf »Tödt erst sein Weib!« im Quartett aus dem letzten Akt von Beethovens *Leonore* (1805) beziehungsweise *Fidelio* (1814) – die strukturelle Funktion als »launching pad for a set-piece«, als »Abschussrampe für eine geschlossene Nummer« erfüllt.

Theater der Situationen Noch wichtiger als die Suche nach früheren Beispielen einer »parola scenica«, die weiteren Forschungen überlassen werden muss, scheint aber für den Moment das Verständnis dieser »Formel« aus einer dramaturgischen Gesamtkonzeption und deren impliziten Voraussetzungen. Gleichgültig, ob man dies als Ästhetik, als Dramaturgie oder als Theatralizität bezeichnen will – offensichtlich ging Verdi, aber genauso auch Meyerbeers musiktheatralisches Denken von dem aus, was italienische

Autoren um 1840 mit Begriffen wie »posizione« und »situazione« zu erfassen suchten: dem Moment, in dem dramatische Energie gebündelt erscheint und der deshalb geeignet ist, im Sinne der Bedeutung des englischen Wortes »momentum«, Energien freizusetzen, die notwendig sind, um der eher konventionellen Gestalt eines in sich geschlossenen Ensembles musikdramatische Spannung zu verleihen. Auch für diesen Zusammenhang lohnt das Nachlesen in Gherardinis Poetik-Lehrbuch. Dort wird festgehalten, der Stoff einer Oper »dee porgere continua occasione allo sfogo degli affetti«, müsse »die ständige Gelegenheit bieten, den Leidenschaften freien Lauf zu lassen.«¹³ In einem anderen Zusammenhang umreißt aber Gherardini eine notwendige Voraussetzung eines solchen auf die Entäußerung von Leidenschaften hin konzipierten Theaters. Bei der Beschreibung der antiken Tragödie benutzt der Mailänder Schriftsteller das Wort »situazione« und entschuldigt sich sogleich in einer Fußnote für die Verwendung dieses Begriffs aus dem Theater-Jargon:

»Questa parola situazione in questo senso non ha per ancora ottenuta la grazia d'essere accolta in grembo del Vocabolario, tuttoché di lunga mano ricevuta nell'uso commune; ed io l'avrei fugita volentieri, se ne avessi conosciuta un'altra già canonizzata, la quale importasse la medesima idea, ciò è il dove cadono circostanze da produrre effetti drammatici.«¹⁴

Verdis Werk erscheint insofern als Musterbeispiel einer Tendenz des Musiktheaters im 19. Jahrhundert, in dem immer öfter – jedenfalls an ausgewählten Schlüsselstellen, die Gelegenheit bieten, »dramatische Wirkungen« zu »erzielen« – poetische Eleganz und ästhetische Überhöhung dem szenischen Effekt geopfert wurde. Aus Poesie wurde – auch in musikalischer Hinsicht – Prosa. Insofern überrascht es nicht, dass es Verdi schon bei der Wahl des Sujets entscheidend auf solche »situazioni« ankam. Einzigartig im 19. Jahrhundert ist dabei sein Bemühen, die kürzestmögliche Formel für diese »sprechenden« Momente zu finden, die er in eine ebenso nuancierte wie präzise kalkulierte Zeitgestaltung einzubinden wusste. So beschwor er seinen Librettisten Piave immer wieder, sich auf »POCHE PAROLE«, auf »wenige Worte« zu beschränken.¹⁵ Und angesichts der nur sehr schwer verständlichen und recht sprunghaft entwickelten Intrige von Verdis *Simon Boccanegra* ereiferte sich ein – dem Komponisten übrigens durchaus gewogener – Kritiker 1857:

13 Gherardini: *Elementi di poesia*, S. 362 bzw. S. 320.

14 »Diesem Wort *situazione* ist bisher noch nicht die Gnade zuteil geworden, im Schoß des Wörterbuchs aufgenommen zu werden, obwohl es seit langem im allgemeinen Gebrauch ist; und ich hätte es gerne vermieden, wenn ich ein anderes bereits kanonisiertes kennen würde, das dieselbe Idee transportieren würde, nämlich Wo die Gelegenheiten plaziert sind, die dramatische Wirkungen erzielen.« Gherardini: *Elementi di poesia*, S. 305 bzw. S. 270.

15 So während der Arbeit an *Macbeth* im Brief Verdis an Francesco Maria Piave vom 22. September 1846, zit. nach Abbiati: *Giuseppe Verdi*, Bd. 1, S. 644.

»[Il libretto] è un insulto alla grammatica ed alla logica, se vogliamo; ma andatelo a dire, se ne avete il coraggio, al Verdi! Come Rossini che musicava ogni scempiaggine, come Donizetti che qualche volta non dava importanza nessuna ai versi (al punto di farne ei medesimo), Verdi non bada che alle situazioni, e tira un velo sul resto.«¹⁶

Überflüssig zu unterstreichen, dass für solche »situazioni« die gestische Vergegenwärtigung eines herzerreißenden Konfliktes zwischen zwei oder mehreren Bühnenfiguren von essentieller Bedeutung ist, ganz einerlei, welchem Register der emblematische Satz zugewiesen wird. Entscheidend ist, dass sich in einem – wie bei Meyerbeer – introvertierten *pianissimo* oder in einem entsetzten oder erzürnten Schrei höchste dramatische Spannung und äußerstes Pathos manifestiert.

16 »Das Libretto [...] ist, wenn man so will, eine Beleidigung für die Grammatik und die Logik; sagen Sie das aber Verdi, wenn Sie den Mut dazu haben! So wie Rossini jeden Unsinn in Musik setzte, so wie Donizetti bisweilen den Versen nicht die geringste Bedeutung einräumte (bis zu dem Punkt, dass er selbst welche machte), so achtet Verdi nur auf die Situationen und breitet einen Schleier über den Rest.« [Francesco Regli] in: *Il pirata* [Turin] 22 (1857), Nr. 76 vom 22. März.

Inhalt

- Florian Reichert und Edith Keller** Einleitung 7
- Laura Moeckli** »Nobles dans leurs attitudes, naturels dans leurs gestes«.
Singers as Actors on the Paris Grand Opéra Stage 11
- Anette Schaffer** Der beredte Leib. Das Bild und die französische
Schauspielpraxis des 19. Jahrhunderts 41
- Edith Keller, Stefan Saborowski und Florian Reichert** Gesten auf dem Prüfstand.
Ein Werkstattbericht 74
- Céline Frigau Manning** Staging and Acting Without a Director.
Expressive Gestures at the Paris Théâtre Royal Italien 87
- Anselm Gerhard** Zugespitzte Situationen. Gestische Verständlichkeit und
»parola scenica« in der französischen und italienischen Oper nach 1820 111
- Christine Pollerus** »Zeichen der innern Empfindung«.
Zur Gestik in der Wiener Oper 1800–1850 124
- Sigrid T’Hooft** in an interview with **Laura Moeckli** Using Historical
Treatises and Iconography in Opera Staging Today 142
- Stephanie Schroedter** Städtische Bewegungsräume auf der Bühne.
Giacomo Meyerbeers Grands opéras im Kontext urbaner Tanzkulturen 151
- Namen-, Werk- und Ortsregister** 186
- Die Autorinnen und Autoren der Beiträge** 191

SÄNGER ALS SCHAUSPIELER

Zur Opernpraxis des 19. Jahrhunderts in Text, Bild und
Musik • Herausgegeben von Anette Schaffer, Edith Keller,
Laura Moeckli, Florian Reichert und Stefan Saborowski

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN
Herausgegeben von Martin Skamletz

Band 5



Dieses Buch ist im November 2014 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing auf Alster, einem holzfreien, säurefreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Boulogne Billancourt/Frankreich her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe wurde von der Band- und Gurtweberei Güth & Wolf in Gütersloh gewoben. Gebunden wurde das Buch von der Buchbinderei Diegmann-Bückers in Anzing bei München. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt »Interpretation« der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation, Näheres zum Projekt »Sänger als Schauspieler« sowie zu weiteren Forschungsprojekten unter www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2014. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-85-7