

Noch einmal mit Gefühl

Arnold Jacobshagens Studie über die Opera semiseria

Arnold
Jacobshagen

Opera semiseria

Gattungskonvergenz und
Kulturtransfer im Musiktheater

Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 57
Franz Steiner Verlag

Arnold Jacobshagen: Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater.

(Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft,
57). Stuttgart, Steiner 2005. 319 Seiten.
60 Euro.

Die Zeit zwischen Mozarts Tod und Rossinis ersten Erfolgen wird in der italienischen Operngeschichte gern als «Interregnum» bezeichnet. Die damals erfolgreichen Komponisten, Ferdinando Paër, Giovanni Simone Mayr, Peter von Winter und viele andere, sind schnell in Vergessenheit geraten; erst in den letzten Jahren gibt es zaghafte Versuche einer Wiederentdeckung, 1995 wurde in Ingolstadt die Internationale Simon Mayr-Gesellschaft gegründet, für Paër hat der Musikwissenschaftler Wolfram Ensslin ein umfassendes Werkverzeichnis erarbeitet (Band I: «Die Opern» erschien 2004), Winters «Maometto» wurde 2004 beim Festival «Rossini in Wildbad» aufgeführt.

Kurz vor 1800 entsteht auch die Semiseria als Mischform zwischen komischem und ernstem Operngenre, die sich bis etwa 1830 außerordentlicher Beliebtheit erfreut; von den Erfolgsstücken jener Zeit hat einzig Rossinis «Gazza ladra» ihren Platz im Repertoire behaupten können. Arnold Jacobshagen, der der Semiseria eine umfassende Untersuchung gewidmet hat, definiert sie als «überwiegend ernste Oper mit mindestens einer komischen Rolle und Einbeziehung von Figuren und Kollektiven (Chor) aus unteren Gesellschaftsschichten sowie einem obligatorischen Lieto fine»; die rührende Handlung, die meist im ländlichen Milieu spielt, wird oft durch einen Konflikt zwischen Aristokraten und Bauern aufgelöst.

Jacobshagen zeigt, dass die Semiseria von den Theaterdirektoren als preiswerte Alternative zur Opera seria geschätzt wurde, da man sich angesichts (schon damals) leerer Kassen ein Starensemble (Kastraten standen ohnehin fast nicht mehr zur Verfügung), kostspielige Dekorationen und das Ballett für eine Seria-Produktion kaum noch leisten konnte. Obwohl die Semiserie im Grunde ernste Opern waren, wurden sie mit den (billigeren) Sängern des Buffofachs besetzt und weniger aufwändig inszeniert; das ist nur folgerichtig, da die Buffa (ähnlich wie die französische Opéra-comique) nach 1750 auf Kosten der Komik sentimentalisiert worden war. Wenn eine Buffa oder Semiseria mit großem Chor, Ballett und neuen Bühnenbildern aufgeführt wurde, stieg sie in der Wahrnehmung der Zeitgenossen in den Rang einer Seria auf; so erklärt sich das Para-

dox, dass Werke wie Rossinis «Torvaldo e Dorlika» an verschiedenen Theatern als Seria, Semiseria oder auch Buffa gespielt werden konnten.

Fast alle Semiseria-Libretti basieren auf französischen Vorlagen; zunächst vor allem auf Opéras-comiques, später auf Melodramen (d. h. Sprechstücken mit gewichtigen musikalischen Einlagen). In Neapel, wo der französische Einfluss besonders groß war, gab es sogar (letztlich erfolglose) Versuche, die Secco-Rezitative nach französischem Vorbild durch gesproche-

ne Dialoge zu ersetzen. Jacobshagen analysiert die Semiseria als Musterbeispiel für das, was die neuere Forschung mit einem etwas sperrigen Terminus als «Kulturtransfer» bezeichnet; dabei kam den Statthaltern Napoleons im besetzten Italien zentrale Bedeutung zu, aber Berührungspunkte zwischen italienischem und französischem Theater gab es auch anderswo, zum Beispiel in Wien oder Dresden. Die unterschiedlichen lokalen Traditionen führten dazu, dass sich in Mailand, Venedig und vor allem Neapel jeweils eigentümliche Spielarten der Semiseria herausbildeten.

Die zweite Hälfte von Jacobshagens Buch füllen fünf Fallstudien, die neben der unvermeidlichen «Gazza ladra» Paërs «Camilla» (einem Beispiel für den älteren Typus der «Rettungsoper», den zum Beispiel auch «Fidelio» repräsentiert), Mayrs «Elisa», Carlo Coccias «Clotilde» und Meyerbeers «Margherita d'Anjou» (dem Sonderfall einer Semiseria über einen historischen Stoff) gewidmet sind. Dass vier der fünf Werke den Namen der Protagonistin im Titel tragen, ist kein Zufall. Exemplarische Einzelanalysen zu den Libretti und ihren französischen Vorlagen, zu Dramaturgie, Besetzung (z. B. Kinderrollen für Sängerinnen), musikalischen Formen (z. B. strophische Einlagelieder) und Stilmitteln (z. B. zur Erzeugung von Lokalkolorit), zu Bühnenbild und Bühnentechnik (spektakuläre Explosionen und Brandkatastrophen wie im Pariser Boulevardtheater waren in Italien nicht realisierbar) vermitteln eine präzise Vorstellung von einer Opernform, die als «Schmelztiegel und Experimentierfeld» Entwicklungen einleitete, die sich für die italienische Oper bis hin zu Verdi als wichtig erweisen sollten.

Albert Gier