

Vom Melodram zur Historienoper

Meyerbeers „Margherita d'Anjou“ zwischen Frankreich und Italien

Giacomo Meyerbeer zählt zu den großen Kosmopoliten unter den Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts. In Berlin geboren und seiner Heimatstadt später als Preussischer Generalmusikdirektor lange Zeit verbunden, sind seine wichtigsten Werke ausnahmslos in der Fremde entstanden, in Italien und Frankreich. Paris bildete zweifellos den Ziel- und Höhepunkt seiner Karriere, und bereits seine sechs in Italien entstandenen Opern stehen direkt oder indirekt mit dem französischen Theater in Beziehung, sei es, dass sie auf französischen Dramenvorlagen basieren, sei es, dass sie Eigenschaften der späteren französischen Opern Meyerbeers antizipieren. Tatsächlich waren die Verbindungen zwischen der italienischen Oper und dem französischen Theater im 19. Jahrhundert überaus eng und fruchtbar. Französische Bühnenwerke bildeten den wichtigsten Fundus für italienische Opernlibretti, und neue dramaturgische Formen, wie sie nach der Französischen Revolution vor allem an den Theatern der Boulevards entwickelt wurden, strahlten nachhaltig auch nach Italien aus. Meyerbeers „Margherita d'Anjou“ ist nur im Kontext dieser Entwicklungen zu ver-

stehen, und das Libretto von Felice Romani bietet ein typisches Beispiel für den massenhaften Transfer französischer Dramatik nach Italien. Die wohl erste Opernbearbeitung des Stoffes, dessen literarische Hauptquelle die „Histoire de Marguerite d'Anjou“ von Antoine-François Prevost aus dem Jahre 1740 bildet, dürfte eine für das Pariser Theatre de Monsieur geschriebene Opera-comique gewesen sein. Luigi Cherubini nahm ihre Vertonung 1790 in Angriff, konnte sie jedoch wohl aus politischen Gründen nicht vollenden. Zwanzig Jahre später wurde an einer populären Bühne am legendären Pariser Boulevard du Temple René Charles Guilbert de Pixerecourts „Marguerite d'Anjou“ (1810) mit der Musik von Gerardin-Lacour uraufgeführt, und noch im selben Jahr brachte das Theater an der Wien eine Opernbearbeitung mit Musik von Ignaz von Seyfried heraus. In einer italienischen Übersetzung von Francesco Gandini erschien Pixerecourts Stück in Mailand im Jahre 1813. Das erste italienische Libretto zu diesem Stoff bildet Luigi Romanellis „L'orfana d'Inghilterra, ossia Margherita d'Anjou“. In der Vertonung Joseph Weigls sollte diese Oper eigentlich 1816 an der Mailänder Scala über die Bühne gehen, die Aufführungen fanden jedoch nicht statt, und das Werk wurde auch andernorts in Italien nicht mehr gespielt. Erst 1819 kam Weigls „Margherita“ schließlich in deutscher

Übersetzung an der Wiener Hofoper zur Uraufführung, ein Jahr vor Meyerbeers Vertonung des gleichen Sujets. Zur Entstehung von Meyerbeers „Margherita d'Anjou“ sind relativ wenige Quellen überliefert. Obwohl die Freundschaft zwischen Felice Romani und Meyerbeer schon vor dessen erster Italien-Reise ihren Anfang genommen haben soll, ist zwischen beiden Künstlern so gut wie keine Korrespondenz überliefert. Der früheste direkte Hinweis auf ihre Zusammenarbeit findet sich in einem Brief Amalia Beers vom 31. August 1819. Meyerbeer hatte im Anschluss an den Erfolg der „Emma di Resburgo“ eine Scrittura für die Mailänder Scala erhalten, musste jedoch Anfang November 1819 in einem Brief an Franz Sales Kandler mitteilen, dass Romanis zunächst vorgesehene Libretto „Francesca da Rimini“ der Zensur zum Opfer gefallen war. Anstelle dieser Oper, die drei Jahre später mit der Musik Feliciano Strepponis in Vicenza über die Bühne ging und in der Folge mit insgesamt elf Kompositionen zu dem am häufigsten vertonten Libretto Romanis wurde, lieferte der Dichter in aller Eile „Margherita d'Anjou“. In Meyerbeers Vertonung wurde das Werk am 14. November 1820 an der Scala mit großem Erfolg uraufgeführt und daraufhin in und außerhalb Italiens vielfach nachgespielt. Aufgrund der erheblichen Anforderungen, die das Werk an Sanger, Orchester und

Chor stellt, nahmen sich in Italien vor allem die großen Bühnen in Mailand, Venedig, Turin, Bologna und Florenz seiner an. Bemerkenswert ist indessen auch die außeritalienische Rezeption der Oper, die vor allem in Deutschland und in Paris (Theatre de l'Odéon) sowie in französischer Sprache auch in Brüssel sehr großen Erfolg hatte. Das Libretto folgt recht eng der Vorlage des „Melodrame historique“ Pixerecourts, eines Autors, den Meyerbeer sehr bewunderte und dessen Stücke er genau studierte. Darüber hinaus sprechen zahlreiche Indizien dafür, dass sein Textdichter Romani auch das für Weigl geschriebene Libretto Luigi Romanellis als Quelle heranzog. Im Archivio Storico Civico di Milano findet sich eine Korrespondenz aus dem Jahr 1816, der zufolge die Scala zwei Opernlibretti bei Romanelli in Auftrag gegeben hatte, ohne eine Aufführung realisieren zu können. Daraufhin zahlte die Regierung an Romanelli für die Arbeit eine Entschädigung, behielt sich jedoch dafür das Recht vor, über die Verwertung der beiden Textbücher zu verfügen. Dies geschah wenige Jahre später, als Felice Romani – nach dem Zensurdebakel mit „Francesca da Rimini“ – einen neuen Stoff für Meyerbeer suchen musste. Der Vergleich der beiden Opern mit Pixerecourts Melodram ist in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich. Während das

schnelle Aktionstempo, die Einbeziehung zahlreicher komischer Episoden, die überraschenden szenischen Effekte, das melodramatische Prinzip der zugespitzten Kontraste und das stetige Ansteigen der Spannung im Melodram jeglichen Anflug von Monotonie abwenden, waren nicht unerhebliche Eingriffe erforderlich, um diese vom Pariser Boulevardtheater bis zum Actionfilm unserer Tage gängige Dramaturgie mit den Konventionen und vor allem den ganzlich verschiedenen Zeitstrukturen einer italienischen Oper in Einklang zu bringen. Das Libretto Romani trägt den unterschiedlichen Voraussetzungen der beiden Bühnengattungen mit einer drastischen Reduzierung der Handlungsepisoden, einer Intensivierung der kontemplativen Momente sowie der Einfügung statischer Genrebilder und Chorszenen Rechnung. Die scharfen Kontraste in der Szenenfolge der Dramenvorlage werden im Opernlibretto primär durch die rasche Folge der Bühnenbilder nachvollzogen, wie sie für die italienische Operntadition kennzeichnend war. Kommt Pixerecourt für jeden Akt mit je einem einzigen Bühnenbild aus, so lässt Romani des öfteren die Dekorationen wechseln; allein der zweite Akt besteht aus fünf Bildern. Anstelle des schnellen Aktions tempos im Melodrame, dem die Oper wegen des Stillstands der Handlung in den statischen Arien- und Ensembleteilen

nicht folgen kann, bestimmt hier die Abfolge der Tableaus den dramatischen Rhythmus. Auch die Fülle der auftretenden Figuren hat Romani gegenüber Pixerecourt erheblich reduziert. Die Eingriffe in die Figurenkonstellation haben daneben aber auch erhebliche Konsequenzen hinsichtlich der Gattungszugehörigkeit des Opernlibrettos: sie führen zur Eliminierung zahlreicher komischer, sentimentaler und drastisch-makabrer Elemente, die in Pixerecourts Melodram in großer Zahl vorhanden sind. Bei Pixerecourt durfte auch das mehrfache Spiel mit den Geschlechterrollen im Verhältnis zwischen Edouard und Isaura die besondere Teilnahme des Boulevardtheater-Publikums gefunden haben, denn dem elfjährigen, von einer weiblichen Darstellerin verkörperten Prinzen wird die jugendliche, in Knabenkleidern gewandete Prinzessin als dessen Page Eugene an die Seite gestellt, und zwischen beiden entwickelt sich eine zärtliche Zuneigung. Nichts dergleichen bietet das Opernlibretto. Meyerbeers „Margherita d'Anjou“ gehört ebenso wie seine erste italienische Oper „Romilda e Costanza“ (Padua 1817) - dem Genre der Opera semiseria an, dessen Eigenart in der Verbindung ernster und komischer Elemente besteht. Lediglich in den beiden Jahrzehnten zwischen 1810 und 1830 entstand eine größere Zahl von Opern unter dieser Be-



zeichnung. Obwohl die Gattungsgrenzen seinerzeit an Scharfe verloren, erlauben zahlreiche Kriterien eine zuverlässige Abgrenzung dieses mittleren Genres gegenüber den beiden Hauptgattungen des italienischen Musiktheaters (Opera seria und Opera buffa). In dramaturgischer Hinsicht bildet die Präsenz komischer Figuren und Elemente noch im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts gegenüber der Seria ein eindeutiges Ausschlusskriterium. Von der traditionellen Buffa unterscheidet sich die Semiseria durch ihre ernsten und potentiell tragischen Sujets, die „romantische“, dem städtischen Alltag entruckte Schauplätze bevorzugen und ihre Protagonisten in Situationen größter Leids und akuter Lebensgefahr versetzen. Die Handlung trägt sich gewöhnlich im spatfeudalen, ländlichen Milieu zu und

beruht meist auf dem Gegensatz zwischen aristokratischen und bauerlichen Milieus. Wie in der Buffa gibt es auch in der Semiseria klavierbegleitete Seccorezitative, während sich in der Seria zur Zeit der Restauration die orchesterbegleiteten Rezitative allgemein durchsetzten. Zu den Faktoren, die das Aufkommen der Semiseria begünstigten, zählte auch der rasche Niedergang des Kastratenwesens um 1800: im Gegensatz zur Seria war in der Semiseria das Auftreten von Kastraten von Beginn an kategorisch ausgeschlossen. Besonders folgenreich sollten vor allem zwei für dieses Genre kennzeichnende Grundzüge werden: zum einen ihre aus dem französischen Musiktheater herrührende mediale Offenheit, und zum anderen die starke Affinität zu einem szenischen und musikalischen Realismus.

Während die erstgenannte Eigenschaft mittelfristig die Voraussetzungen schuf, um auch in Italien einen Operntypus nach Art der französischen Grand opera zu etablieren, wurde die zweite zu einer Haupttendenz der Opernentwicklung im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts, die im Verismo ihren Höhepunkt fand. Obwohl die Semiseria bereits im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts in den Hintergrund trat und nur wenige Werke im Repertoire überdauerten, trug sie historisch wesentlich dazu bei, diese Transformationsprozesse vorzubereiten. Dies zeigt sich etwa an einigen Werken der bedeutendsten italienischen Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts, Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini und Giuseppe Verdi. Rossinis im Jahre 1817 an der Mailänder Scala uraufgeführte „Diebische Elster“ (La gazza ladra) gilt allgemein als Musterbeispiel für das „dritte“ Operngenre, und auch hier diente ein ruhrendes Pariser Melodram als Libretto-Vorlage. Besonders häufig ist Donizetti mit halbernten Opern hervorgetreten, was sich in erster Linie auf sein langjähriges Wirken in Neapel zurückführen lässt: im Soden wurde das Genre wesentlich länger und intensiver gepflegt als etwa im Norden Italiens. Donizettis einzige auch heute noch im Repertoire verbliebene Semiseria ist „Linda di Chamounix“ (1842), ein Werk,

das ebenso wie Bellinis „La sonnambula“ (1831) in der Ersetzung der typisierten Buffofiguren durch individualisierte Charaktere und dem vollständigen Verzicht auf komische Elemente bereits über die Zwittergattung hinausweist. In der Epoche Giuseppe Verdis wurde die italienische Oper bereits vollkommen von der musikalischen Tragödie dominiert. Dessen ungeachtet ist gerade für Verdis musikalische Dramaturgie die Fusion unterschiedlicher Genres ein wesentliches Element, wie sie in der Opera semiseria während ihrer Blütezeit um 1820, zur Zeit der Entstehung von Meyerbeers „Margherita d'Anjou“, besonders intensiv erprobt wurde.

Zu den dramaturgischen Konventionen der Semiseria zählte es, dass nach der genrehaften Chorintroduktion mit anschließender Cavatina der Protagonistin in der Regel der Auftritt des Buffobasses folgte, jenes Rollentypus also, dessen Erscheinen stets eine sichere Abgrenzung gegenüber dem tragischen Operngenre erlaubte. Mit der Figur des Michele Gamautte begegnet in „Margherita d'Anjou“ eine höchst eigentümliche Buffogestalt. Als alberner und aufgebauschter Mediziner („chirurg francese, sciocco esagerante“) wird er im Personenverzeichnis des Librettos bezeichnet, während Pixerecourt sich einer solchen eindeutigen Festlegung enthält und ihm schlicht einen „chirurgien

gascon“ nennt. Meyerbeer scheint sich in Michele musikalischer Rollengestaltung mehr an Pixerecourts sehr individueller Darstellung als an den aus der Oper buffa bekannten schablonenhaften Sälbadern orientiert zu haben, wenngleich auch Michele sich natürlich der charakteristischen Elemente des Buffo-Gesangsstils bedient.

Besonders deutlich tritt die Vielfalt der musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten dieser Figur im Terzett der drei Basse (Carlo, Gloucester, Michele) im zweiten Akt in Erscheinung, einer Komposition, die sich Obrigs noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts als Konzertstock einiger Beliebtheit erfreute. In der Oper steht die Nummer an einer dramatischen Schlüsselstelle: Misstrauisch nimmt der englische Tyrann die Gefolgsleute Margheritas ins Verhör, die die Königin in einem Nebenraum versteckt halten und jeden diesbezüglichen Verdacht abzulenken suchen. Auch dieses Stück steht paradigmatisch für die stilistische Bandbreite: während zumal im Mittelteil an die Tradition der „komischen“ Mannerstimmen-Terzette angeknüpft wird, weisen die äußerst spannungsvolle, existenzbedrohende Handlungssituation, aber auch die polyphone Concertato-Struktur der Rahmentexte deutlich in die Seria-Sphäre. Das Potential gleichstimmiger Ensembles für eine Vertonung als Kanan hat Meyerbeer

in einem kontrapunktischen Geflecht der Vokallinien von höchster Transparenz realisiert, wobei zwei weitgehend komplexmentarrhythmische Stimmen mit einer Koloraturlinie gekoppelt werden. Der historische Rang des Werkes erschließt sich aus seiner Vermittlerrolle zwischen italienischen und französischen Traditionen und aus dem Gattungskontext der Opera semiseria. Die Wahl eines heroischen und historischen Sujets, das den Antagonismus zweier Nationen in Szene setzt, die dramatische Gestaltung außerst komplexer Introduktions-, Arien- und Finalstrukturen sowie die differenzierte Entfaltung eines gewaltigen Klangapparates weisen „Margherita d'Anjou“ als Ausnahmeerscheinung im halbernten Genre aus. Die kompositorische Herausforderung der Couleur locale, die musikalische Schilderung großflächiger Genreszenen, die Gestaltung einer vielschichtig-komischen Opernfigur oder eines schwankenden Heiden und das Nebeneinander unterschiedlicher Stilhöhen boten sich Meyerbeer indes gerade in der Opera semiseria, deren historische Bedeutung nicht zuletzt darin liegt, dass sie als Schmelztiegel und Experimentierfeld Entwicklungen ermöglichte, die den beiden stilistisch scharfer umrissenen Hauptgattungen des italienischen Musiktheaters zunächst versagt bleiben mussten.

Arnold Jacobshagen