

ARNOLD JACOB SHAGEN, *Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag 2005 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 57); 319 S., gebunden, € 60.–, ISBN 3-515-08701-X.

Die 2002 als Habilitationsschrift an der Universität Bayreuth vorgelegte Arbeit von Arnold Jacobshagen kann als neues Standardwerk zur bislang kaum systematisch untersuchten Opera semiseria gelten.

Der erste Teil des Buchs, *Voraussetzungen*, besteht aus vier Kapiteln. Am Beginn stehen allgemeinere Überlegungen zum „genus mixtum“ Opera semiseria, die allein mit dem Terminus „halbernst“ unzureichend definiert wäre. Eine Semiseria mischt ernste und komische Elemente, sie bevorzugt ländliche, „romantische“ Schauplätze und bringt wie die Opera buffa Personen aus unteren sozialen Schichten auf die Bühne. Sehr häufig weist sie die aus der französischen Rettungsooper übernommene Grundhandlung auf, in der eine der Hauptpersonen in tödliche Gefahr gerät und erst am Schluss überraschend ihrem Schicksal entrinnt, um das obligatorische Lieto fine zu ermöglichen. Eine charakteristische Figur ist der sogenannte „musichetto“, wie er etwa in *La gazza ladra* mit dem Pippo auftritt, ein Junge, von einer Mezzosopranistin oder Altistin gesungen, der sich vom „musico“ der Seria durch sein geringeres Alter unterscheidet und nicht das Rollenfach des Liebhabers ausfüllt.

Im zweiten Kapitel folgt eine Einordnung der Opera semiseria in das Produktionssystem des italienischen Theaters. Insbesondere aus den Theaterverträgen lässt sich die zeitgenössische Sicht auf die Semiseria ableiten. Diese stand aufgrund der Sängerbesetzung und vor allem des ökonomischen Aufwands für eine Produktion der Buffa wesentlich näher als der Seria und wurde deswegen häufig gemeinsam mit komischen Opern im Frühjahr oder Herbst gegeben, während man die in der Hierarchie am höchsten stehende, deutlich teurere Opera seria mit Vorliebe in der Hauptsaison, also im Karneval, spielte. Eine Oper wie Rossinis *Torvaldo e Dorliska* konnte in den Ankündigungen der Theater als Semiseria, Seria oder auch Buffa erscheinen, *La gazza ladra* wurde häufiger als Buffa denn als Semiseria definiert und sowohl *La Cenerentola* wie *Il barbiere di Siviglia* tauchten teilweise unter der Bezeichnung Opera semiseria auf.

Das dritte Kapitel des ersten Teils ist dem Phänomen des Kulturtransfers gewidmet, das für die Semiserie, die zu einem überwältigenden Teil auf französischen Vorlagen beruhen und deren Durchsetzung in Italien im Wesentlichen während der Zeit der französischen Herrschaft stattfand, von besonderer Bedeutung ist. An vierter Stelle folgen Untersuchungen zu den wichtigsten Produktionszentren der italienischen Oper, Venedig, Neapel und Mailand.

Der zweite Teil der Arbeit unter dem Titel *Fallstudien* bietet auf der Basis der zuvor erörterten methodischen Prämissen in fünf Kapiteln spezielle Untersuchungen zu zentralen Werken aus dem Bereich der Opera semiseria, die Jacobshagen so gewählt hat, dass sie deren unterschiedlichen Ausprägungen an den verschiedenen Opernzentren Rechnung tragen. Berücksichtigt werden die beiden Vertonungen der *Camilla* durch Ferdinando Paër und Valentino Fioravanti, Giovanni Simone Mayrs *Elisa*, Carlo Coccias *Clotilde*, Giacomo Meyerbeers *Margherita d'Anjou* sowie schließlich *La gazza ladra* von Rossini (S. 219-242).

Der Autor konstatiert gerade in dieser Oper die Tendenz zur „Auflösung der traditionellen Gattungshierarchie“ und sieht darin „einen besonders modernen Aspekt des Werkes“ (S. 241). Damit ließen sich zum Teil die negativen zeitgenössischen Urteile über *La gazza ladra* erklären, in denen Rossini Fehler insbesondere bei der Charakterisierung der Personen und des Handlungsorts vorgeworfen wurden. Die ernsthafte, berührende Zeichnung von sozial niedrig stehenden Figuren wie Ninetta oder Pippo, der gerade in musikalischer Hinsicht das Rollenschema einer komischen Nebenfigur verlässt, verweise auf die Zukunft, insbesondere auf „den Realismus der Jahrhundertmitte“. Als „für die Entstehungszeit des Werkes neu“ sieht Jacobshagen Rossinis Kunst, selbst aus einer sehr kleinen Rolle wie dem Hausierer Isacco ein individuelles Charakterportrait zu fertigen, ein Verfahren, an das Komponisten wie Verdi oder Puccini später anknüpfen sollten.

Bezüglich der viel kritisierten „lärmenden“ Ouvertüre zu *La gazza ladra*, die sich laut Meinung vieler Kritiker dem rührenden Sujet und dem ländlichen Schauplatz unangemessen zeigt, konstatiert der Autor deutliche Abweichungen von Rossinis anderen Sinfonie bei der „Gestaltung innerhalb der einzelnen Abschnitte“. Die exponierte Rolle des Schlagzeugs vor allem zu Beginn des Stücks gäbe die „militärische Sphäre“ vor, verweise „auf entscheidende Handlungsmomente“ und hätte somit „nicht atmosphärische und charakterisierende, sondern zugleich strukturelle, quasi leitmotivische Bedeutung“ (S. 229), eine vielleicht etwas überzogene Interpretation.

Ein weiterer Abschnitt des Kapitels ist der „Titelheldin“ gewidmet. Das Verfahren, ein Tier zum Opernhelden zu machen, gehörte „zu den aufsehenerregendsten Errungenschaften des mélodrame“ in einer Zeit, in der sich Tierdressuren generell einer besonderen Beliebtheit erfreuten. Die Elster kann dabei als negatives Gegenstück zu der in der französischen Theaterform des Mélodrame häufig verwendeten Brieftaube gelten. Während letztere für die Überbringung vornehmlich guter Nachrichten zuständig ist, betätigt sich die Elster nicht nur als Diebin und damit als Motor

der Handlung, sondern auch als Kommentatorin des Geschehens, wodurch sie zusätzliche dramaturgische Bedeutung erhält.

Eine interessante Analyse des Werkes, die vielleicht noch überzeugender wirkte, wenn die vom Autor konstatierte Ausnahmestellung von *La gazza ladra* innerhalb der Werke Rossinis (S. 237) mit Blick auf dessen andere Semiserie (*L'inganno felice*, *Torvaldo e Dorliska*, *Adina*, *Matilde di Shabran*), über die man nur wenig erfährt, diskutiert worden wäre.

Jacobshagen zeigt sich souverän in der methodischen Fundamentierung seiner Arbeit und spart, wie schon aus dem Titel zu ersehen, nicht mit dem verbalen Instrumentarium der modernen Geisteswissenschaften. Einige kleine Patzer haben sich eingeschlichen, von denen die meisten durch ein noch gründlicheres Lektorat hätten eliminiert werden können. So taucht an mehreren Stellen der Arbeit (z. B. S. 221) die überall in der Literatur zu findende, aber leider falsche Information auf, *L'inganno felice* basiere auf dem Libretto zur gleichnamigen Oper Paisiellos. Insgesamt handelt es sich aber ein Buch auf hohem wissenschaftlichen Niveau, das über sein eigentliches Thema hinaus eine Fülle von Informationen und Anregungen zum italienischen Opernbetrieb der Rossini-Zeit bietet, insbesondere auch zu den Theatern in Neapel.

Martina Grempler

FABIO ROSSI: «*Quel ch'è padre, non è padre...*». *Lingua e stile dei libretti rossiniani*, Rom, Bonacci 2005 (= *L'italiano errante. Collana di linguistica e storia della lingua e della letteratura italiana*, 1); 370 S., broschiert, € 22.–, ISBN 88-7573-420-8.

Im Folgenden gilt es, eine Pionierstudie zu besprechen, die zwischen Musikologie und Philologie angesiedelt ist, freilich aufgrund ihrer fast ausschließlichen Sprachtextbezogenheit vorrangig im Bereich der sprachwissenschaftlichen Stilistikforschung. Zur Librettistik des Settecento, insbesondere zu Metastasio, Goldoni oder Da Ponte, gibt es ja etliche Studien, auch einzelne herausragende Librettisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wie Felice Romani oder Salvatore Cammarano, wurden in gewichtigen Monographien gewürdigt. Aber die Librettosprache der Primo-Ottocento-Oper in der Zusammenschau – und hier eben aller Werke Rossinis – ist meines Wissens bisher noch keiner eingehenden linguistisch-philologischen Untersuchung unterzogen worden. Diese liefert in wirklich umfassender Weise der Sprachwissenschaftler und Italianist der Universität Messina Fabio Rossi, der sich intensiv mit Sprachpragmatik und der Inter-

LA GAZZETTA



Zeitschrift
der Deutschen Rossini Gesellschaft 2006

Jalobshagen