

Pečman, Rudolf

Die Oper der Neapolitanischen Schule als Inszenierungsproblem

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1994, vol. 43, iss. H29, pp. [63]-67

ISBN 80-210-1285-4

ISSN 0231-522X

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112138>

Access Date: 19. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

RUDOLF PEČMAN

DIE OPER DER NEAPOLITANISCHEN SCHULE ALS INSZENIERUNGSPROBLEM

Es wurde schon öfters hervorgehoben, daß die Oper der Neapolitanischen Schule eine Reihe von spezifischen Fragen mit sich bringt. Doch während die Musikhistoriker – Kenner der „Aufführungspraxis“ – bei dieser Problematik die Fragen der sogenannten historisch getreuen oder aktualisierten Auffassung des Librettotextes und der dazu gehörigen Musik herausstreichen, verfolgen die Praktiker–Interpreten (insbesondere Opernregisseure und Dramaturgen) Probleme der heutigen Gesamtaufassung der neapolitanischen Oper, Fragen der Bühnenumgestaltung eines alten Opernwerkes.

Aus dem gesamten Problemkomplex wollen wir nun unsere Aufmerksamkeit für kurz wenigstens jenen Problemen zuwenden, die unseres Erachtens von grundlegender Bedeutung sind.

1. Ein moderner Interpret von heute sollte ein Opernwerk der Neapolitanischen Schule, das er auf die Bühne zu bringen gedenkt, vor allem stilistisch genau einreihen. Vergessen wir nicht, daß der Begriff „neapolitanische Oper“ recht umfangreich ist und daß man ihn folglich nicht eindeutig auslegen kann. Es ist auch in Betracht zu ziehen, daß die neapolitanische Oper Werke einer verhältnismäßig langen Entwicklungsperiode - 1690 bis 1800 - umfaßt. In dieser Zeitspanne von mehr als hundert Jahren kam es innerhalb der Entwicklung der neapolitanischen Oper zu so manchen Stilwechsel, der die Weiterentwicklung entweder vorwegnahm, oder die bisherige Entwicklung stabilisierte. Ich halte die stilistische Einordnung eines Werkes deshalb für eine prinzipielle Frage, weil sie von der musikhistorischen Analyse ausgeht und zwangsläufig die Art der Verwendung und die eigentliche Auswahl der Interpretationsmittel festlegt.
2. Die Wahl der Interpretationsmittel hängt mit der Art der künstlerischen Rekonstruktion der neapolitanischen Oper zusammen. Eine historisch getreue (genaue) Wiedergabe der neapolitanischen Oper ist heute nicht mehr erreichbar. Wenn wir die Interpretation einer Oper als lebendigen Prozeß betrachten, so können wir nicht umhin festzustellen, daß wir heute ohne Aktualisierung

eines alten Opernwerkes einfach nicht auskommen. Freilich ist es wichtig, sich zu vergewissern, bis zu welchem Grade man eine Opernkomposition überhaupt aktualisieren kann. Wenn wir nämlich den Grad der Aktualisierung überschreiten, so kann es leicht geschehen, daß wir die innere Einheit der Musik und des Wortes, die Einheit des Musikausdrucks und der Bühnenhandlung, verletzen. Wir haben in diesem Falle das Gefühl für die historische Verwurzelung der neapolitanischen Oper verloren und passen sie allzusehr dem Bild des heutigen Menschen an.

3. Bei der Aktualisierung der neapolitanischen Oper stoßen wir in erster Reihe auf Fragen des Librettos, die mit dem Problem der Bühnenwahrheit und der dramatischen Tragweite der alten Oper als Ganzes in Zusammenhang stehen. Ohne Umarbeitung (Umgestaltung) des Librettos kommen wir heutzutage nicht herum, doch müssen wir uns dabei klar sein, daß solche Librettogestaltungen nicht den Rahmen des Genres der neapolitanischen Oper überschreiten sollen. Das heißt mit anderen Worten ausgedrückt, daß bei der gesamten Aktualisierung streng darauf zu achten ist, daß die neapolitanische Oper ihrem Typus nach zur „nichtrealistischen“ Oper gehört, der eine allzu starke Betonung z. B. der naturalistischen Züge nur abträglich wäre. Ein unentwegtes Streben nach „Bühnenwahrheit“ ist heute imstande, die lebendige Gestalt der neapolitanischen Oper einfach zu vernichten. Geben wir der neapolitanischen Oper vor allem das, was ihr zukommt: unterstreichen wir ihren konzertanten Charakter, kehren wir ihre musikalische Komponente, ihre Sangbarkeit, hervor. Beleben wir die neapolitanische Oper, indem wir ihren improvisierenden Charakter auf eine heute genehme Art entwickeln; das, was sich einst vor Jahren auf die Entwicklung hemmend ausgewirkt hat – nämlich jener ausgesprochen „sangliche“ (vokale) Charakter der neapolitanischen Oper – kann heuge erfrischend, wiederbelebend wirken. Erwägen wir ferner, daß die neapolitanische, heute sozusagen in einem neuen Gewand auf der Bühne erscheinende Schule mächtige Impulse für die Entwicklung einer natürlichen Musikalität auf die Opernszene bringt. Ich bin der Ansicht, daß eine rein musikalische Auffassung der neapolitanischen Oper heute zu einer neuen Klärung ihrer musikalischen Seite und somit zur Hervorhebung jener Züge führen könnte, die praktisch nicht nur die Oper älterer Stilarten, sondern auch die heutige, zeitgenössische Oper wiederbeleben.
4. Kehren wir noch kurz zu der Frage der sogenannten Aktualisierung des Opernlibrettos zurück! Ich sehe dieses ungemein komplizierte und für die Interpretation so schwierige Problem als:
 - a) Frage einer geeigneten neuen Übersetzung des italienischen Opernlibrettos in eine andere Sprache (falls die Originalsprache nicht in Betracht kommt),
 - b) Problem einer neuen Motivierung der Bühnenhandlungen,
 - c) Frage der dramatischen Trag- und Lebensfähigkeit der dreiteiligen neapolitanischen Arie.

Die komplizierten Fragen einer neuzeitlichen Konzeption eines alten Librettos vom Typus eines Metastasio können hier begreiflicher Weise nicht ausführlicher dargestellt werden. Schon Romain Rolland und zahlreiche andere Schriftsteller, Musikwissenschaftler und Musiker haben die Frage des eigentlichen literarischen, das heißt dichterischen Wertes der alten Opernlibretti hervorgehoben. In der neuesten Zeit scheinen bei der Rekonstruktion dieser Libretti vor allem zwei Standpunkte zur Geltung zu kommen, die sich nur schwer vereinigen lassen, nämlich der dichterisch-literarische Standpunkt auf der einen Seite und der Bühnendramaturgische auf der anderen Seite. Bei aller Achtung vor dem dichterischen Worte ist es mir allerdings klar, daß man sich heute die Frage nach der dramatischen Funktion des Opernlibrettos neapolitanischen Typs stellen muß. Jede gewaltsame Aktualisierung eines Opernlibrettos könnte – wie es scheint – zu einer unerwünschten Verschiebung der neapolitanischen Oper führen, und zwar in Bereiche, die insbesondere den Ausdruck betreffen und die wir heute vornehmlich mit dem Typus der romantischen Oper verbinden.

Mit dem Problem der neuen Bühnengestaltung der neapolitanischen Oper hängt aufs engste die Frage der neuen Konzeption der neapolitanischen Opernarie vom Grundschema ABA' zusammen. Es wurde öfters z. B. hervorgehoben, daß die größte Schwäche eines Librettotextes des absterbenden Barocks strukturell darin bestehe, daß sich in ihm (d. h. in dem Librettotext) gleiche oder ähnliche Stellen wiederholen, die eine analoge Musikgestaltung durch den Komponisten zur Voraussetzung haben. In den Arioso-Partien des Librettos kommt es dazu, daß – während wir im mittleren B-Teil zu einer gewissen Lösung der dramatischen Handlung, beziehungsweise zu einer gewissen Entscheidung des Opernhelden gelangen – der A'-Teil stereotyp zur Wiederholung des A-Teil-Textes wiederkehrt, ohne daß der Librettist in Erwägung zieht, daß der A'-Teil dem B-Teil folgt, in dem es bereits entweder zur Leugnung oder auch zum Zurededenken dessen gekommen war, was im A-Teil ausgesagt wurde. Der Weg aus diesem Dilemma der neapolitanischen Opernarie führt zur Umarbeitung des Libretto-A'-Teils. Aber gerade diese Umarbeitung des Textes ist eine sehr verzwickte Sache, weil der neuaufgepropfte Text nicht immer der musikalischen Struktur des A'-Teils voll entsprechen muß. Daher ist es möglich, die Problematik des Schlußteils A' auch auf eine andere Weise zu lösen, nämlich so, daß wir den ursprünglichen Text zwar beibehalten, auf der Bühne aber danach trachten werden, ihn ausdrucksgemäß neu ausklingen zu lassen, wobei dieses Ausklingen bereits mit dem im B-Teil Gesagten rechnen wird. Meiner bescheidenen Meinung zufolge wäre es höchst unerwünscht, wenn wir die komplizierte Problematik der neapolitanischen Opernarie in einer Weise lösten, daß wir den Schlußteil der Arie einfach streichen würden. Damit könnten wir wohl mitunter der Bühnendramaturgie der neuzeitlichen Auffassung der neapolitanischen Oper Rechnung tragen, doch leugneten wir dabei vollends ihre eigene typische Musikstruktur.

5. Es dürfte aus dem bereits in den vorhergehenden Abschnitten Angedeuteten hervorgehen, wie anspruchsvoll und kompliziert die neuzeitliche Rekonstruktion der neapolitanischen Oper ist und wie man diese Rekonstruktion stets vom musikalischen Standpunkt her beurteilen muß, dem in der neuzeitlichen Inszenierung einfach alles untergeordnet werden sollte. Die musikalische Komponente der neapolitanischen Oper ist freilich keine bloße musikalische Eintragung in die Partitur, ohne Rücksichtnahme auf die Instrumentation. Meiner Meinung nach ist die eigentliche, sozusagen „ätherische“ Instrumentation der neapolitanischen Oper eines ihrer typischsten Merkmale. Es wird hier mit ganz einfachen Instrumentationsmitteln gearbeitet. Aus dem Grunde halte ich es für den größten Fehler, daß eben Opern neapolitanischen Typs mit Hilfe einer erheblich großen Instrumentenbesetzung inszeniert werden. Sie werden mir sicherlich recht geben, daß wir uns in der Frage der Besetzung an die zeitgemäßen Praktiken des 18. Jahrhunderts, also an eine kleine Anzahl von Orchesterspielern halten sollten, deren Sitzordnung im Orchesterraum z. B. das bekannte Wörterbuch „Dictionnaire de musique“ (London 1766) von Jean-Jacques Rousseau anführt. Rousseau analysiert die Besetzung des Dresdner Opernorchesters, das seinerzeit zu den vollkommensten gehört hat. Werfen wir einen Blick auf die Skizze der Sitzordnung dieses Orchesters, so finden wir, daß wir auch heute noch daran denken sollten, ob es nicht möglich und angetan wäre, das Schema der Dresdner Sitzordnung der Orchestermitglieder auch in der Opernpraxis von heute anzuwenden. Meiner Ansicht zufolge könnten wir gerade bei der Anwendung des Dresdner Schemas jene klangliche Ausgewogenheit erreichen, die dazu angetan ist, die neapolitanische Oper auch heute noch lyrisch erklingen zu lassen.
6. Der Fragen, die wir mit der Interpretationspraxis der neapolitanischen Oper im 20. Jahrhundert verbinden, gibt es noch eine ganze Reihe. Die Opernschauspieler drückt das Problem der gegenseitigen proportionellen Ausgeglichenheit der rezitativischen Passagen mit den Arioso-Stellen, ebenso wie die Problematik des Seccorezitativs, deren Lösung ich vor allem in der kantabilen (sanglichen) Auffassung des „trockenen“ Rezitativs sehe.
7. Ein typisches Element der Oper des 18. Jahrhunderts war die Koloratur, die überwiegend ornamentale Züge trug und kaum imstande war – wenigstens in der neapolitanischen Oper – die handelnden Personen wirklich zu charakterisieren; im Koloraturgesang lebten sich natürlich die Sänger am besten aus. Er wurde im wahrsten Sinne des Wortes zu einer Manier, zu einem rein formellen Element, das die Virtuosität des Sängers dokumentieren sollte. Zu Beginn der Entwicklung (noch in der Römischen und Venezianischen Schule) hatte die Koloratur eher figurative Bedeutung, sie ergänzte die nüchternen Sequenzen mit ziemlich stereotypen melismatischen Achteltönen, die in diatonischer Reihenfolge erklangen. Dasselbe galt für die Sechzehntelnoten. In der Koloratur betonte der Sänger die wichtigsten Worte des Verses und steigerte also mit diesem Ziergesang den Ausdruck der Textvorlage. Außerdem lockerte

DIE OPER DER NEAPOLITANISCHEN SCHULE
ALS INSZENIERUNGSPROBLEM

und verdeutlichte die Koloratur die Mimik des Opernschauspielers. In der neapolitanischen Oper hatte sie jedoch bereits rein virtuose Züge angenommen und diente als äußerliche Dekoration der Arie, die oft die Armut der Melodik zu verdecken hatte. Außerdem begannen die Sänger ihre Koloraturen beliebig, oft willkürlich, mit individuellen Kadenzen zu variieren, die bei der Wiederholung des ersten (Haupt-)Teils der Arie erschienen. Es liegt natürlich auf der Hand, daß die Koloratur voll in der Macht des Sängers war, der sie allein mit Leben erfüllen oder als bloße Nichtigkeit auffassen konnte, als Anhängsel, das weder mit dem Inhalt der Verse noch mit dem dramatischen Charakter der Oper korrespondierte. Wir sehen also, daß die Bedeutung des Koloraturgesanges mit dem technischen und künstlerischen Niveau des Sängers, mit seiner Fähigkeit, die Rolle lebendig zu gestalten, stand und fiel. Die Künstlichkeit und die ungewöhnlichen technischen Ansprüche der Vokalpartie entsprachen am besten den Kastraten, die in den Rollen die weiblichen Darstellerinnen in den Schatten stellten, einen beträchtlichen Stimmfond, ungewöhnliche Ausdrucksregister und eine unerreichbare Routine und Fertigkeit des Gesanges besaßen. Die Herrschaft der Kastraten auf der Opernszene dauerte bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, als die Ansicht allgemein durchzudringen begann, daß das musikdramatische Werk in der Interpretation von Kastraten flach und unwahr wirkt.

