



universität
wien

DIPLOMARBEIT

„Politische Opern? Die Opernproduktion von Saverio
Mercadante und Salvatore Cammarano im Kontext
des Risorgimento.“

Verfasserin

Sara Iovino

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.- Prof. Dr. Stefan Hulfeld

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	S. 5
2. Oper und Politik- ein Forschungsstand	S. 9
3. Neapel im geschichtlichen Kontext	S. 14
3.1. „Fremdling komm in das große Neapel und sieh's und stirb“ - Der Beginn der Bourbonendynastie in Neapel	S. 14
3.2. Die Parthenopäische Republik und die französische Herrschaft	S. 17
3.3. Die Restauration – Ferdinand I. als König beider Sizilien	S. 18
3.4. Das Risorgimento – Franz I. und Ferdinand II.	S. 19
3.5. Die Neoguelfen und die Verfassung	S. 21
3.6. Die Folgen von 1848 – Franz II. „Io sono Napoletano“ oder: Wo ist nun die „patria“?	S. 23
3.7. Das Ende der Bourbonendynastie in Neapel und der Zug der Tausend	S. 28
4. Das Teatro San Carlo	S. 29
4.1. Die Gründung des San Carlo und seine Veränderungen im Spiegel der Politik	S. 29
4.2. Die Organisationsstrukturen	S. 33
4.2.1. Die Spielzeit (Stagione).....	S. 33
4.2.2. Der Impresario	S. 35
4.3. Exkurs: Das Libretto und die Zensurbehörde	S. 38
5. Das Publikum	S. 40
5.1. Die Oper außerhalb der Oper	S. 42
6. Saverio Mercadante	S. 47
7. Salvatore Cammarano	S. 52
8. Zur Zusammenarbeit von Mercadante und Cammarano	S. 54
9. Elena da Feltre	S. 57
9.1. Ein guelfisches Herz in ghibellinischer Hand	S. 58
9.2. Die Neoguelfen und die Opernreform Mercadantes	S. 60
10. La Vestale	S. 72
10.1. Liebe ohne Happy End im alten Rom	S. 74
10.2. Die Wiedergeburt Italiens aus dem Geiste Roms	S. 76
11. Orazj e Curiazj	S. 82
11.1. Alles für das Vaterland	S. 82
11.2. <i>Orazj e Curiazj</i> und die „patria“	S. 86
12. Virginia	S. 95

12.1. Das Volk gegen die Willkürherrschaft	S. 97
12.2. Das Aufbegehren der Plebejer und die Bedeutung Alfieris für das Risorgimento	S. 100
13. Politische Opern? Entschärfte Opern.	S. 107
14. Literaturverzeichnis	S. 113
14.1. Partituren	S. 119
14.2. Libretti	S. 119
14.3. Filmverzeichnis	S. 120
15. Anhang	S. 121
15.1. Zusammenfassung	S. 121
15.2. Lebenslauf	S. 122

1. Einleitung

Das 19. Jahrhundert war in Italien von ähnlichen Freiheitsbewegungen geprägt, die zeitgleich auch viele andere Staaten Europas betroffen haben. In Italien nennt man diese Bewegung, die von politischen Umbrüchen geprägt war, die von dem Streben nach Freiheit und Einheit gekennzeichnet waren, Risorgimento.

In vielen wissenschaftlichen Publikationen, sowie in Filmen und Romanen wird ein Bild des italienischen Risorgimento gezeichnet, in dem die Oper als Träger politischer Bedeutung diese Freiheitsbewegung mitträgt. Dadurch wurde die Annahme, dass die italienischen Opernhäuser im 19. Jahrhundert ein Schauplatz von Politik waren und die aufgeführten Opern Träger politischer Bedeutung, allgemein verbreitet.

In den letzten Jahren gab es in der Wissenschaft vermehrt Versuche, diesen Gemeinplatz auf seine Richtigkeit hin zu untersuchen. Im Besonderen sei an dieser Stelle auf Werke von Birgit Pauls und Roberto Leydi verwiesen. Birgit Pauls versucht in ihrem Werk *„Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein Mythos im Prozess der Nationenbildung“*¹ den Mythos um den italienischen Komponisten Giuseppe Verdi von der Realität zu trennen und stellt dabei fest, dass man in seinen Opern sehr wohl immer wieder Themen findet, die von den damaligen politischen Entwicklungen beeinflusst waren, aber auch, dass sowohl die Person Giuseppe Verdi wie auch seine Opern oft im Nachhinein mit einer politischen Bedeutung aufgeladen wurden, die so gar nicht intendiert war.

Wenn es um die Annahme geht, dass der Großteil der Bevölkerung im damaligen Italien die Opern und ihre politische Bedeutung kannte, versucht Roberto Leydi aufgrund heutiger Erkenntnisse das Ganze zu relativieren, denn wenn es um die „Präsenz der Oper im Wissen und im Gefühlsleben breiter Massen im Italien des 19. und 20. Jahrhunderts“² geht, spricht er von einem „Gespenst“³, „einem nicht

¹ Pauls, B. (1996). *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozess der Nationenbildung*. Berlin: Akademie.

² Leydi, R. (1992). Verbreitung und Popularisierung. In: Bianconi, L., Della Seta, F. (Hrsg.). *Geschichte der italienischen Oper*. Band 4. S. 321- 360, hier S. 322.

umzubringenden Gemeinplatz“⁴ der in der Geschichtsschreibung der italienischen Oper umgeht. Er beruht stärker „auf ideologischen Interessen denn auf der Evidenz von Dokumenten und dem Vergleich mit der kulturellen und sozialen Realität“⁵. Allerdings habe es eine „Verbreitung der italienischen Oper außerhalb des Theaters“⁶ gegeben, „auch wenn wir (...) über keine verlässliche Bewertung der Quantität und Qualität dieses Phänomens verfügen“⁷.

Trotz des Versuches von Birgit Pauls, den Mythos um Giuseppe Verdi zu entschärfen, bleibt die angenommene Funktion der Oper als Träger politischer Bedeutung an den Komponisten Giuseppe Verdi und seine Werke geknüpft. Dadurch wird das geographische Zentrum, in dem man politische Opernproduktionen vermuten würde, dahin gerückt wo Verdi am häufigsten aktiv war, nämlich in den Norden Italiens (vor allem Venedig und Mailand). Gleichzeitig ist der Rolle Norditaliens in der Risorgimento- Geschichtsschreibung auch viel mehr Bedeutung zugewiesen worden, als dem Süden. So wurde der Süden Italiens nicht nur in vielen geschichtlichen Werken zum Risorgimento als Stiefkind behandelt, sondern nimmt auch in musikwissenschaftlichen Arbeiten nur einen kleinen Platz ein.

Dabei war Süditalien - sprich das Königreich beider Sizilien - nicht nur flächenmäßig einer der größten Staaten des damaligen Italien, sondern verfügt auch über eine genuine Risorgimento- Geschichte, die sich nicht mit jener Norditaliens deckt und daher einer Betrachtung wert ist. Zudem befand sich in der Hauptstadt des Königreiches, Neapel, mit dem Teatro di San Carlo, eines der bedeutendsten Opernhäuser des damaligen Italien.

Genau hier möchte diese Arbeit ansetzen, mit der Suche nach dem Politischen in Opern, die in Neapel entstanden sind und am San Carlo aufgeführt wurden, dem größten Theater, das es damals im Königreich beider Sizilien gab.

Stellt sich nun die Frage, in welchen Opernproduktionen nach politischen Bedeutungen gesucht werden soll. Am San Carlo wurden in der Zeit des

³ Ebenda. S. 323.

⁴ Ebenda. S.323.

⁵ Ebenda. S. 323.

⁶ Ebenda. S. 327.

⁷ Ebenda. S. 327.

Risorgimento zahllose Opern aufgeführt und sich mit allen zu beschäftigen, würde diesen Rahmen sprengen.

Also galt es gezielt nach Opern zu suchen, die vom politischen Geschehen Neapels (und dem Königreich beider Sizilien) beeinflusst und am San Carlo aufgeführt worden waren. Der Schluss lag nahe, Opern zu suchen, deren Verfasser auch aus dem Süden stammen und dort die größte Zeit ihres Lebens gewirkt haben.

Diesen Kriterien entsprechen der Komponist Saverio Mercadante und der Librettist Salvatore Cammarano. Cammarano gilt heute als der bekanntere von beiden, er schrieb auch Libretti für andere Komponisten, u.a. für Giuseppe Verdi (*Il Trovatore*, *La battaglia di Legnano*, *Alzira*) und Gaetano Donizetti (*Lucia di Lammermoor*). Er wählte schon in Zusammenarbeit mit diesen Komponisten Stoffe, die eine politische Handlung transportieren konnten, so zum Beispiel im Libretto für Giuseppe Verdis *La Battaglia di Legnano*. Es würde also nicht überraschen, würde man auch bei seiner Zusammenarbeit mit Mercadante eine ähnliche Tendenz feststellen.

Saverio Mercadante galt zu Lebzeiten als einer der größten Komponisten Italiens. Auch wenn er und sein Werk heute größtenteils in Vergessenheit geraten sind, war er damals einer der Hauptakteure des italienischen Musiklebens. Von besonderer Bedeutung für den hier besprochenen Gegenstand ist seine Opernreform, in der er den Anspruch erhebt, die Handlung einer Oper über ihre Musik zu stellen.

In Kombination sorgen diese beiden aus dem Süden Italiens stammenden Künstler für den idealen Boden, auf dem man die Entstehung von Opern vermuten könnte, die vom aktuellen politischen Geschehen in Süditalien beeinflusst waren.

Die Wahl fiel also auf vier Opern, die von diesen beiden Künstlern gemeinsam verfasst wurden und die explizit für das San Carlo, also DEM Opernhaus des Südens entstanden sind.

Für ein Opernhaus und sein Publikum also, das beide Künstler gut kannten, ebenso wie sie die formalen und organisatorischen Auflagen kannten, die die

Arbeit am San Carlo mit sich brachte.

Um der Frage nach dem Politischen in diesen Opern nachgehen zu können, muss zunächst ein Blick auf die Geschichte Neapels gelegt werden, dann soll ein Kapitel über die Oper und ihre Strukturen Klarheit über die Arbeitsbedingungen der Künstler bringen.

Die Beschreibung des Publikums soll aufzeigen, auf welche Rezipienten etwaige politische Inhalte einer Oper trafen und welche Kanäle es gab, dank derer eine Oper auch außerhalb des Zuschauerraumes rezipiert werden konnte.

Schließlich gilt das Hauptaugenmerk den vier Opern, die Mercadante und Cammarano für das San Carlo schrieben: *Elena da Feltre*, *La Vestale*, *Orazj e Curiazj* und *Virginia*. Die Opern sollen in Hinblick darauf untersucht werden, ob sie eine politische Bedeutung, die sich in den Kontext der politischen Bewegungen der Zeit setzen lässt, transportieren.

2. Oper und Politik – ein Forschungsstand

Sind Oper und Politik nicht zwei Bereiche, die sehr weit voneinander entfernt scheinen? Auf den ersten Blick ja, aber da die Oper seit ihrer Entstehung im 16. Jahrhundert in enger Beziehung zur Politik steht, gibt es zahlreiche Publikationen, die sich mit eben diesem Phänomen beschäftigen. Die folgende Auflistung erhebt selbstredend keinen Anspruch auf Vollständigkeit, jedoch bietet sie einen guten Überblick über das Thema, das in dieser Arbeit einen zentralen Stellenwert einnimmt: Die Politik in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts. Als sie im 16. Jahrhundert erfunden wurde, war die Oper, wie Michael Walter schreibt, „eine primär höfische Gattung“⁸, „die der Hof gab in Auftrag gab, und die am Hof repräsentiert wurde“⁹. Die Bezeichnung „Hof – Sänger“¹⁰ ist ein weiterer Beleg für die höfische Produktionskette.

Der Politikwissenschaftler John Bokina geht noch weiter. Nicht nur die Entstehung der Oper stünde demnach in Beziehung zur Politik. In der Oper würden sich auch die wichtigen politischen Figuren und Geschehnisse, die die moderne westliche Welt geformt haben spiegeln: Könige und Staatsstriche, Klassen und Klassenkämpfe, Rebellen und Revolutionen. Außerdem habe die Oper viele zeitgenössische politische Gedanken angesprochen: Monarchie und Republik; die Beziehungen zwischen Klassen und Gender, Revolution und Utopie, die Rolle von Kunst und Künstler innerhalb einer immer komplexeren Gesellschaft.¹¹

Ebenso wie die Oper, kann auch das Theater politisch sein. Auch Überlegungen zum Politischen im Theater, können in Hinblick auf das Politische in der Oper des

⁸ Walter, M. (1997). *Die Oper ist ein Irrenhaus. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*. S.252

⁹ Ebenda. S. 252.

¹⁰ Ebenda. S. 252.

¹¹ Bokina, J. (1997). *Opera and Politics from Monteverdi to Henze*. S. 2

Original: “From the time of its origin in the aristocratic courts of Italy, opera has been an eminently political art. It has reflected, in complex and mediated forms, the significant political personages and events that have shaped the modern western world: Kings and coups, classes and class conflict, rebels and revolution. As it portrayed politics on a macro level, opera has addressed many of the characteristic themes of modern and contemporary political thought: monarchy and republicanism; the relations between classes, statuses, and genders; revolution and utopia; and the roles of art and the artist within an increasingly complex society.”

19. Jahrhunderts relevant sein. Einer der wichtigsten Wissenschaftler, der sich in jüngerer Vergangenheit mit dem Politischen im Theater auseinandergesetzt hat, ist der deutsche Germanist und Theaterwissenschaftler Hans- Thies Lehmann. Auch wenn Lehmanns Überlegungen um das postdramatische Theater kreisen, seine Thesen könnten auch für den hier besprochenen Gegenstand relevant sein. So formuliert Lehmann: „Politisch sind die Fragen, die mit gesellschaftlicher Macht zu schaffen haben“¹². Waren nicht die Revolutionen des 19. Jahrhunderts von dem Streben nach einer neuen Machtverteilung in der Gesellschaft getrieben? Wenn er schreibt: „Die Minderheitenangelegenheit Theater kann auch kein „Nationaltheater“ zur Bekräftigung einer kulturellen, historischen „Identität“ mehr sein“¹³, da dem Theater „fast alle gemeinhin ‚politisch‘ genannten Funktionen abhandenkamen“¹⁴, ist darin impliziert, dass das Theater irgendwann in der Vergangenheit ein derartiges „Nationaltheater“ mit politischen Funktionen war.

Man könnte nun daraus schließen, dass es auch eine derartige „Nationaloper“ gegeben haben muss, in der auf der Bühne Fragen aufgeworfen wurden, die mit gesellschaftlicher Macht zu tun hatten, zum Beispiel durch die Sujets der Opern. Im Zuge des Risorgimento war die Macht der Gesellschaft, vor allem gegen die ausländischen Machthaber, durchaus ein Thema, ebenso wie im Laufe der Einigung Italiens die kulturelle und historische Identität seiner Bürger gesucht und bekräftigt werden musste.

Auch Erwin Piscator, der sein politisches Theater in der Weimarer Republik begründete, verortet die Wurzeln des politischen Theaters im 19. Jahrhundert. Er formuliert: „Damals brechen in die geistige Situation der bürgerlichen Gesellschaft Kräfte, die bewusst oder durch ihre bloße Existenz diese Situationen entscheidend verändern und zum Teil aufheben.“¹⁵

Obwohl die Oper schon immer in Bezug zur Politik stand, wurde ihre politische Komponente im 19. Jahrhundert dadurch verstärkt, dass sie nun auch von den politischen Umbrüchen der Zeit beeinflusst wurde. Solche Einflussnahmen

¹² Lehmann, H.T. (1999). *Postdramatisches Theater*. S. 449.

¹³ Ebenda. S. 450.

¹⁴ Ebenda. S. 450.

¹⁵ Piscator, E. (1963). *Das Politische Theater*. S. 41.

konnten auf mehreren Ebenen passieren.

So schreibt Graham Holderness, dass Theater politisch sein kann, ohne politisches Theater zu sein. Damit meint er die Möglichkeit, dass einerseits Theater politische Themen als einen Aspekt des Lebens ausdrücken kann, andererseits die Möglichkeit, dass ein Stück durch politisches Engagement und Überzeugung geformt wird.¹⁶ Auch wenn Graham hier über das Theater schreibt, ist seine These auch auf die Oper anwendbar. Solche „politische Themen als Aspekt des Lebens“ findet man in den Opern *Mercadantes* und *Cammарanos* des Öfteren: in *Virginia*, wenn durch ein neu erlassenes Gesetz des Herrschers die Liebe zweier Menschen verhindert wird, oder in den *Orazj e Curiazj* wo das Leben zweier Familien durch die Entscheidung des Senats auf den Kopf gestellt wird.

Der Chor „Aspra del militar“¹⁷ aus *Mercadantes* Oper *Donna Caritea* hingegen, ist (siehe Kap. 9.3) ein Beispiel dafür, dass Oper „durch politisches Engagement geformt“ werden kann.

Michael Walter formuliert ebenfalls eine These, nach der Politik in der Oper auf zwei Aspekten beruht. Einerseits kann eine Oper politisch sein, wenn ihre Handlung politisches Gedankengut verbreitet. In dieser These vereint Walter die beiden oben genannten Thesen von Holderness. Andererseits betont er aber, dass in Hinblick auf die Oper des 19. Jahrhunderts Eines nicht außer Acht gelassen werden darf, nämlich, dass man danach fragen muss, wie sich die Politik auf die einzelnen Opern ausgewirkt hat, so zum Beispiel durch Zensur

¹⁶ Holderness, G. (1992). Introduction. In: Holderness, G. (Hrsg.). *The Politics of Theatre and Drama*. S. 2f.

O.: „So to identify theatre as ‚political‘ is to define a certain type of drama, but also suggest a certain habitual relationship between theatre and politics: that they are *normally* very different areas of experience, which happen to become, in the activity of political theatre, interconnected.

What are the possibilities of this relationship? Theatre may be ‚political‘ without becoming ‚political theatre‘, in the sense that a play may represent political matters or address political issues, in exactly the same way as a play can represent love, or old age, or poverty, or madness; if, that is, the play performs that representation of politics in an *objective* way, without taking sides. Such drama is in a sense political by accident. Politics proper is surely, however, incompatible with a detached, objective perspective: politics is about making choices, taking sides, getting things done in order to re- shape the world along particular lines of development. (...)

Earlier I distinguished between drama that merely represents the political as an aspect of life, and drama that is fundamentally shaped by political commitment and conviction.”

¹⁷ Pola, P., Mercadante, S. (1826). *Donna Caritea, Regina di Spagna. Melodramma serio in due atti*. S. 23.

oder gar Aufführungsverbote.¹⁸

Andere Forscher haben sich ganz speziell mit dem Politischen in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts auseinandergesetzt.

So beschäftigt sich beispielsweise Anthony Arblaster in seinem Werk *„Viva la libertà! Politics in Opera“*¹⁹ mit dem Phänomen der Forderung eines italienischen Einheitsstaates. Der Forderung nach einem geeinten Staat liegt das Wissen um eine „kollektive Identität“ zugrunde, die sich von anderen kollektiven Identitäten unterscheidet. Um diese „kollektive Identität“ glaubhaft zu machen, war ein Wiederentdecken der Geschichte der Nation nötig, so Arblaster. Nur auf diese Weise konnte man den geschichtlichen und kulturellen Beweis für die Existenz der Nation erbringen.²⁰

Oben wurde schon auf die Rolle Giuseppe Verdis verwiesen, der als der revolutionäre Opernkomponist des italienischen Risorgimento gesehen wurde.

Doch wie verhielt es sich mit den Opern *Mercadante* und *Cammarano*? Wurden sie geschrieben um politische Entwicklungen zu beeinflussen, oder war es viel eher der Publikumsgeschmack, den es zu befriedigen galt?

John Bokina schreibt, dass der politische Gehalt der von ihm, in seinem Werk *„Opera and Politics. From Monteverdi to Henze“*²¹, untersuchten Opern zum Teil das Produkt der bewussten politischen Intentionen von Komponist und Librettist ist. Er glaubt, dass ihre besondere Vision in den Werken weiterlebt. Allerdings relativiert er das dahingehend, dass jede individuelle Haltung einen Bezug zum Geist ihrer Zeit hat, und dass diese Individualität auf Entscheidungen beruht, die vor dem Hintergrund eben dieses Zeitgeistes getroffen werden. Im Laufe seiner Forschungen an allesamt sehr bekannten Opern, die heute noch ein großes Publikum unterhalten, wie *Orfeo*, *Don Giovanni*, *Fidelio*, *Parsifal*, *Elektra*, u.a., hat er festgestellt, dass es politische Auswirkungen und Verwicklungen gibt, die

¹⁸ Walter, M (1997). *Die Oper ist ein Irrenhaus. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*. S. 254

¹⁹ Arblaster, A. (1992). *Viva la Libertà. Politics in Opera*. New York, London: Verso.

²⁰ Arblaster, A. (1992). *Viva la Libertà. Politics in Opera*. S.63.

O.: „To be a nation is a matter of having or believing that you have a distinct and separate collective Identity. If the claim to such an identity is to be plausible, it is necessary to argue that history and culture prove the existence of a nation.“

²¹ Bokina, J. (1997). *Opera and Politics. From Monteverdi to Henze*. London, New Heaven: Universitiy Press.

über die Intention des Künstlers und den Zeitgeist hinausgehen. Allerdings habe er es noch nicht geschafft eine Formel zu entwickeln, die die Beziehung zwischen vorsätzlichen, geteilten, und transzendentalen Ebenen der politischen Bedeutung einfängt.²²

Ob es gelingen wird diese Formel für die Opern Mercadantes und Cammaranos zu formulieren, wird sich zeigen. Um die politische Bedeutung ihrer Opern besser begreifen zu können, bietet sich zunächst ein kurzer Streifzug durch die Geschichte Neapels im 19. Jahrhundert an.

²² Bokina, J. (1997). *Opera and Politics. From Monteverdi to Henze*. S. xiif.

O.: "The political content of these operas is partly the product of the deliberate political intentions of their creators: composers and librettists. Despite the poststructuralist declaration of the death of the author, there are no authoress operas here. It may be unfashionable, but I still believe that something of the particular vision of Monteverdi, a Mozart and Da Ponte, and a Wagner lives in their works. Yet I must modify this position in two ways. First, even the most distinctive personal vision has a connection to the spirit of its age. Distinctiveness lies in the particular choices and combinations made within, not beyond, the zeitgeist. And second, because I have studied works that are critically acclaimed and continue to entertain and challenge contemporary audiences, each of these operas has political implications that transcend both the artist's intention and the zeitgeist. I have not been able however, to construct a single formula that captures the relation between intentional, shared, and transcendental levels of political meaning."

3. Neapel im geschichtlichen Kontext

Das Teatro San Carlo wurde vom Zeitpunkt seiner Gründung bis zur Annexion des Königreichs beider Sizilien an das Königreich Italien fast durchgehend als königliches Theater geführt. Daher soll ein kurzer geschichtlicher Abriss der politischen Entwicklungen im Königreich beider Sizilien unter den Bourbonen die Basis bilden, um später, wenn es um die Frage nach dem Politischen in den Opern Mercadantes und Cammaranos geht, eventuelle Parallelen zur aktuellen Politik aufzeigen zu können.

3.1 „Fremdling, komm in das große Neapel und sieh's und stirb“²³ - Der Beginn der Bourbonendynastie in Neapel

So wie August Graf von Platens hat auch Ferdinand Gregorovius Lobeshymnen auf Neapel geschrieben.

„Ich habe die drei schönsten Seestädte Italiens, Genua, Neapel und Palermo gesehen, welche um den Vorzug ihrer Lage streiten, und kann sie also miteinander vergleichen. Unbezweifelt wird hier Neapel den Sieg davontragen, denn welche Stadt rühmte sich eines so klassischen Amphitheaters der Natur, eines solchen Golfs, des Vesuvs, der Küsten von Castellamare und Sorrent, und solcher schöner Inseln? Die Farbenpracht, die Größe und Weite dieses Gemäldes ist wohl ohne gleichen in der Welt.“²⁴

Im 18. Jahrhundert und auch noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts war Neapel nicht nur die bevölkerungsreichste Stadt der Italienischen Halbinsel, sondern auch deren einzig „wahre Hauptstadt“.²⁵ Neapel war ein wichtiges Geschäfts- und Handelszentrum, begünstigt durch seinen Hafen, und war auch das

²³ August Graf Platens. zitiert nach: Pisani, S. (2009). Neapel- Topoi. In: Pisani, S., Siebenmorgen, K. (Hrsg.). *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*. S. 28- S. 37, hier S. 37.

²⁴ Gregorovius, F. (1953). *Wanderjahre in Italien*. Zitiert nach: Pisani, S. (2009). Neapel- Topoi. In: Pisani, S., Siebenmorgen, K. (Hrsg.). *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*. S. 28- S.37, hier: S. 28.

²⁵ Rosselli, J. (1988). *Artisti e Impresari*. In: Marinelli Roscioni, C. (Hrsg.). *Il teatro di San Carlo. La cronologia 1737- 1987*. Band 1. S. 28.

administrative und militärische Zentrum des Königreiches.²⁶

Wie Katharina Siebenmorgen schreibt, war das Königreich Neapel „der flächenmäßig größte unter weltlichen Staaten Italiens“ in dem „Rund ein Viertel aller Italiener lebten“²⁷. Vor der Pestepidemie 1656 gehörte Neapel neben Paris und London zu den bevölkerungsreichsten Städten Europas. Von den damals 400.000 Einwohnern überlebten die Pestepidemie zwar nur 150.000, aber die Bevölkerung wuchs dann rasant weiter.²⁸ 1828 lebten in Neapel 350.000 Menschen, 1843 wieder 400.000 und 1861 447.065.²⁹ Dieser Anstieg war vor allem durch Zuwanderung von Menschen aus der Provinz bedingt, wo große Missstände – von Hungersnöten infolge von Ernteaussfällen, bis zur Bedrohung durch Banditen – herrschten.³⁰ In der Stadt hoffte man diesen Missständen zu entgehen, doch die Lebensbedingungen der unteren Schichten waren weit weg vom Glanz den so mancher Reisender an Neapel entdeckt hatte.³¹ Der „Consiglio provinciale Napoletano“ legte 1808 einen Bericht vor, aus dem hervorgeht, wie der Großteil der Bevölkerung Neapels im 19. Jahrhundert lebte:

„Ognuno conosce lo stato degli abitanti di questa metropoli, una folla di gente miserabile e di prostitute brutta le nostre strade, ragazzi senza famiglia, senza tetto, nudi e malsani, infestano gli abitanti con i loro lamenti, si cibano di cortecce, carogne o malfatto pane, ed ammonticchiati gli uni sugli altri dormono sulle strade.“³²

Als 1734 das Königreich der Bourbonen in Neapel initiiert wurde, schien es zunächst, als würde es seinen Völkern eine Epoche des moralischen und ökonomischen Fortschritts eröffnen, sowie die nötige Stabilität, um diesen

²⁶ Black, J. (1984). *The Italian romantic Libretto. A study of Salvatore Cammarano*. S. 5.

²⁷ Siebenmorgen, K. (2009). Staat und Stände im spanischen Neapel. In: Pisani, S., Siebenmorgen, K. (Hrsg.). *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*. S. 105- 115, hier S. 113.

²⁸ Ebenda. S. 113.

²⁹ Black, J. (1984). *The Italian romantic Libretto. A study of Salvatore Cammarano*. S. 5.

³⁰ Siebenmorgen, K. (2009). Staat und Stände im spanischen Neapel. In: Pisani, S., Siebenmorgen, K. (Hrsg.). (2009). *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*. S. 105- 115, hier S. 113.

³¹ Ebenda. S. 113.

³² Pisani, S. (2009). Die Reformprogramme der Napoleoniden. In: Pisani, S., Siebenmorgen, K. (Hrsg.). (2009). *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*, S. 168- 176, hier S. 170.

Übersetzung: „Jeder kennt den Zustand der Bewohner dieser Metropole, eine erbärmliche Menge von Menschen und Prostituierten verunstaltet unsere Straßen, Kinder ohne Familie, Obdachlose, Nackte und Kranke, verseuchen die Bewohner mit ihrem Jammern, sie ernähren sich von Brotrinden, Aas oder misslungenem Brot, und sie schlafen übereinander gehäuft auf den Straßen.“

Fortschritt zu ermöglichen, der bis dato von den Herrschern unterdrückt worden war.³³

Nach erfolgreicher Befreiung des Landes sollte Karl III. von Bourbon (der Sohn König Philipps V. von Spanien) den Thron Neapels und Siziliens bekommen. Bei seinem Einzug in Neapel soll das Volk gerufen haben: „Il Re nostro tanto aspettato“³⁴, und laut zeitgenössischen Quellen „Viva l'infante D. Carlo nostro Gran Pinicipe“³⁵. Der „Gran Principe“ bestieg den Thron Neapels 18-jährig am 10. Mai 1734. Nota bene: Man sprach von „unser König“ bzw. „unser Prinz“. Man hatte also wohl große Hoffnungen auf den neuen König gesetzt. Von einer ungewollten Fremdherrschaft, die im Zuge des Risorgimento zum Problem wurde, war hier keine Spur.

Im Zuge der neugewonnenen Unabhängigkeit wurden zahlreiche Bauprojekte gestartet, die Neapel das Gesicht einer Hauptstadt geben sollten. Auch wenn diese Initiativen³⁶ dem Wunsch des Königs entsprungen waren, schafften sie viele Arbeitsplätze und sorgten indirekt für einen Aufschwung der Agrikultur.³⁷ Mit allem was er tat, beschritt Karl III. einen vorsichtigen Reformkurs³⁸, daher herrschte in der Hauptstadt ein durchaus „optimistisches Klima“ und sie war im Begriff sich in „die Hauptstadt eines modernen Staates zu verwandeln - in ein Zentrum, in welchem alle Interessen der ‚Nation‘ zusammenflossen. (...) Neapel wurde eines der Zentren der europäischen Aufklärung“³⁹.

³³ Moscati, R. (1953). *Il mezzogiorno d'Italia nel Risorgimento ed altri saggi*. S. 54.

³⁴ Pisani, S. (2009). Die siti reali der Bourbonen. In: Pisani, S., Siebenmorgen, K. (Hrsg.). (2009). *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*. S. 156- 167, hier S. 158.

Ü.: Unser lang erwarteter König.

³⁵ Gaetani, O. (1789). *Elogio storico di Carlo III Re delle Spagne*. S. 22.

Ü.: Es lebe hoch der Infant D. Carlo unser großer Prinz.

³⁶ Genannt seien hier unter anderem: Das Schloß von Portici, jenes von Caserta, das Teatro San Carlo, das Albergo dei Poveri, die Via Toledo.

³⁷ Moscati, R. (1953). *Il mezzogiorno d'Italia nel Risorgimento ed altri saggi*. S. 55

³⁸ Moscati, R. (1978). Die Bourbonen in Neapel. In: Rapetti, S., Barth, E., u.a. *Die großen Dynastien*. S. 297f.

³⁹ Ebenda. S. 301.

3.2 Die Parthenopäische Republik und die französische Herrschaft

Die erste Zäsur im bourbonischen Königreich geschah Ende des 18. Jahrhunderts.

Die Hinrichtung Ludwigs XVI. in Paris hatte am Hof von Neapel die „Emotionen angeheizt“⁴⁰. Das „verheißungsvolle Einvernehmen zwischen der politischen Aristokratie des Landes und der absolutistischen Monarchie wurde durch die Ereignisse in Frankreich jäh zerstört“⁴¹. Da die Bourbonen vermeiden wollten ein ähnliches Schicksal, wie die französischen Herrscher zu erleiden, wurde die „neapolitanische Marine an die Interessen der Briten gebunden“⁴². Längerfristig erwies sich dies jedoch als keine gute Idee, denn dadurch wurde Neapel in einen Krieg gegen Frankreich involviert und als schließlich 1799 die Franzosen immer näher rückten, mussten König und Hof nach Palermo fliehen.⁴³

Nach der Flucht des Königs wurde die Parthenopäische Republik „unter der Führung liberaler junger Aristokraten und Bildungsbürger“⁴⁴ gegründet.

Die neugegründete Republik hatte mit inneren Unruhen zu kämpfen und ihre ständigen Begleiter waren, wie Moscati betont, „anarchistische Ausschreitungen und blutige soziale Unruhen“⁴⁵. Daher konnte sie sich auch nicht lange halten. Noch im selben Jahr erfolgte der bourbonische Gegenschlag: Kardinal Fabrizio Ruffo befreite Neapel durch einen „blutigen Rückeroberungszug“⁴⁶ und vereinte Neapel und Sizilien wieder unter der bourbonischen Krone.⁴⁷

Kaum hatte sich das bourbonische Regime nach dieser ersten Restauration des Königreiches wieder gefestigt, bringt der Expansionsdrang Frankreichs wieder französische Truppen ins Land.⁴⁸ 1806 floh der König erneut aus Neapel und ließ

⁴⁰ Ebenda. S. 301.

⁴¹ Ebenda. S. 301.

⁴² Ebenda. S. 301.

⁴³ Ebenda. S. 301.

⁴⁴ Reinhardt, V. (2003). *Geschichte Italiens. Von der Spätantike bis zur Gegenwart*. S. 94.

⁴⁵ Moscati, R. (1978). Die Bourbonen in Neapel. In: Rapetti, S., Barth, E., u.a. *Die großen Dynastien*. S. 301.

⁴⁶ Reinhardt, V. (2003). *Geschichte Italiens. Von der Spätantike bis zur Gegenwart*. S. 94.

⁴⁷ Imperato, E. (1962). *Piccola storia di Napoli dalle origini fino al 1861*. S. 127.

⁴⁸ D'Agostino, G. (1988). *Per una storia di Napoli capitale*. S. 140.

den Franzosen freie Bahn. Sie eroberten Neapel und „französische Jahrzehnt“ begann⁴⁹. Im selben Jahr wurde Napoleons Bruder Joseph auf den Thron von Neapel gehoben, zwei Jahre später folgte ihm Joachim Murat, der Schwager Napoleons.⁵⁰ Die Bourbonen konnten sich nur in Sizilien halten, mit Ferdinand IV. als konstitutionellem Monarch.⁵¹

Das „französische Jahrzehnt“ war eine Ära der Dekrete und Neuerungen: Die Abschaffung des Feudalismus, Kirchensäkularisation, Gründung einer Zentralverwaltung und eines stehenden Heeres waren nur die wichtigsten davon.⁵²

Ein Teil der Elite trug diese Ideale mit, aber viele Intellektuelle strebten weiterhin nach nationaler Unabhängigkeit und einer Verfassung.⁵³ Auch wenn all diese Umwälzungen für große Teile der bürgerlichen Schichten Modernisierung bedeuteten, hatte vor allem die Säkularisierung fatale Folgen für die untersten Gesellschaftsschichten, die einen Großteil der Bevölkerung Neapels ausmachten.⁵⁴

3.3 Die Restauration - Ferdinand I. als König beider Sizilien

Mit der zweiten Restauration des Königreiches, die 1815 begann, (mit dem Beschluss des Wiener Kongresses, dass Ferdinand IV. - nun als Ferdinand I. beider Sizilien - auf den Thron von Neapel und Sizilien zurückkehren sollte) wurden auch alle Forderungen nach Erneuerung gestoppt. Die Carbonari (ein patriotischer Geheimbund⁵⁵) hatten den König anfangs willkommen geheißen,

⁴⁹ Moscati, R. (1978). Die Bourbonen in Neapel. In: Rapetti, S., Barth, E., u.a. *Die großen Dynastien*. S. 301

⁵⁰ Reinhardt, V. (2003). *Geschichte Italiens. Von der Spätantike bis zur Gegenwart*. S. 95.

⁵¹ Moscati, R. (1978). Die Bourbonen in Neapel. In: Rapetti, S., Barth, E., u.a. *Die großen Dynastien*. S. 302.

⁵² Pisani, S. (2009). Die Reformprogramme der Napoleoniden. In: Pisani, S., Siebenmorgen, K. (Hrsg.). *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*. S. 168- 176, hier S. 168f.

⁵³ Moscati, R. (1978). Die Bourbonen in Neapel. In: Rapetti, S., Barth, E., u.a. (1978). *Die großen Dynastien*. S. 302

⁵⁴ Pisani, S. (2009). Die Reformprogramme der Napoleoniden. In: Pisani, S., Siebenmorgen, K. (Hrsg.). (2009). *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*. S. 168- 176, hier S. 170.

⁵⁵ Die Carbonari (auch Carboneria genannt) waren ein Geheimbund, dessen Mitglieder Patrioten waren, die aus verschiedenen politischen Lagern stammten, und die sich für die Einigung Italiens einsetzten.

doch sie stellten sich bald gegen ihn, als er ihre Forderung nach einer Verfassung nicht erfüllte⁵⁶. Die weitverbreitete Unzufriedenheit mit der wiederhergestellten Bourbonenmonarchie bricht zwischen Herbst 1820 und Frühjahr 1821 aus. Doch die gemeinsame Aktionsfront aus gemäßigten Liberalen der Oberschicht und radikaleren Demokraten z.B. den Carbonari, die laut Pauls für das Anzetteln der Aufstände verantwortlich waren⁵⁷, zerbrach schon über den Grundzügen der zu schreibenden Verfassung⁵⁸. Am Kongress von Laibach (1821) widerrief Ferdinand I. die Verfassung. Bis zu seinem Tod im Jahr 1825 führte Ferdinand I. ein Terrorregime, das sich zur zahlreiche Verhaftungen von Regimegegnern ausdrückte.⁵⁹

3.4 Das Risorgimento – Franz I. und der junge Ferdinand II.

Nach der Revolution von 1820 war das Streben nach Freiheit, nach der Unabhängigkeit innerhalb des Königreiches, mit dem ganz Italien umspannenden Prozess des Risorgimento verbunden. In ganz Italien strebte man nach einer Vertreibung der Fremdherrscher und einer Einigung des Landes.

Der Nachfolger Ferdinands I., Franz I., erließ starke Repressionsmaßnahmen gegen diese liberalen Strömungen. Laut Moscati schaffte er es in seiner kurzen Regierungszeit die „typischsten Elemente der bourbonischen Mißregierung wie Bigotterie, Korruption und die Übermacht der Polizei“⁶⁰ auf die Spitze zu treiben.

Dessen Nachfolger Ferdinand II. war ein viel fortschrittlicherer Herrscher, wie sich zu Beginn seiner Regierungszeit zeigte. Er richtete von Beginn an sein Augenmerk auf den Fortschritt des Landes. Die Clique seines Vaters entfernte er vom Hof und seine Politik zielte darauf ab, die Wirtschaft des Landes

Siehe: Roman La Prete, L. In: Brütting, R. (Hrsg.). *Italien Lexikon*. S. 157f.

⁵⁶ Moscati, R. (1978). Die Bourbonen in Neapel. In: Rapetti, S., Barth, E., u.a. *Die großen Dynastien*. S. 302.

⁵⁷ Pauls, B. (1996). *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozess der Nationenbildung*. S. 115.

⁵⁸ Reinhardt, V. (2003). *Geschichte Italiens. Von der Spätantike bis zur Gegenwart*. S. 199.

⁵⁹ Imperato, E. (1962). *Piccola storia di Napoli dalle origini fino al 1861*. S. 127f.

⁶⁰ Moscati, R. (1978). Die Bourbonen in Neapel. In: Rapetti, S., Barth, E., u.a. *Die großen Dynastien*. S. 303

anzukurbeln. Außerdem rief er diejenigen zurück ins Land, die aufgrund politischer Verfolgung Exil im Ausland gesucht hatten. Dieses Zeichen der Versöhnungsbereitschaft weckte große Hoffnungen und schuf „eine Atmosphäre idyllischen Vertrauens um den jungen König“. ⁶¹

Ferdinand II. war der wirtschaftliche Aufschwung des Landes sehr wichtig, und er förderte den Handel nach Grundsätzen des Freihandels; alles in allem schien es so, als würde sich die Bourbonenmonarchie zu einem liberalen Staat entwickeln. ⁶²

All diese Neuerungen täuschen jedoch nicht über die Tatsache hinweg, dass er mit einem absolutistischen Kurs regierte. Auch wenn er sich von den Beratern seines Vaters distanziert hatte, ging er ähnlich streng gegen die liberalen Strömungen vor. Er nutzte die „Camorra“ ⁶³ als Geheimpolizei, die das Aufbegehren der liberalistischen Kräfte verhindern sollte. ⁶⁴ Die Tatsache, dass er bewaffnete Kamorristen in alle Teile des Landes setzte brachte ihm bald des unschmeichelhaften Spitznamen „Re Bomba“ ein. ⁶⁵

Letztendlich kann man daraus schließen, dass genau diese repressive Haltung, die sich im Laufe seiner Regierungszeit immer stärker manifestierte, dazu führte, dass die Unzufriedenheit des Volkes immer größer wurde und so auch Neapel von den Unruhen des Revolutionsjahres 1848 ergriffen wurde.

⁶¹ Moscati, R. (1978). Die Bourbonen in Neapel. In: Rapetti, S., Barth, E., u.a.. *Die großen Dynastien*. S. 303

⁶² Ebenda. S. 304.

⁶³ Ranisio, G. (2009). Von der Camorra zum System. In: Pisani, S., Siebenmorgen, K. (Hrsg.). *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*. S. 495- 500, hier S. 495f.
Der Ursprung der Camorra liegt in Gruppen, die illegale Einkünfte aus Erpressungen bezogen, solche sind seit dem 16. Jahrhundert bekannt. Zu einer effizienten Organisationsform kam es allerdings erst unter den Bourbonen im 19. Jahrhundert.

⁶⁴ Pauls, B. (1996). *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozess der Nationenbildung*. S. 115.

⁶⁵ Ebenda. S. 155f.

3.5. Die Neoguelfen und die Verfassung

Das Jahr 1848 brachte in ganz Europa Unruhen und Revolutionen mit sich, die gegen die absolutistischen Herrscher gerichtet waren.

Der erste Aufstand des Revolutionsjahres 1848 im Königreich beider Sizilien fand am 12. Jänner in Palermo statt. Dessen Verfechter kämpften für eine Unabhängigkeit Siziliens von der bourbonischen Monarchie, hofften aber auf einen Zusammenschluss mit anderen Teilen Italiens.

Einige Tage später gab es auch in Neapel erste Unruhen, diese versuchte die Regierung durch die am 26. Jänner beschlossenen Generalamnestie für alle politischen Gefangenen einzudämmen. Trotzdem bildete sich am 27. Jänner ein Mob von mehr als 1.000 Menschen, die durch das Stadtzentrum zogen und liberalistische Parolen verkündeten: „Viva l'Italia! Pio IX, il Re e la costituzione!“⁶⁶

Papst Pius IX., dessen Pontifikat im Jahre 1846 begann, hatte kurz zuvor eine Verfassung für den Kirchenstaat erlassen. Mit „Re“ war natürlich nicht Ferdinand II. gemeint, sondern Viktor Emanuel II., der ab 1849 König von Piemont-Sardinien war, und später der erste König Italiens.

Papst Pius IX. hatte schon vor seinem Amtsantritt 1846 durch seine Reformvorschläge und politische Amnestien die Sympathien der Menschen gewonnen. Das „schürte mache liberal- politische Hoffnung auf eine italienische Nation unter päpstlichem Regiment“⁶⁷. Die Anhänger dieser politischen Bewegung nannten sich Neoguelfen, „analog zur propäpstlichen Partei im Mittelalter und der Renaissance, an die sie kulturell und politisch anzuknüpfen versuchten“⁶⁸. Sie richteten sich „gegen ein von Deutschland und Österreich ausgehendes Kaisertum, das Italien seiner Autonomie beraube“⁶⁹. Gegenüber

⁶⁶ Galasso, G. (2007). *Il regno di Napoli. Il mezzogiorno borbonico e risorgimentale. 1815 – 1860.* (Storia d'Italia Band 15). S. 643.

Ü.: Es lebe Italien! Pius IX. und die Verfassung!

⁶⁷ Pauls, B. (1996). *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozess der Nationenbildung.* S. 212.

⁶⁸ Pauls, B. (1996). *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozess der Nationenbildung.* S. 79.

⁶⁹ Ebenda. S. 79.

anderen Völkern hätten die Italiener, laut der neoguelfischen Ideologie eine Vorrangstellung. Als Beweis dafür wurde der „Sitz des Papstes in Rom“⁷⁰ angeführt, denn dieser sei „das ideale Symbol für eine italienische Nation“⁷¹.

Letztendlich sollten die Neoguelfen und deren Sympathisanten von Pius IX. schwer enttäuscht werden. Er hatte zwar

„eine Reform des Kirchenstaats und Amnestien für politisch Verfolgte angekündigt. (...) Darunter eine Liberalisierung der kirchenstaatlichen Politik zu verstehen, bedeutet indes ein Missverständnis: Als er zum Papst gewählt worden war, ging Pius vor allem bei Verstößen gegen die religiöse Ordnung (...) sehr rigide vor: Die Exekution wurde zum häufigen Strafmaß bei politisch missliebiger Betätigung“⁷²

Schließlich flüchtete Pius IX. „nach zunehmender Radikalisierung“⁷³ der politischen Situation in der Hauptstadt im November 1848 aus Rom.

Als 1848 die Menschen in Neapel durch die Straßen zogen und „Viva Pio IX“ riefen, galt Pius immer noch als einer der guten und liberalen Erneuerer, war aber gleichzeitig als kirchliches Oberhaupt mit Sicherheit ein Vorbild des streng gläubigen Ferdinand II. So ist es wahrscheinlich zu erklären, dass König Ferdinand II. 1848 in Folge der andauernden Unruhen beschloss innerhalb von 10 Tagen eine Verfassung zu veröffentlichen, die unter anderem auf dem Folgenden basieren sollte: Die Legislative Macht würde beim König und zwei Kammern liegen (eine von König ernannt, die andere vom Volk gewählt), die christliche Religion sollte Staatsreligion sein und keine andere sollte geduldet werden, die Presse sollte frei werden, durfte aber die Religion, Moral, die öffentliche Ordnung, den König, die königliche Familie, die ausländischen Herrscher und deren Familien, und die Ehre nicht beleidigen. So wurde Ferdinand II. erstaunlicherweise zu einem der ersten italienischen Herrscher, der seinem Volk die Verfassung gewährte.⁷⁴

Obwohl die Verfassung ohne Zweifel ein großer Sieg für die Freiheitskämpfer

⁷⁰ Ebenda. S. 79.

⁷¹ Ebenda. S. 79.

⁷² Ebenda. S. 117.

⁷³ Reinhardt, V. (2003). *Geschichte Italiens. Von der Spätantike zur Gegenwart*. S. 103.

⁷⁴ Galasso, G. (2007). *Il regno di Napoli. Il mezzogiorno borbonico e risorgimentale. 1815 – 1860*. (Storia d'Italia Band 15). S. 643f.

war, wurden auch schnell kritische Stimmen laut. Bemängelt wurde vor allem, dass es trotz der Verfassung keine Religionsfreiheit und keine Pressefreiheit gab. Trotz der Verfassung beruhigte sich die Situation in Sizilien nicht. Die Rebellen konnten ständige Erfolge verzeichnen. Auf die Forderung eines eigenen Parlamentes für Sizilien (das den Sizilianern mehr Autonomie von Neapel ermöglicht hätte) wollte sich Ferdinand II. nicht einlassen, da er die neue Verfassung für das ganze Königreich behalten wollte. In Wirklichkeit hatte die Verfassung mehr symbolische als tatsächliche Aussagekraft, denn repressive Dekrete für Publikationen blieben, die Zensurgesetze wurden sogar verschärft.⁷⁵

So hielt sich die liberale Stimmung nicht lange. Am fünften Mai 1848 kam es zu kämpferischen Auseinandersetzungen zwischen den Demonstranten und den Anhängern des Königs. Die Konsequenz daraus waren über 1.000 Tote und Verletzte, und die Zerschlagung der kürzlich gewählten gesetzgebenden Körperschaft.⁷⁶

3.6 Die Folgen von 1848 – Franz II.

„Io sono Napoletano“⁷⁷ oder: Wo ist nun die „patria“?

Nach der Revolution von 1848 wurde Neapel wieder einer reaktionären Regierung unterstellt.⁷⁸ Ferdinand II. hielt am wiedereingeführten Absolutismus bedingungslos fest und begann damit, sein Reich vom restlichen Italien abzuschnüren.⁷⁹ Die Regierung ging hart gegen all jene vor, die sich „liberaler oder gar demokratischer Neigungen verdächtig machten“.⁸⁰

Die Verfassung wurde zwar nie offiziell widerrufen, aber praktisch einfach

⁷⁵ Ebenda. S. 656.

⁷⁶ Grossett, P. (1988). La fine dell' età borbonica. In: Marinelli Roscioni, C. (Hrsg.). *Il Teatro di San Carlo. La cronologia 1737- 1987*. Band 1. S. 180.

⁷⁷ Proclama Reale dell' 8 Dicembre. In: Severo, L. (1865). *Di Gaeta e delle sue vicissitudini fino all'ultimo assedio del 1860-61*. S. 123.

⁷⁸ Grossett, P. (1988). La fine dell' età borbonica. In: Marinelli Roscioni, C. (Hrsg.). *Il Teatro di San Carlo. La cronologia 1737- 1987*. Band 1. S. 191.

⁷⁹ Lill, R. (1986). *Geschichte Italiens in der Neuzeit*. S. 159.

⁸⁰ Reinhardt, V. (2003). *Geschichte Italiens. Von der Spätantike bis zur Gegenwart*. S.209.

vergessen. Den zuvor freigelassenen politischen Gefangenen und Anführern der Revolution wurde jetzt der Prozess gemacht.⁸¹ Die Bourbonenmonarchie geriet europaweit als reaktionärer Polizeistaat in Verruf und alte Verbündete wie England wandten sich ab.⁸² Ferdinand II. hatte mit seiner Politik des „amici di tutti, nemici con nessuno, indipendenti“⁸³ das Land in eine diplomatische Isolation getrieben, die ihren Höhepunkt 1857 und 1858, in seinen letzten Regierungsjahren erreichte.

Auch der Thronwechsel zu Franz II. 1859 brachte, wie Lill betont, keine großen Änderungen. Er schrieb:

„Der junge König war zwar guten Willens, aber unerfahren. In der kurzen ihm verbleibenden Zeit, wusste er sich nicht zu entscheiden, ob er den konservativen Ratschlägen aus Wien oder den konstitutionellen aus London folgen sollte.“⁸⁴

Die Unabhängigkeitsbewegung, die wenig später zu einem geeinten und von Fremdherrschern befreiten Italien führen sollte, war damals schon in vollem Gang und erreichte bald darauf mit dem Befreiungszug Garibaldis ihren Höhepunkt.

Am sechsten Mai 1860 brach Garibaldi mit seinem Freiwilligenheer von Genua aus auf zwei Dampfern Richtung Sizilien zum „Zug der Tausend“ auf. Um sich vor Garibaldi und seinen Truppen in Sicherheit zu bringen floh die Königliche Familie mitsamt Teilen des Hofstaates in die Festung von Gaeta. Hier kämpfte man unermüdlich weiter, angetrieben vor allem von der „Heldin von Gaeta“ der Gattin Franz II., Königin Marie Sophie (einer Schwester Kaiserin Elisabeths von Österreich), die ihr Königreich auf keinen Fall verlieren wollte und auch ihren Gatten mit ihrem Eifer ansteckte. Der italienische Schriftsteller Gabriele D'Annunzio beschreibt in seiner „*Canzone di Garibaldi*“ das königliche Paar in Gaeta recht unschmeichelhaft: Franz II. als blutleeren Gefangenen in Gaeta,

⁸¹ Grossett, P. (1988). La fine dell'età borbonica. In: Marinelli Roscioni, C. (Hrsg.). *Il Teatro di San Carlo. La cronologia 1737- 1987*. Band 1. S. 191.

⁸² Reinhardt, V. (2003). *Geschichte Italiens. Von der Spätantike bis zur Gegenwart*. S. 209.

⁸³ Der Außermünster Carafa an Carini, am 10. Jänner 1855. Zitiert nach: Galasso, G. (2007). *Il regno di Napoli. Il mezzogiorno borbonico e risorgimentale. 1815- 1860*. (Storia d'Italia Band 15). S. 736.

⁸⁴ Lill, R. (1986). *Geschichte Italiens in der Neuzeit*. S. 159.

dem seine rotblonden Frau, der kleine Bayrischen Adler, Vorwürfe macht.⁸⁵

Wie dem auch sei – Marie Sophie wurde in dieser Zeit zu einer Heldin des Volkes, die nicht von der Seite verletzter oder an Typhus erkrankter Soldaten wich.⁸⁶

Es ist gut möglich, dass Franz II. von der Energie und dem Kampfgeist seiner Frau angesteckt wurde und deshalb am 8. Dezember 1860 eine Proklamation verfasste. Durch eine leidenschaftliche Liebeserklärung an seine Heimat Neapel und die Völker beider Sizilien, wollte er die Gunst seiner Untertanen wiedergewinnen.

„Io sono Napoletano; nato tra voi, non ho respirato altr'aria, non ho veduto altri paesi, non conosco altro suolo, che il suolo natio. Tutte le mie affezioni sono dentro il Regno: i vostri costumi sono i miei costumi, la vostra lingua la mia lingua, le vostre ambizioni le mie ambizioni. (...) Sono un principe vostro, che ha sacrificato tutto al suo desiderio di conservare la pace, la concordia, la prosperità tra 'suoi sudditi. (...)“.⁸⁷

Weiter erklärte Franz II., dass seit den Unruhen von 1859 Chaos in seinem Reich herrschen würde. Auch die Verwaltung würde nicht mehr funktionieren. Anarchie würde überall herrschen und Garibaldi diktatorisch mit Kriegsrecht herrschen und dabei das Blut unschuldiger vergießen.⁸⁸ Durch weitere Versprechungen politischer Natur, u.a. gibt er der Forderung Siziliens nach einem eigenen Parlament nach, versucht er sein Königreich zu retten:

„Indipendenza amministrativa ed economica per Le Due Sicilie con Parlamenti separati: amnistia completa per tutti i fatti politici; questo è il mio Programma. Fuori di queste basi non vi sarà pel paese che

⁸⁵ D'Annunzio, G. (1916). *La Canzone di Garibaldi*. S. 3.

O.: „Francesco di Borbone chiuso in Gaeta con la sua fulva donna, con l'aquilella bavara che rampogna“.

⁸⁶ Petacco, A. (1994). *Die Heldin von Gaeta. Kaiser Elisabeths Schwester im Kampf gegen Garibaldi*. S.90 ff.

⁸⁷ Proclama Reale dell' 8 Dicembre. In: Severo, L. (1865). *Di Gaeta e delle sue vicissitudini fino all'ultimo assedio del 1860-61*. S. 123.

Ü.: Ich bin ein Neapolitaner; unter euch geboren, habe ich nie eine andere Luft geatmet, nie andere Länder gesehen, ich kenne keinen anderen Boden, als den Boden meiner Heimat. Alle meine Liebe ist im Königreich: Eure Bräuche sind meine Bräuche, eure Sprache ist meine Sprache, eure Ambitionen meine Ambitionen. (...). Ich bin euer Prinz, der alles dem Wunsch geopfert hat, den Frieden, die Eintracht, den Wohlstand unter seinen Untertanen zu erhalten.

⁸⁸ Ebenda. S. 126.

dispotismo e anarchia.“⁸⁹

Diese Proklamation ist wohl als letzter verzweifelter Versuch zu werten, sein Volk für sich zurückzugewinnen, und kam wohl zu spät.

Aber eines erstaunt: die Vehemenz mit der sich Franz II., der in der Tat sein Leben lang nur den Dialekt Neapels gesprochen hatte und kaum Fremdsprachen beherrschte, sich als Neapolitaner sah. Die Tatsache, dass er als Fremdherrscher gesehen wurde, war ihm völlig fremd. So schreibt er, für den Fall, dass er vom Feind getötet werden würde:

“E aspettando l'ora inevitabile della giustizia, farò i più fervidi voti per la prosperità della mia patria, per la felicità di questi popoli, che formano la più grande e più diletta parte della mia famiglia”⁹⁰

“Farò i più fervidi voti per la prosperità della mia patria”, mein Vaterland, sagt Franz II. und spricht von seinem Königreich, jenem beider Sizilien und vor allem seiner Heimatstadt Neapel.

Das Konzept der „patria“ spielte im Zuge des Risorgimento eine wichtige Rolle. Der Begriff meinte, wie Birgit Pauls betont, im 19. Jahrhundert „bei vielen politischen Schriftstellern schlichtweg die Heimatregion- oder Stadt“⁹¹. Da „patria“ aber auch Vaterland bedeuten kann, war es natürlich für die Verfechter eines italienischen Nationalstaates ein Einfaches, jede Publikation die dieses Wort benutzte für ein geeintes Vaterland Italien zu instrumentalisieren.⁹²

Den Gegenpol zur „patria“ bildete die „dominazione straniera“, die Fremdherrschaft⁹³. Ob man auch im Falle Neapels von einer „Fremdherrschaft“

⁸⁹ Ebenda. S. 127.

Ü.: Administrative und ökonomische Unabhängigkeit für beide Sizilien mit getrennten Parlamenten: absolute Amnestie für alle politischen Verbrechen; das ist mein Programm. Außerhalb dieser Grundsätze wird es für das Land nichts geben, außer Despotismus und Anarchie.

⁹⁰ Ebenda. S. 127.

Ü.: Und während ich auf die unausweichliche Stunde der Gerechtigkeit warte, werde ich die inbrünstigsten Gebete für den Wohlstand meiner Heimat aussprechen, für die Glückseligkeit dieser Völker, die den größten und geliebtesten Teil meiner Familie bilden.

⁹¹ Pauls, B. (1996). *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozess der Nationenbildung*. S. 74.

⁹² Ebenda. S. 75.

⁹³ Ebenda. S. 74f.

sprechen kann, muss angezweifelt werden, da es nie ein genuin neapolitanisches Königshaus gegeben hat. Andere europäische Dynastien hatten den Süden Italiens an sich gerissen. In den nunmehr über 200 Jahren die die Bourbonen als Vizekönige und später als Könige das Land regiert hatten, hatten sie angefangen sich selbst als Neapolitaner zu sehen – und im Fall von Franz II. betraf das nicht nur ihn selbst, sondern auch seine bayrische Ehefrau: Auf die Bemerkung eines Grafen, er hätte im Ausdruck der Königin etwas meridionales Entdeckt, als ob sie schon seit ihrer Geburt für Italien vorbestimmt gewesen wäre, antwortete der König: „Nicht Italien, aber Neapel und Sizilien, dem Königreich beider Sizilien. *Je ne connais pas d'Italie*“.⁹⁴

Der Großteil der Bevölkerung verstand unter „patria“ aber nicht, wie Franz II., das Königreich beider Sizilien oder die Stadt Neapel, sondern ein geeintes Italien. Ein neuer, großer, starker Staat für alle Italiener. Die Idee der neuen Nation, der „patria“, wird „von aus den luftigen Höhen von Literatur und Philosophie auf den Boden von Staat und Wirtschaft herabgeholt“.⁹⁵

Dass eine Idee für die neue „patria“ benötigt wurde suggeriert schon die Epochenbezeichnung Risorgimento, kann man es doch mit „Wiedergeburt“ oder „Wiederauferstehung“ übersetzten. Aber welche Idee sollte nun wiedergeboren werden? Eine die nicht nur „aus den Lüften herabgeholt“, sondern vor allem aus der Vergangenheit in die Gegenwart geholt wird. Denn, so stellt Lyttleton fest: „Even by comparison with such aspiring nations as Germany, Poland or Hungary, Italy was handicapped by a lack of unifying political institutions in the past.“⁹⁶ So musste man weit in die Vergangenheit zurückgehen um ein Vorbild für die neue Nation eines geeinten Italiens zu finden. Man wurde fündig – das alte Rom galt als Vorbild. So ist es wahrscheinlich auch kein Zufall, dass drei der vier Opern von Mercadante und Cammarano im alten Rom angesiedelt sind.

⁹⁴ Moscati, R. *Ferdinando II*, S. 189. Zitiert nach: Galasso, G. (2007). *Il regno di Napoli. Il mezzogiorno borbonico e risorgimentale. 1815 – 1860*. (Storia d'Italia Band 15). S. 753.

⁹⁵ Reinhardt, V. (1999). *Geschichte Italiens*. S.100.

⁹⁶ Lyttleton, A. (2001). Creating a national Past: History, Myth and Image in the Risorgimento. In: *National identity around the Risorgimento*. S. 31.

3.7 Das Ende der Bourbonendynastie in Neapel und der Zug der Tausend

Als die Tausend (es waren einschließlich ihres Anführers tatsächlich 1089⁹⁷) am elften Mai 1860 im sizilianischen Marsala landeten, wurde Garibaldi zum Diktator Siziliens im Namen Vittorio Emanuele ernannt. Durch die ersten Erfolge (zum Beispiel dem Sieg bei Catalfimi am 15. Mai) strömten immer mehr Freiwillige zu seinem Heer.⁹⁸ Das verunsicherte das bourbonische Heer, aber im Königreich beider Sizilien war man von der Landung Garibaldis nicht überrascht; Petacco berichtet, dass die Zeitungen offen davon sprachen, die Londoner „Times“ hatte zu einer Sammelaktion aufgerufen, das Unternehmen zu finanzieren und sogar der amerikanische Präsident Abraham Lincoln hatte Garibaldi seine persönlichen Glückwünsche telegraphiert.⁹⁹

Lange Zeit galt die Annahme, dass der Zug der Tausend aus Bauern oder zumindest aus Anhängern der niederen Gesellschaftsschichten zusammengesetzt war. Damit konnte man auch die Annahme untermauern, dass das Risorgimento von einem Großteil der italienischen Bevölkerung mitgetragen wurde. Allerdings gab es keinen einzigen Bauern im Zug der Tausend. Aber 150 Anwälte, 100 Medizinstudenten, 100 Kaufleute, 50 Ingenieure, 20 Chemiker, 30 Kapitäne, auch Journalisten und Priester.¹⁰⁰

Trotz aller liberalen Einlenkversuchen und dem Widerstand in Gaeta hatte Franz II. sein Neapel an Italien verloren. Auch seinen letzten Posten Gaeta musste er im Februar 1861 verlassen.¹⁰¹

⁹⁷ Petacco, A. (1994). *Die Heldin von Gaeta. Kaiser Elisabeths Schwester im Kampf gegen Garibaldi*. S. 102.

⁹⁸ Lill, R. (1986). *Geschichte Italiens in der Neuzeit*. S. 175.

⁹⁹ Petacco, A. (2009). *Il regno del Nord. 1859: il sogno di Cavour infranto da Garibaldi*. S. 143.

¹⁰⁰ Petacco, A. (1994). *Die Heldin von Gaeta. Kaiser Elisabeths Schwester im Kampf gegen Garibaldi*. S. 102.

¹⁰¹ Galasso, G. (2007). *Il regno di Napoli. Il mezzogiorno borbonico e risorgimentale. 1815 – 1860*. (Storia d'Italia Band 15). S. 769.

4. Das Teatro San Carlo

4.1 Die Gründung des San Carlo und seine Veränderungen im Spiegel der Politik

Eines der Bauprojekte, die König Karl III. von Neapel und Sizilien gleich nach seinem Amtsantritt 1734 in Auftrag gab, war das Opernhaus San Carlo. Es sollte der Stadt Neapel ein neues, ihrem Stand als Hauptstadt eines autonomen Königreiches gemäßes, Aussehen geben. Der Bau des Opernhauses sollte nicht nur ein Zeichen der neugewonnenen Autonomie nach dem Ende der spanischen Fremdherrschaft sein, er war auch ein weiterer Ausdruck für das florierende kulturelle Leben der Stadt. Es schien, als hätte die ganze Stadt eine Neigung zur Musik, der sie in den damals vier öffentlichen Theatern (San Bartolomeo, della Pace, Fiorentini, Nuovo) nachgehen konnte. Von der Musikalität Neapels zeugen auch die vier Konservatorien der Stadt (Madonna di Loreto, Pietà de' Turchini, Poveri di Gesù Christo, Sant' Onofrio).¹⁰²

Das *San Carlo* wurde 1737 erbaut und ersetzte das 1621 erbaute San Bartolomeo. Es sollte größer und moderner als das San Bartolomeo sein und vor allem dem Titel „königliches Theater“ würdig.¹⁰³

Um die Beziehung zwischen der Macht des Königs und dem neuen Theater noch deutlicher zu machen, wurde das Theater gegenüber dem *Palazzo Reale* (königlicher Palast) erbaut.¹⁰⁴

Das Prestigeprojekt San Carlo sollte nicht nur das repräsentativste Theater Neapels werden, sondern auch das größte Theater des damaligen Europa. Die kurze Bauzeit war beachtlich: Der Vertrag mit dem Architekten Giovanni Antonio

¹⁰² Ajello, R. (1988). Una scena per il regno. In: Marinelli Roscioni, C. (Hrsg.). *Il teatro di San Carlo. La cronologia 1737- 1987*. Band 1. S. 3f.

¹⁰³ Piperno, F. (1988). Teatro di stato e teatro di città. In: Marinelli Roscioni, C. (Hrsg.). *Il teatro di San Carlo. La cronologia 1737- 1987*. Band 1. S. 67.

¹⁰⁴ Ebenda. S. 67.

Medrano und dem zukünftigen Direktor Carasale wurde am 4. März 1737 unterzeichnet. Auf den Tag genau acht Monate später, am 4. November 1737, wurde das San Carlo eröffnet.¹⁰⁵

Karl III. von Neapel und Sizilien hatte zwar den Bau des San Carlo initiiert, ein Opernliebhaber war er aber nicht. Ganz im Gegenteil: Die Musik langweilte ihn, aber durch die Theaterbesuche glaubte er, zumindest einen Teil seiner Untertanen besser im Auge behalten zu können.¹⁰⁶

„Volea il Re Carlo III. che vi fossero pubblici ed onesti teatri, acciò la gente vi andasse a divertirsi, per il fine che essendo così occupata la gente non era soggetta ai cattivi suggerimenti dell'ozio; anzi citava Egli sempre la massima di un vecchio Governatore spagnuolo che quando sapea esservi delle commedie in una città stava spensierato e contento, non temendo allora disordine alcuno.“¹⁰⁷

Auch neue Vorschriften sollten dazu dienen, das Publikum während des Opernbesuches besser kontrollieren zu können und ihm weniger Freiheiten zuzugestehen. John Rosselli nennt einige davon: Es gab im ganzen Parkett nur Sitzplätze und keine Stehplätze, wie es im Rest Italiens durchaus üblich war. Man glaubte, sitzendes Publikum wäre besser kontrollierbar. Auch die Vorhänge in den Logen wurden verboten. Auch durfte niemand vor dem König applaudieren.¹⁰⁸ Weitere Verhaltensvorschriften waren in ganz Italien üblich. So durften die Zuschauer keine Zugabe verlangen, nicht pfeifen und nicht lärmern.¹⁰⁹ Offensichtlich spielten das San Carlo und sein Publikum eine wichtige Rolle im Herrschaftskonzept Karls III. und seiner Nachfolger. John Rosselli beschreibt die Rolle des San Carlo für die Bourbonen und König Karl III. folgendermaßen:

¹⁰⁵ Travi, S. (1996). *Piccola storia del Real teatro di San Carlo*. S. 5f.

¹⁰⁶ Rosselli, J. (1988). *Artisti e Impresari*. In: Marinelli Roscioni, C. (Hrsg.). *Il teatro di San Carlo. La cronologia 1737- 1987*. Band 1. S. 28

¹⁰⁷ D'Onofrio, F. (1776). *Elogio di Carlo III*. Zitiert nach: Di Giacomo, S. (1935). *Storia del Teatro San Carlino*. S. 54.

Ü.: König Karl III. wollte, dass es öffentliche und anständige Theater gäbe, damit die Menschen dort hingehen könnten, um sich zu amüsieren. So wären die Menschen beschäftigt und nicht so anfällig für die bösen Ratschläge des Müßiggangs. Immer wieder zitierte er den Grundsatz eines alten spanischen Gouverneurs, der, sobald er wusste, dass in einer Stadt Komödien gespielt wurden, unbekümmert und fröhlich war, da er keine Unruhen fürchten musste.

¹⁰⁸ Rosselli, J. (1988). *Artisti e Impresari*. In: Marinelli Roscioni, C. (Hrsg.). *Il teatro di San Carlo. La cronologia 1737- 1987*. Band 1. S. 31.

¹⁰⁹ Rosselli, J. (1990). *Das Produktionssystem 1780 – 1880*. In: Bianconi, L., Della Seta, F. (Hrsg.). *Geschichte der italienischen Oper*. Band 4. S. 91- 171, hier S. 121.

„La sala del San Carlo, insomma, era il gran salone di ricevimento del re, mentre il palcoscenico era la sua piazza d'armi, dove le comparse venivano fornite all'esercito regio, a cui appartenevano intere squadre di cavallerizzi chiamati ad esibirsi in ballo“.¹¹⁰

Im Laufe der Geschichte kam es immer wieder vor, dass Herrscher das San Carlo für ihre Zwecke instrumentalisieren. Auch während der nur kurz bestehenden Parthenopäischen Republik (1799) war dies der Fall. Der Historiker Benedetto Croce zitiert einen Zeitungsartikel, in dem der Innenminister der Parthenopäischen Republik erklärte:

„Se vi è un'istruzione pubblica per i giovanetti, una ve n'è ancora per gli adulti, necessaria sopra tutto a coloro, che sono stati avviliti sotto un lungo dispotismo. Essa è appunto l'istruzione, che si presenta al cittadino sotto il velo del piacere. Il Teatro, onde si propaga egualmente il vizio che la virtù, a misura della direzione che gli si dà, deve formare uno degli oggetti più gelosi della cura e vigilanza delle Amministrazioni, per non soffrire, che il popolo venga da altri sentimenti animato, che quelli del patriottismo, della virtù e della sana morale.“¹¹¹

Das Theater sollte im Bürger, ganz im Sinne der neuen Republik, Patriotismus und Tugend wecken.

Unter der französischen Regentschaft von Josef Bonaparte (1806- 1808) und Joachim Murat (1808 – 1815), wurde das San Carlo als „effizienter Verbreiter von Politik“ angesehen, und als Mittel zur „Instruktion des Volkes“, und „staatstragender Propaganda“¹¹².

„Zur effizienten Verbreitung“ der französischen Politik erhielt das San Carlo einen neuen Fassadenblock, der die Oper aus dem baulichen Kontext des Regierungspalastes herauslöste und in einen unmittelbareren Bezug zur Stadt

¹¹⁰ Rosselli, J. (1988). Artisti e Impresari. In: Marinelli Roscioni, C. (Hrsg.). *Il teatro di San Carlo. La cronologia 1737- 1987*. Band 1. S. 32.

Ü.: Der Saal des San Carlo war die große Empfangshalle des Königs, während die Bühne sein Exerzierplatz war, wo die Komparsen dem königlichen Heer zugeführt wurden, dem ganze Kavallerieschwadronen angehörten, die gerufen wurden um einen Tanz aufzuführen.

¹¹¹ *Venditore Repubblicano*. N. 2,10. Zitiert nach: Croce, B. (1891). *I teatri di Napoli*. S. 660.

Ü.: Wenn es eine öffentliche Bildung für die Kinder gibt, gibt es auch eine für die Erwachsenen, notwendig vor allem für jene, die unter einem langen Despotismus erniedrigt worden sind. Sie ist eine Bildung, die sich dem Bürger unter dem Schleier des Vergnügens präsentiert. Das Theater, in dem das Laster ebenso wie die Tugend verbreitet wird, je nachdem welche Richtung man ihm gibt, muss eines der Objekte sein, die von den Verwaltungen am sorgsamsten gehütet, gepflegt und überwacht werden, damit das Volk nicht von anderen Gefühlen bewegt wird, als von Patriotismus, Tugend und gesunder Moral.

¹¹² Piperno, F. (1988). Teatro di stato e teatro di città. In: Marinelli Roscioni, C. (Hrsg.). *Il teatro di San Carlo. La cronologia 1737- 1987*. Band 1. S. 111.

stellte. Durch die neue Karossenanfahrt wurde die Öffnung des Theaters für die Bürger greifbar. Dieser Umbau geschah im Zuge der Neugestaltung des politischen Zentrums von Neapel unter Joachim Murat. Er orientierte sich erstmals an den politischen und ästhetischen Bedürfnissen der Bürgerschaft, ganz im Gegensatz zu 1737, als die Bauweise an den Bedürfnissen des Adels orientiert war.¹¹³

Das umgebaute, französische San Carlo hatte jedoch keinen langen Bestand. 1816 brannte es bis auf die Grundmauern ab.¹¹⁴ Beim Wiederaufbau hatte der inzwischen reinstallierte König Ferdinand I. großen Wert auf Prunk und prachtvolle Dekoration im königlichen Stil gelegt, ganz im Gegensatz zur Bürgernähe Murats.

Daraus kann man schließen, dass hier wieder ein Bourbonenkönig (wie 1737 Karl III.) den Bau (in diesem Fall: Wiederaufbau) der Oper benützte, um ein Zeichen seiner wiedererlangten Macht zu setzen. Wollte Karl III. die neugewonnenen Autonomie Ausdruck verleihen, ging es Ferdinand I. wohl eher darum zu zeigen, dass die französischen (und republikanischen) Zeiten nun vorbei waren. An ihrer Stelle war wieder die Monarchie getreten, mit Ferdinand I. als absolutistischem Herrscher.

Das San Carlo war ein Hoftheater und stand daher unter dem starken Einfluss des jeweiligen Herrschers. Auch in den Jahren, in denen Neapel nicht von den Bourbonen beherrscht wurde, versuchten die jeweiligen Machthaber das *San Carlo* für sich zu instrumentalisieren. Das spricht dafür, dass dem San Carlo im 19. Jahrhundert eine durchaus wichtige politische Funktion zugesprochen werden kann: Die Herrscher waren der Meinung, das Publikum (sprich aus deren Sicht: die Untertanen) durch das Theater in eine bestimmte Richtung lenken zu können.

Aus der engen Beziehung der bourbonische Könige zum San Carlo kann man schließen, dass es für Mercadante und Cammarano schwierig geworden wäre,

¹¹³ Pisani, S. (2009). Die Reformprogramme der Napoleoniden. In: Pisani, S., Siebenmorgen, K. (Hrsg.). *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*. S. 168- 176, hier S. 170.

¹¹⁴ De Filippis, F. (1948). *Il teatro di San Carlo. Cento anni di vita del Teatro di San Carlo*. S. 9f.

ihre Opern mit einer politischer Bedeutung zu beladen, die gegen das Regime der Bourbonen gerichtet war. Selbst wenn sie dieses Kunststück geschafft hätten, darf man nicht vergessen, dass das San Carlo nur einer sehr kleinen Elite offenstand. Wie auch immer die Herrscher Neapels ihre Oper instrumentalisieren wollten, es ist anzunehmen, dass diese Maßnahmen den größten Teil der Bevölkerung nicht erreichten.

4.2. Die Organisationsstrukturen

4.2.1. Die Spielzeit (Stagione)

„Stagione“ heißt so viel wie Spielzeit oder Teil einer Spielzeit. John Black beschreibt die Stagioni im italienischen Opernbetrieb des 19. Jahrhunderts wie folgt: Die wichtigste war die „stagione di carnevale e quaresima“¹¹⁵ (vom 26. Dezember bis Faschingsdienstag), die Herbst- Stagione begann im Sommer und endete im November. Weitere Stagioni gab es anlässlich von Messen oder besonderen Ereignissen. Man kann also von mehreren, in sich geschlossenen Spielzeiten innerhalb eines Jahres sprechen.¹¹⁶

Beschäftigt man sich mit den Spielplänen des *San Carlo* im 19. Jahrhundert, zum Beispiel anhand der „*Prospetti d'appalto*“¹¹⁷ oder der beiden bisher erschienen Chronologien¹¹⁸ der Aufführungen, merkt man schnell, dass die von John Black vorgeschlagene Einteilung hier nicht greift. Es scheint fast so, als würde ständig gespielt werden und doch gibt es immer wieder größere und kleinere Pausen, die zunächst keinem bestimmten Muster zu folgen scheinen.

¹¹⁵ Ü.: (Teil der) Spielzeit von der Faschings- bis zur Fastenzeit.

¹¹⁶ Black, J. (1984). *The Italian romantic Libretto. A study of Salvatore Cammarano*. S. 6.

¹¹⁷ Teatro di San Carlo. (1843 – 1899). *Prospetti d'appalto per lo Real Teatro S. Carlo*. Archivio di Teatro, Napoli.

¹¹⁸ Maione, P., Seller, F. (1999). *Teatro San Carlo di Napoli. Cronologia degli Spettacoli (1851 – 1900)*. 3. Band. Napoli: Avegliano.

Marinelli Riscioni, C. (1988). *Il Teatro di San Carlo. La Cronologia 1737 – 1987*. Napoli: Guida.

Für Neapel schlägt John Black daher eine andere Einteilung des Spielbetriebes vor: Nämlich, dass das ganze Jahr hindurch gespielt wurde. Unterbrochen wurden die Serie der Aufführungen viermal, sieht man von unvorhergesehenen Ereignissen (z.B. Trauerperioden, oder während der Choleraepidemien 1837 und 1854¹¹⁹) ab: In der Woche zwischen Palmsonntag und Ostersonntag, wobei am Ostersonntag wieder gespielt wurde; und dreimal anlässlich des Blutwunders des Heiligen Gennaro, vom Donnerstag vor dem letzten Sonntag im April bis zum zweiten Sonntag im Mai; und vom 10. bis 25. September und vom 16. bis 24. Dezember.¹²⁰¹²¹

Auskünfte über die Organisation der Stagione geben die „*Prospetti d'appalto*“. Sie wurden von der Theaterleitung am Beginn der Stagione veröffentlicht und gaben Auskunft über die Länge der Stagione, die Anzahl der Vorstellungen, die Uraufführungen, welche Repertoirewerke übernommen wurden, die Ensemblemitglieder (Sänger und Tänzer) und die Preise für Logen und Eintrittskarten.

Hier ein Ausschnitt aus dem „*Prospetto d'appalto*“ für die Stagione 1846/47:

„PROSPETTO D'APPALTO PEL REAL TEATRO DI S.CARLO,
Che principierà dal giorno 4 Ottobre 1846, e terminerà coll'ultimo
giorno di carnevale 1847.
Nell'enunciato periodo di tempo la Impresa farà eseguire num. 72
rappresentazioni di obbligo da distribuirsi prudenzialmente a non
meno di tre per settimana (...). Nel corso del carnevale non si daranno
meno di quattro feste di ballo (...).
Nel corso di tali rappresentazioni saranno date tre Opere. Una scritta
espressivamente per Napoli dal Maestro D. Saverio Mercadante con
poesia del sig. Salvatore Cammarano intitolata ORAZII E CURIAZII.
Le altre due nuove per Napoli di conosciuti Maestri, e che abbiano
portato plauso nei principali teatri presso l'estero. Una di tale due

¹¹⁹ Black, J. (1984). *The Italian romantic Libretto. A study of Salvatore Cammarano*. S. 6.

¹²⁰ Ebenda. S. 6.

¹²¹ Dreimal pro Jahr verflüssigt sich das Blut des Hl. Januarius (San Gennaro; geb in Benevento 272, gest. in Pozzuoli 305) dem Stadtpatron Neapels, das in Ampullen in der Capella del Tesoro (Kapelle des Schatzes) im Dom von Neapel aufbewahrt wird. Der Legende nach soll eine Gläubige das Blut des Heiligen in zwei Ampullen gefüllt und sie dem Bischof von Neapel überreicht haben. Die eingetrockneten Blutklumpen verflüssigen sich dreimal pro Jahr. Vom Samstag vor dem ersten Sonntag im Mai und die acht darauf folgenden Tage lang, am 19. September und am 16. Dezember.

opere sarà la REGINA DEL CIPRO del maestro Cav. Pacini. (...) Finalmente si daranno tre balli nuovi (...).“¹²²

Im „*Prospetto d'appalto*“ wurden also alle Eckdaten für die Stagione angegeben. Für die Organisation der Spielzeiten und deren Ankündigung war der Impresario verantwortlich.

4.2.2 Der Impresario

Der Impresario nahm eine wichtige Position innerhalb des italienischen Opernbetriebs des 19. Jahrhunderts ein und hatte wichtige Aufgaben zu erfüllen:

„Er organisierte die Spielzeit, den täglichen Opernbetrieb, er verhandelte mit Komponisten über neue Werke, engagierte Sänger, hielt den Kontakt zu regierungsamtlichen Stellen (wie der Polizei und der Zensurbehörde) und war sowohl diesen wie auch dem Publikum für den ordnungsgemäßen Ablauf der Spielzeit verantwortlich.“¹²³

Die Impresari bezeichneten sich gerne als „Kaufleute“ oder „Geschäftsleute“¹²⁴, aber diese Bezeichnung ist irreführend. Wie John Rosselli bemerkt, wagten sie sich nicht auf eigenes Risiko auf den Markt. Der Impresario war darauf angewiesen, dass er die Pacht für ein Opernhaus erhielt und die finanziellen Mittel um Defizite auszugleichen.¹²⁵

Zu den Aufgaben des Impresario zählten das Verhandeln über die Höhe der

¹²² Teatro di San Carlo. *Prospetti d'appalto per lo Real Teatro S. Carlo*. 1846/47.

Ü.: Übersicht über die Pacht des königlichen Theater S. Carlo, die am 04. Oktober 1846 beginnen und mit dem letzten Tag des Fasching 1847 enden wird. In der angekündigten Zeitspanne wird die Impresa 72 Pflichtvorstellungen geben lassen, die sorgfältig auf nicht weniger als drei pro Woche verteilt werden sollen. (...) Im Laufe des Fasching wird man nicht weniger als vier Bälle geben. (...).

Im Laufe jener Aufführungen werden drei Opern gegeben werden. Eine wurde ausdrücklich für Neapel geschrieben vom Maestro D. Saverio Mercadante nach der Poesie des Herrn Salvatore Cammarano und trägt den Titel HORATIER UND KURATIER. Die anderen beiden neuen für Neapel von bekannten Komponisten, die in den großen Theatern im Ausland Erfolg gehabt haben. Eine der beiden Opern wird die KÖNIGIN VON ZYPERN des Maestro Cav. Pacini sein. (...). Schließlich wird man drei neue Ballette geben.

¹²³ Walter, M. (1997). *Die Oper ist ein Irrenhaus. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*. S. 9.

¹²⁴ Rosselli, J. (1990). Das Produktionssystem 1780 – 1880. In: Bianconi, L., Della Seta, F. (Hrsg.). *Geschichte der italienischen Oper*. Band 4. S. 97- 171, hier S. 97.

¹²⁵ Ebenda. S. 97.

Subventionen und der Anzahl der zu gebenden Opern. Er war aber auch für das Organisieren und Besetzen der geplanten Opern und dem Aufsetzen von Verträgen mit Tänzern, Solisten, Agenten und Komponisten verantwortlich.¹²⁶

Der Impresario führte ein Opernhaus aber nicht allein, vielmehr gab es eine Theaterleitung, die aus mehreren Positionen zusammengesetzt war.

Zur Beschreibung der verschiedenen Leitungsebenen im Teatro San Carlo möchte ich mich auf das von John Rosselli beschriebene Modell beziehen.

Laut diesem Modell steht an oberster Ebene eines Opernbetriebes im Italien des 19. Jahrhunderts das Staatsoberhaupt. An dessen Entscheidungen über das Schicksal der Oper nehmen auch Minister teil, insbesondere die Innen-, Polizei-, und Finanzminister. Die zweite Ebene bildete in fast allen Städten eine öffentliche Behörde, die „Kommission für öffentliche Veranstaltungen“¹²⁷ (in Neapel war es die „Soprintendenza degli Spettacoli“). Die dritte Ebene bildete die Vereinigung der Logenbesitzer.¹²⁸

Würde man zu den drei Ebenen von Rosselli noch eine vierte Ebene dazu denken, wäre es jene des Impresario.

Die Soprintendenza degli Spettacoli führte die Aufsicht über die Arbeit des Impresario und mischte sich durchaus auch ins Tagesgeschäft ein. Der Impresario hatte zwar eine oder mehrere Stagioni gepachtet, musste aber immer mit Auseinandersetzungen mit der Soprintendenza rechnen. Ihr oblagen „the administrative arrangements for the day-to-day management of the theatres“ und “the oversights of the contracts and author's rights; the running of the theatres and (...) the control of performances”.¹²⁹

Der Impresario oder die Impresa in società (eine Vereinigung, die die Aufgaben eines Impresario übernahm) trat als „appaltatore“, sprich Pächter, einer Impresa, in diesem Fall jener der Reali teatri di Napoli (der königlichen Theater Neapels) auf. Diese Form der Steuerpacht nannte man appalto, sie wurde unter den spanischen Vizekönigen eingeführt.¹³⁰

¹²⁶ Walter, M. (1997). *Die Oper ist ein Irrenhaus. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*. S. 19f.

¹²⁷ Rosselli, J. (1990). Das Produktionssystem 1780- 1880. In: Biaconi, L., Della Seta, F. (Hrsg.). *Geschichte der italienischen Oper*. Band 4. S. 97- 171, hier S. 112f.

¹²⁸ Ebenda. S. 112f.

¹²⁹ Black, J. (1984). *The Italian romantic Libretto. A study of Salvatore Cammarano*. S. 54

¹³⁰ Siebenmorgen, K. (2009). Staat und Stände im Spanischen Neapel. In: Pisani, S., Siebenmorgen, K.

Der Begriff Appalto wird in der „*Lessicografia della Crusca*“¹³¹ erklärt; er bezieht sich auf öffentliche Einnahmen, die für einen festgelegten Preis und Zeitraum einer Person oder einer Vereinigung überlassen werden.¹³² Der Impresario oder die Impresa in società pachteten also das San Carlo vom König, konnten die Einnahmen behalten und damit die Angestellten und neue Produktionen bezahlen. Zudem erhielt der Impresario auch Subventionen.

Konnte ein Impresario keinen wirtschaftlichen Erfolg erzielen, gab es zwei Möglichkeiten: Der König konnte entweder die Pacht des Unternehmens einem anderen Impresario überlassen oder er wartete auf die Konkurserklärung der Impresa.

Hauptsächlich hing das finanzielle Wohl des San Carlo von zwei Faktoren ab: der allgemeinen wirtschaftlichen Situation und den Subventionen der Regierung. Bis die Mitte des 19. Jahrhunderts hing der Erfolg einer Spielzeit nicht nur von der Qualität der Akteure, den neu angefertigten (für Hauptrollen nur in Samt und Seide gehaltenen) Kostümen und der allgemeinen Zahl der Vorstellungen ab, sondern vor allem von der Anzahl der Uraufführungen.¹³³ Zwischen 1812 und 1844 wurden jährliche 5 oder 6 neue - das heißt noch nie in Neapel gespielte – Opern aufgeführt. Ab 1844 gab es weniger Vorstellungen in einem Jahr und somit sank auch die Zahl der neu gegebenen Opern auf 3.

Um wirtschaftlich erfolgreich zu sein, war das San Carlo also davon abhängig, eine gewisse Anzahl von Uraufführungen pro Jahr zu halten.

Das Libretto zu jeder neuen Oper musste allerdings erst von der Zensurbehörde genehmigt werden. Dabei kam es immer wieder zu Verzögerungen und Schwierigkeiten.

(Hrsg.). *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*. S. 105- 155, hier S. 112.

¹³¹ Die *Accademia della Crusca* wurde in Florenz 1582/83 gegründet und ist bis heute die zentrale Stelle für Forschungen zur italienischen Sprache. Ihr Hauptwerk waren vier Wörterbücher, die zwischen 1612 und 1923 erschienen sind. In der *Lessicografia della Crusca in Rete* sind diese Wörterbücher online zugänglich.

<http://193.205.158.203/cruscle/> Zugriff am 19.12.2011, 14:30 Uhr

¹³² *Lessicografia della Crusca*. Zugriff online am 11.10. 2011 um 11.00 Uhr
<http://www.lessicografia.it/pagina.jsp?ediz=5&vol=1&pag=572&tipo=3>

¹³³ Rosselli, J. (1988). *Artisti e Impresari*. In: Marinelli Roscioni, C. (Hrsg.). *Il teatro di San Carlo. La cronologia 1737- 1987*. Band 1. S. 48.

4.3. Exkurs: Das Libretto und die Zensurbehörde

Der Librettist legte der Zensurbehörde eine Inhaltsangabe des zu schreibenden Libretto vor. Sobald die Behörde diese genehmigte, konnte der Librettist damit beginnen, die Verse zu schreiben. Das fertige Libretto musste wiederum von der Zensurbehörde genehmigt werden.¹³⁴ Die Zensurbehörde arbeitete also an einem Werk hauptsächlich vor seiner Uraufführung. „Diese vorbeugende Zensur war in Italien die Norm. Sie existierte vor, während und nach der Zeit der Revolutionen.“¹³⁵

In Neapel hatte die Zensurbehörde eine doppelte Aufgabe: Sie musste alle Theaterproduktionen unter dem Gesichtspunkt der literarischen Qualität untersuchen, dafür war das Innenministerium verantwortlich. Für die Untersuchung einzelner Vorstellungen war hingegen die Polizei verantwortlich.¹³⁶ Den beiden Ministerien war nur der König übergeordnet, der, wie Black betont „was perfectly able and willing to take a strong line on his own“¹³⁷.

Die zwei getrennten Bereiche der Zensurbehörde erschwerten den Librettisten und den Verantwortlichen an den Theatern und Opern die Arbeit:

„As a result of this system, delays were inevitable, and no doubt extremely frustrating for the impresarios, who had to work through the Superintendent of Theatres in all matters involving the censors, though the librettist were often called in by censors for direct discussions.“¹³⁸

Spricht man von den Zensurbehörden im 19. Jahrhundert, so verbindet man damit oft die Vorstellung einer sehr repressiven Haltung den Librettisten gegenüber, durch die jede auch noch so kleine revolutionäre Idee im Text verboten wird. Durch die Konflikte mit der Zensurbehörde durch gewisse Opern und Komponisten wurde dieses Bild verschärft. Laut John Black nicht immer zu

¹³⁴ Black, J. (1984). *The Italian romantic Libretto. A study of Salvatore Cammarano*. S. 18.

¹³⁵ Rosselli, J. (1990). Das Produktionssystem 1780 – 1880. In: Bianconi, L., Della Seta, F. (Hrsg.). *Geschichte der italienischen Oper*. Band 4. S. 97- 171, hier S. 119.

¹³⁶ Black, J. (1984). *The Italian romantic Libretto. A study of Salvatore Cammarano*, S. 52.

¹³⁷ Ebenda. S. 54.

¹³⁸ Ebenda. S. 52.

recht. Er schreibt:

„There was, indeed, a repressive side to their (Anm.: gemeint sind die Zensoren) work, but it seems to have been directed more to the spread of moral rather than political subversion, against the violence of emotion, particularly free- thinking loose morality that spread outwards from Paris, the centre of all that was rotten in Europe.“¹³⁹

Demnach hätte ein Libretto mit einem politischen Thema gute Chancen gehabt, die Überprüfung durch die Zensurbehörde relativ unbeschadet zu überstehen, solange es keine heftigen Gefühlsausbrüche enthielt oder mit den Moralvorstellungen der Zeit brach. Die Moralvorstellungen waren den streng gläubigen Bourbonenkönigen besonders wichtig, wie man aus nachfolgendem Zitat von John Rosselli schließen kann:

„Ma in fondo la censura rispecchiava soprattutto il moralismo rigoroso dei sovrani e dei loro confessori che temevano tutto ciò che, sulle scene del San Carlo poteva compromettere il loro concetto di religione.“¹⁴⁰

¹³⁹ Ebenda. S. 51.

¹⁴⁰ Rosselli, J. (1988). Artisti e Impresari. In: Marinelli Roscioni, C. (Hrsg.). *Il teatro di San Carlo. La cronologia 1737- 1987*. Band 1. S. 33.

Ü.: Im Grunde spiegelte die Zensur vor allem die strenge Moral der Herrscher und deren Beichtväter wieder, die alles fürchteten, das auf der Bühne des San Carlo ihre Vorstellung von Religion gefährden könnte.

5. Das Publikum

Nachdem erörtert wurde, in welchem Rahmen die Opernaufführungen am San Carlo stattfanden, scheint mir im Rahmen dieser Arbeit eine Beschäftigung mit dem Publikum unerlässlich.

Um beurteilen zu können ob der politische Gehalt gewisser Opern gereicht hat, um das Publikum zu erreichen, muss das Augenmerk zunächst auf die Rezipienten dieses politischen Gehaltes gerichtet werden.

Im Italien des 19. Jahrhunderts war es für das Publikum üblich, vier oder fünfmal in der Woche in die Oper zu gehen.¹⁴¹ In Neapel konnte der opernbegeisterte Mittelstand eine Reihe kleiner Opernhäuser mit erschwinglicherem Eintritt besuchen, in denen hauptsächlich neapolitanische opera buffa gespielt wurde: Das Teatro Nuovo, Teatro La Fenice, Teatro Partenope und Teatro San Ferdinando. Das Teatro San Carlo und das nicht ganz so renommierte Teatro del Fondo (das ebenfalls unter höfischer Leitung stand), waren aufgrund der Eintrittspreise und der Garderobenvorschriften zumeist der Oberschicht vorbehalten.¹⁴²

„Die Oper (...) blieb im 19. Jahrhundert ein Unternehmen, das hauptsächlich das bürgerliche und großbürgerliche Bedürfnis nach Luxus befriedigte: der Zugang zur Oper war teuer, sie wurde darum überwiegend von etablierten und finanziell gut ausgestatteten Schichten besucht, oder – auf den billigen Plätzen und zahlenmäßig in der Minderheit – von Personen, die Aspiranten auf einen Platz in diesen Schichten waren.“¹⁴³

Die italienischen Opernhäuser des 19. Jahrhunderts waren kein Ort, an dem alle sozialen Schichten zusammenkamen, denn selbst an den einfachen Plätzen überstieg der Eintrittspreis den Tagelohn eines Arbeiters. Der größte Teil der Bevölkerung des damaligen Italien, Bauern und Handwerker, waren vom Opernbesuch ausgeschlossen. Auf den billigsten Plätzen (in der Galerie) fand man meist Angehörige der oberen Mittelschicht. Da die Galerie über einen separaten Eingang verfügte, konnte man von der Galerie aus die anderen Teile

¹⁴¹ Rosselli, J. (1991). *Music and Musicians in nineteenth century Italy*. S. 56.

¹⁴² Werr, S. (2002). *Musikalisches Drama und Boulevard*. S. 8.

¹⁴³ Walter, M. (1997). *Die Oper ist ein Irrenhaus. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*. S. 326.

des Zuschauerraumes nicht erreichen.¹⁴⁴

Dass Angehörige der unteren Schichten es geschafft haben könnten, sich eine Karte zu kaufen ist kaum vorstellbar, obwohl im internationalen Vergleich die Eintrittskarten in Italien günstiger waren, als vergleichbare in Frankreich oder Deutschland. Das ist jedoch kein Indiz darauf, dass man Angehörigen der unteren Schichten den Eintritt ins Opernhaus ermöglichen wollte, sondern ein Hinweis auf die wirtschaftliche Rückständigkeit Italiens.¹⁴⁵ Pauls schreibt, dass es eine theoretische Chancengleichheit zwischen Adel und Arbeiter geben würde, wenn man die Lebensunterhaltskosten in Relation zum Eintrittspreis setzt. Doch:

„Solch eine Rechnung hält aber genaueren sozio-historischen Betrachtungen nicht stand. Zum einen hatte der ‚statistische Maurer‘ im 19. Jahrhundert mit einem Tageslohn nicht nur sein Brot für den Tag verdient, sondern er hatte eine ganze Familie zu versorgen. Er musste hohe Steuern zahlen und hatte keine modernen sozialen Absicherungen. Außerdem gab es eine klare Kleiderordnung im Opernhaus. Eine dieser Kleiderordnung entsprechende Garderobe war sicher mit dem Tagessold eines einfachen Arbeiters nicht zu erwerben.“¹⁴⁶

Daher bestand der größte Teil der Opernpublikums im Risorgimento aus der „alta borghesia“, dem hohen Bürgertum, das sich hauptsächlich aus Rechtsanwälten, Bankiers und Ärzten zusammensetzte.¹⁴⁷ Also aus genau jener Schicht, von der man annehmen kann, dass sie hauptsächlich Träger der Risorgimento-Bewegung war. Stellt man nun die Hypothese auf, Mercadante und Cammarano wäre es gelungen, trotz der höfischen Kontrolle, Opern mit politischem Inhalt am San Carlo aufzuführen, wären sie also auf die genau richtigen Rezipienten getroffen.

Um die Opern von Mercadante und Cammarano jedoch einer breiten Masse bekannt zu machen, hatte es wesentlich mehr Rezipienten bedurft, als das San Carlo bieten konnte. Um eine weitere Verbreitung zu gewährleisten, hätte die Oper ihren Weg aus dem Opernhaus finden müssen. Die verschiedenen Kanäle durch die eine derartige Verbreitung möglich gemacht worden wäre, sollen im Folgenden aufgezeigt werden.

¹⁴⁴ Werr, S. (2002). *Musikalisches Drama und Boulevard*. S. 8.

¹⁴⁵ Walter, M. (1997). *Die Oper ist ein Irrenhaus. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*. S. 328.

¹⁴⁶ Pauls, B. (1996). *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozess der Nationenbildung*. S. 165

¹⁴⁷ Ebenda. S. 166.

5.1 Die Oper außerhalb der Oper

John Storey formuliert: „By the 19th century, therefore, opera was established as a widely available form of popular entertainment, consumed by people of all social classes“¹⁴⁸. Auf den ersten Blick scheint Storey hier eine Gegenposition zum oben ausgeführten zu formulieren – war Oper also doch eine Unterhaltungsform, die weiten Teilen der Gesellschaft und allen sozialen Klassen zugänglich war? „Available“ war die im Opernhaus aufgeführte Oper in Neapel sicher nicht für alle „social classes“. Aber die Oper fand auch außerhalb des Opernhauses und fernab der Bühne Verbreitung, und erweiterte somit ihren Rezipientenkreis.

So kam auch der größte Teil der Bevölkerung Neapels, dem der Opernbesuch (zumindest im San Carlo) verwehrt blieb, mit Oper in Verbindung, zum Beispiel durch die Orchester der „guaglione“¹⁴⁹: Mit sehr einfachen, selbst hergestellten Instrumenten spielten sie auf den Straßen Neapels Melodien aus bekannten Volksliedern. Unter diese mischten sich aber auch Melodien bekannter Opernarien, die so der breiten Masse bekannt geworden sein könnten.¹⁵⁰

Auch fahrende Musiker, wie die „Viggianesi“, zu deren Repertoire Opern gehörten¹⁵¹, ermöglichten die Verbreitung der Opernmelodien. Die Viggianesi waren „wandernde Musiker aus Viareggio in der Basilikata, die während des gesamten 19. Jahrhunderts nicht nur in Neapel und Italien, sondern auch in ganz Europa, in der Türkei, in Nordamerika und sogar in Chile bezeugt sind“¹⁵².

Auch in den Straßen Neapels gab man also Opern, dort dürfte es „am stärksten zu einer Popularisierung der Oper gekommen sein.“¹⁵³

Weitere Hinweise auf eine Verbreitung der Opernmelodien außerhalb des Opernhauses findet man in der Literatur der Zeit, sowie in Filmen, die das

¹⁴⁸ Storey, J. (2003). *The social life of opera*. S.8

¹⁴⁹ Ü.: junger Mann, auch Schlingel.

¹⁵⁰ De Bourcard, F. (1853). *Usi e costumi di Napoli e d'Intorni*. Band 1. S. 308f.

¹⁵¹ Leydi, R. (1992). Verbreitung und Popularisierung. In: Bianconi, L., Della Seta, F. (Hrsg.). *Geschichte der italienischen Oper*. Band 4. S. 321- 360, hier S.341.

¹⁵² Ebenda. S. 341.

¹⁵³ Ebenda. S. 340.

italienische Risorgimento zum (Rand)Thema haben. Auch wenn nicht immer nachweisbar ist, dass sich filmisch dargestellte Szenen tatsächlich so ereignet haben, geben sie zumindest Aufschluss darüber, wie man sich 100 Jahre später die Revolution in und aus der Oper vorgestellt hat.

Giuseppe Tomasi di Lampedusa beschreibt in seinem berühmten Risorgimento Roman *Il Gattopardo* eine Szene, in der eine Verdi Arie („Amami Alfredo“ aus *La Traviata*) in der Kirche gespielt wurde.

„I mortaretti sparavano mentre si saliva la scalinata e quando il piccolo corteo entrò in chiesa, Don Ciccio Tumeo, giunto col fiato grosso ma in tempo, attaccò con passione *Amami, Alfredo*.“¹⁵⁴

Luchino Visconti hat in seiner Verfilmung von *Il Gattopardo*¹⁵⁵ die Szene ebenso übernommen. Erstaunlich ist die Tatsache, dass die Arie einer Kurtisane, als instrumentales Stück für Orgel den Einzug ins Repertoire der Kirchenmusik schafft.

Als im Roman von Tomasi di Lampedusa die Familie Salina im Dorf Donnafugata willkommen geheißen wird, spielt die örtliche Musikkapelle ebenfalls eine Verdi-Melodie: eine Instrumentalversion (für Blaskapelle) des Chores der Zigeunerinnen („Noi siamo zingarelle“) aus *La Traviata*:

„Appena le carrozze entrarono sul ponte la banda municipale attaccò con foga frenetica *Noi siamo Zingarelle* primo strambo e caro saluto che da qualche anno Donnafugata porgeva al suo principe.“¹⁵⁶

Visconti lässt in seiner Verfilmung die Blasmusikkapelle passenderweise vor einer Wand mit der Aufschrift „VIVA GARIBALDO“ (sic!) stehen.¹⁵⁷

Die Szene im Roman spielt im Jahr 1860; wenn man bedenkt, dass *La Traviata*

¹⁵⁴ Tomasi Di Lampedusa, G. (2001). *Il Gattopardo*. S. 67.

Ü.: Die Böller schossen, während man die Stufen emporstieg und als der kleine Umzug in die Kirche hineinging, spielte Don Ciccio Tumeo, der gerade noch rechtzeitig, schwer atmend angekommen war, leidenschaftlich „Amami, Alfredo“.

¹⁵⁵ Visconti, L. (1962). *Der Leopard*. Koch Media. 178 min.

¹⁵⁶ Tomasi Di Lampedusa, G. (2001). *Il Gattopardo*. S. 65.

Ü.: Als die Kutschen auf die Brücke fuhren, setzte die Musikkapelle mit einem frenetischen Eifer „Noi siamo Zingarelle“ ein, erster komischer aber liebevoller Gruß, den Donnafugata seit einigen Jahren seinem Prinzen darbot.

¹⁵⁷ Visconti, L. (1962). *Der Leopard*. Koch Media. 178 min. 00: 43:00 – 00: 48:00.

1853 uraufgeführt wurde¹⁵⁸, haben die Melodien maximal sieben Jahre gebraucht um von der Opernbühne ins Repertoire eine Dorfmusikkapelle bzw. der Kirchenmusik zu kommen, und somit einem viel größeren Publikum bekannt zu werden.

Luchino Visconti nahm sich des Risorgimento Stoffes in einem weiteren Film an, *Senso*¹⁵⁹ (1954). *Senso* ist die (relativ freie) Verfilmung des gleichnamigen Romans von Camillo Boito aus dem Jahre 1883. Visconti lässt die Anfangsszene des Films in der Oper La Fenice in Venedig spielen, während einer Vorstellung von Verdis *Il Trovatore*¹⁶⁰. Während der Cabaletta „Di quella pira“ werden im Zuschauerraum Flugblätter und Blumensträußchen in den Farben der italienischen Trikolore verteilt. An der Stelle in der der Chor mit „All'armi, all'armi! Eccone pesti/ A pugar teco, a teco morir“¹⁶¹ einsetzt, regnet es im ganzen Zuschauerraum Blumen und Flugblätter.¹⁶²

Eine weitere Filmszene, in der Revolution in der Oper thematisiert wird, zeigt Ernst Marischka in dem letzten Film seiner „Sissi“-Trilogie *Sissi – Schicksalsjahre einer Kaiserin*¹⁶³ (1957). Das österreichische Kaiserpaar besucht das Opernhaus *La Scala* in Mailand. An dem Abend soll Verdis *La Traviata* gegeben werden.

Um Widerstand gegen die verhassten österreichischen Herrscher zu leisten, hat die gesamte Mailänder Aristokratie ihre Dienstboten in die Oper geschickt. Als das Kaiserpaar die Loge betritt, und sein Erstaunen darüber zu verstecken versucht, ertönt erst die österreichische Hymne, doch schon nach ein paar Takten wird daraus der Gefangenenchor aus Verdis Oper *Nabucco* („Va, pensiero, sull'ali dorate“), der ganze Zuschauerraum singt Verdi, unter dem

¹⁵⁸ *La Traviata* wurde am 6. März 1853 am *Teatro La Fenice* in Venedig uraufgeführt. Libretto von Francesco Maria Piave.

Sadie, S. (Hrsg.) (1992). *The New Grove Dictionary of Opera*. Band 4. S. 799.

¹⁵⁹ Visconti, L. (1954). *Senso*. Studiocanal Image - Lux Film Production. Distributed by Optimum Releasing Ltd. 2007. 116 min.

¹⁶⁰ *Il Trovatore* wurde am 19. Januar 1853 im *Teatro Apollo* in Rom uraufgeführt. Das Libretto schrieb Salvatore Cammarano. Loewenberg, A. (1955). *Annals of Opera. 1597 – 1940*. Spalte 906.

¹⁶¹ Ü.: Zu den Waffen, Zu den Waffen! Hier kommen die Feinde. An deiner Seite kämpfen und sterben wir mit dir.

¹⁶² Visconti, L. (1954). *Senso*. Studiocanal Image- Lux Film Production. Distributed by Optimum Releasing Ltd. 2007. 116 min. 00:00:00 – 00:06:00

¹⁶³ Marischka, E. (1957). *Sissi – Schicksalsjahre einer Kaiserin*. Erma Film Produktion. 109 min.

verunsicherten Blicken des Kaiserpaars.¹⁶⁴

Demnach gab es wohl so etwas wie eine Opernrezeption außerhalb des Opernhauses. Wie sonst hätte die „gualglione“ in Neapel, die „Viggianesi“ oder die Dorfkapelle in Donnafugata die Verdi Melodien kennen können? Oder – will man Marischka Glauben schenken – die Dienstboten der Mailänder Aristokratie? An Szene des Marischka Films ist tatsächlich etwas Wahres dran: Denn die Polizei befürchtete schon im Vorfeld des kaiserlichen Besuches Aktionen gegen das österreichische Kaiserpaar und ergriff Gegenmaßnahmen:

„Für die Festvorstellung in der ‚Scala‘ hat die Polizei die meisten Karten aufgekauft und an ‚sichere‘, zuverlässige Leute verteilt. (...) Franz Joseph und Elisabeth erfahren zu spät, dass man sie gewissermaßen zu Statisten eines verlogenen Spiels gemacht hat. Sie versuchen die Maßnahmen für die Vorstellung rückgängig machen zu lassen. Doch umsonst: Mailand empfängt das Kaiserpaar mit eisigem Schweigen. (...) Der Adel in den Logen: schwarz in schwarz als Zeichen der Trauer. Manche haben sogar nur ihre Dienerschaft geschickt – ein enormer Affront. (...) und als der Chor aus ‚Norma‘ - ‚guerra, guerra‘ erklingt, bricht ein frenetischer Beifall aus.“¹⁶⁵

Offensichtlicher Widerstand gegen das Kaiserpaar also, aber keine singenden Dienstboten.

War das Opernhaus tatsächlich ein Ort der Revolution? So schön malerisch die Revolution in Viscontis *Senso* gezeigt wird, in Camillo Biotos Roman ist keine Rede von einer solchen Begebenheit.

Auf zeitgenössische Quellen von solchen Unruhen in Opernhäusern, wie sie bei Marischka und *Senso* von Visconti zu sehen sind, bin ich in meiner Recherche nicht gestoßen.

Allerdings erscheint mir in Bezug auf die Opern Mercadantes und Cammaranos die Tatsache wichtig, dass Opernmelodien und Arien durch verschiedene Vermittler ihren Weg aus der Oper herausgefunden haben. Sie haben so viel mehr Menschen erreicht, als sie es in der Oper jemals hätten können. Wie, wenn

¹⁶⁴ Marischka, E. (1957). *Sissi – Schicksalsjahre einer Kaiserin*. Erma Film Produktion. 109 min. 01:25:30 – 01:31.50.

¹⁶⁵ Thiele, J. (2002). *Elisabeth. Kaiserin von Österreich*. S. 204 f.

nicht so, könnte die politische Bedeutung einer Oper den Massen zugänglich geworden sein?

6. Saverio Mercadante

Die Biografie Saverio Mercadantes ist uns hauptsächlich durch das Werk von Biagio Notarnicola „*Saverio Mercadante nella gloria e nella luce*“¹⁶⁶ bekannt. Der Untertitel des Werkes „*Verdi non ha vinto Mercadante*“, gibt schon den Hinweis darauf, welche Intention der Autor mit dem Verfassen des Werkes verfolgte: Nämlich darauf aufmerksam zu machen, dass Mercadante zu Unrecht hinter seinem einst größten Konkurrenten Giuseppe Verdi eingestuft worden wäre. Um diese These zu untermauern, beleuchtet Notarnicola das Leben und Werk Saverio Mercadantes sehr ausführlich. Auch wenn aus heutiger Sicht Verdi der wesentlich bekanntere Komponist als Mercadante ist, dient das Werk Notarnicolas als Hauptquelle für das folgende Kapitel zum Leben Saverio Mercadantes.

Saverio Mercadante (geboren 1795 in Altamura, Apulien) kam früh mit den politischen Umwälzungen in Verbindung, die das Risorgimento mit sich brachte. Er war vier Jahre alt, als seine Geburtsstadt Altamura im Zuge der Rückeroberung Neapels durch die bourbonischen Soldaten unter Kardinal Ruffo (siehe Kapitel 3.2.) niedergebrannt und alle aufständischen Bewohner getötet wurden. Er und seine Mutter entkamen dem Gemetzel nur knapp. Durch die Grausamkeit der Vorgehensweise der Truppen war die Lebensgrundlage der Familie Mercadantes zerstört worden. Daher musste die Familie 1806 nach Neapel ziehen. Gut möglich, dass Saverio Mercadante diese Bilder und die darauf folgende Kindheit in bitterer Armut in Erinnerung geblieben waren, und er möglicherweise deswegen den Bourbonen gegenüber eine kritische Haltung einnahm.

Die musikalische Begabung Saverio Mercadantes kam früh zum Vorschein, so

¹⁶⁶ Notarnicola, B. (1951). *Saverio Mercadante nella gloria e nella luce. Verdi non ha vinto Mercadante*. (terza edizione ampliata). Roma: F. Franconi.

dass er ab 1808 unentgeltlich¹⁶⁷ in Neapel am Konservatorium San Sebastiano studieren konnte. Zunächst studierte er Violine, später folgten dann Kompositionsstudien bei Niccoló Antonio Zingarelli, dem damaligen Direktor des Konservatoriums, das sich nun (nach dem Zusammenschluss aller Konservatorien der Stadt) San Pietro a Majella nannte.

1818 wurden seine ersten Kompositionen aufgeführt und im selben Jahr durfte er, trotz seines jungen Alters, eine Oper für das San Carlo schreiben. Diese Oper, *L'Apoteosi di Ercole*, wurde 1818 uraufgeführt.

Wenige Jahre später, von 1823 bis 1825, wurde Saverio Mercadante vom Impresario Domenico Barbaja als Hauskomponist an das San Carlo verpflichtet.

Nach den ersten Erfolgen in Neapel war Mercadante zwischen 1826 und 1839 hauptsächlich im Ausland tätig, zunächst vor allem in Spanien und Portugal¹⁶⁸.

1831 kam er mit seiner Oper *Zaira* wieder nach Neapel, um in den darauf folgenden Jahren aber hauptsächlich im Norden Italiens tätig zu sein.

Anfang 1838 bewarb sich Mercadante als Direktor des Konservatoriums in Neapel. Sein Vorgänger und Lehrmeister Zingarelli war 1837 verstorben. Sein einziger Rivale um die Stelle war Gaetano Donizetti, den Mercadante in einem Brief an seinen Freund Florimo als „Ausländer“ bezeichnet hatte. Auch König Ferdinand II. sah das ähnlich, wie aus seinem Brief an Donizetti hervorgeht, indem er ihm mitteilt, den Posten Mercadante geben zu müssen, nur weil dieser aus dem Königreich stammte und den Großteil seines Lebens in Neapel verbracht hatte.¹⁶⁹

Obwohl durch die politischen Themen in seinen Opern, eine geistige Nähe zum Risorgimento vermutet werden kann, rückt diese Aussage Mercadante in ein völlig anderes Licht, und wirft Fragen zu seiner politischen Ausrichtung auf.

¹⁶⁷ Im 19. Jahrhundert war es gängige Praxis, dass die Musikkonservatorien Neapels für finanziell schwächere Studenten unentgeltliche Studienplätze vergaben und dazu auch freie Kost, Logie und Kleidung.

¹⁶⁸ Wittmann, M. In: Finscher, L. (Hrsg.). (2004). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*. Band 2 Mer- Pai. S. 1f.

¹⁶⁹ Zitiert nach: Florimo, F. (1869). *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*. Band 1. S. 67.
O.: „Ammiratore del vostro merito, non credo farvi torto alcuno, caro Donizetti, rifiutandovi il posto del direttore al Collegio di Musica. Se due posti di direttore dovessero provvedersi, forse il primo lo conferirei a voi, ed il secondo a Mercadante; ma dovendo provvederne uno solo, credo doverlo dare a costui, seza voler entrare selle ragione artistiche, solo perché napoletano.“

Überzeugt von einer geistigen und kulturellen Einheit Italiens dürfte er zu diesem Zeitpunkt wohl noch nicht gewesen sein, ansonsten hätte er den aus dem Norden stammenden Donizetti (er kam aus Bergamo) als Landsmann und nicht als Ausländer gesehen. Es ist aber auch denkbar, dass sich hier persönliche Eitelkeiten über seine politische Gesinnung gelegt haben.

Gaetano Donizetti jedenfalls, fühlte sich im zunehmend vom Rest Italiens isolierten Königreich beider Sizilien als Norditaliener benachteiligt, und verließ daher 1838 Neapel. Das öffnete Mercadante zahlreiche Möglichkeiten. Da sein größter Konkurrent nun nicht mehr in der Stadt war, wurden seine Opern häufiger am San Carlo gespielt (angefangen mit *Elena da Feltre* 1839) und 1840 wurde er zum Direktor des berühmten Musikkonservatoriums San Pietro a Majella bestellt (diesem Posten behielt er bis zu seinem Tode 1870); zusätzlich übernahm er in der Spielzeit 1844/45 das Amt des Musikdirektors am San Carlo.

In der Zeit, in der die vier Opern entstanden sind, die es im Folgenden zu besprechen gilt (1839 - 1851), haben wir es also nicht mehr mit einem jungen, unbekannten Komponisten zu tun. Vielmehr war Mercadante in seiner Arbeit gereift und er einer der größten Komponisten Italiens geworden. So schreibt Ballola zu Beginn seines 1977 erschienenen Artikels *Mercadante e „Il Bravo“*:

„È questa la prima volta che ad un simposio saggistico sul melodramma italiano dell'Ottocento Saverio Mercadante prenda parte non come comparsa o parente povero, ma assiso con regolare biglietto d'invito allo stesso tavolo, gomito a gomito con Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi: proprio come ai bei tempi suoi“¹⁷⁰

Erst an die hundert Jahre nach seinem Tod bekam Mercadante von der Wissenschaft also wieder jenen Platz zugewiesen, den er „zu seinen schönen Zeiten“ innehatte. Diesen Platz an der Seite von Rossini, Bellini, Donizetti und Verdi konnte er nach seiner Rückkehr nach Neapel noch festigen.

So konnte auch der Zusammenbruch des Königreiches Mercadantes überragender Stellung in Musikleben Neapels nichts anhaben: Er wurde von der

¹⁷⁰ Ballola, C.G. (1977). Mercadante e Il bravo. In: *Il melodramma italiano dell'Ottocento*. S. 365- 380, hier S. 365.

Ü.: Dies ist das erste Mal, dass in einem essayistischen Symposium über das italienische Melodrama des 19. Jahrhunderts Saverio Mercadante nicht die Rolle eines Komparsen oder eines armen Verwandten spielt, sondern eine reguläre Einladung an den selben Tisch, Ellbogen an Ellbogen, mit Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi erhalten hat: genau so wie zu seinen schönen Zeiten.

neuen Regierung nicht nur in seinem Amt als Direktor des Konservatoriums bestätigt, er übernahm auf deren ausdrücklichen Wunsch auch erneut das Amt des Musikdirektors am San Carlo.¹⁷¹

Was die herausragende Stellung Mercadantes im Musikleben der Zeit ausmachte, fasst der Autor Antonio Ranieri in einer Inschrift zusammen, die auf dem Denkmal für Saverio Mercadante zu finden ist. Es wurde in Neapel sechs Jahre nach dem Tod des Komponisten errichtet.

„A
Francesco Saverio Mercadante
che unico forse
sposò mirabilmente
L'antica e patria melodia
al pensiero e al sentimento
del secolo
L'accademia Il comune I cittadini.“¹⁷²

Aus dieser Inschrift geht hervor, dass Mercadante Neapel dadurch in Erinnerung blieb, dass er es schaffte in seiner Musik den Charakter des alten (noch spanisch gefärbten) Neapel in Verbindung zu bringen mit dem Geist seines Jahrhunderts, der maßgeblich von der Bewegung des Risorgimento beeinflusst war. Eben diese Fähigkeit „das antike Vaterland und seine Melodie zu vermählen“ brachte ihm einen großen Vorsprung gegenüber anderen großen Komponisten seiner Zeit, also auch Giuseppe Verdi gegenüber. Der aus der Emilia Romagna stammende Verdi hatte es, wie Birgit Pauls schreibt, „eben noch nicht im Blut, wie das Volk im Süden der zukünftigen Nation zu tanzen hatte“, zumal die „italianità“ erst noch kollektiv erfunden werden sollte“¹⁷³. Gleichzeitig kann diese Inschrift auch als

¹⁷¹ Wittmann, M. In: Finscher, L. (Hrsg.). (2004). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*. Band 2 Mer- Pai. S. 5.

¹⁷² Zitiert nach: Notarnicola, B. (1951). *Saverio Mercadante nella gloria e nella luce. Verdi non ha vinto Mercadante*. S. 62.

Ü.: Für
Francesco Saverio Mercadante
der vielleicht als einziger
das antike Vaterland und seine Melodie
mit den Gedanken und Gefühlen des Jahrhunderts
auf wunderbare Art verheiratete.
Die Akkademie, die Stadt, die Bürger.

¹⁷³ Pauls, B. (1996). *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozess der Nationenbildung*. S. 221.

Beleg dafür gesehen werden, wie schnell Mercadante nach seinem Tod in Vergessenheit geriet, denn sein eigentlicher erster Vorname Giuseppe¹⁷⁴ wurde mit Francesco ersetzt.

Tatsächlich werden heute Werke Saverio Mercadantes kaum noch aufgeführt, selbst Tonträger seiner Werke sind rar gesät. Die letzte Mercadante Oper, die an der Wiener Staatsoper aufgeführt wurde, war *Il Giuramento*, im Jahr 1979.

Der Mann, der wie Ballola schrieb, mit Verdi und Rossini an einem Tisch sitzt, ist heute größtenteils in Vergessenheit geraten. Mercadante schrieb 60 Oper (seine letzte, *Caterina de' Medici* blieb unvollendet) und zahlreiche Sinfonien, Instrumentalstücke und Ballette.

Birgit Pauls trifft diese Aussage in Bezug auf die Oper Giuseppe Verdis *I vespri Siciliani*. Sie bringt Belege dafür, dass die Oper von den Zeitgenossen Verdis aufgrund der fehlenden Folklore kritisiert wurde, dadurch hätte sich Verdis mangelnde Kenntnis des Südens manifestiert.

¹⁷⁴ Wittmann, M. In: Finscher, L. (Hrsg.). (2004). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*. Band 2 Mer- Pai. S. 1.

7. Salvatore¹⁷⁵ Cammarano

Salvatore Cammarano wurde 1801 in Neapel geboren. Sein Großvater Vincenzo Cammarano (der ursprünglich aus Sizilien stammte) war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der wohl bekannteste Pulcinella Neapels und trat unter dem Künstlernamen „Giancola“ am Teatro San Carlino auf.¹⁷⁶

Salvatore's Onkel Filippo trat in die Fußstapfen seines Vaters und übernahm die Rolle des Pulcinella, er war aber auch ein wichtiger Schriftsteller für das neapolitanische Dialekttheater, unter anderem übersetzte er Goldoni Stücke in den Dialekt Neapels. Salvatores Vater Giuseppe spielte schon als Junge kleine Rollen am San Carlino, später arbeitete er als Bühnenbildner am San Carlo. Sein Talent war so groß, dass ihm König Ferdinand I. ein Stipendium ermöglichte, um in Rom studieren zu können. Einer seiner ersten großen Aufträge in Neapel war die Gestaltung des Zuschauerraumes des neu erbauten San Carlo, nach dem Feuer 1816.¹⁷⁷

Salvatore Cammaranos erstes Theaterstück *Baldovino*, wurde 1819 am Teatro dei Fiorentini aufgeführt. Weitere, nicht sehr erfolgreiche Stücke folgten, und Cammarano hatte beschlossen eine Karriere als Librettist anzustreben.¹⁷⁸

1832 organisierte Nicolini, der Mann der bei Salvatore's Vater die Dekoration des Zuschauerraumes des San Carlo in Auftrag gegeben hatte ein Vorstellungsgespräch für Salvatore Cammarano bei dem Impresario Domenico Barbaja. Dieser gab ihm keine Anstellung als Dichter, (das Libretto *Belisairo*, das Cammarano ihm angeboten hatte wurde erst 1836 von Donizetti vertont) aber er bot ihm den Posten eines „concertatore“¹⁷⁹ an. Diesen Posten behielt Salvatore

¹⁷⁵ Auch wenn Cammaranos Vorname meist als „Salvatore“ geschrieben wird, schrieb er seinen Namen immer mit „d“, also „Salvadore“. Siehe Black, J. (1984). *The Italian romantic Libretto. A study of Salvatore Cammarano*. S. 2

¹⁷⁶ Di Giacomo, S. (1935). *La Storia del Teatro San Carlino*. S.115ff.

¹⁷⁷ Black, J. (1984). *The Italian romantic Libretto. A study of Salvatore Cammarano*. S. 1f.

¹⁷⁸ Ebenda. S. 3f.

¹⁷⁹ „concertatore“ eigentlich Kapellmeister, laut Walter aber: „eine Art Inspizient, der auch Regieaufgaben zu übernehmen hatte.“ siehe Walter, M. (1997). *Die Oper ist ein Irrenhaus. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*. S. 125. John Black schreibt dazu: „something akin to a combination of producer

Cammarano bis zu seinem Lebensende bei. Konkret bedeutete das, dass er für die Wiederaufnahmen von Stücken zuständig war, die in der vorigen Spielzeit gegeben wurden. Pro Spielzeit wurden normalerweise 4- 5 Solisten engagiert, die jede sich im Repertoire befindliche Oper beherrschen mussten. Hatte die Oper Erfolg und wurde in die nächste Saison übernommen, mussten die neuen Solisten die Inszenierung lernen. Laut Gossett war er aber nicht nur für das Einstudieren der Repertoire- Opern, sondern auch für die Inszenierung neuer Opern zuständig.¹⁸⁰

In der Ankündigung der Saison 1834 wurde Cammarano als „poeta concertatore“ geführt. „Poeta“ war die damals gängige Bezeichnung nicht nur für Dichter und Schriftsteller, sondern auch für Librettisten. Zusätzlich zu seiner Tätigkeit als „concertatore“ war er als spätestens am 1834 auch als Librettist für das San Carlo tätig.¹⁸¹

Cammarano stirbt 1852 über der Arbeit an einem Libretto für Giuseppe Verdi, // *Trovatore*.¹⁸² Im Laufe seiner Tätigkeit schrieb er 36 Opernlibretti (von denen manche von mehrmals vertont wurden) für verschiedene Komponisten, darunter Donizetti, Verdi und Pacini.¹⁸³

and stage manager“. Siehe Black, J. (1984). *The Italian romantic Libretto. A study of Salvatore Cammarano*. S. 16.

¹⁸⁰ Gossett, P. (1988). La fine dell'eta borbonica. In: Marinelli Roscioni, C. (Hrsg.). *Il teatro di San Carlo. La cronologia 1737 – 1987*. Band 1. S. 175.

¹⁸¹ Black, J. (1984). *The Italian romantic Libretto. A study of Salvatore Cammarano*. S. 15f.

¹⁸² Viviani, V. (1969). *Storia del Teatro Napoletano*. S. 543.

¹⁸³ Black, J. (1984). *The Italian romantic Libretto. A study of Salvatore Cammarano*. S. 307f.

8. Zur Zusammenarbeit von Saverio Mercadante und Salvatore Cammarano

Da in dieser Arbeit die Frage nach dem politischen Gehalt der Opern von Cammarano UND Mercadante gestellt wird, scheint mir ein Exkurs zum Thema Libretto unerlässlich. Unerlässlich, weil das Libretto nicht eine eigenständige Arbeit des Librettisten war, sondern im ständigen Austausch mit dem Komponisten entstand. Daher sind die Texte und die politischen Bedeutungen der Opern, die hier im Folgenden untersucht werden sollen, nicht nur dem Librettisten Cammarano zuzuschreiben, sondern entstanden in enger Zusammenarbeit mit dem Komponisten Saverio Mercadante.

Überhaupt waren Libretti meist keine neuen, eigenständigen Literaturproduktionen, denn wie John Black beschreibt, war die gängige Praxis beim Schreiben eines Librettos das Adaptieren eines erfolgreichen Stückes oder einer bekannten Geschichte nach den Erfordernissen des Oper. „Libretti were not, then, original creations: they were adaptation of other works, usually without acknowledgment, there being no copyright laws or even courtesies to prevent it.“¹⁸⁴

Bekannte Sujets, so dachte man, würden den Erfolg einer Oper sichern. So formuliert Kiesler:

„Die Auswahl der Textvorlage im 19. Jahrhundert erfolgte nicht rein zufällig. Der Librettist schrieb keineswegs eine neue Handlung aus seiner Feder, um sie dann von einem Komponisten vertonen zu lassen. Er griff immer auf ein bekanntes Theaterstück oder einen Roman aus der Weltliteratur zurück, von denen er genau wusste, dass sie erfolgreich waren. Das war die erste Bedingung, um mit dem Libretto und seiner Komposition Erfolg zu haben.“¹⁸⁵

In Neapel war der Librettist auch dafür zuständig, das Einverständnis der Zensurbehörde zu bekommen. Cammarano musste also zunächst eine Inhaltsangabe verfassen, die dann von der Zensurbehörde genehmigt werden

¹⁸⁴ Black, J. (1984). *The Italian romantic Libretto. A study of Salvatore Cammarano*. S. 17.

¹⁸⁵ Kiesler, I. (2007). *Polyleucte. Die Auferstehung des Märtyrers in Geschichte, Literatur und Oper. Von Corneilles Tragödie zu den Opern von Donizetti und Gunod*. (Dissertation Universität Wien). S. 101

musste, bevor er die Verse dazu schrieb. Ein oft gebrochenes Gesetz besagte zudem, dass der Komponist mit seiner Arbeit nicht anfangen konnte bevor die Zensurbehörde ihr Einverständnis gegeben hatte.¹⁸⁶

Abgesehen von den Auflagen der Zensurbehörde musste der Librettist auch die Wünsche des Komponisten und die verfügbare Besetzung im Auge behalten.

Daher kann, ist eine enge Zusammenarbeit zwischen Komponisten und Librettisten belegt, der „Komponist als Mitautor des Textbuches“¹⁸⁷ betrachtet werden, wie der Musikwissenschaftler Albert Gier formuliert. Demnach hätte als Libretto nicht die „Reinschrift zu gelten, die der Dichter seinem Partner zur Vertonung übergibt, sondern die von beiden als definitiv erachtete Fassung, die das Partiturautograph oder das erste gedruckte Textheft bietet“¹⁸⁸.

Einen weiteren Beleg für die enge Zusammenarbeit von Cammarano und Mercadante findet man auch in den Partituren. Unvermuteterweise findet man dort immer wieder auch Regieanweisungen verzeichnet, so zum Beispiel im Manuskript der *Elena da Feltre*: „In tempo di questo Ritornello, Elena si pente dell'impeto preso e si dispone alla preghiera a poco a poco“¹⁸⁹. Die Regieanweisungen betreffen aber nicht nur die einzelnen Darsteller, auch zum Chor der Vestalinnen findet man im Manuskript von *La Vestale* eine Anweisung: „Durante questa ripigliata il coro si alzerà e canterà la seconda parte dell'Inno impiedi“.¹⁹⁰ Noch bevor der Chor der Vestalinnen beginnt, ist in der Partitur mit den Worten „Qui si deve alzare il sipario“¹⁹¹ auch genau markiert an welcher Stelle der Ouvertüre der Vorhang sich öffnen soll. Solche Anmerkungen in den Manuskripten wurden sehr wahrscheinlich von den Autographen Mercadante's übernommen. Dafür spricht, dass man im Autograph zur Oper *Virginia* eine ganz ähnliche Anweisung bezüglich des Vorhanges findet, „qui si deve alzare la

¹⁸⁶ Black, J. (1984). *The Italian romantic Libretto. A study of Salvatore Cammarano*. S. 19f.

¹⁸⁷ Gier, A. (1988). *Das Libretto: Theorie und Geschichte eine musiko- literarischen Gattung*. S. 16.

¹⁸⁸ Ebenda. S. 16.

¹⁸⁹ Cammarano, S., Mercadante, S. (ca. 1860). *Elena da Feltre*. Manuskript. S. 325.

Ü.: Während dieses Refrains, bereut Elena den Anfall, den sie gehabt hat, und bereitet sich langsam auf das Gebet vor.

¹⁹⁰ Cammarano, S., Mercadante, S. (ca. 1840). *La Vestale*. Manuskript. S. 20.

Ü.: Während dieser Wiederholung wird der Chor aufstehen und den zweiten Teil der Hymne stehend singen.

¹⁹¹ Ebenda. S. 15.

Ü.: Hier muss sich der Vorhang öffnen.

tela“¹⁹².

Man kann daraus schließen, dass Mercadante schon während des Schreibens an die szenische Umsetzung der Oper dachte. Das war natürlich nicht ohne das Libretto Cammaranos möglich, und es ist vorstellbar, dass hier auch dessen Inszenierungspraxis eine Rolle spielte. In diesem Sinne kann Cammarano als Mitautor der Partitur gesehen werden, im selben Maße, wie nach Gier der Komponist als Mitautor des Textes gilt.

Im Folgenden wird auf die Opern *Elena da Feltre*, *La Vestale*, *Orazj e Curiazj* und *Virginia*¹⁹³ eingegangen werden. Die Opern sind chronologisch nach dem Datum der Uraufführung gereiht. Nach einer Übersicht über die Aufführungsgeschichte im 19. Jahrhundert und Beschreibung des Inhalts, wird versucht werden aufzuzeigen, ob sich die Opern in den Kontext des Risorgimento setzen lassen. Sollte eine solche politische Bedeutung vorhanden sein, wird anhand der Libretti und Partituren versucht werden zu beleuchten, wie sie transportiert wurde.

¹⁹² Cammarano, S., Mercadante, S. (ca. 1850). *Virginia*. Autograph. S. 16.

Ü.: Hier muss sich der Vorhang öffnen.

¹⁹³ Die vier hier besprochenen Opern sind nicht die einzigen, bei denen Mercadante und Cammarano zusammen gearbeitet haben. Weitere Beispiele für ihre Zusammenarbeit (aber nicht am San Carlo uraufgeführt) sind: *Il proscritto* (1842), *Il Vascello de Gama* (1845) und *Medea* (1851).

9. Elena da Feltre

Die Oper *Elena da Feltre* war die erste Zusammenarbeit des Komponisten Mercadante mit dem Librettisten Cammarano für das Teatro San Carlo.

Kennengelernt haben sich die beiden, wie John Black in seiner Cammarano Studie schreibt, bereits 1836. Mercadante hätte damals eine Oper für Paris schreiben sollen, nämlich *L'orfana di Brono ossia Catherina de'Medici*. Das Libretto dazu lieferte Cammarano; doch das Projekt scheiterte und die Oper wurde nicht aufgeführt. Mercadante und Cammarano jedoch stürzten sich in eine neue Zusammenarbeit, deren Produkt *Elena da Feltre* sein sollte.¹⁹⁴ John Black hält ebenfalls fest, dass das Libretto bereits am 12. Juni 1838 der Zensurbehörde zur Genehmigung vorgelegt wurde. Die fehlende Zustimmung der Polizei hatte den Arbeitsprozess aber aufgehalten.¹⁹⁵

Uraufgeführt wurde die Oper anlässlich der Eröffnung der Karnevalssaison 1838/39. Für die Proben konnte Mercadante, der anderweitig verpflichtet war, nicht nach Neapel reisen, daher übernahm sein Freund Florimo das Inszenieren.¹⁹⁶ Die Oper wurde ziemlich kalt aufgenommen, Mercadante schob das auf eine ungünstige Verteilung der Rollen. Immerhin hätten sich aber, wie Gossett schreibt, König Ferdinand II. und sein Innenminister positiv zur Oper geäußert.¹⁹⁷

Die Uraufführung der *Elena da Feltre* fand am ersten Januar 1839 am San Carlo statt.¹⁹⁸ Die nächste Vorstellung fand aber erst am 13. Januar 1839 statt, das war zugleich die letzte der Stagione 1838/39, danach sind am San Carlo keine weiteren Aufführungen dieser Oper bekannt.¹⁹⁹

¹⁹⁴ Black, J. (1984). *The Italian romantic Libretto. A study of Salvatore Cammarano*. S.55.

¹⁹⁵ Ebenda. S. 56.

¹⁹⁶ Gossett, P. (1988). La fine dell'età borbonica. In: Marinelli Roscioni, C. (Hrsg.). *Il teatro di San Carlo. La cronologia 1737- 1987*. Band 1. S. 173.

¹⁹⁷ Ebenda. S. 173.

¹⁹⁸ Und nicht wie laut *Annals of Opera* die Uraufführung am 26. Dezember 1838 statt. Loewenberg, A. (1955). *Annals of Opera. 1597 – 1940*. Spalte 799.

¹⁹⁹ Real Sovrintendenza de' Teatri e Spettacoli. (1838/39). *Programmi giornalieri degli spettacoli dati ne'*

In den Jahren 1840 bis 1842 wurde die Oper auch in Lissabon, Barcelona, Wien, Malta, London, Korfu und Amsterdam aufgeführt. Trotz der internationalen Aufführungen vermerkt Loewenberg in seinen „Annals of Opera“ lediglich: „Successful in Italy.“²⁰⁰ Da die Oper in Italien nur neun Mal aufgeführt wurde, darf das bezweifelt werden. Beliebte und erfolgreiche Opern wurden viel öfters gespielt, so erreichte zum Beispiel Mercadantes *La Vestale* 120 Vorstellungen am San Carlo.

9.1 Ein guelfisches Herz in ghibellinischer Hand

Zu Beginn der Oper kommt Guido unerwartet in das Haus seines Freundes Ubaldo. Guido ist verzweifelt. Der ghibellinische Boemondo, der in Feltre Statthalter für den grausamen Herrscher Ezzelin ist, will ihn mit seiner Tochter Imberga verheiraten. Guido aber liebt Elena, er will Imberga nicht heiraten. Durch die Hochzeit würde Guido zwar die Herrschaft über die Stadt Feltre zurückbekommen, über die schon sein Vorfahren geherrscht hatten, aber seine Liebe zu Elena ist ihm wichtiger als Macht.

Ubaldo ist ebenfalls in Elena verliebt, doch das verschweigt er Guido. Allerdings macht er ihn darauf aufmerksam, dass Elenas Vater schon vor dem Galgen geflüchtet ist und sich so auch Guido den Zorn Ezzelins zuziehen würde. Doch Guido will nicht auf ihn hören. Er liebt Elena und bittet Ubaldo um seine Hilfe. Die Hochzeit soll schon am nächsten Tag stattfinden.

Elena freut sich schon auf die Hochzeit und auch darüber, dass ihr guelfischer Vater Sigfredo in Belluno Unterschlupf vor den Anhängern Ezzelins gefunden hat. Unerwartet betritt ihr Vater, als Pilger verkleidet, das Haus. Er musste aus Belluno flüchten, da die Stadt an Ezzelin gefallen war, der ihn töten wollte. Während Sigfredo erzählt, hören er und Elena Schritte. Sigfredo versteckt sich und Ubaldo kommt. Er will Elena entführen, bevor sie Guido heiraten kann und sie gegen ihren Willen zu seiner Frau machen. Doch bevor er Elena ergreifen

Teatri di Napoli. Numero 219, Martedì 1. gennaio und Numero 231, Domenica 13. gennaio.

²⁰⁰ Loewenberg, A. (1955). *Annals of Opera*. 1597 – 1940. Spalte 799.

kann, kommt Sigfredo aus seinem Versteck. Es kommt zum Kampf zwischen ihm und Ubaldo, dabei wird er von einigen Soldaten Boemonos gesehen. Sie nehmen ihn umgehend fest.

Ubaldo und Boemondo schmieden noch in derselben Nacht einen Plan, dem zufolge jeder das kriegt, was er will: Boemondo Guido als Schwiegersohn und Ubaldo Elena zur Frau.

Elena kommt zu Boemondo und bittet ihn, sie zu töten, und dafür ihren Vater am Leben zu lassen. Boemondo antwortet ihr, dass ihr Vater leben wird, sofern sie sich seinen Wünschen fügt. Er lässt Ubaldo bei ihr, der ihr alles erklären soll.

Ubaldo sagt ihr, dass ihr Vater nur dann am Leben bleiben wird, wenn Guido Imberga heiratet. Da Guido aber Elena liebt, würde er es nie tun. Daher soll Elena Ubaldo heiraten. Elena weigert sich. Ubaldo erzählt ihr also von dem Schafott, das im Kerker schon für die Hinrichtung ihres Vaters gebaut wird. Um ihren Vater zu retten, gibt Elena nach und sie stimmt zu, Ubaldo zu heiraten.

Guido kommt in die Stadt zurück und wird gleich von Soldaten zu Boemondo gebracht. Dieser erzählt ihm, dass er betrogen worden sei. Das Herz Elenas würde für einen anderen schlagen. Guido glaubt ihm nicht, doch Boemondo versichert ihm, er werde sich gleich selbst davon überzeugen können.

Es findet ein Fest im Palast des Boemondo statt. Boemondo und Imberga betreten von Guido gefolgt den Saal. Imberga erklärt den Anwesenden, dass die schlimmen Zeiten ihren Vater zu blutigen Handlungen zwingen würden, aber er würde auch solche Tugend besitzen, dass er die Verfehlungen eines Vaters, nie von seinen Kindern bezahlen lassen würde. Da betritt Elena den Saal, alle sind erstaunt darüber, dass Boemondo das Kind seines Feindes bei sich aufgenommen hat. Boemondo sagt den Anwesenden, dass sie nicht lange allein bleiben würde, da ihre Hochzeit bevorstünde und zwingt sie den Namen ihres Verlobten zu nennen. Elena nennt Ubaldos Namen. Guido ist wütend und enttäuscht und er stimmt nun tatsächlich zu, Imberga zu heiraten.

Elena hat sich auf ihrem Zimmer zurückgezogen. Guido kommt zu ihr. Es wollte sie vor seiner Hochzeit noch einmal sehen. Er hatte Stimmen gehört, denen zufolge Elena und er Opfer einer Verschwörung geworden seien. Er bittet Elena ihm die Wahrheit zu sagen. Aus Furcht davor, ihrem Vater könnte etwas

zustoßen, wenn sie die Wahrheit sagt, erzählt Elena Guido sie habe Ubaldo schon immer geliebt. Guido verlässt sie enttäuscht und eilt zu seiner Hochzeit mit Imberga.

In der Zwischenzeit hat Ubaldo herausgefunden, dass er von Boemondo getäuscht worden ist. Als er wie vereinbart zum Kerker kam, um Sigfredo in die Freiheit zu führen, war dieser bereits enthauptet worden.

Elena macht sich schon Sorgen um ihren Vater, den Ubaldo schon längst befreit haben sollte. Sie schickt ihren Diener Gualtiero, um im Kerker nach dem Rechten zu sehen. Als Gualtiero weg ist, hört sie den Brautzug Guido und Imbergas.

Da kommt Ubaldo, aber ohne ihren Vater. Elena stellt ihn zur Rede. Noch bevor er ihr erklären kann was passiert ist, kommt Gualtiero und berichtet vom Tod Sigfredos. Als Elena diese Nachricht hört, stirbt sie. Ubaldo schwört, dass er sein ganzes Leben lang um sie weinen wird.

9.2 Die Neoguelfen und die Opernreform Mercadantes

Auch wenn der im Libretto angesprochene Streit zwischen Guelfen und Ghibellinen, der sich im Mittelalter im Norden Italiens abspielte, auf den ersten Blick viel zu weit weg scheint, um mit der aktuellen Politik Neapels in Verbindung gebracht zu werden, erregte die Oper *Elena da Feltre* sehr schnell die Aufmerksamkeit der Zensurbehörde, wenn auch aus einem anderen Grund:

Die fast zweiwöchige Pause zwischen der ersten und der zweiten Vorstellung am San Carlo könnte nämlich an einem Einschreiten der Zensurbehörde liegen.

In der zweiten Szene des dritten Aktes, wenn Guido vor seiner Hochzeit Elena noch einmal besucht, singt er:

„Ma se dirmi ancora tu puoi:
T'amo, e fida a te son io;
Qui m'atterro ai piedi tuoi ...“²⁰¹

John Black schreibt, dass ursprünglich im Libretto noch der Satz „Qual mi prostro

²⁰¹ Cammarano, S., Mercadante, S. (1839). *Elena da Feltre. Dramma tragico in tre atti*. S. 26.

Ü.: Aber wenn du mir noch sagen kannst:
Ich liebe dich, und ich bin dir treu;
werde ich hier zu deinen Füßen niedersinken.

innanzi a Dio“²⁰² folgen sollte. Allerdings hatte die Zensurbehörde Cammarano gebeten den Satz mit etwas „less sacred“²⁰³ zu ersetzen. Cammarano hat den Satz ersatzlos gestrichen, aber in der Uraufführung sang ihn der Sänger Barroilhet zweimal „loud and clear“²⁰⁴. Die Folgen ließen nicht lange auf sich warten:

„The next morning the storm broke. The Superintendent sent a letter to Barbaja marked ‚very urgent‘; at the instance of the Minister for the Interior and of the Police the censors had brought him a complaint against Cammarano, as the poet of the drama *Elena da Feltre* given the previous evening.“²⁰⁵

Diese Episode ist ein Beispiel für die schon erläuterte Arbeit der neapolitanischen Zensurbehörde, der es wichtig war die Moralvorstellungen der streng katholischen Bourbonen zu wahren (siehe Kapitel 4.3.). Nur deshalb konnte es zu einem nachträglichen Einschreiten der Zensur wegen eines Satzes kommen, der keine politische Gefahr birgt. Oder hätte es für die Zensur einen anderen Grund gegeben, weitere Aufführungen zu verhindern?

Um eine Antwort auf diese Frage zu finden, gilt es den politischen Hintergrund der Oper näher zu beleuchten.

Elenas Vater Sigfredo gehörte der Partei der Guelfen, den Anhängern des Papstes an. Er befand sich also im Kampf mit der Partei der Ghibellinen, denen Boemondo angehörte, diese waren Anhänger des Kaisers. Die Positionen von Guido und Ubaldo werden zwar nicht genannt, doch da Ubaldo ein Vertrauter Boemondos ist, ist er wohl zu den Ghibellinen zu rechnen und Guido zu den Guelfen.

Im Zuge der Gefechte zwischen den zwei Parteien fällt Belluno an die Ghibellinen. Diese Tatsache wird schon von Sigfredo in der fünften Szene des ersten Aktes erwähnt:

„(...) cadde Belluno,
Cadde in potere anch'essa
del barbaro Eccelino;“²⁰⁶

²⁰² Black, J. (1984). *The Italian romantic Libretto. A study of Salvatore Cammarano*. S. 57.

Ü.: Wie ich vor Gott niedersinke.

²⁰³ Black, J. (1984). *The Italian romantic Libretto. A study of Salvatore Cammarano*. S. 57.

²⁰⁴ Ebenda. S. 57.

²⁰⁵ Ebenda. S. 57.

²⁰⁶ Cammarano, S., Mercadante, S. (1839). *Elena da Feltre. Dramma tragico in tre atti*. S. 9.

Die ghibellinischen Figuren feiern diese Tatsache in der fünften Szene des zweiten Aktes, wenn Boemondo, Imberga und Guido in den Festsaal schreiten:

„Già Belluno al vento spiega
La bandiera d'Eccelino!
Pugni invan, lombarda Lega,
Contro il ferro ghibellino;
Guelfi, l'Italia contrada
Sgombra alfin di voi sarà.
All'Impero della spada
Ogni forza cederà.“²⁰⁷

In dieser kurzen Passage werden einige Schlagworte genannt, die es in Bezug auf die Geschichte des mittelalterlichen Italien zu erörtern gilt. Dann wird versucht werden sie in Bezug zu den politischen Entwicklungen im Risorgimento zu setzen.

Die Guelfen galten als Anhänger des Papstes, die Ghibellinen als jene des Kaisers. Im Laufe des Mittelalters kam es zu vielen Konflikten in denen diese beiden Parteien gegeneinander kämpften.

Im Zuge des Risorgimento bildeten sich analog zu den Guelfen und Ghibellinen im Mittelalter, die Parteien der Neoguelfen und Neoghibellinen.

Als neoguelfische Bewegung wurden „die politisch- kulturellen Tendenzen bezeichnet, die zwischen der Französischen Revolution und dem Schicksalsjahr 1848 die Einigung und Freiheit Italiens mit der nationalen Mission des Papsttums verbanden.“²⁰⁸ Wie der Name schon sagt, knüpften die Neoguelfen und

Ü.: Belluno ist gefallen,
Auch jene (Stadt) fiel in die Macht
des Barbaren Ezzelin.

²⁰⁷ Cammarano, S., Mercadante, S. (1839). *Elena da Feltre. Drame tragico in tre atti*. S. 20.

Ü.: Schon entfaltet Belluno im Wind
Ezzelinos's Fahne!
Vergeblicher Kampf, die Lombardische Lega,
gegen das ghibellinische Eisen.
Guelfen, das ganze Italien
wird am Ende frei von euch sein.
Dem Imperium des Schwertes
Wird sich jede Macht ergeben.

²⁰⁸ Brütting, R. (Hrsg.). (1995). *Italien- Lexikon. Schlüsselbegriffe zur Geschichte, Gesellschaft, Wirtschaft, Politik, Justiz, Gesundheitswesen, Verkehr, Presse, Rundfunk, Kultur und*

Neoghibellinen an ihre mittelalterlichen Vorgänger an. Also war im Gegensatz zu den Neoguelfen, die Partei der Neoghibellinen jene, die ein geeintes Italien unter dem Primat des Kaisers mit möglichst wenig Einfluss der katholischen Kirche anstrebte.

In der Zeit des Risorgimento spielte vor allem „die Wiederentdeckung des mittelalterlichen Guelfentums“ eine große Rolle, vor allem durch die „liberale katholische Nationalbewegung, die eine Zeit lang, d.h. bis 1849, an ein durch Papst Pius IX. föderativ geeintes Italien glaubte“²⁰⁹.

Auch von König Ezzelin, der von Elena im Libretto als „tremendo Eccelin“²¹⁰ und von ihrem Vater Sigfredo als „barbaro Eccelin“²¹¹ bezeichnet wird, ist immer wieder die Rede. Es handelt sich bei König Ezzelin um eine wirklich existierende Figur und ihm wurden entsetzliche Gräueltaten nachgesagt. In seinem Artikel „*Ezzelino crudelissimo tiranno: genesi e sviluppo di un mito*“, untersucht Gherardo Ortalli den Mythos um den grausamen Herrscher Ezzelino da Romano, der im 13. Jahrhundert im Norden Italiens sein Unwesen trieb. Dabei stellt er fest, dass die Legende auf durchaus wahren Begebenheiten beruht, wie aus Berichten von Chronisten hervorgeht. Ezzelino da Romano tötete in Padua 11.000 Menschen, ließ Frauen vergewaltigen, ihnen die Brüste abschneiden, sie nackt im Wald aussetzen, Männern die Augen ausstechen und Bettler bei lebendigen Leibe verbrennen, um nur einige Beispiele zu nennen.²¹²

Durch die immer wieder angesprochene Figur König Ezzelins und durch den Betrug Boemondos, der durch sein Handeln Elena und ihren Vater tötet und Guido in eine unglückliche Ehe zwingt, wird in der *Elena da Feltre* ein sehr negatives Bild von den ghibellinischen Herrschern gemalt. Im Gegensatz dazu werden die guelfischen Charaktere Elena, Sigfredo und Guido, als gute und ehrliche Menschen gezeichnet.

Bildungseinrichtungen. S. 528.

²⁰⁹ Herde, P. (1986). *Guelfen und Neoguelfen. Zur Geschichte einer nationalen Ideologie vom Mittelalter zum Risorgimento*. S. 34.

²¹⁰ Cammarano, S., Mercadante, S. (1839). *Elena da Feltre. Dramma tragico in tre atti*. S. 8.
Ü.: schrecklicher Ezzelin

²¹¹ Ebenda. S. 9.

Ü.: barbarischer Ezzelin

²¹² Ortalli, G. (1992). *Ezzelino crudelissimo tiranno: genesi e sviluppo di un mito*. In: *La Ricerca Folklorica*. N. 25. S. 89-98.

Nachdem die politische Bedeutung angesprochen wurde, die das Libretto transportiert, gilt es an dieser Stelle zu beleuchten, ob sie durch die Komposition Mercadantes mitgetragen wird.

Der oben erwähnte Chor in der fünften Szene des zweiten Aktes wird im Partiturmanuskript als „Allegro maestoso“²¹³ bezeichnet, es wirkt flott und freudig, durch die wie Fanfaren eingesetzten Bläser („Corni in Fa, Corni in Do, Trombe in Do, Tromboni“²¹⁴), erhält es zudem einen militärischen Charakter. Der Chor singt dazu im Forte und meist homophon, was zur Textverständlichkeit beiträgt. Die wenigen polyphonen Stellen werden dann homophon wiederholt. Dadurch wird die Textverständlichkeit verbessert, da die polyphonen Stellen kunstvoller gearbeitet sind und die einzelnen Stimmen sich in Rhythmik und Melodie stark unterscheiden, während bei den homophonen Stellen die Stimmen im selben Rhythmus gesetzt sind und sich also nur durch die verschiedenen Tonhöhen unterscheiden.²¹⁵ Daraus kann man schließen, dass es Mercadante an dieser Stelle sehr wichtig war, für eine gute Textverständlichkeit zu sorgen, auch wenn sie für des Hauptstrang der Handlung, also der unglücklichen Liebe Elenas zu Guido nicht relevant ist.

Am Ende des Chores wird der Satz „Guelfi, l'Italia contrada sgombra alfin di voi sarà“²¹⁶ vier Mal wiederholt. Es ist denkbar, dass Mercadante die Aufmerksamkeit der Zuschauer ganz bewusst auf die Thematik Guelfen und Ghibellinen lenken wollte, und dabei vor allem die Brutalität und Kampfeslust der Ghibellinen betonen wollte. Dafür sprechen auch weitere Stellen:

Nachdem Ubaldo entdeckt hat, das Sigfredo bereits getötet worden ist, und er somit von Boemondo betrogen wurde, schwört er Rache an Boemondo und ruft seine Getreuen zu den Waffen:

„Miei prodi,orgete all'armi ...
Lo sdegno guelfo che in sen vi cova,
sbocchi a vedetta di molte offese ...“²¹⁷

²¹³ Cammarano, S., Mercadante, S. (ca. 1860). *Elena da Feltre*. Manuskript. S. 192.

²¹⁴ Ebenda. S. 192f.

²¹⁵ Zu den Begriffen Homophonie und Polyphonie siehe Massenkeil, G., Noltensmeier, R. (Hrsg.). (1998). *Metzler- Sachlexikon Musik*. S. 400, 825.

²¹⁶ Cammarano, S., Mercadante, S. (ca. 1860). *Elena da Feltre*. Manuskript. 201- 205.

²¹⁷ Cammarano, S., Mercadante, S. (1839). *Elena da Feltre. Dramma tragico in tre atti* S. 28f.

Ü.: Meine Helden, kommt zu den Waffen ...

Die Verachtung der Guelfen, die in eurer Brust nistet

Diese Stelle ist im Manuskript mit einem „Fortissimo“²¹⁸ versehen. Ähnlich wie beim schon erwähnten Chor im zweiten Akt kommen hier Bläser zum Einsatz („Corni, Trombe, Tromboni“²¹⁹), die zusammen mit dem Tempo „Allegro“²²⁰ wieder ein sehr kämpferisches Bild der Ghibellinen zeichnen.²²¹

Im Gegensatz dazu stehen die Stellen in denen Elena (als einzig wirklich Anwesender guelfischer Charakter, nachdem Sigfredo nur kurz im ersten Akt auftritt) singt. Es scheint so, als wären ihre Stellen, als Gegensatz zu den Stellen der ghibellinischen Charaktere komponiert worden. Exemplarisch sei hier die Stelle genannt, in der Elena in ihrem Zimmer auf Ubaldo und ihren Vater wartet.²²² Ihr zarter Gesang wird gar nicht begleitet, und transportiert dem Publikum die Tragödie ihrer verlorenen Liebe. Diese Stelle bildet einen krassen Gegensatz zu den reichen Orchesterstellen, das führt dazu, dass die Figur der Elena an dieser Stelle ebenso allein gelassen wirkt, wie sie es in der Handlung ist. Nachdem sie vom Tod ihres Vater erfahren hat, singt sie die letzte Arie vor ihrem Tod im „Adagio“²²³, im Manuskript findet sich dazu auch die Anweisung „Elena come in delirio“²²⁴. Im Gegensatz zu den kämpferischen und bis zu einem gewissen Punkt auch selbstbestimmten Ghibellinen, wird hier am Ende der Oper ein musikalisches Bild der Elena gezeichnet, das sie als allein gelassenes Opfer der ghibellinischen Intrigen gezeichnet.

Bricht man nun die Charakterzeichnung der Figuren in der Oper auf den kleinsten gemeinsamen Nenner herab, so ergibt sich: Ghibellinen sind böse, Guelfen sind gut. Es wäre also denkbar, dass sich Mercadante und Cammarano hier für die Neoguelfen aussprechen, also für ein geeintes Italien, an dessen Spitze der Papst steht.

Dabei waren sie ihrer Zeit voraus, denn ihren Höhepunkt erlebten die Neoguelfen

soll zur Rache für viele Beleidigungen werden.

²¹⁸ Cammarano, S., Mercadante, S. (ca. 1860). *Elena da Feltre*. Manuskript. S. 290.

²¹⁹ Ebenda. S. 290.

²²⁰ Ebenda. S. 290.

²²¹ Cammarano, S., Mercadante, S. (ca. 1860). *Elena da Feltre*. Manuskript. S. 290 – 293.

²²² Cammarano, S., Mercadante, S. (1839). *Elena da Feltre. Drame tragico in tre atti*. S. 29f.

Cammarano, S., Mercadante, S. (ca. 1860). *Elena da Feltre*. Manuskript. S. 320f.

²²³ Ebenda. S. 336.

²²⁴ Ebenda. S. 336.

Ü.: Elena wie im Delirium

in den ersten Jahren des Pontifikats Pius IX., 1846 bis zu seiner Flucht nach Gaeta 1849. Allerdings prägten die Neoguelfen schon früher das politische Geschehen, denn schon um 1820 waren die Schriften eines ihrer Hauptvertreter, Cesare Balbo, in aller Munde. Er schrieb „dass Italien die einzige unter den Nationen sei, die sowohl eine antike wie auch eine moderne Geschichte aufweise“. Im gelang, wie Brigit Pauls schreibt „der historische Streich, die Epocheneinteilung ‚antik‘ und ‚modern‘ unter einem Begriff der Nation zu vereinen.“²²⁵ Der Sitz des Papstes in Rom bewiese „die Vorrangstellung der Italiener und sei somit das ideale Symbol für eine italienische Nation“²²⁶.

Wie schon in Kapitel 3.5. erwähnt, hatten die Neoguelfen, allen voran Papst Pius IX. die Sympathien der Bevölkerung geweckt, diese bekundeten die Menschen, die 1848 durch Neapel zogen und dabei die Parolen „Viva l'Italia, Pio IX., il Re e la costituzione“²²⁷ riefen. Vor allem durch die Reformvorschläge und die Amnestie politischer Gefangener, die Pius IX. erlassen hatte, gewann die Neoguelfische Partei viele Anhänger für ihren Weg der italienischen Einigung.²²⁸

Die politische Bedeutung die durch die Oper transportiert wurde, könnte also durch die „guten“ guelfischen Charaktere, eine Art „Werbung“ für den Neoguelfismus gewesen sein. Wäre dies der Fall, hätten sich Mercadante und Cammarano durch das Libretto für ein geeintes Italien aussprechen können, ohne die bourbonische Zensur fürchten zu müssen. Denn auch wenn sich die Bourbonen sicher nicht für eine Einigung Italiens ausgesprochen hätten, das Primat des Papstes war auch ihnen sehr wichtig.

Auch als Ferdinand II. die Verfassung erließ, tat er es im Wissen, dass er der Linie des Papstes folgte (siehe Kap. 3.5.).

Diese Deutung der Oper würde ganz plausibel klingen, gäbe es da nicht eine Unstimmigkeit zwischen dem Libretto und der historischen Realität.

Black nennt nämlich als mögliche Vorlage für die Oper ein Theaterstück von

²²⁵ Pauls, B. (1996). *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozess der Nationenbildung*. S. 80.

²²⁶ Ebenda. S. 79.

²²⁷ Galasso, G. (2007). *Il regno di Napoli. Mezzogiorno borbonico e risorgimentale. 1815- 1860*. (Storia d'Italia Band 15). S. 643.

²²⁸ Pauls, B. (1996). *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozess der Nationenbildung*. S. 79.

Franceschini das den Titel *Elena degl' Uberti* trägt, allerdings führt er weiter aus, dass dieses nicht vor 1851 aufgeführt wurde²²⁹. Damit schließt es sich für die bereits 1839 aufgeführte *Elena da Feltre* als Quelle aus, wäre da nicht die Tatsache, dass die Hauptfigur auch in der Oper *Elena degli Uberti* heisst. Bereits zu Beginn des ersten Aktes fällt dieser Name, als Ubaldo Guido fragt:

„E qual si noma
Coei che tua sará dinazi al cielo?“²³⁰

Und Guido antwortet:

„Elena degli Uberti“²³¹

„Die Adelsfamilie Uberti“ bezeichnet Cardini als eine der ersten „festen Anhänger Friedrichs I.“²³², somit als Ghibellinen. Die Elena der Oper ist aber klar zu den Guelfen zu zählen. Durch diese historische Ungenauigkeit rutscht das zentrale Thema des Neoguelfismus in den Hintergrund, denn es ist davon auszugehen, dass dem durchaus gebildeten Publikum des San Carlo, die Familie Uberti ein Begriff war.

Aber möglicherweise achteten die Künstler deswegen so wenig auf den historischen Hintergrund, weil es Mercadante in der Oper um die Fortführung von etwas ganz anderem ging, nämlich seiner Opernreform.

Mit seiner 1837 entstandenen Oper *Il Giuramento* begann Mercadante eine Opernreform, die er in der *Elena da Feltre* weiterführt. Über die Oper *Elena da Feltre* schrieb Mercadante in einem Brief an seinen Freund Florimo folgendes:

„Ich habe die im *Giuramento* begonnene Revolution weitergeführt. Die Formen werden variiert, mit den trivialen Cabaletten wird Schluss gemacht. Ich habe das Crescendo verbannt und auf Knappheit geachtet: Es gibt weniger Wiederholungen, gewisse Neuerungen in den Kadenzen besondere Rücksicht auf das dramatische Element. Das Orchester ist üppig, aber es verdeckt die Stimmen nicht. Lange Soli in den Ensemblesätzen wurden vermieden, da sie ja, zum

²²⁹ Black, J. (1984). *The Italian romantic Libretto*. S. 59.

²³⁰ Cammarano, S., Mercadante, S. (1839). *Elena da Feltre. Dramma tragico in tre atti*. S. 6.

Ü.: Und wie heisst jene
die dein sein wird vor Gott?

²³¹ Ebenda. S. 6.

Ü.: Elena (aus der Familie) der Uberti.

²³² Cardini, F. In: Auty, R., Bautier, H. (Hrsg.). (1977). *Lexikon des Mittelalters*. Band 4. Spalte 1437.

Schaden der Handlung, die anderen zu sehr kaltstellen.“²³³

Durch dieses Reformkonzept wird gewährleistet, dass der Fokus viel mehr auf die Handlung und den Text der Oper gerichtet wird. Dass Mercadante das so wichtig war, lässt darauf schließen, dass er in seinen Opern mehr ausdrücken wollte, als in hübsche Arien verpackte Gefühlsregungen.

Dafür spricht auch, dass Mercadante seine eigene Reform auch gegen die Mode der Zeit verfolgte und dass damit auch schon über die Grenzen Italiens hinaus bekannt war. So war in der *Allgemeinen Zeitung* über die erste Aufführung der *Elena* in Wien folgendes zu lesen:

„Mercadante hat wohl schon viel bessere Opern geschrieben als diese, doch im Ganzen ist sie keineswegs eine seines feinen Talent und großen Rufes unwürdige Arbeit, und der Erfolg, den sie in Wien erhielt, ist immerhin ein ehrenvoller zu nennen. So oft hört man über die Oberflächlichkeit und Leichtfertigkeit klagen, womit die neueren italienischen Componisten bei Verfassung ihrer Opern zu Werke gehen; wir klagen darüber, allein gestehen wir es auch nur offen, wir haben uns auch schon so sehr an diese stereotype Manier moderner Opernmusik gewöhnt, dass es uns oft nicht einmal recht ist, wenn sich einer ihrer Meister einmal die Freiheit nimmt, von dem gewöhnlichen Schlendrian abzuweichen, und in seinen Conceptionen eine edlere Tendenz verwalten zu lassen. (...)“

Dass Mercadante der herrschenden Mode nicht so unbedingt huldigt, wie die übrigen Componisten Italiens, bewies er in vielen Opern, und so auch in seiner neuesten, die uns von ihm bekannt wurde. Sein Streben geht dahin, die Situation und den Charakter der handelnden Personen mit mehr innerer Wahrheit, als es sonst üblich ist, aufzufassen, und dazu fehlt es ihm nicht an Talent, musikalischen Kenntnissen und Erfindungsgabe. (...)“²³⁴

Auch wenn noch einmal herausgestellt wird, dass die *Elena* nicht sein größter Erfolg war, wird Mercadante trotzdem als Komponist gelobt, der zwar nicht immer der neuesten Mode folgt, aber dafür viel Wert auf die Dramaturgie der Oper legt. Daraus kann man schließen, dass er großen Wert auf die Textgrundlage zu seiner Musik legte, dem Libretto. Es erscheint mir deswegen wichtig, das

²³³ Zitiert nach: Miller, N. In: Weber, H. (Hrsg.). (1992). *Metzler- Komponisten- Lexikon*. 340 *werkgeschichtliche Porträts*. S. 374.

²³⁴ *Allgemeine Theaterzeitung, Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben*, 33. Jahrgang, Nr. 123, 22.5. 1840, S. 522f. Zitiert nach: Jahn, M. (2006). *Die Tanti Palpiti ... Italiener in Wien*. S. 153 f.

herauszustellen, da Mercadantes „Streben (...) die Situation und den Charakter der handelnden Personen mit mehr innerer Wahrheit, als es sonst üblich ist, aufzufassen (...)“ ein sicherer Garant dafür zu sein scheint, dass politische Bedeutungen in seinen Opern höchstwahrscheinlich beabsichtigt waren.

Schreiber beschreibt Mercadantes Reformkonzept wie folgt: „Die Rezitative verbinden nun nicht mehr Shownummern, sondern sind wesentlicher Handlungsträger (...).“²³⁵

Ein gutes Beispiel für ein Rezitativ als Handlungsträger, ist die oben schon erwähnte Stelle im dritten Akt, wenn Elena auf die Rückkehr Ubaldos mit ihrem Vater wartet²³⁶. Elena singt hier beinahe unbegleitet, nur zwischen den Gesangsphrasen spielen Violoncelli in einem „andante sostenuto“²³⁷. Ihr Gesang steht meist alleine und dient als einziger und unmittelbarer Handlungsträger, was gerade an dieser Stelle für Mercadante besonders wichtig gewesen sein könnte. Elena sitzt im Zimmer und wartet darauf, dass Ubaldo ihren Vater befreit. Schon langsam kommen ihr Zweifel, da er ja schon längst hätte zurück bei ihr sein sollen. Hier nimmt die Handlung die letzte große tragische Wendung, denn bald wird klar, dass Elenas Vater schon tot ist.

In dieser Schlussequenz der Oper nimmt das Tempo in dem Maße zu, wie es die Aufregung Elenas tut, um kurz vor ihrem Tod wieder langsamer zu werden. Beginnend mit Elenas sehr ruhigem Rezitativ in einen „andante sostenuto“²³⁸, während sie auf Nachricht von ihrem Vater wartet, wechselt das Tempo zu einem „andante“²³⁹, als Elena Guidos und Imbergas Hochzeitszug hört. Nachdem der Zug vorbei ist, kommt Ubaldo zu Elena und überbringt ihr die Nachricht vom Tod ihres Vaters. Hier wechselt das Tempo erneut zu einem „allegro agitato“²⁴⁰. Nachdem Elena die Nachricht vernommen hat, wird die Musik merklich ruhiger, sämtliche instrumentalen Einsätze sind mit einem „pianissimo“²⁴¹ markiert, das

²³⁵ Schreiber, U. (1991). *Opernführer für Fortgeschrittene: Eine Geschichte des Musiktheaters*. Band 2. Das 19. Jahrhundert. S. 316.

²³⁶ Cammarano, S., Mercadante, S. (ca. 1860). *Elena da Feltre*. Manuskript. S. 313 ff.

²³⁷ Ebenda. S. 313.

²³⁸ Ebenda. S. 313.

²³⁹ Ebenda. S. 318.

²⁴⁰ Ebenda. S. 332.

²⁴¹ Ebenda. S. 334.

Tempo wechselt zu einem „Andante molto sostenuto“²⁴². Vor Elenas letztem Gesangeinsatz steht in der Partitur „Elena come in delirio, Adagio“²⁴³. Hier singt sie davon, dass ihr Vater noch nicht tot ist, sondern auf sie wartet und stirbt dann um bei ihrem Vater sein zu können. Diese Phrase ist im Gesangspart der Elena mit einem „pianissimo“²⁴⁴ versehen, aber dadurch, dass auch die Instrumente an dieser Stelle sehr leise spielen müssen, erreichte Mercadante trotzdem eine sehr gute Verständlichkeit der Elena, denn durch die Zurückgenommenheit des Orchesters liegt der Fokus bei ihr.

Mercadante setzte sich also so sehr damit auseinander, wie er die Handlung der Oper in den Mittelpunkt rücken könnte, dass er dafür eigens eine Opernreform entwarf, und beginnend mit *Il Giuramento* (1837) all seine Werke danach schrieb. Man kann also davon ausgehen, dass alles was man aus der Handlung der Opern Mercadantes ab 1837 herauslesen kann, und alle Verbindungen zum aktuellen politischen Geschehen, gewollt waren.

Nun ist das in der *Elena da Feltre* inhärente politische Thema der Guelfen und Ghibellinen (bzw. Neoguelfen und Neoghibellinen) schon diskutiert worden. Die Unschlüssigkeit die sich aus dem Familiennamen der Elena ergibt, lässt sich möglicherweise damit erklären, dass Mercadante hier mehr Wert auf die Fortführung seiner Reform legte.

Auf jeden Fall treffen Mercadante und Cammarano aber mit der Wahl ihres Sujets auf jeden Fall den politischen Geist der Zeit. Denn „da die Jahrhunderte nach 1500 Italien nur Fremdherrschaft gebracht hatten, wurde das Mittelalter als Symbol und Vorbild für die Gegenwart“²⁴⁵ gesehen.

Mercadante gibt sich in dieser Oper Mühe, die Handlung hierarchisch über die Musik zu stellen. So konnte er die politischen Bedeutungen beim Publikum besser rezipierbar machen. Allerdings scheinen die politischen Gedanken, die dieser Oper zugrunde liegen doch etwas zu komplex und vielschichtig, als dass sie vom

²⁴² Ebenda, S. 334.

²⁴³ Ebenda, S. 336.

²⁴⁴ Ebenda, S. 338.

²⁴⁵ Herde, P. (1986). *Guelfen und Neoguelfen. Zur Geschichte einer nationalen Ideologie vom Mittelalter zum Risorgimento*. S. 88.

Publikum in ihrem gesamten Ausmaß rezipierbar gewesen wären. Abgesehen davon wurde die Oper in Neapel nur zweimal gespielt. Das dürfte nicht ausgereicht haben, um die politische Bedeutung der Oper bekannt gemacht zu haben und schon gar nicht um sie über die Grenzen des Opernhauses und dessen Publikums hinaus zu tragen.

10. La Vestale

La Vestale ist von den vier hier besprochenen Opern, diejenige die am San Carlo am öftesten aufgeführt wurde. Nach der Uraufführung am 10. März 1840 wurde die Oper bis 1842 55 Mal aufgeführt. Weitere Aufführungsserien fanden 1845/46 mit 10 Vorstellungen, 1851/52 mit 17 Vorstellungen, 1857/58 mit 10 Vorstellungen, 1866/67 mit 17 Vorstellungen und 1872/73 mit 11 Vorstellungen statt. Zwischen 1840 und 1873 wurde *La Vestale* 120 Mal am San Carlo aufgeführt.

Loewenberg vermerkt in seinen „*Annals of Opera*“: „Very successful in Italy“.²⁴⁶ John Black dazu: „For thirty years or so it was usually to be found in the repertoire on one or other of the theatres in Italy.“²⁴⁷ Dass Loewenberg nach der *Vestale* Aufführung in Rom 1842, die nächste Vorstellung in Italien erst 1877 in Mailand datiert, ist durch die zensurbedingten Titel- und sogar Formänderungen der Oper erklärbar. „It ran into trouble with censors in Rome, and was played there first with a modified libretto as *Emilia*, and later as an oratorio with the title *San Camillo*“.²⁴⁸

1842 wird die Oper unter dem Namen *Emilia* in Rom aufgeführt. 1877 wird sie in Mailand gegeben, 1895 in Altamura und Neapel. Öfters wurde *La Vestale* im Ausland gezeigt: Anfang der 1840er Jahre in Barcelona, Malta, Paris und Lissabon, sowie in Wien und Berlin 1842. In den späten 1840er bis in die 1860er Jahre scheint die Oper in Südamerika sehr beliebt gewesen zu sein. Davon zeugen verschiedene Aufführungen: Rio de Janerio 1849, Havanna, Buenos Aires und Mexico 1855, Santiago 1868. Auch in Osteuropa gab es mehrere Aufführungen: Bukarest 1847, Zagreb (Agram) 1852, Izmir (Smyrna) 1867.²⁴⁹

Für die Beliebtheit des Sujets spricht die Tatsache, dass Mercadantes *La Vestale* nicht die einzige Oper mit diesem Titel ist. Bereits 1807 wurde Gaspare Spontinis

²⁴⁶ Loewenberg, A. (1955). *Annals of Opera. 1597 – 1940*. Spalte 807.

²⁴⁷ Black, J. (1984). *The Italian romantic Libretto. A study of Salvatore Cammarano*. S. 68.

²⁴⁸ Ebenda. S. 68.

²⁴⁹ Loewenberg, A. (1955). *Annals of Opera. 1597 – 1940*. Spalte 807.

gleichnamige Oper in Paris uraufgeführt, 1825 wurde die weniger bekannte *Vestale* von Luigi Marchionni uraufgeführt. Spontinis *Vestale* war dem Publikum noch gut in Erinnerung, als Mercadantes Oper aufgeführt wurde. Davon zeugt auch folgende Kritik, anlässlich der Erstaufführung von Mercadantes *La Vestale* am Wiener Kärntnertortheater:

„Erstaufführung am Kärntertortheater: 2. April 1842.

(...)

Fiasko – mit diesem einzigen Wort ist die Darbietung der Tragedia lirica in drei Akten *La Vestale* am Kärntertortheater zu beschreiben. Die Wahl dieses – in Wien unter seinem wahren Wert geschlagenen – Werkes zu Eröffnung der italienischen Stagione des Jahres 1842 erwies sich als falsch; es kam zu einer einzigen Wiederholung. (...) Ein Vergleich mit der beliebten, zu dieser Zeit jedoch bereits sehr selten aufgeführten Oper *Die Vestalin* von Spontini fiel jedoch zuungunsten Mercadantes aus, da konnten alle Anstrengungen der Sänger nichts ändern. (...)

Die im Textbuche enthaltene Schlußscene der Oper, in der Decius am Grabe der Vestalin sich selber den Tod gibt, wurde weggelassen und so blieb die Handlung ohne eigentliche Entwicklung.

Fragt man nach den Ursachen dieses ungünstigen Erfolges, so sind solche einzig und allein in der Gehaltlosigkeit der Composition zu suchen, die sich zu Spontinis berühmter und leider immer mehr in Vergessenheit gerathender „Vestalin“ ungefähr so verhält wie die Krämerbude zu einem Göttertempel.“²⁵⁰

Nach dem Misserfolg der *Vestale* in Wien, liest man in der *Gazzetta dei Teatri* eine gute Kritik über eine Vorstellung der *Vestale* am San Carlo 1851. Gelobt werden die majestätische Größe der Musik Mercadantes und die Leistung der Sänger.²⁵¹

In derselben Zeitschrift liest man anlässlich der Wiederaufnahme 1857/58 am San Carlo:

„La *Vestale* con Baldanza, Coliva, la Fioretti e la Guarducci.

La vestale!? Mamma mia,

che tremenda parodia! ...

Povero Mercadante! Chi sa che delitto avrà commesso per essere stato condannato a quel supplizio, a quell'eccidio, a quell'ecatombe!

²⁵⁰ *Allgemeine Theaterzeitung, Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben*, 35. Jahrgang, Nr 81, 5.4.1842, S. 361f. Zitiert nach: Jahn, M. (2006). *Di Tanti Palpiti ... Italiener in Wien*, S. 170f.

²⁵¹ Lampugnani, G. (Hrsg.). *La Gazzetta dei Teatri*, 25 Ottobre 1851, Anno XIV, N 58, S. 232. O.: „La maestosa grandezza della Musica di Mercadante, i bei canti larghi, spontanei ed italianissimi (...). La parte della Bendazzi (...) non nascose la sua bella voce.(...) Il duetto col contralto fu ben cantato. (...)“

(...)

Altro che sotterrata vita! Bisognava trovarsi martedì a San Carlo per vedere la *Vestale* ridotta a pantomima, a ballo, a opera di pupi! ...²⁵²

Die schlechten Kritiken werden durch die vielen Vorstellungen relativiert. Aufgrund der Anzahl der gegebenen Vorstellungen, kann man daraus schließen, dass *La Vestale* eine sehr erfolgreiche Oper war, die von vielen Menschen gesehen worden ist. Daher lohnt es sich einen Blick auf den Inhalt der Oper zu werfen und Themen, die als politisch verstanden hätten werden können, herauszufiltern.

10.1. Liebe ohne Happy End im alten Rom

Schauplatz der Oper ist das antike Rom. Emilia, die Hauptfigur, ist eine junge Vestalin. Sie wurde zur Priesterin, nachdem sie die Nachricht erhalten hatte, dass ihr Geliebter Decio im Kampf gegen die Gallier gestorben sei.

Am Beginn der Oper erfährt sie, dass Decio noch lebt und in Kürze mit einem Triumphzug in Rom empfangen werden sollte. Die Vestalinnen eilen mit den Bewohnern Roms dem Zug entgegen. Emilia kann es kaum erwarten ihn wiedersehen zu dürfen, auch wenn sie weiß, dass sie als Vestalin nun auf seine Liebe verzichten muss.

Emilia wird von der Großen Vestalin ausgewählt um in der kommenden Nacht das Feuer im Tempel zu hüten. Als sie gebeten wird vorzutreten, damit die Anwesenden sehen, wer dieser verantwortungsvolle Aufgabe betraut wurde, erkennt Decio sie und verzweifelt. Auch wenn er weiß, dass es ihm verboten ist, bittet er seinen Freund Publio ihm zu helfen und ihm einen Weg zu Emilia zu zeigen. Publio kennt einen geheimen Gang, der zum Tempel der Vesta führt.

In der darauf folgenden Nacht schleicht sich Decio durch den geheimen Gang zu Emilia. Decio will sich umbringen, da er nicht ohne Emilia leben will und kann, sie versucht ihn umzustimmen und merkt zu spät, dass das Feuer ausgegangen ist.

²⁵² Lampugnani, G. (Hrsg.). *La Gazzetta dei Teatri*. 15. Gennajo 1858. Anno XXI, N. 3. S. 11.

Ü.: Armer Mercadante! Wer weiß, was er für ein Verbrechen begangen hat, um zu dieser Tortur, diesem Massaker, diesem Blutbad, dieser Schlacht verurteilt worden zu sein. (...) Nicht nur lebendig begraben! Man musste am Dienstag im San Carlo sein, um die *Vestalin* auf eine Pantomime reduziert zu sehen, auf einen Tanz, auf ein Puppentheater.

Emilia fällt vor Entsetzten in Ohnmacht. Publio kommt herein und rät Decio zu flüchten und sich so zu retten, Emilia wäre schon verloren. Als er diesem Rat nicht Folge leistet zerrt Publio ihn weg, und Emilia bleibt alleine zurück.

Da kommt die große Vestalin mit den anderen Vestalinnen herein, alle sind entsetzt angesichts des verlöschten Feuers.

Um Emilia vor der Strafe zu schützen, versucht ihre Freundin Giunia, ebenfalls eine Vestalin, die Schuld auf sich zu nehmen, doch Emilia lässt das nicht zu. Da kommt Decio und klärt über sein Verbrechen auf.

Decios Vater Licio ist entsetzt und sagt Decio sei nicht mehr sein Sohn. Publio versucht ihn zu beschwichtigen, doch ohne Erfolg. Emilia wird lebendig begraben, als Decio das erfährt bringt er sich um, um nach dem Tode mit ihr vereint sein zu können.

Die gleichnamige Oper des Komponisten Gaspare Spontini nach einem Libretto von Victor- Joseph Étienne De Jouy war damals sehr bekannt und beliebt (wie auch aus den Wiener Kritiken oben hervorgeht) und war somit Mercadante und Cammarano mit Sicherheit bekannt. Allerdings haben diese die Namen der Figuren geändert, so heißt Emilia bei Spontini Giulia, Decio war bei Spontini Licinius.

Die größten Unterschiede zwischen den beiden Opern sind, dass Emilia zur Vestalin wurde, weil sie Decio für tot hielt. Bei Spontini hatte Licinius bei Giulias Mutter um ihre Hand angehalten. Sie war auch einverstanden, aber Giulias Vater wollte seine Tochter nicht mit einem Mann verheiraten, der sich noch keinen Namen gemacht und keinen Ruhm geerntet hatte. Daher zog Licinius in den Krieg, um dann siegreich zurückgekehrt, seine geliebte Giulia heiraten zu können. Doch während seiner Abwesenheit wird Giulia von ihrem sterbenden Vater gezwungen, eine Priesterin der Vestalin zu werden.

Der zweite wesentliche Unterschied betrifft den Schluss der Oper: Bei Spontini löst sich alles in einem Happy End auf, denn durch einen Blitz wird die Flamme der Vesta neu entfacht. Das deuten alle als Zeichen der Götter: Giulia wird nicht getötet und kann ihren Licinius heiraten.

Man kann allerdings annehmen, dass ursprünglich Spontinis Oper ein ähnliches

Ende hätte haben sollen, allerdings stellt Black fest, dass dies zur Zeit der Uraufführung gar nicht möglich gewesen wäre:

„When Spontini's opera had been written in 1807, it was not possible to represent the tragic end of a heroine on the stage (...). Even later, the true ending to the story might have been forbidden on the operatic stage of Naples, since it was not till after 1830 that a heroine might be put to death in full view to the audience.“²⁵³

Daraus kann man schließen, dass es Cammarano und Mercadante bei den Veränderungen, die sie an der Spontini- Handlung vornehmen, nicht darum ging, die Botschaft der Oper zu verändern, sondern dass sie einfach andere dramaturgische Möglichkeiten als Spontini hatten. Die politische Bedeutung der Oper tritt aber an anderen Stellen zutage.

10.2 Die Wiedergeburt Italiens aus dem Geiste Roms

Der Konnex zwischen der Oper *La Vestale* und dem Risorgimento ist in Handlungsort- und Zeit der Oper begründet, dem alten Rom.

Philip Gossett hält fest, dass Cammarano die Handlung seiner Libretti des Öfteren in der Vergangenheit ansiedelte und schließt darauf, dass er so hoffte die Zensur zu umgehen²⁵⁴. Das könnte also ein Grund dafür sein, dass sich Mercadante und Cammarano für ein Sujet entscheiden, das so weit in der Vergangenheit verortet war.

Wie Birgit Pauls beschrieben hat, zeigt „die Übersetzung des Wortsinns von ‚Risorgimento‘ nicht nur das Erstmalige entstehen – zum Beispiel einer Nation – an, sondern die Wiederholung dieses Vorgangs.“²⁵⁵

Im Zuge des 19. Jahrhunderts gab es zwei wesentliche Vorbilder, auf die man sich bezog um die Forderung nach einem geeinten Italien zu untermauern, denn wie Arblaster schreibt (siehe dazu auch Kap. 2), suchte man nach einer „kollektiven Identität“, die dann den kulturellen Beweis für die Existenz einer

²⁵³ Black, J. (1984). *The Italian romanic Libretto. A study of Salvatore Cammarano*. S. 67.

²⁵⁴ Gossett, P. (1988). La fine dell'età borbonica. In: Marinelli Roscioni, C. (Hrsg.). *Il teatro di San Carlo. La cronologia 1737- 1987*. Band 1. S.176.

²⁵⁵ Pauls, B. (1996). *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozess der Nationenbildung*. S. 53.

Nation liefern sollte.²⁵⁶ Zum ersten waren dies die Stadtrepubliken im Mittelalter²⁵⁷ (wie in der Oper *Elena da Feltre*) und zum zweiten das antike Rom (so nicht nur *La Vestale*, sondern auch *Orazj e Curiazj* und *Virginia*). Dessen Größe und Stärke sollten als Vorbild für die neuzubildende Italienische Nation dienen.

Schon in der ersten Szene des ersten Aktes wird in *La Vestale* in einem Lobgesang an die Göttin Vesta, die Unsterblichkeit des Römischen Reiches besungen:

„Questa patria d'intrepidi eroi
Visse, vive, ed eterna vivrà“²⁵⁸

Politisch gesehen dürfte das Libretto für die Zensurbehörde allerdings unproblematisch gewesen sein. Oben genanntes Zitat ist die einzige Stelle, die man im Sinne eines Risorgimento der italienischen Nation deuten könnte. Dadurch, dass sie als Lobgesang an die Göttin Vesta gesungen wird, ist die Stelle, falls sie überhaupt politisch gemeint war, gut getarnt.

Trotzdem ließ es sich Mercadante offensichtlich nicht nehmen, diesem Text eine große Gewichtung zu verleihen, indem er ihn vom Chor im „fortissimo“, also sehr laut, singen lässt, allerdings ohne Begleitung²⁵⁹. Diese Stelle wird dann wiederholt und der Chor singt nun polyphon, wird allerdings an der Stelle „Questa patria d'intrepidi eroi“ wieder homophon. Dadurch wird die Textverständlichkeit verbessert.

Das Prinzip das Mercadante hier anwendet, um eine bessere Textverständlichkeit zu erreichen, ist dasselbe, das schon in Bezug auf den Chor in der fünften Szene des zweiten Aktes der Oper *Elena da Feltre* ausführlicher erklärt wurde (siehe Kap. 9.3.).

Das große Thema der Oper *La Vestale* ist die Großmacht Rom, als Heimat großer Helden, die tapfer gegen alle fremden Mächte kämpfen, die die

²⁵⁶ Arblaster, A. (1992). *Viva la Libertà! Politics in Opera*. S. 63.

²⁵⁷ Pauls, B. (1996). *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozess der Nationenbildung*. S. 54.

²⁵⁸ Cammarano, S., Mercadante, S. (um 1840). *La Vestale. Tragedie lirica in tre atti*. S.5.

Ü.: Diese Heimat furchtloser Helden
hat gelebt, lebt und wird für immer leben.

²⁵⁹ Cammarano, S., Mercadante, S. (ca. 1840). *La Vestale*. Manuskript. S. 18.

Vormachtstellung Roms bedrohen, so zum Beispiel an der Stelle „Di Galli spargendo di Roma il Terror“²⁶⁰. Das große Rom, das in der Oper nicht nur als Stadt vorkommt, sondern zusätzlich auch in Gestalt des großen Helden Decio repräsentiert wird, lehrt den Fremdmächten, in diesem Fall den Galliern das Fürchten.

So wird der Held Decio bei seiner siegreichen Rückkehr nach Rom mit einem großen Triumphzug gefeiert, dabei singt der Chor:

„Plauso al duce vincitore,
Lauri eterni alla sua chioma:
Egli esempio è di valore,
Scudo e brando egli è di Roma:
Parve il nume alla guerra,
I nemici debellò:
Ed ogni eco della terra
Del suo nome ribombò.“²⁶¹

Dieser Chor wird im Manuskript als „Coro trionfale“²⁶² bezeichnet, und als ebenso triumphierend wird Decio durch ihn gefeiert. Er ist der Held der Rom beschützt hat, und dank ihm hat Rom seine Vorherrschaft erhalten können. Das Tempo bezeichnet Mercadante mit „allegro vivace, spritoso“²⁶³. Die Freude in der Musik sollte sich wohl auch in der szenischen Umsetzung widerspiegeln, ist doch im Manuskript vermerkt: „La Banda, la Fanfara ed il Coro d'uomini si devono trovare in scena (...) e marciare“²⁶⁴. Man kann daraus schließen, dass es Mercadante und Cammarano an dieser Stelle wichtig war, das was durch die Musik und den Text transportiert wurde, durch eine prachtvolle Massenszene auf

²⁶⁰ Cammarano, S., Mercadante, S. (ca. 1840). *La Vestale*. Manuskript. S. 159.

Ü.: Durch die Gallier soll die Angst vor Rom verbreitet werden.

²⁶¹ Cammarano, S., Mercadante, S. (1845). *La Vestale. Tragedia lirica in tre atti*. S. 8.

Ü.: Beifall für den siegreichen Führer,
ewige Lorbeeren für sein Haar:
Er ist ein Beispiel von Tapferkeit,
Schild und Schutz ist er für Rom:
Er schien der Schutzgott des Krieges zu sein,
die Feinde hat er bezwungen:
und jedes Echo dieser Erde
dröhnte von seinem Namen.

²⁶² Cammarano, S., Mercadante, S. (ca. 1840). *La Vestale*. Manuskript. S. 88.

²⁶³ Ebenda. S. 88.

²⁶⁴ Ebenda. S. 88.

Ü.: Die Kapelle, die Fanfaren und der Männerchor müssen sich auf der Bühne befinden und (...) marschieren.

der Bühne zu ergänzen. Außer Zweifel steht, dass durch die zahlreichen Verweise auf Rom, seine Vormachtstellung und den gefeierten Helden, der gegen die Gallier siegte, eine politische Bedeutung transportiert wurde, die in einer Zeit in der Italien wieder ein großer Staat werden und sich von den Fremdmächten befreien wollte, auch vom Publikum als solche verstanden wurde. Das Interessante an dieser Stelle ist allerdings, dass sie als Vorlage von DEM Risorgimento Komponisten Giuseppe Verdi verwendet wurde. Auch in seiner Oper *Aida*, gibt es eine Szene, in der der siegreich aus dem Krieg zurückgekehrte Held, mit einem Triumphmarsch gefeiert wird. Michael Rose schreibt, dass die Parallelen zwischen den Opern sind nicht nur inhaltlich, sondern auch musikalisch evident sind:

„The triumph scene with the crowning of the returned hero, the role of the priests in the last act, the entombment alive of the main character. There are musical echoes too, and even one literal quotation; the chief Vestal's *Decio ritorna de'Galli vincitor*', to a rising phrase virtually identical, even in key to the famous *Ritorna vincitor*' of Amieris (and Aida) in the first act of Verdis opera.“²⁶⁵

Auch wenn die Tatsache, dass Verdi, von dem bekannt ist, dass seine Opern oft politisch aufgeladen waren, sich für *Aida* von *La Vestale* beeinflussen lies, ein Hinweis darauf sein könnte, dass auch Mercadante und Cammarano mit ihrer Oper eine politische Bedeutung transportieren wollten, muss das gleich relativiert werden. Denn *Aida* wurde erst 1871, also 31 Jahre nach der *Vestale* und ein Jahr nach dem Tod von Mercadante aufgeführt. Außerdem wurde die Oper 10 Jahre nach der Einigung Italiens für die Oper in Kairo geschrieben. Entgegen allgemeiner Annahmen, entstand *Aida* weder anlässlich der Eröffnung des Suez-Kanals²⁶⁶, noch anlässlich der Eröffnung der Oper in Kairo²⁶⁷.

Demnach kann *Aida* keinen weiteren Hinweis auf die politische Bedeutung der *Vestale* bringen.

Warum Verdi allerdings *La Vestale* als Vorlage verwendete ist nicht geklärt. Jedenfalls hat er eine Aufführung von *La Vestale* 1841 in Genua gesehen, und er

²⁶⁵ Rose, M. In: Sadie, S. (Hrsg.).(1992). *The new grove dictionary of Opera*. Band 4 Roe- Z. S. 979.

²⁶⁶ Parker, R. In: Sadie, S. (Hrsg.). (1992). *The new grove dictionary of Opera*. Band 1 A- D. S. 46

²⁶⁷ Contrary to general belief, Aida was not commissioned for the inauguration of either opera house or Suez Canal". www.cairoopera.org/history.aspx Zugriff am 10.02.2012, 16:00 Uhr.

hielt sich gerade in Mailand auf, als die Oper sehr erfolgreich an der *Scala* gegeben wurde.²⁶⁸

Als politisches Thema der *Vestale* kann also doch nur die Betonung einer Wiedergeburt Italiens angesehen werden.

Dafür spricht auch, dass es kaum Textstellen im Libretto gibt, die eine politische Bedeutung hätten transportieren können. Allerdings wird durch die Musik immer wieder (Chor der Vestalinnen, und Triumphzug des Decio) ein sehr majestätischer Charakter transportiert, der vor allem durch Bläser, die als Fanfaren eingesetzt werden, erzielt wird. Dadurch sollte wohl ein Bild des alten Roms als florierende Kulturstadt und als stärkste Macht der Welt vermittelt werden, das die Phantasie des Publikums in Hinblick auf eine Wiedergeburt Roms beflügeln sollte.

Die Idee der Wiedergeburt ist keineswegs erst im Risorgimento aufgekommen, Reminiszenzen auf das antike Rom kamen in verschiedenen Epochen immer wieder auf, so dass Birgit Pauls schon von einer „Tradition des politischen Mythos von der ewigen ‚Wiederkunft‘“²⁶⁹ spricht: Schon der deutsche Otto III. träumte von einem „renovatio imperii Romanorum“, zuletzt wollten die Faschisten diese Idee wiederbeleben.²⁷⁰

Mit *La Vestale* schreiben Mercadante und Cammarano eine Oper, die sich genau auf diese „Wiederkunft“ bezieht. Es ist daher wohl kein Zufall, dass auch die folgenden zwei Opern in der römischen Antike angesiedelt sind. Zusätzlich zu Thema der „Wiederkunft“ werden aber bei den folgenden Opern auch andere politische Themen angesprochen.

Durch die zahlreichen Vorstellungen wurde die Oper von vielen Menschen gesehen, allerdings hauptsächlich nur in Neapel, da die Oper in anderen italienischen Städten oft Probleme mit der Zensur hatte. Es ist anzunehmen, dass das antike Sujet, das in der Inszenierung sicher auch mit den entsprechenden Bühnenbauten und Kostümen ergänzt worden war, die

²⁶⁸ Rose, M. In: Sadie, S. (Hrsg.). (1992). *The new grove dictionary of Opera*. Band 4 Roe- Z. S. 979.

²⁶⁹ Pauls, B. (1996). *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozess der Nationenbildung*. S. 49.

²⁷⁰ Ebenda.. S. 49.

Phantasie des Publikums bezüglich des alten Rom anregte – ob das aber reichte, um dem Publikum den dem zugrunde liegenden Gedanken der „Wiederkunft“ zu transportieren, darf bezweifelt werden.

11. Orazj e Curiazj

Die Oper *Orazj e Curiazj*²⁷¹ wurde am 10. November 1846 am *San Carlo* uraufgeführt. In der Stagione 1846/47 wurde die Oper insgesamt 25 Mal gespielt. Eine weitere Aufführungsserie gab es am *San Carlo* 1881/82 mit insgesamt elf Vorstellungen. Außerhalb des Königreiches folgten weitere Vorstellungen in Parma 1848, wo der Oper kein Erfolg beschieden war²⁷² und in Bari 1851²⁷³. 1854 wurde die Oper wieder in Neapel gespielt, diesmal am *Teatro Nuovo*. Gute Kritik erntete die Vorstellung von der Zeitung *L'Italia musicale*, da die Oper freudig aufgenommen wurde und die Ausstattung, trotz der geringen Ressourcen des Theaters, absolut lobenswert war.²⁷⁴ Im selben Zeitraum wie die Vorstellungen in Italien, wurde die *Orazj e Curiazj* auch mehrmals im Ausland gespielt: 1848 in Barcelona, 1849 in St. Petersburg und Lissabon, 1853 in Malta und 1856 in Rio de Janeiro.²⁷⁵

11.1. Alles für das Vaterland

Mercadante und Cammarano waren nicht die einzigen, die dieses Sujet für eine Oper gewählt hatten; so schreibt Black: „*Orazi e Curiazi* was undoubtedly a fine subject for an opera, and it had often been used before (...)“.²⁷⁶ Die wohl bekannteste Oper desselben Sujets ist *Gli Orazi ed i Curiazi* von Domenico Cimarosa, uraufgeführt in Venedig 1796.²⁷⁷

²⁷¹ Andere Schreibweisen: *Orazii e Curiazii*, oder *Orazi e Curazi*. Hier wird die Oper (wie im Libretto) einheitlich als *Orazj e Curiazj* bezeichnet.

²⁷² *L'Italia musicale. Giornale artistico letterario*, 12 Gennjao 1848. Anno Primo, Num. 28, S. 223. Original: „PARMA – Il Teatro si aperse il giorno 8 corrente. – Gli *Orazj e Curiazj* non piaquero.“

²⁷³ *La Gazzetta dei Teatri*, 15 Luglio 1851, Anno XIV, N. 38. S. 151.

O.: „Bari. (...) Fra otto giorni attenderanno in iscena gli *Orazj e Curiazj* di Mercadante colla prima donna Carletti.“

²⁷⁴ *L'Italia musicale*, 17 giugno 1854, Anno VI N. 48, S. 189.

O.: „Napoli. Gli *Orazj e Curiazj* di Mercadante ebbero, come abbiám detto, le più festose accoglienze a quel Teatro Nuovo. L'esecuzione, avuto riguardo alle non gradi risorse che può offrire quel Teatro, fu per ogni sua parte degna di lode.“

²⁷⁵ Loewenberg, A. (1955). *Annals of Opera. 1597 – 1940*. Spalte 859.

²⁷⁶ Black, J. (1984). *The Italian romantic Libretto. A study of Salvatore Cammarano*. S. 101.

²⁷⁷ Lazarevich, G. In: Sadie, S. (Hrsg.). (1992). *The new Grove dictionary of Opera*. Band 3 Lon- Rod. S.

Die Quelle für beide Opern findet man in Livius' „*Ab urbe condita*“²⁷⁸. Livius erzählt darin die Geschichte der Horatier, drei Brüder aus Rom, und der Kuratier, drei Brüder aus Alba Longa, die gegeneinander kämpfen müssen, um für ihre Heimatstadt den Sieg zu erringen. Horatius, der einzige Überlebende des Kampfes erringt den Sieg für Rom. Bei seiner Rückkehr weint seine Schwester um ihren Verlobten, einem der verfeindeten Kuratier, den Horatius getötet hatte. Aus Zorn tötet er sie, mit den Worten: „Fahre hin samt deiner unpassenden Liebe für deinen Verlobten (...) weil du deiner toten Brüder und des Lebenden vergessen, vergessen des Vaterlands! So soll jede Römerin dahinfahren, die um einen Feind trauern wird.“²⁷⁹

Nach dem Mord an seiner Schwester muss Horatius sich vor der Volksversammlung verantworten. Da sein Vater interveniert und beteuert, dass seine Tochter zu Recht erschlagen worden wäre, wird Horatius nicht bestraft.

Zu Beginn der Oper ist der Krieg zwischen Alba Longa und Rom schon in vollem Gange. Man hört Trompeten, die die Schlacht ankündigen, dann plötzliche Stille. Sabina und Camilla fragen sich, was das zu bedeuten hat. Camilla ist die Schwester der Orazj und verlobt mit Curiazio. Sabina ist Curiazio's Schwester, sie liebt Camillas Bruder Orazio.

Als die Senatoren näher treten, wird klar warum die Schlacht unterbrochen wurde: Es wurde beschlossen, dass nicht die Heere der beiden Städte den Kampf austragen werden. Stattdessen würden auf beiden Seiten je drei Männer gegeneinander kämpfen.

Während alle gespannt warten, auf welche Männer die Wahl fallen wird, kehrt Curiazio überraschend vom Kriegsfeld zurück, um Camilla seine Liebe zu beteuern und um sie, nachdem ihr Vater, der alte Orazio, seinen Segen gegeben hat, zu heiraten.

Camillas Bruder Orazio betet indes zu den Göttern und beteuert seine Liebe zum

717f.

Das Libretto zu Cimarosas *Gli Orazi ed i Curiazi* stammt von Antonio Sogorafi, als Quelle diente die Tragödie *Horace* von Pierre Corneille. Uraufgeführt wurde die Oper am Teatro la Fenice in Venedig, am 26. Dezember 1796.

²⁷⁸ Livius, T., Feger, R. (Hrsg.). (1981). *Ab urbe condita. Lateinisch- Deutsch. Liber I.* 23, 1 – 26, 14.

²⁷⁹ Livius, T., Feger, R. (Hrsg.). (1981). *Ab urbe condita. Lateinisch- Deutsch. Liber I.* 26, 3.

Vaterland. Da kommen Senatoren zu ihm und eröffnen ihm, dass er und seine Brüder ausgewählt worden sind, für Rom in der Schlacht gegen Alba Longa zu kämpfen.

Im Tempel der Venus ist alles für die bevorstehende Hochzeit von Camilla und Curiazio vorbereitet. Kaum hat die Zeremonie begonnen wird sie von Camillas Brüdern unterbrochen. Sie sind in Begleitung eines Boten aus Alba Longa, der die Botschaft bringt, dass Curiazio und seine Brüder für Alba Longa in den Kampf ziehen sollen. Zwischen den nunmehr verfeindeten Familien kann keine Ehe mehr geschlossen werden.

Die Orazj und Curiazj bereiten sich nun in ihrem jeweiligen Lager auf den Kampf vor. Camilla und Sabina dringen in das Lager der Curiazj ein, um Curiazio zu überreden, sich zu ergeben. Doch er lässt sich nicht davon überzeugen, auch wenn er durch seine Liebe zu Camilla das Gefühl hat, ein Feind seiner Heimat Alba Longa zu sein. Der Kampf findet also statt.

Die erste Nachricht, die den alten Orazio erreicht, ist jene vom Sieg Alba Longas. Zwei seiner Söhne seien im Kampf getötet worden, der Überlebende sei geflüchtet. Der alte Orazio weint über die Schande, die der Geflüchtete über die Familie gebracht hat, doch da dringt die Nachricht vom Sieg Roms zu ihm. Orazio, der als Einziger überlebt hat, wollte mit seiner Flucht nur seine Feinde verwirren. Nur so konnte er sie alle töten und den Sieg für Rom erringen.

Zurück in Rom wird Orazio als Held gefeiert. Nur seine Schwester Camilla stellt seinen Sieg und das sinnlose Blutvergießen in Frage, denn sie hat durch die Hand ihres Bruders ihren Geliebten verloren.

Orazio ist wütend. Die Liebe zum Vaterland ist in seinen Augen das Wichtigste und muss über alles andere gestellt werden. Als Camilla weiter um Curiazio trauert, tötet Orazio sie vor der versammelten Bevölkerung Roms. Noch während Camilla stirbt verzeiht sie ihrem Bruder die Tat und bittet Rom um Vergebung, die ihr in ihren letzten Atemzügen gewährt wird.

Auch wenn die Vorlage von Livius' Mercadante und Cammarano mit Sicherheit maßgeblich beeinflusst hat, gibt es dennoch zahlreiche Unterschiede, die dazu führen, dass sich die Oper an manchen Stellen von der Vorlage entfernt.

Zunächst gilt es zu betonen, dass es sich bei Livius um eine Erzählung mit geschichtlichem Hintergrund handelt. Das Libretto hingegen unterscheidet sich davon schon als Textgattung völlig, denn es besteht aus wörtlicher Rede (die dann gesungen vorgetragen wird), ebenfalls enthält es Regieanweisungen, wie Anmerkungen zu Zeit und Ort oder zur szenischen Darstellungsweise. Diese beiden völlig unterschiedlichen Textsorten zu vergleichen ist schwierig, da sich die Erzählweise grundlegend unterscheidet. Trotzdem lassen sich einige Unterschiede in der Handlung feststellen.

Zunächst ist die im Libretto erzählte Episode wesentlich kürzer als die Erzählung von Livius. Die Handlung im Libretto beginnt mit der Schlacht zwischen Alba Longa und Rom und endet mit dem Mord Orazios an Camilla. Bei Livius beginnt die Episode damit, dass zunächst der Grund für den Krieg zwischen Alba Longa und Rom erklärt wird.

Livius erzählt, dass König Tullius von Rom nach einem Anlass sucht um einen Krieg gegen Alba Longa anzuzetteln. Zu der Zeit hatten die Bewohner von Alba Longa Beute aus Rom weggeschleppt, und ebenso die Römer aus Alba Longa. Beide Städte schicken Gesandte, um die Beute zurückzuholen. Der König von Alba Longa weigerte sich aber die Beute zurückzugeben, so erklärten ihm die Römer den Krieg. Durch einen Krieg würden aber beide Völker geschwächt werden, und zu einer leichten Beute für die Etrusker werden.

Daher wird beschlossen, dass zwei Drillingspaare, die Horatier und die Kuratier, gegeneinander kämpfen sollten.

Nach dem Mord Orazios an seiner Schwester, der im Libretto als Höhepunkt und zugleich dramatisches Ende ausführlichen Platz einnimmt, folgt bei Livius eine Prozess, in dem sich Horatius in zwei Instanzen für den Mord an seiner Schwester verantworten muss.

Zunächst entschieden zwei von Gesetz gewählte Männer über seine Tat und sie befinden ihn für schuldig. Horatius legt allerdings Berufung ein, und so kommt die Entscheidung über die Sache zum Volk. Den Ausschlag bringt schließlich die Erklärung von Horatius Vater, der beteuert, der halte seine Tochter zu Unrecht erschlagen. Außerdem erinnert er die Römer daran, dass sie seinen Sohn nur kurz zuvor als Held gefeiert hätten, da er die Kuratier besiegt hat. Das Volk

spricht Horatius schließlich frei. Aber ganz straffrei kommt Horatius aus der Sache nicht raus: „Damit der offenkundige Mord doch durch irgendeine Sühnung abgebüßt würde, wurde dem Vater auferlegt, den Sohn auf Staatskosten zu entschöhnen.“²⁸⁰

11.2 *Orazj e Curiazj* und die „patria“

Bei den *Orazj e Curiazj* springt ein zentrales Thema sofort ins Auge: Die Liebe zum Vaterland (it: la patria) die über allem anderen stehen muss. Für das Vaterland werden Freunde, Verwandte, Geschwister getötet.

In Cammaranos Libretto findet man daher viele Passagen, die diese bedingungslose Vaterlandsliebe wiedergeben.

Die Figur des Orazio trägt dieses Gefühl am stärksten in sich. Er bittet die Götter sogar darum, ihn zu erwählen, damit er für Rom kämpfen kann:

„Di fratello, di figlio, di sposo
Ho gli affetti scolpiti nel core;
Ma il più grande, ma più generoso
Della patria avvampa l'amore
Quando a Roma sovrasta un periglio,
Quando appieno sicura non é,
Di fratello, di sposo, di figlio
Ogni affetto ammutisce per
me.“²⁸¹

Orazio legt hier sein Verhältnis zum Vaterland dar, für das er eine so heftige Liebe und Verantwortung spürt, dass dafür alle anderen Gefühle, die er in seiner Brust trägt, erlöschen.

Auch in der Musik sorgt Mercadante dafür, dass diese Stelle gut zur Geltung

²⁸⁰ Livius, T., Feger, R.(Hrsg.). (1991). *Ab urbe condita. Lateinisch- Deutsch. Liber I.* 26, 12.

²⁸¹ Cammarano, S., Mercadante, S. (1847). *Orazj e Curiazj. Tragedia lirica.* S.10.

Ü.: Die Gefühle eines Bruders, eines Sohnes, eines Gatten,
sind in meinem Herzen eingemeißelt.
Aber das größte, das großmütigste, ist die Liebe zum Vaterland,
die mein Herz entzündet.
Wenn Rom von einer Gefahr bedroht wird,
Wenn es nicht ganz sicher ist,
verstummt das Gefühl des Bruders, des Gatten, des Sohnes,
in mir.

kommt. Die Streicher spielen im Pianissimo, auch Orazios Part ist mit einem Pianissimo versehen, aber mit dem Zusatz „espressivo“²⁸². Mit Ausdruck sollte die Passage also gesungen werden, damit wollte Mercadante wohl erreichen, dass sie beim Publikum nicht unbemerkt blieb. Die Stelle „della patria m'avvampa l'amore“ wurde von Mercadante mit einem „rinforzando“²⁸³ versehen, auch bei allen Wiederholungen dieser Stelle. Die Vortragsbezeichnung „rinforzando“ steht für ein „plötzliches und starkes Crescendo eines Tones oder einer relativ kurzen Tonfolge“²⁸⁴, der patria- Gedanke sollte also wohl im wahrsten Sinne des Wortes verstärkt zum Ausdruck kommen.

Auch der bevorstehende Kampf wird in der Musik immer wieder thematisiert. Als die Orazj erwähnt werden, spielen Flöten und Bläser, die Musik hat ohne Zweifel einen Marschcharakter, von dem man meinen möchte, er würde auf die Katastrophe hindeuten. Erstaunlicherweise enthält der Marsch aber einen durchaus positiven Grundtenor.²⁸⁵ Aber auch Orazios Gesangspart wird an der Stelle „Roma intera la vittoria del mio braccio attende“²⁸⁶ verstärkt, denn im Manuskript findet man darüber die Anmerkung „Grandioso a piena voce“²⁸⁷. Dadurch, dass dieser Part gesanglich herausgehoben ist, wollte Mercadante wohl erneut auf die Wichtigkeit des ehrenhaften Einsatzes Orazios für sein Vaterland hinweisen. Als Dank dafür, wird auch er (ähnlich wie Decio in *La Vestale*) von einem „Coro e marcia trionfale“²⁸⁸ bei seiner siegreichen Rückkehr begrüßt. Auch hier finden sich in der Orchestrierung wieder Bläser, vor allem Hörner und Trompeten, wie bei den bisherigen Beispielen immer, wenn es Mercadante darum ging einen Helden, oder eine heldenhafte Tat zu betonen. Die Ausnahme hierbei bildet lediglich der Chor aus dem zweiten Akt von *Elena da Feltre*.

In den *Orazj e Curiazj* ist es nicht nur Orazio, der sein Vaterland über alles stellt. Auch Curiazio nimmt für das Vaterland einiges in Kauf. Zwar liebt er Camilla, aber es gibt für ihn keinen Zweifel daran, dass er sich zum Wohle seines

²⁸² Cammarano, S., Mercadante, S. (ca. 1846). *Orazj e Curiazj*. Manuskript. Akt I. S. 169.

²⁸³ Ebenda. S. 171.

²⁸⁴ Massenkeil, G., Noltensmeier, R. (Hrsg.). (1998). *Metzler- Sachlexikon Musik*. S. 896.

²⁸⁵ Cammarano, S., Mercadante, S. (ca. 1846). *Orazj e Curiazj*. Manuskript. Akt I. S. 184f.

²⁸⁶ Ebenda. S. 194.

²⁸⁷ Ü.: Grandios und mit voller Stimme.

²⁸⁸ Cammarano, S., Mercadante, S. (ca. 1846). *Orazj e Curiazj*. Manuskript. Akt III. S. 138.

Vaterlandes von ihr trennen muss.

„Un destin ci respinge dall'ara,
Un destin che d'amore è più forte! ...
Ah! del par la vittoria e la morte
Mi dividon per sempre da te!“²⁸⁹

Er lässt auch keinen Zweifel daran, Camilla selbst dann nicht heiraten zu können, wenn er und somit Alba Longa, als Sieger aus der Schlacht hervorgehen würden. Sie wird für ihn nun für immer die Schwester des Feinds bleiben, wie aus folgender Stelle hervorgeht.

„Addio ... per sempre! ...
(...)
O vinto o vincitore,
morto son io per te!“²⁹⁰

Camilla jedoch kann diese Gefühle nicht nachvollziehen. Es bricht ihr das Herz ihren Geliebten aufgrund der plötzlichen Fehde zwischen den Familien nicht heiraten zu dürfen. Gleichmaßen trauert sie um Curiazio und ihre Brüder, denn sie weiß, dass nicht alle lebend aus der Schlacht zurückkehren werden.

„Ite dunque, uccidetevi a gara ...
Condannatemi al pianto in eterno ...
I mortali son furie d'averno!
Son gli dei mentitori con me!“²⁹¹

Tatsächlich sind nach der Schlacht alle bis auf ihren Bruder Orazio tot. Er wird von ganz Rom gefeiert als großer Held, sie jedoch hat ihren Geliebten verloren und ist verzweifelt. Orazio rügt sie dafür, dass sie es wagt, ihn durch ihre Tränen zu beleidigen:

²⁸⁹ Cammarano, S., Mercadante, S. (1847). *Orazj e Curiazj. Tragedia lirica*. S.14f

Ü.: Ein Schicksal drängt uns vom Altar zurück,
ein Schicksal, das stärker ist, als die Liebe!
Ah! Zu gleichen Teilen trennen mich der Sieg und der Tod
für immer von dir!

²⁹⁰ Ebenda. S. 27

Ü.: Lebe wohl ... für immer! ...
(...)
Ob Sieger oder Besiegter,
Ich bin für dich tot.

²⁹¹ Ebenda. S. 14.

Ü.:Geht also, tötet euch, wie in einem Wettkampf ...
Verdammt mich zum Weinen bis in die Ewigkeit ...
Die Sterblichen sind Furien der Hölle!
Die Götter sind mit mir Lügner!

„E del trionfo ai cantici
Dolore e pianto unisci?
Cinto del sacro lauro
Portarmi oltraggio ardisci?
Roma, punir dovrei
Innanzi a te, costei;“²⁹²

Vor allem bei den beiden Hauptfiguren Orazio und Curiazio gibt es zahlreiche Textstellen, die auf die Liebe zum Vaterland verweisen. Dieses zentrale Thema wird von Mercadante und Cammarano stark in den Vordergrund gestellt. Im Folgenden sollen nun mögliche Gründe für diese Entscheidung dargelegt werden.

Nach der Uraufführung 1846 wurde die Oper am San Carlo in der Stagione 1846/47 noch 25-mal gespielt. Es ist also anzunehmen, dass die Oper einer großen Menge von Zuschauern bekannt wurde. Geht man davon aus, dass die Vorstellungen der *Orazj e Curiazj* fast ausverkauft waren, haben ca. 75.000 Menschen die Oper gesehen.

Die Uraufführung fand 1846 statt und nicht einmal zwei Jahre später wurde ganz Europa und somit auch Italien von den Revolutionen des Jahres 1848 erschüttert. Doch der Gedanke eines freien und geeinten Italiens spuckte schon seit Jahrzehnten in den Köpfen der Menschen herum. Man kann daher vermuten, dass zum Zeitpunkt der Uraufführung der Oper zumindest Teile des Publikums für revolutionäre Ideen empfänglich waren. Davon birgt die Oper nun einige, propagiert sie doch, dass man für das eigene Vaterland sogar seine Familie töten soll.

Allerdings stellt sich dann die Frage, warum gerade im Jahr 1848 die Oper in Parma kein Erfolg war. War das Publikum etwa doch nicht so offen für revolutionäre Gedanken?

²⁹² Cammarano, S., Mercadante, S. (1847). *Orazj e Curiazj. Tragedia lirica*. S.30.
Ü.: Du verbindest den Triumph und die Lobgesänge
mit Tränen?
Obwohl ich mit den heiligen Lorbeeren geschmückt bin,
wagst du es mich zu beleidigen?
Rom, bestrafen müsste ich
sie vor dir;

Reichen die Textpassagen in denen es um die Liebe zum Vaterland geht, um beim Publikum des politischen Funken überspringen zu lassen? Wenn ja, mit welchem Vaterland identifizierte sich das Publikum?

Zunächst muss an dieser Stelle noch einmal betont werden, dass das San Carlo ein Hoftheater war und in verschiedenen, schon erläuterten Abhängigkeitsbeziehungen zum Königshaus stand. Es ist unwahrscheinlich, dass die Oper von der Zensurbehörde zugelassen worden wäre, wenn man den Verdacht gehabt hätte, dass sie den Wunsch nach einem geeinten Italien, dem starken Vaterland, für das es sich lohnt zu sterben und zu töten, schüren würde.

Dass die Oper trotz einiger Textpassagen, die durchaus politisch zu verstehen sind, keine Probleme mit der Zensurbehörde hatte, ist wohl im Wesentlichen auf zwei Faktoren zurückzuführen: Erstens dürfte das Sujet der Oper dem Publikum des San Carlo aus *Ab urbe condita* hinlänglich bekannt gewesen sein. Die Geschichte der Horatier und Kuratier hatte wohl keinen sehr großen Neuigkeitswert. Außerdem dürfte die Ansiedlung der Handlung in der römischen Antike weit genug von aktuellen Tagesgeschehen entfernt gewesen sein, um Zweifel bei der Zensur auszulösen.

Zweitens (und wie schon in Kapitel 4.3. ausgeführt) war der Zensurbehörde unter den Bourbonen die Wahrung der strengen bourbonischen Moralvorstellungen wichtiger, als das zensieren politischer Textstellen. Unter diesem Gesichtspunkt ist die Handlung der Oper absolut beispielhaft. Die Akteure (bis auf Camilla) richten sich widerspruchslos nach dem Willen ihrer Herrscher, auch wenn ihnen die Entscheidung verhasst ist und ihnen großes Leid zugefügt wird.

Es wäre auch denkbar, dass die Zensurbehörde und die anderen Kontrollorgane des Theaters die Oper deshalb als unproblematisch ansahen, weil sie unter Vaterland nicht Italien verstanden. Es wäre vorstellbar, dass mit Vaterland das Königreich beider Sizilien gemeint wäre. In diesem Fall kriegen die *Orazj* e *Curiazj* eine andere Bedeutung und die Oper kann nahezu als Propagandaoper für die Politik Ferdinands II. verstanden werden. Auch wenn er das Land nach

außen hin relativ liberal beherrschte und sehr stolz auf den Fortschritt des Landes war, regierte er im Inneren mit einem absolutistischen Kurs und wollte alle liberalistischen Kräfte verhindern. Um das zu erreichen, tötete auch er für sein Vaterland, indem er bewaffnete Kamorristen in alle Teile des Landes setzte (siehe dazu Kapitel 3.4.).

Das Töten wird in der Oper zusätzlich dadurch legitimiert, dass (im Gegensatz zur Erzählung Livius') Orazio kein Prozess für den Tod an seiner Schwester gemacht wird. Auch wenn Horatius bei Livius freigesprochen wird, ist der Prozess ein Zeichen dafür, dass man sich für jeden Mord, in welcher Intention auch immer er geschehen sein mag, verantworten muss. In der Oper hingegen, wird durch das Fehlen des Prozesses der Anschein erweckt, dass Orazio sich nicht für den Mord an seiner Schwester verantworten muss.

Außerdem hatte es bei den bourbonischen Herrschern Tradition, Neapel als ihr Vaterland zu sehen. Obwohl sie ursprünglich aus Spanien stammten, gab es keinen unter ihnen, der nicht Neapel als seine Heimat angesehen hätte. Am stärksten betont diese Vaterlandsliebe wohl Franz II. (siehe Kap. 3.6.), wenn er in seiner *Proclama Reale* schreibt „Io sono Napoletano. Nato tra voi“²⁹³.

Nach dieser „Pro- bourbonischen“ Interpretation der Oper konnte niemand am Hof etwas gegen die *Orazj e Curiazj* einzuwenden haben. Doch wie verhielt es sich mit dem Publikum? Erkannte es die zentrale Botschaft, nämlich dass es sich für ein geeintes Italien zu sterben lohnt?

Es ist anzunehmen, dass die Oper nicht bekannt genug war, um bei weiten Teilen der Bevölkerung als Revolutionsoper angesehen zu werden. Auch wenn viele die *Orazj e Curiazj* gesehen haben, handelte es sich dabei vorwiegend um Adelige und höheres Bürgertum. Um weiteren Gesellschaftsschichten bekannt zu werden, hätte die Oper auch zu Rezipienten außerhalb des Opernhauses gelangen müssen. Eben darüber ist bei den *Orazj e Curiazj* nichts bekannt. Außerdem stammt ein Großteil der Belege, die eine Verbreitung der Oper außerhalb des Opernhauses aufzeigen aus den 1850er Jahren (siehe Kapitel 5.1.). Möglicherweise existierten solche Kanäle zum Zeitpunkt der Uraufführung nur sehr vereinzelt. Die spätere Aufführung im viel kleineren und unbedeutenden

²⁹³ Proclama Reale dell' 8 Dicembre. In: Severo, L. (1865). *Di Gaeta e delle sue vicissitudini fino all' ultimo assedio del 1860-61*. S. 123.

Teatro Nuovo hat wohl nicht gereicht, um die Oper einer größeren Anzahl von Menschen bekanntzumachen.

Durch verschiedene Interpretationsmöglichkeiten musste die Oper nicht unbedingt mit dem Risorgimento und der Forderung nach einem geeinten Italien, einem Vaterland für alle Italiener, in Verbindung gebracht werden. Dennoch wäre es denkbar, dass Mercadante diese Forderung durch die Oper *Orazj e Curiazj* ausdrücken wollte.

Dafür spricht, dass die *Orazj e Curiazj* nicht die erste Oper Mercadantes war, bei der die Liebe zum Vaterland eine so große Rolle spielte. Man findet dieses Thema in Mercadantes Werk schon viel früher, nämlich in seiner 1825 komponierten Oper *Donna Caritea, Regina di Spagna*.

In der Oper geht es um die Tochter des Königs von Spanien, Donna Caritea, die sich vermählen muss, um dem Testament ihres Vaters gerecht zu werden. Ihre Jugendliebe Pompeo wurde jedoch im Duell mit Diego, der ebenfalls in Donna Caritea verliebt war, getötet. Nun will Donna Caritea denjenigen heiraten, der ihr den Kopf Diegos bringt. Auch Don Alfonso, der König von Portugal hat Donna Caritea seine Aufwartung gemacht, doch ihre Konditionen will er nicht erfüllen, also weist sie ihn zurück. Erzürnt, zieht Don Alfonso mit seinem Heer los, um sich auch ohne Hochzeit die Krone Spaniens zu holen.

George Martin schreibt in seinem Aufsatz „*Verdi, Politics, and 'Va Pensiero'*“, dass es an einer Textstelle der Oper, im Chor „*Aspra del militar*“ heißt:

„Chi per la patria muor, vissuto é assai.“²⁹⁴

Am Ende des ersten Akts wird dieser Chor von den Soldaten Don Alfonsos gesungen, während sie an einer Holzbrücke sägen, damit in der Folge das Spanische Heer von der präparierten Brücke in die Fluten stürzt.

Eben dieser Chor war – wie Martin schreibt - schon 1844 einigen jungen Männern bekannt, die aus Venedig nach Neapel kamen. Sie wollten in der Bevölkerung Unruhen stiften, und dafür sorgen, dass der König abgesetzt würde.

²⁹⁴ Martin, G.W. (2005). Verdi, Politics, and „Va Pensiero“. The scholars Squabble. In: *The Opera Quarterly*, Volume 21., S. 109 – 132, hier S.113f.

Ü.: Wer für das Vaterland stirbt, hat genug gelebt.

Die Männer wurden von der Polizei gefangen genommen und zum Tode verurteilt. Am Weg zur Exekution sangen sie Mercadantes' Chor aus der *Donna Caritea* und bekundeten damit ihren Stolz für das Vaterland sterben zu dürfen²⁹⁵. Das einzige mir zugängliche Libretto der *Donna Caritea* ist jenes der Aufführung am *Teatro Grande di Trieste* und datiert auf Herbst 1826. Die Uraufführung fand im Februar desselben Jahres am *Teatro La Fenice* statt.

Liest man nun im Triestiner Libretto nach, so heißt es an betreffender Stelle:

„Chi per la gloria muor, vissuto é assai“²⁹⁶

Das Wort Vaterland (*patria*) wurde also mit Ruhm (*gloria*) ersetzt. Offensichtlich war es der Zensurbehörde in Triest etwas zu viel der Vaterlandsliebe, zumal es in der folgenden Strophe dann heißt:

„Piuttosto che languir
Per lunghi affanni
È meglio morir
Sul fior degli anni“²⁹⁷

In Verbindung mit dem Wort „*patria*“ wäre der Affront gegen die österreichischen Machthaber in Triest wohl zu klar gewesen, so versuchte man die ganze Passage durch das ersetzen von „*patria*“ durch „*gloria*“ zu entschärfen.

Es ist daher anzunehmen, dass Mercadante mit den *Orazj und Curiazj* dieselbe Botschaft vermitteln wollte, wie in der *Donna Caritea*. Dem Gedanken des Vaterlandes, für das es sich zu sterben lohnt, blieb er dem zufolge mindestens 20 Jahre lang treu.

Es ist also denkbar, dass Mercadante mit den *Orazj e Curiazj* im Publikum die Liebe zum Vaterland entfachen wollte, zu einem freien Italien, für das es sich zu

²⁹⁵ Ebenda. S. 114.

²⁹⁶ Pola, P., Mercadante S., (1826). *Donna Caritea, Regina di Spagna. Melo- Drama serio in due atti*. S. 23.

Ü.: Wer für den Ruhm stirbt, hat genug gelebt.

²⁹⁷ Ebenda. S.23.

Ü.: Besser als zu vergehen
in langer Mühsal
ist es zu sterben
in jungen Jahren

kämpfen lohnt. Ebenso konnte aber auch das Königreich beider Sizilien als Vaterland verstanden werden, und die Oper bekam somit eine ganz andere Bedeutung, die ihr Sicherheit vor den Eingriffen der Zensurbehörde gab.

Jedenfalls traf die Oper mit ihrer Vaterland- Thematik den Zeitgeist. Dass der „patria“ - Gedanken zumindest von Mercadante im Sinne eines geeinten Italien intendiert war, daran kann es vor der Hintergrund der *Donna Caritea* kaum Zweifel geben.

12. Virginia

Wie schon im Kapitel 3.6 aufgezeigt, zog König Ferdinand II. nach der kurzen liberalen Phase um die Revolution von 1848, eine in allen Bereichen repressive Herrschaft durch. In diese Zeit fiel die Arbeit Cammaranos zum Libretto für die Oper *Virginia*, die 1851 am San Carlo hätte aufgeführt werden sollen. Das Libretto basiert auf der gleichnamigen Tragödie von Vittorio Alfieri (1749 - 1803), die wiederum auf einer Episode von Livius „*Ab urbe condita*“ basiert. Auffällig ist, dass Mercadante und Cammarano hier bereits zum dritten Mal ein Thema aus der römischen Antike wählen.

Die Uraufführung der *Virginia* fand jedoch erst am 7. April 1866 am San Carlo statt, denn als die Oper 1850 fertiggestellt wurde, wurde sie aufgrund des delikaten politischen Sujets verboten.²⁹⁸

Nach der Uraufführung im April 1866 wurde die Oper im selben Monat noch acht Mal aufgeführt. In Neapel wurde diese Oper dann erst wieder 1901 gespielt, weitere Vorstellungen wurden 1877 in Turin gegeben.²⁹⁹

Aber das Sujet erweckte nicht nur Mercadantes Aufmerksamkeit. Bereits fünf Jahre zuvor, am 23. Juli 1861, fand am San Carlo die Uraufführung von Errico Petrellas gleichnamiger Oper statt, das Libretto dazu lieferte Domenico Bolognese. Es fanden noch im selben Monat drei weitere Vorstellungen statt, danach wurde die Oper nicht mehr am San Carlo gespielt.³⁰⁰ Dass das Werk so kurzfristigen Erfolg hatte (es wurde auch an keinem anderen Haus nachgespielt) liegt für Sebastian Werr an der Tatsache, dass kein anderes Werk Petrellas so verbunden war „mit dem politischen Geschehen des Augenblicks“³⁰¹. Nachdem sich die politische Situation nach der Einigung Italiens wieder beruhigt hatte,

²⁹⁸ Gossett, P. (1988). La fine dell'età borbonica. In: Marinelli Roscioni, C. (Hsrg.). *Il teatro di San Carlo. La cronologia 1737- 1987*. Band 1. S. 192.

Black, J. (1984). *The Italian romantic Libretto. A study of Salvatore Cammarano*. S. 128.

²⁹⁹ Loewenberg, A. (1955). *Annals of Opera. 1597- 1940*. Spalte 982.

³⁰⁰ Maione, P., Seller, F. (1999). *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli (1851 – 1900)*. Band 3. S. 337f.

³⁰¹ Werr, S. (1999). *Die Opern von Errico Petrella. Rezeptionsgeschichte, Interpretation und Dokumente*. S. 116f.

hatte das Publikum also das Interesse an der Oper verloren³⁰². Da die beiden Opern dasselbe Sujet haben, muss man also zum Schluss kommen, dass Mercadantes und Cammaranos *Virginia* ebenso mit politischer Bedeutung aufgeladen war, wie Petrellas Oper.

Das Libretto von Domenico Bolognese hatte ebenso wie jenes von Salvatore Cammarano die Tragödie *Virginia* von Vittorio Alfieri³⁰³ aus dem Jahr 1784 als Vorlage. Alfieri wiederum bezog sich auf eine Episode in Livius' „*Ab urbe condita*“, in der es um den Kampf um die schöne Virginia (bei Livius *Verginia*) geht.

Schon bei Livius hatte die Geschichte also eine politische Komponente, löst doch der Kampf um eine Frau eine politische Umwälzung aus. Kowalewski beschreibt dies folgendermaßen:

„den gewalttätigen Übergriff auf die sittliche Reinheit (*pudicitia*) einer Frau seitens eines Repräsentanten des herrschenden Regimes und deren gewaltsamen Tod mit einer politischen Umwälzung, die sich als längst Überfällig erwies; (...) so sollte das Verginia von einem Dezemvirn widerfahrene Unrecht zur Absetzung des Zehn Männerkollegiums führen.“³⁰⁴

Nun ist anzunehmen, dass *Ab urbe condita* den Zeitgenossen Mercadantes, vor allem aber den gebildeten höheren Schichten, die das San Carlo besuchten, bekannt war. Zunächst scheint es schwierig einen Grund für das Verbot durch die Zensurbehörde zu finden. Dadurch dass die Oper *Orazj e Curiazj* nicht verboten wurde, liegt der Schluss nahe, dass weder die Verortung des Sujets im alten Rom, noch die Tatsache, dass beide Opern auf Livius' „*Ab urbe condita*“ basieren, Gründe für das Verbot durch die Zensurbehörde sein können.

Auch die unmittelbare Vorlage, Alfieris Theaterstück *Virginia* war schon seit Jahrzehnten auf den italienischen Bühnen zu sehen und dementsprechend bekannt.

Um mögliche Gründe für das Verbot zu finden, soll zunächst der Inhalt der Oper näher beleuchtet werden.

³⁰² Werr, S. (1999). *Die Opern von Errico Petrella. Rezeptionsgeschichte, Interpretation und Dokumente*. S. 116f.

³⁰³ Alfieri, V., Jannaco, C. (Hrsg.). (1955). *Opere di Vittorio Alfieri da Asti. Bicentenario Alfierano (edizione critica). Virginia. Testo definitivo e redazioni inedite*.

³⁰⁴ Kowalewski, B. (2002). *Frauengestalten im Geschichtswerk des T. Livius*. S.142.

12.1 Das Volk gegen die Willkürherrschaft

Virginia ist Plebejerin und in Icilio verliebt, der ihre Gefühle erwidert. Sie lebt als Angestellte im Haus des Appio, der sich in sie verliebt. Er selbst hat als tyrannischer Machthaber Roms ein Gesetz erlassen, das Hochzeiten zwischen Patriziern und Plebejern verbietet.

Virginia kann sich kaum noch vor Appios Avancen retten. Sie bittet ihre Freundin Tullia um Hilfe. Diese soll ihren Mann zum Kriegsfeld schicken, auf dem Virginias Vater Virginio kämpft und ihn über die Vorfälle informieren. In der Zwischenzeit kommt Appio zu ihr, gesteht ihr seine Liebe und, dass er sie heiraten will, aber sie weist ihn zurück. Icilio kommt dazu und Appio merkt, dass er der Grund für Virginias Zurückweisungen ist. Appio schwört Rache an Icilio.

Virginio kehrt zurück und nachdem Virginia ihm geschildert hat, was passiert ist, gibt er Virginia Icilio zur Frau. Schnell wird die Hochzeit vorbereitet.

Als das Paar schon im Tempel ist, wird die Feier von Marco unterbrochen. Er behauptet Virginia wäre seine Sklavin und als solche sein Eigentum. In Wirklichkeit wäre nämlich eine seiner Sklavinnen die wahre Mutter Virginias und die Frau Virginios hätte das Kind gestohlen und es als ihr eigenes ausgegeben. Die Hochzeit zwischen Virginia und Icilio kann aufgrund dieser Vorwürfe nicht mehr stattfinden.

Appio ruft daraufhin Icilio zu sich und eröffnet ihm, dass er zurück aufs Feld muss. Icilio merkt, dass Appio ihn nur loswerden will, um leichteres Spiel bei Virginia zu haben, daher weigert er sich zu gehen, denn er will bei der Verhandlung, die Marcos Anschuldigungen folgt, anwesend sein.

Die Stunde der Verhandlung rückt näher, Virginia und ihr Vater Virginio wollen sich auf den Weg zum Forum machen, da kommt Valerio, der Mann von Virginias Vertrauten Tullia, und eröffnet ihnen, dass Icilio ermordet auf der Straße liegt und Appio dafür verantwortlich sei. Trotz dieser Nachricht, muss sich Virginia der Verhandlung stellen.

Marco gewinnt die Verhandlung: Virginia ist nicht Virginios Tochter. Damit Virginia nicht den Rest ihres Lebens als Sklavin verbringen muss, beschließt ihr Vater ihr

die Freiheit zu geben, indem er sie tötet.

Cammarano behält zwar einen ähnlichen Handlungsablauf bei, wie er auch bei Livius und Alfieri zu finden ist, arbeitet aber die Liebesbeziehung zwischen Virginia und Icilio mehr heraus. Im Gegensatz dazu konzentrieren sich Livius und Alfieri auf den Prozess.

Für der Vergleich zwischen der Erzählung von Livius und dem Libretto gilt hier das selbe, das oben für die *Orazj und Curiazj* schon erörtert wurde (siehe Kap. 11.1.), nämlich dass es sich um zwei grundsätzlich verschiedene Textsorten handelt und sich ein unmittelbarer Vergleich daher schwierig gestaltet. Trotzdem soll ein Blick auf den Verlauf der Geschichte bei Livius geworfen werden:

Bei Livius beginnt die Geschichte damit, dass Verginia in Begleitung ihrer Amme auf das Forum kommt. Marco, der von Appio den Auftrag bekommen hat ihm zu helfen um an Verginia zu kommen, berührt Verginia und spricht sie als Tochter seiner Sklavin an. Er fordert sie auf mit ihm zu kommen. Verginias Amme schreit daraufhin laut auf und erregt somit die Aufmerksamkeit der anderen Menschen am Forum. Immer wieder rufen nun alle die Namen von Verginias Vater und ihrem Verlobten, dadurch wird Marco in die Enge getrieben und Verginia ist für kurze Zeit in Sicherheit. Doch dann verkündet Marco, dass er den Rechtsweg beschreiten wird. Also kommt es zur Verhandlung. Am Richtersitz sitzt niemand geringerer als Appius. Da Verginias Vater Verginius abwesend ist, kann man die Verhandlung nicht zu Ende bringen. Während der Vater herbeigeholt wird, dürfe Marco Verginia aber mitnehmen, solange er sie wieder vorführt, wenn der Vater da ist, entscheidet Appius. Auch der in der Zwischenzeit dazugekommene Großvater Numitorius und der Verlobte Icilio können zunächst nichts dagegen ausrichten.

Erst als Icilius vehement die Keuschheit seiner Verlobten verteidigt, die nicht gewährt bliebe, würde sie vom Haus ihres Vaters weggeführt werden, macht Appius diese Entscheidung rückgängig.

Nun lässt man schnell Verginius aus dem Lager herbeiholen. Um das Eintreffen Verginius zu verhindern schreibt Appius noch einen Brief, indem er bittet Verginius nicht vom Lager fort zu lassen; doch der Brief erreicht das Lager erst,

als Verginius bereits in Rom eingetroffen ist. Er erscheint am nächsten Morgen zur Fortsetzung der Verhandlung. Trotzdem entscheidet Appius, dass Verginia die Sklavin Marcos sei. Verginius versucht Appius erst umzustimmen, indem er ihn darauf aufmerksam macht, dass die aufgebrachte Menge diese Entscheidung nicht dulden würde, und er betont, dass einige bewaffnet wären. Doch darauf ist Appius vorbereitet, er schickt bewaffnete Liktoren um Marco den Weg zu Verginia freizumachen. Da bittet Verginius ihn um einen letzten Gefallen. Er möchte seine Tochter im Beisein der Amme befragen, ob die seine Tochter sei. Er erhält die Erlaubnis und führte seine Tochter beiseite. Dort tötet er sie, um ihr ein Leben in Sklaverei zu ersparen.

In der Folge beschreibt Livius, dass ein Volksaufstand ausbricht, der von herbeigeholten Soldaten unterstützt wurde und dessen Folge die Absetzung der Dezemviri war.

Vittorio Alfieri orientiert sich bei seinem gleichnamigen Theaterstück stärker an der Vorlage von Livius als es Mercadante und Cammarano für die Oper tun. Er behält den räumlichen und zeitlichen Rahmen bei. Das Stück spielt auf dem Forum und es beginnt damit, dass Marco Verginia als seine Sklavin anspricht und auffordert mit ihm zu kommen. Es kommt dann zum Prozess. Wie bei Livius tötet Verginio Verginia und es kommt zu einem Volksaufstand.

Von dieser groben Struktur abgesehen, kommt es zu ein paar Änderungen. Verginia befindet sich nicht in Begleitung ihrer Amme, als es zur Begegnung mit Marco kommt, sondern ihrer Mutter Numitoria. Die Mutter wird zwar bei Livius erwähnt, hat aber keinen aktiven Part in der Geschichte, auch in der Oper kommt sie nicht vor. Durch die Einführung der Mutter kann Alfieri eine starke Familienbande und den Zusammenhalt der Eheleute für ihre Tochter zeigen.

Alfieri zeichnet Appio noch intriganter als Livius. In einer Szene mit Appio und Verginio, verspricht Appio Verginio er würde seine Tochter zurückbekommen, wenn er sich (und damit auch seine Tochter) von Icilio abwendet. Dadurch bringt er Verginio in eine Zwangslage: Er will seine Tochter retten, weiß aber auch, dass für sie nichts schlimmer wäre als sich von Icilio trennen zu müssen.³⁰⁵

Letztendlich wird Icilio – anders als bei Livius – vor dem letzten Verhandlungstag

³⁰⁵ Alfieri, V., Jannaco, C. (Hrsg.). (1955). *Opere di Vittorio Alfieri da Asti. Bicentenario Alfieriano (edizione critica). Virginia. Testo definitivo e redazioni inedite.* S. 73-78. (

umgebracht. Es ist anzunehmen, dass Alfieri dadurch noch mehr betonen wollte, dass es sich lohnt für seine Ideale einzustehen und zu kämpfen, auch wenn man dafür mit dem Tode bezahlen muss. Cammarano hat diesen verfrühten Tod Icilius übernommen.

Man kann also sagen, dass sowohl bei Livius, wie auch bei Alfieri das Volk und dessen Aufstand gegen den tyrannischen Herrscher, im Mittelpunkt steht. Alfieri hat diese Handlung durch ein paar dramaturgische Veränderungen bühnentauglich gemacht. Bei Mercadante und Cammarano steht das persönliche Drama der Virginia im Mittelpunkt. Die Handlung hat viel mehr Schauplätze und durch die knapp verhinderte Hochzeit kriegt die Liebesgeschichte noch mehr Tragik. Wobei diese Kunstgriffe wahrscheinlich mit der Übersetzung der Handlung in die Konventionen der zeitgenössischen Oper zu tun haben. Trotzdem bleibt die politische Bedeutung, die das Drama Alfieris noch stärker als Livius Vorlage hat, erhalten.

12.2 Das Aufbegehren der Plebejer und die Bedeutung Alfieris für das Risorgimento

Es geht bei der Oper *Virginia* nun nicht mehr darum festzustellen, wie und ob sie beim Publikum im Kontext des Risorgimento als politisch wahrgenommen wurde. Als die Oper 1866 uraufgeführt wurde, war Italien schon seit Jahren ein geeinter Staat und das Königreich beider Sizilien existierte nicht mehr.

Im Folgenden soll es darum gehen, im Kontext des Risorgimento mögliche Gründe für den Verbot der Oper durch die Zensurbehörde 1851 aufzuzeigen.

Der Operntext an sich scheint nämlich viel weniger politisch aufgeladen als jener der *Orazj e Curiatzj*. Daher ist anzunehmen, dass die Zensoren sich weniger am Text an sich, als am Grundthema der Oper gestoßen haben: Nämlich dass Angehörige niederer Schichten sich gegen die Willkür der Herrscher auflehnen und deren Entscheidungen nicht kampflos annehmen (im Gegensatz zu den *Orazj e Curiatzj*). Die Tyrannei des Herrschers Appio wird deutlich, wenn er singt:

„Virginia al par di Roma piegar si devea a me!“³⁰⁶

Auch in der Tragödie Vittorio Alfieris, der Vorlage für die Oper, ist diese Auflehnung gegen die Herrscher stark herausgearbeitet. Hardt schreibt, dass „die Helden Alfieris von der ersten Szene an im vollen und bewussten Besitz ihres Fühlens und Wollens, unerbittlich und unerschütterlich zum Kampf entschlossen“³⁰⁷ sind.

Diese kämpferische Attitüde der Figuren ist auch in der Oper vorhanden.

So zum Beispiel im ersten Akt, wenn Appio zu Virginia kommt und versucht sie zu verführen. Appio versucht auszudrücken wie sehr er Virginia liebt

„Tu il ciel mi sei, Virginia,
Tu il nume sei per me.
Cedi, ed ascendi il talamo
Ch'Appio ti pone al piè!“³⁰⁸

Für eine junge Plebejerin wäre die Ehe mit Appio mit Sicherheit eine mehr als gute Partie gewesen, die sie nicht ausgeschlagen hätte. So aber nicht für Virginia. Sie liebt Icilio, aber diesen will sie natürlich auch vor Appio schützen. Also setzt sie sich zur Wehr und erinnert ihn prompt an ein Gesetz, das er selbst erlassen hatte. Würde er sich mit Virginia einlassen, würde er damit sein eigenes Gesetz brechen.

„Ma ignori che un patrizio
Non può impalmar plebea?“³⁰⁹

Appio will sich noch nicht geschlagen geben und fragt Virginia:

„E cedere
non ti vedrò?“³¹⁰

³⁰⁶ Cammarano, S., Mercadante, S. (um 1840). *Virginia. Tragiedia lirica in tre atti*. S. 7.

Ü.: So wie Rom wird Virginia sich meinem Willen beugen müssen.

³⁰⁷ Hardt, M. (1996). *Geschichte der italienischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. S. 506.

³⁰⁸ Cammarano, S., Mercadante, S. (um 1840). *Virginia. Tragiedia lirica in tre atti*. S. 10.

Ü.: Du bist mein Himmel, Virginia,
du bist meine Göttin.
Gib nach, und steige auf den Blütenboden,
den dir Appio zu Füßen legt.

³⁰⁹ Ebenda. S.10.

Ü.: Also ignorierst du, dass ein Patrizier
keine Plebejerin zu Traualtar führen darf?

³¹⁰ Ebenda. S. 11.

Worauf sie mit „Non mai“³¹¹ antwortet und ihm damit klarmacht, dass sie nicht vorhat sich seinen Wünschen zu fügen.

Als kurz darauf Icilio in das Haus der Virginia kommt, erkennt Appio in ihm den Grund für Virginias Zurückweisungen, und will sich an ihm rächen. Doch auch Icilio gibt sich dem mächtigen Appio gegenüber kämpferisch:

„Calcando il mio cadavere
Giunger puoi solo ad essa ...
Per la via di sangue il vizio
Alla virtù s'appressa.“³¹²

Im zweiten Akt kehrt Virgino zurück, um seiner Tochter beizustehen. Sie erzählt ihm von den Drohungen Appios. Darauf Virginio:

„Tragge un padre orrendi giorni
Della guerra fra i perigli,
Mentre qui ne insidia i figli
Usurpato e reo poter!
Ecco al prode, allor ch'ei torni
Qual trionfo è preparato! ...
Ecco il premio a te serbato,
Sangue sparso del guerrier!“³¹³

Ähnliche Beispiele gäbe es noch mehr, doch gipfeln sie sowohl in der Oper wie auch in der Tragödie Alfieris darin, dass der Vater seine eigene Tochter tötet, um sich dem Willen des Herrschers zu widersetzen.

Ü.: Und nachgeben werde ich dich nie sehen?

³¹¹ Ebenda. S. 11.

Ü.: Nein, nie

³¹² Ebenda. S. 12.

Ü.: Nur über meine Leiche
wirst du zu ihr gelangen ...
Über den Weg des Blutes nähert sich das Laster
der Tugend.

³¹³ Ebenda. S. 15.

Ü.: Er (Anm.: gemeint ist Appio) zieht den Vater in schreckliche Tages
des Krieges, inmitten von Gefahren,
Während er hier seine Kinder in einen Hinterhalt lockt
Unrechtmäßige und schuldige Macht!
Hier für den Held, für den Fall dass er zurückkehrt
Welcher Triumph bereitet ist! ...
Hier der Preis der für dich aufbewahrt wurde,
Verstreutes Blut des Kämpfers!

Mit der Vorlage, dem Theaterstück *Virginia* und dessen Autor Vittorio Alfieri kommt noch eine Komponente dazu, die der Zensur nicht gefallen haben dürfte. Vittorio Alfieri war zu der Zeit schon seit Jahrzehnten tot (er starb 1803) und hatte somit die italienische Einheitsbewegung nur in ihren Kinderschuhen erlebt, doch er wurde als „precursore“³¹⁴ (Vorläufer) des Risorgimento bezeichnet.

Vittorio Alfieri wurde zwar hauptsächlich durch seine Theaterstücke und seine Prosa bekannt, aber er verfasste auch politische Schriften. Die erste dieser Schriften war *Della tirannide*³¹⁵. In ihr beschreibt er, wie Hardt zusammenfasst, zunächst die Tyrannei als Regierungsform, um dann die Möglichkeiten zu erläutern die Tyrannei zu ertragen und sie abzuschütteln.³¹⁶

Zeitgleich mit *Della Tirannide* entstand 1777 die Tragödie *Virginia*. Diese kann als „versifizierte Bühnenfassung“³¹⁷ der *Tirannide* gelten.

„Auf der einen Seite also der böse Tyrann (und sein böser Minister Marco), auf der anderen Seite die freiheitsliebenden, moralisch unantastbaren Plebejer. Sowohl Virginia als auch ihr Vater und ihr Geliebter sind sich vom ersten Augenblick an ihres Fühlens, Wollens und Handelns sicher.“³¹⁸

Beim zeitgenössischen Publikum kam die Tragödie *Virginia* nicht sehr gut an, aber einige Jahrzehnte später, während des italienischen Risorgimento brachten die „schematische Programmatik“ und die „explosive Gefühlsintensität (...)“ das Publikum dazu, das Stück in vereinfachender, politischer Deutung als eine Hymne auf die Freiheit und seinen Autor als den Dichter der Freiheit schlechthin zu feiern.³¹⁹

Eben diese Tatsache, nämlich dass zur problematischen Handlung (im Sinne der Zensurbehörde) auch noch der Namen des „Dichters der Freiheit“ mitschwang, dürfte wohl zum Verbot der Oper geführt haben.

Im Gegensatz zur Oper *Orazj e Curiazj*, die auch pro- bourbonisch verstanden

³¹⁴ Arduini, F. (2003). Intruduzione. In: *Il poeta e il tempo. La biblioteca laurenziana per Vittorio Alfieri*. S. XVIII.

³¹⁵ Alfieri, V., Donati, A. (Hrsg.). (1927). *Della tirannide. Del Principe e delle lettere. Panegirico di Plinio a Traiano. La virtù sconosciuta*.

³¹⁶ Hardt, M. (1996). *Geschichte der italienischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. S. 503f.

³¹⁷ Ebenda. S. 506.

³¹⁸ Ebenda.. S. 506.

³¹⁹ Ebenda. S. 506.

werden kann, wird in der *Virginia* die Auflehnung gegen die Willkür der Herrscher klar gezeigt, somit ist auch keine mehrfache Bedeutung wie bei den *Orazj e Curiazj* möglich.

Im Vergleich mit den *Orazj e Curiazj* fällt allerdings eines auf: Bei beiden Opern wurde eine Hochzeit kurz vor dem Gelübde unterbrochen. In *Virginia* ist es die Hochzeit zwischen Virginia und Icilio, die durch Marco unterbrochen wird, bei den *Orazj e Curiazj* wird die Hochzeit zwischen Camilla und Curiazio durch den Boten aus Alba Longa unterbrochen.

Wäre es nicht denkbar, die Bewegung für einen italienischen Einheitsstaat als eine Art Eheschließung zu begreifen? Eine nicht ganz einfache Ehe natürlich, der auch in der „Verlobungsphase“, also dem Risorgimento, jede Menge Steine im Weg lagen.

Nicht uninteressant ist diese Tatsache auch deswegen, weil in keiner der Quellen, weder bei Livius, noch bei Alfieri von geplanten Hochzeiten die Rede ist. Wollten Mercadante und Cammarano eine Botschaft verstecken? Wenn ja welche?

Versteht man nun unter der Hochzeit die Einigung Italiens, so könnten die geplatzten Hochzeiten ein Hinweis darauf sein, dass es oft schon kurz vor der dem Ziel zu einem neuerlichen Problem kam, das die Einigung verhindert hat. Schuld daran waren die Herrscher, die ihre Willkür vor die Freiheit und dem Wohl des Einzelnen stellen. Im Falle der *Orazj e Curiazj* war es der Entschluss, dass die zwei Familien an der Heere statt kämpfen sollten, bei *Virginia* war es die Willkür des Appio, der um Virginia zu bekommen nicht nur deren Willen übergeht, sondern auch zu einer üblen Methode greift um seinen Willen zu bekommen und dafür sogar noch ein Gesetz brechen möchte, das er selber erlassen hatte.

Im Fall Italiens platzte die Hochzeit durch die Willkür der Herrscher, die ihren Willen durchsetzten ohne Rücksicht auf Verluste, und ohne Rücksicht auf die Freiheit des Einzelnen.

Beispiele dafür gab es im Königreich beider Sizilien während des Risorgimento genug: Die blutige Rückeroberung Neapels durch Kardinal Ruffo, die fatalen Folgen der Säkularisierung unter Joseph Bonaparte und Joachim Murat für die unteren Bevölkerungsschichten Neapels, Verfassungen die erst erlassen wurden

um dann widerrufen (wie 1821) oder ignoriert (wie 1848) zu werden, die tausenden Toten während der Kämpfe zwischen Demonstranten und Anhängern des Königs 1848 (siehe Kapitel 3.2 -3.6.).

Blickt man nun auf *Elena da Feltre*, *La Vestale*, *Orazj e Curiazj* zurück fällt eines auf: die politische Bedeutung der Opern nimmt zu, dafür nimmt die Betonung des Politischen in der Komposition Mercadantes ab.

So ist *Virginia* die bisher politischste der Opern, gleichzeitig aber auch die, wo man in der Musik am wenigsten davon sieht. Die politischste Stelle, die musikalisch zu finden ist, befindet sich gleich am Beginn der Oper. In der ersten Szene findet im Palast des Dezemvirn Appio ein Bankett statt, zu dem zahlreiche Patrizier der Stadt geladen wurden. Sie alle (*Coro di uomini e donne*) singen:

„Qui Roma gli eletti suoi figli raduna:
Qui voce non giunge di Plebe importuna“³²⁰

Mercadante vermerkt hier: „Coro tutta forza“³²¹. Dadurch wollte er wahrscheinlich erreichen, dass diese erste und für die weitere Handlung nicht unwichtige Botschaft der Oper, nämlich, dass sich die Patrizier den Plebejern überlegen fühlen, bei jedem Zuschauer ankam. Möglicherweise um den Zuschauern einen Hinweis auf den Konflikt zwischen Patriziern und Plebejern aufmerksam zu machen. Das erstaunt, da durch die bekannten Vorlagen die Handlung der Oper dem Publikum bekannt gewesen sein dürfte.

Jedenfalls lässt die Tatsache, dass Mercadante musikalisch das Politische der Handlung nicht verstärkte, darauf schließen, dass er die Handlung an sich schon für stark genug hielt.

Das Politische in der Handlung sah auch die Zensurbehörde. Für sie waren wahrscheinlich schon die zwei zentralen Themen der Oper, nämlich das Aufbegehren gegen den Herrscher und das Bestehen auf der Freiheit des Einzelnen in Verbindung mit dem Namen Vittorio Alfieri genug, um die Oper zu verbieten.

³²⁰ Cammarano, S., Mercadante, S. (ca. 1850). *Virginia*. Autograph. S. 24
Ü.: Hier versammelt Rom seine gewählten Kinder:
Hierher dringt keine Stimme der lästigen Pebejer.

³²¹ Ebenda. S. 24.

Jedenfalls ging das Verbot der *Virginia* auch an den Zeitgenossen Mercadantes nicht spurlos vorbei, so ließ Verdi verlauten, dass die Zensur in Neapel erhebliche Einschreitungen in der Theaterlandschaft verüben würde.³²²

Mercadante und Cammarano, die beide den Großteil ihres Lebens in Neapel verbracht hatten, waren Zeugen, der zum Teil grausamen Geschehnisse, die das Risorgimento mit sich brachte. Daher ist es auch sicher kein Zufall, dass in all den Opern, die die gemeinsam für das San Carlo schreiben, ein politisches Thema zugrunde liegt, das mit der Bewegung des Risorgimento in Verbindung steht. Ihre letzte gemeinsame Oper *Virginia* war wohl mit dem fünfzehnjährigen Verbot der Zensur der Höhepunkt dieser politischen Opernproduktion. Miller bezeichnet die Oper als „Mercadantes Versuch einer italienischen Nationaloper, den Höhepunkt seines Operschaffens. (...) Das bürgerliche Revolutionsdrama par excellence sollte dem Neuen Rom als Wahrzeichen dienen.“³²³

³²² Gossett, P. (1988). La fine dell'età borbonica. In: Marnielli Roscioni, C. (Hrsg.). *Il teatro di San Carlo. La cronologia 1737- 1987*. Band 1. S.177.

O.: „In questa occasione Verdi non mancò di rilevare che la revisione aveva ripreso esercitare notevoli ingerenze nella vita teatrale napoletana.“

³²³ Miller, N. In: Weber, H. (Hrsg.). (1992). *Komponisten- Lexikon. 340 werkgeschichtliche Portraits*. S.375.

13. Politische Opern? Entschärfte Opern.

Festgestellt wurde nun, dass alle vier Opern, die Mercadante und Cammarano für das San Carlo schrieben, eine politische Bedeutung transportieren.

Doch das muss nicht dafür sprechen, dass Cammarano und Mercadante hier ein Quartett politischer Opern erschaffen wollten, sondern eher, dass sie sich dem allgemeinen Publikumsgeschmack der Zeit anpassen wollten, da schon bei der Auswahl der Themen für das Libretto immer darauf geachtet wurde, einen möglichst großen Erfolg für die Oper zu sichern.

Trotzdem ist die politische Komponente, da sie in allen vier Opern zu finden ist, zu offensichtlich, als dass man sie als zufällig betrachten könnte.

Bei der näheren Auseinandersetzung mit den vier Opern, wird eine klare Entwicklung ersichtlich: Vom grundsätzlichen Freimachen des Weges für politische Bedeutung (durch die Opernreform Mercadantes), hin zu einer von der Zensur verbotenen Nationaloper.

Elena da Feltre war die erste Oper für das San Carlo vom Gespann Cammarano-Mercadante nach der Opernreform Mercadantes. Er betonte auch selber, dass er die in *Il Giuramento* begonnene Reform hier weiterführt. Die Opernreform beruhte, wie schon ausgeführt, auf dem Streben danach, der Handlung mehr Bedeutung zuzumessen. Somit kann *Elena* als Grundbaustein für das Politische in den Opern Mercadantes und Cammaranos gesehen werden.

Es ist anzunehmen, dass die *Elena da Feltre* für Cammarano in Hinblick auf die Zensurbehörde sehr wichtig war. Er hat hier wohl ausprobiert wie weit er gehen konnte, indem er einen Satz wie von der Zensur gewünscht gestrichen hatte, aber ihn vom Sänger doch singen ließ.

Dass der Oper ein politisches Thema zugrunde liegt, ist klar ersichtlich. Allerdings ist der Diskurs um Neoguelfen und Neoghibellinen ein vielschichtiger, weshalb es schwer vorstellbar ist, dass er durch eine im Mittelalter verortete Handlung dem Publikum transportiert werden konnte. Auch durch die vielleicht bewusst eingesetzten Ungenauigkeiten zwischen Libretto und (möglicher) historischer Vorlage wird das politische Thema wieder entschärft.

Schauplatz der *Vestale* ist wie auch bei den folgenden zwei Opern, die römische Antike. Hier ist die implizite politische Bedeutung schon klarer mit dem Risorgimento in Verbindung zu bringen, zumal es um die Wiedergeburt Italiens aus der römischen Antike geht.

Mit *Orazj und Curiazj* geht das Gespann Mercadante und Cammarano noch einen Schritt weiter. Wieder ist das Sujet in der römischen Antike angesiedelt, wieder lässt die Zensur das Libretto zufrieden. Zusätzlich zur Bedeutung der Wiedergeburt, nimmt hier das Thema der bedingungslosen Liebe zum Vaterland einen hohen Stellenwert ein.

Die *Virginia*, als letzte Oper dieses neapolitanischen Quartettes ist der Höhepunkt dieser Entwicklung. Sie wird als der klare Versuch Mercadantes gewertet, eine Nationaloper zu schreiben. Doch das Libretto wurde von der Zensur verboten. Mercadante und Cammarano gehen nun nach den *Orazj und Curiazj* noch einen Schritt weiter: nicht nur das antike Rom wird wieder thematisiert, sondern vor allem der Kampf des Einzelnen gegen die Willkür der Herrscher.

Nach dem Verbot durch die Zensur wurde Mercadante öfters von Zeitgenossen auf den Verbleib der *Virginia* angesprochen und Florimo berichtet, dass er darauf immer dieselbe Antwort gab: „Essa dorme chiusa in una foderetta, e perciò non ha bisogno di mangiare ... lasciamola dormire, che certo non dormirà in eterno. Quando in tempi migliori si sveglierà, il pubblico vedrà allora se meritava l'oblio.“³²⁴

Doch offensichtlich war Mercadante gar nicht so erpicht darauf, die Oper aufführen zu lassen, als die „tempi migliori“ anbrachen. Es ist nicht bekannt, dass Mercadante jemals Bemühungen unternahm, um die Oper aufzuführen. Also dauerte es bis 1866, als sich die Impresa des San Carlo mit dem Wunsch die *Virginia* aufzuführen an ihn wandte, bis die Oper aufgeführt wurde und wie Florimo berichtet, stimmte Mercadante einer Aufführung erst zu, nachdem ihm vom der erstklassigen Besetzung erzählt wurde.³²⁵

³²⁴ Zitiert nach: Florimo, F. (1869). *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*. Band 1. S. 652.

Ü.: Sie schläft gut verschlossen in einem Schonbezug, und deswegen muss sie nicht essen ... lassen wir sie schlafen, denn sie wird sicher nicht ewig schlafen. Wenn sie in besseren Zeiten erwachen wird, wird das Publikum sehen, ob sie es verdient hat, vergessen zu werden.

³²⁵ Florimo, F. (1869). *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*. Band 1. S. 656.

Das ist nicht das Verhalten eines Künstlers, der von seinem Werk überzeugt ist und es kaum erwarten kann, es aufgeführt zu sehen. Man könnte eher vermuten, dass Mercadante dann doch kalte Füße bekommen hat, angesichts seines politischsten Werkes. Man darf nicht vergessen, dass seine Karriere durch seine Posten als zeitweiliger Hauskomponist und musikalischer Leiter des San Carlo und Direktor des Konservatoriums sehr eng an das Wohlwollen der bourbonischen Herrscher geknüpft war. Durch ein Forcieren einer möglichst baldigen Aufführung der *Virginia* wäre er sicherlich in Missgunst gefallen, also dürfte ihm daran gelegen haben, das zu vermeiden.

Warum dann nicht eine Aufführung sofort nach der Einigung Italiens? Wie schon berichtet wurde in der Spielzeit 1861 bereits eine *Virginia*, allerdings des Komponisten Petrella, aufgeführt. Damit war für einige Zeit der Bedarf an dem Stoff gedeckt. Andererseits hat es Mercadante geschafft seine Beliebtheit und seine Karriere nahtlos vom Königreich beider Sizilien zum geeinten Italien zu transportieren. Anzunehmen ist, dass das nur deswegen so gut funktionieren konnte, da er sich beiden Situationen anpassen konnte: In der Zeit der Bourbonen nicht ganz unpolitisch zu sein, ohne jedoch Kämpfe mit Zensur und Königshaus zu forcieren; nach der Einigung wiederum seinen Stand als hochangesehener Musiker zu (er)halten, ohne jedoch zu italienisch zu werden, sprich seine, vor allem musikalische „napoletanità“ zu behalten. Daher stimmte er der Aufführung der *Virginia* auch nicht zu, um seine lange verbotene Nationaloper endlich auf der Bühne sehen zu können, sondern aus dem hohen Kunstanspruch heraus, dass er vermutlich nie wieder so ein Ensemble einer seiner Opern singen würde.

Wurde nun also festgestellt, dass die Libretti der vier Opern im Laufe der Zeit immer politischer wurden, stellt sich nun die Frage, welche Entwicklung sich in der Musik feststellen lässt. Unterstützt sie den politischen Gehalt der Libretti?

Hier geht die Entwicklung den umgekehrten Weg: In der *Elena da Feltre* legt Mercadante in seiner Komposition viel Wert darauf, dass (im Sinne seiner

O.: Nell' anno 1866 l'impresario di San Carlo cominciò a rivolgersi al Mercadante, perché si decidesse a far rappresentare quella sua *Virginia*, che da diciotto anni composta, restava ancora da tutti ignorata; e perché gli artisti che potevano eseguirla erano fra i migliori in quel tempo, cioè la Marcellina Lotto della Santa, Mirate, Stigelli, Pandolfini, il maestro vi accondiscense (...).

Opernreform) die klare Verständlichkeit der Handlung gewährleistet und verstärkt werden muss. Dadurch erreichte er, dass etwaige politische Gedanken vom Publikum leichter rezipierbar gemacht wurden (zum Beispiel durch homophone Chorstellen, um die Textverständlichkeit zu verbessern). Aber diese Tendenz wurde in der Folge von Oper zu Oper schwächer, bis sich in der *Virginia* kaum noch Stellen ausfindig machen lassen, in denen die Musik den politischen Gehalt der Oper unterstützt oder sogar betont.

Eine Schlussfolgerung, die man daraus ziehen kann ist, dass es Mercadante möglicherweise nicht mehr für nötig erachtete, die zunehmend politischen Libretti musikalisch noch zu verstärken. Allerdings ist es auch denkbar, dass Mercadante aus oben erwähnten Gründen darauf verzichtete, das Politische zusätzlich zu betonen, um möglichst neutral zu erscheinen, was ihm letztendlich wohl ermöglichte, dass er seine Stellung unter den Bourbonen ausbauen und im neu gegründeten Staat Italien nahtlos fortführen konnte. Dafür spricht auch die Auswahl der Sujets, die in den Libretti verarbeitet wurden. Abgesehen von *Elena da Feltre*, das schwächste der Libretti, wenn es um den politischen Gehalt geht, basierten die drei anderen auf bekannten Sujets, die dem gebildeten Publikum des San Carlo sicherlich bekannt waren und daher ist anzunehmen, dass ihre Handlung niemanden überraschte.

Man kann also daraus schließen, dass es wohl nicht die Intention Saverio Mercadantes und Salvatore Cammaranos war, durch das Politische in ihren Opern, die Freiheitsflamme des Publikums im San Carlo zu entfachen. Selbst wenn – um die Opern genügend Menschen bekannt zu machen, hätten die Opern ihren Weg von der Oper hinaus zum gewöhnlichen Volk finden müssen. Ganz davon abgesehen, dass die Kanäle, die so eine Verbreitung hätten gewährleisten können, erst ab 1850 dokumentiert sind, kann man davon ausgehen, dass die Opern und ihre Melodien nicht bekannt genug waren und beim Publikum auch nicht als politisch genug angesehen wurden, um zu einer derartigen Verbreitung zu gelangen. Nur die Oper *Donna Caritea* gelangte auf Straßen Neapels, als Revolutionäre einen Chor daraus dem Weg zu ihrer Exekution sagen, doch auch in diesem Fall handelte es sich um Studenten und damit Angehörigen einer höheren Schicht. Letztendlich kann man die vier für das

San Carlo geschriebenen Opern wohl als ebenso geschickten, wie diplomatischen Drahtseilakt sehen. Dadurch, dass in allen Opern eine politische Komponente enthalten war, die Parallelen zur aktuellen politischen Lage in Neapel aufwies, trafen die Opern den Zeitgeist und damit den Geschmack des Publikums, ohne dabei zu große Gefahr zu laufen, von der Zensur verboten zu werden. Aber dadurch, dass die Opern entweder mehrdeutig waren (so bei den *Orazj e Curiazj*) oder der politische Gedanke zu komplex (*Elena da Feltre*) oder aber so allgemein formuliert, dass er keine Gefahr darstellte (*La Vestale*), vermeiden sie in die politische Nische gestellt zu werden.

Man kann zwar in den Opern politischen Themen ausmachen, doch waren diese nur einem sehr elitären Publikum zugänglich, und konnten die breiten Massen nicht erreichen. Auch wenn Parallelen zur damals aktuellen politischen Situation aufgezeigt wurden, bewegten sich Cammarano und Mercadante eigentlich immer nur innerhalb des kleinen, von der Zensur genehmigten Bereiches. Gut, man kann einwerfen, dass die Zensurbehörde in Neapel mehr darauf achtete, dass gewisse Moralvorstellungen gewahrt wurden, aber die Tatsache, dass die Zensurbehörde auch nicht davor scheute, sich nach der Premiere einzuschalten, wenn ihre Auflagen nicht befolgt wurden, wie es bei *Elena da Feltre* der Fall war, dürfte Mercadante und Cammarano schon zu Beginn ihrer Zusammenarbeit klargemacht haben, dass sie nicht zu weit gehen konnten.

Des Weiteren kann man einwerfen, dass die *Virginia* doch so politisch war, dass sie verboten wurde. Doch in Wahrheit wurde die Handlung im Gegensatz zum Drama Alfieris durch das Betonen der Liebesgeschichte entschärft und das Verbot der Oper ist wohl auf den Schriftsteller der Vorlage für das Libretto, Vittorio Alfieri zurückzuführen, und hat wenig mit den politischen Ansichten Mercadantes und Cammaranos zu tun.

Die beiden wollten die Grenzen des Erlaubten offensichtlich nicht überschreiten. Letztendlich waren sie Künstler, die ihr Werk auch aufgeführt sehen wollten, nicht zu vergessen, dass natürlich auch Interessen finanzieller Natur daran geknüpft waren.

Abschließend möchte ich noch einmal auf den (bereits in Kap. 2 ausgeführten)

Gedanken John Bokinas zum politischen Gehalt in Opern zurückkommen. Er schreibt, dass dieser zwar zum Teil Produkt der bewussten politischen Intention des Komponisten und Librettisten ist, allerdings betont er, dass diese Intention von Entscheidungen beeinflusst wird, die den Künstlern vom Geist der Zeit vorgegeben werden.³²⁶

Für die hier untersuchten Opern von Mercadante und Cammarano ist daher zu schließen, dass sehr wohl eine bewusste politische Intention von Komponist und Librettist zu sehen ist. Aber Mercadante und Cammarano waren auch Bürger im Königreich beider Sizilien und mussten sich den dort herrschenden Gesetzen und Konventionen unterordnen, um ihrer Arbeit weiterhin (so erfolgreich) nachgehen zu können. Daher erwecken die Opern den Eindruck, als wäre man von einem sehr hohen politischen Gehalt - der immer im Sinne der Risorgimento Bewegung war - ausgegangen, um ihn dann aus Angst vor den Folgen, wieder zu entschärfen.

³²⁶ Bokina, J. (1997). *Opera and Politics. From Monteverdi to Henze*. S. xii f.

14. Literaturverzeichnis

- Auty, R., Bautier, H. (Hrsg.). (1977). *Lexikon des Mittelalters*. Band 4. München, u.a.: Artemis.
- Acton, H. (1961). *The last Bourbons of Naples (1825- 1861)*. London: Methuen and Co. Ltd.
- Alfieri, V., Donati, A. (Hrsg.). (1927). *Della tirannide. Del Principe e delle lettere. Panegirico di Plinio a Traiano. La virtù sconosciuta*. Bari: Laterza & Figli.
- Alfieri, V., Jannaco, C. (Hrsg.). (1955). *Opere di Vittorio Alfieri da Asti. Bicentenario Alfieriano (edizione critica). Virginia. Testo definitivo e redazioni inedite*. Asti: Casa d'Alfieri.
- Arblaster, A. (1992). *Viva la Libertá! Politics in Opera*. New York, London: Verso.
- Ballola, G. C. (1977). Mercadante e „Il Bravo“. In: *Melodramma italiano dell'ottocento*. S. 365- 380. Torino.
- Bereson, R. (2002). *The Operatic State. Cultural Policy and the Opera House*. London, New York: Routledge.
- Bermbach, U. (2000). Oper und Politik. Aspekte eines komplizierten Verhältnisses. In: W. Leidhold (Hrsg.). *Politik und Politeia: Formen und Probleme politischer Ordnung*. (S. 385- 402) Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Bianconi, L., Della Seta, F. (Hrsg.).(1992). *Geschichte der italienischen Oper*. Laaber: Laaber.
- Black, J. (1984). *The Italian romantic Libretto. A study of Salvatore Cammarano*. Edinburgh: University Press.
- Bokina, J. (1997). *Opera and Politics. From Monteverdi to Henze*. London, New Have: Yale University Press.
- Brütting, R. (Hrsg.). (1997). *Italien Lexikon. Schlüsselbegriffe zur Geschichte, Gesellschaft, Wirtschaft, Politik, Justiz, Gesundheitswesen, Verkehr, Presse, Rundfunk. Kultur und Bildungseinrichtungen*. Berlin: Schmidt.

- Campolieti, G. (2004). *Breve storia della città di Napoli*. Milano: Arnoldo Mondadori.
- Colletta, P. (1848). *Storia del reame di Napoli dal 1754 al 1825*. Milano: Rejna.
- Croce, B. (1891). *I teatri di Napoli. Secolo XV – XVIII*. Napoli: Luigi Pierro.
- Croce, B. (1931). *Storia del Regno di Napoli*. Bari: Laterza & Figli.
- D'Agostino, G. (1988). *Per una storia di Napoli capitale*. Neapel: Liguori Editori.
- D'Annunzio, G. (1916). *La Canzone di Garibaldi*. Milano: Fratelli Treves.
- Di Giacomo, S. (1935). *La storia del teatro San Carlino*. Milano: Mondadori.
- De Bourcard, F. (1853). *Usi e Costumi di Napoli e d'Intorni*. Band 1. Napoli: Stabilimento Tipografico di Gaetano Nobile.
- De Filippis, F. (1948). *Il teatro di San Carlo. Cento anni di vita del Teatro di San Carlo*. Napoli: Ente autonomo.
- De Filippis, F. Arnese, R. (Hrsg.). (1961). *Cronache del Teatro di San Carlo. 1737- 1960*. Napoli: Edizioni Politica Popolare.
- Di Stefano, C. (1964). *La censura teatrale in Italia. 1600 – 1962*. Bologna: Cappelli.
- Domenici, C. (Hrsg.). (2003). *Il poeta e il tempo. La biblioteca Laurenziana per Vittorio Alfieri*. Firenze: Biblioteca Medicea Laurenziana.
- Durschmied, E. (2000). *Der Untergang großer Dynastien*. Wien, Köln, u.a: Böhlau.
- Finscher, L. (Hrsg.). (2004). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel, u.a.: Bärenreiter.
- Florimo, F. (1869). *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*. Band 1. Napoli: Lorenzo Rocco.
- Gaetani, O. (1789). *Elogio storico di Carlo III. Re delle Spagne*. Napoli: Stamperia Reale. ÖNB, *Sammlung Handschriften und alte Drucke*.
- Galasso, G. (2007). *Il regno di Napoli. Il mezzogiorno borbonico e risorgimentale. 1815 – 1860*. (Storia d'Italia Band 15). Turin: Unione Tipografico – Esitrice.

- Gier, A. (1988). *Das Libretto: Theorie und Geschichte einer musiko- literarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Gregorovius, F. (1953). *Wanderjahre in Italien*. Köln.
- Guaita, O. (1994). *I teatri storici in Italia*. Mailand: Electa.
- Hardt, M. (1996). *Geschichte der italienischen Literatur. Von den Anfängen zur Gegenwart*. Düsseldorf, u.a.: Artemis.
- Herde, P. (1996). *Guelfen und Neoguelfen. Zur Geschichte einer nationalen Ideologie vom Mittelalter zum Risorgimento*. Stuttgart: Steiner.
- Livius, T., Hillen, H.J. (Hrsg.). (1997). *Römische Geschichte lateinisch und deutsch*. 2. Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Holderness, G. (Hrsg.). (1992). *The politics of Theatre and Drama*. London, Hampshire, u.a.: MacMillan.
- Imparato, E. (1962). *Piccola storia di Napoli dalle origini fino al 1861*. Napoli : Ed. della rassegna.
- Jahn, M. (2006). *Die Tanti Palpiti ... Italiener in Wien*. Wien: Der Apfel.
- Kiesler, I. (2007). Polyleucte. Die Auferstehung des Märtyrers in Geschichte, Literatur und Oper. Von Corneilles Tragödie zu den Opern von Donizetti und Gounod. (Dissertation Universität Wien).
- Kowalewski, B. (2002). *Frauengestalten im Geschichtswerk des T. Livius*. München, Leipzig: K.G. Saur.
- Lampugnani, G. (Hrsg.). (1850- 1859). *La Gazzetta dei Teatri*. Milano: Giuglielmini.
- Lehmann, H. T. (1999). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- L'Italia musicale. Giornale artistico- letterario. (1847 - 1859) Milano: Lucca.
- Lill, R. (1986). *Geschichte Italiens in der Neuzeit*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Livius, T., Feger, R. (Hrsg.). (1981). *Ab urbe condita. Lateinisch- Deutsch*. Stuttgart: Reclam.
- Loewenberg, A. (1955). *Annals of Opera. 1597 – 1940*. Zweite Auflage. Genf: Societas Bibliographica.

- Lyttleton, A. (2001). Creating a National Past: History, Myth and Image in the Risorgimento. In: Ascoli, A. (Hrsg.). *Making and Remaking Italy*. S. 27- 65. Oxford.
- Maione, P., Seller, F. (1999). *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli (1851 - 1900)*. Band 3. Neapel: Aveglano.
- Marinelli Roscioni, C. (Hrsg.). (1988). *Il Teatro di San Carlo. La cronologia 1737-1987*. Napoli: Guida.
- Martin, G.I. (2005). Verdi, Politica, and „Va, Pensiero“. The Scholars Squabble. In: *The Opera quarterly*. Vol. 21, S. 109- 132.
- Massenkeil, G., Noltensmeier, R. (Hrsg.). (1998). *Metzler- Sachlexikon Musik*. Stuttgart, u.a.: Metzler.
- Moscatti, R. (1953). *Il mezzogiorno d'Italia nel Risorgimento ed altri saggi*. Messina: d'Anna.
- Moscatti, R. (1960). *La fine del Regno di Napoli. Documenti Borbonici del 1859-60*. Florenz: Felice le Monnier.
- Müller, R., Gier, A. (Hrsg.). (2010). *Rossini und das Libretto*. Leipzig: Universitätsverlag.
- Notarnicola, B. (1951). *Saverio Mercadante. Nella gloria e nella luce. Verdi non ha vinto Mercadante*. (terza edizione ampliata). Roma: Tipografia F. Franconi.
- Ortalli, G. (1992). Ezzelino crudelissimo tiranno: genesi e sviluppi di un mito. In: *La Ricerca Folklorica*, Nummer 25. S. 89 – 98.
- Pauls, B. (1996) *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozess der Nationenbildung*. Berlin: Akademie Verlag.
- Pauls, B. (1997). Revolutionär wider Willen. Verdi, die Politik und die italienische Oper seiner Zeit. In: Bermach, U. (Hrsg.), *Verdi- Theater*, S. 1- 21. Stuttgart, Weimar; J.B. Metzler 1997.
- Pisani, S., Siebenmorgen, K. (Hrsg.). (2009). *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*. Berlin: Dietrich Reimler.
- Petacco, A. (1994). *Die Heldin von Gaeta. Kaiser Elisabeths Schwester im Kampf gegen Garibaldi*. Wien, Graz.: Styria.
- Petacco, A. (2009). *Il regno del Nord. 1859: il sogno di Cavour infranto da Garibaldi*. Milano: Mondadori.

- Piscator, E. (1963). *Das Politische Theater*. Hamburg: Rowohlt.
- Rapetti, S., Barth, E., u.a. (1978). *Die großen Dynastien*. München: Südwest.
- Real Soprintendenza de' Teatri e Spettacoli. (1838/39). *Programmi giornalieri degli spettacoli dati ne' Teatri di Napoli*. Archivio di Teatro, Napoli. Online Zugriff am 30.11.2011 um 08:00 Uhr über:
http://archiviteatro.napolibeniculturali.it/atn/biblioteca_digitale/dettagli_testi_1ista5?oid=132296&query_start=2 .
- Reinhardt, V. (2003). *Geschichte Italiens. Von der Spätantike bis zur Gegenwart*. München: C.H. Beck.
- Rosselli, J. (1984). *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The Role of the impresario*. London, New York, u.a.: Cambridge University Press.
- Rosselli, J. (1991). *Music and Musicians in nineteenth- century Italy*. London: B.T. Batsford Ltd.
- Sadie, S. (Hrsg.) (1992). *The New Grove Dictionary of Opera*. London: Macmillan Press Limited.
- Sadie, S. (2000). *Verdi and his Operas*. New York: St. Martins Press.
- Schreiber, U. (1991). *Opernführer für Fortgeschrittene. Eine Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*. Band 2. Kassel, u.a.: Bärenreiter.
- Severo, L. (1865). *Di Gaeta e delle sue vicissitudini fino all'ultimo assedio del 1860-61*. Italien. Online Zugriff am 10.10.2011 um 14:00 Uhr über
<http://books.google.it/books?id=y4kyAAAAIAAJ&pg=PA123#v=onepage&q&f=false>)
- Stendhal. (1996). *Reise in Italien. Rom, Neapel und Florenz im Jahre 1817*. Berlin: Ullstein.
- Storey, J. (2003). The social life of opera. In: *European Journal of Cultural Studies*, Volume 6, Issue 1, S. 5 – 35.
- Teatro di San Carlo. (1843- 1899). *Prospetti d'appalto per lo Real Teatro S. Carlo*. Archivio di Teatro, Napoli. Zugriff am 30.11.2011, 08:30 Uhr über
http://archiviteatro.napolibeniculturali.it/atn/biblioteca_digitale/dettagli_testi_1ista5_en?oid=132308&query_start=3
- Thiele, J. (2002). *Elisabeth. Kaiserin von Österreich*. München: Ullstein.
- Ther, P. (2006). *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815 -1914*. Wien, München: Oldenburg.

- Tomasi Di Lampedusa, G. (2002). *Il Gattopardo*. Milano: Feltrinelli.
- Travi, S. (Hrsg.). (1996). *Piccola storia del real teatro di San Carlo*. Neapel: Fiorentino Editore.
- Viviani, V. (1969). *Storia del Teatro Napoletano*. Napoli: Guida.
- Walter, M. (1997). *Die Oper ist ein Irrenhaus. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Weber, H. (Hrsg.). (1992). *Metzler- Komponisten- Lexikon. 340 werkgeschichtliche Portraits*. Stuttgart, u.a.: Metzler.
- Werr, S. (1999). *Die Opern von Errico Petrella. Rezeptionsgeschichte, Interpretationen und Dokumente*. Wien: Praesens.
- Werr, S. (2002). *Musikalisches Drama und Boulevard : französische Einflüsse auf die italienische Oper im 19. Jahrhundert*. Stuttgart, Weimar: Metzler.

14.1. Partituren

Cammarano, S., Mercadante, S. (ca. 1860). *Elena da Feltre*. Manuskript. Biblioteca Conservatorio „San Pietro a Majella“, Napoli. Zugriff online über www.imslp.org am 24.01.2012, 19:00 Uhr.

Cammarano, S., Mercadante, S. (ca. 1840). *La Vestale*. Manuskript. Biblioteca Conservatorio „San Pietro a Majella“, Napoli. Zugriff online über www.imslp.org am 24.01.2012, 19:00 Uhr.

Cammarano, S., Mercadante, S. (ca. 1846). *Orazj e Curiazj*. Manuskript. Biblioteca Conservatorio „San Pietro a Majella“, Napoli. Zugriff online über www.imslp.org am 24.01.2012, 19:00 Uhr.

Cammarano, S., Mercadante, S. (ca. 1850). *Virginia*. Autograph. Biblioteca Conservatorio „San Pietro a Majella“, Napoli. Zugriff online über www.imslp.org am 24.01.2012, 19:00 Uhr.

14. 2. Libretti

Cammarano, S., Mercadante S. (1839). *Elena da Feltre. Dramma tragico in tre atti*. Mantova: All'Apollino. ÖNB Sammlung Handschriften und alte Drucke.

Cammarano, S., Mercadante, S. (um 1840). *Virginia. Tragedia lirica in tre atti*. Milano: Francesco Lucca.

Cammarano, S., Mercadante, S. (1845). *La Vestale. Tragedia lirica in tre atti*. Bologna: Sassi nelle Spaderie.

Cammarano, S., Mercadante, S. (1847). *Orazj e Curiazj. Tragedia lirica*. Venezia: Rizzi.

Pola, P., Mercadante, S. (1826). *Donna Caritea, Regina di Spagna. Melodramma serio in due atti*. Triest: Weiss. ÖNB Sammlung Handschriften und alte Drucke.

14.3 Filmverzeichnis

Marischka, E. (1957). *Sissi – Schicksalsjahre einer Kaiserin*. Erma Film Produktion. 109 min.

Visconti, L. (1954). *Senso*. Studiocanal Image - Lux Film Production. Distributed by Optimum Releasing Ltd. 2007. 116 min.

Visconti, L. (1962). *Der Leopard*. Koch Media. 178 min.

15. Anhang

15.1 Zusammenfassung

Das Risorgimento „umfasst die politische Bewegung auf der italienischen Halbinsel des 19. Jahrhunderts, die die Konstituierung des italienischen Nationalstaates propagierte und durchsetzte.“³²⁷ Da die Oper seit ihrer Entstehung eng mit der Politik zusammenhängt, erstaunt es nicht, dass sich die Risorgimento Bewegung sehr stark im italienischen Operschaffen des 19. Jahrhunderts niedergeschlagen hat.

Der Fokus in dieser Arbeit liegt aber nicht, wie bei den meisten Abhandlungen zur Politik in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts, beim Werk Giuseppe Verdis, sondern bei Werken von Saverio Mercadante und seinem Librettisten Salvatore Cammarano.

Bei den Opern, die untersucht werden sollen, handelt es sich um *Elena da Feltre*, *La Vestale*, *Orazj e Curiazj*, und *Virginia*; entstanden sind diese Opern im Zeitraum zwischen 1839 und 1851 (*Virginia* konnte zensurbedingt erst 1866 aufgeführt werden). Die Opern waren allesamt Auftragswerke für das Teatro San Carlo in Neapel, dem größten Opernhaus im Königreich beider Sizilien.

Daher wird nach einem Kapitel zur Politik in der Oper, in dem einige Positionen zum Thema Oper und Politik erläutert werden, ein Blick auf die Geschichte Neapels und des Teatro San Carlo in der Zeit des Risorgimento geworfen werden.

Damit wird die Basis gelegt, um die vier Opern von Mercadante und Cammarano in den Kontext des Risorgimento zu setzen und nach dem Politischen in den Opern zu forschen. Sind die Opern mit politischer Bedeutung aufgeladen und falls ja, wie wird diese transportiert? Nach der politischen Bedeutung wird sowohl in den Libretti, wie auch in den Partituren der Opern gesucht werden.

³²⁷ Pauls, B. (1996). *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozess der Nationenbildung*. S. 9.

15.2 Lebenslauf

Name: Sara Iovino
Geburtsort: Brixen, ITALIEN.
Wohnort: Wien

Geburtsdatum: 19.03.1987
Staatsangehörigkeit: Italien

Seit Mai 2009: Regieassistentin am *Theater in der Josefstadt*, Wien.
Zusammenarbeit mit:

Herbert Föttinger	<i>Der blaue Engel</i> (H.Mann/J.v. Sternberg), 2009/10
Andrè Pohl	<i>Komödie im Dunkeln</i> (P. Shaffer), 2009/10
Stephanie Mohr	<i>Ein Monat auf dem Lande</i> (I. Turgenjew), 2009/10
Michael Gampe	<i>Altweiberfrühling</i> (S. Vögel), 2009/10
Klaus Pohl	<i>Einmal noch</i> (K. Pohl), 2009/10
Igor Bauersima	<i>Kap Hoorn</i> (I. Bauersima), 2010/11
	<i>Traumnovelle</i> (I. Bauersima nach A. Schnitzler), 2011/12
Janusz Kica	<i>Amadeus</i> (P. Shaffer), 2010/12
Torsten Fischer	<i>Eines langen Tages Reise in die Nacht</i> (Eugene O'Neill), 2011/12

2008/2009: Dramaturgiehospitantin am *Theater in der Josefstadt*, Wien. Produktionen:
„*Die Wirtin*“ (P. Turrini). Regie: Janusz Kica. Dramaturgie: Ulrike Zemme.

„*Aus dem Leben der Marionetten*“ (I. Bergman). Regie: Philip Tiedemann.
Dramaturgie: Katharina Schuster.

2008: Dramaturgiehospitantin am *Volkstheater*, Wien
Produktion:

„*Der Besuch der alten Dame*“ (F. Dürrenmatt). Regie: Alexander Kubelka.
Dramaturgie: Irene Girkingner.

2007: Praktikum im Koproduktionshaus *Brut*, Wien.
Aufgaben: Künstler- und Backstagebetreuung.

Seit Oktober 2006: Studium der Theater, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien.

2001-2006: Besuch des *Pädagogischen Gymnasiums mit musikalischer Ausrichtung* in Bruneck, Italien.

1998- 2001: Besuch der Mittelschule „Dr. Josef Röd“ in Bruneck, Italien.

1993- 1998: Besuch der Grundschule „Josef Bachlechner“ in Bruneck, Italien.