

Sonderdruck aus

Archiv

für das Studium
der neueren Sprachen
und Literaturen

Herausgegeben von

EVA VON CONTZEN

MATHIAS HERWEG

CHRISTA JANSOHN

BARBARA KUHN

MANFRED LENTZEN

THOMAS WORTMANN

260. Band

175. Jahrgang

2. Halbjahresband 2023

ESV ERICH
SCHMIDT
VERLAG

Federico Fornoni: *L'opera a luci rosse. Seduzione e sessualità nel melodramma del secondo Ottocento* (Premio Rotary Giacomo Puccini Ricerca / Centro studi Giacomo Puccini, 3). Firenze: Olschki 2022, XIV + 394 S.

Das Forschungsprojekt von Federico Fornoni wurde 2014 mit dem Puccini-Forschungspreis des Rotary Club ausgezeichnet (S. V). In der Einleitung (S. IX–XIV) und im ersten Kapitel (S. 1–21) arbeitet der Autor zunächst die Unterschiede zwischen der Opera seria der ersten und jener der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hinsichtlich der Darstellung von Liebe, Lust und Sexualität heraus: In der ersten Jahrhunderthälfte dominiere ein «amore nobile e nobilitante» (S. 11), später (z. B. in *La Traviata*) werde «l'amore [...] voluttuoso, sensuale» (so Basevi, zit. S. 15) zum Thema, Sexualität wird (oft in ehebrecherischen Beziehungen) hemmungslos ausgelebt. Der Verfasser nimmt sich vor, «una convergenza fra drammaturgia, relazioni di personaggi e ricezione in chiave sessuale» herauszuarbeiten (S. 20).

Das zweite Kapitel (S. 23–92) ist der «trilogia popolare» Verdis gewidmet: In *Rigoletto* verzichten Verdi und Piave auf die flagrante Verletzung des immer noch geltenden Moralcodex und zeigen (anders als V. Hugo in *Le Roi s'amuse*) nicht, wie Gilda sich vor den Nachstellungen des Herzogs ausgerechnet in sein Schlafzimmer flüchtet (S. 24f.). Dennoch erscheint der Protagonist (ungeachtet der Ambiguität seiner Arie im II. Akt, vgl. S. 29) als zynischer Verführer vom Schlage Don Giovannis, der bekanntlich der Held eines «dramma giocoso» ist; Verdi führt in ein «dramma serio» «elementi stilisticamente bassi» ein (S. 41). – Im Abschnitt zu *La Traviata* (S. 42–77) wird (im Anschluß an Emilio Sala) die Bedeutung des Walzers betont, der von den Zeitgenossen als «zutiefst erotischer» Tanz gesehen wurde (vgl. S. 50). Violetta, die von Verdi provokant als «puttana» bezeichnet wird (S. 46f.), ist durch ihre Krankheit (Tuberkulose) charakterisiert, die einerseits als Folge eines ausschweifenden Lebenswandels, andererseits als Ursache gesteigerten triebhaften Verlangens und geradezu als Aphrodisiacum betrachtet wurde (vgl. S. 62). Die Protagonistin näherte sich dadurch dem Typus der Pariser *Lorette*

an (vgl. S. 69), so wie die Oper in mancher Hinsicht Züge des französischen Opéra-comique aufweise (vgl. S. 76). – Der Abschnitt zum *Trovatore* (S. 77–89) rückt Luna ins Zentrum, der von Leonora quasi besessen scheint (vgl. S. 77–89), seine Leidenschaft und Eifersucht nicht zu kontrollieren vermag.

Alles in allem setze Verdis «trilogia popolare» eine neue Vorstellung von Erotik in Szene: «la *libido* entra con pieno diritto nella concezione del dramma» (S. 89). Dazu trage auch die radikale Tendenz zur Gattungsmischung bei («comico, semiserio, serio, esperienze provenienti da oltralpe [*opéra comique, grand opéra, mélodrame* e teatro di parola]», S. 90) wesentlich bei.

Das dritte Kapitel (S. 93–167) behandelt zunächst (S. 93–130) den Komponisten Errico Petrella, dessen umfangreiches Werk noch der Wiederentdeckung harret; bei ihm kommt der Sexualität in allen ihren Spielarten wesentliche Bedeutung zu. Da weibliche Nacktheit auf der Bühne nicht gezeigt werden durfte, lassen Komponisten der Generation Petrellas spärlich bekleidete Akrobatinnen, Tänzerinnen etc. auftreten (vgl. S. 98 f.). Prostituierte sind allgegenwärtig (vgl. die Sklavin Nidia in Petrellas erfolgreichster Oper *Jone*, S. 100–102), nicht zuletzt deswegen, weil die italienische Regierung seit den 1850er Jahren um gesetzliche Regelungen in diesen Bereich rang (S. 101–104). Mit der Contessa d'Amalfi, Protagonistin der gleichnamigen Oper (Buch Giovanni Peruzzini, Turin 1864) brachte Petrella auch ein frühes Beispiel für den Typus der verführerischen *Femme fatale* auf die Bühne (S. 113–130).

Der zweite Teil des dritten Kapitels (S. 130–167) ist Verdis Oper *Un ballo in maschera* (Buch Antonio Somma, Rom 1859) gewidmet. Anders als in den bisher analysierten Beispielen geht es hier um Ehebruch. Der Verfasser weist darauf hin, daß im Italien des 19. Jahrhunderts adlige und bürgerliche Frauen gewöhnlich noch von ihren Familien zwangsverheiratet wurden (vgl. S. 147), oft mit Männern, die sie nicht lieben konnten, was außereheliche Beziehungen begünstigte. Ob man Amelia wirklich als «mal maritata» bezeichnen kann (S. 146), scheint allerdings zweifelhaft: Renatos Arie im III. Akt beweist doch, daß zumindest er sich von seiner Frau geliebt glaubte. Daß Amelia in ihrer Ehe glücklich war, bis sie in Riccardo die Liebe ihres Lebens fand, ist zumindest nicht auszuschließen. – Die Besonderheit dieser Oper liegt darin, daß die Liebe Riccardos und Amelias «[l']elemento fondante dell'intero sistema *Ballo*» ist (S. 133); das Duett der beiden im II. Akt steht genau in der Mitte des Librettos, und Amelias Geständnis «t'amo» in der Mitte des Duetts (S. 131). In der Stretta «[l]a musica sembra insomma portare la relazione fra tenore e soprano a un compimento fisico» (S. 137, vgl. S. 141).

Im folgenden werden zeitgenössische Quellen und neuere Forschungen zum Frauenbild im Italien des 19. Jahrhunderts referiert: Die Frau verkörpere gleichsam die Familie, von ihrer Tugendhaftigkeit hing die Respektabilität des Gatten und der Verwandten ab (vgl. S. 148). Infolgedessen scheint es verständlich, daß der Ehebruch der Frau von der Familie möglichst vertuscht wurde (vgl. S. 154): Selbst ein für den Ehemann demütigender *ménage à trois* war einem Skandal vorzuziehen. Für Renato allerdings kommt ein solches Arrangement nicht in Frage: Entweder hat er Amelia über alles geliebt, empfindet daher ihren Verrat als extrem kränkend und will die Schuldige streng bestrafen; oder er teilt, was seine Gattenehre angeht, nicht den eher laxen Standpunkt seiner Zeitgenossen, sondern reagiert ähnlich wie der Fürst Carlo Gesualdo von Venosa, der 1590 seine Ehefrau und deren Liebhaber ermordete. Im Italien des 19. Jahrhunderts scheint Renatos Rache sucht jedenfalls einigermassen außergewöhnlich.

Das vierte (und umfangreichste, S. 169–271) Kapitel befaßt sich mit den Jahrzehnten, in denen sich hinsichtlich der Darstellung von Sexualität in der italienischen Oper die spektakulärsten Veränderungen vollzogen. Hier geht es zunächst um die Bedeutung, die «alcuni aspetti dell'immaginario ottocentesco, il sovrannaturale, il fiabesco, il fantastico» (S. 169) für das Thema haben. Beim Phantastischen¹ wird unterschieden zwischen «fantastico orrifico» und «fantastico sessuale», das Feen, Sirenen, Zauberinnen etc. in Szene setzt. Komponisten wie Arrigo Boito (*Mefistofele*, 1868) kombinieren «il sovrannaturale con l'erotismo e con la danza» (S. 171), Catalani, Puccini u.a. verbinden «fantastico orrifico» und «fantastico sessuale» (ebd.). In Alfredo Catalanis Oper *Loreley* (1890, S. 182–189) heiratet die durch die Untreue ihres Geliebten enttäuschte Loreley den Fluß(gott) Rhein, sie stirbt in den Fluten und wird als Nymphe wiedergeboren; wie die Sirenen der griechischen Mythologie verführt sie Männer (auch den treulosen Geliebten) durch ihren Gesang, den Klang ihrer Stimme.

Als Beispiel für «esotismo erotico» (zur engen Verbindung von Erotik und Exotismus vgl. S. 192) wird Verdis *Aida* analysiert; die Schwarzafrikanerin erschien dem 19. Jahrhundert als «incarnazione dell'ipersessualità» (S. 199). – Im folgenden geht es vor allem um die Protagonistin von Catalanis Oper *La Wally* (1892, S. 207–227), «una vergine dei monti» (S. 207), die sich – im Gegensatz zu ihren Vorgängerinnen in der romantischen Oper – ihrer Sexualität bewußt ist; aber Wally «ha fatto l'amore con il suo ambiente» (S. 214), mit der Natur und nur mit ihr. Ihre Frigidität resultiert daraus, daß sie nicht in der Lage ist, mit Menschen zu interagieren (vgl. S. 224); sie ist sexuell autonom, wird nicht von der herrschenden Moral oder von einem Mann kontrolliert (vgl. S. 219). Dadurch erscheint sie vermännlicht (vgl. S. 224; «donna-uomo», S. 226), und ihre Geschichte kann (aus der Perspektive des Fin-de-siècle) nur in einer Katastrophe enden.

Die «exemplarische *femme fatale*» des folgenden Abschnitts (S. 227–242) ist Tigrana in Puccinis zweiter Oper *Edgar*. Im Libretto wird sie als Kurtisane oder auch als Dämon bezeichnet (S. 236), sie ist «diabolica, sensuale, erotica, terrena» (S. 234). Edgar, «nemico della società» in Mussets Stoffvorlage, wird bei Puccini «un Edgar ammalato da Tigrana» (S. 236). Kontrastierend wird Puccinis erste Oper *Le Villi* herangezogen (S. 245–263).

Abschließend (S. 254–271) wird festgestellt, daß die recht unterschiedlichen Spielarten der italienischen Oper des Fin-de-siècle «un costante interesse nei confronti della componente sessuale» gemeinsam haben (vgl. S. 254). Der Diskurs über Sexualität bringt in dieser Zeit eine Reihe von Aspekten erstmals zur Sprache (Küsse, Empfängnisverhütung, Flirt...), die freilich nicht alle auch in Opern vorkommen. «La sessualità è il piano su cui inizia a manifestarsi l'affrancamento del < sesso debole > e viene messa in crisi l'identità del maschio» (S. 263).

Das kürzere fünfte Kapitel (S. 273–330) verfolgt die Wege der Erotik in Puccinis Opern *Manon Lescaut*, *La Bohème*, *Tosca* und *Madame Butterfly*, vor allem ausgehend von den Duetten der Protagonistenpaare. In *Manon Lescaut* zitiert Puccini den Tristan-Akkord (vgl. S. 277), aber die Verschmelzung der Seelen vollzieht sich nicht wie bei Wagner im Liebestod, sondern im «kleinen Tod» des Orgasmus (vgl. S. 282). Der Sexualität

¹ Der Verfasser legt nicht die bekannte Begriffsbestimmung von Tzvetan Todorov (*Einführung in die phantastische Literatur*, München 1973, frz. Originalausg. 1970) zugrunde, derzufolge bei phantastischen Phänomenen nicht zu entscheiden ist, ob sie natürlichen (= «Unheimliches») oder übernatürlichen (= «Wunderbares») Ursprungs sind.

kommt bei Puccini ungleich größere Bedeutung zu als in der romantischen Oper und noch bei Verdi: In *La Bohème* steht der «seduzione domestica» Mimis durch Rodolfo die «seduzione pubblica» Marcellos durch Musetta gegenüber (S. 288). Tosca und Cavaradossi spielen beide aktiv das erotische Verführungsspiel, was die Beziehung zwischen den Geschlechtern komplizierter macht (vgl. S. 291). Das Duett am Ende des I. Akts von *Madama Butterfly* zeigt keine Idylle (vgl. S. 294): Cio-Cio-San und Pinkerton lieben und begehren einander, aber auf unterschiedliche Weise (vgl. S. 296). Sein drängendes Verlangen macht ihr Angst, deshalb wird sie traurig.

Die Sexualität ist «l'elemento centrale della concezione drammaturgica» Puccinis (S. 324), und sie wird nicht sublimiert: «L'amore carnale è vita» (S. 321). Die Paare, die der Tod trennt, finden keinen Trost im Gedanken an ein Jenseits, in dem sie wieder beisammen wären (vgl. S. 316). Das Sterben wird nicht verklärt: Rodolfo kümmert sich um Mimi «wie ein guter Krankenpfleger» und bedient sich dabei der Alltagssprache (S. 316). Manon, Mimi und vor allem Cavaradossi (vgl. «E lucevan le stelle») wollen weiterleben, weil ihre Liebe nur im Diesseits möglich ist. – Ein eigener Abschnitt (S. 325–330) ist den musikalischen Reminiszenzen in den Sterbeszenen gewidmet:

La rielaborazione motivica secondo principi sinfonici attuata da Puccini non è [...] solo una soluzione tecnica, ma consente di aprire prospettive drammaturgiche che includono l'inappagabile desiderio vitale di fronte alla morte e che contribuiscono a conseguire quella commozione da cui gli spettatori delle opere del lucchese sono inevitabilmente colti. (S. 330)

Das letzte Kapitel (mit dem, etwas modischen, Titel *Maschio e femmina. Puccini di fronte ai generi*, S. 331–367) behandelt die Geschlechterbeziehungen in den schon in Kapitel V herangezogenen Opern: Des Grieux, der sich den «capricci della sua donna» unterwirft (S. 332), erscheint als Masochist, Scarpia, der die Frauen zwingen will, ihm zu Willen zu sein (vgl. S. 336), als Sadist. Der «antieroe eroticamente debole» des Grieux und der «villain violente e prevaricatore» Scarpia stehen für zwei Spielarten der dekadenten Ästhetik (S. 341). Sadistische Anwendungen sind auch Tosca nicht fremd, wie die Tötung Scarpias zeigt (vgl. S. 341 f.): «Vittima e carnefice condividono le medesime modalità espressive all'insegna del dolore e del godimento» (S. 343).

Puccini bezieht sich auf neue, psychologische Denkweisen des Fin-de-siècle (Krafft-Ebing, Freud etc., vgl. S. 347). Ihn interessieren nicht die gesellschaftlichen und kulturellen Implikationen der Sexualität: «Contava piuttosto la maniera in cui ogni personaggio proponeva un erotismo esclusivo, irripetibile, caratterizzante» (S. 348). Musterbeispiele dafür sind Manon, die «semplicemente femmina» («una donna che ama», S. 351 f.) ist, oder auch Mimi («un erotismo vissuto totalmente nella dimensione intima», S. 355). – Seit *Manon Lescaut* entwickelt Puccini eine originelle, «moderne» Konzeption von Erotik und Sexualität: «La moltiplicazione della dimensione sessuale entro la stessa opera, l'esplosione dei sensi, la peculiare erotizzazione della morte, la definizione di identità erotiche uniche, la conciliazione con l'aspetto sociale» (S. 365), anders gesagt: «un erotismo svincolato da controllo, dalla morale, dalla religione, dalla società, presentato e vissuto come condizione autonoma» (S. 367).

Federico Fornonis umfassende Studie betrachtet größtenteils wohlbekannte Werke erstmals unter einer von der Forschung bisher vernachlässigten Fragestellung, vor dem Horizont gesellschaftlicher und kultureller Entwicklungen, die sich im medizinischen, psychologischen, soziologischen Schrifttum und in der schönen Literatur der Zeit spie-

geln. Dadurch läßt er die Opern in neuem Licht erscheinen, regt zur Überprüfung eigener Standpunkte und zum Weiterdenken an.

Albert Gier
Heidelberg
albert.gier@uni-bamberg.de