

Ansätze zu einer dramatischen Theorie des italienischen Opernverses

Autor(en): **Maeder, Costantino**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **16 (1996)**

PDF erstellt am: **13.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835334>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ansätze zu einer dramatischen Theorie des italienischen Opernverses

COSTANTINO MAEDER

Hört man eine italienische Oper, etwa *Tancredi*, *Rigoletto* oder auch *Otello*, dann ist man stets versucht zu sagen, dass der metrische Aufbau des Librettos statisch ist, das heisst die Funktion eines Korsetts besitzt¹. Der Hörer aber wird gerade in diesen Opern eines Besseren belehrt. Die Handlung wird nach vorne getrieben, die Opern besitzen eine innere Spannung und gleichzeitig bleiben sie in ihrem Ablauf für das Publikum fassbar. Der kontinuierliche Fluss einer *Pelléas et Mélisande* erschwert hingegen die Rezeption für ein musikalisch nicht gebildetes Publikum. Es entsteht ein Klangteppich, der vor lauter Ausformung der Worte die grossen Spannungsbögen nicht mehr angemessen hörbar machen kann. Dies gilt zumindest für einen grossen Teil der Besucher. Der Debussy-Spezialist wird mir sicher zu Recht widersprechen. Es geht mir in erster Linie darum, aufzuzeigen, dass der metrische Unterbau der Libretti nicht starr ist, sondern durchaus eine dynamische, Sinn gebende Struktur aufweisen kann, die nicht nur distributiven Charakter hat, also den Text in musikalischere Teile wie die Arien und weniger musikalische Teile wie das Rezitativ gliedert. Die Zweckmässigkeit der metrischen Strukturierung wird durch die Mühe unterstrichen, die einige Komponisten zwischen Otto- und Novecento bekundeten, sich davon zu lösen (vgl. *Guglielmo Rattcliff* von Mascagni). Die metrische Struktur des Librettos ist, oberflächlich gesehen, wenig verändert worden, erst in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts setzten grössere Erneuerungen ein², die zunächst aber erstaunlich wenig an den Grundprinzipien änderten³. Meine Forschungen auf dem Gebiet der Oper deuten darauf hin, dass eine verfeinerte Analyse der Versstruktur, vor allem der Übergänge, Entwicklungen erhellen kann, die teils auch den Mythos des Verfalls der italienischen Opernmetrik gegen Ende des 19. Jahrhunderts widerlegen. In diesem Aufsatz will ich vor allem die Bedeutung der Versübergänge für die Sinnbildung und für die Konstruktion des Diskurses aufzeigen. Der metrische Aufbau des Verses interessiert mich

- 1 Dieser Topos der Operngeschichte ist zentral auch in Richard Wagners *Oper und Drama*, Stuttgart 1984. Vgl. dazu das Kapitel *Die Oper und das Wesen der Musik*, z.B. die Ausführungen zu Glucks Reform auf S. 28: «Arie, Rezitativ und Tanzstück stehen, für sich gänzlich abgeschlossen, eben so unvermittelt nebeneinander in der Gluckschen Oper da, als es vor ihr und bis heute fast immer noch der Fall ist.»
- 2 So werden im Laufe der Zeit Rezitative stets kürzer, während Arien komplexer werden und eine eigene Dynamik aufweisen, man denke an die Struktur in *Tempo d'attacco*, *Cantabile*, *Tempo di mezzo* und *Cabaletta*. Erst gegen Ende des Jahrhunderts wird diese Struktur endgültig aufgehoben zugunsten einer äusserlich flacheren, metrisch variierten Schreibweise (vgl. Paolo Fabbri, *Istituti metrici e formali*, in: *Storia dell'opera italiana*, Bd. 6, *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, Turin 1988, S.163–233).
- 3 Typisch ist die grössere Auswahl an verwendbaren Metren bis hin zum Gebrauch von Prosa-Abschnitten und *Versi barbari*, der griechischen Metrik nachempfundenen Versarten.

nicht, ebensowenig die Relevanz metrischer Figuren wie Zäsur, *Dialefe*, Diärese, da sie (ausser der Zäsur, in gewissen Fällen) sich nur auf einzelne Verse beziehen und keine Versgruppenunterteilung bewirken. Die Bedeutung von Versübergängen ist deshalb von Interesse, da es sich dabei um eine Schnittstelle handelt (ein *Interface*, wie man es heute zu nennen pflegt) zwischen Text, Musik und Sinngestaltung. Der Übergang von einer Versgruppe zu einer anderen impliziert in der italienischen Oper eine Veränderung der musikalischen Darstellung: es handelt sich dabei um eine Form von Direktive an den Komponisten, in den musikalischen Ablauf einzugreifen, die dieser auf mannigfaltige Weise annimmt und verarbeitet oder auch verweigern kann.

1. Die italienische Oper ist durch den Gebrauch der Verse⁴ und durch die straffe Unterteilung in Segmente gekennzeichnet. Dies geschieht über einen Zeitraum, der von den Anfängen im Seicento bis zum Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts dauert. Beide Elemente, die Metrik und die Unterteilung in abgegrenzte Nummern, sind eng miteinander verknüpft. Anhand der metrischen Unterteilung eines Libretto ist es nicht nur möglich, die musikalische Struktur vorzusehen: Die Segmentation der Handlung durch die Metrik widerspiegelt die Organisation des behandelten Stoffes, wertet und modelliert formal diesen Stoff, stellt dar, erhellt ästhetische Implikationen und lenkt die Interpretationsstrategien der Rezipienten.

2. Gewöhnlich wurde der metrischen Struktur des Libretto wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Nur wenige haben die formalen Eigenheiten weiter studiert, obschon es sich dabei um ein konstitutives Element handelt. Meist bleibt man beim einzelnen Vers

4 Eine gute Einführung in die Geheimnisse des italienischen Verses bietet W. Th. Elwert, *Italienische Metrik*, München 1968. Wir wollen hier die wichtigsten Elemente der italienischen Metrik anführen. Die Verslänge wird durch die Anzahl Silben bestimmt. Wichtig ist die letzte betonte Silbe: falls diese zum Beispiel auf der fünften Position liegt, handelt es sich um einen Sechssilbler, egal ob nachher keine, eine, zwei oder noch mehrere unbetonte Silben folgen. Ein Vers kann durch folgende Formel beschrieben werden: Verslänge = Position betonte Silbe + 1. Im Italienischen ist es möglich, dass das Ende eines Wortes und der Beginn des folgenden Wortes durch Vokale gekennzeichnet sind. In diesem Falle kann man als Faustregel annehmen, dass die letzte Silbe mit der nächstfolgenden zu einer einzigen Silbe verschmilzt (*Sinalefe* genannt). Dasselbe gilt auch für Folgen von Vokalen im Innern eines Wortes, die gewöhnlich als zu einer Silbe gehörend angesehen werden (*Sinärese* genannt). Die Regeln sind, vor allem was die Bestimmung der Silben angeht, äusserst komplex, doch genügen die *Sinalefe* und die *Sinärese*, um den grössten Teil der Verse zu bestimmen. Zu den abweichenden Fällen gehören zum Beispiel Wörter wie «pa-ú-ra» (Angst). Hier müssen a und u auseinandergehalten werden. Wir können potentiell drei Silben zählen. Dies gilt, weil im Gegensatz zu Wörtern wie dem Zweisilbler «lau-ro» (Lorbeer), die Lautfolge «au» nicht verschmilzt. Dies ist der Fall, da bei «paura» nicht der erste, sondern der zweite Vokal betont ist (nämlich «u»). Doch auch hier sind Ausnahmen möglich, die nicht immer erklärt werden können. Bei «pié-de» (Fuss) kommt es nicht zu einer Aufteilung des Diphthongs, da das Wort «piede» von lateinisch «pes» abgeleitet wurde, wo kein Diphthong vorkommt. Jeder Dichter kann ausnahmsweise aber «pi-e-de» wählen, falls ihm das besser liegt.

und dem Versmass, wobei hauptsächlich die Prosodie, die Probleme der Akzente und des Rhythmus, erarbeitet werden⁵.

Auf Versebene sind die gewichtigen Studien von Friedrich Lippmann⁶, Peter Ross⁷ oder Paolo Fabbri (Anm. 2) zu nennen. Ihr Ansatz ist meist taxonomisch oder historisch⁸. Peter Ross' Dissertation birgt interessante Ansätze für eine dynamische, funktionale Interpretation des Libretto. Zentral für die Erforschung der Metrik in der Oper bleibt Lippmann. In seinen Studien stellte er verblüffende Übereinstimmungen zwischen Rhythmus und Versmass in der frühen Ottocento-Oper fest, die teils noch lange das Jahrhundert determinierten: Die Wahl des Verses schränkt die Freiheit des Musikers ein, da ein bestimmtes Versmass allein eine endliche Menge an möglichen Rhythmen gewährt⁹.

Die Wichtigkeit der Verse hat seit jeher viele dazu bewogen, eine Korrespondenz zwischen Versmass und Inhalt zu suchen. Man versuchte jedem Verstyp eine endliche Grundmenge von Bedeutungen zuzuweisen¹⁰. Diese Versuche sind zum Scheitern

5 Nicht zuletzt gilt dies auch für Wagner, *Oper und Drama*, S. 241–251. Dies ist um so erstaunlicher, als Wagner in der Kritik seiner Vorgänger auf die Probleme der Organisation des Stoffes durch den Librettisten hinweist: «Aus Spontini spricht die ehrliche, überzeugte Stimme des absoluten Musikers, der da zu erkennen gibt: <Wenn der Musiker für sich, als Anordner der Oper, das Drama zustande bringen will, so kann er, ohne sein gänzlichliches Unvermögen hierzu darzulegen, nicht einen Schritt weiter gehen, als ich gegangen bin.> Hierhin liegt aber unwillkürlich des weiteren die Aufforderung ausgesprochen: <Wollt ihr mehr, so müßt ihr euch nicht an den Musiker, sondern an den Dichter wenden>» (ebda., S. 31).

Verblüffender ist die Absenz eines Diskurses über die Probleme der Organisation des Stoffes durch die Metrik in Handbüchern wie jenem von Sergio Massaron, *Corso di letteratura poetica e drammatica, ad uso dei Conservatori di musica*, Padua 1987.

6 V. a. Friedrich Lippmann, *Versificazione italiana e ritmo musicale*, Napoli 1986. Vgl. aber auch ders., *Mozart und der Vers*, in: *Analecta musicologica* 18 (1978), S. 107–137, und ders., *Vincenzo Bellini und die italienische Opera seria seiner Zeit*, (= *Analecta musicologica* 6), Wien 1969; Renato Di Benedetto, *Lineamenti di una teoria della melodia nella trattatistica italiana*, in: *Analecta musicologica* 21 (1982), S. 421–443.

7 Peter Ross, *Studien zum Verhältnis von Libretto und Komposition in den Opern Verdis*, Dissertation Universität Bern, Bern 1979.

8 Fabbris Verdienst ist es, mit gewissen Mythen aufgeräumt zu haben, besonders bezüglich der Möglichkeit einer selbst historisch klar abgegrenzten Theorie der festen Verszuweisung an Stimmungen, Signifikaten, und so weiter. Gleichzeitig zeigt er die geschichtliche Entwicklung der Metrik in der Oper auf, ohne aber auf wirklich funktionale Aspekte des Gebrauchs von Versen eingehen zu wollen.

9 So erklären sich viele Eingriffe von Komponisten im Libretto, die natürlich ihre musikalische Freiheiten eingeschränkt sahen, falls der Librettist ein bestimmtes Versmass ausgewählt hatte. Gleichzeitig zeigt Lippmann eine konkrete Ebene auf, die die italienische Oper erkennbar macht.

10 Vgl. Fabbri, *Istituti*, S. 196: Im siebzehnten Jahrhundert hatte sich eine expressive Poetik entwickelt. Sie versuchte, ohne aber präskriptiv zu sein, den verschiedenen Versen einen bestimmten Ethos zuzuweisen: «Già per Loreto Mattei (1695) il decasillabo anapestico <per essere molto corrente, è molto a proposito per esprimere soggetti allegri>: all'opposto, il senario trocaico <è di soggetti patetici>. <Il furore meglio, anzi quasi unicamente, in quello di dieci sillabe si fa sentire nella sua maggiore terribilità, massime se lo fai sdrucciolare sino alla cadenza>, scrive Martello, che considera poi il quinario sdrucciolo adatto alle <languidezze amorose> e allo <stato fievole di un'anima abbandonantesi>, mentre i restanti potevano impiegarsi per <ogni sorta di passione men forte del furore>.» Generell gesagt handelt es sich nicht um Vorschriften, sondern um persönliche Präferenzen. Im Settecento ist die Variation an Rhythmen zentraler als die Art der Metren. Als sich mit der Zeit, gegen Ende des Settecento, die Paarung von musikalischen Rhythmen an bestimmte Versfüsse festigt, wird die latent vielleicht vorhandene Bindung von Vers und Ethos oder Ausdruck eh hinfällig.

verurteilt, wenn man als Basis eine ganze Epoche aussucht, oder bleiben zu unbestimmt, zu unscharf, um eine vernünftige Heuristik zu ergeben: zwischen Sette- und Ottocento drücke der Zehnsilbler Raserei, unkontrollierbare Aufregung oder kriegerische Erregung aus, der Fünfsilbler aber Raschheit oder Drängen der Gefühle¹¹. Selbst wenn wir die Eigenheiten eines bestimmten Librettisten im frühen Ottocento kennen, ist es nicht möglich, Codes zu erkennen, die einen paradigmatischen Ansatz ermöglichen.

In meiner These postuliere ich, dass der Ausgangspunkt für eine Interpretation des Versgebrauches dynamisch sein muss, das heisst jeweils von einem bestimmten, konkreten Werk ausgehen soll, wenn nicht gar von einzelnen Szenen und Szenengruppen. Dabei soll das Versmass als solches zuerst nicht berücksichtigt werden, zentral ist der Übergang von einer Verseinheit zur anderen. Unter Verseinheit verstehe ich eine Anzahl Verse, die mittels verschiedener metrischer Merkmale als Segment aufgefasst werden können. Es handelt sich dabei um formale Differenzen, um Indizien, die auf der Ebene des Signifikanten vorkommen. Die metrische Segmentation des Libretto kann durch die Anwendung der folgenden Auswahl von Kriterien vorgenommen werden:

- Übergang von einem Versmass zu einem anderen
- Wechsel in der Reimart (auch von Reimlosigkeit zu Reim und umgekehrt)
- Rhythmische Assonanzen (anstatt eines Lautreimes ist es der identische rhythmische Schluss, der die Verse bindet)
- Neue Strophenform, neue Gruppierung von Versen
- Ausnahmen (zentral in den Libretti um die Jahrhundertwende sind auch einzelne «falsche», nicht isometrische Verse, das heisst Verse, die keinen Bezug zu ihrer metrischen Umgebung haben)
- Jedes angezeigte linguistische, rhetorische oder metrische Phänomen, das eine Segmentation erlaubt (z. B. auffallende Verhalten der Zäsur oder Anaphern)

Neben diesen metrischen Parametern finden sich noch pragmatische, die vor allem in Rezitativen und rezitativ-ähnlichen Teilen, in denen der Informationsaustausch zentral ist, eine Veränderung der musikalischen Faktur bewirken können:

- Regieanweisungen, vor allem aber der Beginn einer
- neuen Szene, die in Italien bis spät im Ottocento durch den Abgang oder Auftritt von Akteuren definiert ist.¹²

11 Ebd., S. 213, zur Situation zwischen Sette- und Ottocento: «Ugualmente tradizionali le capacità connotative riconosciute a tali tipologie, assai generiche e meglio individuabili solo per gli estremi della gamma considerata: il decasillabo per il furore, l'agitazione incontenibile, gli empiti bellicosi; il quinario ove la situazione richiedesse rapidità d'esecuzione ed urgere di sentimenti. Ancor più di queste, le misure intermedie erano disponibili per ogni sorta d'affetti: caso mai, si può rilevare il crescente favore per l'ottonario (e i versi parisillabi in genere, più presenti di prima), che, specie con settenario e quinario, è largamente rappresentato nei brani costruiti accostando blocchi di metro diverso.»

12 Ausnahmen sind möglich, zum Beispiel wenn eine marginale Figur auftritt oder abgeht.

Diese Strategien werden häufig kombiniert: Lange Segmente, die durch ein bestimmtes Versmass charakterisiert sind, können weiter unterteilt werden, indem man zum Beispiel das Reimverhalten in die Segmentation einbezieht.

Dieser deskriptive Ansatz gestattet es, die Übergänge, die sich aus der Segmentation ergeben, in ihrer dramaturgischen, funktionalen Wirkung zu untersuchen. Obwohl auf den ersten Blick die Libretti gleich wirken, oberflächlich bloss mengenmässig Veränderungen erkennbar sind, ermöglicht eine pragmatische Untersuchung, geschichtliche und ästhetische Entwicklungen zu beschreiben. Gleichzeitig wird im Falle eines Leoncavallo oder anderer Librettisten seiner Zeit klar, dass die Verwendung von Versen alles andere als zufällig oder gar obsolet ist, trotz den veristischen, naturalistischen Programmen, die im Grunde für den Gebrauch von Prosa oder von *Versi sciolti* ohne Reimschema sprechen würden. Die metrischen Systeme der Vergangenheit wurden nicht einfach verwässert, sondern durch neue Funktionen an die neuen Bedürfnisse angepasst¹³.

Dieser Ansatz ist als Rückgriff auf den eigentlichen Gehalt der Rhetorik, zu der die Metrik ja gehört, zu verstehen. Die Rhetorik erschöpft sich nicht in der simplen Klassifikation von Sprachphänomenen, sondern ist dynamisch, wirkungsorientiert im Sinne der Sprechakttheorie¹⁴. Es geht nicht darum zu sehen, wie etwas gemacht wird, sondern weshalb die einzelnen rhetorischen Elemente eingesetzt werden und welche perlokutiven Akte erreicht werden sollen: das heisst in diesem Fall, wie der Komponist auf die Vorlage reagiert und die formalen Eigenheiten umsetzt, und wie die Textvorlage und ihre Transkodifikation in ein konkretes Spektakel letztlich auf das Publikum im Operraum wirken.

3. Die Segmentationsweise des Inhaltes durch die Versbehandlung verändert sich ständig vom Settecento bis ins Novecento. Betrachten wir nun zwei konkrete Beispiele: das Verhalten der Verse in Francesco Maria Piaves *Rigoletto* und in Opern Ruggero Leoncavallos.

3.1. Die Exposition des *Rigoletto* ist ein metrisches Meisterwerk Piaves¹⁵. Es handelt sich um die ersten sechs Szenen, die ausserdem durch das gemeinsame Bühnenbild vereint werden:

13 Die Versuche mit Prosa in Italien müssen *cum grano salis* aufgefasst werden. Wichtig ist Mascagnis Versuch mit dem *Guglielmo Ratcliff* Maffei, der ganz in prosa-ähnlichen *Versi sciolti*, freien Versen gehalten ist. Es erstaunt aber nicht, dass der Komponist mit dieser Oper Mühe hatte und letztlich daran scheiterte. Boitos Prosa-Stück im ersten *Mefistofele* ist nur äusserlich innovativ. Dessen Einsatz entspricht dem eines Segmentes mit doppelten Sechssilblern oder anderen Versen. Das Prosastück will sich nicht als etwas anderes, als eine neue Schreibweise dem Rest des Libretto entgegenstellen, sondern fungiert in erster Linie als Erweiterung, ebenso wie die *Versi barbari*, des metrischen Unterbaus in der Librettistik.

14 So nannten bezeichnenderweise Lucie Olbrecht-Tyteca und Chaïm Perelman ihre Studie: *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Presses Universitaires de France, 1958.

15 Vgl. dazu die zitierte Studie von Ross, *Verdi*, S. 236–245. Die Exposition des Libretto umfasst die ersten sechs Szenen.

«Sala magnifica nel palazzo Ducale con porte nel fondo che mettono ad altre sale, pure splendidamente illuminate; folla di Cavalieri e Dame in gran costume nel fondo delle sale; Paggi che vanno e vengono. La festa è nel suo pieno. Musica interna da lontano e scrosci di risa di tratto in tratto.»¹⁶

Hier wird das ganze Drama mit all seinen politischen Implikationen dem Zuschauer vorgesetzt. Die metrische Behandlung kann gar als *Mise en abyme* angesehen werden, da die Ebene des Signifikants¹⁷ die Bedeutung des ganzen Stückes formal reflektiert und so gestattet, die Entwicklungen der Handlung vorauszusehen.

Rigoletto beginnt mit einer klassischen, traditionellen Struktur Rezitativ – Arie, die den Herzog von Mantua als oberflächlichen, haltlosen und einfachen Menschen konnotiert, sowohl inhaltlich und musikalisch – «Questa o quella per me pari sono» singt er in Verdis Vertonung in einer musikalisch einfach konstruierten Ballata¹⁸ – als auch metrisch: die Struktur ist formvollendet altmodisch. In den folgenden fünf Szenen, die durch das wirre Auf- und Abtreten der Festbesucher gekennzeichnet sind, dominiert der doppelte Sechssilbler, während ein kurzer Teil mit Achtsilblern und zwei Elfsilbler den Fluss unterbricht. Zu diesen gesellen sich zum Schluss doppelte Fünfsilbler.

Diese Struktur wird bedeutungsvoll, wenn wir ihren Ablauf betrachten und untersuchen, welche Verssegmente wem zugewiesen werden:

	Akteure	Versmass	Anzahl Verse
I, 1	Borsa, Duca	versi sciolti (11, 7)	13
	Duca	decasillabi (10)	16
I, 2	Duca, Contessa, (Borsa)	doppi senari (2*6)	41
I, 3	Rigoletto, Borsa, coro		
I, 4	Marullo, coro		
I, 5	Duca, Rigoletto, Ceprano, coro		
	tutti		
I, 6	Monterone, Duca, Rigoletto	endecasillabi (11)	7
	Monterone	doppi quinari (2*5)	8
	Duca, Rigoletto, coro	endecasillabo (11)	1
	Monterone, Rigoletto	doppi quinari (2*5)	4 + mezzo
	Cortigiani, ohne Rigoletto	doppi senari (2*6)	4

16 Francesco Piave, *Rigoletto*, in: *Tutti i libretti di Verdi*, kommentiert von Luigi Baldacci, mit Anmerkungen von Gino Negri, Mailand 1975, S. 248.

17 In der Linguistik unterscheidet man den konkreten, materiellen Aspekt der Sprache vom Inhalt. Man benötigt einen Bedeutungsträger, *Signifikant* genannt (z.B. das Alphabet, die Schallwellen, etc.), um die Bedeutung, das *Signifikat*, zu transportieren. Die Relation zwischen Signifikant und Signifikat beruht auf Konvention.

18 Zu Beginn bleibt der Duca sechs Takte lang auf der Tonika, die das Orchester bloss markiert. Das ganze Stück ist durch einen einzigen, monotonen Rhythmus charakterisiert. Ähnliches gilt auch für das Trinklied *La donna è mobile*, das der Duca in der Taverne singt.

Metrisch gesehen wird die Exposition durch die lange Sequenz von doppelten Sechssilblern charakterisiert. In der Semiotik der Poesie würde man sie als *Ungrammaticality*¹⁹, als gewollten, motivierten und folglich signifikanten Bruch einer Norm ansehen. Die aussergewöhnliche Länge dieser Sequenz erlaubt es, die Gruppe von Sängern, die davon Gebrauch machen, metrisch zu identifizieren. Gleichzeitig wird in diesem Segment der doppelte Sechssilbler durch die Inhalte, die damit übertragen werden, konnotiert als Ausdruck der Oberflächlichkeit und der Falschheit.

Diesen doppelten Sechssilblern werden die doppelten Fünfsilbler Monterones entgegengehalten: sie werden an Elemente wie /Rache/, /Hass/, /Individuum/ gekoppelt.

Cortigiani, Duca	vs.	Monterone
/Falschheit/, /Oberflächlichkeit/, /Gemeinschaft/	vs.	/Rache/, /Hass/, /Individuum/

Allein Rigoletto entwickelt sich innerhalb dieser Konstellation. Während er zu Beginn zur Welt der doppelten Sechssilbler gehört, ist er schliesslich der einzige, der zur Welt der Fünfsilbler wechselt. Formal, auf der Ebene des Signifikanten, wird die Folge der Oper vorweggenommen: Auch Rigoletto wird zu Monterone, auch seine Rache wird scheitern, auch er handelt auf der Ebene des Privaten anstatt des Kollektivs, auf welches sich die Macht des Duca stützt.

Neben diesen doppelten Versen werden noch andere Verssysteme gebraucht: zum einen Elfsilbler und *Versi sciolti* (Elf- und Siebensilbler, möglich sind auch vereinzelt Fünfsilbler), die traditionell als Ausdruck der *besprochenen Welt*²⁰, das heisst der ernstesten Kommunikation und des Kommunikationsversuchs, gebraucht werden, und mit der semantischen Marke der /Ernsthaftigkeit/ gekennzeichnet werden, zum anderen noch Arienverse, wie Acht- oder Zehnsilbler, die typisch für die metastasianische oder die romantische Oper waren.

Es wird so auf dreifacher Ebene gearbeitet. Auf der einen werden Verseinheiten eingesetzt, die eine normale oder scheinbar normale Dialogabsicht darstellen, in der auch Fakten ohne hörbare, verschleiende, emotionelle Signale wiedergeben werden. Es handelt sich dabei um das Rezitativ (*versi sciolti*) oder Gruppen von Elfsilblern. Die Eröffnungsszene erläutert dies: Borsa und der Herzog sprechen über die geheimnisvolle Schöne.

Als zweite Ebene werden die doppelten Verse gebraucht, die entweder durch Elemente wie /Falschheit/, /Unaufrichtigkeit/, /Heuchelei/, /Tücke/ oder /Wut/, /Rache/ gekennzeichnet sind. Es handelt sich um eine Zwischenebene der Kommunikation, die noch auf die interpersonelle Kommunikation ausgerichtet ist, in der aber Elemente wie /Objektivität/ fehlen. Dies gilt für den Smalltalk der Höflinge und des Narren. In der dritten Ebene findet man die Arien (Kabaletten, Ballaten, Chor-Einsätze etc.), die keine rationale, zwischenmenschliche Kommunikation mehr anstreben: es sind Kommentare, Selbstdarstellungen, die indirekt noch Information verteilen, hauptsächlich

19 Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington & London 1978.

20 Harald Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart 1977.

aber emotionale Ausbrüche schildern. Sie werden meist mit gleichsilbigen, einfachen Versen ausgedrückt.

Mit diesen Kategorien kann auch gespielt und gelogen werden: Zu Beginn von I,6 tritt Monterone in die Festrunde und will mit dem Herzog sprechen. Dies ist ernst gemeint und wird deshalb mit Elfsilblern wiedergegeben. Rigoletto seinerseits, einen offiziellen Ton anschlagend und ebenso Elfsilbler gebrauchend, gibt Antwort:

(si avanza con ridicola gravità)
Voi congiuraste contro noi signore,
E noi clementi invero, perdonammo...
Qual vi piglia or delirio a tutte l'ore
Di vostra figlia a reclamar l'onore?²¹

Rigoletto parodiert die Sprache der Vernunft, schiebt rationale Gründe vor, wie eine Verschwörung, um desto kaltblütiger am Schluss den Vater blosszustellen. Monterone verliert die Gelassenheit: in doppelten Fünfsilblern beginnt er seine emotionale Anklage, die in den Fluch mündet. Der Duca, Rigoletto und die Höflinge erschrecken. Sie fallen aus ihrer Rolle, sie merken, dass sie übertrieben haben. Für einen Augenblick reagieren sie aufrichtig, was folgerichtig mit einem gebrochenen Elfsilbler ausgedrückt wird.

Diese Verteilung von Versen ist grösstenteils dynamisch. Dass die Fünfsilbler der Welt der Rache und des Privaten, die Sechssilbler der Welt der Oberflächlichkeit und der Unterdrückung zugewiesen werden, ist nicht in den Versmassen enthalten, ist also nicht auf dramatische Codes zurückzuführen, im Gegensatz zu den Elfsilblern und den *Versi sciolti*, die seit dem Beginn der Oper als metrisches Abbild der Konversation gelten, da ihr Akzentverhalten dem der gesprochenen Sprache am nächsten komme. Piave selbst erzeugt innerhalb dieser Exposition diese Zuweisung von Form und Inhalt.

3.2. Ruggero Leoncavallo wird zur *Giovine Scuola* gerechnet, die sich mit dem Erbe Verdis, Boitos und teilweise Wagners auseinandersetzt. Den meisten ihrer Opern wird die Etikette Verismo²² angeheftet. Sie sind durch die extreme Diversifikation des Versgebrauchs charakterisiert. Dies geschieht einerseits, um den Komponisten mehr Möglichkeiten zur Abwechslung zu geben, andererseits widerspiegelt dies aber möglicherweise eine mimetische, folglich veristische Modellierung der Sprache. Im Falle Leoncavallos sieht man, dass die Metrumwechsel stets pragmatisch motiviert sind. Jeder Wechsel zeigt den Übergang an von einem Gesprächsargument zu einem anderen, was entweder innerhalb eines Gesprächs erfolgen kann oder immer beim Auftritt oder Abgang von Gesprächspartnern. Das folgende Beispiel aus den

21 *Rigoletto*, S. 250

22 Vgl. dazu Egon Voss, *Verismo in der Oper*, in: *Mf* 80 (1978), S. 99–131.

metrisch faszinierenden *Pagliacci*²³ soll dies erhellen (wobei die Zeichen in der Spalte «Reim» folgende Bedeutung haben: Ø = kein Reim, √ = Reim; int. = Binnenreim).

Pagliacci, primo atto, terza scena: Silvio, Nedda, e poi Tonio				
Versart	Anzahl 1	Reim	Akteure	Topics
Elfsilbler	11	Ø	Nedda, Silvio	Wiedersehen, Freude, Informationsaustausch (Tonios Annäherungsversuch)
Siebensilbler	7	√	Silvio	Bleibe bei mir!
Elfsilbler	2	√	Silvio	Was geschieht mit mir, falls du mich verlässt?
Versi sciolti	6	unregel- mässig	Silvio	Du liebst nicht Canio, nicht deinen Beruf als Wanderschauspielerin.
Doppelte Siebensilbler	6	√ + int.	Nedda	Nedda ist gespalten: sie liebt Silvio, kann sich aber von Tonio nicht lösen. Sie werde nur von Silvios Liebe (im Gedächtnis) leben.
Elfsilbler	2	√	N., S., Tonio	Silvio wirft Nedda vor, dass sie ihn nicht liebe; Tonio, der abgewiesene Liebhaber, sinnt auf Rache; Nedda gesteht wieder ihre Liebe.
unregelmässig 10, 9, 11	8	√	Silvio	Silvio verliert die Fassung, er wirft Nedda die Gefühle vor, die sie in ihm geweckt hat, mit ihren Küssen...
Elfsilbler	6	√	Nedda	Nedda bleibt gefasst, sie möchte in Ruhe leben, mit Silvio.
Versi sciolti (5-11)	3	√	S., N.,	Nedda bestätigt ihren Entschluss.

Diese linguistische Dimension, stets gegenwärtig bei Leoncavallo, wird noch mit anderen, klassischeren Strategien der Metrum-Behandlung kombiniert. In I,1 treffen sich zwei verschiedene Welten: die der Fiktion und die der Realität. Auf metrischer Ebene werden Sechsilbler einer grossen Fülle von Ungleichsilblern gegenübergestellt.

23 Ich zitiere aus Ruggero Leoncavallo, *Pagliacci*, Libretto, Mailand 1892, S. 21–24, das durch andere *Pagliacci*-Libretti der Zeit unterstützt wird (z.B. die Genueser Version, s.d., die von Leoncavallo selbst verlegt wurde). Die *Pagliacci*-Version in der Reihe *Il teatro italiano: Il libretto del melodramma dell'Ottocento*, a cura di Cesare Dapino, Bd. 3, Turin 1985, beinhaltet einige unerklärliche Varianten, die die metrische Eigenheiten der Originale zerstören, ohne aber metrische Fragen des Originals zu klären:

1985: Nedda (I,3) «Nulla scordai, sconvolta e turbata / m'ha questo amor che nel guardo ti sfavilla.»

1892: «Nulla scordai– m'ha sconvolta e turbata / questo amor che nel guardo ti sfavilla.»

In der ursprünglichen Version haben wir zwei Elfsilbler, die durch den metrischen Kontext legitimiert werden, in der neuen Version hingegen einen Zehnsilbler, gefolgt von einem Zwölfsilbler, die nicht durch den Kontext gestützt werden.

Die Gleichsilbler, in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts immer häufiger als veraltet und ungenügend empfunden, werden deshalb gerne zur Charakterisierung von bestimmten Situationen gebraucht. Ihr Einsatz signalisiert meist einen Filter, das heisst eine gewisse Distanz zwischen den Gesprächspartnern: es kann sich dabei um Konnotationen wie /Falschheit/, /Verstellung/, /Floskel/, /oberflächliche Kunst/ oder /übermässige Freude/ handeln²⁴. Sie kommen auch häufig zum Einsatz, wenn eine Person auf der Bühne für Zuhörer auf der Bühne ein Volkslied oder ein Cabaret-Chanson vorträgt, praktisch als formale Vertiefung der Spiel-im-Spiel-Situation²⁵.

Die erste Szene der *Pagliacci* ist wie die Exposition des *Rigoletto* programmatisch. Zuerst sehen wir eine Menschenmenge, die beschreibt, was sie sieht: die Ankunft der Pagliacci. Es werden keine Inhalte wie /Falschheit/ oder /Distanz/ konnotiert. Auch Canio äussert sich in Ungleichsilblern: er herrscht Lausbuben an, er ist in der Welt der Realität, er ist er selbst und nicht Arlecchino. Dies alles wird mit ungleichsilbigen Versen dargestellt. Canio tritt nun als Leiter der Schauspieltruppe auf, er heischt Aufmerksamkeit mit der Pauke und kündigt die Aufführung an. Das Element des Offiziellen, die veränderte Situation, die andere Gestalt, die Canio einnimmt, wird durch Sechssilbler wiedergegeben. An dieser Stelle bricht die gewöhnliche Welt ein, die des wirklichen Canio: Der Kollege Tonio will Nedda aus dem Wagen helfen. Der eifersüchtige Canio wechselt das Ausdrucksregister: er gebraucht die gewöhnliche, natürliche Sprache, die mit gebrochenen Elfsilblern gestaltet wird. Er wütet, legt sich mit Tonio und den Lausbuben an. Die Bauern hingegen scherzen, sie haben den Wechsel von der einen zur anderen Welt nicht mitbekommen. So sagt ein Bauer: «Bada Pagliaccio, ei solo vuol restare / per far la corte a Nedda». Worauf Canio antwortet:

«Eh! eh! vi pare?

Un tal gioco credetemi, è meglio non giocarlo
con me, miei cari; e a Tonio ... e un poco a tutti or parlo.

Il teatro e la vita non son la stessa cosa;
e se lassù Pagliaccio sorprende la sua sposa
col bel galante in camera, fa un comico sermone,
poi si calma od arrendesi ai colpi di bastone!...

Ed il pubblico applaude, ridendo allegramente.

Ma se Nedda sul serio sorprendessi ... altrimenti
finirebbe la storia, com'è ver che vi parlo...

Un tal gioco, credetemi, è meglio non giocarlo.»²⁶

24 Z.B. Leoncavallo, *Zazà*, Mailand 1900, S.27: Milio Dufresne spricht über seine (unaufrichtige) Liebe zu Zazà in Sechssilblern. Leoncavallo, *La Bohème*, Mailand 1898, S. 38: Musette ist eben auf die Strasse gesetzt worden. Ihre Freunde improvisieren ein Fest. Der Maler Rodolfo hat erstaunlicherweise Geld. Seine Kollegen wundern sich, so Schaunard, der so tut als ob ihn dies erzürne und dies in einer Strophe von vier Achtsilblern kund tut. Rodolfo erklärt sein Glück, in dem er eine tragische Haltung annimmt. Dies geschieht in zwei vierzeiligen Strophen von Zehnsilblern.

25 Z.B. Leoncavallo, *Zazà*, S. 29–30. Ein schönes Beispiel finden wir in der *Bohème*, S. 45: die Hymne an die Bohème wird in Achtsilblern gesungen. Oder auf S. 48–49: Musette singt den Liebeswalzer in Strophen, die aus Acht- und Viersilblern bestehen.

26 *Pagliacci*, S. 14–5.

Die Bauern nehmen dies nicht ernst. Sie glauben, dass Canio noch auf der Ebene des Schauspielers agiert. Das Versmass dagegen signalisiert, dass Canio wirklich den Unterschied zwischen Theater und Alltag macht.

Gleichsilbler, übrigens erneut Sechssilbler, werden zum Schluss der Szene eingesetzt, als Canio wieder das Programm ausruft, die Menschen zur Kirche gehen und schliesslich singend, wie es die Bühnenanweisung angibt, die Bretter, die die Welt bedeuten, verlassen.

Dieser Gegensatz zwischen Essenz und Verstellung wird auch in der zweiten Szene thematisiert und mit den selben Ausdrucksmitteln erreicht. Wieder werden altmodische Gleichsilbler Ungleichsilblern und doppelten Versen gegenübergestellt:

TONIO

Oh! lasciami, lasciami
or dirti...

Sechssilbler



NEDDA (interrompendolo e beffeggiandolo)
che m'ami?

Hai tempo a ridirmelo
stasera, se il brami,
facendo le smorfie
colà, sulla scena.

Intanto risparmiati
per ora la pena.

TONIO (delirante con impeto)

No, è qui che voglio dirtelo,
e tu m'ascolterai,
che t'amo e ti desidero,
e che tu mia sarai!

Siebensilbler



NEDDA (seria ed insolente)

Eh dite, mastro Tonio!

La schiena oggi vi prude, o una tirata
d'orecchi è necessaria
al vostro ardor?

Versi sciolti: Elf-
und Siebensilbler



TONIO

Ti beffi? sciagurata!
Per la croce di Dio, bada che puoi
pagarla cara!...

NEDDA

Tu minacci?... Vuoi
che vada a chiamar Canio?²⁷

Die Sechssilbler denotieren wiederum eine emotionelle Ebene, die den wahren Charakter verhüllt. Tonio ist verliebt, Nedda macht sich über ihn lustig, sie rezitiert, nimmt ihn nicht ernst. Dies ändert sich bald: immer noch erregt, gebraucht Tonio nicht

27 Ebd., S. 19–20.

mehr die Sprache des Hofierens, sondern sagt direkt, was er will. Nedda wird auch ernst. Im Gespräch lassen beide die Maske fallen. Die Drohungen sind konkret. Man greift zu den gebrochenen Elfsilblern.

Neben diesen Momenten trifft man in der neuen Librettistik um die Jahrhundertwende stets vereinzelte Verse an, die durch ihr «Anders-Sein», ihre «Falschheit» auffallen und so den Brennpunkt auf die Inhalte richten, die durch diese Verse übertragen werden. Eine interessante, motivierte Anomalie auf der Textebene findet sich im Dialog zwischen Totò und Zazà²⁸. Die Sängerin Zazà hat sich in Milio Dufresne verliebt. Er verlässt sie regelmässig, obwohl er ihr seine Treue schwört und verspricht, mit ihr ein gemeinsames Leben zu führen. Sie kommt ihm auf die Schliche. Er trifft eine Andere. Zazà reist Milio nach und entdeckt, dass es sich bei der Frau um seine Gattin handelt. Während Zazà auf diese wartet, spricht sie mit Totò, der kleinen Tochter des Geliebten. Dieser Teil dauert ausserordentliche fünfzig Elfsilbler. Bei Leoncavallo wechselt der Versfuss im Durchschnitt alle vier bis fünf Verse. Zazà gibt sich Mühe, sie gebraucht diese Verse *der besprochenen Welt*, da sie einen ernsten Kommunikationsversuch anstrebt. Sie ist aufrichtig und abgeklärt, sie geht auf Totò ein. Dies gilt ebenso für das Kind, das sich nicht verstellt und frei von sich selbst erzählt. Diese (metrische) Ruhe ist erstaunlich, da sie sich von der Hektik des normalen Leben Zazàs abhebt, wo andauernd gestört wird, neue unnütze Dinge in die Gespräche eingeworfen werden, selten aufrichtig miteinander verkehrt wird und stets neue Gesichter auftauchen, was auf formaler Ebene mit friedlosem Metrumwechsel dargestellt wird. Inmitten dieses langen Abschnitts sticht ein unregelmässiger Zwölfsilbler hervor. In diesem Vers gesteht Zazà, dass sie den Himmel um ein Kind gebeten hatte. Diese *Mise en relief*, die durch den plötzlichen Metrumwechsel herbeigeführt wird, ist funktional: Es handelt sich um den intimsten Moment des Dramas, wo die Hauptdarstellerin ihr Innerstes, ihre geheimsten Wünsche, mögen sie noch so belanglos und banal sein, darstellt.

4. Sowohl bei Piave als auch Leoncavallo sieht man, dass die Analyse einerseits dynamisch wird, da sie konkret auf den Kontext eingeht, also nicht mit vorfabrizierten Taxonomien arbeitet, andererseits wird doch eine übergreifende Strategie erreicht. Wenn wir nämlich die Übergänge in ihrer Funktion betrachten, können wir verschiedene Typen-Mengen erarbeiten, die repräsentativ für eine Epoche oder einen Librettisten sind. Als Beispiel können wir das Versverhalten bei Pietro Metastasio, Arrigo Boito und Ruggero Leoncavallo betrachten:

4.1. Metastasio setzt Versübergänge ein, um das Rezitativ von den Arien abzugrenzen. Das Rezitativ wird durch Elf- und Siebensilbler ohne Reimschema charakterisiert. Vereinzelt entdecken wir Distichen. Diese unterteilen das Rezitativ in die verschiedenen *Topics*, das heisst, dass die Gesprächsargumente klar definiert werden. Die Komponisten seiner Zeit erkannten diese Distichen und setzten an diesen Stellen (und

28 Zazà, S. 61–64. Vgl. hierzu: Costantino Maeder und Bruno Moretti, *Fenomeni pragmatico-testuali e strutture metriche nei libretti di Ruggero Leoncavallo*, in: *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo*, hrsg. v. Lorenza Guiot und Jürgen Maehder, Mailand 1995, S. 75–82.

nur dort) leicht erkennbare Kadenz, die die Übergänge hörbar machen²⁹. Die Überleitung von Rezitativ zu Arie besitzt Distributionscharakter: sie unterscheidet zwischen einem informationsarmen Teil, der Arie, und einem informationsreichen Teil, dem Rezitativ, gleichzeitig beinhaltet sie eine Anweisung an den Komponisten, eine klar hörbare musikalische Trennung vorzunehmen. Die Arie selbst ist dabei der Kulminationspunkt: Linguistisch gesehen beinhaltet sie einen zentralen Sprechakt, der durch die musikalische Behandlung stark emotional konnotiert wird (was im Text zum Beispiel durch die Wiederholung einzelner Syntagmen oder Verse, aber auch durch das spontane Einfügen von Interjektionen ausgedrückt wird, Phänomene, die nicht im Libretto ersichtlich sind). Zusätzlich signalisiert die Wahl der Form «Arie», dass ein rationaler Dialog nicht mehr möglich ist, da zumindest ein Dialogpartner seinen Emotionen freien Lauf lässt oder ein Machtwort ausspricht³⁰.

4.2. In der ersten Hälfte des Ottocento wird die Versbehandlung vielschichtiger: die Segmentation hat stets noch distributiven Charakter, wie im Falle Metastasios, bloss dass sie dabei komplexer geworden ist. Die teleologische, vorwärtsgerichtete Dynamik der metastasianischen Szene wird abgebaut. Der Arienteil übernimmt Aufgaben des Rezitativs, während häufig das Rezitativ die emotionaleren Momente aufweist, was auf die Kürzung des Rezitativs und die daraus resultierende Emotionalisierung des Textes zurückzuführen ist³¹. Man erkennt, vor allem bei Piave, dass Verse auch zur Identifikation einzelner Gruppen oder Personen eingesetzt werden³². Das heisst, dass Verse konnotiert werden, also semantisch bedeutender werden, indem sie dynamisch an ein dramatisches Element gekoppelt werden. Dies ist situationsbezogen: in *Rigoletto* ist die Wahl, die doppelten Sechssilbler der Welt der Oberflächlichkeit und die Fünfsilbler der Welt des Individuums und der Rache zuzuweisen, willkürlich. Gleiches gilt auch für den Eröffnungsakt der *Due Foscari* von Piave, der ebenfalls Verse zur Identifikation von Personen und Personengruppen einsetzt: die Welt des *Consiglio dei Dieci*, Loredanos und Barbarigos zum Beispiel, werden im ersten Akt durch doppelte Sechssilbler, die Welt des Jacopo, der Lucrezia und des Dogen durch Siebensilbler identifiziert³³.

29 In der gesprochenen Sprache ist gerade der Übergang von einem Diskursargument zu einem anderen äusserst schwer zu erkennen, da es von den pragmatischen Fähigkeiten des Senders und des Rezipienten abhängt und ebenso von ihrer sozialen und geographischen Herkunft (vgl. dazu die letzten zwei Kapitel in Stephen C. Levinson, *Pragmatics*, Cambridge 1983). Das Rezitativ formalisiert diesen Aspekt und vereinfacht dadurch die Rezeption.

30 Vgl. dazu Maeder, *Metastasio*. Zu der Typologie von Distichen und verwandten metrischen Direktiven, die die Strukturierung in *Topics* und dabei die Direktive beinhalten, eine bestimmte Kadenz zu schreiben, siehe auch: C. Maeder, *Testo drammatico e testo musicale nell'opera seria del settecento: elementi morfologici del recitativo*, Atti del Convegno A.I.S.L.L.I. in Odense, im Druck.

31 Das metastasianische Rezitativ ist durch die Hypercodierung bestimmt: alles wird mehrmals behandelt. Das Rezitativ ist der Ort der pingeligen, logozentrischen, vollständigen Diskussion aller Einzelheiten: überraschende Elemente werden ihrer Wirkung beraubt. Was zählt, ist die Reflexion über das, was geschieht. Es interessiert das *Wie*, und nicht das *Was*. Die Kürzung des Rezitativs auf das strikt Notwendige bewirkt, dass nun das Rezitativ inhaltlich spannender wird, sich mehr auf das *Was geschieht nun* bezieht (Vgl. Maeder, *Metastasio*).

32 Zur Zeit kann ich den Gebrauch dieser Funktion hauptsächlich für Libretti Paves postulieren, da eine breitere Studie von Libretti anderer Dichter noch aussteht.

33 Piave, *I due Foscari*, in: *Tutti i libretti di Verdi*, S. 87–102.

4.3. Bei Boito wird der Diskurs noch komplexer. Neben dem distributiven Charakter und der identifikativen Dimension setzt Boito die Verse symbolisch ein. Ihre Form transportiert eine eigene semantische, andeutende, anspielende Ebene, häufig ein literarisches Zitat, das eine eigene Bedeutungssphäre im Bereich des Signifikanten konstruiert. Es handelt sich dabei meist um intertextuelle Anspielungen: im *Prologo in cielo*, Prolog im Himmel, des *Mefistofele* wird stets mit der Dreizahl gespielt und dabei sowohl auf die Dreieinigkeit als auch auf die *Göttliche Komödie* Dantes angespielt. Der folgende Ausschnitt soll dies erhellen³⁴:

- Siam nimbi
volanti
dai limbi
- nei santi
splendori
vaganti,
- siam cori
di bimbi,
d'amori,
- siam nimbi
volanti
dai limbi,
- nei santi ... ecc., ecc., ecc.,
(*sempre a capo, svanendo*)

Wir erkennen hier eine Endlosschleife. Sie besteht aus neun Dreisilblern, die in drei Terzinen (das Strophen- und Reimschema der *Göttlichen Komödie*) unterteilt werden. Die Dreizahlsymbolik wird durch das Reimschema noch potenziert. In diesem Falle wird eine unendliche Schleife geschaffen, indem Boito die Terzinen mit nur drei Reimen verkettet: aba bcb cac aba, etc.

In dieser Hinsicht versteht sich auch die bekannte Szene aus dem *Mefistofele*, die in Prosa gehalten wurde. Man darf dies sicher nicht als frühe Form von *Verismo* ansehen, auch deshalb nicht, da gerade in der Oper des *Verismo* der Vers in gesteigertem Masse eingesetzt wird. Vielmehr erhält auch die Prosa den Stellenwert, der den einzelnen Versarten in der Rhetorik sonst zugestanden wird: sie wird als weiteres Element in die Metrik aufgenommen, nicht als Kontrast zur Poesie schlechthin, sondern in dem Masse, wie sich ein Elfsilbler von einem Siebensilbler unterscheidet. In diesem Sinne ist der Prosateil nichts anderes als ein weiteres Element in Boitos Bestreben, das Libretto formal komplexer und abwechslungsreicher zu gestalten. Im Innern dieses symbolischen Systems wird der Krieg durch Prosa wiedergeben, so wie der Himmel durch die Dreizahl charakterisiert oder der klassische Sabbat durch *Versi barbari* gekennzeichnet ist, durch Verse also, die die Struktur der antiken Metrik nachahmen.

4.4. Bei Leoncavallo hingegen ermöglicht die feingliedrige Verssegmentation eine idealisierte Darstellung realer Gesprächssituationen. Jeder Wechsel des Gesprächs-

34 Arrigo Boito, *Mefistofele*, in: *Opere*, a cura di M. Lavagetto, Mailand 1979, S.163–164.

arguments, jede Änderung im Kommunikationsspiel wird metrisch nachvollzogen. Über diese mimetische Darstellungsform wird eine konnotative Ebene gelegt: Gleichsilbler, typisch für die Arien der Settecento- und der frühen, romantischen Ottocento-Oper, signalisieren nun Falschheit, Verstellung oder eine Spiel-im-Spiel-Situation. Wer diese Verse gebraucht, lügt, spricht Anstandsformeln aus, die zu leeren Hülsen verkommen sind. Wer dagegen *Versi imparisillabi* gebraucht, kommuniziert, tauscht Informationen aus.

Die Implikationen sind augenfällig. Die gründliche, detaillierte, feinmaschige Unterteilung in Verse, die die neue Librettistik kennzeichnet³⁵, ist nicht nur auf das grössere Bedürfnis nach Vielfalt und Abwechslung seitens der Komponisten zurückzuführen, wie Fabbri zu recht betont, sondern auch auf ein anderes Verständnis der Darstellungsart von Sprache.

5. Diese Ausführungen sind erst Ansätze. Ihr Belang für die musikalische Umsetzung muss weiter analysiert werden. Bei Boito und Leoncavallo, beide zugleich Dichter und Komponisten, ist hingegen häufig eine Verselbständigung des Libretto zu bemerken. Viele metrische Kunstgriffe geraten bei Boito zu unzweckmässigen, gelehrten Spielereien, gar Bagatellen, die in der Partitur nicht mehr ersichtlich sind und folglich auch für das Publikum nicht mehr erfassbar sind. Dies gilt zum Beispiel für die Dreizahlsymbolik im *Prolog*, die nirgends in der Partitur aufzufinden ist. Musikalisch herrscht der periodische Satzbau, der jegliche Spielerei mit der Dreizahl verhüllt. Leoncavallo hingegen zerstört häufig in der Partitur signifikante Ausnahmen durch das Hinzufügen von Interjektionen, die metrische Unebenheiten ausgleichen.

Diese Ansätze ermöglichen, Konversionsebenen, das heisst Schnittstellen zwischen den verschiedenen semiotischen Systemen zu postulieren: Es wird impliziert, dass ein gewisser Isomorphismus zwischen Sprache, Bedeutung und musikalischer Behandlung vorhanden ist. Dies sollte nicht erstaunen. Die Oper ist ein komplexes Spektakel, das naturgemäss anders konsumiert wird als ein Roman, der wieder und wieder gelesen werden kann. Im Theater ist dies nur beschränkt möglich (man kann eine Vorstellung ein weiteres Mal besuchen, der Effekt wird aber nicht mehr derselbe sein). Die italienische Oper ist publikumsorientiert, sie nimmt sich des Zuhörers an. Der Isomorphismus ist einer der vielen Ausdrücke dieses Bestrebens³⁶, indem er die Kommunikation zwischen Bühne und Publikum erleichtert und die Interpretationsstrategien der Zuschauer steuert.

35 Vgl. Fabbri, *Istituti*, S. 224–225:

36 Zu diesen Implikationen ist noch immer wegweisend Marco De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Mailand 1982.

