

Arnold Jacobshagen (Bayreuth)

Vom Zentrum zur Peripherie

Der neapolitanische Sonderweg im Musiktheater des 19. Jahrhunderts

Die Ausgangsfrage der folgenden Überlegungen ist scheinbar so einfach, dass man erstaunt sein mag, warum sie so selten gestellt, geschweige denn beantwortet wurde: Wie kommt es, dass die sogenannte ›neapolitanische Oper‹¹, die in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts einen zentralen Platz einnahm und selbst theaterferne Gattungen der europäischen Kunstmusik nachhaltig prägte, relativ rasch an Bedeutung verlor und Neapel als Opernmetropole im Laufe des 19. Jahrhunderts eine immer geringere Rolle spielte? Sieht man von durchaus berechtigten ideologiekritischen Einwänden gegen die schillernden Begriffe der ›neapolitanischen Oper‹ und der ›neapolitanischen Schule‹² ab, so wurde in der musikwissenschaftlichen Forschung höchstens in Ansätzen nach den Ursachen für diesen Bedeutungsverlust gesucht. Michael Robinson verweist in seiner grundlegenden Studie darauf, dass die Konservatorien Neapels im späten 18. Jahrhundert keine herausragenden Absolventen mehr hervorgebracht hätten, die große Tradition also buchstäblich ausgestorben sei.³ Implizit knüpft Robinson damit an ein heroengeschichtliches Periodisierungsmodell aus dem 19. Jahrhundert an, das u. a. auf Stendhal zurückgeht. Dieser hatte nach dem Ende der ›Herrschaft‹ der letzten großen Neapolitaner, Domenico Cimarosa und Giovanni Paisiello, ein ›Interregnum‹ konstatiert, das erst mit der Dominanz des Norditalieners Gioachino Rossini überwunden wurde.⁴ Etwa zur selben Zeit wurde Neapel von Mailand als führendem Zentrum der Oper in Italien abgelöst. Die Konsequenz hieraus war eine bis heute andauernde Vernachlässigung der Opernentwicklung Neapels im 19. Jahrhundert seitens der Musikwissenschaft.

Ein zweiter, hierzu teilweise konträrer Interpretationsansatz ist vor allem lokalhistorisch ausgerichtet und geht auf Francesco Florimo zurück. Florimo hatte in seiner vierbändigen *Scuola musicale di Napoli* (1880–1883) den alten Mythos der ›neapolitanischen Schule‹ genährt und dabei deren Kontinuität bis in die jüngste Vergangenheit aufzuzeigen versucht.⁵ Eine solche Kontinuität lässt sich freilich nur unter Ausblendung der erst in Ansätzen erforschten Folgen der napoleonischen Herrschaft in Neapel vermitteln,⁶ und hierin liegt

1 Vgl. Giampiero Tintori, *L'opera napoletana*, Mailand 1958; Francesco Degrada, »L'opera napoletana«, in: *Storia dell'opera*, hrsg. von Alberto Basso, Turin 1977, Bd. 1, S. 237–332.

2 Vgl. Francesco Degrada, »›Scuola napoletana‹ e ›opera napoletana‹: nascita, sviluppo e prospettive di un concetto storiografico«, in: *Il Teatro di San Carlo. L'opera, il ballo*, hrsg. von Bruno Cagli und Agostino Ziino, Bd. 2, Neapel 1987, S. 9–20.

3 Michael Robinson, *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford 1972, S. 34.

4 Stendhal [Henry Beyle], *Vie de Rossini* (Paris 1824), hrsg. von Pierre Brunel, Paris 1992, S. 51–60.

5 Francesco Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, 4 Bde., Neapel 1881–1883.

6 Vgl. u. a. Tobia R. Toscano, »Il rimpianto del primato perduto. Dalla rivoluzione del 1799 alla caduta di Murat«, in: *Il Teatro di San Carlo*, hrsg. von Cagli und Ziino, S. 77–132; Sabine Henze-Döhring, »Das

zugleich die zentrale Schwäche dieser Argumentation. Die Vernachlässigung gerade dieser Periode und somit eines ganzen Jahrzehnts neapolitanischer Musikgeschichte stand freilich – bewusst oder unbewusst – im Dienste der Konstruktion einer gleichsam autochthonen kulturellen Identität, die den tatsächlichen Bedeutungsverlust Neapels als Kulturmetropole zumindest teilweise kompensierte. Im Falle der Musikgeschichte Florimos zeichnet sich die Strategie ab, eine solche Identität unter Zuhilfenahme des Mythos der ›neapolitanischen Schule‹ zu begründen, deren postulierte Kontinuität die ideologische Klammer zwischen der universellen Geltung der Musikmetropole des 18. und der provinziellen Wirklichkeit des späteren 19. Jahrhunderts bildet.

Im Folgenden sei ein dritter Interpretationsansatz skizziert, der sowohl die ›Interregnumsthese‹ als auch die ›Kontinuitätsthese‹ relativiert und auf der Annahme beruht, dass – z. T. in Reaktion auf Krisensymptome des Opernbetriebs seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert – ein grundlegender Wandel des Musiktheaters in Neapel mit dem französisch-italienischen Kulturtransfer während der Zeit der napoleonischen Herrschaft einhergehend, von dem Neapel in wesentlich stärkerem Maße betroffen war als die nord- und mittellitalienischen Zentren.⁷ Dieser Ansatz ergänzt die Interregnumsthese insofern, als er ebenfalls einen einschneidenden Traditionsbruch zu Beginn des 19. Jahrhunderts annimmt, diesen aber primär kulturpolitisch begründet. Zugleich relativiert er auch die Kontinuitätsthese insofern, als er weniger zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert als vielmehr zwischen der französischen Herrschaft und der nachfolgenden bourbonischen Restauration Kontinuitäten betont. Gerade diese zweite französisch-bourbonische Kontinuität aber war es, die das Musiktheater Neapels zunehmend von den Entwicklungen im übrigen Italien entfernte und somit gleichsam an die Peripherie des italienischen wie auch des europäischen Opernbetriebs führte. Es versteht sich von selbst, dass allgemeine historische Faktoren und vor allem die unterschiedliche sozioökonomische Entwicklung in Nord- und Süditalien hierbei wesentlichen Anteil hatten, die hier weitgehend unberücksichtigt bleiben, aber natürlich stets mitbedacht werden müssen.

Zunächst seien einige historische Ausgangsbedingungen umrissen. Neapel war um 1800 mit rund 400.000 Einwohnern nach London und Paris die drittgrößte europäische Metropole. Während aber etwa London oder Paris als Hauptstädte europäischer Großmächte zugleich Zentren relativ homogener Kulturräume waren, stand Neapel im Laufe des 18. und frühen 19. Jahrhunderts unter spanischer, österreichischer, bourbonischer und

Melodramma serio am Teatro San Carlo unter napoleonischer Herrschaft (1808–1815)«, in: *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, hrsg. von Bianca Maria Antolini und Wolfgang Witzemann (= Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia 28), Florenz 1993, S. 247–266; Arnold Jacobshagen, »Von Hécube zu Ecuba. Der Trojanische Krieg in der französischen und italienischen Oper der napoleonischen Epoche«, in: *Europäische Mythen von Liebe, Leidenschaft, Unter- und Tod im (Musik-) Theater. Der Trojanische Krieg. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposiums 2000*, hrsg. von Peter Csobádi u. a., Salzburg 2002, S. 463–475; ders., »The Origins of the ›recitativo in prosa‹ in Neapolitan Opera«, in: *AMI* 74 (2002), S. 107–128; ders., »Musik am französischen Theater in Neapel (1807–1814)«, in: *Studien zur italienischen Musikgeschichte* 16, hrsg. von Markus Engelhardt (= AnMI 37), Laaber 2005, S. 263–296.

⁷ Vgl. Arnold Jacobshagen, *Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater* (= BzAfMw 57), Stuttgart 2005, insb. S. 69–101.

französischer Fremdherrschaft. Neapel und Süditalien bildeten somit einen genuin interkulturellen Kulturraum. Das Königreich Neapel wurde seit der französischen Besetzung im Jahre 1806 zunächst von Napoleons Bruder Joseph Bonaparte und von 1808 bis 1815 von seinem Schwager Joachim Murat regiert. In napoleonischer Zeit wurde das Regno di Napoli in seiner Verfassung und seinen Institutionen grundlegend modernisiert. Nach der Abschaffung des Feudalsystems und der Einführung des französischen Zivil-, Handels- und Strafrechts kam es nun im Kulturbetrieb zu radikalen Veränderungen, die ganz am Vorbild von Paris ausgerichtet waren.⁸ Im Folgenden soll der Blick thesenartig auf einige bislang wenig erforschte Aspekte in sechs zentralen Bereichen beschränkt werden: 1. Theatergesetzgebung, 2. Besetzungskonventionen, 3. Ausbildungswesen, 4. Ballett, 5. Französisches Theater und 6. Opera buffa.

1. Die Übernahme französischer Theatergesetze und Konventionen hatte in Neapel wesentlich größere Bedeutung, als in der bisherigen Forschung angenommen wurde. Einige Beispiele: In Paris 1806 und in Neapel 1807 wurde per Dekret u. a. die Entstehung neuer Bühnen unterbunden und die gemeinsame Zuständigkeit des Innenministeriums und des Polizeiministeriums für die Theaterangelegenheiten bestätigt.⁹ Direkt dem Innenministerium unterstellt wurde eine vierköpfige Theateradministration, die in Paris von einem *Surintendant des spectacles*, in Neapel analog von einem *Sopraintendente de' teatri e spettacoli* geleitet wurde. Nachdem der erste *Sopraintendente*, der Pariser Dramatiker Charles de Lonchamps, in den Jahren 1809–1811 die Umsetzung der wichtigsten Reformen auf den Weg gebracht hatte, setzte sein Nachfolger, der Herzog Giovanni Carafa di Noja, diese Linie fort. Er blieb bis 1827 im Amt und repräsentiert somit ebenfalls die Kontinuität zwischen französischer Kulturpolitik und bourbonischer Restauration. Die Theaterdekrete von 1807 (Paris) bzw. 1811 (Neapel) unterteilten die Bühnen darüber hinaus in privilegierte Theater der ersten Klasse sowie weitere Theater der zweiten Klasse.¹⁰ Mit dem Theaterdekret von 1811 wurde in Neapel – im Unterschied zum übrigen Italien – das damalige französische Urheberrecht auch für Opernvorstellungen übernommen.¹¹ Machte diese Rechtslage Neapel zunächst als Uraufführungsort für Komponisten lukrativ, so änderten sich die Voraussetzungen mit der Urheberrechtskonvention zwischen Österreich und Piemont-Sardinien aus dem Jahre 1840, der noch im gleichen Jahr fast alle italienischen Staaten mit Ausnahme des Königreichs beider Sizilien beitraten. Hierdurch kam es faktisch zu einem zweigeteilten italienischen Opernmarkt.¹² Die asynchrone Entwicklung

8 Grundlegend für Paris sind die Arbeiten von Nicole Wild, *Musique et théâtres parisiens face au pouvoir 1807–1864*, Diss. Paris 1987; dies., *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIXe siècle. Les Théâtres et la musique*, Paris 1989; sowie Rüdiger Hillmer, *Napoleonische Theaterpolitik. Geschäftstheater in Paris 1799 bis 1815* (= Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 49), Köln u. a. 1999.

9 Vgl. *Décret concernant les Théâtres* vom 8. Juni 1806, abgedruckt bei Hillmer, *Napoleonische Theaterpolitik*, S. 426–431; *Decreto contenente un regolamento per gli teatri* [1807], Archivio di Stato di Napoli (ASN), Archivio Borbone, fs. 950 II, fol. 500v.

10 *Decreto contenente un sistema pe' teatri e spettacoli* [1811], ASN, Archivio Borbone, fs. 950 II, fol. 502v bis 511r; abgedruckt bei Paologiovanni Maione und Francesca Seller, *I Reali Teatri di Napoli nella prima metà dell' Ottocento. Studi su Domenico Barbaja*, Caserta 1995, S. 115–121.

11 Art. 7. Vgl. ebd., S. 116.

des Urheberrechts brachte dem Musiktheaterstandort Neapel offensichtlich Wettbewerbsnachteile, deren Auswirkungen noch detailliert zu untersuchen wären.

Die Einführung des Urheberrechts erforderte seit 1811 eine Archivierung der Partituren und Libretti durch das Innenministerium. Zugleich wurden auch die Theater verpflichtet, ihr Repertoire zu archivieren, um Wiederaufnahmen älterer Produktionen jederzeit zu ermöglichen.¹³ Auch hierdurch wurde das Produktionssystem der Theater Neapels dem in Frankreich üblichen Repertoirebetrieb angeglichen. Wie in Paris besaßen alle Theater Neapels feste Ensembles, die ganzjährig engagiert wurden; im Gegensatz zum kurzfristigen und weitaus flexibleren Stagionebetrieb, wie er überall sonst in Italien herrschte. Infolge der Theaterdekrete von 1807 (Paris) und 1811 (Neapel) sollten indes nicht nur die Repertoires, sondern darüber hinaus auch die an den einzelnen Bühnen zugelassenen Gattungen genau festgelegt werden. Hiermit wurde nun in Neapel eine Konzeption assimiliert, die dem italienischen Opernbetrieb bis dahin völlig fremd war: die Vorstellung nämlich eines unmittelbaren, theaterrechtlich verankerten Zusammenhangs zwischen Institutionen, Gattungen und Repertoires. So wurde geplant, das Repertoire des Teatro San Carlo in gleicher Weise zu privilegieren wie das der Pariser Opéra.¹⁴ Beide Bühnen sollten ausschließlich vollständig in Musik gesetzte Bühnenwerke aufführen, d. h. im Unterschied zur sonstigen italienischen Praxis mit orchesterbegleiteten Rezitativen, während die anderen Opernbühnen Neapels die Rezitative durch gesprochene Dialoge zu ersetzen hatten. Durch diesen Systemwechsel erhielt sowohl die Opera seria als auch die Opera buffa in Neapel ein deutlich anderes Erscheinungsbild als in Nord- und Mittelitalien.

2. Hiermit sind wir bereits bei den neapolitanischen Konventionen der Aufführungs- und Besetzungspraxis, die zunächst im Bereich der großen Oper, des Melodramma serio, betrachtet seien. Dass etwa auch Rossinis Opern für Neapel andere Vokalbesetzungen aufweisen als diejenigen für norditalienische Bühnen und statt des ›Musico‹ gewöhnlich den Tenor in den Heldenrollen fordern, ist eine bekannte, wenngleich bislang kaum auf ihre Ursachen untersuchte Tatsache. Es sei versucht, anhand zweier bislang unbekannter Archivadokumente eine Erklärung hierfür zu geben. Am 13. September 1810 forderte der Oberintendant Charles de Lonchamps in einem Brief an König Murat das Verbot, männliche Heldenrollen durch Kastraten oder als Travestierollen durch Sängerinnen besetzen zu lassen. Dies, so Lonchamps, desavouiere die für das französische Theater unerlässliche *vraisemblance*, zerstöre jedes dramatische Interesse und lasse nicht einmal einen Gedanken an die Möglichkeit von Illusion zu.¹⁵ In seiner scharfen Verurteilung des Kastratentums wie

12 Vgl. Michael Walter, »Die Oper ist ein Irrenhaus«. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert, Stuttgart und Weimar 1997, S. 222–225.

13 *Decreto contenente un sistema pe' teatri e spettacoli* [1811], Art. 5.

14 *Projet de règlement pour les théâtres en exécution de l'article 38 du décret du 7. 9^{bre} dernier*, ASN, Ministero dell'Interno, II Inventario, 4664/3, fol. 36r. Vgl. Jacobshagen, »The Origins of the ›recitativi in prosa‹«, S. 111f.

15 »Alors pourrait être brisé ou refondu le moule uniforme ou se jettent de tout éternité les grands opera italiens qui n'admettant pour héros que des sopranos ou des femmes travesties, choquent toute vraisemblance, repoussent tout intérêt dramatique, et ne laissent pas même à l'esprit la possibilité d'illusion.« ASN, Ministero dell'Interno, II Inventario 4672, fol. 2–5.

auch der Travestierollen rekurrierte Lonchamps auf bekannte Topoi der Opernkritik, die vor dem Hintergrund der französischen Theaterästhetik dieser Zeit verstanden werden müssen. Auf das Urteil des Königs berief sich Lonchamps ausdrücklich, als er am 18. Juni 1811 dem Impresario Domenico Barbaja kategorisch untersagte, die Partie des »Soprano« zu besetzen (diese Bezeichnung war gleichbedeutend mit »Musico« und bezieht sich im gegebenen Kontext ausdrücklich sowohl auf die Besetzung mit einem Kastraten als auch mit einer weiblichen Darstellerin).¹⁶ Dieser Brief bietet den Schlüssel für die abweichenden Besetzungskonventionen der »neapolitanischen Opern« nicht nur während der französischen Herrschaft, sondern auch noch zur Zeit der bourbonischen Restauration.¹⁷ Er belegt zudem, welche Konsequenzen solche Anweisungen der Theateradministration für die weitere Opernentwicklung Neapels haben konnten. Erst eine umfassende Auswertung dieser scheinbar subalternen Archivalien und hierauf aufbauend eine hinreichend dichte Beschreibung des Theaterproduktionssystems ermöglicht ein Verständnis der besonderen lokalen Verhältnisse, die beispielsweise noch Gioachino Rossini und Gaetano Donizetti zur Zeit ihres langjährigen Wirkens in Neapel vorfinden sollten. Während in Rossinis Opere serie außerhalb von Neapel das Verhältnis zwischen weiblich und männlich besetzten Rollen annähernd ausgeglichen ist, wurden in Neapel mehr als doppelt so viele männliche als weibliche Sänger benötigt. Jede neapolitanische Opera seria Rossinis erfordert im Durchschnitt vier Tenöre, gegenüber nur zwei Tenören andernorts. Diese divergierenden Besetzungskonventionen, die sich in ähnlicher Weise beispielsweise auch noch bei Donizetti verfolgen lassen, erschwerten zunächst die Verbreitung der neapolitanischen Werke, ehe sich die Tenorhelden erst ab Mitte der 1830er Jahre allgemein durchsetzten.

3. Die veränderten Besetzungskonventionen gingen mit Wandlungen im Ausbildungsbereich einher. Neapel war im 18. Jahrhundert das führende europäische Zentrum für die Operausbildung gewesen: Nicht nur die Mehrzahl der bedeutenden Sänger (darunter vor allem die Kastraten), sondern auch der führenden italienischen Komponisten des 18. Jahrhunderts hatte in Neapel studiert. Dass sich dies im 19. Jahrhundert änderte, ist nicht zuletzt als Konsequenz der napoleonischen Ausbildungspolitik zu werten. Mit der Gründung des Conservatoire National de Musique war 1795 in Paris ein staatliches, zentralistisches Ausbildungssystem an die Stelle der dezentralen, überwiegend von kirchlichen Institutionen getragenen Musikersausbildung des Ancien Régime getreten.¹⁸ Nach dem Vorbild des Conservatoire wurde 1806 auch in Neapel das Ausbildungswesen refor-

¹⁶ »Benché io mi ricordarsi di avervi positivamente fatto intendere verbalmente la precisa determinazione di non poter ulteriormente far adattare nelle opere, che saranno espressamente per i Reali Teatri scritte, la parte di Soprano, sia da una Donna, o pure da un uomo eseguita, ora del conforme con questo, anche per parte del Re, che non ha potuto fare ammendo di trovar strano una caricatura di tal fatto, priva di senso comune.« ASN, Teatri 4, 18. 6. 1811.

¹⁷ Vgl. ausführlicher Arnold Jacobshagen, »Tenor oder Musico? Rollenbesetzung und Geschlechtsidentität in der Neapolitanischen Oper des frühen 19. Jahrhunderts«, in: *Bühnenklänge. Festschrift für Sieghart Döbring zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Thomas Betzwieser u. a., München 2005, S. 47–57.

¹⁸ Zur Geschichte des Conservatoire siehe Constant Pierre, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*, Paris 1900; *Le Conservatoire de Paris (1795–1995). Des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique*, hrsg. von Anne Bongrain und Yves Gérard, Paris 1996; *Le Conservatoire de Paris (1795–1995). Deux cents ans de pédagogie*, hrsg. von Anne Bongrain und Yves Gérard, Paris 1999.

miert und die beiden damals noch bestehenden der vormals vier Konservatorien zum Real Collegio di Musica fusioniert. Eine Tradition, die im 18. Jahrhundert für die neapolitanische Oper ganz entscheidend gewesen war, beendeten die Franzosen aus ethischen Gründen sofort: nämlich die Ausbildung der Kastratensänger.¹⁹ Hiervon abgesehen, sank die Bedeutung des vereinigten Konservatoriums von Neapel vor allem dadurch, dass 1808 in Mailand, ebenfalls nach Pariser Vorbild, ein völlig neues Konservatorium als Zentralinstitut für das norditalienische Regno d'Italia gegründet wurde, das in kurzer Zeit zur wichtigsten Ausbildungsstätte Italiens aufstieg und Neapel völlig in den Schatten stellte. Die Gründe hierfür liegen auf der Hand: Während es in Norditalien eine äußerst dichte Infrastruktur an Musikinstitutionen, insbesondere Theatern gab, welche die Konservatoriumsabsolventen anzogen, konzentrierte sich das Musikleben des Südens auf Neapel (Sizilien mit seinen Zentren Palermo, Messina und Catania gehörte in französischer Zeit nicht zum Königreich Neapel, sondern stand als Zufluchtsort der Bourbonen unter englischem Protektorat). Die für den Mythos der »neapolitanischen Schule« grundlegende Kontinuität der Konservatorien erfuhr in napoleonischer Zeit eine tiefe Zäsur, und der allmähliche Abstieg Neapels hängt nicht nur in dieser Hinsicht mit dem rasanten Aufstieg Mailands zusammen.

4. Als weiteres Erbe der französischen Kulturpolitik ist die Aufwertung des Balletts und die Gründung der Königlichen Tanzschule im Jahre 1812 zu erwähnen, wiederum in Parallele zu Mailand, wo 1813 eine entsprechende Institution eingerichtet wurde. Die Königliche Ballettschule in Neapel stand unter der gemeinsamen Leitung dreier Tänzer und Choreographen, die in Frankreich ihre Ausbildung absolviert hatten: Pierre Hus, Louis Henry und Salvatore Taglioni; letzterer sollte noch bis 1861, also bis zum Ende der Bourbonenherrschaft, in Neapel wirken. Ein für Neapel charakteristischer Aspekt ist darüber hinaus die Integration des Tanzes in die Opernhandlung, wie sie in der französischen *Tragédie lyrique* seit jeher und in Neapel seit napoleonischer Zeit praktiziert wurde. Tatsächlich weisen ab diesem Zeitpunkt zahlreiche Melodrammi seri – in radikalem Gegensatz zur norditalienischen Praxis – integrierte Ballette auf.²⁰ Prägend hierfür waren die kontinuierlichen, insgesamt mehr als hundert Aufführungen der vier französischen *Tragédies lyriques* *Œdipe à Colone* (Antonio Sacchini, am Teatro San Carlo aufgeführt in den Spielzeiten 1807/08 und 1817/18), *La vestale* (Gaspard Spontini, 1811/12, 1813/14, 1814/15, 1818/19, 1823/24 und 1829/30), *Iphigénie en Aulide* (Christoph Willibald Gluck, 1812/13 und 1817/18) sowie *Fernand Cortez* (Spontini, 1819/20) in italienischen Übersetzungen gewesen.²¹ Erst zu Beginn der 1820er Jahre verlor sich die Praxis der in die Handlung integrierten Ballette, was möglicherweise mit dem Wegfall einer wesentlichen Finanzierungsquelle durch das Glücksspielverbot zusammenhing.²²

19 Rosa Caferio, »Il Real Collegio di Musica di Napoli nel 1812: un bilancio«, in: *Studien zur italienischen Musikgeschichte* 15, hrsg. von Friedrich Lippmann (= AnMl 30/2), Laaber 1998, S. 631–663, hier: S. 637–639.

20 Ein bekanntes Beispiel noch aus der Zeit der Restauration bildet Rossinis *Armida* (1817).

21 Vgl. Carlo Marinelli Roscioni, *Il Teatro di San Carlo. La Cronologia 1737–1987*, Neapel 1987, S. 131–213.

22 Vgl. Paologiovanni Maione und Francesca Seller, »Gioco d'azzardo e teatro a Napoli dall'età napoleonica alla Restaurazione«, in: *Musica/Realtà* 34 (1994), S. 23–40.

5. Entscheidend für die Durchsetzung französischer Bühnenkonventionen zur Zeit der napoleonischen Herrschaft war die kontinuierliche Präsenz staatlich subventionierter französischer Theaterkompanien in Italien. Anders als im norditalienischen Regno d'Italia schloss dies allein im Königreich Neapel neben dem Sprechtheater auch das Musiktheater ein.²³ Während am Teatro San Carlo Tragédies lyriques in italienischen Übersetzungen aufgeführt wurden, widmete sich das französische Ensemble am Teatro del Fondo von 1807 bis 1814 neben Tragödie und Komödie auch den musikalischen Gattungen von Opéra comique, Mélodrame und Vaudeville. Somit wurde praktisch das gesamte Spektrum französischer Bühnengenres in Neapel akkulturiert. Die rund 500 Aufführungen von Comédie en Vaudeville, Opéra comique und Mélodrame, also dreier moderner und populärer Gattungen des französischen Musiktheaters, in denen sowohl gesprochen als auch gesungen wurde, boten eine Alternative zur herkömmlichen Opera buffa.

6. Die Ersetzung des Secco-Rezitativs durch den gesprochenen Dialog in der neapolitanischen Opera buffa bezeichnet einen besonders auffallenden Gegensatz zur Praxis im übrigen Italien. Das Secco-Rezitativ speziell in der Opera buffa hatte Lonchamps bereits 1810 in dem erwähnten Brief an den König angeprangert. Mit dem 1811 entworfenen Reglement wurde die Anpassung aller Theater mit Ausnahme des San Carlo an das Modell der Opéra comique propagiert. Umgesetzt wurde dieses Projekt nicht zuletzt durch eine schriftliche Anweisung der Theateradministration an die Impresarii aus dem Jahre 1812. Hierin kündigte der *Soprintendente* das Vorhaben der Regierung an, »di far adattare nei teatri i recitativi in prosa«,²⁴ d.h. in der komischen Oper den gesprochenen Dialog an die Stelle der Secco-Rezitative zu setzen. Tatsächlich wurden mit Beginn der nächsten Spielzeit konsequent und gleichzeitig an fünf Theatern die gesprochenen Dialoge eingeführt.²⁵ Dass sich eine derart neuartige und mit dem übrigen Italien inkompatible Aufführungspraxis innerhalb kürzester Zeit durchsetzte und dauerhaft Bestand hatte, zählt wohl zu den erstaunlichsten Entwicklungen in der italienischen Operngeschichte des frühen 19. Jahrhunderts. Erstaunlich ist auch, dass die neue Praxis beim Publikum sofort großen Anklang fand, bei den Impresarii und Sängern auf keinerlei aktenkundigen Widerstand stieß und offenbar auch keiner weiteren administrativen Regelungen mehr bedurfte.

Ähnlich wie viele der großen institutionellen Reformen, so hatten auch die meisten der unter der französischen Herrschaft eingeführten Veränderungen des Opernsystems nach dem Sturz Murats weiterhin Bestand. Während die hieraus hervorgegangenen neapolitanischen Sondertraditionen in der Opera seria signifikante Abweichungen der jeweiligen Gattungsnormen darstellten, die Gattungen als solche aber nicht in Frage stellten, so bildete sich mit der Dialogoper nur in Neapel eine neue und völlig singuläre Kultur des unterhaltenden Musiktheaters von außerordentlicher Vitalität und Vielfalt heraus, deren wissenschaftliche Untersuchung noch immer erst am Anfang steht.

23 Vgl. Arnold Jacobshagen, »Musik am französischen Theater in Neapel (1807–1814)«, in: *Studien zur italienischen Musikgeschichte* 16, hrsg. von Markus Engelhardt (= AnMI 37), Laaber 2005, S. 263–296.

24 ASN, Teatri 4, Copialettere Soprintendenza, 1812, fol. 13v.

25 Vgl. ausführlicher Jacobshagen, »The Origins of the ›recitativi in prosa‹«.