

Reinhard M.K. Thasler

Zum Verhältnis von Szene und Musik in Claudio Monteverdis *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624)

Artikel für das Programmheft der Opernwerkstatt im Akademietheater „Jeder tötet, was er liebt“ (ungekürzte und redigierte Fassung)

Die diesjährige Opernwerkstatt wird eröffnet von Claudio Monteverdis *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, einem Werk, in dem sich das übergreifende Thema „Jeder tötet, was er liebt“ in geradezu archaischer, gleichnishafter Weise spiegelt. Die Handlung des von Monteverdi vertonten Ausschnitts aus Torquato Tassos Versepos *La Gerusalemme liberata* (Canto XII, Stanzen 52-62 und 64-68) ist mit wenigen Sätzen wiederzugeben:

Tancredi verfolgt die als Mann unerkant flüchtende Clorinda und fordert sie zum fairen Zweikampf. Clorinda nimmt die Herausforderung an, und zwischen beiden entbrennt ein hitziges Gefecht. Als sie erschöpft innehalten, fragt Tancredi nach dem Namen seines Gegners, um zu erfahren, wem er ein ruhmreiches Leben oder den Tod verdankt. Clorinda verweigert ihm die Antwort und reizt ihn mit der Information, daß sie einer der Saboteure sei, die im Lager Tancredis schweren Schaden angerichtet hatten. Daraufhin kommt es erneut zum Kampf, diesmal ohne jede Rücksichtnahme. Tancredi überwältigt schließlich die tödlich getroffene Clorinda. Ihres nahen Todes bewußt, bittet sie Tancredi um Verzeihung für ihre Seele und um die Taufe als Zeichen der Vergebung. Tancredi ist von Clorindas Worten tief bewegt und kommt der Bitte nach. Als er zur Taufe dem Gegner den Helm abnimmt, erkennt er in Clorinda die Frau, in die er sich kurz zuvor verliebt hatte. Nur mit Mühe kann er seinen Schock überwinden und die Taufe vollziehen. „Glücklich und sanft sterbend scheint Clorinda zu sagen: Es öffnet sich der Himmel, ich gehe in Frieden.“

Diese letzten Takte des *Combattimento*, insbesondere die Schlußformel der Sopranstimme über dem Wort „*pace*“ (Frieden), gehören für mich zu den filigransten und zugleich berührendsten Momenten in der Geschichte des musikalischen Theaters. Der Wissenschaft jedoch fällt die Beurteilung der historischen Bedeutung des *Combattimento* sehr viel schwerer. Die ältere Musikwissenschaft würdigte in Monteverdis Komposition im Wesentlichen die Erfindung instrumentaler Techniken. Als Innovation galt die Spielanweisung „*Qui si lascia l'arco, e si strappano le corde con duoi ditti*“ (Pizzicato) und vor allem das *conciato genere*, die u.a. als Vorform des Tremolo mißverstandene Tonrepetition auf schnellen Notenwerten bei exakter Zählung.¹ Die neuere Musiktheaterwissenschaft, als deren Vertreter hier Wolfgang Osthoff und des Weiteren auch Silke Leopold zitiert sind, untersuchte den *Combattimento* mit dem Interesse, die Lücke in Monteverdis theatralem Werk zwischen der *Favola d'Orfeo* (1608) und seinen für Venedig komponierten Opern (u.a. *Il ritorno d'Ulisse in patria*, 1640), wenigstens näherungsweise zu schließen. Osthoff klärte in überzeugender Weise die angedeuteten

¹ Vgl. hierzu Wolfgang Osthoff: „*Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis*“, S. 23ff., Tutzing 1960.

Mißverständnisse auf und zeigte, daß das ‚erregte‘, das ‚*concitato genere*‘ in Monteverdis Verständnis die älteren ‚*generi*‘, also ‚musikalischen Ausdrucksmittel‘, *temperato* (gemäßigt) und *molle* (weich), ergänzt, um eine ganzheitliche Darstellung der menschlichen Affektdreieit von Zorn (*concitato*), Mäßigung (*temperato*) und Demut (*molle*) in der Musik zu erreichen.² Unter dem veränderten Blickwinkel im Zusammenhang des gesamten Opernschaffens von Monteverdi, erscheint der *Combattimento* als kompositorische Vorstufe zu den späten Opern, in der sich die Verselbstständigung des Instrumentalen als „deskriptive Musik“³ manifestiert, die weit über die im Madrigal entwickelte musikalisch-rhetorische Wortausdeutung hinausgeht.⁴ Osthoff wie Leopold stehen jedoch beide, aus unterschiedlichen Gründen, einer zeitgemäßen und dem Werk gerecht werdenden, szenischen Realisation mehr als kritisch gegenüber. Um also den Versuch eben einer solchen szenischen Umsetzung auf der Basis der vorhandenen Sekundärliteratur wissenschaftlich zu begleiten, erscheint es angebracht, das Verhältnis von Musik, Text und szenischer Aktion in Monteverdis *Combattimento* genauer zu untersuchen.

Wie alle Kompositionen, die Monteverdi als beispielhaft drucken ließ, ist auch der *Combattimento* mit einem Vorwort des Komponisten versehen, das sowohl als Dokumentation der Uraufführung wie auch als Aufführungsanweisung anzusehen ist. Aus dem Text dieses Vorworts geht hervor, daß die szenische Aktion weder eine Bühne, noch Dekorationen voraussetzt, ihr aber durchaus eine dezidierte räumliche Disposition zugrundeliegt. So werden den Instrumenten, dem Erzähler und den beiden Darstellern unterschiedliche räumliche Sphären zugeordnet:

„Ein Zweikampf zwischen Tankred und Clorinda, in Musik gesetzt nach den Worten Tassos, dargestellt als theatralische Handlung, welche - [...] - unvermutet in dem Teil des Saales, in welchem die Musik gespielt wird, szenisch hervortritt.[...] Der Erzähler muß [...] sich in einiger Entfernung von den Instrumenten aufhalten, um in der Deklamation stets gut vernehmbar zu bleiben“⁵.

Die wesentlichere Aussage der Vorrede ist aber, daß Szene, Text und Musik als jeweils eigenständige Komponenten aufgefaßt werden, die zueinander in eine dynamische Beziehung treten. Dabei soll die szenische Aktion in erster Linie dem Text folgen, nicht der Musik:

„Gebärden und Schritte werden ausgeführt in eben der Weise, wie es die Worte des Textes beschreiben, um nichts mehr und nichts weniger, wobei das Zeitmaß der Bewegungen, Schläge und Schritte, von den Darstellern ebenso genau zu beachten ist, wie von den Instrumentalisten der Wechsel zwischen erregtem und sanftem Ausdruck, so daß auf solche Art Gebärde, Musik und Wort einander begegnen, nachahmen und ergänzen.“⁶

² Vgl. a.a.O., sowie Wolfgang Osthoff, Art.: „*Combattimento di Tancredi e Clorinda*“ in Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, Bd. 4, S. 247ff, München, 1991

³ Silke Leopold: „*Claudio Monteverdi und seine Zeit*“, S. 224

⁴ Vgl. hierzu Wolfgang Osthoff: „*Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis*“, S. 23ff., Tutzing 1960; und Silke Leopold: „*Claudio Monteverdi und seine Zeit*“, S. 222ff, Laaber, 1982.

⁵ Übersetzung aus: Richard Bletschacher (Hrsg.) „*Die Stimme des Lorbeers – Operntexte des 17. Jahrhunderts*“, S. 123, Wien 1990.

⁶ A.a.O.

Die Beschäftigung mit dem Vorwort macht bereits deutlich, daß ein Verzicht auf das szenische Element einen wesentlichen Bedeutungsverlust für das Ganze zur Folge hätte.

Bei der Analyse des Notentextes treten zunächst vier klar unterscheidbare musikalisch-textliche Ebenen hervor. Für drei von ihnen erweist sich die Monodie, der vom Generalbaß begleitete Sologesang, als grundlegend. Silke Leopold weist darauf hin, daß Monteverdi damit - passend zur Textvorlage - an den improvisatorischen Vortrag von Versepén zur Lyra aus dem 16. Jahrhundert anknüpft.⁷

Die einfachste der drei auf der Monodie basierenden Ebenen vollzieht in der Rede des Testo (Erzählers) den Vortrag der handlungstragenden und der kontemplativen Verse, sowie den Großteil der Figurenrede Tancredis und Clorindas. Die lyrische Ausdrucksqualität der Gesangsstimme variiert dabei je nach emotionalem Gehalt des Textes. So deklamiert beispielsweise der Testo den Beginn der Erzählung, „*Tancredi, che Clorinda...*“, im Wesentlichen auf einem Rezitationston mit einer Schlußwendung auf gedehnten Notenwerten („... *al parago-ne*“). Reflektiert er dagegen mit innerer Beteiligung über die unangebrachte Freude Tancredis über das aus dem Körper seines Gegners hervorquellende Blut - „*gli occhi tuoi pagheran, s'in vita resti,/ di quel sangue ogni stilla un mar di pianto.*“⁸-, dann steigert sich die Singstimme zu melodiose, von klagenden Halbtönen geprägtem Ausdruck. An einer bemerkenswerten Stelle jedoch wird die Monodie durch Hinzutreten der Streicher - in klanglicher Vorausdeutung des Schlusses - quasi überhöht. Dann nämlich, wenn die um Verzeihung bittende Clorinda zu gedehnten Akkorden über einem chromatisch ansteigendem Baßgang (G-H-c-cis-d) singt: „*Amico – hai vinto/...*“. Der gesteigerte instrumentale Anteil am musikalischen Satz gestaltet an dieser Stelle der Erzählung mittels des *genere temperato* den unerwartet und deshalb umso wirkungsvoller hervortretenden Affekt der Mäßigung.

Charakteristisch für das *genere temperato* ist dabei das langsame Tempo kombiniert mit bewegter Harmonik. Im Gegensatz zu der noch zu erläuternden musikalischen Faktur am Ende, bleibt hier die Selbständigkeit der Singstimme erhalten. Die hinzutretenden Instrumente unterstützen lediglich den Generalbaß in seiner Funktion und steigern seine musikalische Ausdrucksfähigkeit.

Die kompositionstechnisch älteste musikalische Ebene ist der mit „*Notte...*“ (Nacht...) beginnenden Strophe vorbehalten. Dabei handelt es sich um den Prolog zur folgenden Kampfschilderung. Wie bereits Wolfgang Osthoff bemerkte erinnert diese Ebene an die in der *Favola d'Orfeo* vorherrschende Kompositionsweise. Entsprechend ihrer textlichen Funktion ist die Strophe in der musikalischen Form des Opernprologes komponiert. Die acht Verse werden von einer *Sinfonia* eingeleitet und durch die ritornellartige Wiederholung ihres zweiten Teils, des *Passegio*, in zwei gleich lange Abschnitte gegliedert. Eine variierende und zu verzierende

⁷ Vgl. Silke Leopold: „*Claudio Monteverdi und seine Zeit*“, S. 226, Laaber, 1982.

⁸ (Deine Augen werden bezahlet, wenn sie am Leben bleiben, jeden Tropfen dieses Blutes mit einem Meer von Tränen.)

Singstimme entfaltet sich virtuos über einem in beiden Abschnitten substantiell gleichbleibenden Baßgerüst.⁹

Innerhalb der beiden bisher beschriebenen Ebenen stehen Text und Musik in einem relativ unbestimmten Verhältnis zur szenischen Aktion. Anders in der dritten Ebene, in der die nach wie vor eigenständige Gesangsstimme versetzt zum nun ebenfalls eigenständigen Instrumentalsatz geführt wird. Ausgangspunkt hierfür ist stets ein Stichwort im Text, das eine körperliche Bewegung beschreibt, z.B. „*Va girando...*“ (Sie geht, sich herumdrehend...). Diese kompositorische Verfahrensweise läßt sich am anschaulichsten an der Vertonung der Verse: „*e vansi incontro a passi tardi e lenti/ quai due tori gelosi e d'ira ardenti.*“¹⁰ erläutern. Der Instrumentalsatz gliedert sich in zwei heterogene Abschnitte, von denen der Erste aus insgesamt viermaliger Wiederholung desselben Motivs besteht, und der Zweite mit Sechzehntelrepetition auf gleichbleibender Tonhöhe und abschließender Schlußformel das *conciato genere* formuliert. Die Singstimme deklamiert dazu den Text in vier Sinnabschnitten, bei zunehmender Verschränkung mit dem Instrumentalsatz. Die Abfolge ist also: Motiv (Pause) Motiv - „*e vansi incontro*“- Motiv - „*a passi tardi e lenti*“- Motiv - „*quai due tori gelosi e d'ira ardenti*“. Mit dem Wort „*quai*“ setzt die Singstimme, entgegen dem bisherigen Ablauf, direkt auf dem letzten Ton des Motivs ein, und löst nun mit dem konkreten Sprachbild „*due tori gelosi*“ (zwei eifersüchtige Stiere) das *conciato genere* der Instrumente aus.¹¹ Die Schlußformel auf „*ardenti*“ begleitet schließlich die Kadenz des Instrumentalsatzes. Legt man die bereits weiter oben zitierte Aussage der Vorrede zugrunde, daß die szenische Aktion dem Text folgen solle, ergibt sich, daß dem Text und damit der szenische Aktion der musikalische Ausdruck bereits vorangeht. Im größeren, zusammenhängenden Komplex der Kampfschilderung folgt das Verhältnis von Musik zu Text natürlich keinem starren Schema. Der in den durchgehenden Instrumentalsatz gleichsam eingestreute Textvortrag beleuchtet die rasch ablaufende musikalische Aktion schlaglichtartig, aber in jedem Fall verzögert. Die musikalische Motivik ist in diesem Zusammenhang also nicht als bloße Untermalung der Szene zu verstehen, sondern vielmehr als Exposition des emotional-körperlichen Ausdrucks der Darsteller, der sich erst in der dem Text folgenden szenische Aktion erfüllt. Ganz im Sinne also von „ergänzen“ oder auch – Gegensätzlichkeit implizierend – „begegnen“, wie in der Vorrede von Monteverdi beschrieben. Das schon erwähnte *conciato genere* illustriert dementsprechend auch keine konkrete szenische Aktion, sondern ist vielmehr analog zum Affekt des Zorns, der das Handeln der Figuren begründet und auslöst. Das *conciato genere* findet sich deshalb auch nur im Instrumentalsatz, und, in imitierender Weise, in der kommentierenden Rede des Testo, etwa bei „*l'onta irrita lo sdegno alla vendetta...*“, nicht etwa in der Figurenrede. In ihrer Gesamtheit

⁹ Vgl. Wolfgang Osthoff: „*Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis*“, S. 26, Tutzing 1960.

¹⁰ (Sie treten sich gegenüber, mit schweren und langsamen Schritten, wie zwei eifersüchtige Stiere, die vom Zorn entzündet sind.)

¹¹ Vgl. Wolfgang Osthoff: „*Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis*“, S. 26, Tutzing 1960.

könnte die eigenständige instrumentale Schicht, welche die körperlich-szenische Aktion quasi vorausdeutet und deren zeitlichen Ablauf bestimmt, in der soeben charakterisierten Ebene auch als analog zur deterministischen Qualität des epischen Textes verstanden werden. Dieser gibt ja die Handlung als bereits historisches Geschehen im Tempus des *passato remoto* wieder. Die Tatsache, daß dem erlesen, hoch gebildeten Publikum des Jahres 1624 der Text von Tassos *La Gerusalemme liberata* in extenso bekannt gewesen sein dürfte, könnte Monteverdi sogar dazu angeregt haben, Momente der Handlung in dieser Weise musikalisch absichtsvoll vorab zu deuten.

Die vierte und einzig nicht auf der Monodie basierende Ebene findet sich, besonders herausragend, am Schluß. So wird bei den letzten Worten Clorindas: „*S'apre il ciel, io vado in pace.*“ (Es öffnet sich der Himmel, ich gehe in Frieden) die Singstimme als unselbständiger Teil dem eigenständigen Instrumentalsatz eingefügt. Erscheint diese Stelle zunächst als klanglich gesteigerte Form des *genere temperato*, so ergeben sich bei genauerer Betrachtung aber bedeutende qualitative Unterschiede. Auftaktiger Einsatz, *pianissimo*, Gliederung als sechstaktige Periode¹², mit einer molltonalen, kadenzierenden Harmonik als Basis. Ein rein instrumentales *genere molle* steht hier für den Affekt der Demut. Sinnbildlich erfolgt die vollständige Unterordnung der Singstimme unter das durchgehende instrumentale Satzgefüge. Im Zusammenhang betrachtet formuliert Monteverdi also mittels logischer Entwicklung der durch den Text und auch die szenische Aktion semantisierten, d.h. mit Bedeutung versehenen musikalischen Mittel eine konkrete Aussage: Die Überwindung des Zorns durch Mäßigung und schließlich Demut. Die Auflösung der bisher selbständigen Vokalstimme im Instrumentalsatz am Ende entspricht darüber hinaus, wenn man sie im Gegensatz zur Verfahrensweise bei der körperbetonenden Kampfschilderung sieht, einer Aufhebung der Körperlichkeit. Die Gleichzeitigkeit von seelischer Erlösung und körperlichem Tod findet schließlich ihren Ausdruck im *decrescendo* des langsam verstummenden Sopran- und Streicherklangs. Die Anweisung lautet: „*lunga voce in piano*“ bzw. „*questa ultima nota va in arcata morendo*“.

Dem *Combattimento* ist folglich der Gegensatz von extremem, gestisch-körperlichen Kampf im Zorn einerseits und einer Erlösung durch Demut im als Überwindung der Körperlichkeit verstandenen Tod andererseits, quasi ‚eingeschrieben‘. Dieser Gegensatz kann nur in einer szenischen Umsetzung sichtbar und wirksam werden. Die werkimmanente musikdramatische Logik und ihre Aussageabsicht machen, wenn man ihr gerecht werden will, eine szenische Realisation unabdingbar.

Diese szenische Realisation darf aber keinesfalls museale Reproduktion zum Ziel haben, denn, abgesehen von der Unmöglichkeit einer authentischen Rekonstruktion der Uraufführung: das heutige Publikum kann, aufgrund seiner, gegenüber den Menschen am Beginn des 17. Jahrhunderts, veränderten Hör-, Seh-, und Denkweisen, das ‚Werk‘ niemals in der Form

¹² Die Auftakte finden bei dieser Zählung keine Berücksichtigung.

erfassen wie dies vor 375 Jahren der Fall gewesen sein mag. Nur eine vom historischen Kontext des überlieferten Werktextes abstrahierende szenische Deutung eröffnet uns heute den Zugang zum immer noch gültigen künstlerischen Kern von Monteverdis Komposition: der direkt emotional berührenden Menschen- und Konfliktdarstellung.

Bei dem Versuch einer solchen Deutung tauchen natürlich Fragen an Monteverdis Partitur auf, deren Antworten nur mit den interpretierenden Mitteln des heutigen Theaters formuliert werden können. Dadurch werden dann aber dem überlieferten Werktext jetztzeitige Bedeutungsaspekte abgewonnen, und er wird als Theaterereignis, gewissermaßen als neu geschaffenes Ganzes, für den Zuschauer wieder lebendig.

Ein diesem Ziel verpflichteter Ansatz ist, wie er auch der Inszenierung der Opernwerkstatt zugrundeliegt, den Text der Erzählung als Handlung auf verschiedenen Zeit- (der Testo ist der gealterte Tancredi) und Realitätsebenen (das Kampfgeschehen als Erinnerung) aufzulösen und das deterministische Element des epischen Textes durch die Hereinnahme einer Tänzerin, einem „*Angelo del fatto*“ (Engel des Schicksals), szenisch sinnfällig zu gestalten.