

# Wissenschaft und Aufführung : zur Inszenierungsarbeit an Penelope la casta (Alessandro Scarlatti/Matteo Noris, Napoli 1696)

Autor(en): **Fischer, Christine / Keller, Johannes / Pedrini, Francesco**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **33 (2009)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-868899>

## **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.

WISSENSCHAFT UND AUFFÜHRUNG.  
ZUR INSZENIERUNGSARBEIT AN *PENELOPE LA CASTA*  
(ALESSANDRO SCARLATTI/MATTEO NORIS, NAPOLI 1696)

VON CHRISTINE FISCHER, JOHANNES KELLER UND FRANCESCO PEDRINI

Neben der wissenschaftlichen Annäherung an italienische Oper des 17. und 18. Jahrhunderts, der die diesem Band zugrunde liegende Tagung gewidmet war, bildet die praktische Arbeit einen Schwerpunkt der SNF-Förderungsprofessur von Christine Fischer. Ein erstes grosses Praxisprojekt hatte im Mai 2009 Premiere: Die neuzeitliche Erstaufführung von Alessandro Scarlatti/Matteo Noris' *Penelope la casta*.<sup>1</sup> Anlässlich der Tagung „Oper als ‚Gesamtkunstwerk‘ – zum Verhältnis der Künste im barocken Musiktheater“ wurden die Aufführungen im November 2009 wieder aufgenommen.

Die Inszenierung, die mit der Opernklasse der Schola Cantorum Basiliensis, der von Andrea Marcon geleiteten Klasse Maestro al cembalo und einem eigens zusammengestellten Projektteam unter der Regie von Manfred Weiß<sup>2</sup> erarbeitet wurde, hatte u. a. zum Ziel, an einer unbekanntenen Oper, zu der die Forschung in den Anfängen steckte<sup>3</sup>, die Grenzen und Möglichkeiten einer vertieften Dramaturgie auszuloten: einer dramaturgischen Arbeit, die von der Beschaffung der Quellen, über die Analyse von Text und Musik bis hin zum Erkunden der konkreten historischen Aufführungsumstände in Neapel und dem Nachspüren eines zeitgenössischen Verständnisses von Musik, Text und Szene vielfältige Aufgaben übernahm. Eine Leitfrage der wissenschaftlichen Annäherung an die neapolitanischen Aufführungen des Jahres 1696 galt dem Verhältnis der Künste zueinander und den spezifischen Wirkungen, die durch ihr Zusammenspiel vermittelt werden sollten.

Alle an der Produktion Beteiligten strebten von Anfang an keine theatrale Annäherung im Ganzen an historische Aufführungen an. Es ging nicht darum, die Illusion einer Zeitreise zu vermitteln, es war nicht das Ziel der Inszenierung, die neapolitanischen Aufführungen vom Ende des 17. Jahrhunderts zu „rekonstruieren“. Die erheblichen Quellenlücken in der Aufführungsdokumentation früher neapolitanischer Oper waren hierfür nur einer der Gründe. Massgeblich war vor allem die Überzeugung, dass Aufführung von

<sup>1</sup> Die Aufführungen wurden von der internationalen Presse sehr positiv aufgenommen. Im Jahrbuch der Opernwelt erhielt die Produktion mehrfach Nennungen in den Kategorien „Wiederentdeckung“ und „Nachwuchskünstler“.

<sup>2</sup> Zu vollständigen Angaben zum Team der Produktion siehe Kasten am Ende des Textes.

<sup>3</sup> Steffen Voss, „*Penelope la casta* und *Didone delirante*. Zwei neapolitanische Opern Alessandro Scarlatti aus dem Jahre 1696“, in: Bianca Maria Antolini, Teresa Maria Gialdroni und Annunziato Pugliese (Hgg.), „*Et facciam dolci canti*“. *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65 compleanno*, Lucca 2003, 738–796.

historisch Entferntem immer einen Übersetzungsakt darstellt, den es nicht zu verschleiern, sondern bewusst zu gestalten gilt. Somit wurde eine historisch informierte Vermittlung angestrebt, die sich auf wichtige historische Bezugspunkte stützt, jedoch moderne und barocke Ausdrucksmittel vereint. Die Grenzen der wissenschaftlichen und praktischen Annäherung an lange verklungene Aufführungen sollten nicht überdeckt werden, sondern vielmehr die Brüche, die der Übergang von damals nach heute mit sich bringt, produktiv genutzt und ein Austauschprozess zwischen Geschriebenem, Gedachtem und Aufgeführtem initiiert und ausgelotet werden.

Dieser Text möchte einen Einblick in bestimmte Aspekte des Wegs zur Inszenierung geben und erhebt dabei keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Es werden einige Punkte zur Sprache gebracht, die das Verhältnis der Künste im Hinblick auf die Tagungsthematik aus der Perspektive praktischer Inszenierungsarbeit konturieren.

Ulisse und sein Diener Gildo stranden nach einem Seesturm und langen Jahren der Abwesenheit in ihrer Heimat Ithaka. Sie treffen auf Lutezio, der Penelope bei einem nächtlichen Stelldichein den Hof macht. Er hofft darauf, dass sich Penelope wegen der langen Abwesenheit ihres Mannes Ulisse dazu entschliesst, wieder zu heiraten. Ulisse und Gildo beobachten, wie Lutezio einen Brief erhält und rauben ihn. In dem Schreiben verspricht Penelope Lutezio die Ehe. Daraufhin beschliesst Ulisse, die Treue Penelopes auf die Probe zu stellen: Verkleidet als sein eigener Kampfgefährte übergibt er ihr einen Brief, der die Nachricht von seinem Tod enthält. Er beobachtet die verzweifelte Reaktion seiner Frau, die nun dazu verpflichtet ist, innert eines Tages einen neuen König zu wählen und zu heiraten. Ihre bisherige Taktik, bei der sie die Freier geschickt mit Versprechungen bis zur Rückkehr Ulisses hinhalten konnte, greift nun nicht mehr.

Während Ulisse ungerührt bleibt, empfindet Gildo Mitleid mit der ehrlich liebenden Penelope und unterläuft das Intrigenspiel seines Herrn. Er erzählt Penelope und ihrer Tochter Elvida heimlich von Ulisses Verkleidung.

Penelope möchte Ulisse ihre Treue beweisen, bevor sie zu erkennen gibt, dass sie seine Täuschung durchschaut hat. So ernennt sie den verkleideten Ulisse zu ihrem Berater, um ihn in die Verantwortung für die Wahl des neuen Königs einzubinden. Er lehnt es jedoch ab, Ratschläge zu geben. Auch den Heiratsantrag, den Penelope ihm anschliessend macht, wertet er als weiteren Beweis ihrer Treulosigkeit.

Schliesslich ist die Zeit abgelaufen, Penelope muss vor versammeltem Hof einen neuen Gatten erwählen und der verkleidete Ulisse, den sie erwählen möchte, ist nicht auffindbar. Doch Penelope hat vorgesorgt, indem sie ihre Vertraute Ariene als germanischen Prinzen Arconte bei Hofe eingeführt hat. Nun wählt sie die verkleidete Frau zu ihrem neuen Gatten. Kaum ist dies geschehen, tritt Ulisse ohne Verkleidung auf und wirft Penelope Untreue vor. Sie rechtfertigt sich, indem sie Arienes Verkleidung offen legt. Ulisse gibt sich im Spiel der Verstellung geschlagen und bittet seine Gattin um Verzeihung. Man versöhnt sich.

*Material*

Scarlatti arbeitete an *Penelope la casta* während seines ersten Neapel-Aufenthalts, der mit der Ernennung zum Königlichen Kapellmeister im Jahr 1684 begann. Musikalisch ist die Oper erst seit der Wiederentdeckung der Notenbestände der Sing-Akademie zu Berlin in Kiew im Jahre 1999 wieder zugänglich<sup>4</sup>: Die in dieser Sammlung erhaltene Abschrift von neapolitanischer Hand gibt die Musik vollständig wieder, während die einzigen anderen, in Brüssel<sup>5</sup> und Neapel<sup>6</sup> erhaltenen musikalischen Quellen nur einen kleinen Teil der Arien und keines der Rezitative der insgesamt über vierstündigen Oper enthalten.

Die Berliner Quelle, die uns von der Sing-Akademie freundlicherweise als Grundlage des Aufführungsmaterials zur Verfügung gestellt wurde, befand sich ursprünglich im Besitz Sophie Charlottes von Preussen (1668–1705).<sup>7</sup> Die umfangreiche Musikaliensammlung der künstlerisch begabten und komponierenden preussischen Königin ist inzwischen weit verstreut und nicht mehr in allen Teilen rekonstruierbar.<sup>8</sup> Vermutlich gelangte die Partitur zu *Penelope la casta* über Carl Friedrich Zelter in die Bestände der Sing-Akademie.<sup>9</sup> Wie bereits Steffen Voss festgestellt hat, deutet die neapolitanische Schreiberhand auf eine Entstehung im Umfeld der Erstaufführungen.<sup>10</sup> Das Manuskript ist die einzige Quelle für 24 der insgesamt 53 Arien und für alle Rezitative.

Die Brüsseler Sammlung enthält 30 Arien, von denen eine in keiner anderen Quelle zu *Penelope la casta* enthalten ist.<sup>11</sup> Dabei beschränkt sich die Notationsweise auf Gesangslinie und Generalbass, die in anderen Quellen belegten Soloinstrumente sind hier nicht in die Ariennotation eingebunden. Das zweibändige Manuskript gibt die *Penelope*-Arien gemeinsam mit Arien aus Scarlattis *Nerone* und *Massimo Puppieno* wieder, die in Neapel 1695, also ein Jahr vor *Penelope*, erstmals aufgeführt wurden. Die Anordnung im Manuskript folgt nicht dem Verlauf der Opern.

<sup>4</sup> SA 1188, olim ZC 1092a, vgl. Voss, „*Penelope la casta*“ (wie Anm. 3), 784.

<sup>5</sup> Brüssel, Königliches Konservatorium, Litt R, No. 15.321.

<sup>6</sup> Napoli, Biblioteca del Conservatorio di Musica 33.5.39.

<sup>7</sup> Korah Ghayegh-Pisheh, *Sophie Charlotte von Preussen. Eine Königin und ihre Zeit*, Stuttgart 2000, hier 187–205; Rolf Thomas Senn, *Sophie Charlotte von Preussen*, Weimar 2000.

<sup>8</sup> Carl Freiherr von Ledebur, *Tonkünstler-Lexikon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin 1861, s. v. „Sophie Charlotte, Königin v. Preussen“, 554–555, hier 554; Curt Sachs, *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof*, Berlin 1910, Nachdruck Hildesheim etc. 1977, 85; Rashid Sascha Pegah, „Hir ist nichts als operen undt commedien‘. Sophie Charlottes Musik- und Theaterpflege in den Jahren 1699 bis 1705“, in: Generaldirektion Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Hg.), *Sophie Charlotte und ihr Schloß. Ein Musenhof des Barock in Brandenburg-Preußen*, München 1999, 83–89.

<sup>9</sup> Eva Renate Blechschmidt, *Die Amalien-Bibliothek. Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen (1723–1787). Historische Einordnung und Katalog mit Hinweisen auf die Schreiber der Handschriften*, Berlin 1965 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 8), 24, 30, 35.

<sup>10</sup> Voss, „*Penelope la casta*“ (wie Anm. 3), 785.

<sup>11</sup> Es handelt sich um Elvidas Arie „Scherzerò tra'l vero e il finto“ in II.7.

In Neapel sind zwölf Arien aus *Penelope* erhalten, die jeweils auch in Brüssel und Berlin zu finden sind. In dieses Manuskript wurden nur Sopran-Arien aufgenommen, auch hier folgt die Reihenfolge nicht dem Ablauf der Oper.

Die Lesarten der Quellen unterscheiden sich wenig. Für das Aufführungsmaterial unserer Produktion diente das Berliner Manuskript als Hauptquelle.

Neben dem erhaltenen Libretto zu den neapolitanischen Erstaufführungen von *Penelope la casta*<sup>12</sup>, ist auch die Vorgängerquelle, das anlässlich der Aufführung der verlorenen Vertonung Carlo Pallavicinos in Venedig gedruckte Textbuch von Matteo Noris erhalten<sup>13</sup>. Die Bearbeitung für Neapel weist einige veränderte bzw. neu eingefügte Arientexte auf. Insgesamt trägt sie Spuren einer Anpassung an neues Sängerpersonal. So wurde die komische Rolle Gildos, des Dieners von Ulisse, gegenüber der Vorlage ausgebaut, vor allem indem dem Usus der Scarlatti-Opern der Zeit entsprechend am Aktende Soloszenen eingefügt wurden.<sup>14</sup> Ebenso wurde die Rolle Elvidas, der Tochter Ulisses, leicht erweitert, dafür die Auftritte Arienes, der Vertrauten Penelopes, zurückgenommen.

Ein bedeutender Unterschied zwischen venezianischer Vorlage und neapolitanischer Bearbeitung zeigt sich in der Rahmenhandlung: Während im venezianischen Textbuch mit Prolog, zwei Intermezzi und Nachspiel eine allegorisch erklärende Rahmung des Handlungsverlaufes abgedruckt ist<sup>15</sup>, verzichtet die neapolitanische Quelle ganz auf Texte vor, zwischen und nach den Akten. Die Frage nach den Gründen hierfür führt zur – auch für die dramaturgische Arbeit – grundlegenden Frage nach dem Verhältnis der Künste in den neapolitanischen Aufführungen von *Penelope la casta*.

<sup>12</sup> PENELOPE / LA CASTA / DRAMA PER MUSICA / Da rappresentarsi nel Teatro / di S. Bartolomeo / CONSECRATO / ALL'ECC. SIGNORA / LA SIGNORA / D. ANNA CATERINA / LA CERDA, / ED ARAGONA. / Vedova della Fel. mem. dell'Ecell. / Sig. D. Pietro Antonio d'Ara- / gona già Vicerè in questo / Regno di Napoli. / Napoli 1696.

<sup>13</sup> PENELOPE / LA CASTA. / DRAMA PER MUSICA / Da rappresentarsi nel Famo- / sissimo Teatro Grimano in / S. Gio: Chrisostomo. / L'ANNO M. DC. LXXXV. / Di Matteo Noris. CONSACRATA / All'Altezze Serenissime / delli Signori Duchi / GIORGIO, / ET / ERNESTO / AUGUSTO / DUCHI DI BRUNSVICH / LUNEBURGO, &c. / Venezia 1685.

<sup>14</sup> Hellmuth Christian Wolff, „Die Buffoszenen in den Opern Alessandro Scarlatti“, in: Wolfgang Osthoff und Jutta Ruile-Dronke (Hgg.), *Colloquium Alessandro Scarlatti Würzburg 1975*, Tutzing 1979 (= Würzburger musikhistorische Beiträge 7), 191–200.

<sup>15</sup> In der Rahmenhandlung treten Allegorien von abstrakten Begriffen wie „das Mögliche“, „der Zweifel“ u. ä. auf, um Hintergründe der Handlung zu liefern und ihren Verlauf zu kommentieren. So wird Ulisses Schiffbruch zu Beginn der Oper mit dem Willen der Götter, ihn scheitern zu lassen, erklärt. Die Fama vom Tod Ulisses (die er in der Handlung selbst initiiert) wird im Rahmentext zunächst unter der Erde gefangen gehalten, schliesslich aber von den Allegorien der Politik und Notwendigkeit befreit; vgl. auch Hendrik Schulze, *Odysseus in Venedig. Sujetwahl und Rollenkonzeption in der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. etc. 2004 (= Perspektiven der Opernforschung 2), 339–340.

*Verhältnis der Künste – zum Visuellen*

Das Vorwort des neapolitanischen Librettos mag einen Erklärungsansatz dafür liefern, warum auf die venezianische Rahmenhandlung verzichtet wurde:

Dieser Erfolg [der Aufführungen in Venedig] hat bewirkt, dass man es [das Drama] an diesem Theater [San Bartolomeo, Neapel] unter Weglassung einiger idealer Maschinen, die lediglich als Verzierungen und nicht als Substanz im Gebrauch der venezianischen Theater waren, wieder aufnimmt.<sup>16</sup>

Der Bedarf an aufwendiger Theatermaschinerie beschränkte sich in der Oper auf die Rahmenhandlung vor, zwischen und nach den einzelnen Akten, die die Handlung allegorisch kommentierte und erklärte: Hier wird zwischen den verschiedenen Sphären der Erde, des Unterirdischen und des Himmels immer wieder geflogen. Der Verzicht auf diese Rahmung im neapolitanischen Libretto bedeutete auch, dass keine aufwendige Theatermaschinerie zum Einsatz kommen konnte.

Dieser Verzicht war im Teatro San Bartolomeo, dem neapolitanischen Uraufführungsort, zu dieser Zeit vermutlich Notwendigkeit<sup>17</sup>. Das Theater wurde um 1620 gebaut und zunächst als Sprechtheater genutzt.<sup>18</sup> Opern zogen mit dem Engagement von Reisetruppen 1654 erstmals in das Theater ein. Ab 1675 wurde es, in Kooperation mit der Königlichen Hofkapelle, regelmässig zu Opernaufführungen wechselnder Truppen bespielt. Franco Mancini bezeichnet die erhaltene gestochene Innenansicht eines Theaters aus dem späteren 17. Jahrhundert als Ansicht des Teatro San Bartolomeo. Er datiert den Stich auf die Periode zwischen 1652 und 1696, dem Jahr der Erstaufführungen von *Penelope la casta* (Abb. 1). Kurz nach den *Penelope*-Aufführungen wurde das Theater umgebaut, da ein neuer Vizekönig den Opernbetrieb in Neapel voranbringen wollte. Während aus der Zeit nach diesem Umbau auch Bühnenbildansichten erhalten sind, ist dies für die Zeit bis und mit *Penelope* nicht der Fall.

Stellt der Stich tatsächlich eine Ansicht des San Bartolomeo dar, wird deutlich, dass der Verzicht auf Maschinerie vermutlich unumgänglich war: Der Raum über der Bühne ist durch einen Säulenumgang verbaut. Der Verzicht auf aufwendige maschinelle Effekte in Neapel war somit ein Stück

<sup>16</sup> PENELOPE / LA CASTA (wie Anm. 12), Vorwort: „Onde la Fama hà fatto, che si rinnovi in questo Teatro, toltene alcune Machine Ideali, che erano abbellimenti e non sotanziali all'uso de' Teatri Veneti.“ (alle Übs. C. F.)

<sup>17</sup> Lorenzo Bianconi, „Funktionen des Operntheaters in Neapel bis 1700 und die Rolle Alessandro Scarlattis“, in: Osthoff, Ruile-Dronke, *Colloquium* (wie Anm. 14), 13–116, hier 17–33; Francesco Cotticelli und Paologiovanni Maione, *Onesto divertimento, ed allegria de' popoli. Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milano 1996, besonders 57–60 (= *Civiltà Musicale Napoletana*); Franco Mancini, *Scenografia napoletana dell'età barocca*, Napoli 1980 (= *Collana di storia dell'architettura, ambiente, urbanistica, arti figurative*), 14–16.

<sup>18</sup> Alba Cappellieri, „Il teatro di San Bartolomeo da Scarlatti a Pergolesi“, *Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies* 4 (2000), 131–156, hier 134–135; Benedetto Croce, *I teatri a Napoli dal rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, hg. von Giuseppe Galasso, Milano 1992, 71–85.

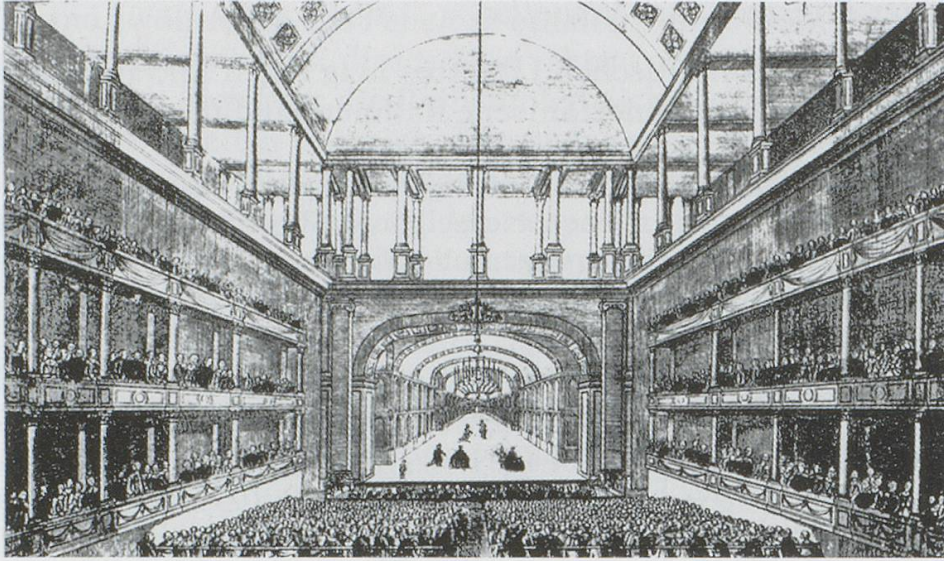


Abb. 1: anonyme gestochene Ansicht einer Theaterszene, vermutlich Innenansicht des Teatro San Bartolomeo vor 1696

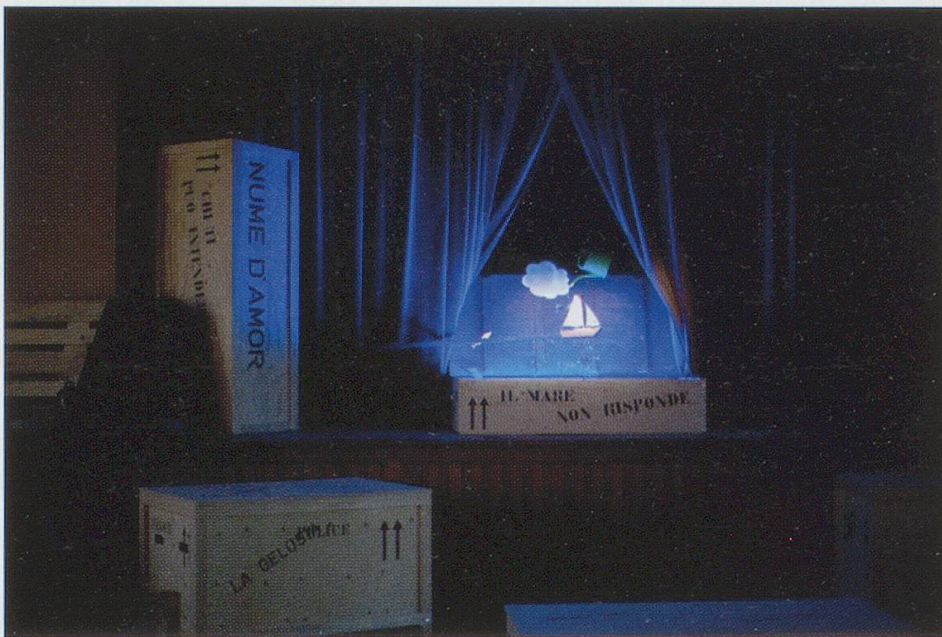


Abb. 2: Seesturm aus der Transportkiste, Szenische Umsetzung der Sinfonia aus *Penelope la casta*, Basel, Mai 2009, Foto: Susanna Drescher

weit erzwungen, da kein Raum für Maschinerieaufhängungen zur Verfügung stand. Offen bleibt, ob zum Seesturm, der Ulisse vor dem Beginn der Handlung zum Kentern bringt und der in der Sinfonia der Oper musikalisch dargestellt ist<sup>19</sup>, in Neapel maschinelle Effekte – vermutlich in der

<sup>19</sup> Die programmatische Ausrichtung der Sinfonia stellt eine Ausnahme unter den Scarlatti-Opern dieser Zeit dar, vgl. Alfred Lorenz, *Alessandro Scarlatti's Jugendoper. Ein Beitrag zur Geschichte der italienischen Oper*, Bd. 1, Augsburg 1927, 226–229; Voss, „*Penelope la casta*“ (wie Anm. 3), 792.

Unterbühne – zum Einsatz kamen, oder ob eine rein musikalische Schilderung der dramatischen Landung Ulisses in seiner Heimat genügen musste.

Da eine Vorlage für eine Rahmenhandlung in den neapolitanischen Quellen fehlte, richtete das Produktionsteam der Basler Aufführungen eine neu entworfene Rahmenhandlung an den eingeschränkten technischen Möglichkeiten des damaligen Theaters aus: Die Sängerinnen und Sänger kamen als Mitglieder einer fahrenden Theatertruppe im Aufführungssaal an, die ihre Requisiten aus mitgebrachten Reisekisten zogen. Sie spielten an einem neuen Spielort eine improvisierte, „handgemachte“ Aufführung von *Penelope la casta*, in der sie auch den Seesturm in Puppentheatergrösse selbst ausführten (Abb.2). Nach diesem auf der konventionellen Bühne des Saales gespielten Kastentheater öffnete sich mit dem Schliessen der Puppentheaterkiste der bespielte Raum in den Saal: Das Bühnenbild Marion Menzigers bestand aus einem Steg aus Transportpaletten, der sich durch den ganzen Saal erstreckte. Reisekisten unterschiedlicher Grösse dienten nicht nur als Seesturmtheater, sondern auch als variable Kulissen: vom Sarg über ein Denkmal bis hin zum Versteck. Der Eindruck des ad hoc-Bespielens wurde auch in den Kostümen aufgenommen, die barocke Bestandteile aufwiesen, aber auch aus modernen Kleidungsstücken bestanden.

Um die Rahmenhandlung auch musikalisch gestalten zu können und um mehr Studierenden die Teilnahme am Projekt zu ermöglichen, wurde zudem eine neue Rolle kreiert, die ein historisches Vorbild hatte, nämlich den Soprankastraten Matteo Sassano, genannt „Matteuccio“. Er erhielt seine Ausbildung Mitte der 1670er Jahre am Conservatorio de' Poveri di Gesù Cristo und absolvierte in den 1680er Jahren erste Auftritte in Neapel. Wegen seiner klaren und flexiblen Stimme erlangte er bald Berühmtheit und debütierte am San Bartolomeo ein Jahr nach den *Penelope*-Aufführungen.<sup>20</sup> Der zur *Penelope*-Zeit aufsteigende Star der neapolitanischen Gesangszene wurde in der Rahmenhandlung zum verkannten Bühnenarbeiter, der zur Überraschung aller anderen Mitglieder der Reisetruppe plötzlich auch musikalisch zeigt, was in ihm steckt: mit der Arie „Con forza ascosa ne' raggi suoi“ aus Alessandro Scarlattis *La caduta de' decemviri*, die Matteuccio 1697 in Neapel gesungen hat<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Ulisse Protea-Giurleo, „Matteo Sassano detto ‚Matteuccio‘ (Documenti napoletani)“, *Rivista italiana di musicologia* 1 (1966), 97–119; Sylvie Mamy, *Les grands castrats napolitains à Venise au XVIIIe siècle*, Liège 1994, 67–69; Leticia de Frutos, „Virtuosos of the Neapolitan Opera in Madrid: Alessandro Scarlatti, Matteo Sassano, Petruccio and Filippo Schor“, *Early Music* 37 (2009), 187–200.

<sup>21</sup> Francesco Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, Bd. 4: *Elenco di tutte le opere in musica rappresentate nei teatri di Napoli dal 1651 al 1881 con cenni sui teatri e sui poeti melodrammatici*, Napoli 1882, Nachdruck Bologna 1969 (= Bibliotheca musica Bononiensis III.7), 6–7.



*Verhältnis der Künste – zur Musik*

Zu Beginn des dritten Akts enthält *Penelope la casta* eine Szene der Konzentration auf das Musikalische. Elvida wird sich in ihren Zimmern ihrer Liebe zu Lutezio bewusst. Nach einer Arie, in der sie dem Klopfen ihres Herzens lauscht, und einem Rezitativ, während dessen sie einen Liebesbrief schreibt, folgt im Libretto die Regieanweisung „Va al cembalo, e canta un'Arietta a suo genio“.<sup>22</sup> Diese Situation, in der Elvida sich selbst am Instrument begleitet und selbstvergessen ihre Liebe musikalisch zum Ausdruck bringt, ist ein in der venezianischen Oper der Zeit verbreiteter Szenentypus. Auch dass in den musikalischen Quellen zu *Penelope la casta* keine Musik zu dieser Situation erhalten ist, entspricht venezianischem Usus.<sup>23</sup> Gegenstand dieser Szenen ist Musik und ist das Musizieren (ein selbst gespieltes Begleitinstrument ist ebenfalls prägend), sie haben keinerlei Relevanz für den Fortgang der Handlung und dienen allein der Vertiefung eines affektiven Zustands (der im Falle Elvidas ja bereits in der vorherigen Arie mit Rezitativ geschildert worden war).

Diese für damalige Verhältnisse nicht ungewöhnliche Szene stellt ein heutiges Opernteam gleich vor mehrere Herausforderung. Belässt man die inhaltliche Wiederholung der Abfolge Arie/Rezitativ/Arietta Elvidas, die alle drei Elvidas Liebe zum Gegenstand haben, wird die schiere Länge der Darbietung ein und desselben Gemütszustands zum Problem. Zum anderen stellt sich natürlich die Frage, wie die Musicklücke, die die Partitur zum selbstbegleiteten Gesang offen lässt, geschlossen werden kann. Während der Probenarbeit wurden vier Varianten der Szene geprobt und diskutiert. Letztendlich zur Aufführung gelangten zwei – eine in der ersten Aufführungsserie, eine andere bei den Wiederaufnahmen:

Zum einen wurde angedacht, die Konzentration auf den musikalischen Affektausdruck in dieser Szene durch einen Zeit- und Genresprung hervorzuheben. Johannes Keller erarbeitete ein Arrangement von Cindy Laupers 1986 komponierter Ballade „True Colors“ für Cembalo und Sopran. Der Verweis des Textes auf die wahren Farben einer Persönlichkeit, die unter gesellschaftlicher Maskerade durchscheinen, war kombiniert mit der gefühlsbeladenen Musik ein Stück weit modernes Abbild der höfischen Tugend des Sich-Verstellens, die die Oper deutlich prägt, und auch der konkreten Situation Elvidas in dieser Szene. Auch die *queer*-Aspekte der Rezeption von Laupers Ballade, nahmen besondere Facetten einer Liebe von Sopran (Elvida) zu Sopran (Lutezio) in den Blick.

Weiterhin wurde versucht, die musikalische Lücke mit einer Improvisation zu füllen. Elvida sollte über einer fallenden Lamento-Quart auf den Namen ihres Geliebten „Lutezio“ improvisieren – dies stellt einen Bezug zu Elvidas

<sup>22</sup> „Sie geht ans Cembalo und singt eine Arietta wie sie ihr in den Sinn kommt“. Die Berliner Partitur enthält an dieser Stelle die Variante „Qui andata al Cimbalo Elvida canta un Aria à suo gusto“ – „Nachdem sie hier ans Cembalo gegangen ist, singt Elvida eine Arie nach ihrem Geschmack“.

<sup>23</sup> Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley 1991, 333–334.

Verweis darauf dar, dass die Liebe ihr Schmerz verursachte.<sup>24</sup> Mit einer kleinen Harfe liess es sich in dieser Variante sogar bewerkstelligen, dass die Sängerin sich selbst begleitete.

Schliesslich wurde auch eine Kapitulationslösung verhandelt, in der gar nicht erst versucht wurde, musikalisch Neues einzubringen: Elvidas auf die Musizierszene folgende Arie wurde vorgezogen<sup>25</sup> und nicht als selbstvergessenes Musizieren, sondern situativ eingebunden vorgetragen, nämlich als Ständchen für den inzwischen hinzugekommenen Lutezio. Der begleitende Lautenist kam in dieser Variante zur Sängerin auf den Bühnensteg, um zumindest die Musiziersituation der ursprünglich gemeinten musikalischen Einlage noch anzudeuten.

Als weitere und letzte hier beschriebene Variante wurde die Villanella „Occhietti amati“ aus Andrea Flaconieri Napoletanos 1616 verlegtem *Libro primo di Villanelle* von Elvida gesungen: Villanelle hatten schon im 16. Jahrhundert in der Gegend um Neapel theatrale Aufführungskontexte. Zusätzlich zu diesem historischen Argument sprach für diese Form der musikalischen Einlage, dass sie sich von der übrigen Musik der Oper deutlich abhob und durch ihren einfachen, volkstümlichen Duktus neapolitanisches Lokalkolorit in die Aufführung einbrachte.

#### *Verhältnis der Künste – Sprache als Schlüssel zur Musik*

Das folgende Interview Christine Fischers mit den beiden Maestri der Produktion, Johannes Keller und Francesco Pedrini, reflektiert die Situation nach den Wiederaufnahmen der Produktion Ende 2009.

CF: Die musikalische Arbeit an *Penelope la casta* war ein zeitlich recht umfangreicher Prozess, der mit der Quellenarbeit begann und sich über die Edition von Partitur und Stimmenmaterial sowie Probenarbeit mit zwei Besetzungen bis hin zu den Aufführungen erstreckte. Gibt es eine Spezifik des Probenprozesses, die für die Besonderheiten des Drama per musica *Penelope la casta* einsteht?

FP: Da *Penelope* zu einem überwiegenden Grossteil aus langen und detailliert auskomponierten Rezitativen besteht, lag für mich der Schlüssel zum Zugang zur Oper in der Sprache. Im Probenprozess, besonders bei der musikalischen Einstudierung mit den SängerInnen, bedeutete dies einen klaren Fokus auf Sprachverständnis und -deklamation. Da ein Grossteil der SängerInnen nicht aus Italien stammte, haben wir uns auf toskanische Ausspracheregeln verständigt. Damit folgten wir den Angaben bei Andrea Perrucci<sup>26</sup>, Pier Francesco Tosi<sup>27</sup>,

<sup>24</sup> III.1 Elvida: „Eh sgombri il canto L'inteso duol pria che ti sforzi al pianto“.

<sup>25</sup> III.2 Elvida: „Sento amor, chè à poco à poco“

<sup>26</sup> Andrea Perrucci, *A Treatise on Acting, from Memory and by Improvisation (1699) / Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, hg. und übs. von Francesco Cotticelli, Anne Goodrich Heck und Thomas F. Heck, Lanham 2008.

<sup>27</sup> Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, Bologna 1723, Nachdruck Bologna 1997 (= Bibliotheca musica Bononiensis II.50).

und Giambattista Mancini<sup>28</sup>, die alle für einen italienischen Gesangstext toskanische Aussprache fordern. Das hat sich als sehr effizient erwiesen: Wenn die Sprache und Deklamation gut vorbereitet waren, funktionierte die Probe auch musikalisch und szenisch.

JK: Da kann ich mich nur anschliessen – auch ich habe die Erfahrung gemacht, dass, sobald die sprachliche Basisarbeit gut gemacht worden war, musikalisch kaum Diskussionsbedarf bestand. Auch die Continuo-Spieler konnten gut deklamierte Rezitative normalerweise auf Anhieb sinnvoll begleiten. Die Notationsweise der Rezitative ist reduziert: Die komplexe rhythmische Struktur der Sprache kann durch die Notenwerte Viertel, Achtel und Sechzehntel nur annäherungsweise dargestellt werden. Der notierte Rhythmus muss beim Singen also gemäss der sprachlichen Deklamation modifiziert bzw. verfeinert werden.

Eine weitere Vereinfachung der Notation betrifft die Länge der Bassnoten. Scarlatti notiert die Bass-Stimme wie üblich durchgehend gebunden. Bei den szenischen Proben hat sich deutlich gezeigt, dass eine kurze Ausführung der Bassnoten die SängerInnen wesentlich besser unterstützt und anspricht als eine gebundene Ausführung (die in den zeitgenössischen Quellen – beispielsweise von Gasparini<sup>29</sup> – eigentlich beschrieben wird). Dabei war mir wichtig, dass wir Instrumentalisten die Notendauern nicht festlegten und notierten, sondern stets im Moment kommunizierten. Das setzt natürlich bestimmte Konventionen voraus.

CF: Hat sich eine ähnliche Relativierung von Wissen aus Traktaten in der Praxisarbeit auch bei anderen musikalischen Aspekten ergeben oder war das eher eine Ausnahme?

JK: Eine für mich persönlich prägende Erkenntnis war, dass es für die Leitungsfunktion vom Cembalo aus weit wichtiger ist, den Fokus der Aufmerksamkeit auf das Zusammenspiel des Ensembles und die szenische Gesamtsituation zu richten als auf Details der konkreten Ausführung des Generalbasses zu achten. In der Aufführungs- und Probensituation hat sich für mich einiges an theoretischer Vorkenntnis aus Traktaten deutlich relativiert.

CF: Wir haben uns früh dafür entschieden, deutsche Übertitel zum italienischen Gesang einzublenden – das Publikum konnte also die Einlassungen der Sänger auch inhaltlich aufnehmen. Zahlreiche Reaktionen haben gezeigt, dass das sehr geschätzt wurde: Trotz aller Kürzungen wurde das Libretto in seiner – für das Publikum ungewohnten – Mischung der Stilebenen von Komödie und Tragödie sehr positiv aufgenommen. Ohne das inhaltliche Sprachverständnis hätte sich auch die Rezeption durch das Publikum viel schwieriger gestaltet. Ist die Sprachlastigkeit dieses Operntyps auch der Grund dafür, dass er heute

<sup>28</sup> Giambattista Mancini, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Milano 1777, Nachdruck Bologna 1970 (= Bibliotheca musica Bononiensis II.40).

<sup>29</sup> Francesco Gasparini, *L'Armonico Practico Al Cimbalo. Regole, Osservazioni, ed Avvertimenti per ben suonare il Basso, e accompagnare sopra il Cimbalo, Spinetta, ed Organo*, Bologna 1722, Nachdruck Sala Bolognese 2001 (= Bibliotheca musica Bononiensis IV.90).

bei weitem seltener aufgeführt wird als beispielsweise das „musiklastige“ 18. Jahrhundert, das sicherlich leichter zugänglich ist – auch mit keinem oder wenig Sprachverständnis?

JK: *Penelope* hätte ohne Übertitel kaum erfolgreich aufgeführt werden können: Die musikalischen oder szenischen Mittel einer Aufführung reichen nicht aus, um das auszudrücken, was in der Sprache auch inhaltlich angelegt ist. Aber natürlich wäre es am besten, wenn das Publikum den gesungenen Text direkt verstehen könnte. Feinheiten des Textes, wie Sprachwitz oder versteckte Anspielungen können bei Übertiteln leicht untergehen. Das hat sich mir auch in den unterschiedlichen Publikums-Reaktionen von Italienern und Nicht-Italienern auf die Aufführung gezeigt.

FP: Bei den Händel-Aufführungen in London hat sehr wahrscheinlich ein Grossteil des Publikums nicht verstanden, welcher Text gesungen wurde, da wurde der Klang frenetisch bejubelt. Hier sind die Arien wichtiger, die Sprache der Rezitative zurückgestuft. Die heute beherrschende Rezeption dieses Operntyps hat möglicherweise auch dazu geführt, dass das barocke Libretto vor Metastasio als eigenständige Kunstform lange Zeit nicht wahrgenommen und geschätzt wurde. Das Libretto zu *Penelope la casta* ist mit seinen ausgedehnten Rezitativpassagen, die vom Publikum im neapolitanischen Teatro San Bartolomeo auch inhaltlich verstanden wurden, ganz anders konzipiert. Trotz seiner kurzen Entstehungszeit als Bearbeitung aus einem venezianischen Vorgängerlibretto heraus, ist es ein perfekt funktionierendes Textbuch, das viele verschiedene Stilebenen vereint.

CF: Hat sich die musikalische Einschätzung von *Penelope la casta* im Laufe des Arbeitsprozesses geändert?

JK: Auf dem Papier erscheint die Musik schlicht bis langweilig: ellenlange Rezitative, harmonisch wenig komplexe Rezitative, in den Arien häufig wiederkehrende Rhythmen und Motive, wenig wirklich einprägsame Melodien. Die Musik, in Rezitativten wie in Arien, funktioniert erst in der Aufführung, in der spezifischen Kombination mit Text und dargestellter Situation. Das war für mich persönlich wirklich eine grosse Überraschung – diese enorme Änderung in der Wirkung der Musik als Teil der Szene. Darin sehe ich auch die besondere Qualität von Alessandro Scarlatti als Opernkomponist: Er versteht die Komposition in der Oper als Weg, die anderen Künste ideal zu ergänzen. Deswegen setzt er in der Oper völlig andere musikalische Mittel ein als beispielsweise in seinen – harmonisch teilweise hochkomplexen – Kammerkantaten. Vor diesem Hintergrund fiel es mir anfänglich sogar schwer zu glauben, die Musik stamme tatsächlich von Scarlatti.

CF: Bedeutet das, Scarlatti hat sich als Opernkomponist musikalisch zurückgenommen?

JK: Ich würde eher sagen, Scarlatti hat als Opernkomponist nicht nur an die Partitur, sondern primär an das Ganze gedacht. Ich bin überzeugt, dass dies eine mindestens ebenso anspruchsvolle Aufgabe ist, wie eine isolierte

komplexe Partitur zu schreiben. In der Oper muss jede Kunstform den Dialog zulassen, sich öffnen, integrationsfähig machen. Das hat Scarlatti meisterhaft beherrscht. Ich betrachte dies auch als eine Qualität, die heute nicht mehr bewusst wahrgenommen wird, wo die Anzahl neu komponierter Opern drastisch zurückgegangen ist. Zudem liegt das Interesse bei heutigen Produktionen üblicherweise auf spektakulären Partituren und innovativen Regiekonzepten – und weniger auf qualitativ hochwertigen Libretti.

CF: Wir hatten langwierige Diskussionen in der Produktion über Komik, die in der Oper angelegt ist, und Komik, die möglicherweise nicht angelegt ist, sich einem heutigen Publikum aber deutlich mitteilt. Neben der zweifelnsfrei komischen Dienerrolle des Gildo betrifft das vor allem die beiden Freier Penelopes, Gismondo und Lutezio. Gibt es musikalische Hinweise auf Komik in *Penelope*?

FP: Es gibt zumindest komische Effekte, die auch musikalisch angelegt sind, wie beispielsweise zahlreiche unterbrochene Arien.<sup>30</sup> In den Arien Gildos tritt musikalische Komik deutlich zutage: Hier treffen wir – zu einem grammatikalisch oft nicht korrekten Text – auf wiederkehrende, manchmal holpernde Rhythmen, unterbrochene Phrasen; formale Zäsuren wie Versenden werden musikalisch übergangen.<sup>31</sup>

JK: Ja, aber die beiden Freier sind nicht überdeutliche Buffo-Charaktere, wie man sie in anderen Repertoires finden kann, wenn beispielsweise Tanzrhythmen ins Absurde verzerrt werden oder bizzare Melodien erklingen. Lutezio und Gismondo sind auf dem Papier sicher ernste Rollen – aber dann muss ein heutiger Darsteller nur eine übertriebene Geste machen und das Publikum lacht, weil ihr Verhalten aus heutiger Sicht kaum glaubwürdig sondern eben lachhaft erscheint. Musikalisch geben diese Rollen aus meiner Sicht keinen Aufschluss in Sachen Komik. Hier entsteht im Zusammenspiel von Text, Musik und Szene ein interpretatorischer Freiraum. Die Partitur gibt keine eindeutige Antwort.

CF: Wir kennen die Besetzung der neapolitanischen Hofkapelle zur Zeit *Penelopes* recht genau.<sup>32</sup> Welche Rolle haben diese Quellen bei der Ensemblebesetzung gespielt?

<sup>30</sup> vgl. hierzu beispielsweise Gildos Arie „Oh chi sapesse leggere“ in III.18.

<sup>31</sup> vgl. hierzu beispielsweise Gildos Arie „In quanto à mè d'amor“ in I.19.

<sup>32</sup> Ulisse Protea-Giurleo, „Breve storia del teatro di corte e della musica a Napoli nei sec. XVII – XVIII“, in: Ulisse Protea-Giurleo (Hg.), *Il teatro di corte del Palazzo Reale di Napoli*, Napoli 1952, 17–146, hier 66 listet die Mitglieder der Königlichen Hofkapelle Neapel im Juni 1702 wie folgt auf: „1o MAESTRO: Alessandro Scarlatti [...] – 2o MAESTRO: Francesco Provenzale – ORGANISTI: Gaetano Veneziano, Cristoforo Caresana, Andrea Basso, Domenico Scarlatti. – ARCILIUTI: Giseppe Mazzante, Pietro Ugolini. – VIOLINI: Pietro Marchitelli, Gian Carlo Cailò, Francesco Mirabella, Giovanni Sebastiano, Andrea Binda, Baldassare de las Infantas, Giuseppe Grippa, Giuseppe Avitrano. – VIOLE: Rocco Greco, Giulio Marchetti. – ARPA: Francesco de Rise. – CONTRABASSO: Nicola Pagano“.

JK: Bereits die Partitur lässt auf eine recht konkrete Besetzung schließen: mindestens sechs Geigen, zwei Lauten (davon vermutlich eine Erzlaute und eine Theorbe), ein Violone (wobei damit wahrscheinlich ein Cello gemeint ist) und mindestens zwei Cembali. Das deckt sich auch weitgehend mit den Angaben aus den Besetzungslisten – und mit der Besetzung, die wir benutzt haben. Allein die Geigen waren aus organisatorischen Gründen kleiner besetzt. Da die Musik aber vom Continuo aus konzipiert und geschrieben ist und die Streicher praktisch nur eine Variante der Generalbass-Aussetzung darstellen, funktionierte auch diese Besetzung sehr gut.

CF: Wann kam welches Generalbassinstrument zum Einsatz?

JK: Die Zuständigkeit der Generalbassinstrumente zur Sängerbegleitung haben wir nicht mit einem am Schreibtisch entwickelten Konzept festgelegt, sondern zumeist während der Probenarbeit pragmatische Zuordnungen vorgenommen. So spielte beispielsweise in den meisten Fällen einfach das Cembalo, das näher beim Sänger, bei der Sängerin stand. An besonders leisen Stellen spielte nur eine Laute. Natürlich gab es auch Passagen, in denen wir über die Besetzung ganz bestimmte Stimmungen unterstützen wollten. Teilweise finden sich auch in Scarlattis Partitur entsprechende Hinweise.

CF: Die SängerInnen standen bei unserer Aufführung meist nicht auf der Bühne, sondern bewegten sich im Saal – vor allem auf einem Mittelsteg, aber auch zu beiden Seiten des Publikums. Das machte die Sichtverhältnisse, die visuelle Verbindung zu den Maestri schwierig. Welche Konsequenzen hatte das für die musikalische Leitung?

JK: Auch aus diesem Grund habe ich meine Hände nur in Krisensituationen eingesetzt, um visuelle Zeichen zu geben. Zumeist habe ich akustische Zeichen im Spiel bevorzugt, also „Maestro“ mit der Betonung auf „al cembalo“. Die skizzenhafte Notation erlaubte wie gesagt zahlreiche Freiräume in der zeitlichen Gestaltung. Mit kleinen Arpeggi oder eingefügten Auftakten, Mini-Einleitungen konnte ich vom Generalbass aus auch die Gestaltung von Übergängen akustisch in die Hand nehmen. Ich denke, das macht das Zuhören auch für das Publikum natürlicher und ist nicht nur bei einer schwierigen Sichtverbindung mit den SängerInnen nützlich.

CF: *Penelope la casta* wurde 1698 in enorm kurzer Zeit nicht nur geschrieben, sondern auch einstudiert – insofern herrschten in unserer Produktion was die konkrete Probenarbeit betrifft historisch „authentische“ Bedingungen. Wie hat die Kürze der Probenzeit sich auf den Arbeitsprozess ausgewirkt – eine Frage, die ja auch in historischer Perspektive, zur Annäherung an mögliche Charakteristika der damaligen Probenpraxis, bedeutungsvoll ist?

JK: Wir haben – wie gesagt – beispielsweise nicht versucht, genaue Notendauern im Continuo auszuschreiben, sondern das Ensemble zu dem Punkt gebracht, an dem alle die richtige Dauer empfanden – dann wird der Generalbass praktisch *prima vista* aufführbar. Das gleiche gilt für Übergänge zwischen den Stücken. Dieses System überträgt die Verantwortung für die musikalische Gestaltung

zu einem Grossteil an die SängerInnen (die selbst wiederum über die Sprachdeklamation an die musikalische Gestaltung herangeführt werden müssen). Der Maestro hat dann im besten Fall im Moment der Aufführung nur noch eine katalysierende und anspornende Funktion, weniger eine kontrollierende und korrigierende. Deshalb kam es bei den beiden unterschiedlichen Sänger-Besetzungen auch zu sehr unterschiedlichen musikalischen Resultaten, die jeweils ihre eigenen Qualitäten hatten. Dank dieser offenen Form der Einstudierung konnte sich das Orchester mühelos den Eigenheiten der SängerInnen anpassen. Unsere Probenarbeit sollte die Ausführung nicht fixieren, sondern einen Rahmen für Flexibilität schaffen.

*Verhältnis der Künste –  
die Rolle des Librettisten, eine Stimme aus dem „off“*

Nicht nur für die Aussprache des Italienischen, sondern auch für das Zusammenspiel der Künste in *Penelope la casta* ist Andrea Perruccis Traktat *Dell'arte rappresentativa*<sup>33</sup> eine wertvolle Quelle. Der Jesuit, der zur Zeit *Penelopes* am Teatro San Bartolomeo als Librettist wirkte,<sup>34</sup> veröffentlichte die Schrift 1699 in Neapel, so dass mit ziemlicher Sicherheit von einer zeitlichen und geographischen Nähe des Inhaltes zu den *Penelope*-Aufführungen ausgegangen werden kann. Im Kapitel zu den unterschiedlichen theatralen Genres hält Perrucci ein Plädoyer für die – nicht immer auf den ersten Blick und Klang wahrnehmbaren – Verdienste von Librettisten:

Es gibt keinen Zweifel daran, dass die höchste Ehre und der grösste Ruhm in diesen Melodrammi den Musikern, Architekten und Tänzern gebührt, während der Dichter den kleinsten Teil davonträgt, weil das Publikum sich mehr damit vergnügt, passende Erscheinungen zu sehen, um es mit Horaz zu sagen, als sie zu hören; aber dennoch ist es nicht wenig rühmend, so viele Maschinen erfunden zu haben, der Kunst, sie zu bedienen den Gegenstand verliehen zu haben, so viele unterschiedliche Arien mit verschiedenen Metren und Versen [erfunden zu haben] und noch wichtiger, die Handlung in Kanzonen reduziert zu haben, so dass sie gleichzeitig dem Ohr mit der Harmonie schmeicheln und die Seelen mit Neugier erfüllen.<sup>35</sup>

Perrucci scheint hier – so lässt sich vermuten – aus der Sicht der eigenen Librettistenzunft gegen die immer wichtiger und raumgreifender werdenden visuellen und akustischen Eindrücke anzuschreiben – eine Tendenz, die in der

<sup>33</sup> Perrucci, *Dell'arte* (wie Anm. 26).

<sup>34</sup> Croce, *I teatri* (wie Anm. 18), 108.

<sup>35</sup> Perrucci, *Dell'arte* (wie Anm. 26), 31: „Non vi è dubbio che l'onore principale, e la gloria maggiore in questi melodrammi è de' musici, degli architetti, e de' ballerini, havendone la minor parte il poeta, dilettrandosi più l'uditorio di vedere gli atti apparenti, come dissi con Orazio, che d'udirli; ad ogni modo poca gloria non è haver ritrovato tante invenzioni di machine, dando materia all'arte di adoperarle, tante varietà d'arie, con diversità di metri, e versi, e quel ch'è più, ridurre gl'intrecci in canzone, acciò che nello stesso tempo lusinghino l'udito con l'armonia, et appaghino gli animi con la curiosità.“

neapolitanischen *Penelope* sicher noch nicht völlig zur Entfaltung gekommen ist. Die im Interview bereits herausgestellte hohe Qualität des Librettos und grosse Bedeutung der Sprache für die Umsetzung der Musik bestätigt sein Anliegen auch aus der heutigen praktischen Arbeit heraus.

*Zum Zusammenwirken aller Künste –  
Penelope als höfische Oper im Festzusammenhang*

Die Spuren ihres Entstehungszusammenhangs, des höfischen Neapel, sind in *Penelope la casta* auf vielfältige Weise anzutreffen – in formalen Aspekten der Hierarchisierung ebenso wie in Verhaltensweisen des Personals oder in einer politischen Funktionalisierung der Titelrolle über das Vorwort.

Unter den zahlreichen kurzen Arien in *Penelope* überwiegen zahlenmässige diejenigen, in denen Scarlatti sich für die formale Anlage des Da capo entschieden hat. Diese Anlage ist in sich jedoch sehr variabel – man kann ebenso auf gross angelegte Arien mit Soloinstrumenten<sup>36</sup> treffen wie auf einfache und kurze Generalbassarien<sup>37</sup>. Die formale Anlage mit zwei jeweils wiederholten Teilen ist weniger häufig, jedoch kommt sie in allen Rollen mit Ausnahme derjenigen Ulisses zur Anwendung.

Eine Hierarchisierung des Personals ist in *Penelope* weniger über die Arienform als vielmehr über die Instrumentierung der Arien vorgenommen. Begleitende Soloinstrumente in Arien sind umso häufiger, je höher der soziale Status der Rolle ist, der sie zugeordnet sind. Auch die Anzahl der Arien gibt selbstverständlich über die Wichtigkeit der Rolle Auskunft: Penelope führt hier die Hierarchie an mit zwölf Arien und zwei Duetten, gefolgt von Elvida mit zehn Arien (die nur im Brüsseler Manuskript<sup>38</sup> stehende ebenso wie die nicht notierte Arietta am Cembalo<sup>39</sup> sind nicht mitgerechnet), Schlussmenuett und zwei Duetten. Die beiden Freier Gismondo und Lutezio, die sich Arien häufig in variablen Duettformen teilen, folgen mit acht bzw. sieben Auftritten. Ebenfalls sieben Mal solistisch im Einsatz sind Ariene, die verlassene Verlobte Lutezios, und Gildo, Ulisses Diener. Bemerkenswert bleibt, dass Ulisse mit nur zwei Arien, die er zu Beginn der Oper singt, zu Buche steht – ein formaler Befund, der sowohl seiner sozialen Stellung als auch seiner Rolle als treibende Kraft des gesamten Handlungsablaufes musikalisch nicht gerecht wird.

Dies mag mit einer inhaltlichen Eigenheit von *Penelope la casta* verknüpft sein, die wiederum deutlich auf den höfischen Kontext der Oper verweist: Das Sichverstellen bis hin zum Verhüllen der Identität ist wie üblich ein zentrales Handlungsmotiv. So tritt Ariene nicht nur als Penelope, sondern auch als germanischer Prinz Arconte auf und verbringt somit deutlich mehr Zeit mit verhüllter Identität auf der Bühne als in ihrer eigentlichen Rolle als enttäuschte

<sup>36</sup> So z. B. die mit szenisch aufgestellten Violinen ausgestaltete Echo-Arie Penelopes in II.1: „Placidi venti Zefiri alati“

<sup>37</sup> So z. B. II.2 Gildo: „Ò quanto mi dispiace“.

<sup>38</sup> s. o. S. 269, auch Anm. 11.

<sup>39</sup> s. o. S. 274–275.



Verlobte Lutezios. Bemerkenswert dabei ist, dass sie ihre Arien nur in den wenigen Szenen singt, in denen sie als Ariene und nicht mit vorgetäuschter Identität vor dem Publikum steht. Berücksichtigt man diese Konstellation auch für Ulisse, mag eine Erklärung für die geringe Arienzahl seiner Rolle gegeben sein: Gegenüber seiner auffallenden Präsenz in der Identität seines eigenen Kampfgefährten Orimedonte, treten seine Auftritte als Ulisse deutlich in den Hintergrund. Und auch er hat musikalische Soloauftritte nur in den Szenen, in denen er als Ulisse auftritt. Es scheint als ob Arien, die besonders tiefen Einblick in den affektiven Zustand der Rolle geben, einen quasi unverstellten Blick auf das Innenleben geben. Mit einer falschen Identität sind sie in *Penelope la casta* nicht kombinierbar.

Angesichts des höfischen Hintergrunds dieser Tugend des Sichverstellens ist es wenig verwunderlich, dass gerade der – textlich und musikalisch – sozial niedriger kategorisierte Gildo als einziger das Versteckspiel falscher Identitäten bereits zu Beginn des zweiten Aktes durchbricht und sich Penelope als Diener Ulisses zu erkennen gibt. Neben der Verkleidung als Facette höfischer Verstellungskunst<sup>40</sup>, trifft man zudem auch fortwährend auf Verstellung als soziales Spiel – auf Situation der Täuschung des Gegenübers über den eigenen Wissensstand, die eigene Vergangenheit oder die eigenen Absichten.

Die neapolitanische Oper der Zeit war grundlegend mit dem absolutistischen Regierungssystem verknüpft. Ein von der spanischen Krone eingesetzter Vizekönig bestimmte in vollem Ausmass über Wohl und Wehe des Opernbetriebs. Dass die Vizekönige nach oft kurzen Regierungsperioden abberufen wurden, verlieh dem neapolitanischen Opernbetrieb wenig Kontinuität. Zur Einführung eines stehenden Opernbetriebs kam es erst in den späten 1640er Jahren, auch um – wie immer wieder gedeutet wird – dem aufflammenden aktiven Widerstand der Neapolitaner gegen die spanische Besatzung entgegenzuwirken.<sup>41</sup>

Dass Oper als Regierungsinstrument betrachtet wurde, macht auch das konkrete politische Umfeld der *Penelope la casta*-Aufführungen deutlich. Im Januar traf in Neapel die Nachricht ein, dass ein neuer Vizekönig berufen sei, Luigi La Cerda, Duca di Medinaceli<sup>42</sup> (er sollte nach den *Penelope*-Aufführungen den Umbau des Teatro San Bartolomeo veranlassen). Bereits am 15. Februar reagierte man mit der ersten Aufführung von *Penelope la casta* auf diese Nachricht: Catarina La Cerda, die Widmungsträgerin, war die Schwester des designierten und Witwe eines ehemaligen neapolitanischen Vizekönigs. Die Widmungsschrift des Librettos parallelisiert die beiden Königswitwen Penelope und La Cerda hinsichtlich ihrer Tugenden:

<sup>40</sup> Zur Verkleidung in venezianischer Oper siehe Silke Leopold, „Einige Gedanken zum Thema: Komische Oper in Venedig vor Goldoni“, in: Christoph-Hellmut Mahling und Sigrid Wiesmann (Hgg.), *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, Kassel etc. 1984, 85–93, hier 90.

<sup>41</sup> Bianconi, „Funktionen“ (wie Anm. 17), 17.

<sup>42</sup> Giuseppe Galasso, *Napoli Spagnola dopo Masaniello. Politica, cultura, società*, Firenze 1982 (= *Politica e storia*), 482–483.

Penelope, die Keusche, die von Homer als die unter den Heldinnen klügste Prinzessin besungen worden ist, wird es geniessen, sich vom Licht jener Ehren überstrahlt zu sehen, die bewirken, dass Sie [La Cerda] unter den Prinzessinnen Spaniens als die eigentliche Verkörperung der schönsten Tugenden zu betrachten sind, welche aus dem kostbarsten Blut der Granden stammt.<sup>43</sup>

*Penelope la casta* erweist sich demnach als Referenz an die – vor dem Eintreffen des neuen Vizekönigs – in Neapel anwesende nächste Verwandte des designierten Machthabers.

Die *Penelope*-Aufführungen in Neapel waren zudem eingebunden in die Karnevalsveranstaltungen des Jahres 1696. Der ersten Aufführung vom 15. Februar ging ein Maskenumzug voraus, der die Kutsche des noch amtierenden Vizekönigs in die Oper eskortierte. Für die Vorstellung am 22. Februar ist eine genauere Beschreibung des Umzugs erhalten, in dem der Einbezug aller Sinne in das Festerlebnis zum zentralen Thema wird:

Sehr anmutig zu betrachten war der Umzug auf der Strada di Toledo, der reich an fröhlichen und wunderschönen Masken war, unter denen vor allem ein Wagen alle Augen auf sich zog, der besonders einfallsreich ausgedacht war und den höchste Hofmänner gemacht hatten; er stellte den Berg Parnass dar, auf dem man den Musenchor mit Apollo sah, reich geschmückt, und das Pferd Pegasus und die Quelle des Helikon, wie es die Dichter erzählen. Auch fiel gleichfalls der Wagen auf, den man Brotkarren nannte und den Sig. Filippo Morcaldi, von diesem Volk und im Namen desselben gewählt, gemacht hatte, reich und vornehm geschmückt, der nicht weniger das Auge mit den Brotarrangements wie das Ohr mit der Musik erfreute und dann auch dem Geschmack des zahlreichen Volkes Genugtuung gab, das, als ihm der Sack gegeben wurde, unter dem Königlichen Palast zusammen lief, wo es sich auf dem Balkon an seiner Eminenz erfreuen konnte, der sich dann mit reich geschmückter Kutsche über die Gran Strada di Toledo ins Teatro San Bartolomeo begab, um nochmals die beschriebene Oper mit dem Titel *Penelope la casta* zu hören.<sup>44</sup>

<sup>43</sup> „Penelope la Casta, che fù decantata per la Principessa più Prudente l'Eroine dalla penna d'Omero, goderà vedersi superata dal lume di quelle Glorie, che la rendono tra le principesse delle Spagne l'Ida delle più belle Virtù, che possano arricchire una GRAN Dama, che tragge l'origine dal più prezioso sangue de GRANDI.“, PENELOPE / LA CASTA (wie Anm. 12), Widmungsschrift

<sup>44</sup> „Vaghissimo fù il Corso per la strada di Toledo di capricciose, e bellissime Maschere ripieno, trà quali tirò a se gl'occhi di tutti un Carro di bizzarra invention, fatto da Cavalieri principali, che figurava il Monte Parnasso, ove vedeasi con Apollo il Coro delle Muse, riccamente adornate, col Cavallo Pegaso, e'l Fonte d'Elicona, come favoleggiano i Poeti. Usci parimente il Carro detto del Pane, fatto dal Sig. Filippo Morcaldi Eletto di questo Popolo fedelissimo à nome del medesimo, ricco, e nobilmente adornato, che diletta, non meno l'occhio con l'apparato del Pane, che l'udito, con l'armonia della musica, e poscia sodisfece anche il gusto della numerosa Plebe, che quando fù datogli il sacco, concorse sotto il Real Palazzo, a' cui Balconi ne godette sommamente S.E. quale passeggiò di poi in ricco Cocchio per la gran Strada di Toledo, con principali Signori, fino all'imbrunire della sera, portandosi poscia l'E.S. nel Teatro di S. Bartolomeo à sentire di nuova la scritqa [sic] Opera, intitolata, Penelope la Casta“, *Gazzetta di Napoli*, 22. Februar 1696, zitiert nach Thomas Griffin, *Musical References in the „Gazzetta di Napoli“, 1681–1725*, Berkeley 1993 (= *Fallen Leaves Reference Books in Music* 17), 20.

*Penelope* ist demnach auch als krönende Fortsetzung dieser Konzeption eines Zusammenwirkens aller verfügbaren Kunstformen zu betrachten. Diesem Bild einer perfekt auf ein ergänzendes Zusammenspiel bauenden Wirkung der Oper – wie sie im Festbericht auftaucht – stehen jedoch Hinweise darauf entgegen, dass die Aufführung auch Spuren des Improvisierten, nicht zu Ende Gearbeiteten tragen musste.

### Zeit

Im Vorwort zum Libretto von *Penelope la casta* wird berichtet, die Musik zur Oper sei innerhalb weniger Tage und Stunden geschrieben worden.<sup>45</sup> Das scheint nicht nur ein Bescheidenheitsgestus zu sein, da der oben rekonstruierte Zeitrahmen der Entstehung zwischen Januar 1696, dem Zeitpunkt, zu dem bekannt wurde, dass ein neuer Vizekönig ernannt wurde, bis zur Aufführung von *Penelope* am 15. Februar, tatsächlich knapp bemessen war – gerade wenn man die Zeit einrechnet, die die Libretto-Bearbeitung, Inszenierung und Einstudierung in Anspruch genommen haben muss.

Ähnlich kühn mutet die Behauptung im Vorwort an, Scarlatti habe mit *Penelope* die 60. Oper vollendet<sup>46</sup> – bisher sind weit weniger Opern belegbar, so dass hier als Erklärungsansatz herangezogen wurde, dass auch Überarbeitungen und Pasticci Scarlattis in die Zählung einbezogen wurden. Angesichts dieser Konstellation vermutet Roberto Pagano, dass es sich bei der neapolitanischen *Penelope* um eine Bearbeitung einer bereits im Jahr 1694 für Scarlattis Heimatstadt Palermo geschriebenen Oper handelt. Ein Libretto aus Palermo ist erhalten, es gibt allerdings keine Belege dafür, wer es vertont hat.<sup>47</sup>

Zeitknappheit prägte aber nicht nur die Aufführungsvorbereitungen, sondern auch den Handlungsverlauf der Oper selbst. Die dramatische Aktion stellt einen Wettlauf gegen die Zeit dar, nämlich denjenigen Penelopes gegen das Ablaufen ihrer Tagesfrist bis zur Gattenwahl. Das Libretto ist durchzogen mit Zeithinweisen, die verdeutlichen, dass sich die Handlung in der Zeitspanne eines Tages

<sup>45</sup> PENELOPE / LA CASTA (wie Anm. 12), Vorwort: „l'abilità del sig. Alessandro Scarlatti Maestro di Cappella di questo Regio Palazzo, che sempre instancabile ne' sudori, nel breve termine di poche hore, non che di giorni [...] ci dà il Terzo [dramma].“; „die Kunstfertigkeit des Herrn Alessandro Scarlatti, Kapellmeister des hiesigen Königlichen Palastes, der sich immer unermüdlich grossen Anstrengungen unterzieht, gibt uns das dritte [dramma] innerhalb der kurzen Zeitspanne von wenigen Stunden, nicht einmal Tagen.“

<sup>46</sup> PENELOPE / LA CASTA (wie Anm. 12), Vorwort: „venendo con questo à compire il numero di sessanta opere Drammatiche, che in sedici anni, in Roma, in Napoli, ed in diversi Teatri d'Italia hà posti in Musica.“ „vervollständigt mit dem vorliegenden die Zahl von 60 Bühnenstücken, die er in sechzehn Jahren in Rom, in Neapel und in verschiedenen italienischen Theatern in Musik gesetzt hat“.

<sup>47</sup> Roberto Pagano, „La vita musicale a Palermo e nella Sicilia del seicento“, *Nuova Rivista musicale italiana* 3 (1969), 439–466, hier 463; ders., *Alessandro and Domenico Scarlatti. Two Lives in One*, übers. von Frederick Hammond, Hillsdale 2006 (Lives in Music 6), 78; vgl. hierzu Reinhard Strohm's Lesart einer eingeschränkten Autorschaft Scarlattis in „Alessandro Scarlatti und das Settecento“, in: Osthoff, Ruile-Dronke, *Colloquium* (wie Anm. 14), 153–163, hier 156, Anm. 265; Protea-Giurleo, „Breve storia“ (wie Anm. 32), 54.

abspielte: Von der Ankunft Ulisses in Ithaka bei Mondlicht<sup>48</sup>, bis hin zu Penelopes Zeitnot, wenn sie dem Tag zur Mitte des zweiten Aktes nur noch wenige Stunden gibt,<sup>49</sup> die sie am Ende des Aktes nochmals unterstreicht<sup>50</sup>, bevor Ende des 3. Aktes deutlich wird, dass der Tag vorüber ist<sup>51</sup>. Eine verstärkende Rolle in diesem gelungenen Spannungsaufbau spielt Penelopes Kammerdiener Orimante, der gegenüber Penelope die Rolle des Mahnenden einnimmt. Wiederholt erinnert er seine Herrin daran, dass sie bald ihrer Regierungspflicht nachkommen müsse, einen neuen Gatten zu wählen<sup>52</sup>. Um diese Rolle Orimantes und den zeremoniellen Charakter seiner Äusserungen zu unterstreichen wurde in den entsprechenden „mahnenden“ Passagen in den Basler Aufführungen barocke Gestik eingesetzt.

In unserer Inszenierung wurden Zeit und Zeitverlauf aber auch auf einer ganz anderen Ebene zum Diskussionsgegenstand: *Penelope la casta* ist beinahe doppelt so lange überliefert wie sie in der Basler Inszenierung aufgeführt wurde. Gekürzt wurden vor allem weite Teile der Nebenhandlung zwischen den beiden Freiern Gismondo und Lutezio. Als eine der letzten Szenen wurde sogar die meisterhaft angelegte Begegnung zwischen dem verkleideten Ulisse und seiner Tochter Elvida, die von seiner Verkleidung weiss, ihr Wissen aber verbergen muss, „geopfert“. Angesichts der Raumsituation, die es verbot eine längere Pause anzusetzen, musste die Dauer der Vorstellung auf eine – für SängerInnen und Publikum – zu bewältigende Aufmerksamkeitsspanne reduziert werden.

### *Komik und Ernst*

Wie im Interview mit den Maestri bereits thematisiert, wurde das Verhältnis von Komik und Ernst zu einem zentralen Diskussionspunkt der Inszenierungsarbeit. *Penelope la casta* ist das bekannte und viel beschriebene venezianische Mischgenre zwischen ernstesten und komischen Elementen. In mancher Hinsicht ist eindeutig zu klären, was in der Vorlage komisch angelegt war (wie zum Beispiel die Rolle Gildos) und was sicher auf der ernstesten Seite stand (die ergreifenden Auftritte Penelopes beispielsweise, in denen sie die Sehnsucht nach dem fernen Gatten oder die Trauer über seinen Tod überwältigt). Besonders die Rollen der beiden Freier jedoch bewegen sich in einem Graubereich zwischen Ernst und Komik, den Maria Anne Purciello bereits beschrieben hat.<sup>53</sup> Heute wirken die Freier in ihrem durchschaubaren Werben um Penelo-

<sup>48</sup> I.1 Ulisse: „Col raggio della Luna andiam notturni Al sol di queste luci“.

<sup>49</sup> II.6 Penelope: „Elvida senti: poiche poc'ore Anco restan al giorno in cui mi è forza Se non discopro Ulisse Abbracciar altro sposo“.

<sup>50</sup> II.12 Penelope: „pria che il di trabocchi Eleggermi lo sposo“.

<sup>51</sup> III.15 Orimante: „Reina il giorno cade“.

<sup>52</sup> I.14 Orimante: „è saggia Ti ricomponi“, II.11: „S'è fatto per chi regge: Reggio voler non può alterar la legge“, III.15: „Reina il giorno cade, e infra I tumulti La risoluta plebe Vuol eleggersi il Prence“.

<sup>53</sup> Maria Anne Purciello, *And Dionysos Laughed: Opera, Comedy and Carnival in Seventeenth-Century Venice and Rome*, PhD, Princeton University 2005; vgl. u. a. Leopold, „Einige Gedanken“ (wie Anm. 40).

pe – ein verkapptes Machtstreben – und dem Wettbewerb, der daraus resultiert, komisch. Und der einfachste Weg aus dieser Fremdheitserfahrung heraus wäre es sicherlich, das Publikum durch Lacher für die Inszenierung einzunehmen.

Aus historischer Perspektive scheint es plausibel, dass der Wettkampf der Freier grundlegend dafür war, den Fortbestand der Regierung und höfischer Normen zu sichern. Vor diesem Hintergrund wirken komische Komponenten der Rollen unwahrscheinlich. Auch Perrucci zufolge gab es keine Charaktere die komische und ernste Elemente in einer Rolle vereinen: entweder eine Rolle war adlig und damit ernst oder von niedriger Herkunft und damit komisch.<sup>54</sup> Dennoch wirken diese Kategorisierungen starr – selbst wenn man vom Entfremdungseffekt der historischen Lücke von über 300 Jahren abstrahiert, zumal die Reaktionen des Publikums damals wie heute nicht planbar bleiben. Gerade in Mischgenres, aber vermutlich bei weitem nicht nur in ihnen, bleibt die Frage nach den Anteilen von Komik und Ernsthaftigkeit in Übersetzungen barocken Musiktheaters in die heutige Zeit eine zentrale und sicher nie endgültig zu lösende.

Die Arbeit an *Penelope* hat einmal mehr gezeigt, dass Aufführungen nicht das Ende einer argumentativ und inhaltlich geschlossenen Geschichte sein können. Die Austauschprozesse während der Probenarbeit verlaufen nicht immer geradlinig, oft genug spielen Zufall und menschliche Konstellationen eine ausschlaggebende Rolle dabei, wie eine Szene letztendlich musiziert wird, wie sie auf die Bühne kommt. Alle aktiv an der Produktion Beteiligten befinden sich im Austausch mit dem Quellenmaterial oder dessen Vermittlung durch die Dramaturgie. Sie bringen sich laufend neu in den Probenprozess ein und werden laufend – intellektuell, künstlerisch und nicht zuletzt auch menschlich – durch ihn verändert. Dieser Austauschprozess entzieht sich durchgreifender Systematisierung; er kann beschrieben, aber letztlich nicht völlig erklärt und rational gefasst werden. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Quellen war wichtiger Teil in der Aufführungsarbeit zu *Penelope la casta* – auch wenn sie in vielen Fällen nicht geradlinig auf die Inszenierung Einfluss nahm. Sie war viel mehr Teil des Weges zur Inszenierung als konkret wahrnehmbares Resultat der Aufführungen.

Christine Fischer

<sup>54</sup> Perrucci, *Dell'arte* (wie Anm. 26), 80–81.

Alessandro Scarlatti, Matteo Noris

*Penelope la casta*

Neapel Teatro S. Bartolomeo, 1696

Aufführungen am 28. Mai, 2., 3., 5. Juni,  
18., 20., 21. November 2009  
Wettsteinsaal Basel

Opernklasse der Schola Cantorum Basiliensis  
Musikalische Leitung: Johannes Keller, Francesco Pedrini  
(Klasse Maestro al cembalo Andrea Marcon)  
Regie: Manfred Weiß  
Bühne: Marion Menziger  
Kostüme: Judith Fischer  
Licht: Cornelius Hunziker  
Dramaturgie: Christine Fischer  
Regieassistenz: Helena Langewitz  
Aufführungsmaterial: Johannes Keller  
Librettoübersetzung: Nicoletta Gossen  
Projektorganisation: Kirsten Hanson

The American Medical Association (AMA) has long been a leading voice in the medical profession, representing the interests of physicians and promoting the highest standards of medical care. In recent years, the AMA has been particularly active in advocating for the interests of its members and the public. This has included efforts to reform the Medicare and Medicaid programs, to improve the regulation of pharmaceuticals, and to address the issue of medical malpractice. The AMA's efforts have been largely successful, and it continues to be a powerful force in the medical community.

The AMA's role in the medical profession is multifaceted. It provides a forum for physicians to discuss their concerns and to work together to address them. It also provides a variety of services to its members, including continuing medical education, advocacy, and legal support. In addition, the AMA has been instrumental in the development of many of the standards and regulations that govern the medical profession. Its efforts have helped to ensure that the medical profession remains a high-quality and ethical one.

One of the AMA's most recent and significant achievements was its successful campaign to reform the Medicare and Medicaid programs. For many years, the AMA has been a vocal critic of the way these programs are run, arguing that they are inefficient and wasteful. Through its efforts, the AMA has helped to bring about a number of reforms, including the elimination of duplicate services and the improvement of the way that payments are made to providers. These reforms have helped to reduce the costs of these programs and to ensure that they continue to provide high-quality care to the elderly and the poor.

The AMA has also been a leading voice in the fight against medical malpractice. For many years, the AMA has been advocating for reforms to the way that malpractice claims are handled, arguing that the current system is unfair and costly. Through its efforts, the AMA has helped to bring about a number of reforms, including the creation of a national medical malpractice clearinghouse and the improvement of the way that malpractice claims are defended. These reforms have helped to reduce the costs of malpractice and to ensure that physicians are able to provide the best possible care to their patients.

In addition to its efforts in these areas, the AMA has also been active in a number of other areas, including the regulation of pharmaceuticals and the promotion of research and innovation in medicine. The AMA's efforts in these areas have helped to ensure that the medical profession remains a high-quality and ethical one, and that the public continues to receive the best possible care.