

23.

MARIO

wurde
Mit

Sehr. Königl. Maj.
und Churf. Durchl. zu Sachsen

Allergnädigster Bewilligung
in der

Oster-Messe 1709.

auff dem

Leipziger THEATRO

auffgeführt

in einer

OPERA.

Gedruckt / bey Johann Wilhelm Krüger.

„Mario Fuggitivo ovvero Der flüchtende Mario“
Opera Seria in 3 Akten in einer Rekonstruktion von Michael Maul (Bach-
Archiv Leipzig)
Musik von G. Bononcini/G.Ph. Telemann;
Libretto von S. Stampiglia/G.Ph. Telemann

Solisten der Fachrichtungen Alte Musik und Gesang

Mario, ehemalige Bürgermeister von Rom – Francesco Giusti
Icilio, Marios Sohn, verkleidet als Dalindas Dienerin – Verena Groppe
Julia, Römische Patrizierin, Icilios Braut verkleidet als Zigeunerin Argmene –
Julia Kirchner
Dalinda, Numidische Prinzessin und Icilios Geliebte – Christiane Wiese
Publio – Christina Bock
Floro, ein Soldat – Jozsef Gal
Sestilio, Stadthalter – Taryn Knerr

Barockorchester der Fachrichtung Alte Musik (mit Gästen der UdK Berlin,
ESMUC Barcelona, Schola Cantorum Basiliensis u.a.)
Musikalische Leitung: Tobias Schade und Susanne Scholz
Barocktanz: Jutta Voß
Szenische Arbeit und Einstudierung Barockgestik: Nils Niemann
Sprecher: Dirk Vondran
Gesamtleitung: Susanne Scholz

Einführungsvortrag von Dr. Michael Maul (Bach-Archiv Leipzig) 18.30
Kammermusiksaal
Beginn der Aufführung 19.30

Barockorchester der Fachrichtung Alte Musik
(mit Gästen der UdK Berlin, ESMUC Barcelona, Schola Cantorum Basiliensis u.a.)

Violine 1:
Susanne Scholz**
Anke Hörschelmann
Friederike Lehnert
Amber McPherson
Blanka Pavlovicova

Violine 2
Yun-jung Choi**
Ulrike Hofmann

Andrea Schmidt
Helga Schmidtmayer
Michael Spiecker

Viola
Magdalena Bader
Kyung-min Son
Nadja Lesaulnier

Violoncello
Uta Bücher*
Michael Hochreither*
Constance Ricard*

Violone
Roland Güldenpfennig*
Benjamin Wand*

Oboe
Ayano Sato**

Fagott
Anja-Meike Möller

Chalumeaux
Stefano Furini / Ana Melo
Claudi Cisneros

Cembalo
Tobias Schade*
Heekyung Yang*
Bernadette Mészáros*
Marta Niedzwiecka*
Yuka Kobayashi*

* Solocontinuo (geteilt nach Akten)

** Soloarien

Zur Aufführung

Nicht das erste Mal führt die Fachrichtung Alte Musik eine Oper auf, die mit der Leipziger Oper bzw. dem Leipziger Umfeld in Zusammenhang steht. Nach Telemanns „Damon“ (2003) und J.C.Bachs „Catone in Utica“ (2008) ist die diesjährige Aufführung aber in ganz besonderer Weise mit Leipzig und der Leipziger Oper verbunden, ist „Mario Fuggitivo“ doch als „Der flüchtende Mario“ die erste in deutscher Sprache aufgeführte Oper, die in dieser Leipziger Zeit (1693-1720) erklingen hat. So werden heute wie damals, 1709, Arien in deutscher und italienischer Sprache erklingen – von der Hand Giovanni Bononcini und G.Ph.Telemanns – musikalisch wie textlich sehr von einander verschieden. Für diese Werkauswahl ist zu allererst Dr. Michael Maul zu danken, der diese Oper, für deren Rekonstruktion er unter vielem Anderen zeichnet, vorgeschlagen hat. Zum zweiten auch das Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig, das sich eine Oper in Verbindung mit dem Leipziger Universitätsleben und damit auch mit der Leipziger Oper, als Beitrag zum Universitätsjubiläum gewünscht hat. Als Teil dieser Jubiläumsveranstaltungen wird dann auch die dritte Aufführung am 26.Juni 2009 im Zimeliensaal des Museums erklingen.

Eigentlich ist es aber eine Selbstverständlichkeit, dass sich unsere Institution durch besondere Kompetenz bei dem Repertoire dieser Stadt auszeichnet und es kann bereits jetzt versprochen werden, dass dies nicht die letzte Zusammenarbeit sein wird, welche die Fachrichtung für Alte Musik zur Aufführung einer „Leipziger Oper“ führt.

Die Sänger der heutigen Aufführung studieren in den Fachrichtungen Alte Musik und Gesang sowie an dem Johann-Joseph-Fux-Konservatorium Graz bzw. an der Hochschule Frankfurt (Verena Gropper) und wurden im Vorfeld gesanglich von **Gundula Anders** und sprachlich von **Elisabeth Sasso-Fruth** betreut. Das Barockorchester der Fachrichtung Alte Musik setzt sich aus Studierenden der Fachrichtung zusammen – Gäste der Schola Cantorum Basilensis, der UdK Berlin und des Esmuc Barcelona, die aus fachlichem Interesse an dem Projekt teilnehmen, ergänzen den Klangkörper.

Besonders hervorzuheben im Orchester sind die Chalumeaux, klarinettenverwandte Instrumente, die sich am Wiener Hof, für den Bononcini die Oper ursprünglich 1708 geschrieben hatte, großer Beliebtheit erfreuten und sich immer wieder mit einzelnen Soloarien in den Wiener Opern auch von J.H.Fux finden lassen. Auch in Mario gibt es diesen besonderen Klang zweimal zu hören.

Die Orchesteraufstellung, die für das Barockorchester der Fachrichtung bereits Tradition hat, aber leider nur sehr selten anderwärts zu sehen und zu hören ist, entspricht historischen Vorbildern und ermöglicht ein optimales kammermusikalisches Zusammenspiel. Mehr als fünfundzwanzig Musiker und Musikerinnen spielen mit ganzem Herzen und erzeugen die Affekte, auf denen die Sänger Ihre Rolle ausbreiten können – die musikalische Leitung gibt das Tempo an, ist aber sonst vor allem Vermittler bei dem gemeinsamen musikalischen Erlebnis. Die Sänger führen durch Ihre künstlerische Überzeugungskraft und Ihre musikalischen Gesten. Diese wiederum werden verstärkt durch die Gestensprache ihrer Körper, die sie mit Nils Niemann einstudiert haben und welche die Aussage der Musik verdeutlichen.

So ergänzen sich die Elemente der Aufführung im Dienste der Musik – denn gemeinsam mit dem Text ist sie, die Musik nämlich, doch absoluter Mittelpunkt einer Opernaufführung - so wurden sie zu ihrer Entstehungszeit genau dafür konzipiert und so ist sie noch heute als in sich geschlossenes Gesamtkunstwerk wahrnehmbar.

Die Tänzerin **Ilka Trotte** hat freundlicherweise die Kostüme der Aufführung zusammengestellt und betreut. Viel Dank gebührt auch der Studentin **Petra Zambo**, die mit ungeheurem Eifer die viele organisatorische Arbeit bewältigt hat wie natürlich auch allen Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen der Hochschule, die so eine Aufführung überhaupt erst möglich werden lassen.

Die Arien der heutigen besonderen Aufführung des „Mario“ wurden von Dr.Maul zusammengestellt und er verfasste auch die Zwischentexte, die zu unserer Freude der Prorektor für künstlerische Praxis der Hochschule Dirk Vondran, vortragen werden. Aus diesem Grund finden Sie in der Folge auch keine Inhaltsangabe oder eine Ablichtung des Librettos – legen Sie das Programmheft also während der Aufführung genüsslich zur Seite, lassen Sie sich von Herrn Mauls Texten durch die Oper führen und zeigen Sie durch Ihre Reaktionen, ob und wie die Aussagen von „Der Flüchtige Mario“ Sie erreicht. Denn auch diese aktive Teilnahme des Publikums ist Teil einer gelungenen Aufführung. Viel Vergnügen!

Susanne Scholz

Der Leipziger Mario, Anmerkungen zu seiner Rekonstruktion

Leipzigs erste Opernperiode war eine Zeit ehrsigen, frohen, jugendlich-begeisterten Schaffens gewesen; sie war erfllt von Idealismus und ausgezeichnet durch manchen kecken kstlerischen Wurf. Man wird nie gering von ihr denken drfen. Aber sie verging wie ein schner Rausch, von dem nicht mehr als eine glckliche Erinnerung zurckbleibt.

Mit diesen Worten schloß Arnold Schering in seiner *Musikgeschichte der Stadt Leipzig* (1926) das Kapitel über das erste Leipziger Opernhaus – eine Bühne, die 1692 in einem Hinterhof am Brühl errichtet worden war, und die das erste bürgerliche Opernhaus in Mitteldeutschland darstellte. Auf ihr wurde ausschließlich während der dreimal jährlich stattfindenden Messen musiziert. Und war sie anfänglich noch eine Unternehmung des Dresdner Kapellmeisters Nikolaus Adam Strungk gewesen, der für die Spielzeiten vor allem höfische Musiker verpflichtete, so verwandelte sie sich nach dem Tode Strungks (gest. 1700) in ein junges, innovatives und vom Potential der Leipziger Studenten getragenes Projekt, eben in ein „besonderes musicalisches Seminarium“ (August der Starke), zu dessen ‚Absolventen‘ nachmals so berühmte Komponisten wie Johann Friedrich Fasch, Johann David Heinichen, Johann Georg Pisendel, Gottfried Heinrich Stölzel und Georg Philipp Telemann zählten. Wie sich deren Wirken für das Haus am Brühl im einzelnen gestaltete, läßt sich freilich kaum noch nachvollziehen. Der Grund dafür ist eine desolante Überlieferung von Quellenmaterialien. Als sich vor einem halben Jahrhundert mehrere Forscher mit der Thematik auseinandersetzten, kamen sie zu dem ernüchternden Ergebnis, daß sich von den in Leipzig zwischen 1693 und 1720 aufgeführten circa 100 Opern zwar teilweise die Textbücher erhalten haben. Musikalien schienen aber – abgesehen von einer Handvoll Arien – überhaupt nicht mehr greifbar zu sein. Dies ist der Grund, weshalb der quantitativ in jedem Fall gewichtige Beitrag Leipzigs zur frühen deutschsprachigen Oper und diese wichtige Facette der lokalen Musikgeschichte nahezu vollständig in Vergessenheit geriet, zumal das Opernhaus 1720 wegen massiver Überschuldung schließen mußte (und Bach drei Jahre zu spät hierher kam, um noch im Dienste der Bühne zur Komponierfeder greifen zu können). Im Rahmen eines jüngst abgeschlossenen Forschungsprojektes wurde die Überlieferungssituation zur Leipziger Barockoper erneut ins Visier genommen. Und dabei stellte sich Überraschendes heraus: So manche, scheinbar unwiderruflich verklungene Musik der Leipziger Barockoper ist eben doch noch vorhanden – wenn auch an entlegenen Stellen oder nicht auf den ersten Blick als solche erkennbar.

Dies gilt speziell für Telemanns Schaffen – er komponierte laut eigener Aussage „etliche und zwanzig Opern“ für das Leipziger Opernhaus – und dabei im besonderen für die Oper *Mario*, die hier zur Ostermesse 1709 (ab dem 22. April) über die Bretter ging. Von dem Stück liegen in einer zeitgenössischen handschriftlichen Ariensammlung im Schloßmuseum Sondershausen zwei deutschsprachige Arien vor, die in der Quelle Telemann zugeschrieben werden. Sodann existieren in mitteldeutschen Liederbüchern aus den 1710er Jahren Bearbeitungen von zwei weiteren Arien aus dieser Oper.

Auf der Basis dieser wenigen Materialien das Stück heute wieder aufs Programm zu setzen, wäre vermessen, wenn nicht das originale gedruckte Textbuch der gesamten Oper noch existieren würde. Denn dieses übermittelt einige wichtige Informationen zum Leipziger *Mario*: Zwar erfährt man aus ihm nirgends, wer die Autoren von Text und Musik der Oper waren. Wohl aber wird ersichtlich, daß es sich bei dem Stück um eine sprachlich gemischte (deutsch/italienische) Oper handelte – eine Anfang des 18. Jahrhunderts in Leipzig und Hamburg üblich gewordene Praxis, die sich dadurch auszeichnete, daß die Rezitative und etwa zwei Drittel der Arien deutschsprachig gesungen wurden, während man die übrigen Stücke (zumeist die großen ausdrucksstarken Gesangseinlagen) im ‚musikalischeren‘ Italienisch präsentierte. Die im *Mario*-Textbuch abgedruckten zwanzig italienischen Arien (von insgesamt 47) entsprechen textlich dem Libretto der Oper *Mario fuggitivo* von Silvio Stampiglia (1664–1725), die in der Vertonung von Giovanni Bononcini (1670–1747) während der Karnevalssaison 1708 am Kaiserhof in Szene gegangen war, und auch die deutschen Texte erweisen sich als Bearbeitungen dieses Stücks. Folglich stellte das Wiener Libretto die Vorlage für die Leipziger Opernproduktion dar. Inwieweit dabei auch auf die Musik des damals „weltberühmten“ Bononcini zurückgegriffen wurde, bliebe offen, wenn das Textbuch nicht mit einer Besonderheit aufwarten würde: Neben den meisten italienischen Arientexten erschienen deutsche Übersetzungen, die nicht – wie sonst üblich – wörtliche Prosaübersetzungen sind, sondern die italienischen Dichtungen strukturell und in ihren Versmaßen und –füßen imitieren. Es ist also problemlos möglich, sie Bononcinis Musik zu unterlegen. Wie die nachfolgend abgedruckten Beispiele dokumentieren, entfernen sich die deutschen Texte zwar inhaltlich teils deutlich von ihren Vorlagen, doch wurden in ihnen selbst die kompliziertesten Reimstrukturen Stampiglias so gut wie möglich nachgebildet – nicht selten zu Lasten der Sprache und des Inhalts. An der Gegenüberstellung zeigt sich aber auch, daß es der Leipziger Librettist (offenbar Telemann selbst!) glänzend verstand, den deutschen Dichtungen, trotz ihrer vorbestimmten äußeren Form, gelegentlich deftiges Lokalkolorit zu geben. Wo Stampiglia etwa den lustigen Korporal Floro von einem Liebesbrief an die Auserwählte berichten ließ, den derselbe mit „acqua di viole“

(Veilchenwasser) geschrieben habe, besang der Leipziger Floro gleich die Küsse der künftigen Braut, die ihm schmecken wollten »als wie Wurst und Sauerkraut«:

Ausgewählte italienische Arientexte im Leipziger *Mario*-Textbuch und ihre deutschen ›Übersetzungen‹:

Stampiglias Dichtung (Wien 1708)

III, Arie des Icilio

»Non dar fede à chi t'inganna.
Mia tiranna
Dalla solo a chi t'adora.
Ma se fido non mi credi
M'apri il seno il cor mi vedi;
E se amante
Son costante
Piangi almeno
E dillo all'ora.«

gereimte deutsche ›Übersetzung‹ im Leipziger Textbuch (Ostermesse)

»Ach laß dich doch nicht betrügen
List und Lügen.
Es ist Dunst ihr eitles Prahlen.
Aber traue diesem Herten/
Da/ da brennen reine Kertzen/
Die verdammen
Alle Flammen/
So nicht kennen
deine Strahlen.«

III/5, Arie des Icilio:

»Smarrito il mio core
Non sà respirar.
Da questo si rio
Tuo fiero tormento
Si affliger mi sento,
Che morta son io.
Deh temprà il dolore
Non farmi penar.«
Da Capo

»Beängstigtes Hertze/
Erhohle dich doch/
Laß ab dich zu quälen.
Sonst fühl ich die Plagen/
Die du must ertragen/
Zugleich in der Seelen/
Und bey meinem Schmertze
Verzehr ich mich noch.«
Da Capo

III/6, Arie des Floro:

»Adorata mia chiavetta
Tu saresti una sposetta
A proposito per me.
Io t'ho scritte due parole
Con inchiostro
Fatto d'acqua di viole,
E ti mostro
L'amor mio, e la mia fè.«
Da Capo

»Angenehmster Zuckerstengel/
Ausbund aller schönen Engel/
Dich erwehl ich mir zur Braut.
Ach/ wie will ich dich umfangen/
Und belecken/
Ja ein Kuß von deinen Wangen
Soll mir schmecken
Als wie Wurst und Sauer-Kraut.«
Da Capo

Warum wählte man in Leipzig die aufwendige, ‚sklavische‘ Vorgehensweise? Es gibt dafür nur eine überzeugende Erklärung: Die Stücke wurden deutsch bzw. optional deutsch oder italienisch aufgeführt; und dies kann nur als ein Beleg dafür aufgefaßt werden, daß hier ganz bestimmte – bereits existierende –, nämlich Bononcinis Vertonungen musiziert werden sollten. Folglich war der Leipziger *Mario* gewissermaßen ein europäisches Opernprojekt: Telemann arbeitete im Auftrag des Leipziger Opernimpresarios Samuel Ernst Döbricht Bononcinis Wiener Opernpartitur um – vielleicht sogar auf eigenen Vorschlag hin, schließlich war der Student Telemann 1702 und 1705 von Leipzig aus eigens nach Berlin gereist, um dort Bononcinis Opern *Polifemo* und *Procrilde* zu lauschen; außerdem verfügte Telemann über

seinen ehemaligen Dienstherrn Reichsgraf Erdmann von Promnitz über gute Kontakte an den Wiener Kaiserhof. Jedenfalls darf der Leipziger *Mario* als ein paradigmatisches Beispiel für die Wurzeln der für Telemanns Musik so charakteristischen Stilsynthese gelten.

Weil zumindest Bononcinis Wiener *Mario* in verschiedenen Abschriften (u.a. in Dresden, Wolfenbüttel und Meiningen) erhalten geblieben ist, kann das 1709 in Leipzig gewagte *Mario*-Experiment – anderwärts ist auf bürgerlichen deutschen Bühnen eine solch frühe Rezeption des modernen italienischen Opernstils kaum belegt – heute noch nachgeahmt werden, wenn auch, in Ermangelung der Leipziger Rezitative (die Telemann selbst komponierte), in Form eines Singspiels. Die vielen fehlenden deutschsprachigen Leipziger Arien werden dabei durch inhaltlich ‚passende‘ Stücke aus anderen neu erschlossenen Leipziger Telemann-Opern ersetzt (aus *Lucius Verus*, 1703; *Germanicus*, 1704; *Narcissus*, 1709; *Der unglückliche Alcmeon*, 1711, und *Die Syrische Unruhe*, 1711). Besondere Beachtung verdienen hierbei die Arien „Harte Fesseln, strenge Ketten“ und „Meine Lippen sind voll Lachens“. Erstere, komponiert 1711, weil sie durch einen äußerst kühnen harmonischen Einfall (Beginn des Themas mit Dominantseptakkord unter Tonikaorgelpunkt) Telemanns Thüringer Kollegen und Freund, den Weimarer Hoforganisten Johann Sebastian Bach, bei der Eingangsarie seiner Kantate *Widerstehe doch der Sünde* BWV 54 inspiriert haben mag. Letztere – dargeboten vor dem Schlußchor –, weil das Stück aus *Lucius Verus* (1703) nicht nur die früheste datierbare Komposition Telemanns ist. Da ihr Themenkopf in der Kantate *Il delirio amoroso* HWV 99 von Georg Friedrich Händel (komponiert 1707 in Rom) wiederkehrt, ist sie auch ein klingendes Zeugnis der Jugendfreundschaft beider Komponisten, über die Telemann später, bezogen auf ihre gemeinsamen Studentenjahre (1702/03 in Leipzig bzw. Halle) schrieb:

Die Feder des vortreflichen Hn. Johann Kuhnau diente mir hier zur Nachfolge in Fugen und Contrapunten; in melodischen Sätzen aber, und deren Untersuchung, hatten Händel und ich, bey öfftern Besuchen auf beiden Seiten, wie auch schriftlich, eine stete Beschäftigung.

Allenthalben wird an der musikalischen Qualität und dem Affektreichtum sowohl der Leipziger Telemanniana als auch der *Mario*-Arien Bononcinis nachvollziehbar, warum die Zeitgenossen von den Operaufführungen am Leipziger Brühl in den höchsten Tönen schwärmten: Etwa wenn der Frankfurter Musikliebhaber Conrad Zacharias von Uffenbach im Jahr 1710 über eine gerade erlebte Aufführung einer Oper des berühmten Reinhard Keisers an der Hamburger Gänsemarktoper folgendermaßen urteilte (und damit die eingebürgerte Hierarchie der frühen deutschen Operninstitutionen wahrhaft auf den Kopf stellte):

Unter denen Weibs-Leuten waren nur zwey, so noch zimlich sangen, aber doch keine so wohl als die Debrichin, welche ich in Leipzig öfters gehört, obgleich ihre Schwestern allhier waren. Es wurde diesmal [Reinhard Keises] *Arsinoe agirt*, welche sowohl an Worten als *Music* wohl *componirt* war, wiewohl die *Music* anjetzo viel schwächer und schlechter ist als in Leipzig.

Michael Maul

Von der Geberden-Kunst

„Bey der Erblickung dieser Überschrift dürffte mancher fragen: Wie kommst denn du hieher? So gehet es gemeinlich, wenn ein Vortrag geschiehet, davon man sonst niemahls was vernommen hat. Wird nicht alles nach dem gewöhnlichen Leisten zugeschnitten, so machen die Leute grosse Augen. Indessen ist die vorhabende Lehre von den Geberden ... nicht nur sehr alt, sondern so uralte, daß sie ganz neu zu seyn scheint. ...

Vom Lully lesen wir, daß er alle seine Acteurs, Actricen, Tändler und Tändlerinnen in dieser Geberden-Kunst, d. i. in der Action selber unterrichtet, und damit gnugsam bezeigt habe, daß es zu dem Amt und Wesen eines vollkommenen Capellmeisters mit gehöre, hierin was rechtes zu verstehen. Mir selbst ist ehemals, bey meiner fünfzehnjährigen dramatischen Arbeit, aufgetragen worden, einige Personen in diesem Stücke zu belehren, welches noch vielleicht etlichen erinnerlich seyn dürffte“

Bei dem barocken Gestenexperten, der hier von einem Kapellmeister die gründlichste Kenntnis der Gestenkunst verlangt, handelt es sich um den Hamburger Sänger, Opernkomponisten und Musikschriftsteller Johann Mattheson (1681-1764). Welche große Bedeutung Mattheson dem körperlichen Ausdruck im Zusammenhang mit der Musik beimaß, beweist noch heute seine bereits zitierte Schrift „der vollkommene Capellmeister“, ein 1739 erschienenes Kompendium für die Dirigenten und Komponisten seiner Zeit. In diesem Werk widmet Mattheson der „Geberdenkunst“ ein eigenes Kapitel, denn nach seiner Überzeugung würde es ein Komponist, der sich nie auf einem „guten musicalischen Schau-Platz d. i. in auserlesenen Opern-Aufführungen recht tapffer umgesehen hat“ „nimmer in der Setz-Kunst hoch bringen“ können.

Was hat man sich nun unter dieser barocken Gestik vorzustellen, die für den Musiker des Barock eine Selbstverständlichkeit darstellte, von uns heute jedoch als ein selten zu erlebendes Kuriosum bestaunt wird - ähnlich fremd erscheinend wie die Bewegungen des japanischen Nô-Theaters oder der chinesischen Kabuki-Oper?

Grundlage für die barocke Darstellungskunst sind die aus der Antike tradierten Regeln der Rhetorik. Schon der römische Redner Cicero lieferte in seinem Buch „de oratore“ die Begründung für den Redner, seine Worte mit Gesten zu unterstützen: „pointierte Formulierungen entgehen oft den Menschen deren Aufmerksamkeit nicht geschärft ist. Der Vortrag, der die Regungen des Gemüths zur Schau trägt, spricht sie alle an“. Die Regungen des Gemüths zur Schau stellen, alles Gesagte durch Gesten plastisch abzubilden, war daher das Ziel aller derjenigen, die öffentlich zu reden hatten. Die Lehre der „eloquentia corporis“, der „Beredsamkeit des Leibes“, wie Cicero diese Kunst nannte, galt daher gleichermaßen für den Politiker auf dem Rednerpodest, für den Akteur auf der Bühne und in späteren Zeiten sogar für den Priester auf der Kanzel. Nach Mattheson galten rhetorische Grundsätze ebenso für den Musiker. Sowohl ein Komponist als auch ein öffentlich auftretender Sänger, ja selbst ein Instrumentalist hatte die Rhetorik und die damit verbundenen Gesten zu kennen und zu beachten: „Die Meinung dieser Wissenschaft zielt dahin, daß Geberden, Worte und Klang eine dreifache Schnur machen, und zu dem Ende mit einander vollkommen übereinstimmen sollen, daß des Zuhörers Gemüth bewegt werde.“ Wie manche seiner Zeitgenossen war Mattheson daher auch der Meinung, daß man aus einem gut komponierten Rezitativ gleichsam schon die Gesten ablesen könne.

Die Prinzipien, nach denen man öffentlich ‚agierte‘ blieben von der Antike bis weit ins 18. Jahrhundert hinein weitgehend unverändert. Schon im ersten Jahrhundert unserer Zeitrechnung beschrieb der römische Rhetoriker Quintilian einige grundlegende Gesten und Handhaltungen. Er verlangte, daß die rechte Hand die Gesten führen solle und stets über der Linken zu halten sei. Man unterschied zwischen indikativen (zeigenden), imitativen (abmalenden) und expressiven (ausdrückenden) Gesten. Sprach man von sich, zeigte die Hand auf die eigene Brust. War von Trauer und Tränen die Rede, deutete die Hand auf das wie von Tränen geweitete Auge und sank an der Wange hinab. Wollte man als Gemüthsregung den Abscheu darstellen, so machte man eine abwehrende Geste nach links und wandte sich gleichzeitig mit dem Kopf und dem Oberkörper nach rechts ab. Generell zeigte man Gutes und Positives nach rechts oder nach

oben deutend an, kam die Rede auf negative Dinge zu sprechen, deutete man nach unten und nach links. Quintilians Ausführungen wurden im Zuge der humanistischen Bewegung von fast allen Rhetorik- und Schauspielschulen übernommen und nach und nach erweitert, insbesondere um affektive Gesten für das Spiel auf der Bühne. Noch Goethes „Regeln für Schauspieler“ von 1803 schreiben diese uralte Tradition der öffentlichen Selbstdarstellung fort, einige seiner Vorschriften gehen direkt auf Quintilian zurück. Es sind vor allem die zahlreichen Schauspiellehren des enzyklopädischen 18. Jahrhunderts, die uns ein umfassendes und lebendiges Bild der historischen Schauspielkunst hinterlassen haben, allen voran die „Dissertatio de actione scenica“ des Jesuitenpaters Franciscus Lang aus dem Jahre 1719 und die „Chironomia“ des irischen Priesters und Rhetorikers Gilbert Austin, die 1806 im Druck erschien. Austins Darstellungen sind besonders wertvoll, da er seine Gestikbeispiele ausführlich bebilderte, und zudem mit einer eigens entwickelten Notation versah. So ist es noch heute möglich, anhand dieser Beispiele die Techniken der barocken Gestik aus erster Hand nachzuvollziehen und zu erlernen..

Katalogartige Auflistungen von Gesten für Freude, Trauer oder Zorn, verbunden mit genauen Anweisungen für die Stellung der Hände und Füße, die Blickrichtung der Augen und die Haltung der Finger, wie sie uns bei Lang und Austin begegnen, dürfen nicht den Blick dafür verstellen, dass barocke Gesten bei aller Stilisierung und theatergemäßen Übertreibung aus natürlichen Bewegungen hervorgegangen sind; Gesten also, wie sie auch heute bei Menschen mit bildhafter Körpersprache begegnen. Der Theaterbesucher des 18. Jahrhunderts, der sich von einer Haupt- und Staatsaktion auf dem Theater die Darstellung von großen Leidenschaften, von Glanz und Pracht versprach, erwartete jedoch, dass sich die erhabenen Gestalten auf der Bühne – meist Fürsten oder Gottheiten – mit der ihrem Rang und der Wichtigkeit des Geschehens entsprechenden Noblesse bewegten. Ein naturalistisches Spiel wäre ihm abstoßend und unwürdig erschienen. Die Überhöhung der Natur durch Kunst war die Devise der Epoche. Selbst heftige Leidenschaften, wie Schmerz, Trauer oder Zorn sollten den Rahmen des Angenehmen nicht überschreiten. Ganz ähnlich denkend, notierte Mozart 1781 in einem Brief an den Vater Leopold über die musikalische Darstellung von Wut und Zorn, daß *„die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Eckel ausgedrückt seyn müssen, und die Musick, auch in der schaudervollsten Lage, das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen muß, folglich allzeit Musick bleiben muß“*.

Gilbert Austin charakterisierte das Verhältnis von Natürlichkeit und Kunst auf der Bühne seiner Zeit mit folgenden Worten: *„Obgleich die Gesticulation einer unendlichen Mannichfaltigkeit fähig ist, so hat sie doch in jedem Verhältnis ihr Maaß und ihre Grenze ... Die Kunst der Gesticulation soll nicht überall glänzen; aber sie gelernt zu haben, wird auch auf die geringsten Stellungen und Bewegungen einen vorteilhaften Einfluß haben, und den Gebildeten von dem Rohen unterscheiden. ... Daß das Wesen der Action und Gesticulation in der Natur gegründet, und ursprünglich aus dem natürlichen Ausdruck der Affecte und Leidenschaften zu schöpfen ist, leidet keinen Zweifel. Der Gegenstand der Kunst ist bloß die (rohe oder verderbte) Natur zu bilden, zu veredeln und zu verschönern, indem die unbehülflichen und rohen Bewegungen entfernt, und die gefälligsten, schönsten, würdigsten und doch zugleich bedeutendsten angenommen werden. Vorzüglich muß bei an sich kalten und steifen Individuen und Völkern die Kunst noch mehr der Natur zu Hülfe kommen, als bey denen von wärmerem und reizbarerem Teperament und beweglichkeit nötig seyn mag.*

Nils Niemann

Zur Aufführung

Nicht das erste Mal führt die Fachrichtung Alte Musik eine Oper auf, die mit der Leipziger Oper bzw. dem Leipziger Umfeld in Zusammenhang steht. Nach Telemanns „Damon“ (2003) und J.C.Bachs „Catone in Utica“ (2008) ist die diesjährige Aufführung aber in ganz besonderer Weise mit Leipzig und der Leipziger Oper verbunden, ist „Mario Fuggitivo“ doch als „Der flüchtende Mario“ die erste in deutscher Sprache aufgeführte Oper, die in dieser Leipziger Zeit (1693-1720) erklingen hat. So werden heute wie damals, 1709, Arien in deutscher und italienischer Sprache erklingen – von der Hand Giovanni Bononcini und G.Ph.Telemanns – musikalisch wie textlich sehr von einander verschieden. Für diese Werkauswahl ist zu allererst Dr. Michael Maul zu danken, der diese Oper, für deren Rekonstruktion er unter vielem Anderen zeichnet, vorgeschlagen hat. Zum zweiten auch das Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig, das sich eine Oper in Verbindung mit dem Leipziger Universitätsleben und damit auch mit der Leipziger Oper, als Beitrag zum Universitätsjubiläum gewünscht hat. Als Teil dieser Jubiläumsveranstaltungen wird dann auch die dritte Aufführung am 26.Juni 2009 im Zimeliensaal des Museums erklingen.

Eigentlich ist es aber eine Selbstverständlichkeit, dass sich unsere Institution durch besondere Kompetenz bei dem Repertoire dieser Stadt auszeichnet und es kann bereits jetzt versprochen werden, dass dies nicht die letzte Zusammenarbeit sein wird, welche die Fachrichtung für Alte Musik zur Aufführung einer „Leipziger Oper“ führt.

Die Sänger der heutigen Aufführung studieren in den Fachrichtungen Alte Musik und Gesang sowie an dem Johann-Joseph-Fux-Konservatorium Graz bzw. an der Hochschule Frankfurt (Verena Gropper) und wurden im Vorfeld gesanglich von **Gundula Anders** und sprachlich von **Elisabeth Sasso-Fruth** betreut. Das Barockorchester der Fachrichtung Alte Musik setzt sich aus Studierenden der Fachrichtung zusammen – Gäste der Schola Cantorum Basilensis, der UdK Berlin und des Esmuc Barcelona, die aus fachlichem Interesse an dem Projekt teilnehmen, ergänzen den Klangkörper.

Besonders hervorzuheben im Orchester sind die Chalumeaux, klarinettenverwandte Instrumente, die sich am Wiener Hof, für den Bononcini die Oper ursprünglich 1708 geschrieben hatte, großer Beliebtheit erfreuten und sich immer wieder mit einzelnen Soloarien in den Wiener Opern auch von J.H.Fux finden lassen. Auch in Mario gibt es diesen besonderen Klang zweimal zu hören.

Die Orchesteraufstellung, die für das Barockorchester der Fachrichtung bereits Tradition hat, aber leider nur sehr selten anderwärts zu sehen und zu hören ist, entspricht historischen Vorbildern und ermöglicht ein optimales kammermusikalisches Zusammenspiel. Mehr als fünfundzwanzig Musiker und Musikerinnen spielen mit ganzem Herzen und erzeugen die Affekte, auf denen die Sänger Ihre Rolle ausbreiten können – die musikalische Leitung gibt das Tempo an, ist aber sonst vor allem Vermittler bei dem gemeinsamen musikalischen Erlebnis. Die Sänger führen durch Ihre künstlerische Überzeugungskraft und Ihre musikalischen Gesten. Diese wiederum werden verstärkt durch die Gestensprache ihrer Körper, die sie mit Nils Niemann einstudiert haben und welche die Aussage der Musik verdeutlichen.

So ergänzen sich die Elemente der Aufführung im Dienste der Musik – denn gemeinsam mit dem Text ist sie, die Musik nämlich, doch absoluter Mittelpunkt einer Opernaufführung - so wurden sie zu ihrer Entstehungszeit genau dafür konzipiert und so ist sie noch heute als in sich geschlossenes Gesamtkunstwerk wahrnehmbar.

Die Tänzerin **Ilka Trotte** hat freundlicherweise die Kostüme der Aufführung zusammengestellt und betreut. Viel Dank gebührt auch der Studentin **Petra Zambo**, die mit ungeheurem Eifer die viele organisatorische Arbeit bewältigt hat wie natürlich auch allen Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen der Hochschule, die so eine Aufführung überhaupt erst möglich werden lassen.

Die Arien der heutigen besonderen Aufführung des „Mario“ wurden von Dr.Maul zusammengestellt und er verfasste auch die Zwischentexte, die zu unserer Freude der Prorektor für künstlerische Praxis der Hochschule Dirk Vondran, vortragen werden. Aus diesem Grund finden Sie in der Folge auch keine Inhaltsangabe oder eine Ablichtung des Librettos – legen Sie das Programmheft also während der Aufführung genüsslich zur Seite, lassen Sie sich von Herrn Mauls Texten durch die Oper führen und zeigen Sie durch Ihre Reaktionen, ob und wie die Aussagen von „Der Flüchtige Mario“ Sie erreicht. Denn auch diese aktive Teilnahme des Publikums ist Teil einer gelungenen Aufführung. Viel Vergnügen!

Susanne Scholz