

abhängig von der Szene entwickelnde Orchestersatz mit seinen Wiederholungen als Degenerierung der Neurose zur Psychose gedeutet. Die Frage Edward T. Cones, wessen Standpunkt die jeweilige Dramatis persona vertrete: die eigene, die des Sängers oder die des Komponisten/Librettisten, stellt er erneut zur Diskussion.

In seinem Beitrag zu *Lamico Fritz* erörtert Jesse Rosenberg zunächst die positive Darstellung der Juden in den Erzählungen Émile Erckmanns und Alexandre Chatrians dar, bevor er besonders die Rolle des Rabbinen David in der Erzählung (1864) und dem Theaterstück *Lami Fritz* (1876) untersucht. Im Libretto für Mascagnis Oper fehlen viele religiöse Referenzen, aber auch eine Motivation für die Beibehaltung von Zitaten aus dem neuen Testament aus dem Mund des Rabbinen. Der philosemitische Hintergrund des Stoffes und die Absicht, David als Beispiel eines Reform-Juden zu präsentieren, hat die Wahl der Oper für eine Benefizvorstellung jüdisch-reformierter Organisationen für Aufführungen in New York 1890 bestimmt, während Mascagni aus politischen Gründen in seiner Einspielung der Oper 1942 den Rabbinen durch „Dottore“ ersetzte. Die Vertonung bzw. Bearbeitung zum Libretto von Cyrano de Bergerac scheiterte lange Zeit an den exorbitanten Forderungen Edmond Rostands. Erst die wohlhabende Sängerin Mary Garden ermöglichte das Libretto von Henri Cain, dessen Vertonung Arthur Honegger aufgab, so dass Franco Alfano – zweisprachig und mit der französischen und italienischen Kultur gleichermaßen vertraut – seine Vertonung für beide Sprachen vornahm. Carlos María Solare zeigt das Verhältnis zwischen Rostands Stück und dem Libretto von Cain und die Behandlung der formal unterschiedlichen Verse in der Vertonung auf. Bernard Banoun widmet sich Enrico Goliscianis Libretto der komischen Oper *L'amore medico/Der Liebhaber* als Arzt nach Molières *Amour médecin* und legt Ermanno Wolf-Ferraris Musik-Ästhetik und -Ethik, seine Vorstellungen von der Aufgabe der Komik und von einer zeitgenössischen komischen Oper dar. Diese Oper ist für Banoun das Beispiel eines dreifachen Transfers: eine französische Komödie, für Italien vertont und in Deutschland erfolgreich. In den beiden letzten Artikeln des Bandes von Sylvain Samson und Ivan di Lillo geht es um Dallapiccolas *Il volo di notte* und *Il Prigionie-*

*ro*. Samson stellt ins Zentrum seiner Überlegungen das dialektische Wortpaar Schatten und Licht und die damit verbundenen Vorstellungen, mit denen der Komponist eine bedeutungsvolle Thematik in Villiers de l'Isle Adams *La torture de l'espérance* und in Saint Exupéry's *Vol de nuit* aufgriff. Auch Di Lillo beschränkt sich auf das allerdings sehr viel weiter gehende Studium der beiden Libretti, die er als Werke in Fortsetzung bzw. als Dyptichon interpretiert. Er belegt Gemeinsamkeiten und Abweichungen von den genannten literarischen Vorlagen (und Victor Hugos Gedicht „La rose de l'infante“) und sieht die Konfrontation zweier Typen von Männlichkeiten, einer absoluten Autorität und (s)eines wehrlosen Opfers, als fundamentales Thema der Geschichte Italiens an, also nicht nur als Auseinandersetzung mit dem Faschismus.

Mit den beiden Bänden, die jeweils mit einem farbigen Abbildungsteil und einem Register ausgestattet sind, ist es den Herausgebern gelungen, einen außerordentlich wichtigen und neuen Überblick über den französisch-italienischen Kulturtransfer auf dem Gebiet des Theaters und der Oper zu präsentieren. In der umfangreichen Bibliografie der beiden Bände vermisst man wichtige deutschsprachige Titel, die auch die Thematik der italienischen Oper behandeln; so sind z. B. keine Publikationen von Silke Leopold und auch nicht die vier der Oper gewidmeten Bände des *Handbuchs der musikalischen Gattungen* darin aufgenommen. Bei der Herstellung des Notensatzes sind einige Regeln, etwa der Unterschied zwischen Trennungsstrich und Strich, der die Silbenzuordnung zu mehreren Tönen bestimmt, nicht beachtet. Bei mehrsprachigen Bänden stellt sich immer die Frage der Einheitlichkeit der Formalia (Stelle der Anmerkungsziffern, Zitate in der Originalsprache, in Übersetzung mit oder ohne Wiedergabe des originalen Wortlauts in Anmerkungen etc.), aber im vorliegenden Band hat man offenbar darauf keine Mühe verwendet, nicht einmal in Artikeln derselben Sprache.

(August 2010)

Herbert Schneider

*Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800.* Hrsg. von Marcus Chr. LIPPE. Kassel: Gustav

Bosse Verlag 2007. IX, 381 S., Abb., Nbsp. (Köln-er Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 9.)

Der Band enthält die Referate einer Tagung, die das Kölner DFG-Projekt „Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830“ aus Anlass der ersten modernen Wiederaufführung von Joseph Weigls Oper *Die Schweizer Familie* veranstaltete. Beleuchtet wird das Spannungsfeld zwischen französischer und italienischer Oper, in dem sich das ursprünglich kaum eigenständige deutschsprachige Musiktheater befand. Um 1800 – so die Kernaussage des Bandes – setzte in Deutschland eine sprunghafte Entwicklung ein, bei der zahlreiche formale und stilistische Experimente zu verzeichnen waren und in der die vielfältigen ausländischen Vorbilder zu etwas Neuem amalgamiert wurden.

Einleitend ordnet Sieghart Döhring die Rezeption italienischer Opern in einen umfassenden ideen- und gattungsgeschichtlichen Kontext ein und beleuchtet das für deutsche Bühnen komponierte Œuvre italienischer Komponisten. Dieses stellte bereits ein Auslaufmodell dar; im 19. Jahrhundert waren dann kaum noch Komponisten aus Italien an deutschen Höfen tätig. Gleichzeitig war das deutschsprachige Musiktheater – wie Thomas Betzwieser in einer Untersuchung der deutschen Opernästhetik zeigt – durch Unentschiedenheit gekennzeichnet, was die Ausbildung funktionierender Gattungen betrifft: Er konstatiert einen „Aufbruch“ der deutschen Oper, „bei dem jedoch weder Route noch Ziel klar konturiert erscheinen“ (S. 27). Das Defizitäre des deutschsprachigen Musiktheaters dieser Zeit arbeitet auch Sabine Henze-Döhring heraus, die illustriert, wie sich die Rufe nach einer eigenständigen deutschen Oper anfangs vor allem publizistisch niederschlugen, während für die Werke zwei Richtungen bestimmend blieben: „die überaus enge Orientierung an der italienischen Oper einerseits, an der französischen Dialogoper andererseits“ (S. 61). Arnold Jacobshagen deutet die deutsche Opernlandschaft um 1800 als transkulturellen Raum und liefert einen theoretischen Rahmen, um die Assimilierungs- und Amalgamierungsprozesse zu verstehen, mit denen französische und italienische Modelle beispielsweise in Beethovens *Fidelio* verschmolzen wurden. Am Beispiel von Mozarts *Zauberflöte* diskutiert Anno Mungen

die Anwendbarkeit der Theatralitätsforschung auf die Dialogoper.

Der Block „Etablierung der Gattung Oper in Deutschland“ umfasst fünf Beiträge, die allerdings nur teilweise auf den Übertitel rekurrieren: Während Christine Siegert Verbreitungswege italienischer Opern im deutschsprachigen Raum nachzeichnet, beleuchtet Panja Mücke die spezifische Situation in Dresden. Die Anfänge des deutschen Nationaltheaters stellt Norbert Oellers dar – ein Thema, das in der Tat, wie der Autor selbst eingesteht, „schon oft“ (S. 153) behandelt wurde. Eine stoffgeschichtliche Untersuchung zum Wunderbaren im romantischen Opernlibretto liefert Wolf-Dieter Lange. Detlef Altenburg erarbeitet eine nützliche Typologie von Szenotypen und musikalischen Gestaltungsprinzipien in der Schauspielmusik. Weitere sechs Beiträge widmen sich dann wieder dem europäischen Kontext, vor allem Italien: Daniel Brandenburg stellt die Buffa-Rezeption in Wien dar, die sich vor allem durch die Bearbeitung italienischer Werke vollzog, während Martina Grempler einen kurzen Blick auf das Nebeneinander der verschiedenen Gattungen in Italien wirft. Am Beispiel von Opern Poißls und Weber untersucht Marcus Lippe die deutschsprachige Opernproduktion in München; Fragen der Librettistik widmen sich die Romanistinnen Mignon Wiele und Caroline Lüderssen. Michele Callela vergleicht Spohrs *Zemire und Azor* mit der französischen Erstvertonung des Librettos und arbeitet heraus, wie dieses Stück durch die Auseinandersetzung mit verschiedenen musiktheatralischen Traditionen geprägt ist. Der letzte Block ist betitelt mit „Das Singspiel in Wien“, behandelt mit Joseph Weigl aber nur einen der wichtigsten Exponenten. John A. Rice ordnet dessen *Die Schweizer Familie* in den Kontext der deutschsprachigen Oper in Wien ein, während Klaus Pietschmann die Gattungs- und Stilvielfalt im musikdramatischen Schaffen des Komponisten beleuchtet. In einem umfangreichen Artikel zeichnet Rainer Cadenbach nach, wie sich die Lebenswege Weigls und Beethovens immer wieder kreuzten. Der Sammelband ist nicht allein nur würdiger Abschluss des DFG-Projekts, sondern er eröffnet auch inhaltliche und methodische Perspektiven für die weitere Forschung.

(Dezember 2010)

Sebastian Werr