

sprachigen Musiktheaters zu bestimmen. Grundlage der Kultur des Komponisten sei die am Ende des 18. Jahrhunderts auslaufende barocke Affektgestaltung; von diesem Ausgangspunkt habe Salieri versucht, sich vorsichtig den Geschmacksänderungen anzupassen, indem er die Möglichkeiten entwickelt, Figuren und Situationen zu charakterisieren. Nicht zuletzt habe der Komponist nach jener „edlen Einfachheit“ gestrebt, die in Wien seit Glucks „reformierten“ Bühnenwerken Bestandteil der lokalen Musikkultur geworden war. In der Zusammenfassung betont Herrmann, wie Salieri von der „heutigen Musikwissenschaft [...] immer noch weitgehend durch die Brille des späten 19. Jahrhunderts“ gesehen wird; zu den Vorurteilen gehöre auch die vermeintliche „anti-deutsche“ Haltung des Komponisten, dessen Kultur eher für kosmopolitisch zu halten sei. Es ist demnach wünschenswert, dass neben Herrmanns grundlegender, analytisch orientierter Arbeit weitere Untersuchungen unternommen werden, insbesondere über die anderen, heute vergessenen Komponisten des Wiener Singspiels: unter anderen Carl Ditters von Dittersdorf, Joseph Weigl und Peter von Winter.

(April 2017)

Roberto Scoccimarro

MARIA BIRBILI: *Die Politisierung der Oper im 19. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: PL Academic Research 2014. 379 S., Abb., Nbsp. (Perspektiven der Opernforschung. Band 21.)

Es handelt sich um eine außergewöhnlich breit angelegte Repertoirestudie, die – im Anschluss an Anselm Gerhards Studie über die *Verstädterung der Oper* – den Politisierungsprozess der Gattung von der französischen Revolution bis ins Risorgimento verfolgt. Besonders verdienstvoll ist der Nachweis, dass die politisch-propagandistische Funktion der Opernstoffe nicht nur von der sogenannten „Rettungsoper“ auf

der Bühne der Opéra comique ausging, sondern auch an der Opéra in der durchkomponierten Gattung greifbar wird. Die Verfasserin analysiert hierzu eine große Anzahl an Werken, die sie unter dem heuristischen Sammelbegriff der „Belagerungsoper“ zusammenfasst. Die Idee der Volkssouveränität und des kollektiven Handelns, das die Intrigenhandlung des ancien régime ersetzt, wird vor allen Dingen in den kollektiven Schwurszenen der Opern greifbar. Dass diese Gestaltungsmerkmale der Opern der Revolutionszeit für alle weiteren analysierten Werke des 19. Jahrhunderts gattungsprägend waren, ist die zentrale These des Buches.

Von den Opern des Empire wird vor allem Gasparo Spontinis *Fernand Cortez* analysiert, das die Verfasserin als Übergangswerk und Vorläufer der Grand Opéra auffasst. Der Grund für die „Unzufriedenheit Napoleons mit der Fassung von 1809“ (S. 84) bleibt allerdings trotz der ausführlichen Analyse der späteren Fassungen unklar.

Unfreiwillig komisch geraten manche der Adaptionen französischer Modelle in der neapolitanischen Oper, denen die Verfasserin im Folgenden in extensiver Breite nachgeht. Zu Recht stellt sie Gioachino Rossinis *Mosè in Egitto* ins Zentrum dieses Kapitels; unklar bleibt allerdings, warum sie Honoré de Balzacs dezidiert politische Deutung der Oper in *Massimilla Doni* nicht berücksichtigt, die ihr eine deutlich präzisere Beschreibung des politischen Gehaltes ermöglicht hätte, welche auf die spätere Rezeption des *Nabucco* als italienische Nationaloper vorausweist. Die folgende Analyse von Daniel François Esprit Aubers *Muette de Portici* bietet weitgehend Bekanntes, allerdings ist die Behauptung, dass die Konzeption der Tenorrolle als „schwankender Held“ „bisher unbekannt“ sei (S. 121) zu relativieren: Der zumindest artverwandte Rollentypus des „passiven Helden“ begegnet bereits in den von Napoleon bewunderten Opern

*Achille* (1801) von Ferdinando Paër und *Ossian* (1804) von Jean François Le Sueur.

Die Kontextualisierung von Rossinis *Le Siège de Corinthe* zeigt mit nachgewiesenen Bezügen nicht nur zum aktuellen griechischen Freiheitskampf, sondern auch zur zeitgenössischen antirestaurativen und liberalen Bewegung neue Aspekte auf, die in diesem Werk greifbar werden. Ebenfalls neu ist die Erkenntnis, dass die Dramaturgie der Rütli-Schwur-Szene in Rossinis *Guillaume Tell* unmittelbar auf den Modellen der Revolutionsoper beruht, mit der der Librettist Etienne de Jouy noch aus direkter Anschauung vertraut war. Dass Rossini „die erste in ihrer Essenz kompromißlos politische Oper zu schaffen wagte“ (S. 202), erweist sich u. a. an der Nebensächlichkeit der Liebeshandlung zwischen Sopran und Tenor, welche für die politische Haupthandlung – die Befreiung der Schweizer vom Joch der Habsburger – irrelevant ist.

In den folgenden Analysen der Hauptwerke der Grand Opéra – Jacques Fromental Halévys *La Juive* und Giacomo Meyerbeers *Les Huguenots* und *Le Prophète* – wird einmal mehr deutlich, welchen großen Einfluss Meyerbeer auf die Gestaltung der Libretti seiner Opern nahm, während Halévy das Scribe'sche Modell unverändert vertonte. Besonders ergiebig sind die ausführlichen Quellenstudien, welche die Autorin hier betrieben hat, indem sie einerseits unbekannte Frühfassungen zum *Prophète* (z. B. den „Mormonenplan“) dokumentiert und andererseits die Kompositionsstadien des berühmten „Grand Duos“ aus den *Huguenots* analysiert. Von diesem Modell sind auch die Duette in Giuseppe Verdis *Don Carlos* geprägt, die sie im Anschluss untersucht.

Gleichwohl kommt ihre methodische Prämisse, sich ausschließlich auf die politische Aussage der Werke zu konzentrieren, gerade an diesen Schlüsselwerken des Repertoires an ihre Grenzen. Denn zum einen führt die Prämisse des Politischen zu einer

ungerechtfertigten Abwertung der zweifellos konventionelleren, aber doch auch sehr erfolgreichen Dramaturgie Halévys. Zum anderen fällt mit *Robert le diable* ein Schlüsselwerk Meyerbeers zunächst aus dem Fokus der Betrachtung, das doch, wie Sieghart Döhring gezeigt hat, konstituierend für Meyerbeers Ideendiskurs war. Etwas unvermittelt wird eine Analyse dieses Werkes dann doch noch nachgereicht, und zwar unter dem Stichwort „Inzest“, worunter die Verfasserin offenbar jede Art von innerfamiliären Liebesbeziehungen versteht – in diesem Fall die väterliche Liebe des Dämonen Bertram zu seinem Sohn Robert. Die Autorin vergleicht dessen Dramaturgie im Folgenden mit ähnlichen Beziehungen in Opern Verdis, für die *Rigoletto* paradigmatisch genannt sei. Generell untersuchen die letzten Kapitel Anlehnungen in Opern Verdis an mögliche französische Vorbilder.

Verdienst der Studie ist es zweifellos, die Kontinuität eines politischen Ideendiskurses seit der Revolutionszeit auch in der durchkomponierten Gattung der Opéra nachgewiesen zu haben. In Revolutionsduetten oder Schwurszenen sind die Modelle, welche die „Belagerungsoper“ der Revolutionszeit entwickelt haben, bis in die Epoche der Grand Opéra nachweisbar; allerdings werden diese Modelle spätestens durch Eugène Scribe und Meyerbeer so stark transformiert und individualisiert, dass sie höchstens noch als Allusionen durchschimmern, bei Meyerbeer ohnehin nicht mehr in direkter Anlehnung an die Opern der Revolutionszeit, sondern höchstens noch über Rossini vermittelt.

Die Studie ist aufschlussreich und interessant. Die Lesbarkeit wird allerdings dadurch beeinträchtigt, dass die Autorin – vor allem im ersten Teil – allgemeinhistorische Digressionen einfügt, die zur Erhellung des Untersuchungsgegenstandes wenig beitragen. Gelegentlich leidet die Gedankenführung an der überbordenden Masse an analysierten Opern. Das Literaturverzeichnis ist

knapp gehalten und enthält nicht alle in den Fußnoten nachgewiesenen Titel; redaktionell sind Fehler stehengeblieben, z. B. sind die *Mémoires d'un bourgeois de Paris* natürlich von Louis Véron und nicht von Jacques Bonnaure (S. 215, Fußnote 407); *Le Prophète* ist nicht 1839, sondern 1849 uraufgeführt worden (S. 236), und *La Juive* wird nicht ins Feuer geworfen, sondern in einen Kessel mit kochendem Öl (S. 217, auch 283). (Dass dies gegenüber den Heroinen, die von Voltaire bis Berlioz zuhauf ins Feuer gehen, zweifellos eine Steigerung des Schreckens darstellt, hätte im Kapitel 10 „Dokumentation des Schreckens“ dargestellt werden können.) Hilfreich ist der Index, der nicht nur alle zitierten Eigennamen, sondern auch die besprochenen Werke erschließt.

(März 2017)

Matthias Brzoska

*JOHN CARNELLEY: George Smart and Nineteenth-Century London Concert Life. Woodbridge: The Boydell Press 2015. XII, 329 S., Abb. (Music in Britain, 1600–2000.)*

Als Felix Mendelssohn Bartholdy 1829 nach London kam, war es Sir George, wie er ihn nannte, in dem er den besten und feinsten Dirigenten sah (S. 250). Ähnlich pries auch Ignaz Moscheles den exzellenten Dirigenten, der fast alle wichtigen Festivals und Konzerte in London und in der Provinz mit größter Sorgfalt und Präzision dirigierte (S. 65). Doch wer war dieser vielgepriesene Dirigent, worin bestanden seine Leistungen?

Grundlage von John Carnelleys gründlicher Studie über Leben und Wirken von Sir George Thomas Smart (1776–1867), den ersten professionellen Dirigenten in Großbritannien, ist dessen handschriftliches autobiographisches Journal (Sir George Smart Papers, London, British Library, Add. MSS 41771–41779, 42225). Carnelly beleuchtet die außergewöhnliche Karriere von Smart aus drei Perspektiven: zunächst

seinen erfolgreichen Weg an die Spitze des Londoner Musiklebens, dann seine innovativen Beiträge zum Konzertleben in London und zu Musikfesten in den englischen Provinzen; außerdem seine Reise in wichtige europäische Musikmetropolen im Jahre 1825, auf der er u. a. mit Beethoven zusammentraf und bei Weber eine englische Oper in Auftrag gab. Seitdem galt er als der führende britische Musiker seiner Zeit und war ab 1830 vielfältig in den Aufbau des viktorianischen Musiklebens involviert.

Carnelleys Buch kann deshalb zum einen als eine gründliche Fallstudie zum Werdegang eines erfolgreichen und einflussreichen britischen Musikers des 19. Jahrhunderts gelesen werden: George Smart begann als Organist der St. James's Chapel, Hampstead Road, war dann Lehrer an Schulen und gab „amateur lessons“ für adlige Schüler und „professional lessons“ für professionelle Sänger. 1794 sprang er bei einem Konzert unter Haydns Leitung als Paukist ein und sang als Bass in Oratorien- und Opernchören. 1802, in der Zeit der kurzen Unterbrechung des Kriegs zwischen Großbritannien und Frankreich, besuchte er gemeinsam mit Vater und Bruder Paris. Hier, wie auch auf seiner späteren Europareise 1825, notierte Smart täglich, was ihm Erinnerungswürdig war, etwa die Zusammensetzung des Opernorchesters oder die Möglichkeit des Dirigierens mit Taktstock. Anhand zahlreicher Quellen arbeitet Carnelly heraus, welche karrierefördernde Wirkung zu Smarts Zeit der Kontakt zu einflussreichen Förderern aus den obersten Schichten der Gesellschaft hatte, im Fall von Smart insbesondere zu Lord Charles Spencer. Smart war der erste britische Musiker, der als Dirigent Karriere machte, in der Vereinigung der Funktionen von Impresario, Verwalter und Dirigent. Damit wurde er zur zentralen Figur für die Entwicklung des Londoner Konzertlebens in der Zeit zwischen 1800 und 1867. Effektive Probenarbeit mit guten Musikern und ein bewusst innovatives Re-