

gleichzeitig konstatierend, dass es ein realisiertes Ideal nicht geben kann. Zwei Liedanalysen (Schuberts *Der Wanderer* D 649 nach Friedrich von Schlegel und Brahms' *Bitteres zu sagen denkst du* op. 32, Nr. 7, nach Georg Friedrich Daumer) und ein Essay über Robert Schneiders Roman *Schlafes Bruder* (1992) schließen den vielfältigen, an Anregungen und Diskussionsstoff äußerst reichen, sorgfältig edierten Band. (April 2005) Jürgen Schaarwächter

ALESSANDRO DI PROFIO: La Révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789–1792. Paris: CNRS Éditions 2003. 561 S., Abb., Nbsp. (Collection Sciences de la Musique.)

Im Gegensatz zu dem übrigen Europa hatte die italienische Oper, von Di Profio pointiert als „le premier théâtre du monde“ bezeichnet, in Frankreich bis zur Gründung des Théâtre de Monsieur im Jahre 1789 einen schweren Stand. Di Profios aus seiner Dissertation an der Universität Tours entstandene Monographie ist der Vorgeschichte und Geschichte dieses Pariser Theaters – während der Revolution erhielt es den unbelasteten Namen Théâtre Feydeau – gewidmet, in dem ein Repertoire an modifizierten Opern buffe aus Italien aufgeführt wurde. Der erste Teil des Buches stellt eine Institutionsgeschichte dar: Nachweis der Etappen der insgesamt zehn Jahre in Anspruch nehmenden Verhandlungen bis zur Gründung des Hauses und des als Amphitheater mit Logen konzipierten Theaterneubaus, die Ermittlung der in der Opéra gespielten italienischen Opern, der Mitglieder des ungewöhnlich gut bezahlten italienischen Sänger-Ensembles und des von Giovan Battista Viotti aus französischen Instrumentalisten zusammengestellten Orchesters. Bevor es zur Gründung des Théâtre de Monsieur kam, bestand ein lebhaftes, von Marie-Antoinette und den Italophilen gefördertes Interesse an der Opera buffa in italienischer Sprache bzw. in französischer Übersetzung, die man im 18. Jahrhundert als „parodies“ bezeichnete. Letztere wurden in der Opéra, am Hof und im Théâtre de M^{lle} Montansier gespielt, Erstere zunächst in Versailles durch die italienische Truppe des Haymarket während der Londoner Sommerpause und dann durch eine eigene Truppe des Théâtre de Monsieur.

Die Repertoire-Untersuchung des Théâtre de Monsieur ergab 32 bereits anderswo in Europa mit großem Erfolg gespielte Opern buffe und nur zwei erfolglos gebliebene Uraufführungen, d. h. es handelt sich in der Regel um Repertoirestücke, die man in Paris sehen wollte, zum großen Teil bereits aus den übersetzten Versionen kannte und von denen eine Reihe auch in zwei aufeinander folgenden Saisons gegeben wurden. Sowohl aufgrund ihrer völlig verschiedenen Dramaturgie als auch wegen der Mitwirkung der nur als Sänger, nicht aber als „acteur“ geschätzten Kastraten (zwar konnte man sich, wie Di Profio betont, im Concert Spirituel früh für die italienische Tenorstimme erwärmen – in der französischen Oper dominierte jedoch die Haute-contre bis weit ins 19. Jahrhundert), hatte die Opera seria in Paris keine Chance. Da sie als zu fremde Gattung auf Ablehnung gestoßen wäre, wurde sie nicht ins Repertoire aufgenommen. In diesem Zusammenhang wiederholt Di Profio die bekannten Unterschiede in der Dramaturgie der Tragédie lyrique und der Opera seria. Der Auffassung des Autors, der Auftritt aller Personen im „finale a catena“ der Opera buffa sei dem französischen Publikum völlig fremd gewesen, widerspricht die Beteiligung in der Regel aller Darsteller am Vaudeville-Finale, das in anspruchsvolleren Opéras comiques bzw. Drame lyriques im Übrigen bald in Gestalt von Mischformen aus Vaudeville-Finale und Elementen des Buffo-Finale erschien.

Da sich Literaten und Feuilletonisten Di Profio zufolge eng an den Regeln des klassischen französischen Theaters orientierten, brachten sie bis hin zu Théophile Gauthier immer wieder die gleichen Argumente gegen das italienische Libretto und gegen die als Plagiate angesehenen Transformationen französischer Stücke in italienische Libretti vor. Aus diesem Grund wurde 1792 vermutlich die geplante Aufführung von Mozarts *Le Nozze di Figaro* im Théâtre Feydeau abgesetzt. Da sich die Presse lediglich mit den Libretti der in Paris gespielten Opern buffe beschäftigte, geht Di Profio davon aus, dass ihre Urteile keineswegs den Geschmack des Publikums spiegeln.

Der bereits für die am Haymarket für die Einrichtung der Texte verantwortliche Librettist Antonio Andrei bearbeitete die Textbücher für das Théâtre de Monsieur: Er eliminierte dialektale Texte und Szenen und passte den Stoff an

die spezifischen nationalen Gegebenheiten und kulturellen Voraussetzungen des Pariser Publikums an mit der Folge, dass wesentliche Elemente der Buffa verloren gingen. Die Rezitative wurden wegen der Ablehnung des italienischen Rezitativs in Frankreich erheblich gekürzt. Da die meisten Besucher des Italienischen nicht mächtig waren, entgingen ihnen die dadurch entstehenden Brüche, ganz zu schweigen von den Raffinessen, dem Witz und den Pointen des Originals.

Di Profio spricht von zwei Dichotomien zwischen der französischen und italienischen Konzeption der Opern: Kürze und dramatische Zwänge bei den Franzosen, Ausschweifung und musikalische Zwänge zulasten der dramatischen Logik bei den Italienern. Als Trojanische Pferde bezeichnet er die häufigen Einlage- bzw. ausgetauschten Arien und Duette, deren Stil an der Seria-Oper – ohne parodistische Absicht wie in der Opera buffa – orientiert ist, da Seria-Arien den Liebhabern der italienischen Oper aus dem Concert Spirituel bekannt waren. Besonders die typischen durch Lazzi und Zitate bzw. intertextuelle Beziehungen charakterisierten Arien wurden ersetzt, da das Publikum keine Voraussetzungen für ihr Verständnis mitbrachte. Die oftmals sehr kunstvolle dichterische Form der meist sehr langen Arientexte nach dem Vorbild Goldonis wurde in den Ersatzarien durch „archaische“ kurze Strophen im Stil der älteren Seria-Oper ersetzt. Ihre Identifizierung – besonders viele dieser Stücke stammen von Luigi Cherubini – ist ein wichtiges Ergebnis des Buches. Bei älteren Operen buffe werden die Musiknummern durch neue Stücke ersetzt – Di Profio spricht dann von Pasticcien –, wie dies seit langem bei der Reprise älterer Tragédies lyriques in der Académie royale de musique üblich war. Im Fall der im Théâtre de Monsieur aufgeführten Operen buffe mit mehreren neu komponierten Arien des Seria-Typs liegt eine Annäherung bzw. Vermischung von Gattungselementen der Seria- und Buffo-Oper vor, wie sie für Mozart typisch ist und für die französische Oper später von Choron konstatiert wird. Di Profio verwendet deshalb die Bezeichnung „Theater der Synthese“.

Di Profios Untersuchung basiert auf einer gründlichen Auswertung der Presse, der Archivalien, der musikalischen Quellen und theoretischer Schriften. Der dokumentarische Teil

des Buches (Dokumente zur Entstehung, das Statut des Théâtre de Monsieur, Presseberichte) ist 30 Seiten umfangreicher als die eigentliche Darstellung. Die Identifizierung einer Librettosammlung der Bibliothèque Nationale, in der in handschriftlichen, vermutlich von Antonio Andrei stammenden Annotationen die vorgenommenen Eingriffe und die Einlagearien notiert sind, und die Auswertung der in musikalischen Periodika erscheinenden italienischen Arien und Duette erleichterten die Identifizierung vieler Einlagearien. Sehr hilfreich für die weitere Forschung sind die tabellarischen Übersichten über das Repertoire, das Opernpersonal, die verschiedenen Fassungen von Arientexten, die Libretti sowie die Statistik der Aufführungen.

Die Zählung der Takte in den Legenden der Notenbeispiele ist uneinheitlich, S. 224 falsch. Auf den Seiten 204 und 210 ist jeweils ein Satz nach einer nicht zu Ende geführten Korrektur verunglückt. Einige Wiederholungen hätte man streichen können. Mit seinem gut ausgestatteten Buch hat Di Profio eine sehr gründliche und kenntnisreiche Untersuchung vorgelegt, deren Lektüre sehr zu empfehlen ist.

(August 2005)

Herbert Schneider

GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI: La casa del Mugnaio. Ascolto e interpretazione della „Schöne Müllerin“. Con l'edizione del ciclo liederistico secondo la Neue Schubert-Ausgabe. Firenze: Leo S. Olschki Editore 2003. 322 S., Abb., Nbsp. (Historiae Musicae Cultores CII.)

Als Franz Schubert im Herbst 1823 seinen Liederkreis *Die schöne Müllerin* komponierte, war er häufig krank und wurde sich vermutlich erstmals seiner syphilitischen Ansteckung bewusst. Die Diskrepanz zwischen dieser biographischen Situation des Komponisten und seinen scheinbar idyllisch-romantischen Müllerliedern veranlasst Giuseppina La Face Bianconi, in ihrer Monographie über Schuberts Zyklus die vermeintliche Naivität dieser Liebesgeschichte zu hinterfragen und den Liederkreis als „rappresentazione [...] di un processo psichico“ zu deuten, nämlich als Darstellung einer depressiven Erfahrung, die sich nach wechselnden melancholischen und euphorischen Phasen zu einer Psychose entwickelt und im Selbstmord kumuliert (S. 25).