

MITTEILUNGEN

DES

**DOKUMENTATIONSZENTRUMS
FÜR LIBRETTOFORSCHUNG**

Nr. 23

Juni 2013

des Balletts und charakteristischer Couleur – mit einer Vorstellung von der Oper als Drama, nicht als Tragödie (...) die sogar eine Vermischung der Stilhöhen erlaubt, gar wünschenswert erscheinen lässt“ (S. 12). – SVEND BACH (*Giudizi su Cherubini – oggi, ieri e domani*, S. 23-33) vergleicht Würdigungen der Streichquartette Cherubinis seit HOHENEMSER 1913. Obwohl das Verständnis insgesamt zugenommen habe, rufe Cherubinis Musik immer noch ‚diffuse Perplexität‘ hervor (S. 32, vgl. S. 25f.), was sehr schön mit seiner Suche nach dem Absoluten (am Beispiel des c Moll-Requiems, S. 32f.) begründet wird.

Der Besprechungsteil (S. 34-41; Bücher, Noten, CDs) würdigt u.a. die Edition der *Buffa Lo sposo di tre e marito di nessuna* innerhalb der Cherubini-Werkausg. (hg. von HELEN GEYER und ELISABETH BACH; S. 36-39); JOACHIM VEIT moniert u.a. stillschweigend getroffene Entscheidungen und Lücken im Kritischen Bericht. Ausführlich berichtet wird über die beiden Cherubini-Kongresse in Florenz und Weimar 2010 (S. 42-46). In den Aufführungskritiken und -hinweisen (S. 48-59) wird u.a. die *Koukourgi*-UA in Klagenfurt 2010 besprochen (S. 48f.; kaum etwas zur Inszenierung). Auf die Bibliographie der Cherubini-Lit. 2008-2011 (CHR. STEGERT, S. 6-64) folgen erfreulicherweise vier Seiten Farbbabb.en (meist aktuelle Inszenierungsphotos, S. 65-68) und „Mitteilungen“ der Cherubini-Gesellschaft (S. 69-72).

*FRANZ MICHAEL MAIER, *Zwischen Weltvertrauen und Skepsis. Beethoven und die Kosmologischen Betrachtungen von Joseph Johann Littrow*, aus: Wezel-Jahrbuch. Studien zur europäischen Aufklärung, Bd 14/15 (2011/12), Hannover: Wehrhahn 2012, S. 277-302

Verweist auf den 1752 entdeckten Musiktraktat Philodems von Gadara (S. 277f.), um zu zeigen, „dass nach 1806 ein theoretisch entfalteter und philosophiegeschichtlich fundierter skeptischer Blick auf die Musik der Möglichkeit nach vorhanden war“ (S. 279f.). Beethoven finde einerseits im Astronomen Littrow (S. 279-288) einen Kronzeugen dafür, „dass auch in der Newton-Welt Vertrauen in die wohlgeordnete Natur möglich und angebracht ist“ (S. 287), was er in seinen „weltvertrauenden Kompositionen“ (S. 289) – der Ode *Die Ehre Gottes aus der Natur*, dem *Abendlied unterm gestirnten Himmel zu singen* (1820) oder der Ode *An die Freude* – zum Ausdruck bringe (S. 289-294). Andererseits spreche der auf Drängen des Verlegers „nach Haydnscher Manier“ (S. 298) komponierte neue Finalsatz des Streichquartetts op. 130 (S. 294-298), der die von R. Rolland als „Dokument einer autokratischen Selbstsetzung“ (S. 300) gedeutete große Fuge ersetzt, dafür, daß Beethoven „einen skeptischen Blick auf die Reichweite menschlichen Tuns, auf *esprit vainqueur* und *génie créateur* artikulieren wollte“ (S. 302).

BARBARA HINDINGER und ESTER SALETTA (Hrsg.), *Der musikalisch modellierte Mann. Interkulturelle und interdisziplinäre Männlichkeitsstudien zur Oper und Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, Wien: Praesens 2012, 425 S.

„Das Anliegen des vorliegenden Bandes ist es, im Rahmen der Interdisziplinarität aus literatur- und musikwissenschaftlicher Perspektive mehrere Ebenen zu erschließen, auf denen sich Vorstellungen und Problematiken von Männlichkeiten [der Plural ist Programm] konfigurieren“ (S. 10). Die meisten der siebzehn Beiträge suchen dieses Ziel über einen „Vergleich zwischen literarischer Quelle, Libretto und musikalischer Ausgestaltung“ zu erreichen (ebd.). „Im Mittelpunkt des Bandes steht die Suche nach historisch und kulturell variierenden Männlichkeitskonzepten einerseits und nach individuellen männlichen Dispositionen andererseits“ (S. 11). Im Anschluß an diese programmatischen Er-

läuterungen stellt das Vorwort der Hrsg.innen (dt. S. 9-16) kurz die einzelnen Beiträge vor.

MARTIN-M. LANGNER (*Schwierige Befunde. Von den Grenzen der Beschreibung musikalisch konnotierter Männlichkeit am Beispiel der Bühnenmusik Beethovens zu Goethes Drama Egmont*, S. 24-35) geht aus von der Opposition zwischen ‚männlich‘ konnotierter musikal. Figurenzeichnung für Cläre und ‚weiblicher‘ für Egmont (S. 25); trotz unterschiedlicher Möglichkeiten der musikal. Interpretation (S. 29-32) glaubt er aus der Positionierung von Clares Lied und Egmonts Apotheose (S. 33) folgern zu können, daß Beethoven „weniger eine in Opposition stehende Geschlechtlichkeit, sondern ein Ideal und einen Wunsch einer Menschheit, zu der die Überwindung von Gewalt, Trennung, Machtgier und Mordlust gehört und an dem beide Geschlechter gleichermaßen Anteil haben sollen“ (S. 34f.), formuliere.

CHRISTA AGNES TUZAY (*Edler Heide oder grausamer Türke? Kontinuität und Wandel in den Männlichkeitsentwürfen der Türkenoper am Beispiel von Joachim Perinets Libretto Kopf ohne Mann*, S. 36-55) gibt summarische Hinweise zum westeurop. Türkenbild vom MA bis zum 18. Jh. (S. 37-41) und – sehr pauschal – zur „Türkenoper des 18. und frühen 19. Jhs“ (S. 41-44 [„Toleranzdramen“ wie Lessings *Nathan* können unmöglich die „letzte Facette der Türkenoper“ sein, wie S. 44 behauptet wird (Hervorhebung A.G.)]). Joseph Wolfs Oper *Der Kopf ohne Mann* (Wien 1798, Text Perinet, S. 44f.) verbindet, wie es scheint, auf recht willkürliche Weise das vor allem aus Mozarts Singspiel bekannte Motiv der mißglückten Entführung (und überraschenden Begnadigung des Liebespaars) mit jenem des „abgeschlagenen Orakelkopfs“ (S. 46f.); Frau TUZAY gibt vor allem breit gestreute Hinweise zur Stofftradition seit dem MA, auf das Libretto selbst geht sie kaum ein.

ESTER SALETTA („*Ma in altr'uomo mi cambio*“. *Il Don Pasquale di Donizetti e il Rigoletto di Verdi a confronto. Esempi scenici di una mascolinità femminile dell'essere e dell'apparire*, S. 56-70) behauptet mit einigem theoretischen Aufwand den Wandel vom traditionellen Männerbild zu einem ‚neuen‘ Mann („si avvale dell'emotività e dell'esperienza sensoriale per completare la potenzialità conoscitiva della ragione“, S. 60) und findet diesen neuen Typus in Verdis Rigoletto wieder. Daß ein Mann „non soffre più in silenzio (...) non si vergogna più di rendere partecipe il pubblico della sua tragedia interiore“ (S. 63), gilt freilich auch schon für viele barocke Opernfiguren (man denke nur an die Eifersuchtsexzesse von Metastasio Poro in *Alessandro nell'Indie*). Im übrigen ist der schwanzgesteuerte Duca in *Rigoletto* zweifellos „virile“, man wird ihn aber schwerlich als „razionale“ (vgl. S. 63) bezeichnen wollen; und daß Gilda zuletzt in Männerkleidern auftritt, macht sie nicht zur Repräsentantin eines „femminile mascolinizzato e guerriero“ (S. 68), denn als solche müßte sie sich an ihrem Vergewaltiger rächen wollen statt für ihn zu sterben. Als ‚neuer Mann‘ taugt in *Don Pasquale* eher der angesichts von Norinas und Malatestas (scheinbarem) Verrat am Boden zerstörte Ernesto als der Titelheld, obwohl uns dessen hilflose Verzweiflung anrührt.

UTE RÖLLER („*Da fand ich Worte, da fand ich Töne, da hab ich innig mein Herz dir vertraut*“. *Komische und weniger komische Züge der beiden männlichen Hauptfiguren in Peter Cornelius' komischer Oper Der Barbier von Bagdad*, S. 71-95) inventarisiert zunächst komische Elemente in der Rolle des Barbiers (S. 75-81 [in der S. 80 zitierten Passage sind die „Stabreime“ unvermeidliche Folge der dreifachen Anwendung des Polyptotons, der Gedanke an eine Wagner-Parodie dürfte abwegig sein]), dann bei Nureddin (S. 81-91), der keineswegs „ein Gegenentwurf zu den jugendlich-tatkräftigen Eroberern und stürmisch-leidenschaftlichen Bezwingern aller Widrigkeiten, den ‚Machern‘, die die Opernlandschaft prägen [wirklich??]“ (S. 92) ist, sondern dem Typus des hilflos-passiven *Commedia dell'arte*-Innamorato entspricht (vgl. Almaviva im *Barbiere*, der ohne Figaros Hilfe nichts zuwege bringt, Donizettis Ernesto [s.o.] oder Nemorino [*L'Elisir d'amore*]).

BERNHARD KREUZ (*Montur und Meer. Männlichkeiten in Les Troyens von Hector Berlioz*, S. 96-111) formuliert „ein paar Vermutungen zum Thema“ (S. 110): „signifikanter Aufwand an Panzerung“ in der Oper (S. 100), „Streichen der Frau durch Männer“ (S. 99), „Stillstandspunkte“, an denen die Figurenzeichnung „dem Modell des Narziss“ folgt (S. 107f.).

BARBARA HINDINGER (*Individualität, Geschlechtsidentität und gesellschaftliche Anforderung. Männlichkeitsentwürfe in Schillers und Verdis Don Carlos*, S. 112-145): „Anders als in Schillers Vorgela werden im Libretto von Méry und Du Locle explizit keine Männlichkeitsnormen geprägt. (...) Posa [ist] eine Männerfigur, die dem zeitbezogenen kulturellen Leitbild von Männlichkeit sehr nahe kommt, während Don Carlos und Philipp streckenweise als sehr schwach, passiv und emotionalisiert gezeichnet sind“ (S. 142). Weil der „normative Männlichkeitsdiskurs“ (S. 133) ausgeblendet ist, können „Männerfiguren wie Don Carlos und Philipp in der Oper mit Unterstreichung durch die Musik

zum Beispiel ihre gesamten Emotionen zum Ausdruck bringen, ohne ihre männliche Identität zu kompromittieren“ (S. 142).

MELANIE UNSELD („*heroisch*‘ im weitesten Sinne“. *Wagners Konzeption des Helden*, S. 146-159) deutet ausgehend von der Heroismus-Konzeption Hegels (S. 151-157) und Carlyles (S. 157-159) Siegfrieds Tod (als „Folge der Konfrontation des Helden mit dem Prinzip der bürgerlichen Ehe“) nicht als Scheitern, sondern als Erhebung zur „über-individuellen Leitfigur einer Utopie, die von Brünnhilde in Szene gesetzt wird“ (S. 161).

KATHARINA HOTTMANN (*Zwischen Lächerlichkeit und Sympathie: Oberst Ollendorff in Millöckers Bettelstudent – ein Männerporträt*, S. 164-194) charakterisiert Ollendorff als Figur, die „klar in ein standesbestimmtes Raster männlicher Verhaltensnorm hineingestellt ist, andererseits aber auch Möglichkeiten kleiner Ausweichungen zu nutzen weiß“ (S. 185; vgl. sein „Schwamm drüber“) und dadurch „ein Stück weit Sympathie beanspruchen“ könne (S. 190). [Ollendorffs Maulheldentum, S. 171, ist eher für den Capitano als für den Pantalone charakteristisch.]

MARTIN BLAWID („*Oh! Gloria! Otello fu*“. *Von tragischen Helden und intriganten Komplizen. Männlichkeitsentwürfe in Giuseppe Verdis Otello*, S. 195-219) übersetzt eine konsensfähige Otello-Deutung in die Kategorien des „geschlechtersoziologischen Modells“ (S. 196) von R. CONNELL („Je affektgebundener und ruchloser die männlichen Figuren nach der Kernposition der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ streben, desto dramatischer bereiten sie damit ihren Untergang vor“, S. 218).

MARION RECKNAGEL (*Ein Mann von Gefühl – ein Mann von Leidenschaft: Männlichkeitskonzeptionen in Goethes Leiden des jungen Werther und Massenets Werther*, S. 220-241), Goethes Werther räume „seinem Herzen den Vorrang vor der Vernunft ein“ (S. 226), bei Massenet werde „aus dem Mann des Gefühls (...) ein Mann der Leidenschaft“ (S. 227). Dagegen verbinde sich bei Albert „Männlichkeit (...) mit Gefühlsarmut und Härte“ (S. 232). „Die Musik steht auf der Seite der Liebe und Leidenschaft“ (S. 240).

SUSANNE HOCHREITER und MERI DISOSKI (*Dreispeitz, Dreieck, Dreischritt. Männliche Homosexualität und Geschlechterdiskurse in Sardous La Tosca und Puccinis Tosca*, S. 242-273) wenden wacker und mit einer gewissen Neigung zur Überinterpretation Theoreme der Gender-Forschung an. Daß Sardous Cavaradossi als Anhänger der Frz. Revolution zum „Identifikationsobjekt für die Pariser TheaterbesucherInnen [sic]“ würde (S. 249), ist angesichts der ideologischen Spaltung in der Gesellschaft der III. Republik, die das revolutionäre Erbe weithin ablehnte, eher unwahrscheinlich. Die „homosexuelle Note“ im Verhältnis Angelottis zu Cavaradossi (S. 251 und ff.) scheint vor allem dadurch bedingt, daß die Autorinnen den von Sardou imitierten, schwärmerisch-gefühlvollen Freundschaftsdiskurs des 18. Jhs falsch verstehen. Ob Jago ein „court hermaphrodite“ ist (S. 258), sei dahingestellt, Sardous Scarpia ist jedenfalls keiner, und er „repräsentiert“ auch nicht ein „vom bloß menschlich-psychologischen [sic] abstrahiertes Böses“ (S. 259); als Teil eines Repressionsapparats, der ihm unbegrenzte Macht verleiht, ihn aber zu vernichten droht, wenn er die Erwartungen der Königin nicht erfüllt (vgl. S. 264), ist er zur Effektivität verdammt (wodurch Sardou viel moderner ist als Shakespeare oder Illica und Giacosa). Dem Fazit, daß „der Tod aller ProtagonistInnen [sic]“ „das Ende der durch sie repräsentierten Geschlechtermodelle“ bedeute (S. 267), kann man zustimmen, ist doch Tosca ein Otello, der statt Desdemona Jago umbringt.

CAROLA HILMES (*Geschlechter- und Generationengeschichte in Debussys Pelléas et Mélisande. Unterschiedliche Inszenierungskonzepte*, S. 274-294) deutet die Figuren der Oper im Licht der Humoralpathologie (Mélisande als Melancholikerin, Pelléas als Sanguiniker, Golaud als Choleriker, Arkel als Phlegmatiker, S. 280-282) und stellt skizzenhaft vier Inszenierungen vor (Pierre Strosser, Lyon 1987; Peter Stein, Cardiff 1992; Christoph Marthaler, Frankfurt 1994, S. 284-292). Daß „die durch Golaud verkörperte angepasste Männlichkeit“ „legitimiert und bestärkt“ werde (S. 291), scheint mir in Text und Musik nicht zwingend angelegt.

KORDULA KNAUS (*Wie macht man einen Künstler? Molière, Hofmannsthal, Strauss und die Figur des Komponisten in Ariadne auf Naxos*, S. 295-317), zu den Differenzen zwischen den Autoren bezüglich der Besetzung des Komponisten mit einer Sängerin: Für Hofmannsthal habe der „als junger idealistischer Künstler“ (S. 300) gezeichnete Komponist „eindeutig Identifikationspotenzial“ (S. 302), während Strauss „eine Antipathie gegen romantische Idealisten hatte“ (S. 304); die Hosenrolle rücke die Figur in Distanz zu ihm (S. 305). Im Vorspiel bestimme „der Komponist beinahe zur Gänze die lyrischen und dramatischen Passagen der ansonsten weitgehend rezitativischen Struktur“ (S. 311), gegenüber dem Parlanto-Stil der übrigen Figuren wirke seine Musik „regressiv ‚wagnerisch‘“ (S.

315). Die Hosenrolle als „parodistisches Element“ erlaube es Strauss, „den ‚romantischen Künstler‘ aus dieser Distanz heraus auch ‚romantisch‘ zu komponieren“ (S. 315), wobei die Figur freilich zugleich den vom jungen Hofmannsthal vertretenen „effeminierten Künstler“ parodierte (ebd.).

VINCENT KLING („*Abszahn Mutterschaft*“. *Masculinity Redeemed in Hugo von Hofmannsthal's and Richard Strauss's Opera Die Frau ohne Schatten*, S. 318-351) zeigt, daß in Hofmannsthal's Libretti für Strauss jeweils „women who achieve freedom for themselves and others through a love that resolves their conflicts“ auftreten (S. 122, vgl. S. 122-125). Die Kaiserin, die zu Anfang „Lust ohne Liebe“ mit dem Kaiser erfahre (S. 326; KLING nennt sie „a sort of living blow-up doll“, S. 327, woraus man freilich schließen könnte, daß sie die Lust des Kaisers eher nicht teilt), entscheide sich schließlich für ein Leben als (sterbliche) Menschenfrau (S. 335), daß sie Kinder gebären werde, gehöre zu diesem neuen Leben dazu, sei aber aus Hofmannsthal's Sicht nicht das Wesentliche. Hier schließt sich eine gutgemeinte Rekapitulation der katholischen Sexuallehre in Vergangenheit und Gegenwart an (S. 339-344) – bis hin zur tröstlichen Feststellung: „theology opens the prospect of sacramental union to same-sex couples“ (S. 346) –, die in einer *FroSch*-Studie nichts verloren hat.

SIMON WALSH („*Der unglückliche Mann*“. *Reflections on Masculinity in Arnold Schoenberg's [sic] Die glückliche Hand*, S. 352-371), während die Schönberg-Kritik bisher vor allem die misogynen Elemente in der *Glücklichen Hand* hervorgehoben hat (S. 354-358), sieht WALSH „the failure of masculinity“ im Zentrum des Buches: „Schoenberg portrays his ‚hero‘ as faring badly in the world precisely because he embraces a rigid and normative form of masculinity which, in its more melodramatic moments, begins to stage its own dissolution. The flip side of this argument is that *Die glückliche Hand's* Woman emerges as a more progressive and self-determining character than hitherto assumed, as a female whom Schoenberg invests with considerable agency.“

ALESSIA PANNESE (*Men on the verge of a nervous breakdown: manhood, social status and morality in Alban Berg's Wozzeck*, S. 372-396) geht aus von dem tiefen Eindruck, den die Wiener Aufführung von Büchners *Wozzeck* am 5. Mai 1914 auf Berg machte (S. 374), um zu der (ziemlich kühnen) Schlußfolgerung zu gelangen: „Berg's editorial interventions on Büchner's script result in a de-masculinization of the protagonist, and suggest a possible intention of the composer to pursue an exploration of homosexuality“ (S. 391).

GAOHENG ZHANG (*The Three Riddles in Puccini's Turandot: Masculinity, Empire, and Orientalism*, S. 397-416) sieht in der Oper die Bemühungen Italiens gespiegelt, durch den Erwerb von Kolonien zur (‚männlich‘ konnotierten) Großmacht aufzusteigen (S. 399f.). „In light of the historical background, it is tempting to regard Turandot as the stand-in for Ottoman Libya and Calaf an Italian male emigrant/colonizer“ (S. 409).

Musik und Theater um 1800. Konzeptionen – Aufführungspraxis – Rezeption, hg. von DETLEF ALTENBURG und BEATE AGNES SCHMIDT (Musik und Theater, 1), Sinzig: Studio Verlag 2012, 420 S.

DETLEF ALTENBURG's Weimarer Projekt zur Erforschung der Schauspielmusik, das besonders „die Funktion der Musik in Schillers Schauspielen, in Goethes *Faust* und in Dramen Kotzebues sowie die Bedeutung der Musik für die Antikenrezeption und die Inszenierung von Shakespeare-Dramen auf deutschen Bühnen um 1800“ untersuchte (Vorwort, S. 1), wurde im Oktober 2000 mit einem Symposium „Musik und Theater um 1800“ initiiert; im September 2006 veranstaltete der SFB 482 „Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800“ ein Symposium zur „Aufführungspraxis an deutschen Hoftheatern“. „Spät kommt ihr – doch ihr kommt!“ (wie Schillers Illo, zweifellos ohne Musik, gesagt hätte): Jetzt liegt ein stattlicher Band mit drei (von neun) Vorträgen der ersten (fünf waren zwischenzeitlich anderswo erschienen, vgl. S. In1) sowie die hier nicht erwähnte Erstveröffentlichung meines S. 255-269 erneut abgedruckten Beitrags zur Rezeption von Schillers Theater in Frankreich am Beispiel der *Wilhelm Tell*-Bearbeitungen in Musicorum III [2004], dazu hier 12,23) und mehr Beiträgen zur zweiten