

Busjan, Catharina (München)

Die grand opéra in Paris

Die *grand opéra*, deren Produktion an einem Abend leicht das Jahres-Salaire eines gut situierten Mannes verschlang, wurde von Musikern und Musikkritikern des Fin de siècle als aufdringliche Massenunterhaltung geschmäht. Inzwischen ist hingegen anerkannt, dass das europäische Musiktheater hier in der ersten Hälfte des 19. Jh.s einen entscheidenden Modernisierungsschub erhielt. Denn diese besondere Spielform musikalischer Bühnenerwerke in Paris, die ihr Entstehen der Arbeit einer vielköpfigen, internationalen *équipe* verdankt, vertritt ab 1828 für fast 30 Jahre den Anspruch des Musiktheaters als hochdramatische und der Tragödie äquivalente Form. Mit dieser genuinen Form des romantischen Theaters ist das Zusammenspiel akustischer und visueller Phänomene neu dimensioniert; der Bühnenraum wird beispielgebend im Rahmen technischer Machbarkeit bespielt; dem Text wie der Musik sind neue Möglichkeiten erschlossen. Opern etablieren sich als herausragende und in sich geschlossene Kunstwerke – selbst wenn sie in zahlreichen *try outs* immer wieder überarbeitet werden. Mediale Gegebenheiten treten in der 'großen Oper' im besonderen Maße in den Blick; das Kunsttheater entfaltet spezifische, ja prototypische mediale Möglichkeiten. Darüber hinaus – man denke nur an die heftig ausgefochtene Debatte des Balletts – überschneiden sich in der *grand opéra* an neuer Technik geschulte Wahrnehmungsgewohnheiten und dramatische Bewegung im Raum. Diese Interferenzen erlauben die Skizze eines kulturellen Bühnenraums.

Colbus, Claude Elise (Metz/Saarbrücken)

L'espace infernal dans les réécritures lyriques de Faust: Berlioz, Gounod et Boito

Toute représentation spectaculaire est référentielle, dans la mesure où elle représente un ailleurs situé hors d'elle-même. Mais quels moyens l'opéra met-il en œuvre pour représenter un ailleurs qui n'est situé nulle part? Comment représenter le surnaturel, l'infernal, l'irrationnel? Y a-t-il des conventions musicales, des moyens sonores ou scéniques traditionnels? C'est ce que nous nous proposons d'examiner à travers trois réécritures lyriques du *Faust* goethéen: la légende dramatique intitulée *La Damnation de Faust* d'Hector Berlioz (1846), le *Faust* de Charles Gounod (1859-1869) et le *Mefistofele* d'Arrigo Boito (1868-1881).

Contrairement à Gounod, Berlioz et Boito étaient particulièrement fascinés par le personnage diabolique de la pièce, auquel les deux compositeurs octroient bientôt le premier rôle, voire le rôle-titre. Mais tandis que la *Damnation* ne s'appuie que sur le *Faust I*, les livrets des deux autres compositeurs intègrent l'épisode de la Nuit de Walpurgis classique, ce qui démultiplie – en apparence du moins – les capacités et les potentialités scéniques de Méphistophélès. En outre, ces œuvres ont été créées dans trois contextes de réception différents: lorsque Berlioz entreprend de donner, avec le succès que l'on sait, sa légende dramatique, le public se désintéresse totalement du sujet faustien. À la première de Gounod, le public n'a d'yeux que pour le personnage de Marguerite, ce qui conduit à une réévaluation du personnage diabolique et de ses attraits scéniques. De la même manière, pour transcrire le pouvoir du malin et les sphères infernales, Berlioz compta presque exclusivement sur le médium sonore, qu'il s'agisse de l'orchestre de la course à l'abîme, de la langue imaginaire et donc incompréhensible des damnés, ou du jeu sur les sonorités des mots et leur adéquation parfaite avec la musique, comme dans la scène des bords de l'Elbe. Gounod, de son côté, mita principalement sur la mise en scène, que ce soit dans l'apparition de Marguerite au rouet ou dans le ballet de la nuit de Walpurgis. Enfin, Boito, aspirant – comme Wagner qu'il admirait beaucoup – à une adéquation totale entre musique, mise en scène et paroles, tenta de conjuguer systèmes visuel et auditif selon une esthétique trop germanique au goût du public.

Après avoir examiné la manière dont les compositeurs, librettistes et metteurs en scène ont combiné les différents dispositifs à leur disposition pour représenter l'irreprésentable lors des premières de ces œuvres lyriques, nous tenterons d'évaluer l'importance du facteur contextuel dans l'appréhension du personnage diabolique et les choix scéniques et spectaculaires opérés, et analyserons les réactions du public.

Friedrich, Sabine (Erlangen-Nürnberg)

Das Mediendispositiv Oper – aus der Perspektive jüngerer Ansätze zur Intermedialität

Um die mediale Hybridbildung der Oper zu erfassen, wurde in den letzten Jahren auf unterschiedliche Begriffe zurückgegriffen, die entweder die Vielfalt der medialen Teilaspekte lediglich konstatieren (Plurimedialität), die Verbindung von Einzelmedien zu einem Gesamtkunstwerk betonen (Medienkombination) oder vielmehr das Spannungsverhältnis zwischen Einzelmedien fokussieren (Intermedialität). Vor dem Hintergrund der historischen Entwicklung der Oper und deren kontroverser Diskussion ist jedoch zu vermuten, dass es sich als wenig sinnvoll erweist,

das Mediendispositiv Oper rein systematisch zu beschreiben, da sich die Relationierung bzw. Hierarchisierung der medialen Teilaspekte je nach der jeweiligen historischen Konzeption der Oper und deren Verankerung in kulturellen Kontexten höchst unterschiedlich gestaltet. Ausgehend von verschiedenen medienwissenschaftlichen Zugängen versucht der Vortrag am Beispiel des französischen Musiktheaters des 17. Jahrhunderts Möglichkeiten und Grenzen der Bestimmung des Mediendispositivs Oper zu diskutieren.

Gimber, Arno (Madrid)

Der Teufel bittet zum Tanz: die Darstellung Mephistopheles' in französischen und italienischen Faustopern

Im Zentrum des Beitrags steht die Darstellung des Teufels in den bekannten französischen Faustopern des 19. Jahrhunderts (Gounod, aber auch Berlioz) und in Boitos *Mefistofele*. Ausgehen will ich von der These, dass in Übereinstimmung mit der Vorstellung vom Tanz als diabolischer Kunst des Verführens und vielleicht in Anlehnung an die Faustillustrationen Delacroix' der Teufel in Gounods *Faust* als Tanzmeister auftritt (und als solcher die Tänzer nach seinem Willen lenkt). Daraus ergibt sich die Frage, in welchem Verhältnis die starke Hervorhebung von Tanzelementen in der französischen Oper zum literarischen Ausgangstext und den Libretti steht. Der Tanz als Körperkonzept und Gestus wird zum zentralen Element, um die Höllenzugehörigkeit Mephistopheles' zu illustrieren. Aber was man in der Oper erblickt, ist in der Regel auch hörbar. Deshalb wird das Medium Stimme komplementär, so die These weiter, zu den performativen Elementen des Tanzes eingesetzt. In diesem Zusammenhang sei auch darauf hingewiesen, dass später in Busonis *Doktor Faust* der Herr der Dunkelheit entgegen der Opernkonvention von einer Tenorstimme, die bisher als weitaus virtuoser der Rolle Fausts vorbehalten war, gesungen wird.

Zuletzt soll nachgeprüft werden, wie die Verbindung von Stimme und Tanzgeste in verschiedenen Inszenierungen realisiert wird (z. B. in der berühmten Salzburger *Damnation de Faust* der Fuera dels Baus von 1999 oder in Gounods *Faust* von Jean-Christophe Maillot 2009 in Wiesbaden).

Grünnagel, Christian (Gießen)

„L'horreur des dames & la risée des hommes“. Stimme und Körper des musico als Zankapfel im Frankreich des 17. und frühen 18. Jahrhunderts

Das italienische Modell der Barockoper weist mit der Bühnenpräsenz von Kastraten ein besonderes Charakteristikum auf. Der *musico* bzw. *virtuoso* triumphierte dabei nicht nur in Neapel, Rom und Venedig, sondern z.B. auch in Madrid und London. Glücklos agierten die italienischen *primi uomini* hingegen in Frankreich, das in letzter Konsequenz das italienische Opernmodell verwirft und eine eigene Form von Oper als *tragédie en musique* entwickelt. Der erste, der dieses Projekt vorantreibt und wichtige Weichenstellungen vornimmt, ist Pierre Perrin, dem wir nicht nur erste Beispiele eines französischen Musiktheaters, sondern auch theoretische Schriften verdanken, die sich kritisch mit der italienischen Oper auseinandersetzen. Besonders bedeutsam ist in diesem Kontext sein Widmungsbrief an den Botschafter des Herzogs von Savoyen (1659), in dem Perrin als einen der zentralen *défauts* der italienischen Oper die Präsenz der Kastraten hervorhebt, sie seien „l'horreur des dames, & la risée des hommes“.

Nachdem insbesondere Lully die *tragédie en musique* als dezidiertes Gegenmodell zum italienischen *dramma per musica* in Frankreich durchsetzen konnte, finden sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts jedoch zunehmend prominente Verteidiger der italienischen Oper. Einer von Ihnen, Abbé Ragueneau, arbeitet sich dabei auch an Perrins Verurteilung der italienischen *virtuosi* ab und lässt erkennen, dass er den Kastraten klar den Vorzug vor französischen Alternativbesetzungen gibt. Sein *Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéras* (1702) räumt zwar ein, die französische *tragédie en musique* sei das bessere Theaterstück – da regelmäßig gebaut –, das *dramma per musica* aber die bessere Oper. Die Kastraten spielen bei dieser Argumentation eine Hauptrolle, da sie nach Auffassung des Abbé Ragueneau alles in den Schatten stellen, was die *tragédie en musique* zu bieten hat: sie seien eben die besten Sänger der Welt, weder ‚schrecklich‘ noch ‚lächerlich‘.

Der geplante Vortrag soll diese *querelle* um den *musico* in ihren Grundzügen erfassen und ist geeignet, einen Beitrag zu zentralen Fragen der Sektion zu leisten, denn gestritten wurde explizit um die spezifische Körperlichkeit des Kastraten auf der Bühne und um die besondere Qualität seiner Stimme.

von Hagen, Kirsten (Bonn)

„Si vous vouliez me dire d'où vient leur folie, je les guérirais“ – Balzacs Massimilla Doni oder die Lagunenstadt als Opernraum

Balzac hat mit *Sarrasine*, *Gambara* und *Massimilla Doni* nicht nur drei musikalische Novellen verfasst, sondern auch das Verhältnis von Stimme, Körperlichkeit und Inszenierung in den Blick gerückt. Spielt er in *Sarrasine* eben jenes Verhältnis fiktional durch, indem der Künstler Sarrasine zum Opfer des Zusammenwirkens dieser drei Parameter in der Oper wird

und so der erotischen Macht des Kastraten Zambinella erliegt, so wird das Verhältnis von Stimme und Wort, Körperlichkeit und Inszenierung in den beiden anderen „nouvelles musicales“ gleichsam auch auf einer der Haupthandlung übergeordneten dialogischen Metaebene in den Blick gerückt. Die verschiedenen Konzepte der deutschen, italienischen und französischen Oper werden derart im Rekurs auf allgemeine Debatten in einen stärker musiktheoretischen Diskurs eingebettet. Insbesondere in der Novelle *Massimilla Doni* wird die italienische Oper von der französischen abgegrenzt. Gleichzeitig geht es auch hier um die Materialität der Stimme und ihre mediale Spur. Insbesondere im Dialog zwischen Massimilla Doni, Duchesse de Caetano, und dem französischen Arzt in der Loge werden die Besonderheiten der italienischen und der französischen Oper diskutiert. Tritt der Arzt an, um die Italiener von ihrem Wahn zu heilen, der in ihrer Musik zum Ausdruck komme, so erklärt die Duchesse ihm, dass „le roi des quatuors“, Rossinis „chef d'œuvre“ aus seiner Oper *Mosè*, nichts mit stimmlicher Perfektion zu tun habe, sondern eines der zeitlosen Meisterwerke der Opernkunst markiere, „car il est pris à ce langage d'âme qui ne varie jamais.“ Rossinis Quartett *Mi manca la voce* führe seine Stimmen in einer Melodie zusammen, verzichte auf das Orchester und lasse sie nur vom Harfen Arpeggio begleiten. Erschien das erste Kapitel der Novelle 1837 in den *Études philosophiques* der *Comédie Humaine*, so wurde das dritte 1839 in der Revue *La France musicale* unter dem Titel *Une représentation du Mosè in Egitto*, versehen mit einer Prämisse, die die Bedeutung Stendhals bei der Rezeption Rossinis in Frankreich hervorhob. Die Genese der beiden Nouvelles, *Gambara* und *Massimilla Doni* zeigt, wie eng hier musikalische Betrachtung und Diegese verknüpft sind. In meinem Beitrag möchte ich dieser Verbindung von musiktheoretischer Betrachtung und Diegese in Balzacs *Massimilla Doni* nachgehen. So sind die Betrachtungen eingebettet in Opernszenen, die durch ihr Verhältnis zwischen Bühnen- und Zuschauerraum zentrale Valenz erlangen: als Schauplatz einer *mise en scène* der Interferenz von Wahrnehmung, Bewusstsein und Imagination avancieren sie zugleich zum Medium der *mise en abyme* des literarischen Textes.

Hülsen, Nora Verena (Köln)

Das musikalische Kräfteverhältnis zwischen Nerone und Seneca in Monteverdis L'incoronazione di Poppea

„Exaggerated text repetition signals Nerone's discomfort from the outset. Already on the defensive in his first speech, he concludes it with petulant reiteration of its main point, 'e di sposar, e di sposar, e di sposar Poppea'. The emphasis must betray a guilty conscience since Seneca has not yet voiced any objection.“ (Rosand 1985, 58) Ausgehend von dieser Einschätzung wird der Vortrag die Szene I, 9 (Nerone/Seneca) aus Monteverdis *L'Incoronazione di Poppea* im Hinblick auf ihr Wort-Ton-Verhältnis untersucht, um die beiden Figuren und das Kräfteverhältnis zwischen ihnen näher zu bestimmen. Scheint die Überlegenheit während der Szene zwischen den Protagonisten hin- und herzuwechseln, so verliert Nerone schließlich fast – oder gar ganz? – die Kontrolle; auch die musikalische Umsetzung seines Wutausbruchs im *stile concitato* wird Gegenstand der Reflexion sein.

Imhof, Maria (Köln)

„Serpeggiar per le vene“: Tinta musicale, Stimme und Orchester in Simon Boccanegra

Verdis *Simon Boccanegra* erscheint mit seinen beiden Fassungen (1857 und 1881) wie ein Querschnitt durch das Opernschaffen Verdis. Die zweite Fassung lässt Verdis späten Stil ebenso erkennen wie sein in früheren Opern bisweilen nur angedeutetes Interesse an theatraler und musikalischer Umsetzung szenischer Aktionen. Dabei scheint sich die Oper in einem Spannungsfeld zwischen italienischer Tradition und französischer Praxis zu bewegen und zunehmend die Reflexion über mediale Bedingungen von Instrument und Stimme – musikalisch wie literarisch – in den Blick zu nehmen. In diesem Zusammenhang wird auch der Tod des Protagonisten durch schleichendes Gift als Kodierung musikalischer Praxis lesbar, da er eine Verbindung zwischen der Orchestrierung des Sterbens und der Wirkweise des Gifts produziert und das Instrument in seinem signifikanten Körperbezug zur Geltung bringt.

Kramer, Kirsten (Heidelberg)

Der Renegat von Avignon und die italienische Oper. Zum Verhältnis von musikalischer Pantomime, Theatralität und Narration bei Diderot

Die literarische Produktion Diderots situiert sich in Theorie und Praxis im Spannungsfeld vielfältiger Medienkonfigurationen, zu denen neben zeitgenössischen Bildformen und -praktiken vor allem das Theater und die Oper zählen. Lässt sich Theatralität aus kulturwissenschaftlicher Perspektive gleichermaßen als ein umfassendes Kultur erzeugendes Prinzip wie auch als ein mediales Dispositiv beschreiben, dessen Funktionsweise auf der Interferenz spezifischer Formen der ‚Inszenierung‘, der ‚Verkörperung‘ und der ‚Wahrnehmung‘ beruht, so bedingt die Oper eine signifikante Erweiterung dieses Mediengefüges, insofern sie mit dem Übergang von stimmlicher Rede zu gesanglicher Artikulation sowie dem Einsatz von Instrumentalmusik und Tanzelementen besondere Inszenierungsformen und Verkörperungspraktiken hervorbringt, die eigenen kulturellen Kodierungen unterliegen. Innerhalb der literarischen Texte

Diderots tritt die Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Erscheinungsformen der Oper in deutlichster Form im narrativen Dialog des *Neveu de Rameau* zutage, der nicht nur expressis verbis die musiktheoretische Opernkontroverse des ausgehenden 18. Jahrhunderts aufgreift, welche die französische Oper (Primat von Harmonielehre und Instrumentalmusik) der italienischen Opernpraxis (Privilegierung von Stimme und Melodie) entgegenstellt, sondern zudem im Rahmen einer musikalischen Pantomime des ‚Neveu‘ die szenische Aufführung einer Oper des zweiten Typs zur Darstellung bringt. Der Beitrag möchte zunächst dem Zusammenhang nachgehen, der zwischen der im Text inszenierten Oper und den Prämissen jener im *Paradoxe sur le comédien* formulierten Ästhetik der Schauspielkunst und Theatralität besteht, die die kulturellen Eigenheiten des theatralen Spiels auf das Zusammenwirken von rationalem Kalkül und empfindsamem Pathos bezieht und im Referenzhorizont eines kulturanthropologischen Naturbegriffs verankert, der sich maßgeblich aus Rousseaus Gesellschaftstheorie ableitet. In einem weiteren Schritt ist zu untersuchen, inwiefern das im Kontext der Episode des Renegaten von Avignon zutage tretende Zusammenwirken von Schauspielkunst und musikalischer Pantomime in den mimischen und gestischen Artikulationen des ‚Neveu‘ eine theatrale Wahrnehmungskonstellation hervorbringt, welche die in Diderots Theaterpoetik postulierte starre Gegenüberstellung und Rollenverteilung von Akteur und Zuschauer überwindet und mit der Einführung dynamischer Interaktionsformen ein Reflexionsmodell für kulturelle Praktiken bereitstellt, das auch und gerade in der narrativen Fiktion aufgegriffen wird.

Maeder, Costantino (Louvain)

Kognitive Ansätze zur Scena e aria-Konstruktion, von der Seicento-Oper bis zum Verismo

Abstract liegt noch nicht vor.

Nitsch, Wolfram (Köln)

Manöver im Klangraum. Michel Leiris' Theorie der Oper

„Bühnenkunst ist Raumkunst“: Das zum Grundsatz der Theaterwissenschaft avancierte Diktum Oskar Schlemmers gilt erst recht für das Musiktheater, wenn man es aus der Perspektive des französischen Schriftstellers und Ethnologen Michel Leiris betrachtet. Im „théâtre total“ der Oper, so seine in der Pionierzeit der Medienwissenschaft formulierte These, entsteht ein „espace sonore“, ein Klangraum, wo Wörter und Töne, vokale und instrumentale Stimmen beständig hin und her wandern und in wechselnde, mehr oder weniger spannungsreiche Konstellationen eintreten. Diese These soll auf neuere raum- und medientheoretische Diskussionen, aber auch auf Leiris' anthropologische Reflexionen zu anderen Grenzfällen des Theaters wie Sport, Stierkampf oder Besessenheitsritual bezogen werden. Die Textgrundlage werden neben dem kapitalen Aufsatz „L'opéra, musique en action“ (1965) vor allem die in *Operratiques* (1992) gesammelten Schriften bilden.

Regn, Gerhard (München)

Giuseppe Verdi, La Traviata

Abstract liegt noch nicht vor.

Woyke, Saskia (Bayreuth)

*Kastraten und Sängerinnen der italienischen Oper des 17. und 18. Jahrhunderts:
Überlegungen zur Medialität von (hoher) Stimme, Körper und Gebärdenkunst*

Nicht die Musik, sondern die hohe Stimme war *das* Medium im „dramma per musica“ des 17. und 18. Jahrhunderts. Während sich die hohe Stimme auf der Opernbühne in unzähligen Aufführungen präsentierte, wurde eine differenzierte Diskussion über sie selbst auffälligerweise vermieden bzw. kam erst gegen Ende der Opera seria in Bewegung. Eine höchst ambivalente Stellung der Singstimme, gerade in der Oper, kann nachgewiesen werden und soll anhand der wenigen vorhandenen zeitgenössischen Diskurse verschiedener Disziplinen zu Sprech- und Singstimmen, zur Körperlichkeit und zum Theater verdeutlicht werden. Dadurch wird verständlich, welche Wirkung hohe Stimmen im „dramma per musica“ in dieser Zeit wahrscheinlich hatten, welche Überlegungen und Assoziationen sie im Hörer bzw. Zuschauer auslösten, inwieweit sie gezielt als Instrument der Opernproduzenten im weitesten Sinne eingesetzt wurden oder sich auch, fern eigentlicher Zielsetzungen, verselbständigten. Denn die heutige Rezeption einer hohen Stimme stimmt nicht mit der damaligen überein. Was bedeutete ein Kastrat mit seiner Stimme und oftmals typischen Statur auf der Opernbühne für die Handlung, was eine Sängerin? Kann hier überhaupt von einheitlichen Maßstäben gesprochen werden oder gab es örtliche und zeitliche große Unterschiede? War das Medium der hohen Stimme in der Oper möglicherweise eine Begleiterscheinung der Vorliebe der Kirchenmusik für dasselbe? Ferner soll auf Text- und Musikstellen in italienischen „drammi per musica“ selbst, die Stimmen und Körperlichkeit ansprechen, Bezug genommen

T-III. - Medienkombination Oper

werden. Ziel ist ein besseres Verständnis der Oper des Barocks über das Verständnis des Mediums hohe Stimme, wobei die Argumentation ausschließlich über neu aufgefundene zeitgenössische Quellen stattfindet.
