

of the 1840s that are strongly indebted to a melodramatic aesthetic from those that seem to owe relatively little to it: not by chance, for example, does Sorba repeatedly mention *I masnadieri*, whereas she has little to say about another Verdi opera from the same year, 1847, *Macbeth*; the same could be said about *Ernani* (melodramatic) and *Nabucodonosor* (not so much). For another, I found myself wondering about the potential connections between Sorba's melodramatic *Quarantotto* and *Luisa Miller*, a work which, as I have argued in the past, owes much to the dramaturgy and worldview of *mélodrame*, even while turning *mélodrame's* ethics and ideology upside down, and which was composed precisely in 1848-1849.

In conclusion, *Il melodramma della nazione* offers a rich and nuanced perspective on an aspect of Italian culture clearly crucial for a deeper understanding of Risorgimento discourse up to and prominently including the "long Forty-Eight". What is more, it can offer the opera historian a new and useful viewpoint from which to consider the much debated and yet still imperfectly understood relationship between theatre, including opera, and the wider cultural, social and especially political discourse in Italy during the central decades of the nineteenth century.

Emanuele Senici

*Staging Verdi and Wagner* [Proceedings of the Conference «The Staging of Verdi & Wagner Operas», Pistoia, 13–15 September 2013], edited by Naomi MATSUMOTO (Mise-en-scène, 2), Turnhout, Brepols, 2015, XIX + 384 p.

Yaël HÊCHE, «Die genaue Übereinstimmung der scenischen Vorgänge mit dem Orchester». *Un aspect de l'esthétique musicale et dramatique de Richard Wagner* (3) – Olga JESURUM, «Bella figlia dell'amore, schiavo son dei vezzi tuoi»: *scena e musica nel «Rigoletto»* (19) – Elsa MARTINELLI, *Il sangue dell'onore: il duello nelle opere di Verdi tra letteratura e messinscena* (33) – Naomi MATSUMOTO, *Charles Marshall's «dioramic» scenery: staging Verdi in Victorian London* (53) – Jürgen MAEHDER, *Form, text-setting, timbre, aura: structural aspects of Wagner's «Parsifal» score* (81) – Jürgen MAEHDER, *L'utopia del dramma musicale wagneriano: dal mito attraverso la scenotecnica verso il sogno di un teatro invisibile* (117) – Mathias AUCLAIR, *Le décor wagnérien à l'Opéra de Paris 1861–1914* (145) – Karine BOULANGER, *Janvier 1914: «Parsifal» à Paris* (161) – Claire PAOLACCI, *Les œuvres de Giuseppe Verdi et Richard Wagner à l'Opéra de Paris pendant la direction de Jacques Rouche (1915–1945)* (181) – José Ignacio SUÁREZ GARCÍA, *La puesta en escena de los estrenos wagnerianos en Madrid* (203) – Georgia KONDYLI, *Les opéras de Verdi à Smyrne (1880–1900)* (233) – Manolis SEIRAGAKIS, *Mediterraneanising the composer of the North: Richard Wagner, Constantinos Christomanos and the early modern Greek theatre* (245) – Bruno FORMENT, *Staging Verdi in the*

provinces: the «Aida» scenery of Albert Dubosq (263) – Bogumila MIKA, *Lived anew: the reception of Wagner's operas and music dramas in Poland in the new millennium* (287) – Kii-Ming LO, «Im Dunkel du, im Lichte ich!» – Jean-Pierre Ponnelles Bayreuther Inszenierung von «Tristan und Isolde» (307) – Marina MAYRHOFER, *Scenografie e dinamiche della drammaturgia wagneriana nel lungometraggio d'animazione disneyano «Snow White and the Seven Dwarfs» (1937)* (323) – Arnold JACOBSHAGEN, *Verdi and Wagner in Germany: performances and staging 1960–2010* (337)

«Staging opera» meint – daran ist manchmal zu erinnern – weitaus mehr als moderne Inszenierungsästhetiken, konzeptionelles Regietheater oder mediale Transformationen von Oper. Sich nicht allein auf Rezeptionsphänomene beschränkt zu haben, ist eines der Verdienste dieses inhaltsstarken, fünfsprachigen Kongressbandes, der in wohlthuender Mäßigung mit der Vergleichsperspektive auf Verdi und Wagner operiert, die dem Jubiläumsjahr 2013 geschuldet und wohl nicht umschiffbar war. Die noch junge *Mise-en-scène*-Reihe des Luccheser Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini findet hiermit eine geglückte Fortsetzung, umsichtig von der Herausgeberin Matsumoto betreut. Auch wenn die Binnenstrukturierung der Beiträge nicht ganz reibungslos gelingt, ist ihr Ansatz einer Zusammenschau beeindruckend, die im 19. Jahrhundert unter neuen Vorzeichen erstarkende Kategorie der optischen Dimension von Oper vom Kompositionsprozess, über die szenischen Vorgaben des Komponisten bis hin zu den Problemfeldern der technischen Realisierung beziehungsweise ästhetischen Verbindlichkeit in den europäischen Zentren und Peripherien bis in diese jüngste Vergangenheit hinein herauszustellen. Allerdings schwächt das gedehnte thematische und zeitliche Spektrum die sinnvolle Kontextualisierung mancher Beiträge, da das Netz an entsprechenden Bezügen für den Leser auf Fußnotenebene beschränkt bleibt und nicht durch Interaktion der Texte im Band geknüpft wird. Insofern isoliert stehen daher die Studien zu Rezeptionsphänomenen Wagners im 20./21. Jahrhundert: Bogumila Mikas durch Limitation auf die Regionalpresse methodisch problematische Zusammenstellung der beginnenden Wagner-Rezeption in Polen nach der Jahrtausendwende, Kii-Ming Los Analyse von Jean-Pierre Ponnelles Film- und Bühnenszenierung von *Tristan und Isolde*, die seine spezifische Lichtdramaturgie und die «Umkehrung der Erzählperspektive» (308) hervorhebt, sowie Marina Mayrhofers nur vordergründige Nachzeichnung der Adaption von Dramaturgie, Musik und Ikonographie von Werken Wagners und Humperdincks durch den frühen amerikanischen Märchenfilm.

Dagegen bildet die Gruppe von Beiträgen, die sich mit dem szenischen Denken der Komponisten als konstitutiver Teil der Partituren auseinandersetzt, eine wünschenswerte Einheit, die Vergleiche ermöglicht: Yaël Hêche zeigt anhand theoretischer Schriften Wagners wie pantomimischer Passagen aus seinen Werken vornehmlich der mittleren Schaffensperiode (zum Beispiel Elsas letzter Abgang im dritten Akt), wie eine «esthétique scénographique basée sur une synchronisation parfaite entre action scénique et musique» (3–4) den Werkcharakter determiniert – fixiert als Regieanweisung und Notentext (etwa durch Instrumentation oder den gestischen Wert von Motiven). In zeitlicher Nähe vollzog auch Verdi – folgt man der These von Olga Jesurum, dass der *Rigoletto* «uno spartiacque nella poesia verdiana» (19) bilde – eine Hinwendung zu einer immer mehr von einer individuellen Szenerie abhängigen Musikdramaturgie. Mit Rekurs unter anderem auf Bühnenbildskizzen und einer seltenen Requisitenliste («manuale di attrezzeria», 26) nähert sich die Autorin der Kontrastdramaturgie wechselnder Ambiente und der komplexen Auffächerung von Aktionsebenen an («controcene»/«scene mute»/«scene divise»), aus der die Spielhandlung von *Rigoletto* nicht nur im exzeptionellen Quartett des dritten Aktes besteht; Szenisches wird demnach eng verbunden mit dem «contenuto drammatico» (25). Eine Antwort auf die Frage, inwieweit sich eine ähnlich werkkonstitutive Interaktion zwischen Musik und Aktion bei einem Szenentopos wie der Duellsszene nachweisen ließe, bleibt Elsa Martinelli indes schuldig: Ihre literaturgeschichtliche «Hitparade» der Duellsszene führt zwar zu einer im Anhang beigegebenen, systematischen Liste jener Szenen aus Verdis Œuvre, in denen Duelle beziehungsweise Zweikämpfe vorkommen (47–51), doch bis zur eigentlich entscheidenden Kategorisierung, ob überhaupt und wie sie Teil der Spielhandlung und der Musikdramaturgie wurden, reichen ihre Systematik und Analyse nicht. Die Feststellung von Differenzen – der sich aus dem Blickfeld der Zuschauer verlierende tödliche Kampf von Macbeth gegen Macduff (*Macbeth*), die verhinderten Duelle in *Luisa Miller* oder *Stiffelio*, das ins Off des Zwischenaktes verlegte Duell von Alfredo und Douphol (*La traviata*) oder der aus dem Affekt entstehende Zweikampf zwischen Cassio und Montano (*Otello*) – wäre vielmehr zum Ausgangspunkt einer Analyse zu machen. Den zentralen Aspekt von Formkonstitution bei Wagner legt Jürgen Maehder – in kritischer Zurückweisung all jener Ansätze, die «autonomous musical structures» (89) nachzuweisen vorgeben – seiner partiellen Analyse des Spätwerkes zugrunde. Sie steht beispielhaft für die vom Autor entwickelte These von der Heteronomie grossformaler Strukturen (das

heißt: den konstitutiven Einbezug szenischer Elemente in den Orchester-satz; 112–113), die unter anderem eindrücklich anhand der verklingenden Räumlichkeit der Gralschöre und ihrer durch Übertragung orchestraler Mischklangtechnik hervorgerufenen «depersonalization of its voice types» (111) entwickelt wird.

In seinem zweiten Beitrag widmet sich Maehder dem historischen Hiatus zwischen Wagners visionärer szenischer Erfindungskraft und einer davon in die Pflicht genommenen Bühnentechnischen Avantgarde, die um Lösungen für die besonders im *Ring* entwickelten visuellen Utopien rang: Schwimmende Rheintöchter, Feuerzauber und reitende Walküren waren mythische Ikonographien «senza precedenti» (129) und wurden somit zu Inspirationen technischer Neuerungen (zum Beispiel Rundhorizont, Fortuny-Kuppel, Wandeldekoration), die als neuer Standard für die leistungsfähigsten Bühnen globale Strahlkraft bis zur Jahrhundertwende entfalten, wie Maehder unter anderem anhand der Übernahme der Wandeldekoration für die Uraufführung von Verdis *Otello* (Mailand 1887) belegt (125). Vergleichbare Bühnentechnische Impulse gingen dagegen von Verdi nicht aus, und sie waren für die Aufführungen seiner Werke in weitaus geringerem Maße Voraussetzung. Dies zeigt Naomi Matsumotos Blick auf den besonderen Stand der Lichttechnik im viktorianischen London, der durch das experimentelle Wirken von Bühnenbildnern wie Charles Marshall und den Panorama- wie Diorama-Techniken (76–77) auch auf die Theater ausstrahlte. Doch dieser hatte auch nach der Uraufführung von *I masnadieri* (Her Majesty's Theatre, 1847) weder einen Einfluss auf die Ausstattung der italienischen Folgeaufführungen noch – soweit die angeführten Quellen – auf Verdis szenisches Denken. Für Wagner wiederum war die Realerfahrung mit den unterschiedlichen Ressourcen und Qualitätsstufen von Theatern überaus folgenreich für die eigene Bühnenästhetik: Wie Mathias Auclair am Beispiel des Umgangs Wagners mit den Kulissen für die Pariser *Tannhäuser*-Inszenierung (1861) ausführt, wurde ihre präzise Ausführung in den spezialisierten Werkstätten der Opéra zu einem Referenzpunkt für ihn. Der Verlust ihres Vorbildcharakters nach dem Tod Wagners und die Abhängigkeit von der durch Bayreuth kodifizierten und durch Witwe Cosima eingefrorenen Bühnenästhetik bewertet Auclair zwar als «paradoxe» (159), liefert aber auch Gründe für diese Entwicklung (etwa die personelle Absetzbewegung zur Konkurrenzbühne nach Brüssel).

Die französische Wagner-Rezeption bis in die Jahre 1945 nimmt – zu Ungunsten Verdis – einen breiten Raum in weiteren Beiträgen ein: Karine

Boulangier zeichnet die – mit Blick auf die Vorbereitungsphase spannende – Geschichte des ersten Pariser *Parsifal* (1914) nach, der den Modellcharakter Bayreuth abermals belegt. Welche Dominanzen in der Repertoirebildung es bis zur deutschen Besetzung ab 1940 an der Pariser Opéra gab, arbeitet Claire Paolacci heraus, wobei sich Verdi-Opern während beider Kriegsepochen als völlig stabil erweisen, während (nicht nur, aber vor allem) deutsches Repertoire verboten bzw. 1941 vorzugsweise für die deutsche Armee gespielt wurde (192). Interessanterweise konstatiert auch Arnold Jacobshagen eine analoge Krisenfestigkeit des Verdi- gegenüber dem Wagner-Repertoire (339–340) – allerdings für den deutschen Sprachraum, in dem selbstredend verschiedene politische, nationale und kulturelle Voraussetzungen wirksam waren.

Die Studien zur Pariser Wagner-Rezeption wie auch zu der von José Ignacio Suárez García chronologisch bis 1914 für Madrid nachgezeichneten macht viele aufführungspraktische Details erneut bewusst: Etwa die Dominanz italienischer Sänger und Dirigenten in Madrid, die Wagner vorzugsweise auf Italienisch – oder den *Parsifal* in drei Sprachen (229) – sangen, oder dass das vollständige Ausschalten des zentralen Kristall-Lüsters im Zuschauerraum der Opéra während der Vorstellungen sich erst langsam ab 1921 und als Reaktion auf Proteste des Wagner-nahen Publikums durchzusetzen begann (194). Konterkariert werden diese Hauptstadt-Analysen durch drei Streifzüge in die Peripherie: Den Besonderheiten der griechischen Wagner-Rezeption um 1900 am Beispiel – lediglich – eines Protagonisten (Constantinos Christomanos) geht Manlios Seiragakis nach, während das spannende Thema der Gastspielstagnation mit ihren Spezifika in Städten ohne autonome Theaterinstitution von Georgia Kondyli am Beispiel von Smyrna (Izmir) behandelt wird – leider nur durch Bereitstellung von statistischem Material ohne grundlegende Kommentierung. Zumindest geht daraus hervor, dass Verdi-Opern, gespielt von italienischen Kompagnien – neben der Präsenz von französischen und griechischen –, im Zeitraum von 1880-1900 ein quantitativer Spitzenplatz zukommt. Hier schlummert – trotz schwieriger Quellenlage, der man aber mit einer weitsichtigen Kontextualisierung gesicherter Informationen beikäme – noch einiges Erkenntnispotential. Bruno Forment schöpft dagegen aus dem Vollen, sowohl hinsichtlich seines Quellenmaterials wie auch seiner vorbildlich fundierten Interpretation: Die 2008 von ihm wiederentdeckte, fast vollständig erhaltene ««multi-purpose» scenery» (264), die 1921 für eine *Aida*-Inszenierung der Schouwburg im flandrischen Kortrijk angeschafft wurde, gibt einen direkten Blick frei auf die relative Stabilität von

Bühnenbildästhetik wie auf die aufführungspraktischen Realitäten einer erstaunlich leistungsfähigen Provinzbühne. In der Werkstatt des Paris-erfahrenen Albert Dubosq angefertigt, wurden die insgesamt vier Kulissen-Sets bewusst als visueller Kompromiss «between grandiloquence and understatement» (283) angelegt und konnten durch Mehrfachverwendung innerhalb von *Aida* und Kombinationen mit anderen Opern (teilweise bis 1970!) genutzt werden. Forments Rekurs auf die begrenzten räumlichen Konditionen der Kairoer Uraufführung in Pariser Bühnenbildern schafft einen berechtigten Vergleichsmaßstab, der die verschiedenen perspektivischen Strategien zur Erzeugung von tief dimensionierten Raumillusionen anschaulich macht – und damit an ein szenisches Wirkpotential erinnert, mit und aus dem nicht nur Künstler wie Wagner und Verdi im 19. Jahrhundert Oper komponierten.

Richard Erkens

*Verdi e le letterature europee* [Atti del convegno, Torino, 22 ottobre 2013], a cura di Giorgio PESTELLI, Torino, Accademia delle scienze di Torino, 2016 (Quaderni, 25), 174 pp.

Daniela GOLDIN FOLENA, *Verdi e L'Europa attraverso la Francia* (9) – Eduardo BURONI, *Lettere e letterature. Una ricognizione del canone e dell'estetica verdiana a partire dai carteggi editi* (29) – Anselm GERHARD, *Il romanticismo delle composizioni da camera di Verdi e il sentimentalismo nella letteratura europea fra Sette e Ottocento* (53) – Alberto RIZZUTI, *Argomenti d'opere* (71) – Lorenzo BIANCONI, «*Il trovatore*» di Verdi e Cammarano, da García Gutiérrez (109) – Helga LÜHNING, «*Don Karlos*» di Schiller secondo Verdi e Du Locle (153)

Espressione di una giornata di studi svoltasi all'Accademia delle Scienze di Torino in occasione del bicentenario del 2013 – su un tema, come ricorda Giorgio Pestelli nella Premessa, che si voleva «particolare ma non troppo specialistico» – il volume indaga diversi aspetti dell'approccio di Verdi a quelle letterature europee – nel senso di 'non italiane' – che fornirono le fonti per la quasi totalità della sua produzione.

Daniela Goldin inizia il suo percorso da Hugo («in principio erat Ernani», 11), drammaturgo che offre a Verdi spunti scenico musicali di grande suggestione, ma anche elementi paratestuali preziosi per la definizione del senso profondo di un intrigo, come le prefazioni (non dimentichiamo, però, che proprio la prefazione del dramma era già stata al centro della riflessione di Romani e Donizetti, all'epoca di *Lucrezia Borgia*). Goldin