

Gabriele MORONI, *La censura sulle opere di Verdi*, s. l., CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015, 174 pp.

Fragen zur Zensur in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts sind in den letzten Jahrzehnten wiederholt in Einzelstudien untersucht worden. Eine zusammenfassende Darstellung fehlte hingegen bis heute. Moronis konzises Buch zielt zum ersten Mal auf eine Zusammenschau. Es rekurriert nicht nur auf Einzelfälle, sondern entfaltet diese vor dem Hintergrund der Gesetzeslage in den verschiedenen Staaten des zersplitterten Italiens. Überdies hat Moroni, Dozent für Musikgeschichte am Konservatorium in Pesaro, auch Archivstudien in Senigallia, also in ‹seiner› Region betrieben.

Zunächst fasst er *Norme e legislazioni* in den vier größten Staaten, dem lombardo-venetischen Vizekönigreich, dem Kirchenstaat, dem Königreich beider Sizilien und dem Königreich von Sardinien (mit der Residenz in Turin) zusammen (17–53). Dabei fügen sich die im Anhang (153–164) dokumentierten Ausschnitte aus den Texten der jeweiligen Gesetze und Verordnungen zu einem Bild von einer Klarheit und Differenziertheit, wie sie allen bisherigen Veröffentlichungen fehlten. Unter dem Titel *Verdi e la censura* (55–104) ist ein weiteres Kapitel Uraufführungen von Opern Verdis gewidmet. Dabei sind sinnvollerweise Produktionen in derselben Stadt in kurzen Fallstudien zusammengefasst: Mailand (*Nabucodonosor*, *I Lombardi alla prima crociata*, *Giovanna d'Arco*), Venedig (*Ernani*, *Rigoletto*), Rom (*La battaglia di Legnano*, *Il trovatore*) sowie Neapel und Rom für den Sonderfall *Un ballo in maschera*. Mit London (*I masnadieri*) und Sankt Petersburg (*La forza del destino*) geht der Blick jedoch auch über die Grenzen der italienischen Halbinsel.

Noch farbiger gerät ein Kapitel unter dem Titel *Censura al quadrato (e al cubo)* (105–149) zu Zensureingriffen in Verdi-Opern nach der jeweiligen Uraufführungsserie. Hier zeigt Moroni am Beispiel einiger Produktionen von *Rigoletto*, *Ernani*, *I masnadieri*, *Un ballo in maschera* und *Don Carlos*, vor allem im Kirchenstaat, aber auch im Königreich der Bourbonen, das völlig unkalkulierbare Durcheinander in Situationen, in denen sich lokale ‹Autoritäten› immer wieder in die Genehmigungsprozesse einmischten. Aus dem Jahre 1855 stammt ein bisher unbekanntes Schreiben des Bischofs von Senigallia an den Bürgermeister der Messestadt, in dem der geistliche Würdenträger sich ausdrücklich «altr[e] brev[i] correzion[i]» des Librettos zu *Viscardello*, also einer von Verdi nicht autorisierten Zensurfassung von *Rigoletto* vorbehält (118). Das ist gleich in dreierlei Hinsicht bemerkenswert: Zum einen war diese Oper bereits 1852 in Senigallia aufgeführt, also drei Jahre zuvor schon einmal von der lokalen Zensur geprüft worden.

Zum anderen war die *Viscardello*-Version wiederum 1851 in Rom von der päpstlichen Zensur genehmigt worden, so dass man eigentlich davon ausgehen würde, dass diese römische Fassung im gesamten Kirchenstaat gegolten hätte. Und zum dritten fragt man sich natürlich, ob der gleichzeitig im Kardinalskollegium aktive Oberhirte einer Diözese in den Marken nicht dringendere Aufgaben hatte als das Umdichten von Versen Francesco Maria Piaves.

Das Bild, das aus diesen und vielen anderen Details entsteht, ist eine Gemengelage, in der offensichtlich der pure Hasard herrschte. An mehreren Stellen – insbesondere hinsichtlich der römischen ‹Vorzugsbehandlung› von *Un ballo in maschera*, aber auch mit Blick auf den großzügigen Umgang der russischen Behörden mit *La forza del destino* – wird in Moronis Darstellung überdeutlich, dass Verdis Opern aufgrund seines Prestiges immer wieder entschieden weniger streng geprüft wurden, als es die Bestimmungen eigentlich verlangt hätten. Dies ist vielleicht auch einer der wenigen kritischen Einwände gegen diese Studie: Mit etwas mehr Distanz zum Gegenstand (und wenigstens gelegentlichen Seitenblicken auf die Opern anderer Komponisten) hätte noch deutlicher herausgearbeitet werden können, wie wenig es ‹eine› Zensur gab, wie oft Selbstzensur einer eigentlichen Zensur vorauseilte und wie chaotisch sich die Aushandlungsprozesse zwischen Komponisten, Librettisten, Impresari und lokalen Behörden in einem nur scheinbar geregelten, tatsächlich aber nachgerade von Anarchie geprägten Umfeld gestalteten – übrigens ganz abgesehen von der (heute in der Regel nicht mehr zu beantwortenden) Frage, ob die von der Zensur im gedruckten Libretto durchgesetzten Anpassungen in den Aufführungen dann auch tatsächlich umgesetzt wurden.

In diesen Zusammenhang gehört auch Moronis Hinweis darauf, dass nach dem Abschluss der nationalen Einigung in den Jahren zwischen 1861 und 1870 die Zensur beileibe nicht der Vergangenheit angehörte (48). Auch wenn Verdis Opern danach in Italien nicht mehr zum Gegenstand von Interventionen der Aufsichtsbehörden wurden, wäre eine wenigstens kursorische Auseinandersetzung mit der Frage wünschenswert gewesen, welche Spielräume bei der Behandlung von ‹religione, morale [e] politica› (17) im Operngeschäft des ausgehenden 19. Jahrhunderts bestanden. Da es Moroni um einen zusammenfassenden Überblick geht, mag man auch den Verzicht auf ein Kurzkapitel zu der nach damaligem Verständnis zum österreichischen Kernland zählenden Stadt Triest (vor allem im Zusammenhang mit dem moralisch äußerst provokativen *Stiffelio*) bedauern. Auch wäre wenigstens ein kursorischer Hinweis auf den Eingriff in *Don*

*Carlos* sinnvoll gewesen, in dem ja Verdi bekanntlich 1867 in Paris auf die explizite Erwähnung der ehebrecherischen Beziehung eines Königs (zur Prinzessin Eboli) verzichten musste. Schließlich sieht sich ein beckmesseri-scher Rezensent zu dem Hinweis verpflichtet, dass man für die Zeit bis 1859 das Teatro alla Scala zwar mit guten Gründen als «proiezione del go-verno» (134) bezeichnen kann, jedoch nicht als «proprietà imperiale» (9).

All dies sind jedoch Einwände, die den großen Wert dieser sehr lesenswerten Gesamtdarstellung nicht schmälern. Moroni gelingt auf der Grundlage einer souveränen Kenntnis der einschlägigen Forschungslitera-tur ein Buch, an dem zukünftige Arbeiten nicht vorbeigehen werden könn-en. Der einzige Einwand von größerem Gewicht betrifft die Form der Veröffentli-chung in einer obskuren print-on-demand-Presse und der damit einhergehende Verzicht auf mehr oder weniger selbstverständliche Standards der Buchherstellung. So vermisst man nicht nur schmerzlich ein Personenregister, sondern staunt auch über einen Blocksatz mit sehr viel «Durchschuss», also weißen Stellen, weil es im ganzen Text keine einzige Silbentrennung gibt. Solche Extravaganzen sind aber kaum einem Autor anzulasten, der für sein Buch offensichtlich keinen eigentlichen Verlag finden konnte – im Gegensatz zu mehr oder weniger überflüssigen, bisweilen sogar ärgerlichen Neuerscheinungen, wie sie auf diesen Seiten immer wie-der besprochen werden (müssen). Vielmehr handelt es sich hier um ein Indiz dafür, dass sich im wissenschaftlichen Publizieren Fehlentwicklun-gen eingeschlichen haben, über die kritisch nachzudenken an der Zeit wäre. Vielleicht findet sich ja wenigstens im zweiten Anlauf ein Verlag für diese lesenswerte Studie, die ohne jeden Zweifel weite Verbreitung verdient.

Anselm Gerhard

Eduardo RESCIGNO, *Marianna Barbieri Nini. I mezzi-successi, le semi-cadute, le compiute sconfitte e i mancati trionfi di una grande cantante*, Varese, Zecchini, 2015 (Personaggi della musica, 18), VI + 346 pp.

Un libro importante per l'argomento trattato, prezioso per i tanti docu-menti offerti al lettore, simpatico per il taglio e lo stile insoliti, decisamente atipico per molti aspetti. Se la generale qualità dei volumi sui cantanti storici che, uno dopo l'altro, stanno comparando nel catalogo dell'editore Zec-chini non è ormai più una sorpresa (in un panorama editoriale italiano che per troppi anni era stato afflitto da monografie men che dilettantesche sui