



# HANDBUCH DER OPER

14., GRUNDLEGENDE  
ÜBERARBEITETE  
AUFLAGE

KLOIBER KONOLD MASCHKA



BÄRENREITER  
METZLER



# HANDBUCH DER OPER

KLOIBER KONOLD MASCHKA

14., GRUNDLEGENDE ÜBERARBEITETE AUFLAGE

BÄRENREITER  
METZLER

# In memoriam Wulf Konold

Eine Übersicht über die Opern der hier besprochenen Komponisten mit Angaben zur Uraufführung, zum Textdichter und zu den Verlagen findet man im Anhang dieses eBooks sowie auf den Websites der beiden Verlage, wo sie in unregelmäßigen Abständen aktualisiert wird:  
<https://www.baerenreiter.com/extras/BVK2323> und  
[http://shop.metzlerverlag.de/media/files//978-3-476-02586-9\\_zusatzmaterialien.pdf](http://shop.metzlerverlag.de/media/files//978-3-476-02586-9_zusatzmaterialien.pdf)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

eBook-Version 2016

14., grundlegend überarbeitete Auflage 2016

© 1985 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel und J. B. Metzler, Stuttgart

Umschlaggestaltung: + CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN unter Verwendung eines Fotos von Wilfried Hösl (Szene aus Miroslav Srnkas Oper ›South Pole‹, Bayerische Staatsoper 2016:

Rolando Villazón, Thomas Hampson, Mojca Erdmann, Tara Erraught)

Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel

Innengestaltung: Dorothea Willerding

Korrektur: Daniel Lettgen, Köln

Satz: Druckerei C.H.Beck, Nördlingen

ISBN 978-3-7618-7093-8

DBV 152-01

[www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com)

[www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)

# Inhalt

Vorwort zur Neubearbeitung und Erweiterung 2016 .....	XIII
Abkürzungen .....	XVII
Autorenverzeichnis .....	XVIII
Werkbeschreibungen .....	1
Anhang	
Besetzungsfragen .....	925
Fachpartien .....	927
Register	
Nach Komponisten .....	941
Nach Operntiteln .....	947
Nach Librettisten und den Autoren der literarischen Hauptquellen .....	952
Über die Autoren .....	957
Die Komponisten und ihre Opern. Chronologischer Überblick .....	959
Abkürzungen .....	999

---

## Werkbeschreibungen: Detailliertes Inhaltsverzeichnis

Adams, John		Berio, Luciano	
Nixon in China (Houston 1987) .....	1	Un re in ascolto (Salzburg 1984) .....	34
The Death of Klinghoffer (Brüssel 1991) .	5	Berlioz, Hector	
Adès, Thomas		Benvenuto Cellini (Paris 1838) .....	37
The Tempest (London 2004) .....	8	Fausts Verdammnis (Paris 1846) .....	40
D'Albert, Eugen		Die Trojaner (Teiluraufführung: Paris	
Tiefland (Prag 1903) .....	10	1863, erstmals vollständig: Karlsruhe	
Bartók, Béla		1890) .....	44
Herzog Blaubarts Burg (Budapest 1918) .	12	Béatrice und Bénédic (Baden-Baden	
Beethoven, Ludwig van		1862) .....	49
Fidelio (Wien 1805) .....	14	Bialas, Günter	
Bellini, Vincenzo		Die Geschichte von Aucassin und	
I Capuleti e i Montecchi (Venedig 1830) .	18	Nicolette (München 1969) .....	51
Die Nachtwandlerin (Mailand 1831) ....	20	Birtwistle, Harrison	
Norma (Mailand 1831) .....	22	Punch and Judy (Aldeburgh 1968) .....	53
Die Puritaner (Paris 1835) .....	25	Bizet, Georges	
Berg, Alban		Die Perlenfischer (Paris 1863) .....	57
Wozzeck (Berlin 1925) .....	27	Carmen (Paris 1875) .....	59
Lulu (zweiaktig: Zürich 1937; dreiaktig:		Boito, Arrigo	
Paris 1979) .....	30	Mefistofele (Mailand 1868) .....	63

Borodin, Aleksander P. Fürst Igor (St. Petersburg 1890) . . . . .	66	Delius, Frederick Romeo und Julia auf dem Dorfe (Berlin 1907) . . . . .	121
Britten, Benjamin Peter Grimes (London 1945) . . . . .	67	Dessau, Paul Die Verurteilung des Lukullus (Berlin 1951) . . . . .	123
The Rape of Lucretia (Glyndebourne 1946) . . . . .	70	Donizetti, Gaetano Viva la Mamma (Neapel 1827) . . . . .	125
Albert Herring (Glyndebourne 1947) . . .	73	Anne Boleyn (Mailand 1830) . . . . .	127
Billy Budd (London 1951) . . . . .	76	Der Liebestrank (Mailand 1832) . . . . .	130
The Turn of the Screw (Venedig 1954) . . .	78	Lucrezia Borgia (Mailand 1833) . . . . .	132
A Midsummer Night's Dream (Alde- burgh 1960) . . . . .	82	Lucia di Lammermoor (Neapel 1835) . . .	135
Death in Venice (Snape Maltings [Alde- burgh] 1973) . . . . .	84	Maria Stuart (Mailand 1835) . . . . .	138
Busoni, Ferruccio Doktor Faust (Dresden 1925) . . . . .	86	Roberto Devereux (Neapel 1837) . . . . .	141
Catalani, Alfredo La Wally (Mailand 1892) . . . . .	89	Die Regimentstochter (Paris 1840) . . . .	144
Cavaliere, Emilio de' Rappresentazione di Anima e di Corpo (Rom 1600) . . . . .	93	La Favorite (Paris 1840) . . . . .	145
Cavalli, Pier Francesco La Calisto (Venedig 1651) . . . . .	95	Linda di Chamounix (Wien 1842) . . . . .	148
Chabrier, Emmanuel L'Étoile (Paris 1877) . . . . .	97	Don Pasquale (Paris 1843) . . . . .	151
Charpentier, Marc-Antoine Médée (Paris 1693) . . . . .	100	Dukas, Paul Ariane und Blaubart (Paris 1907) . . . . .	153
Cherubini, Luigi Medea (Paris 1797) . . . . .	102	Dvořák, Antonín Vanda (Prag 1876) . . . . .	155
Cilea, Francesco Adriana Lecouvreur (Mailand 1902) . . . .	105	Der Jakobiner (Prag 1889) . . . . .	156
Cimarosa, Domenico Die heimliche Ehe (Wien 1792) . . . . .	107	Rusalka (Prag 1901) . . . . .	159
Cornelius, Peter Der Barbier von Bagdad (Weimar 1858) . . . . .	109	Armida (Prag 1904) . . . . .	161
Dallapiccola, Luigi Il Prigioniero (Turin 1949) . . . . .	111	Einem, Gottfried von Dantons Tod (Salzburg 1947) . . . . .	164
Davies, Peter Maxwell Eight Songs for a Mad King (London 1969) . . . . .	113	Enescu, George Œdipe (Paris 1936) . . . . .	167
The Lighthouse (Edinburgh 1980) . . . . .	116	Eötvös, Peter Drei Schwestern (Lyon 1998) . . . . .	170
Debussy, Claude Pelleas und Melisande (Paris 1902) . . . . .	118	Falla, Manuel de Das kurze Leben (Nizza 1913) . . . . .	175
		Flotow, Friedrich von Martha oder Der Markt zu Richmond (Wien 1847) . . . . .	178
		Furrer, Beat Begehren (Graz 2001/2003) . . . . .	180
		la bianca notte (Hamburg 2015) . . . . .	181
		Gershwin, George Porgy and Bess (New York 1935) . . . . .	183
		Giordano, Umberto André Chénier (Mailand 1896) . . . . .	187
		Glanert, Detlev Joseph Süß (Bremen 1999) . . . . .	189



Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung (Halle 2001) . . . . .	192	Hasse, Johann Adolf	
Caligula (Frankfurt 2006) . . . . .	195	Cleofide (Dresden 1731) . . . . .	288
Glass, Philip		Haydn, Joseph	
Echnaton (Stuttgart 1984) . . . . .	198	Die Welt auf dem Monde (Esterháza 1777) . . . . .	291
Glinka, Michail I.		Die belohnte Treue (Esterháza 1781) . . . . .	293
Iwan Sussanin/Ein Leben für den Zaren (St. Petersburg 1836) . . . . .	201	Armida (Esterháza 1784) . . . . .	296
Ruslan und Ludmila (St. Petersburg 1842) . . . . .	203	Henze, Hans Werner	
Gluck, Christoph Willibald		Boulevard Solitude (Hannover 1952) . . . . .	298
Orpheus und Eurydike (Wien 1762/Paris 1774) . . . . .	205	König Hirsch (Berlin 1956) . . . . .	299
Alceste (Wien 1767/Paris 1776) . . . . .	207	Il re cervo oder Die Irrfahrten der Wahrheit (Kassel 1963) . . . . .	300
Iphigenie in Aulis (Paris 1774) . . . . .	209	Elegie für junge Liebende (Schwetzingen 1961) . . . . .	303
Armide (Paris 1777) . . . . .	211	Der junge Lord (Berlin 1965) . . . . .	305
Iphigenie auf Tauris (Paris 1779) . . . . .	215	Die Bassariden (Salzburg 1966) . . . . .	307
Goldschmidt, Berthold		Die englische Katze (Schwetzingen 1983) . . . . .	310
Der gewaltige Hahnrei (Mannheim 1932) . . . . .	217	Venus und Adonis (München 1997) . . . . .	313
Gounod, Charles		Phaedra (Berlin 2007) . . . . .	314
Faust (Paris 1859) . . . . .	220	Hindemith, Paul	
Mireille (Paris 1864) . . . . .	224	Cardillac (Dresden 1927/Zürich 1952) . . . . .	316
Roméo et Juliette (Paris 1867) . . . . .	226	Neues vom Tage (Berlin 1929) . . . . .	318
Haas, Geord Friedrich		Mathis der Maler (Zürich 1938) . . . . .	320
Nacht (Bregenz 1996/98) . . . . .	229	Hölszky, Adriana	
Händel, Georg Friedrich		Bremer Freiheit (München 1988) . . . . .	323
Agrippina (Venedig 1709) . . . . .	231	Humperdinck, Engelbert	
Rinaldo (London 1711) . . . . .	236	Hänsel und Gretel (Weimar 1893) . . . . .	328
Acis und Galatea (Cannons 1718) . . . . .	241	Königskinder (München 1897/New York 1910) . . . . .	331
Radamisto (London 1720) . . . . .	243	Janáček, Leoš	
Ottone (London 1723) . . . . .	247	Jenůfa (Brünn 1904) . . . . .	334
Giulio Cesare in Egitto (London 1724) . . . . .	250	Die Ausflüge des Herrn Brouček (Prag 1920) . . . . .	337
Tamerlano (London 1724) . . . . .	254	Katja Kabanowa (Brünn 1921) . . . . .	338
Rodelinda, regina de' Longobardi (London 1725) . . . . .	259	Die Abenteuer der Füchsin Schlaukopf (Brünn 1924) . . . . .	341
Poro, Re dell'Indie (London 1731) . . . . .	262	Die Sache Makropoulos (Brünn 1926) . . . . .	344
Orlando (London 1733) . . . . .	268	Aus einem Totenhaus (Brünn 1930) . . . . .	347
Ariodante (London 1735) . . . . .	272	Keiser, Reinhard	
Alcina (London 1735) . . . . .	276	Masaniello furioso oder Die neapolitanische Fischer-Empörung (Hamburg 1706) . . . . .	350
Xerxes (London 1738) . . . . .	278	Korngold, Erich Wolfgang	
Deidamia (London 1741) . . . . .	282	Die tote Stadt (Hamburg/Köln 1920) . . . . .	355
Halévy, Fromental Elias		Krása, Hans	
Die Jüdin (Paris 1835) . . . . .	284	Brundibár (Prag 1941/Theresienstadt 1943) . . . . .	357
Hartmann, Karl Amadeus			
Simplicius Simplicissimus – Drei Szenen aus seiner Jugend (Köln 1949) . . . . .	286		

Krenek, Ernst	Lucio Silla (Mailand 1772) . . . . .	433
Jonny spielt auf (Leipzig 1927) . . . . .	La finta giardiniera (München 1775) . . .	434
Lachenmann, Helmut	Il re pastore (Salzburg 1775) . . . . .	437
Das Mädchen mit den Schwefelhölzern	Zaide (Fragment 1781) . . . . .	439
(Hamburg 1997) . . . . .	Idomeneo, re di Creta (München 1781) .	440
Lalo, Édouard	Die Entführung aus dem Serail (Wien	
Le Roi d'Ys (Paris 1888) . . . . .	1782) . . . . .	442
Leoncavallo, Ruggero	Der Schauspieldirektor (Schönbrunn	
Der Bajazzo (Mailand 1892) . . . . .	1786) . . . . .	445
Ligeti, György	Le nozze di Figaro (Wien 1786) . . . . .	447
Le Grand Macabre (Stockholm 1978) . . .	Don Giovanni (Prag 1787) . . . . .	453
371	Così fan tutte (Wien 1790) . . . . .	456
Lortzing, Albert	La clemenza di Tito (Prag 1791) . . . . .	461
Zar und Zimmermann (Leipzig 1837) . . .	Die Zauberflöte (Wien 1791) . . . . .	463
Der Wildschütz (Leipzig 1842) . . . . .	Mussorgskij, Modest P.	
Lully, Jean-Baptiste	Boris Godunow (St. Petersburg 1874) . .	468
Atys (St.-Germain-en-Laye 1676) . . . . .	Chowantschina (St. Petersburg	
Armide (Paris 1686) . . . . .	1886) . . . . .	472
Marschner, Heinrich	Neuwirth, Olga	
Der Vampyr (Leipzig 1828) . . . . .	Bählamms Fest (Wien 1999) . . . . .	475
Martinů, Bohuslav	Nicolai, Otto	
Julietta (Prag 1938) . . . . .	Die lustigen Weiber von Windsor (Berlin	
Griechische Passion (Zürich 1961) . . . . .	1849) . . . . .	477
Mascagni, Pietro	Nono, Luigi	
Cavalleria rusticana (Rom 1890) . . . . .	Intolleranza 1960 (Venedig 1961) . . . . .	480
Massenet, Jules	Al gran sole carico d'amore (Mailand	
Manon (Paris 1884) . . . . .	1975/Frankfurt 1978) . . . . .	481
Werther (Wien 1892) . . . . .	Offenbach, Jacques	
Don Quichotte (Monte Carlo 1910) . . . . .	Hoffmanns Erzählungen (Paris 1881) . . .	487
Messiaen, Olivier	Orff, Carl	
Saint François d'Assise (Paris 1983) . . . .	Die Kluge (Frankfurt 1943) . . . . .	491
Meyerbeer, Giacomo	Paisiello, Giovanni	
Die Hugenotten (Paris 1836) . . . . .	Der Barbier von Sevilla oder Alle Vorsicht	
Der Prophet (Paris 1849) . . . . .	war vergebens (St. Petersburg 1782) . . .	493
Monteverdi, Claudio	Penderecki, Krzysztof	
L'Orfeo (Mantua 1607) . . . . .	Die Teufel von Loudun (Hamburg 1969) .	495
Il combattimento di Tancredi e Clorinda	Pergolesi, Giovanni Battista	
(Venedig 1624) . . . . .	La serva padrona (Neapel 1733) . . . . .	499
Die Heimkehr des Odysseus (Bologna	Pfitzner, Hans	
1641) . . . . .	Der arme Heinrich (Mainz 1895) . . . . .	500
Die Krönung der Poppea (Venedig	Palestrina (München 1917) . . . . .	503
1642) . . . . .	Pintscher, Matthias	
Mozart, Wolfgang Amadeus	Thomas Chatterton (Dresden 1998) . . . .	508
Bastien und Bastienne (Wien 1768) . . . .	Pizzetti, Ildebrando	
La finta semplice (Salzburg 1769) . . . . .	Murder in the Cathedral (Mailand 1958) .	512
Mitridate, re di Ponto (Mailand 1770) . . .		
Ascanio in Alba (Mailand 1771) . . . . .		



Ponchielli, Amilcare		Rimskij-Korssakow, Nikolaj	
La Gioconda (Mailand 1876) . . . . .	514	Die Mainacht (St. Petersburg 1880) . . . .	614
Poulenc, Francis		Das Märchen vom Zaren Saltan (Moskau	
Les dialogues des Carmélites (Mailand		1900) . . . . .	616
1957) . . . . .	516	Der goldene Hahn (Moskau 1909) . . . .	618
La voix humaine (Paris 1959) . . . . .	522	Rossini, Gioacchino	
Prokofjew, Sergej		Tancredi (Venedig 1813) . . . . .	619
Die Liebe zu den drei Orangen (Chicago		Die Italienerin in Algier (Venedig 1813) .	624
1921) . . . . .	524	Der Türke in Italien (Mailand 1814) . . . .	627
Krieg und Frieden (Moskau 1944/Lenin-		Der Barbier von Sevilla (Rom 1816) . . . .	628
grad 1948) . . . . .	528	La Cenerentola (Rom 1817) . . . . .	630
Puccini, Giacomo		Mosè in Egitto (Neapel 1818) . . . . .	632
Manon Lescaut (Turin 1893) . . . . .	536	La donna del lago (Neapel 1819) . . . . .	636
La Bohème (Turin 1896) . . . . .	539	Maometto secondo (Neapel 1820) . . . .	639
Tosca (Rom 1900) . . . . .	543	Il viaggio a Reims (Paris 1825) . . . . .	641
Madame Butterfly (Mailand 1904) . . . . .	546	Wilhelm Tell (Paris 1829) . . . . .	645
Das Mädchen aus dem goldenen Westen		Saariaho, Kaija	
(New York 1910) . . . . .	549	L'amour de loin (Salzburg 2000) . . . . .	648
La rondine (Monte Carlo 1917) . . . . .	553	Saint-Saëns, Camille	
Der Mantel (New York 1918) . . . . .	555	Samson und Dalila (Weimar 1877) . . . .	653
Schwester Angelica (New York 1918) . . .	557	Salieri, Antonio	
Gianni Schicchi (New York 1918) . . . . .	559	Prima la musica e poi le parole	
Turandot (Mailand 1926) . . . . .	561	(Schönbrunn 1786) . . . . .	656
Purcell, Henry		Schillings, Max von	
Dido und Aeneas (London 1688) . . . . .	565	Mona Lisa (Stuttgart 1915) . . . . .	658
Rameau, Jean-Philippe		Schnittke, Alfred	
Hippolyte et Aricie (Paris 1733) . . . . .	566	Leben mit einem Idioten (Amsterdam	
Les Indes galantes (Paris 1735) . . . . .	573	1992) . . . . .	661
Castor et Pollux (Paris 1737) . . . . .	576	Schoeck, Othmar	
Dardanus (Paris 1739) . . . . .	578	Penthesilea (Dresden 1927) . . . . .	665
Platée (Versailles 1745) . . . . .	580	Schönberg, Arnold	
Les Boréades ou Le Triump h d'Abaris		Erwartung (Prag 1924) . . . . .	667
(Aix-en-Provence 1982) . . . . .	585	Die glückliche Hand (Wien 1924) . . . . .	668
Ravel, Maurice		Von Heute auf Morgen (Frankfurt 1930) .	669
Die spanische Stunde (Paris 1911) . . . . .	587	Moses und Aron (Zürich 1957) . . . . .	671
L'enfant et les sortilèges (Monte Carlo		Schostakowitsch, Dmitrij D.	
1925) . . . . .	589	Die Nase (Leningrad 1930) . . . . .	673
Reimann, Aribert		Lady Macbeth von Mzensk (Leningrad	
Melusine (Schwetzingen 1971) . . . . .	591	1934) . . . . .	675
Lear (München 1978) . . . . .	593	Schreker, Franz	
Die Gespenstersonate (Berlin 1984) . . . .	595	Der ferne Klang (Frankfurt 1912) . . . . .	678
Bernarda Albas Haus (München 2000) . .	598	Die Gezeichneten (Frankfurt 1918) . . . .	680
Rihm, Wolfgang		Der Schatzgräber (Frankfurt 1920) . . . .	682
Jakob Lenz (Hamburg 1979) . . . . .	601	Schubert, Franz	
Hamletmaschine (Mannheim 1987) . . . .	602	Alfonso und Estrella (Weimar 1854) . . .	685
Die Eroberung von Mexico (Hamburg		Fierrabras (Karlsruhe 1897) . . . . .	688
1992) . . . . .	606		
Dionysos (Salzburg 2010) . . . . .	610		

Schumann, Robert	Pique-Dame (St. Petersburg 1890) . . . . .	783
Genoveva (Leipzig 1850) . . . . .	Iolanta (St. Petersburg 1892) . . . . .	786
Sciarrino, Salvatore	Ullman, Viktor	
Die tödliche Blume (Luci mie traditrici, Schwetzigen 1998) . . . . .	Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung (Amsterdam 1975) . . . . .	697 789
Smetana, Bedřich	Verdi, Giuseppe	
Die verkaufte Braut (Prag 1866) . . . . .	Nabucco (Mailand 1842) . . . . .	699 793
Dalibor (Prag 1868) . . . . .	Ernani (Venedig 1844) . . . . .	701 796
Zwei Witwen (Prag 1874) . . . . .	I due Foscari (Rom 1844) . . . . .	704 798
Srnka, Miroslav	Attila (Venedig 1846) . . . . .	800
South Pole (München 2016) . . . . .	Macbeth (Florenz 1847/Paris 1865) . . . . .	706 803
Strauss, Richard	Die Räuber (London 1847) . . . . .	806
Salome (Dresden 1905) . . . . .	Luisa Miller (Neapel 1849) . . . . .	708 808
Elektra (Dresden 1909) . . . . .	Rigoletto (Venedig 1851) . . . . .	710 812
Der Rosenkavalier (Dresden 1911) . . . . .	Der Troubadour (Rom 1853) . . . . .	712 814
Ariadne auf Naxos (Stuttgart 1912/Wien 1916) . . . . .	La Traviata (Venedig 1853) . . . . .	716 818
Die Frau ohne Schatten (Wien 1919) . . . . .	Die sizilianische Vesper (Paris 1855) . . . . .	719 820
Intermezzo (Dresden 1924) . . . . .	Simon Boccanegra (Venedig 1857/ Mailand 1881) . . . . .	722 823
Die ägyptische Helena (Dresden 1928) . . . . .	Ein Maskenball (Rom 1859) . . . . .	726 827
Arabella (Dresden 1933) . . . . .	Die Macht des Schicksals (St. Petersburg 1862/Mailand 1869) . . . . .	728 831
Die schweigsame Frau (Dresden 1935) . . . . .	Don Carlos (Paris 1867/Mailand 1884/Modena 1886) . . . . .	731 834
Daphne (Dresden 1938) . . . . .	Aida (Kairo 1871) . . . . .	733 838
Capriccio (München 1942) . . . . .	Otello (Mailand 1887) . . . . .	736 842
Strawinsky, Igor	Falstaff (Mailand 1893) . . . . .	846
The Rake's Progress (Venedig 1951) . . . . .	Vinci, Leonardo	740
Szymanowski, Karol	Artaserse (Rom 1730) . . . . .	850
König Roger (Warschau 1926) . . . . .	Wagner, Richard	742
Tan Dun	Rienzi (Dresden 1842) . . . . .	853
Marco Polo (München 1996) . . . . .	Der fliegende Holländer (Dresden 1843) . . . . .	744 855
Telemann, Georg Philipp	Tannhäuser (Dresden 1845/Paris 1861) . . . . .	857
Pimpinone oder Die ungleiche Heirat (Hamburg 1725) . . . . .	Lohengrin (Weimar 1850) . . . . .	749 859
Thomas, Ambroise	Tristan und Isolde (München 1865) . . . . .	862
Mignon (Paris 1866) . . . . .	Die Meistersinger von Nürnberg (München 1868) . . . . .	750 867
Tippett, Michael	Der Ring des Nibelungen (Bayreuth 1876):	
Die Mittsommer-Hochzeit (London 1955) . . . . .	Das Rheingold (München 1869) . . . . .	754 871
Trojan, Manfred	Die Walküre (München 1870) . . . . .	872
Enrico (Schwetzigen 1991) . . . . .	Siegfried (Bayreuth 1876) . . . . .	761 873
Was ihr wollt (München 1998) . . . . .	Götterdämmerung (Bayreuth 1876) . . . . .	764 874
Limonen aus Sizilien (Köln 2003) . . . . .	Parsifal (Bayreuth 1882) . . . . .	769 879
La Grande Magia (Dresden 2008) . . . . .		
Orest (Amsterdam 2011) . . . . .	Weber, Carl Maria von	
Tschaikowskij, Pjotr I.	Der Freischütz (Berlin 1821) . . . . .	883
Eugen Onegin (Moskau 1879) . . . . .		
Mazeppa (Moskau 1884) . . . . .		

Euryanthe (Wien 1823) . . . . .	886	Sly oder Die Legende vom wiedererweckten Schläfer (Mailand 1927) . . . . .	906
Oberon (London 1826) . . . . .	889		
Weill, Kurt		Zemlinsky, Alexander von	
Die Dreigroschenoper (Berlin 1928) . . . .	892	Kleider machen Leute (Wien 1910/Prag 1922) . . . . .	909
Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (Leipzig 1930) . . . . .	895	Eine florentinische Tragödie (Stuttgart 1917) . . . . .	911
Weinberg, Mieczyslaw		Der Zwerg (Köln 1922) . . . . .	912
Die Passagierin (Moskau 2006/Bregenz 2010) . . . . .	897	Zimmermann, Bernd Alois	
Weinberger, Jaromír		Die Soldaten (Köln 1965) . . . . .	914
Schwanda der Dudelsackpfeifer (Prag 1927) . . . . .	901	Zimmermann, Udo	
Wolf-Ferrari, Ermanno		Der Schuhu und die fliegende Prinzessin (Dresden 1976) . . . . .	919
Die vier Grobiane (München 1906) . . . . .	904	Die weiße Rose (Hamburg 1986) . . . . .	921



## Vorwort zur Neubearbeitung und Erweiterung 2016

Ein zeitgemäßer Klassiker: So präsentiert sich das altbewährte ›Handbuch der Oper‹ den Opernfreunden und Opernmachern in dieser tiefgreifenden Neubearbeitung, deren Werkauswahl nicht weniger als 324 Opern von 135 Komponisten umfaßt. Fast 100 neue Texte sind hinzugekommen, somit wurde mit Blick auf die vorausgegangene Auflage rund ein Drittel des Textbestands ausgetauscht. 58 Opern und 18 Komponisten vom Barock bis in die jüngste Gegenwart sind nun erstmals in den Kanon des ›Handbuchs der Oper‹ aufgenommen, und etliche Werkbesprechungen, die dem heutigen Kenntnisstand nicht mehr genügen, mußten neuen Darstellungen weichen.

Warum jedoch wurde eine Neubearbeitung des Opernhandbuchs, nachdem es bereits 2002 deutlich aufgestockt worden war, nun abermals nötig? Die Antwort liefert das Musikleben selbst. Es befindet sich in dauerndem Wandel. Und die Opernführer reflektieren letztlich nur diese in den Opernhäusern stattfindenden Veränderungen. Was sich dort in den Orchestergräben und den Guckkästen der Theater ereignet, gibt den aufgeführten Werken Relevanz. Selbst in unserer multimedial aufgestellten Gegenwart sind die Musiktheater die eigentlichen Kraftquellen für die Opernkunst geblieben. Nur das Opernhaus schafft unplugged und elektronisch unverstärkt jenen unvergleichlichen Kommunikationsraum zwischen Künstlern und Publikum, dessen atmosphärische Intensität aus dem Live-Erlebnis hervorgeht. Zwar haben die Opernbühnen hierbei nach wie vor ein Kernrepertoire im Blick, dessen Werke wie etwa die Meisteroperen Mozarts seit ihrer Uraufführung durchweg auf dem Programm standen. Dennoch geraten einst beliebte Stücke oft genug wieder in Vergessenheit, andere werden aus mitunter jahrhundertelangem Opernschlaf erweckt und erfolgreich wiederbelebt, und überdies sind die Opernhäuser wie eh und je Orte des zeitgenössischen Musiktheaters, wenn auch in den letzten Jahren das Nachspielen von Uraufführungsproduktionen ziemlich aus der Mode gekommen ist.

Damit ist gesagt, daß die Opernhäuser definieren, was derzeit zum Kanon gehört, und den Opernführern in diesem Zusammenhang lediglich eine Filterfunktion zu kommt, deren Ergeb-

nis dann die präsentierte Werkauswahl ist. Auch sind Opernführer keine Lexika zur Operngeschichte, obwohl sie anhand ihrer Werkauswahl einen Eindruck vom Facettenreichtum der Gattung von ihren Anfängen bis in die jüngste Zeit hinein geben wollen. Überdies versuchte gerade das ›Handbuch der Oper‹ von jeher eine praktische Orientierungshilfe für Kenner und Liebhaber, aber auch für Opernfachleute zu sein. Kurzum: Das Streben nach Aktualität erzwingt im Genre dieser Ratgeberliteratur durch Anpassung ans gewandelte Repertoire der Bühne von Zeit zu Zeit Umarbeitungen, um nicht zu veralten. Deshalb hatte bereits Rudolf Kloiber sein 1951 erstmals erschienenes Opernhandbuch noch kurz vor seinem Tod im Jahr 1973 einer Revision unterzogen, zehn Jahre später folgte Wulf Konolds Neubearbeitung, der sich die weitgehend von mir vorgenommene Repertoire-Erweiterung von 2002 anschloß. Schon ein halbes Jahrzehnt später wurden erste Überlegungen darüber angestellt, wie eine abermalige Revision des Buches aussehen könnte. Konzeptionelle Änderungen wurden erwogen, schon kursierten Streich- und Erweiterungslisten. Doch dann zwang uns im Jahr 2010 Wulf Konolds plötzlicher Tod zum Innehalten. Es war zunächst überhaupt nicht klar, wie es ohne ihn nun weitergehen könnte.

Auf diese Frage fand der Bärenreiter-Verlag eine doppelte Antwort. Zum einen wurde mit dem Metzler-Verlag ein neuer Partnerverlag ins Boot geholt, zum anderen wurde Konolds Autorenfunktion aufgesplittet und auf ein Autorenkollektiv verteilt. Es gelang, Bühnenpraktiker, Operndramaturgen und Fachleute aus Wissenschaft und Publizistik für die Fortführung des Projekts zu gewinnen. Ich kann meinen Koautoren nicht genug dafür danken, mich hier durch ihre Beiträge entlastet zu haben. Ohne ihre Hilfe hätte sich eine Wiederauflage um Jahre verzögert, wenn sie nicht gar unmöglich geworden wäre. Und so ist das ›Handbuch der Oper‹ nun auch ihr Werk.

Wie auch in den früheren Auflagen wurde der Usus, Rudolf Kloibers Originaltexte nicht zu kennzeichnen, beibehalten. Dort vorgenommene kleinere Korrekturen erfolgten stillschweigend, bei umfassenderen Umarbeitungen oder Ergän-

zungen wurde das Kürzel des jeweiligen Bearbeiters (siehe das Autorenverzeichnis S. XII) hinzugefügt. In diesem Zusammenhang sei auf ein weiteres systematisches Detail aufmerksam gemacht, das den Handlungsteil der jeweiligen Werkdarstellungen betrifft. Durchweg gilt dort die Regel: pro Absatz ein Akt; Bild- oder Szenenwechsel innerhalb eines Aktes sind mittels Gedankenstrich markiert.

Wie oben bereits erwähnt, wurde im Unterschied zu den früheren Auflagen ein Teil von Kloibers Opernbesprechungen, wenn sie eine gewisse Patina angesetzt hatten, durch neue Beiträge ersetzt und somit auch der Kernbestand des Repertoires (Monteverdi, Händel, Mozart, Beethoven, Donizetti, Bellini, Verdi, Wagner, Offenbach, Bizet, Janáček, Puccini, Strauss, etc.) einer Revision unterzogen. Dennoch war uns darum zu tun, im Spagat zwischen Alt und Neu und im Respekt vor dem Urvater des ›Handbuchs der Oper‹ aus Kloibers Textkonvolut zu erhalten, was nach wie vor Gültigkeit beanspruchen kann.

Schon beim Durchblättern des Handbuchs wird dem Leser auffallen, daß die neueren Werkbesprechungen insgesamt breiter ausgefallen sind als die früheren. Hierbei ließen wir uns von dem Gedanken leiten, die Nutzer des Handbuchs auf dem heutigen Stand der Musikwissenschaft zu informieren. Im Spannungsfeld von historischer Einordnung und den Charakteristika, die das jeweilige Stück zum Unikat machen, zu einer gut lesbaren Werkdarstellung zu gelangen, dieses Streben nach Anschaulichkeit ließ sich oft genug nur durch den Blick aufs Detail und damit durch größere Ausführlichkeit erreichen.

Die Aktualisierung des ›Handbuchs der Oper‹ nach Maßgabe des Opernspielbetriebs brachte aber nicht nur eine Erweiterung des Repertoires mit sich. Es mußten auch Stücke gestrichen werden, die aus den Spielplänen der jüngeren Zeit herausgefallen sind. Beispielsweise hatten wir auf das Opernsterben zu reagieren, das in den letzten Jahrzehnten das komische Genre des 18. und des 19. Jahrhunderts erfaßt hat, und auch ein paar Stücke aus dem 20. Jahrhundert mußten weichen, weil sie inzwischen in Vergessenheit geraten sind. Ebenso haben wir wenige Werke jüngerer Datums wieder herausgenommen, die entgegen unseren Erwartungen auf den Theaterbühnen nicht Fuß fassen konnten.

Dafür haben wir von Claudio Monteverdi (›Il combattimento di Tancredi e Clorinda‹) bis in die allerneueste Zeit – Miroslav Srnka 2016 in

München uraufgeführte sogenannte Doppeloper ›South Pole‹ – in allen Bereichen des Repertoires angebaut. Im Barock finden sich neben zusätzlichen Opern Rameaus nun auch weitere Meister der italienischen Seria wie Hasse und Vinci, und mit der ›Médée‹ von Marc-Antoine Charpentier wurde die französische Lücke zwischen Lully und Rameau geschlossen. Im Klassiker-Bereich gab es mit dem Mozart-Fragment der ›Zaide‹ und Haydns ›Armida‹ die wenigsten Neuzugänge zum Kanon, doch steht nun Mozarts ›Schauspieldirektor‹ wieder wie am Abend der Uraufführung Sallieris ›Prima la musica e poi le parole‹ zur Seite. Insbesondere den romantischen Bestand haben wir gründlich aufgestockt. Hiervon profitierten vor allem die italienischen Belcanto-Komponisten des 19. Jahrhunderts – Bellini, Donizetti und Rossini – mit insgesamt zehn zusätzlichen Werktiteln. Doch auch die französischen Komponisten erhielten mit Chabriers ›L'Étoile‹, Lalos ›Le Roi d'Ys‹ und Gounods ›Roméo et Juliette‹ und die deutsche Romantik mit Schuberts ›Alfonso und Estrella‹ und Schumanns ›Genoveva‹ Verstärkung. Und das slawische Repertoire wurde mit je zwei Stücken von Dvořák (›Armida‹ und ›Vanda‹) und Tschairowskij (›Mazeppa‹ und ›Iolanta‹) ergänzt.

Auch haben wir auf die nach wie vor anhaltende Hausse der Opern aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts reagiert. Schreker, Zemlinsky, Puccini und Martinů sind nun mit weiteren Werken vertreten, außerdem kam Enescus ›Œdipe‹ hinzu. Gleichfalls wurden Opern aus der Nachkriegszeit neu aufgenommen: Hartmanns ›Simplicius Simplicissimus‹, Pizzettis ›Assassinio nella cattedrale‹, Weinbergs ›Die Passagierin‹ und Brittens ›The Rape of Lucretia‹. Die wachsende Bedeutung des angelsächsischen Repertoires seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts schlägt sich überdies in Besprechungen von weiteren Opern von John Adams und Peter Maxwell Davies nieder. Hinzu kam Thomas Adès' fulminante Shakespeare-Adaption ›The Tempest‹. Mit Blick auf die zeitgenössischen Komponisten haben wir die Werklisten von Henze, Reimann, Trojahn und Rihm weitergeführt. Ganz neu im Kanon des ›Handbuchs der Oper‹ sind Werke von Beat Furrer, Detlev Glanert, Georg Friedrich Haas, Olga Neuwirth, Salvatore Sciarrino und Miroslav Srnka. Uns ist bewußt, daß andere Verfasser bei der Erweiterung des ›Handbuchs der Oper‹ mitunter anders entschieden hätten. Es war aber unter den für die Neubearbeitung in Frage kom-



menden Werken und der zur Verfügung stehenden Seitenzahl ein Kompromiß zu finden.

Die einzige formale Veränderung gegenüber den früheren Auflagen zeigt sich darin, daß die pro Komponist chronologisch geführten Opernwerklisten mit den Daten zur jeweiligen Uraufführung, den Hinweisen auf die Librettisten und Verlagsangaben aus der Druckausgabe herausgenommen wurden, um Platz für zusätzliche Werkbesprechungen zu schaffen. Dennoch sind diese Verzeichnisse für die Leser nicht verloren: Unter den auf S. IV angegebenen Links sind sie im Internet kostenfrei einsehbar. Vollständigkeit ist freilich für diese Werklisten nicht angestrebt, da insbesondere die Opern-Œuvres etlicher Barockkomponisten oder im frühen 19. Jahrhundert wirkender italienischer Komponisten oft unüberschaubar sind. Nach wie vor soll dann nur eine Auswahl der jeweils bedeutendsten Opern geboten werden, auch sei auf die Werkverzeichnisse in der musikwissenschaftlichen Fachliteratur und auf die Websites der Verlage und Komponisten verwiesen.

Die fachpraktische Ausrichtung des ›Handbuchs der Oper‹ führte unter den Autoren zu regem Meinungs austausch über die Stimmfächer. Kann – so wurde gefragt – Kloibers aus einer späteren Zeit stammende Terminologie beispielsweise auf den Barock, als noch nicht nach Stimmfächern unterteilt wurde, rückprojiziert werden? Läßt sich Kloibers Systematisierung auch auf italienische oder französische Partien anwenden? Der bequemere Weg wäre gewesen, im Verzicht auf die Bestimmung der Stimmfächer nur noch über die Stimmlagen Auskunft zu geben. Dennoch haben wir uns entschlossen, das Kloiber-System trotz dieser Bedenken beizubehalten. Den Lesern hätten wir nämlich sonst eine interessante zusätzliche Information über das Profil der jeweiligen Partien vorenthalten. Die Fragestellung heutiger Interpreten nach den für eine Gesangspartie charakteristischen Merkmalen orientiert sich nämlich weniger an den historischen Ausprägungen, vielmehr an den gesangspraktischen Anforderungen, die eine Partie stellt. So mögen unsere – durchaus diskussionswürdigen – Angaben zu den Stimmfächern den Opernproduzenten, den Opernhäusern und den Interpreten zur Orientierung dienen. Außerdem sollen unsere Angaben die beispielsweise im Internet lebhaft geführten Diskussionen von Opernenthusiasten über den Charakter von Gesangsstimmen befeuern. Somit sind die Informationen über die

Stimmfächer auch als Anregungen zu verstehen, die Hörschaft im Bildungsdiskurs über Opernstimmen zu begleiten.

Halten wir also fest: Die Stimmfächer wurden mit Blick auf die heutigen Theaterverhältnisse bestimmt, ohne deshalb in Rechthaberei zu verfallen, weshalb oft genug Alternativvorschläge hinzukamen. Für diese Praxis hatte Wulf Konold die Richtung vorgegeben, als er 1983 in sein Vorwort schrieb: »Auch Kunstfachbezeichnungen sind nicht unveränderlich; sie sind Moden und historischen Veränderungen unterworfen und schließlich auch abhängig von der Größe des Theaters, der Ausgewogenheit der Gesamtbesetzung wie der Orchesterstärke.« Beispielsweise wird der Leser feststellen, daß wir manchen Mozart-Partien nun leichtere Stimmfächer zugewiesen haben als in früheren Auflagen. Der Grund dafür: Die Erkenntnisse der historisch informierten Aufführungspraxis haben gleichsam zu einer »Entwagnerisierung« des Mozart-Gesangs geführt. Auch haben wir bei ursprünglichen Kastratenpartien die Alternativangaben für eine Besetzung mit tieferen Männerstimmen gestrichen, da anders als in den Nachkriegsjahrzehnten inzwischen die Kastratenrollen in Übereinstimmung mit der ursprünglichen Stimmlage üblicherweise entweder von Frauen oder von Countertenören gesungen werden.

\*

Bleibt noch die schöne Pflicht, all denen zu danken, die den Autorinnen und Autoren bei der Neufassung des ›Handbuchs der Oper‹ mit Rat und Tat zur Seite standen. Da dürfen die zeitgenössischen Komponisten nicht unerwähnt bleiben, die gerne über Biographisches und über ihre Werke Auskunft gaben, wenn Fragen an sie herangetragen wurden. Ebenso freundlich und zügig wurde uns von den Verlagen geholfen, die mit wahrer Engelsgeduld auf die Rücksendung der zur Verfügung gestellten Partituren, Hintergrundmaterialien, CDs und DVDs warteten, selbst wenn die vereinbarten Rückgabetermine längst überfällig waren. Ebenfalls herzlichen Dank an die Opernhäuser des In- und Auslands und deren Pressestellen, die mit Programmheften und Pressespiegeln nicht geizten, um uns Informationen über ihre Produktionen zukommen zu lassen. Vor allem richtet sich der Dank an unsere Lektorin Jutta Schmoll-Barthel: Sie war als Organisationsmultitalent gefragt, um die Autorentuppe zu ermutigen und im Zeit-

plan zu halten, und sie war auch unsere erste Leserin. Grundsätzlich neugierig, prüfte sie unsere Texte akribisch und trug durch konstruktive Kritik dazu bei, daß die Texte ihren letzten Schliff erhielten. In diesem Zusammenhang geht unser Dank auch an unseren Korrektor Daniel Lettgen, ohne dessen kluge Rückfragen manches Versehen, manche Unachtsamkeit und manche inhaltliche Unstimmigkeit nicht aufgefallen wäre.

Schließlich sei der Wunsch geäußert, daß das »Handbuch der Oper« auch in der neuerlichen Auflage jenes zuverlässige Hilfsmittel bleiben möge, das es für Kenner und Liebhaber der Oper bislang gewesen ist. Und wenn es darüber hinaus zum Blättern und Schmökern verführen sollte, um so besser!

Frankfurt, im Mai 2016

Robert Maschka

# Abkürzungen

ad lib.	ad libitum	Kbt.	Kontrabaßtuba
Afl.	Altflöte	Kfag.	Kontrafagott
Asax.	Altsaxophon	Kl.	Klarinette
Auff.	Aufführung	Klav.	Klavier
Barsax.	Baritonsaxophon	kl. Chp.	kleiner Chorphart, d. i. Gesangs- part des Chores, der auf eine einzige Szene oder wenige kurze Auftritte beschränkt ist
B. c.	Basso continuo	kl. P.	kleine Solopartie, d. i. eine Rolle, die auf eine Szene oder auf wenige kurze Auftritte be- schränkt ist
Bearb.	Bearbeitung	kO.	komische Oper (musikalisches Lustspiel, musikalische Komödie usw.)
Bfl.	Baßflöte	Kpos.	Kontrabaßposaune
Bgit.	Baßgitarre	Mar.	Marimbaphon
Bh.	Bassetthorn	m. Chp.	mittlerer Chorphart, d. i. Gesangspart des Chores, der sich über mehrere, nicht zu umfangreiche Szenen erstreckt
Bkl.	Baßklarinetten	m. P.	mittlere Solopartie, d. i. eine Rolle, die in einigen weniger umfangreichen Szenen gesanglich anspruchsvolle Aufgaben, manchmal aber auch in der Hauptsache Ensemble- Aufgaben zu erfüllen hat
Bpos.	Baßposaune	Ms.	Manuskript
Br.	Bratsche	Neuausg.	Neuausgabe
Bt.	Baßtuba	Neubearb.	Neubearbeitung
Btrp.	Baßtrompete (meist von Posaunisten geblasen)	NMA	Neue Mozart-Ausgabe (Bärenreiter-Verlag)
Cel.	Celesta	Ob.	Oboe
Cemb.	Cembalo	Org.	Orgel
Cimb.	Cimbasso	P.	Pauke
E.	Einakter	Picc.	kleine Flöte (Piccolo)
E-Git.	E-Gitarre	Pos.	Posaune
Eh.	Englischhorn	Rgl.	Röhrglocken
Fag.	Fagott	S.	Seite
Fl.	Flöte	Sax.	Saxophon
Flex.	Flexaton	Schl.	Schlagzeug/Schlagzeuger
GA	Gesamtausgabe	Ssax.	Sopransaxophon
Git.	Gitarre	Str.	Streicher
Gl.	Glocken	Synth.	Synthesizer
Gfsp.	Glockenspiel		
gr. Chp.	großer <sup>1</sup> Chorphart, d. i. ausgedehnter Gesangspart des Chores, der sich ganz oder größtenteils über das Stück hinzieht		
gr. P.	große Solopartie, d. i. eine Rolle, die, ausgestattet mit einem anspruchsvollen Gesangspart, ganz oder größtenteils durch das Stück läuft		
Harm.	Harmonium		
Hr.	Horn		
Hrf.	Harfe		
Kb.	Kontrabaß		
Kbkl.	Kontrabaßklarinetten		

<sup>1</sup> Die Bestimmung des Umfangs eines Solo- oder Chorpharts ist immer in Relation zur Gesamtdauer des Werkes vorgenommen; so ist beispielsweise ein als große Partie bezeichneter Part in der Oper ›Cavalleria rusticana‹, deren Aufführungsdauer etwa 1¼ Stunden beträgt, absolut gemessen kleiner als eine ebenso bezeichnete Partie in ›Lohengrin‹, der etwa 3½ Stunden dauert.

Tbl.	Tempelblocks	Va.	Viola
Tbn.	die sog. Wagner-Tuben (die von Hornisten geblasen werden)	Vcl.	Violoncello
Tr.	Trommel	versch.	verschiedene
Trp.	Trompete	Vib.	Vibraphon
Tsax.	Tenorsaxophon	Viol.	Violine
urspr.	ursprünglich	Wbl.	Woodblocks
		Xyl.	Xylophon

## Autorenverzeichnis

A.R.T.	Anja-Rosa Thöming	N.A.	Norbert Abels
A.Th.	Annette Thein	O.M.R.	Olaf Mathias Roth
C.P.	Clemens Prokop	O.S.	Olaf Schmitt
C.R.	Christoph Rinne	P.K.	Patrick Klingenschmitt
G.H.	Gregor Herzfeld	R.K.	Rudolf Kloiber
H.S.	Herbert Schneider	R.M.	Robert Maschka
I.R.	Ivana Rentsch	U.S.	Uwe Schweikert
M.H.	Michael Haag	V.M.	Volker Mertens
M.L.M.	Marie Luise Maintz	W.F.	Wolfgang Fuhrmann
M.Z.V.	Marianne Zelger-Vogt	W.K.	Wulf Konold

# Werkbeschreibungen





## John Adams

\* 15. Februar 1947 in Worcester (Massachusetts)

### Nixon in China

Oper in drei Akten. Libretto von Alice Goodman.

**Solisten:** *Chou En-lai* (Lyrischer Bariton, gr. P.) – *Richard Nixon* (Kavalierbariton, gr. P.) – *Henry Kissinger*<sup>1</sup> (Charakterbariton, m. P.) – *Drei Sekretärinnen Maos*<sup>2</sup>, darunter *Nancy Tang* (drei Mezzosopran, m. P.) – *Mao Tse-tung* (Charaktertenor, gr. P.) – *Pat Nixon* (Lyrischer Sopran, gr. P.) – *Chiang Ch'ing*, *Madame Mao Tse-tung* (Lyrischer Koloratursopran, gr. P.).

<sup>1</sup>Der Interpret übernimmt im II. Akt die Rolle des Lao Szu. <sup>2</sup>Die Interpretinnen übernehmen auch die Terzett-Partien im II. Akt.

**Chor** (m. Chp.): Soldaten, Minister und Ministerinnen (gemischter, auch Männerchor) – Bankettgäste (Doppelchor) – Chinesische Arbeiter und Arbeiterinnen – Mrs. Nixons Begleitpersonal (auch Frauendoppelchor) – Presse (Männerchor) – Zuschauer und Kommentatoren des Balletts (Favoritgruppen, auch Doppelchor, auch Frauenchor).

**Statisten:** Fotografen – Chinesische und amerikanische Offizielle – Küchenhilfen des Peking-Hotels – Ein Dolmetscher.

**Ballett:** ›Das rote Frauenbataillon‹ im II. Akt (Tänzer und Komparsen): Zwei Tänzerinnen – Wu Ching-hua – Ein Wächter (später mehrere) – Hung Chang-ching – Kuomintang-Offiziere – Politische Bosse – Wohlgenährte Bauern – Söldner – Serviermädchen.

**Ort:** Peking.

**Schauplätze:** Ein Flugfeld außerhalb Pekings, auf dem die US-Präsidenten-Maschine ›The Spirit of '76‹ zu stehen kommt. Maos Arbeitszimmer. In der Großen Halle des Volkes – Besichtigungstour der in ihrer Limousine reisenden Präsidentengattin: Peking-Hotel, Volkskommune Immergrün (Modell-Schweinezucht, Volksklinik, Kulturpalast und Schule), Sommerpalast (Halle des Wohlwollens und der Langlebigkeit, Halle des langen Lebens im Glück, Halle der aufgelösten Wolken, Pavillons von Buddhas Wohlgeruch, Tor der Langlebigkeit und des Guten Willens), Ming-Gräber. Ein Theatersaal mit Blick in das Gefängnis eines Gutes auf einer tropischen Insel, dann in einen Kokospalmen-Hain, danach in den Hof eines Her-

renhauses (Schauplätze des Balletts ›Das rote Frauenbataillon‹) – Vor der Bettruhe, im Hintergrund das Bild Mao Tse-tungs, der später aus dem Rahmen steigt.

**Zeit:** 21.–25. Februar 1972.

**Orchester:** 2 Fl. (auch 2 Picc.), 2 Ob. (auch 1 Eh.), 3 Kl. (auch 1 Es-Kl., auch 1 Bkl.), Ssax., 2 Asax., Barsax., 3 Trp., 3 Pos., Schl. [gr. Tr., gr. Tr. mit Pedal, Wbl., Becken (auch hängend), kl. Tr., Sandpapier Blocks, Tamburin, Hi-hat, Nieten-Becken, rhythmisches Klatschen, Glsp., Triangel, Schlittenschellen, Peitsche, Tenor-Tr., Ratsche, Claves], 2 Keyboards, Synth., Str.

**Gliederung:** Durchkomponierte Szenenfolge.

**Spieldauer:** Etwa 2½ Stunden.

#### Handlung

Am Montagmorgen des 21. Februar 1972 auf dem Rollfeld des Peking-Flughafens: Während sie die Losung ›Die drei Hauptregeln der Disziplin und die acht Punkte zur Beachtung‹ absingen, nehmen Soldaten der chinesischen Armee-, Marine- und Luftwaffeneinheiten Aufstellung, um Richard Nixon, den Präsidenten der USA, mit militärischen Ehren zu empfangen. Die Präsidenten-Maschine ›The Spirit of '76‹ landet, rollt heran und kommt zum Stehen. Gefolgt von seiner Frau Pat, schreitet Nixon die Gangway herab. Er wird vom chinesischen Premierminister Chou En-lai freundlich begrüßt und schüttelt seinem Gastgeber die Hand. Danach verläßt auch der Präsidenten-Troß das Flugzeug, und Chou macht Nixon mit dem chinesischen Empfangskomitee bekannt. Die beiden Politiker schreiten die Ehrenformation ab. Währenddessen frohlockt Nixon insgeheim darüber, daß der historische Händedruck zwischen chinesischem Premier und amerikanischem Präsidenten gerade weltweit über die Mattscheiben geflimmert ist – in den USA dank der Zeitverschiebung sogar zur Hauptsendezeit. Auch mißt Nixon seinem China-Besuch dieselbe Bedeutung bei wie der Landung der Apollo-Astronauten auf dem Mond. Als bald aber gerät er darüber ins Grübeln, welch katastrophale

Auswirkungen ein Fehlschlag der Reise haben würde. Da wird er von seinem Sicherheitsberater Dr. Henry Kissinger mit der Nachricht aus den trüben Gedanken gerissen, daß Mao Tse-tung den Präsidenten zu sprechen wünscht. Chinesische Fotografen haben sich in Maos mit Büchern übersättem Arbeitszimmer eingefunden, um das Zusammentreffen zwischen Mao und Nixon, der in Begleitung Chou En-lais und Kissingers das Zimmer betritt, abzulichten. Als sich der Vorsitzende zur Begrüßung aus dem Sessel erhebt, wird er von einer seiner drei Sekretärinnen gestützt. Komplimente und Späße, nicht zuletzt auf Kosten des taiwanesischen Präsidenten Chiang Kaischek und Kissingers, sorgen während des für die Presse inszenierten Shakehands für eine aufgeräumte Stimmung. Danach bleiben die Staatsmänner unter sich. Lediglich die Sekretärinnen sind weiterhin zugelassen und unterstreichen durch beflissenes Wiederholen jene Gesprächswendungen, die entweder vom Vorsitzenden stammen oder ihm genehm sind. Was die Konversation für die amerikanische Seite nicht eben erleichtert, ist Maos Selbstverständnis als Philosoph: Themen des politischen Alltags sind also seine Sache nicht und sollen späteren Verhandlungen zwischen dem Präsidenten und dem Premier vorbehalten bleiben. Nixon hat sichtlich Mühe, Maos eigenwilliger, mitunter paradoxer, oft genug ironischer Gedankenführung zu folgen. Und so gelingt es ihm nicht immer, den Gesprächsfaden korrekt weiterzuspinnen. Erklärend und diplomatisch vermittelnd, versuchen Chou En-lai und Kissinger bei Wahrung der jeweiligen realpolitischen Interessen den Meinungsaustausch behutsam zu steuern. Der schiefe Dialog zwischen ihren Chefs läuft nämlich Gefahr, durch mißverständliches Aneinander vorbei-Reden in die Sackgasse eines ideologischen Schlagabtausches zu geraten. Gleichwohl trennen sich die Herren in entspannter Atmosphäre, und Mao »schlurft zurück zu seinen Büchern«. Am Abend findet in der Großen Halle des Volkes ein Festbankett zu Ehren der amerikanischen Gäste statt. Einen kurzen Moment lang kann Pat mit ihrem Mann private Worte wechseln, aus denen hervorgeht, in welcher gehobener Stimmung sich Nixon befindet. Demgemäß deutet er den momentan über Peking hinwegziehenden Westwind als politischen Frühlingsboten. Kissinger ist sich dessen allerdings nicht so sicher, und Chou En-lai gibt sich lediglich vorsichtig optimistisch. Dennoch nutzt der

Premier den von »Gambei«-Rufen der Festgesellschaft umrahmten Toast auf seine Gäste zu einer Botschaft der Hoffnung: Indem er den Blick in die Zukunft richtet, beschwört Chou das Bild von den brüderlich beieinanderstehenden Völkern Chinas und der USA. Daraufhin erhebt sich Nixon zur Erwidern und verbindet seinen Dank an die Gastgeber mit einem Lobpreis der Satelliten-Kommunikations-Technik, die des Premiers beeindruckende Ansprache über den ganzen Erdball verbreitet habe. Unter »Hoch«-Rufen prostern die Bankett-Teilnehmer einander zu. »Vom Geist der Freundschaft ergriffen«, gehen sie von Tisch zu Tisch. Auch auf Mao und auf George Washingtons Geburtstag (22. Februar 1732) wird angestoßen. Selbst der sonst so skeptische Kissinger zeigt sich bewegt, und für den euphorischen Nixon ist der Abend »wie ein Traum.«

Tags darauf absolviert Mrs. Nixon ihr Besuchsprogramm. Gerade hat sie den 115 Küchenhilfen des Peking-Hotels die Hände geschüttelt. Nun besucht sie die Volkskommune Immergrün. Ein kleiner Glaselefant, der aus der Massenproduktion der zur Kommune gehörigen Fabrik stammt, wird der Präsidentengattin überreicht und erregt ihr Entzücken, ist doch der Elefant das Symboltier der Republikanischen Partei. Auch die Modell-Schweinezucht, wo Mrs. Nixon auf Wunsch der Presse ein Schwein hinter den Ohren kraut, wird besichtigt, außerdem die Volksklinik, der Kulturpalast und die Schule der Immergrün-Kommune. Mit naiver Schlichtheit nimmt Pat die inszenierte Freundlichkeit ihrer chinesischen Begleiter und das Sonntagslächeln der zur Besichtigung vorgeführten Bevölkerung für bare Münze. Im Sommerpalast läßt sie sich dabei photographieren, wie sie die Halle des Wohlwollens und der Langlebigkeit, die Halle des langen Lebens im Glück, die Halle der aufgelösten Wolken und den Pavillon von Buddhas Wohlgeruch durchstreift. Und während sie im Tor der Langlebigkeit und des Guten Willens eine Pause einlegt, gibt sie sich ihrer Hoffnung auf eine für alle Menschen friedliche, mit Komfort gesegnete Zukunft hin. Pats utopische Auslassungen werden von den Umstehenden mit höflichem Beifall quittiert. Gegen Nachmittag wird sie in ihrer Limousine zu den Ming-Gräbern gefahren. Hier gewinnt abermals ein Elefant – dieses Mal von größerem Ausmaß und aus Stein – ihre Aufmerksamkeit. Ihre Begleiter informieren sie über die unzumutbaren Produktionsbedingungen, die unter den Ming-Kaisern geherrscht hätten. Am Abend wohnt das

Präsidentenpaar in Gesellschaft des Premiers und von Maos Frau Chiang Ch'ing einer Aufführung des Balletts ›Das Rote Frauenbataillon‹ bei, dessen Autorin Maos Gattin selbst ist, und in dessen Darbietung sich überraschenderweise sowohl die amerikanischen Gäste als auch die Verfasserin einschalten werden. Der Vorhang hebt sich: Auf der Bühne, die das Gefängnis eines Gutes auf einer tropischen Insel darstellt, stehen drei an Pfosten gefesselte Mädchen, darunter die Heldin des Stücks, das Bauernmädchen Wu Ching-hua. Ihre Mitgefangenen beginnen (offenbar haben sie ihre Ketten heimlich gelöst) einen furiosen Tanz. Da tritt in Begleitung eines Wächters der Gutsverwalter Lao Szu hinzu, der zu Pats Verblüffung Kissinger wie aus dem Gesicht geschnitten ist, und macht sich an Ching-huas Fesseln zu schaffen. Die junge Frau nutzt die Gelegenheit, entreißt dem Verwalter seine Peitsche, während ihre Freundinnen sich auf den Wächter werfen. Ching-hua gelingt es zu entkommen. Auf der Flucht muß sie sich vor Lao Szu und seinen Häschern in acht nehmen. Trotzdem wird sie in einem Kokospalmen-Hain von Lao Szu überrascht und auf seinen Befehl hin ausgepeitscht. Pat ist über die Brutalität der Szene empört. Vergeblich versucht Nixon, seine Frau zurückzuhalten: Von ihm gefolgt, eilt Pat auf die Bühne, um sich der bewusstlos geschlagenen Ching-hua anzunehmen. Als ein tropischer Sturm aufkommt, ziehen sich Ching-huas Peiniger zurück. Ein Wolkenbruch geht über der Tänzerin und dem Präsidentenpaar nieder. Der KP-Funktionär Hung Chang-ching betritt die Szene, Pat klärt ihn über das Vorgefallene auf. Hung bietet der inzwischen wieder zu Besinnung gekommenen Ching-hua ein Glas Orangensaft an, »die erste Freundlichkeit, die sie je erfahren hat«. Danach bricht die Sonne durch die Wolken, das Sonderkommando der Roten Frauenmiliz tritt auf und entfaltet sein Banner. Auf Geheiß Hungs wird Ching-hua in die Volksarmee aufgenommen. Die nächste Szene des Ballets spielt im Hof des Herrenhauses, wo der Geburtstag des Gutsbesitzers von Kuomintang-Offizieren, politischen Bossen und wohlgenährten Bauern feuchtfröhlich begangen wird. In Nixons Begleitung findet sich der als Kaufmann verkleidete Hung bei dem Fest ein. Lao Szu empfiehlt sich seinen Gästen als tatkräftiger Verteidiger der bestehenden Ordnung und bekommt von Nixon einige Münzen zugesteckt, während sich die Wachen um eine Handvoll Kleingeld balgen, das Hung unter die Leute geworfen hat. Zur Unter-

haltung der Männerrunde werden die als Serviermädchen getarnten Soldatinnen des Frauenbataillons gezwungen zu tanzen. Nur eine weigert sich: Ching-hua. Sie feuert auf ein Zeichen von Madame Mao aus ihrer Pistole zwei Schüsse ab. Zur Erleichterung von Pat und Nixon verfehlt sie Lao Szu alias Kissinger, der sich flugs aus dem Staub gemacht hat. Nun erteilt Chiang Ch'ing der Frauenmiliz Befehl, die Tyrannen zu vernichten. Hung und drei Angehörige des Bataillons hingegen weisen Ching-hua wegen ihres eigenmächtigen Handelns scharf zurecht und wollen sie aus der Volksarmee verstoßen. Doch da ergreift Chiang Ch'ing für sie Partei und gibt sich unter dem Jubel der Massen als Maos Gattin zu erkennen.

Am Abend vor der Rückreise in die USA herrscht Katerstimmung: Die Protagonisten des Gipfels sind erschöpft und ernüchtert. Nixon beklagt sich bei seinem Sicherheitsberater darüber, von der Gegenseite fortwährend mißverstanden worden zu sein. Auch Kissinger ist unzufrieden. Unter dem Vorwand, auf die Toilette zu müssen, verabschiedet er sich von Chou En-lai. Ein amerikanisch-chinesischer Dialog findet nun nicht mehr statt. Statt dessen unterhalten sich die Nixons auf der einen Seite, Chou En-lai, Mao und seine Frau auf der anderen Seite über ihre private Vergangenheit. Dazu steigt Mao aus dem Bilderrahmen und beginnt, mit Chiang Ch'ing zu tanzen. Beide Ehepaare werden nostalgisch, als sie an ihre erste Liebe zurückdenken. Das Präsidentenpaar schwelgt in Erinnerungen an jene Zeit der Trennung, als Nixon während des Zweiten Weltkriegs im Pazifik stationiert war, von wo aus er seiner Frau Liebesbriefe schrieb. Mao und Chiang Ch'ing wiederum erinnern sich ihrer frühen Jahre, als sie sich jung verliebt dem Aufbau der revolutionären Bewegung widmeten. Auch in Chou En-lais Gedanken verklärt sich die Epoche des revolutionären Aufbruchs ins Heroische. Aber so alt und müde er ist, hat er anders als Mao und seine Frau Wendigkeit genug, seine Gedanken in neue Bahnen zu lenken: Mag der Staatsbesuch momentan auch als Fehlschlag erscheinen, Chou En-lai erkennt in ihm die Verheißung auf politisches Tauwetter. Freilich weiß er, daß es gehöriger Anstrengungen bedarf, die Chance zu nutzen, denn noch »liegt der Rauhreif schwer auf dem Morgengras«.

### Stilistische Stellung

Trotz minutiöser Beachtung zeitgeschichtlicher Tatsachen ist John Adams 1987 uraufgeführt

Erstlingsoper an wirklichkeitsnaher Darstellung der Protagonisten nicht gelegen. In »Nixon in China« agiert also dem realistischen Anschein zum Trotz ein typenhaftes Personal, das überdies aus den in der Oper ablaufenden Vorgängen unverändert hervorgeht. Bei keiner der Figuren ist also eine charakterliche Entwicklung feststellbar. Am Handlungsgefüge wiederum interessiert den Komponisten weniger die Begegnung von fernöstlicher Kultur und westlicher Zivilisation, dafür hat sich Adams einen anderen Mythos des 20. Jahrhunderts zum Thema gewählt: den Clash von kommunistischer und kapitalistischer Ideologie. Bezeichnenderweise ist die Partitur frei von exotischen Klang-Chinoiserien. Und der »American way of life« kommt allenfalls in den durch die Instrumentation suggerierten Tanzmusik-Anklängen des III. Aktes (Barpiano-Imitation oder Background-Music des Saxophonquartetts) vage zum Tragen. Ansonsten spielt in Adams' Musik die Couleur locale keine Rolle. Hingegen läßt sich der Komponist – wie während der Flugzeug-Landung im I. Akt, so während des Wetterwechsels innerhalb des Balletts – die Chance zur Tonmalerei nicht entgehen. Besonders hier machen unverblünte Wagner-Anleihen die eklektische Machart von Adams Komposition ohrenfällig. Ohnehin dürfte die nach Maßgabe der »Minimal music« gefertigte Partitur aufs erste Hören eingängig sein; nicht zuletzt aufgrund ihrer anspruchslosen Harmonik, die rhythmisch pulsierende, von Taktwechseln belebte, tonale Felder nebeneinanderstellt, oft genug durch bloße Rückung. Gleichwohl ist Adams' minimalistischer Jargon geeignet, die Figurentypen klar zu umreißen. Die Wortwiederholungen in Nixons einem inneren Monolog gleichkommender Aufttrittsarie »News, news, news« etwa bezeugen die Gier des US-Präsidenten nach Medienpräsenz. Und im Finale des I. Akts hebt sich sein durch nervöse Kurzatmigkeit gestalteter Trinkspruch von der durch eine flüssige musikalische Diktion geprägten Ansprache des gewandteren und kultivierteren Chou En-lai deutlich ab. Zu dessen schweifender Eloquenz stehen jedoch die nüchtern-knappen Kommentare des kühlen Polit-Profis Kissinger im Gegensatz, der während des Balletts in der Rolle des Lao Szu gar zum Ausbeuter mutiert. An den roboterhaft repetierten Slogans von Maos Sekretärinnen-Terzett hingegen wird erkennbar, daß Mao nur hirnlose Ja-Sager-Mentalität um sich duldet. Auf gleiche Weise wird an der skandierenden Rhythmisierung der durchweg akkordisch

gesetzten Chortexte wahrnehmbar, daß die chinesische Bevölkerung als ein durch die gleichmacherische Ideologie des Kommunismus entindividualisiertes Kollektiv auf die Bühne gestellt wird. Und wenn sich im II. Akt Mrs. Nixon während ihrer nach Potemkins Methode inszenierten Besichtigungstour in sentimentalenen Lyrismen ergießt, werden ihr unpolitisches Auftreten und ihr einfältiges Wesen offenkundig. Gleiches gilt für ihre Unfähigkeit, aufgrund von Kissingers Ähnlichkeit mit dem brutalen Lao Szu während des Balletts Schein und Wirklichkeit auseinanderhalten zu können. Und so evoziert ihr Eingreifen in die Ballett-Darbietung eine surreale Verfremdung der Theater-auf-dem-Theater-Situation. Denn von da ab sind die Grenzen zwischen Rahmenhandlung und Madame Maos Agit-Prop-Stück aufgehoben. Insbesondere der Darstellung der Chiang Ch'ing kommt dieser dramaturgische Kunstgriff zugute: Großsprecherisch weiß sie sich am Schluß des II. Akts mit ihrer Arie »I am the wife of Mao Tse-tung« in Szene zu setzen. Solche entlarvende Betrachtungsweise läßt immer wieder ironische Distanz zu den Figuren erkennen, sie wird aber vom Komponisten nicht durchgehalten.

Im III. Akt weicht sie nämlich vollständig der lyrischen Selbstaussprache der sich einer nostalgischen Gefühllichkeit hingebenden Protagonisten, wobei sich die Stimmen immer wieder zu Ensemblesätzen fügen, in denen die Kluft zwischen den amerikanischen und chinesischen Beteiligten durch die Musik überbrückt wird, um offenbar einer Versöhnungs-Utopie in der Sphäre des Privaten Ausdruck zu verleihen. Freilich fehlen dem Komponisten die musikalischen Mittel, diesen allen Protagonisten gemeinsamen Gefühlston zu hinterfragen. Die Begrenztheit der Figuren durch ihre hier kleinbürgerliche, dort revolutionäre Vergangenheit spielt also in der Musik keine Rolle. Daraus erklärt sich der plakative Eindruck, den Adams' Opernhelden hinterlassen. Und mag sich auch der Komponist in öffentlichen Äußerungen dagegen verwahrt haben, es bleibt trotzdem festzustellen: Weil Adams' Figuren keine musikalische Tiefendimension aufweisen, muten sie an wie die eindimensionale Personage eines Opern-Comics – vielleicht liegt gerade darin der modernste Aspekt des Werkes.

### Textdichtung

Das in teilweise gereimten Jamben abgefasste Libretto zu »Nixon in China« ist die erste Arbeit

der aus Saint-Paul (Minnesota) stammenden und in Cambridge (England) lebenden Dichterin Alice Goodman für den Komponisten. Es war Peter Sellars, der spätere Uraufführungsregisseur, der die beiden Künstler zusammenbrachte. Goodman schuf einen »mit gestreichen politischen Querbezügen« gespickten, »äußerst poetischen, komplexen Text« (Sonja Blickensdorfer), dem anzumerken ist, daß sich die Verfasserin durch intensive zeitgeschichtliche Recherchen dem Sujet genähert hat. Auffälligstes Beispiel dafür ist die Einarbeitung von Chiang Ch'ings Agit-Prop-Ballett »Das rote Frauenbataillon«. Offenbar sollte sich in der Vielschichtigkeit des Librettos der umfassende Anspruch der Autorin manifestieren, die Textgrundlage für eine »heroische Oper« zu schaffen. Wichtigstes Merkmal von Goodmans weit ausgreifender Stück-Konzeption ist die Reflexion des Textes darüber, daß die Akteure durch ihre jeweils spezifische Sozialisation geschichtsbelastet sind. Von dem intellektuellen Chou En-lai einmal abgesehen, gelingt es ihnen nicht, sich über die Prägungen durch die Vergangenheit hinwegzusetzen. Hieraus erklärt sich die Enge ihres geistigen Horizonts, die geradezu zwangsläufig zur Dialog-Unfähigkeit führt. Dieses das ganze Stück strukturierende Grundproblem wird jedoch nur in der Dichtung analytisch durchdrungen, nicht aber in der auf eine retrospektive Ebene verzichtenden Musik. Freimütig räumt die Librettistin deshalb Differenzen zwischen dichterischer und musikalischer Darstellung ein, wenn sie im Rückblick sagt: »Es gab Stellen, wo die Musik dem Kern des Librettos

widersprach«, was Alice Goodman freilich nicht davon abhielt, mit Adams ein weiteres Opernprojekt zu gestalten: »The Death of Klinghoffer«.

### Geschichtliches

1983 lernte John Adams den Regisseur Peter Sellars kennen, auf dessen Idee »Nixon in China« zurückgeht. Von 1985 bis 1987 arbeitete Adams an der Komposition. Die Uraufführung fand am 22. Oktober 1987 an der Grand Opera Houston in Peter Sellars' Inszenierung (Bühnenbild: Adrienne Lobel) statt. Diese Produktion wurde ab Dezember 1987 auch in der Brooklyn Academy of Music, ab März 1988 im John F. Kennedy Center for the Performing Arts und im Juni 1988 in Amsterdam gezeigt. In einer Koproduktion des Pariser Musiktheaters »MC 93 – Bobigny« und der Frankfurter Oper wurde Sellars' Einstudierung 1992/1993 unter der musikalischen Leitung des Komponisten nachgespielt. In der von Edo de Waart noch im Uraufführungsjahr besorgten CD-Einspielung mit dem Orchestra of St. Luke's (New York) singt die Premieren-Besetzung mit James Maddalena in der Titelrolle. Bereits 1989 fand in Bielefeld die deutsche Erstaufführung in einer Übersetzung von Marion Grundmann und Alexander Gruber statt (musikalische Leitung: David de Villiers, Inszenierung: John Dew). Hingegen wurde in der Freiburger Produktion vom Januar 2000 unter dem Dirigat von Kwamé Ryan (Regie: Lynn Binstock) wieder auf die Originalsprache zurückgegriffen.

R. M.

## The Death of Klinghoffer

Oper in zwei Akten. Libretto von Alice Goodman.

**Solisten:** *Der Kapitän* (Heldenbariton, gr. P.) – *Erster Offizier* (Baßbariton, kl. P.) – *Die Großmutter aus der Schweiz* (Mezzosopran, kl. P.) – *Molqi* (Jugendlicher Heldentenor, m. P.) – *Mamoud* (Kavalierbariton, gr. P.) – *Österreichische Frau* (Mezzosopran, kl. P.) – *Leon Klinghoffer* (Heldenbariton, m. P.) – »*Rambo*« (Baßbariton, kl. P.) – *Britische Tänzerin* (Mezzosopran, kl. P.) – *Omar* (Mezzosopran, kl. P.) – *Marilyn Klinghoffer* (Tiefer Alt, m. P.).

Der Interpret des Ersten Offiziers übernimmt auch die Partie des »Rambo« im II. Akt; die Interpretin der Großmutter aus der Schweiz über-

nimmt auch die Partie der österreichischen Frau und der britischen Tänzerin.

**Chor:** Exilierte Palästinenser – Exilierte Juden – Der Ozean – Die Nacht – Die Wüste – Der Tag (gr. Chp.).

**Tänzer:** Ballett während der Chöre.

**Ort und Schauplatz:** An Bord des Kreuzers Achille Lauro, einige Stunden vor dem Hafen von Alexandria.

**Zeit:** 7. Oktober 1985.

**Orchester:** 2 Fl. (auch 2 Picc.), 2 Ob. (auch 1 Eh.), 2 Kl. (auch Bkl.), 2 Fag. (auch Kfag.), 2 Hr., 2 Trp., 2 Pos., 1 Schl.: MalletKAT MIDI Control-



ler, Pauken, 2 Keyboard-Sampler, Harfen, Str. (8, 8, 6, 6, 4).

**Gliederung:** Prolog mit 2 Szenen (Chor), Akt I (2 Szenen) und II (3 Szenen), die von Chören durchzogen sind.

**Spieldauer:** Etwa 2½ Stunden.

### Handlung

Vorbemerkung: Die Handlung bildet ein vergleichsweise verschlungenes Geflecht aus Aktionen, Reflexionen und Allegorien. Das zentrale Ereignis der Handlung – die Entführung des Kreuzfahrtschiffes Achille Lauro durch palästinensische Terroristen und die Exekution des an den Rollstuhl gefesselten amerikanisch-jüdischen Passagiers Leon Klinghoffer – wird immer wieder als vergangenes, erinnertes Geschehen aus den unterschiedlichen Perspektiven der Protagonisten geschildert.

Die beiden Völker der Palästinenser und der Juden, chorisches als Polaritäten einander gegenübergestellt, stellen nacheinander ihre jeweilige Leidensgeschichte vor. Die Palästinenser im Exil schildern bewegend dokumentarisch Zustände vor und nach der Vertreibung aus »ihrem« Land und klagen Israel an, alles verwüstet zu haben. Der Chor endet mit einem Bekenntnis zum Glauben an den einen Gott und schwört Rache an den Unterdrückern. Der Chor der Juden hingegen ist als Rückschau auf das lange Exil gehalten, das nun in der Heimkehr nach Israel beendet wurde. Motive der Erinnerung und des Vergessens der Wanderung, die als Passionsweg angesprochen wird, bestimmen den Ton.

Der Kapitän denkt an eine Begegnung mit Unbehagen zurück: Bei der Begrüßung der Passagiere, die an Bord kamen, hatte ein Mann ihm ein Komboloi geschenkt, eine jener perlenbesetzten Gebetsketten, welche Männer im Mittelmeerraum häufig mit sich führen. Dazu hatte er den Namen Allahs gemurmelt. Eine schweizerische Großmutter erinnert sich daran, daß sie mit ihrem zweijährigen Enkelsohn an Bord geblieben und nicht, wie die meisten anderen Passagiere, zu einer Besichtigung der Pyramiden gegangen war. Die Polyphonie weiterer Erinnerungen des Kapitäns, einiger Passagiere, der Schiffsbesatzung und der Terroristen ermöglicht es, den Hergang wie durch das allmähliche Zusammensetzen von Mosaiksteinen zu rekonstruieren. – In einem nächtlichen Gespräch tauschen der Kapitän und einer der Entführer, Mamoud, Standpunkte und Rechtfertigungen aus. Mamoud verknüpft das

Schicksal der Palästinenser mit der biblischen Geschichte Esaus, des betrogenen Bruders Issaks.

Ein Frauenchor (»Hagar and the Angel«) hingegen gibt die Hagar-Erzählung wieder. Als verstoßene Sklavin Abrahams und Mutter seines ersten Kinds Ismael wird sie in islamischer Tradition zur Stammutter der Religion Mohammeds. – Klinghoffer, der sich mit einem Mal der terroristischen Gewalt ausgesetzt sieht, tritt ihr vehement entgegen. Dieses couragierte Verhalten kann seine Exekution allerdings nicht abwenden, im Gegenteil scheint er sie dadurch heraufzubeschwören. Die Handlungselemente der Tötung und der Beendigung der Entführung durch internationale Sicherheitskräfte werden nicht direkt ausgeführt, sondern eher verschleiert wiedergegeben durch symbolträchtige Einlassungen der Beteiligten und nicht zuletzt durch den Gesang des toten Körpers von Klinghoffer. – Am Ende schlägt die Klinghoffer-Witwe Marilyn eine versöhnliche Geste des Kapitäns aus mit den Worten: »Mich hätten sie töten sollen! Ich hätte sterben wollen.«

### Stilistische Stellung

John Adams gilt als einer der bedeutendsten Vertreter des sogenannten Post-Minimalismus. Kennzeichen seiner Musik ist die Verquickung eines avantgardistisch-experimentellen Anspruchs mit einer unmittelbar wirksamen und verständlichen Gestaltung. Sie kann durchaus als tonal bezeichnet werden, wenn damit nicht der traditionelle Gebrauch von Dur- und Moll-Tonarten, sondern die Erzeugung einer »Tonalität der Stimmungen« (Adams) gemeint ist. Den Stoff seiner Dramen gewinnt Adams häufig aus aktuellem Tagesgeschehen. Politische Konflikte und persönliches Schicksal werden zu berührenden Bühnenstücken verwoben. In »The Death of Klinghoffer« gehen die Autoren Goodman und Adams das Wagnis ein, den politisch hochbrisanten und extrem polarisierenden Nahost-Konflikt auf die Opernbühne zu bringen. Die nicht unumstrittene Besonderheit des Stücks besteht darin, daß es in der Lage ist, für beide Seiten der Konfliktparteien zu sprechen. Trotz des politischen Settings stehen letztlich individuelle, reinmenschliche Geschichten und Erlebnisse im Zentrum des Stücks. Doch bleiben diese nicht isoliert an subjektive Verhaltensweisen gebunden, sondern werden vor dem Hintergrund aktueller und historischer Verläufe gezeichnet. In seiner Anlage der Durchmischung von betrach-



tenden Chören und arienartigen Mono- und Dialogen gleicht ›Klinghoffer‹ einem Oratorium; dementsprechend nennt Adams die Passionen Johann Sebastian Bachs als Gattungsvorbilder. Die Chöre verleihen den beteiligten Protagonisten eine überindividuelle Stimme und vertiefen den Konflikt in einer geschichtlichen und allegorischen Dimension. Zudem rahmen sie die Diskurse der Protagonisten durch eine allegorische, bildhafte Sprache. Die Argumente sind also eingefaßt durch Natur- und Stimmungsbilder.

Die an Koran und Altem Testament orientierte Betrachtung der Vertreibungs- und Ausgrenzungsmechanismen von verfeindeten Volksgruppen erleichtert das Verständnis der Handlungsweisen in diesem Entführungsdrama, indem sie eine religionshistorische Ebene hinzufügt. Darin allerdings eine Rechtfertigung der einen oder anderen Untat zu erkennen, käme einer Verkürzung gleich, die einer ausgewogenen Analyse des Stücks nicht standhält. Denn schließlich erhalten alle Bühnenfiguren – Vertreter der Entführer und Mörder, das Bordpersonal und die Opfer der Gewalttat – zahlreiche Gelegenheiten, in ausführlichen Reflexionen ihre Sicht auf die Dinge und ihre wie auch immer nachvollziehbaren Motive darzulegen. Sehr eindringlich gelingt das nächtliche Gespräch zwischen Terrorist Mamoud und dem Kapitän des Kreuzers, die Argumente und Beweggründe auf Augenhöhe austauschen. Extrem und beinahe gespenstisch wirkt die ausgedehnte »Arie«, die der fallende Körper des erschossenen und über Bord geworfenen Rollstuhlfahrers Klinghoffer intoniert. Die fallende Bewegung des Körpers findet ihre musikalische Repräsentation in »fallenden« Melodielinien, die die Bachsche oratorische Tradition des *Passus duriusculus*, des »etwas zu harten Falls« oder *Gangs* als Symbol für Leid und Sünde, aufgreifen. Das letzte Wort gebührt der Witwe Klinghoffers in einem anrührenden Nachruf auf den zum Opferlamm ausgewählten Ehemann, der am falschen Ort zur falschen Zeit war. Ihr Leid, ihr Unverständnis und die fehlende Aussicht auf Trost läßt Unbehagen im Zuschauer zurück.

### **Textdichtung und Geschichtliches**

Das Libretto ist vollständig in Zweizeilern verfaßt. Diese vergleichsweise strenge Form verleiht dem Text eine Dichte und poetische Qualität, die quer zu Sprache und Stil der üblichen Medienberichterstattung stehen und die überaus symbol- und metaphernreichen Sprachbilder zusammenhalten. Ohne ironische Brechung, doch voller un aufgelöster Widersprüche stehen sich Aktuelles und Traditionelles, Textliches und Musikalisches häufig gegenüber.

Die Handlung beruht auf wahren Begebenheiten, die sich auf dem am 7. Oktober 1985 von Mitgliedern der terroristischen PLF (der Palästinensischen Befreiungsfront) entführten Mittelmeerkreuzfahrtschiff *Achille Lauro* ereigneten. Die Behandlung der Krise löste damals Spannungen zwischen den Regierungen der USA, Italiens, Ägyptens und des Nahen Ostens aus.

Nicht weniger spannungsreich fiel die Rezeption der Oper aus. Bereits nach der Uraufführung am 19. März 1991 im Théâtre de la Monnaie, Brüssel, unter Kent Nagano mit Peter Sellars (Regie) und Mark Morris (Choreographie) warfen insbesondere jüdische Interessenvertreter dem Stück Verharmlosung des palästinensischen Terrors sowie Antisemitismus vor. Sie riefen im Herbst 1992 zum Boykott der sechs Aufführungen in der San Francisco Opera auf, woraufhin die Los Angeles Music Center Opera ihre geplanten Aufführungen absagte.

Nach den Terroranschlägen vom 11. September 2001 intensivierte sich die Kritik bis zur Forderung nach Zensur (Richard Taruskin). Wenn gleich in Europa und in jüngerer Zeit auch in den USA das Stück die Spielpläne der Opernhäuser regelmäßig bereichert (u. a. in Nürnberg, Wuppertal, Helsinki, Edinburgh, Philadelphia, New York, St. Louis, Los Angeles), reißt der Faden der Boykottforderungen im Zusammenhang mit immer neuen terroristischen Gewalttaten nicht ab, wie die viermonatige Kontroverse um die Aufführungen in der Met 2014 zeigt.

G. H.

## Thomas Adès

\* 1. März 1971 in London

### The Tempest (Der Sturm)

Oper in 3 Akten. Libretto von Meredith Oakes nach William Shakespeare

**Solisten:** *Prospero*, früherer Herzog von Mailand (Hoher Bariton, auch Heldenbariton, gr. P.) – *Ariel* (Hoher Sopran, auch Lyrischer Koloratursopran, gr. P.) – *Caliban* (Lyrischer Tenor, gr. P.) – *Miranda*, Prosperos Tochter (Lyrischer Mezzosopran, m. P.) – *Ferdinand*, Sohn des Königs (Lyrischer Tenor, m. P.) – *König* von Neapel (Tenor, m. P.) – *Antonio*, Prosperos Bruder, Usurpator und Herzog von Mailand (Tenor, kl. P.) – *Stefano* (Baßbariton, kl. P.) – *Trinculo* (Countertenor, kl. P.) – *Sebastian*, Bruder des Königs (Bariton, kl. P.) – *Gonzalo* (Baßbariton, m. P.).

**Chor:** Hofgesellschaft (m. Chp.).

**Ort:** Prosperos Insel.

**Zeit:** Keine Zeitangabe.

**Orchester:** 3 Fl. (II. und III. auch Picc.), 3 Ob. (III. auch Eh.), 3 Kl. (I. und II. in B, III. in A, auch Bkl.), 3 Fag. (III. auch Kfag.), 4 Hr., 3 Trp., 3 Pos. (III. auch Bpos.), Tuba, P., Schl. (2–3 Spieler), Klav., Hrf., Str.

**Gliederung:** 3 Akte.

**Spieldauer:** ca. 2 Stunden.

#### Handlung

Der Schiffbruch: Ein gewaltiger Sturm vor Prosperos Insel verursacht das Kentern eines vorüberfahrenden Schiffes. Miranda wird Zeugin und ahnt, daß ihr Vater verantwortlich für das Unwetter ist. Prospero verrät seiner Tochter, daß der Hof von Neapel sich an Bord befunden habe und er diesen Feind mit dem Schiffbruch bestraft habe. Der zauberkundige Prospero erklärt, daß er Herzog von Mailand war, und berichtet von seiner Entmachtung durch seinen Bruder Antonio vor zwölf Jahren, der dabei von Neapels König Alonso unterstützt wurde. In einem morschen Kahn auf dem Meer ausgesetzt, konnten Vater und Tochter nur durch die Hilfe von Alonsos Ratgeber Gonzalo überleben und sich auf eine Insel retten. Miranda erfährt so erstmals von ihrer Herkunft. Erschöpft schläft sie ein. – Prosperos dienstbarer Geist Ariel, ein weibliches Zauberwesen, erzählt detailliert, wie der Sturm gewütet habe. Prospero befiehlt, die Schiffbrüchigen ins

Inselinnere zu bringen. Caliban tritt auf und verflucht seinen Bezwinger, dessen Kräfte ihn daran hindern, sein Erbe als Herrscher über die Insel anzutreten. Er ist der Sohn der inzwischen verstorbenen Hexe Sycorax, die einst hier Zuflucht gefunden hatte. Als Caliban seinen lüsternen Sinn nach Miranda offenbart, schickt ihn Prospero drohend zurück in seine Felsenhöhle. – Ariel war inzwischen bei den Gestrandeten und meldet Prospero, daß sie wohlbehalten am Ufer schlafen. Mit einem Lied, so Prosperos nächster Befehl, soll der Luftgeist den Sohn des neapolitanischen Königs, Prinz Ferdinand, anlocken. Alonso werde denken, der junge Mann sei im Meer ertrunken, und schrecklich leiden. Ariel erfüllt auch diesen Auftrag. Als Miranda erwacht, erblickt sie Ferdinand, und beide verlieben sich sofort ineinander. Prospero erkennt, daß ihm seine Macht über Miranda entgleitet. Er hält den Prinzen fest und schickt seine Tochter davon. Ariel soll ihm helfen, die Rache am Hofe Neapels zu vollziehen.

An Land scheint der Sturm keine Spuren hinterlassen zu haben. Die Menschen irren umher und fragen sich, was ihr Schicksal ist. Stefano und Trinculo, zwei Besatzungsmitglieder, bemerken erstaunt ihre tadellose Kleidung und durchleben trunken noch einmal den schrecklichen Sturm. Indessen trauert der König um seinen verlorenen Sohn. Gonzalo versucht, ihm Hoffnung zu machen, daß sein Sohn noch lebe, und Prosperos Bruder Antonio meint, er habe Ferdinand an Land schwimmen sehen. Ariel spielt ihnen einen Streich und beschimpft Antonio mit der Stimme von Alonsos Bruder Sebastian. Als Caliban erscheint, wird er von allen verspottet. Ariels Stimme ertönt, und sie beginnen sich zu fürchten, aber »das Monster« beruhigt sie. Die Höflinge wollen wissen, wer sein Herr sei. Bevor Caliban antworten kann, bringt ihn Prospero zum Schweigen. Sie beginnen, im Urwald nach Ferdinand zu suchen. – Stefano und Trinculo glauben nicht, daß Ferdinand noch lebt. Caliban verrät ihnen, daß sein Herr den Sturm heraufbeschwö-

ren habe, und schlägt einen Handel vor: Er verspricht die Hand Mirandas und die Herrschaft über die Insel, sollte er mit ihrer Hilfe sein Land zurückbekommen. Miranda und Ferdinand gestehen sich unterdessen ihre Gefühle füreinander. Prospero muß erkennen, daß Liebe stärker ist als seine schöpferische Macht. Sein Zauber ist gebrochen und Ferdinand frei.

Gemeinsam mit Caliban machen sich Stefano und Trinculo an Prospero heran, während alle anderen in immerwährender Unruhe auf der Insel umherirren. Ariel fordert Freiheit von Prospero. Doch dieser entläßt seinen Geist nicht. König Alonso und die Höflinge sind vollkommen erschöpft. Sie halten Ferdinand für tot und sind sich sicher, daß sie dasselbe Schicksal ereilen wird. In dieser Situation beschließt der König, seinen Bruder Sebastian zu enternen und statt dessen Gonzalo zum Erben zu ernennen. – Ariels Musik läßt die Höflinge einschlafen – bis auf Antonio und Sebastian. Sie verbünden sich und beschließen, den König und Gonzalo zu ermorden, damit Sebastian Herrscher wird. Ariel läßt ein Festmahl erscheinen. Gonzalo sieht darin ein Zeichen des himmlischen Wohlwollens und hängt dem Gedanken nach, über ein solches Land zu regieren. Doch die Tafel verschwindet. Ariel taucht in grausiger Gestalt auf und hält den Anwesenden ihre Verbrechen vor. Angsterfüllt erwarten diese nun einen schrecklichen Tod. – Prospero kommt zu der Einsicht, daß er mit seiner Zauberei die Hölle auf die Insel gebracht hat. Miranda und Ferdinand erzählen von ihrer Liebe zueinander, woraufhin Prospero Ariel herbeiruft, um sie segnen zu lassen. Er will nun keine Rache mehr. Caliban kommt hinzu, fordert die Insel und Miranda für sich, die ihn zurückweist. Ariels anrührende Schilderung der Angst des Königs und Antonios bewegt Prospero so sehr, daß er Ariel und alle anderen noch zur selben Stunde freigibt. – Prospero gibt sich der Hofgesellschaft zu erkennen. Antonio ist entgeistert, den vermeintlich toten Bruder vor sich zu sehen. Der König bittet um Verzeihung und bietet Prospero dessen ehemaliges Fürstentum an. Zum Erstaunen des Königs und seiner Höflinge präsentieren sich Ferdinand und Miranda als Paar. König Alonso verkündet die Versöhnung zwischen Neapel und Mailand. Antonio lehnt ab, als Prospero ihm vergeben will. Prospero entsagt seiner Macht. Er versenkt sein Zauberbuch, zerbricht seinen Stab und bittet Ariel, bei ihm zu bleiben. Der Geist wählt jedoch die Freiheit. Nur

Ariel und Caliban bleiben zurück, die Insel versinkt in einen naturhaften Urzustand.

### Stilistische Stellung

Thomas Adès ›The Tempest‹ nach dem gleichnamigen Schauspiel William Shakespeares gehört dem im Großbritannien der Nachkriegsgeneration intensiv gepflegten Genre der Literaturoper an. Nach seiner provokant-frechen ersten Kammeroper ›Powder Her Face‹ wählt er für die große Bühne den gewichtigen Stoff Shakespeares, der als Summe und Abgesang seiner Kunst gilt. Mit Adès Opernerstling hat ›The Tempest‹ einen synthetisierenden Musikstil gemein – dort wird heterogenes Material bis hin zur Unterhaltungsmusik amalgamiert, hier scheint die große Tradition der britischen Oper von Purcell bis Britten durch. In schillernder Vielschichtigkeit und einer straffen klanglichen Dramaturgie schafft Adès eine spannungsreiche und sinnliche musikalische Erzählung der Vorgänge auf der von Klängen erfüllten Zauberinsel. Ein Verfahren der harmonischen Charakterisierung, das den einzelnen Rollen jeweils spezifische tonale Mittel zuweist, ermöglicht eine große stilistische Bandbreite und die Entwicklung der Figuren. Prospero beherrscht als widersprüchlicher, gewaltiger Charakter die Geschehnisse, musikalisch konterkariert durch die beispiellose Partie des Ariel, eines glockengleich in höchster Höhe geführten Soprans. Auch die lyrische Tenorpartie des Caliban trägt zu dem ätherischen Klangbild bei, das die Sphäre der Zauberei in der gesamten Oper vorherrschen läßt.

### Textdichtung

Die Librettistin Meredith Oakes bezeichnet ihr Textbuch als »eher von Shakespeares Schauspiel inspiriert« denn als eine Abbildung jeglichen Details der Vorlage. Sie destilliert die wesentlichen Vorgänge zu einer konzentrierten Handlung, setzt jedoch auch eigene Akzente. Aus den mannigfachen möglichen Deutungen des Schauspiels betont das Libretto den Aspekt der Gnade, deren »Schwierigkeit, aber auch ihre Notwendigkeit«, so Oakes. Der Operntext ist in einer zeitgenössischen Sprache verfaßt, in kurzen, rhythmischen Versen unter Verwendung von Reimstrukturen. Darin lehnt er sich, so die Autorin, eher an Shakespeares Lieder als an den Blankvers der Vorlage an, er reflektiert deren magische, rituelle, kindliche Dimensionen und vergegenwärtigt die Kraft der Verzauberung im Gesang. Die Opernfigur

Prospero entspricht der Vorlage als leidenschaftlicher Rächer und wird nicht als weise abgeklärter Zauberer gezeigt, der bei Shakespeare auch aufscheint. Trotz seiner Allmacht entwickelt sich der spannungsreiche Charakter im Verlauf der Handlung, wodurch am Ende ein auf allen Ebenen erlösendes Finale ermöglicht wird.

### Geschichtliches

›The Tempest‹ ist Thomas Adès erste großbesetzte Oper. Sie wurde vom Royal Opera House Covent Garden in London in Auftrag gegeben und dort am 10. Februar 2004 unter Leitung des Komponisten uraufgeführt. Bereits Adès' Musiktheater-Erstling ›Powder Her Face‹, für vier Sänger und 15 Musiker, 1995 in Cheltenham uraufgeführt, war ein großer internationaler Erfolg.

Der Komponist wurde schon in jungen Jahren als messianische Figur Großbritanniens gefeiert und vielfach ausgezeichnet, er war von 1999 bis 2008 Direktor des Aldeburgh Festivals. ›The Tempest‹ zählt international zu den erfolgreichsten Opern des zeitgenössischen Repertoires. Die Uraufführungsproduktion von Tom Cairns war in der Folge in Kopenhagen (Königlich Dänische Oper), in Straßburg und Mulhouse (Opéra du Rhin) und in Neuinszenierungen an der Santa Fe Opera, an der Oper Frankfurt, am Theater Lübeck, am Grand Théâtre de Québec, der Metropolitan Opera New York, der Wiener Staatsoper sowie in zahlreichen konzertanten Aufführungen und Rundfunkübertragungen zu erleben.

M. L. M.

## Eugen d'Albert

\* 10. April 1864 in Glasgow, † 3. März 1932 in Riga

## Tiefland

Musikdrama in einem Vorspiel und zwei Aufzügen. Dichtung nach Angel Guimera von Rudolph Lothar.

**Solisten:** *Sebastiano*, ein reicher Grundbesitzer (Charakterbariton, auch Heldenbariton, gr. P.) – *Tommaso*, der Älteste der Gemeinde, 90jährig (Seriöser Baß, m. P.) – Im Dienste Sebastianos: *Moruccio*, Mühlknecht (Charakterbariton, auch Charakterbaß, m. P.) – *Marta* (Dramatischer Sopran, gr. P.) – *Pepa* (Sopran, m. P.) – *Antonia* (Mezzosopran, auch Sopran, m. P.) – *Rosalía* (Alt, m. P.) – *Nuri* (Sopran, m. P.) – *Pedro*, ein Hirt (Jugendlicher Heldentenor, auch Heldentenor, gr. P.) – *Nando*, ein Hirt (Spieltenor, kl. P.) – *Eine Stimme* (Baß, kl. P.) – *Der Pfarrer* (Stumme Rolle).

**Chor:** Bauern und Bäuerinnen (kl. Chp.).  
**Ort:** Die Oper spielt teils auf einer Hochalpe der Pyrenäen, teils im spanischen Tiefland von Katalonien, am Fuße der Pyrenäen.

**Schauplätze:** Eine felsige Halde hoch oben in den Pyrenäen – Das Innere der Mühle.

**Orchester:** 3 Fl. (III. auch Picc.), 3 Ob. (III. auch Eh.), 3 Kl. (II. und III. auch Bkl.), 3 Fag. (III. auch Kfag.), 4 Hr., 3 Trp., 3 Pos., 1 Bt., P., Schl., 2 Hrf., Str. – Bühnenmusik: 1 Kl., Gl. in Cis, Fis, Gis.

**Gliederung:** Durchkomponierte symphonisch-dramatische Großform.

**Spieldauer:** Etwa 2½ Stunden.

### Handlung

In der Einsamkeit des Hochgebirges ist der junge Hirte Pedro noch kaum mit Menschen in Berührung gekommen. Er sehnt sich nach einer Lebensgefährtin, die ihm der Himmel selbst in einem Traum verheißen hat. Als ihm sein Herr Sebastiano zusammen mit dem alten Tommaso die schöne Marta aus dem Tal zuführt, die er auf Wunsch seines Gebieters heiraten soll, steigt er überglücklich hinab ins Tiefland, um dort mit dem Mädchen Hochzeit zu machen und gleichzeitig Sebastianos Mühle zu übernehmen.

Die Nachricht von der plötzlichen Heirat der Marta erregt bei den Dorfbewohnern großes Aufsehen. Ist sie doch Sebastianos Geliebte, wie jedermann weiß. Man amüsiert sich über den naiven Bräutigam, der in seinem Glück gar nicht das höhnische Gekichere der Leute und die ableh-