

Von reisenden Sängern und Werken

Über Mobilität im Musiktheater

Ohne Zweifel handelt es sich bei der Oper um die Kunstgattung mit der längsten und größten Mobilität. Eine italienische Oper des 18. Jahrhunderts hatte in der Regel eine weit größere Verbreitung als dramatische Werke, die gern mit dem Label »Weltliteratur« behängt werden. Der Erfolg von Opern – und damit auch von deren Interpreten – hängt existenziell mit der nachhaltigen Verbreitung der Werke zusammen. Tonangebend war in puncto Mobilität immer die italienische Oper.

Voraussetzung dafür war ein europaweites System von Produktion und Reproduktion, das mehr oder weniger überall gleich funktionierte. Die italienische »Opera seria« stellte seit dem frühen 18. Jahrhundert ein solches System dar, ihr Radius reichte von Lissabon bis Sankt Petersburg und von Stockholm bis Sizilien. Mit Ausnahme von Frankreich wurde an allen europäischen Hoftheatern die »Opera seria« gepflegt, das Italienische war die »lingua franca« der musikdramatischen Bühne. Entscheidend befördert wurde das System durch das Phänomen der Mehrfachvertonung. Anders als in der französischen Oper, wo ein Textbuch jeweils nur ein einziges Mal in Musik gesetzt wurde, konnten die poetischen Vorlagen in der »Opera seria« vielfache Vertonungen erfahren. So wurden die knapp vier Dutzend Textbücher von Pietro Metastasio – dem wichtigsten Librettisten des 18. Jahrhunderts – insgesamt über 1000 Mal in Musik besetzt. Ein Werk wie *Alessandro nell'Indie*, das ungefähr 80 Mal vertont wurde, besaß somit eine Vielzahl an individuellen musikalischen Ausprägungen.

Im System des italienischen Musiktheaters vermochte also ein einziges poetisches Werk (Libretto) eine Vielzahl an Opern zu generieren. Damit war die Oper im Hinblick auf Diffusion respektive Mobilität jeder anderen literarischen Kunstform überlegen, auch der klassischen französischen Dramatik (Racine, Molière, Voltaire), die an den meisten europäischen Theatern gepflegt wurde. Und während die französischen Dramen buchstäblich feststanden, waren die italienischen Opern gewissermaßen offen: Anpassungen, In-



Aus der Partitur »Giulio Sabino« von Giuseppe Sarti. In Wien wurde die abgebildete Szene mit Musik von Angelo Tarchi gespielt, die originale Musik von Sarti somit ersetzt.

terpolationen und Striche waren die Folge der spezifischen Mobilität von musikdramatischen Werken der »Opera seria«. Das heißt: Die Partitur ein und derselben Vertonung kann in einer neapolitanischen Überlieferungsschicht anders aussehen als in einer Mannheimer oder einer Londoner. Hier noch von verbindlichen Werktexten sprechen zu wollen, ist schlechterdings kaum möglich. In Anlehnung an theaterwissenschaftliche Denkfiguren ist eher von Aufführungstexten zu sprechen – und diese sind in der Regel auch in handschriftlichen Partitur-Manuskripten, Text- und Soufflier-Büchern überliefert. Im besten Fall existieren noch die Rollenhefte, die den Interpreten zur Einstudierung dienten und in welchen die Sänger ihre individuellen Interpretationen (Verzierungen, Koloraturen) hinterließen.

Immer unterwegs: Komponisten wie Interpreten

Die Komponisten bedienten dieses System entweder in Festanstellung, mehrheitlich aber durch temporäre, mobile Auftragskompositionen an einem Hof. Es

von **Thomas Betzwieser**

**Vielseitige Wandertruppen:
Heute Lessing, morgen Mozart**

Neben den Komponisten zeichnet sich das Musiktheater aber vor allem durch die Mobilität der Interpreten aus. Anders als heute beschränkte sich diese nicht allein auf die Gesangsstars, sondern es reisten gesamte Kompagnien oder Truppen. Die Wandertruppen unterhielten neben den Hoftheatern einen Großteil des Spielbetriebs, vor allem im deutschsprachigen Raum. Und die deutschen Truppen zeichneten sich durch eine weitere Besonderheit aus: Denn sie bedienten sowohl das Sprech- wie das Musiktheater, die Darsteller für eine Aufführung von Lessings *Emilia Galotti* rekrutierten sich weitgehend aus demselben Personal wie für eine Oper von Gluck oder Mozart. Die Wandertruppen waren insbesondere dort besonders präsent, wo es kein Hoftheater gab, wie in den freien Reichsstädten Frankfurt oder Nürnberg. (Das Frankfurter Theaterleben lässt sich für das 18. Jahrhundert einzig und allein über die Wandertruppen nachzeichnen.)

Eine offene Frage ist, inwieweit die Darsteller der Truppen den wachsenden musikalischen Anforderungen hinsichtlich der Gesangsrollen gewachsen waren, vor allem dann, wenn es sich um sogenannte Kindertruppen (zwischen 12 bis 18 Jahren) handelte. Es bestehen also große Unsicherheiten, in welcher Gestalt ein Werk (gekürzt, vereinfacht, bearbeitet) musikalisch dargeboten wurde. Dieses Problem wird so lange ein blinder Fleck der Forschung bleiben, bis musikalisches Aufführungsmaterial der Wandertruppen auftaucht – bis dato gibt es keine solchen Quellen.

Mobile Facetten von musikdramatischen Werken

Während die Mobilität von Interpreten relativ gut erforscht ist, insbesondere für die italienische Oper, rückte das Phänomen hybrider Werkgestalten – unter den Kategorien des Kulturtransfers – erst langsam



(Créon sort avec Dirce que ses femmes souhaitent.)

SCENE VII.
*Médée, Jason.
Médée.*

*Bien bien Jason, vous gardez le silence,
Vous détournez les yeux, vous fiez mon aspect?
Ingrat, de tout ce que j'ai fait,
Voilà donc la reconnaissance!
Dans les plus grands périls m'oser abandonner!
M'enlever mes enfants, choisir une autre épouse.
Ne redoutais-tu rien de ma fureur jalouse?
Pensais-tu que mon cœur sût jamais pardonner?
Mais parle-moi qu'il soit de tes lauriers et de ta gloire,
Ici superbe trison qui brille en ce palais,
Tout enfant?*

Jason

Je vous dois une illustre victoire.

*Je le sais; mais mon cœur rejette des biens faibles
Qui vous couvrent de honte et valent des faux biens
Médée.*

*Parjure! Oses-tu bien me reprocher mes crimes?
Ne sont-ils pas les tiens. Et n'est-ce pas pour toi
Que j'immolai tant d'augustes victimes?
Comme le tien mon cœur a été manqué de foi?
Pour toi seul je trahis, j'abandonnai mon père,
Pour toi j'assassinai, je déchirai mon frère;
Et lorsque Pélus descendit au tombeau,*

*Parle, était-ce pour moi qu'un peuplé parvint à
Au sein de ce vieillard enfança le courtois?
Voilà mes attentats; je les connus, perfide;
Je n'en pourrai jamais le cruel souvenir:*

*Mais crains la source encor n'en est point épuisée;
A les surpasser tous, je mettrai mon plaisir à
Tu le repentiras de m'avoir abusée:
Et si j'ai tant osé pour te prouver ma foi,
Que n'oserais-je point pour me venger de toi?*

Jason

*Vous vous plaignez, que je vous ai trahis
Vos transports, vos accès sont trop méconnaissables;
Tout parle contre vous: en voulant m'accuser,
Votre fureur me justifie.*

*Oui, d'un horrible hymen j'ai brisé les liens,
J'ai cherché pour mes fils un asyle à Corinthe,
Voilà mes trahisons, mes crimes, j'en conviens.*

Originalpartitur von Cherubinis »Médée« (1797) mit gesprochenem Dialog. Auch diese ernste französische Oper lebte vom Wechsel zwischen Musiknummern und gesprochenen Anteilen (hier Versen). Dieses Format war im ersten Genre außerhalb Frankreichs nahezu unbekannt.

ist kein Zufall, dass sowohl Christoph Willibald Gluck wie auch Wolfgang Amadé Mozart ihre ersten dramatischen Kompositionen – allesamt italienische Opern – für Norditalien schrieben, wo das Netz an Theatern besonders dicht (Mailand, Turin, Parma, Lodi, Crema et cetera) und somit die Chance, einen Auftrag (»scrittura«) zu bekommen, relativ gut war.

Doch die Mobilität von Opernkomponisten war schon Ende des 17. Jahrhunderts erstaunlich hoch. Musiker, die in einem Jahr in Ansbach nachzuweisen sind, finden wir im darauffolgenden Jahr in Hamburg, London oder Venedig wieder. Wichtig sind dabei vor allem auch die Stationen unterwegs, bei denen die Komponisten meist Höfe ansteuerten, die ein Opernhaus besaßen und somit auch die Hoffnung auf einen Auftrag bestand. Hatte ein Komponist jedoch einen konkreten und lukrativen Kompositionsauftrag wie Gluck 1773 für Paris, dann war die Reise buchstäblich zielstrebig, brauchte der Komponist doch kaum mehr als zweieinhalb Wochen von seiner Heimat Wien in die französische Hauptstadt – in puncto Reisegeschwindigkeit war dies im ausgehenden 18. Jahrhundert kaum zu toppen.

☉ Auf den Punkt gebracht

- Komponisten, Musiker und Sänger gehörten zu den Hochmobilen des 17. und 18. Jahrhunderts – dies ist allerdings nur einer der Gründe, weshalb die Oper eine weitaus größere Verbreitung fand als andere dramatische Werke.
- Das europaweite Erfolgsrezept der »Opera seria« lag darin, dass aus einem einzigen Libretto eine Vielzahl von Opern generiert werden konnte. Die einzelnen Vertonungen wurden wiederum an mehreren Orten gespielt, was einen »mobilen« Werktext zur Folge hatte, der seinerseits wieder von Interpreten verändert werden konnte.
- Das Italienische ist die »lingua franca« im Musiktheater seit dem frühen 18. Jahrhundert. Ein ungewöhnliches Beispiel dafür ist Cherubinis Oper »Médée«, die über viele Umwege erst in den 1950er Jahren mit Maria Callas als Medea ihren internationalen Durchbruch schaffte.
- Musikwissenschaftler interessieren sich heute besonders für hybride Werkgestalten innerhalb des Musiktheaters. Sie erforschen, wie sich aus diesen unterschiedlichen Formaten Phänomene des Kulturtransfers ablesen lassen.

Das Projekt »OPERA – Spektrum des europäischen Musiktheaters in Einzeleditionen«



Das an der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz beheimatete und von der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften geförderte Projekt »OPERA – Spektrum des europäischen Musiktheaters in Einzeleditionen« hat 2009 an der Universität Bayreuth seine Arbeit aufgenommen. Seit Anfang 2013 ist das von Prof. Dr. Thomas Betzwieser geleitete Projekt mit vier wissenschaftlichen Mitarbeitern nun an der Goethe-Universität ansässig.

Ziel des Projekts ist die kritische Edition von insgesamt 21 exemplarischen Werken des Musiktheaters während der Laufzeit von 15 Jahren. Das Spektrum der zu edierenden Werke erstreckt sich vom 17. bis zum 20. Jahrhundert, wobei die unterschiedlichsten europäischen Gattungen Berücksichtigung finden: von der »Opera seria« und »Opera buffa«, »Tragédie lyrique« und »Opéra comique«, Singspiel bis zur Großen Oper. OPERA fasst den Begriff des Musiktheaters bewusst weit und integriert auch selten edierte Gattungen wie Ballett, Melodram oder Schauspielmusik. So wird in der Reihe beispielsweise eine Edition der von Peter von Lindpaintner zu Goethes *Faust* komponierten Schauspielmusik ebenso wie ein Melodram aus dem 18. Jahrhundert oder die Frühform einer multimedialen Theater-Filmmusik aus dem 20. Jahrhundert herausgegeben. Ziel ist es, mit jeder Edition auch ein exemplarisches Editionsproblem zu behandeln, beispielsweise den Umgang mit musikalischen Zitate, das Vorhandensein multipler Autorenschaften oder Eingriffe von Interpreten.

Ein besonderer Fokus liegt auf dem Transfercharakter von Werken und somit der Frage, wie sich die Werkgestalt einer Oper in verschiedenen Opernkulturen verändert – und in welcher Form sich diese »Gestalten« editorisch realisieren lassen. Anders als andere Editionsprojekte rückt OPERA auf diese Weise dezidiert die Probleme von Edition in den Mittelpunkt seiner Arbeit (und weniger au-

torzentrierte Phänomene). Diese Probleme werden nicht unwesentlich von Quellentypen bestimmt, die bislang kaum oder wenig im Blickpunkt musikalischer Editionen waren: Choreografien, Bildquellen, Regiebücher, vor allem aber Textbücher (Libretti, Soufflier-Bücher). Das Erstellen einer eigenen kritischen Edition des Operntextes ist ein zentrales Anliegen von OPERA.

OPERA legt seine Ausgaben in Form einer Hybrid-Edition vor: Die Partitur wird wie gewohnt in Buchform erscheinen, der gesamte kritische Apparat (Quellenbeschreibung und -bewertung, Lesarten-Verzeichnis) nebst Textedition hingegen auf einem Datenträger. Die Editionen basieren auf dem an der Universität Paderborn entwickelten Software-Tool »Edirom – Digitale Musikedition«, welches ein multifunktionales Navigieren zwischen dem kritischen Apparat, den als Digitalisaten hinterlegten Quellen und der Partitur erlaubt. Durch diese gegenseitige Verschaltung und Visualisierung aller Teile der Edition vermag der Leser, die vom Editor getroffenen Entscheidungen anhand der relevanten Quellen nachzuvollziehen. Da es sich bei Musikeditionen jedoch nicht nur um Lesetexte handelt, sondern primär um Vorlagen für Aufführungen, ist gerade die Möglichkeit der Überprüfbarkeit der Quellen für die musikalische Praxis (Dirigenten, Interpreten) von großem Vorteil. Verlegt werden die OPERA-Editionen beim Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Die erste Edition des Projekts, Antonio Salieris und Giambattista Castis *Prima la musica e poi le parole*, wird von Thomas Betzwieser und Adrian La Salvia (Textedition) herausgegeben und ist im Herbst 2013 erschienen. Ausschnitte aus dieser Edition werden bei einer Präsentation voraussichtlich im März 2014 in einem Konzert an der Goethe-Universität zu hören sein.

Weitere Informationen unter www.opera.adwmainz.de sowie www.edirom.de

ins Blickfeld. Nicht selten wurden solche Produkte als Verballhornungen klassifiziert, da sie sich deutlich von der Originalgestalt des Werkes entfernten. Für editorische Unternehmungen wurden solche Werktransformationen gar als gänzlich irrelevant erachtet, da sie mit dem Willen des Urhebers nicht kompatibel waren. In jüngster Zeit setzt allerdings ein Umdenken ein, so dass nicht länger allein die textkritische Rekonstruktion einer »Urfassung« im Vordergrund steht, sondern auch die verschiedenen Rezeptionsstufen eines Werkes editorisch erschlossen werden.

Das Frankfurter Editionsprojekt »OPERA – Spektrum des europäischen Musiktheaters« trägt diesem Phänomen insofern Rechnung, als es in seinen Werkkorpus ein eigenes Modul integriert hat, das gezielt solche musikdramatischen Transformationsprodukte editorisch dokumentiert [weitere Informationen zum Projekt, siehe Kasten oben]. Damit entfernt es sich zwar von einer

in der Musikedition vorherrschenden autorzentrierten Denkweise, vermag aber auf der anderen Seite gerade die mobilen Facetten von musikdramatischen Werken offenzulegen.

Die wundersame Wandlung von Mozarts deutschen Singspielen zu italienischen Opern

Obwohl sich die Oper im Laufe des 19. Jahrhunderts mehr und mehr internationalisierte – die italienische Oper setzte mit Rossini, Donizetti und Verdi ihren Siegeszug in Lateinamerika und den USA fort –, gab es daneben immer auch Werke, die sich einem Export hartnäckig widersetzen. Dies betraf insbesondere solche Gattungen, die in einer anderen Opernkultur unbekannt waren, wie das deutsche Singspiel. Mozarts *Die Zauberflöte* oder *Die Entführung aus dem Serail* sowie Carl Maria von Webers *Der Freischütz* sind Musterbeispiele für dieses Phänomen, da sie strukturell



Titelkupfer der Partitur von Cherubinis »Médée« (1797). Während der Französischen Revolution wurden in der »Opera-Comique« auch große tragische Opern aufgeführt; Cherubinis »Médée« blieb allerdings erfolglos.

nicht mit der italienischen, französischen oder englischen Opernkultur kompatibel waren. Die Form einer Oper mit gesprochenen Anteilen, wie sie die genannten Singspiele vorstellen, war im Kontext der italienischen Oper gänzlich unbekannt. Deshalb musste beispielsweise Mozarts *Zauberflöte* für London – wo die italienische Oper vorherrschte – zum einen ins Italienische übersetzt und alle gesprochenen Anteile in Musik verwandelt werden. Ferner wurde das Werk mit anderen Kompositionen angereichert, so dass von Mozarts Musik kaum mehr als die Hälfte übrig blieb. Während in London die *Zauberflöte* in eine italienische Oper verwandelt wurde, erwies sich das Mutterland gegenüber Mozarts anderem populären Singspiel, der *Entführung aus dem Serail* (1782), als absolut resistent: In Italien kam es erst 1951 (!) auf die Bühne.

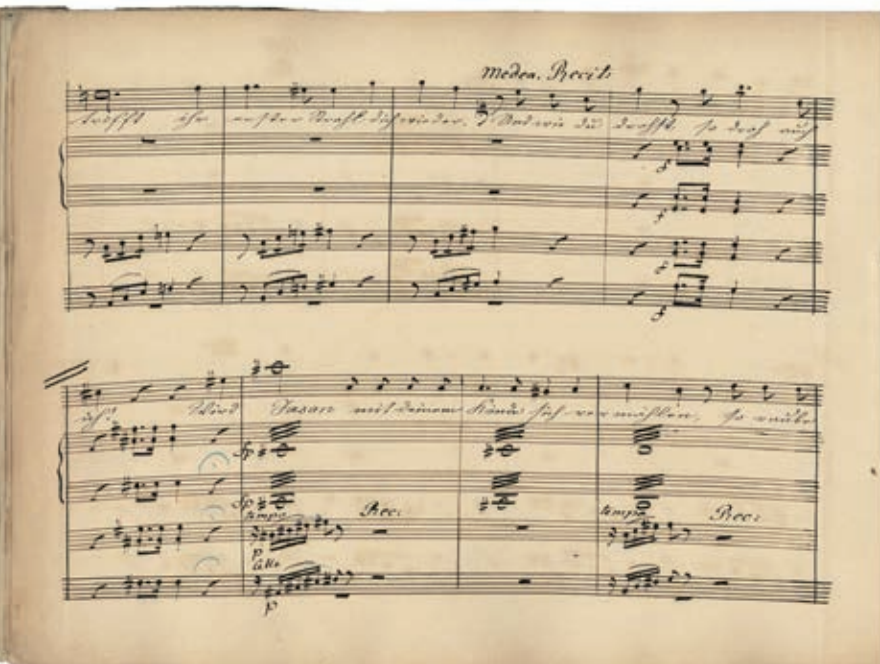
Für die Opernforschung sind Werke, deren Mobilität erst durch Eingriffe in die Werksubstanz ermöglicht wurde, von besonderem Interesse. Kümmerte man sich in London oder Paris im 19. Jahrhundert kaum um den Autorwillen Mozarts, so gibt es demgegenüber auch Transformationen, die das ursprüngliche Werk zu bewahren versuchten, es aber gleichwohl umformen mussten, um es – außerhalb der eigenen Opernkultur – spielbar zu machen. Ein Lehrstück einer solchen Transformation liefert Luigi Cherubinis *Médée*/Medea.

Die Rettung von Cherubinis »Medea« für die europäischen Bühnen

Cherubinis Oper wurde 1797 erstmals in Paris in der Opéra-Comique gegeben. Das Theater der »Opéra-Comique« hatte sich während der Französischen Revolution dergestalt verändert, dass dort nicht nur »komische« Opern gespielt, sondern jetzt auch ernste Opern aufgeführt werden durften. Die Struktur der Gattung »Opéra comique« blieb indes erhalten: Zwischen den Musiknummern wurde die Handlung mit gesprochenen Dialogen vorangetrieben. Anders als im deutschen Singspiel waren die Dialoge in Cherubinis Oper nicht in Prosa, sondern in gereimten Alexandrinern. Das heißt: bei *Médée* handelte es sich um eine große, tragische Oper, die aber Dialoge enthielt. War die Oper durch diese Konzeption schon in Paris randständig gewesen, so war sie außerhalb Frankreichs überhaupt nicht spielbar, weil sie sowohl strukturell (Genre) wie institutionell (Haus) durch jedes Raster fiel.

Um das Stück für die Bühne zu retten, verwandelte der Münchener Kapellmeister Franz Lachner deshalb Mitte des 19. Jahrhunderts die gesprochenen Dialoge in Musik (Rezitative) und machte aus Cherubinis Werk somit eine »standesgemäße« große Oper mit durchgängiger Musik. Gleichzeitig wurde das ganze Werk ins Deutsche übersetzt. Der Erfolg ließ nicht lange auf sich warten: Die großen deutschen Musikbühnen setzten das Werk auf den Spielplan, und Cherubinis *Medea* wurde zum Geheimtipp. Da aber eine *Medea* in deutscher Sprache kaum anschlussfähig war innerhalb des europäischen Opernbetriebs, wurde Lachners Rezitativ-Fassung 1904 ins Italienische übersetzt. Auf diese

Rezitativ von Franz Lachner für Cherubinis »Medea«. Der Münchener Kapellmeister rettete Cherubinis Oper für die Nachwelt, indem er die gesprochenen Dialoge in Musik umwandelte. Erst die Übersetzung dieser Fassung ins Italienische ermöglichte den Durchbruch in Europa.



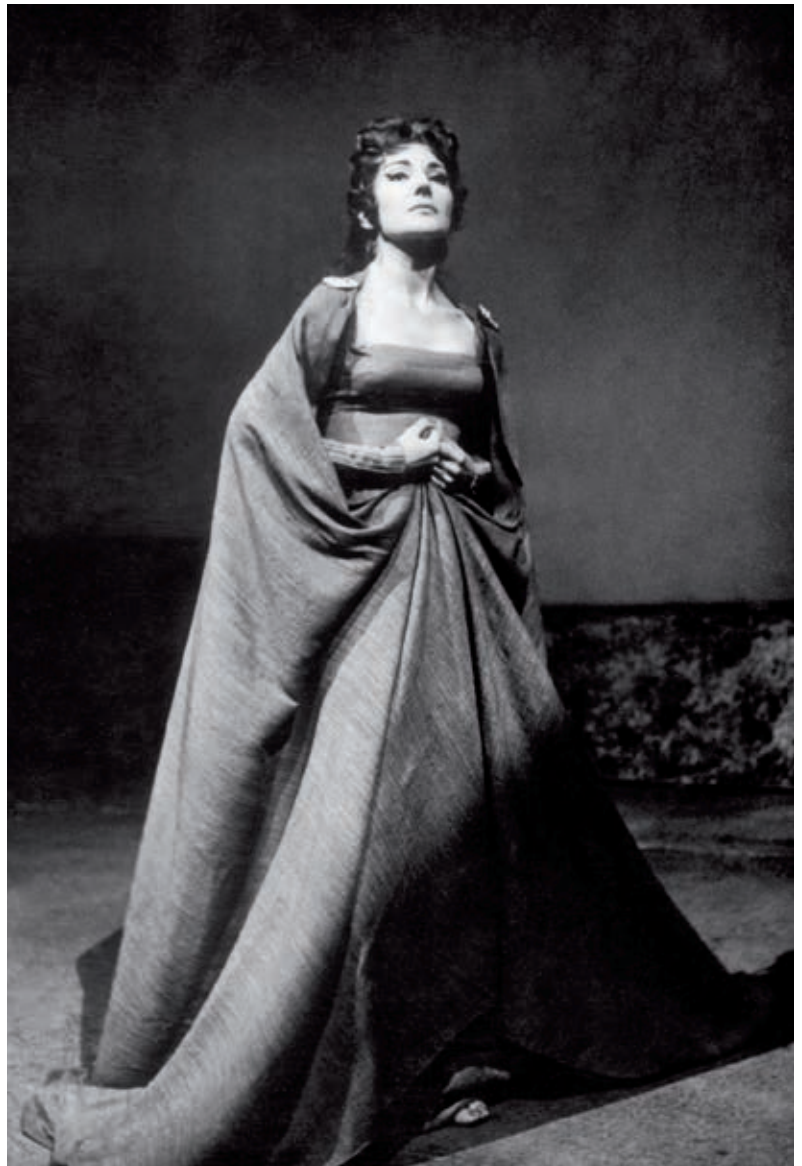
Weise entstand nun eine italienische Oper, die – bei Wahrung der gesamten Musik Cherubinis – ziemlich weit entfernt war von der französischen Werkgestalt von 1797. Auf der anderen Seite besaß die Oper nun alle Voraussetzungen für eine weitere Verbreitung.

Ihren endgültigen internationalen Durchbruch erfuhr diese Oper in den 1950er Jahren, als Maria Callas die Titelrolle erstmals verkörperte. Der Erfolg war immens: Mailand, Dallas, Venedig, Rom, London, Epidauros und wieder Mailand waren die Stationen der Aufführungsserien mit der »diva assoluta«. Die Medea wurde zu der Rolle der Sängerin, und sie prägte das Image der Callas in den 1950er Jahren entscheidend, bis hin zur Besetzung in Pier Paolo Pasolinis gleichnamigem Film von 1969. Schallplatten-Einspielungen schlossen sich an, womit Cherubinis Oper jetzt erstmals auch eine breite mediale Verbreitung fand.

Inzwischen waren Lachners Rezitative mit der originalen Musik Cherubinis dergestalt verschmolzen, dass der Name des Bearbeiters komplett in Vergessenheit geriet. Ob Maria Callas wusste, dass sie nicht nur Musik von Cherubini sang? Eine solche Symbiose von Bearbeitung und Original ist selten, aber ihren Zweck hat sie zweifellos erfüllt: Diese Transformation hat ein ehemals »unspielbares« Werk repertoirefähig gemacht und ihm damit buchstäblich zur Mobilität verholfen.

Mit der Inkorporation der verschiedenen Bearbeitungsstufen von Cherubinis *Medea* wird das Projekt OPERA zweifellos editorisches Neuland im Bereich kritischer Musikeditionen beschreiten, nicht zuletzt, weil traditionelle Kriterien wie Haupt- und Nebenquellen neu justiert werden müssen. ◆

Maria Callas als Medea – diese Rolle prägte den Ruhm der Opern-Diva in den 1950er Jahren. Hier ein Foto von der Callas in einer Aufführung der Mailänder Scala, 1961. Ob sie die verschlungenen Wege kannte, die Cherubinis Oper genommen hatte, bis sie es ins Repertoire der großen europäischen Bühnen schaffte?



Der Autor



Prof. Dr. Thomas Betzwieser, 55, studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie in Heidelberg; 1989 Dissertation über den musikalischen Orientalismus im 18. Jahrhundert. Von 1990 bis 1994 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musikwissenschaft der Freien Universität Berlin. Anschließend folgten drei Stipendien-Jahre, zunächst

als DAAD-Stipendiat an der »Maison des Sciences de l'Homme« in Paris (1995–1996), anschließend ein DFG-Forschungsstipendium (1996–1998). In dieser Zeit entstand die Habilitationsschrift (FU Berlin 2000), die sich grundlegend mit dem Nebeneinander verschiedener Medien und Ausdrucksmodi in der Oper auseinandersetzte (*Sprechen und Singen: Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*, Stuttgart/Weimar 2002). Von 1999 bis 2001 war er Lecturer am Music Department der University of Southampton (UK) und von 2001 bis 2012 Professor für Musik-

wissenschaft an der Universität Bayreuth. 2009 installierte er dort das durch die Union der deutschen Akademien der Wissenschaften geförderte Langzeitprojekt »OPERA – Spektrum des europäischen Musiktheaters in Einzeleditionen«. Seit dem Wintersemester 2012/2013 hat Thomas Betzwieser die Professur für Historische Musikwissenschaft an der Goethe-Universität inne. Zahlreiche Publikationen zum Musiktheater vom 17. bis 20. Jahrhundert, vor allem zu Ästhetik, Rezeption und Transfer, unter anderem: *Zwischen Kinder- und Nationaltheater: die Rezeption der Opéra comique in Deutschland (1760–1780)* In: Erika Fischer-Lichte/Jörg Schönert (Hrsg.) *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache* Göttingen 1999, S. 245–264; *Ein »zeitgemäßer« Gattungstransfer: Franz Lachners Bearbeitung von Cherubinis Medea (1854)* In: Hartmut Schick/Stephan Hörner (Hrsg.) *Franz Lachner und seine Brüder – Hofkapellmeister zwischen Schubert und Wagner* Tutzing 2006, S. 281–312; *Verisimilitude and opera: theatrical paradoxes and dead end streets* In: Helen Greenwald (Hrsg.) *Oxford Handbook of Opera* (im Druck).

betzwieser@em.uni-frankfurt.de