

# Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b>	<b>5</b>
<b>I ARRIGO BOITO UND DAS BÖSE</b>	<b>7</b>
1 Grundfragen, Aufbau der Arbeit und Forschungsstand	7
2 Zur Person Arrigo Boitos	15
2.1 Posttrisorgimento, Scapigliatura und die Achse Mailand-Paris	15
2.2 „E non trovando il Bello, ci abbranchiamo all'Orrendo“	18
2.3 Zu Boitos Reformprogramm: „Sortir de l'ornière“	22
<b>II BOITO ALS KOMPONIST: MEFISTOFELE UND NERONE</b>	<b>30</b>
1 Mefistofele	30
1.1 Entstehung der Oper	30
1.2 Das Libretto	31
1.3 Vergleich der Goetheschen Vorlage mit der ersten Fassung des Mefistofele	37
1.3.1 Kürzungen	38
1.3.2 Änderungen	40
Einschub: Boitos Kenntnisse des Faust-Stoffes und der Prologo in teatro	41
1.3.3 Ergänzungen	44
1.3.4 Erlösung – aber wie?	47
1.4 „Siamo sempre per Bellini e Donizetti“. Gründe für das Scheitern der Oper Mefistofele	50
1.5 Die Umarbeitungen der Oper Mefistofele	56
1.6 Die Figur des Mefistofele: Analyse ausgewählter Stellen	62
1.6.1 Der Prolog und das Scherzo istrumentale	62
Schellen als Attribut des Teufels	62
Form und Harmonik im Scherzo istrumentale	67
Zur Danzata im zweiten Akt	70
Melodik und Singstimme im Scherzo istrumentale	72
Einschub: Zum Problem der Nummernoper	74
1.6.2 Der Teufel als frate grigio	75
Die „Verhexung“ Wagners	79
1.6.3 Chi sei tu dunque?	85
1.6.4 Der Geist der stets verneint oder: Die Canzone del fischio	88
Text und musikalische Form	89
Melodik und Singstimme	92
Einschub: „La lotta del pubblico con l'artista“	95
1.6.5 Die Ballata del mondo	98
Text und musikalische Form	98
Kontrast und Witz	100

1.6.6	Die Macht des Teufels?	101
	Im Garten	102
	Ein Zauberspruch	106
1.6.7	Der Störenfried des Herrn	111
1.6.8	Mefistofele in Griechenland	115
1.7	Zusammenfassung	118
<b>2</b>	<b>Vorbilder und Entwicklungslinien</b>	<b>120</b>
2.1	Die musikalischen Vorfahren des Mefistofele	120
2.2	„Das ist keine Kunst mehr, das ist ein Laster.“ Arrigo Boito und Richard Wagner	129
<b>3</b>	<b>Nerone: ein neuer Weg?</b>	<b>134</b>
3.1	Die Entstehung der Oper: Ein Lebenswerk	135
3.2	Gründe für die Nicht-Vollendung	139
3.3	„Chi più sa meglio fa“ – Das vorbereitende Material zum Nerone	143
3.3.1	Boitos Ordnungssystem	147
3.3.2	„Prima di essere Musicista bisogna essere Poeta“	149
3.3.3	Die musikalischen Skizzen	153
	Szenische Kontrolle und Illustration durch Musik	153
	Das Vokabular der Musik	156
	Angst, Alptraum und Horror	157
3.3.4	Der Trattato d'armonia	163
	Grundsätzliches	164
	Das „Tetragramma“	165
	Harmonische Bewegung als Motor des Systems	167
	Die „Metabola“	168
	Quadrat, Rhombus und Dreieck: Die Akkorde	170
	Die Ethos-Lehre Boitos	171
	Grenzen des Traktates	174
3.4	Die Figurenkonstellation in der Oper Nerone	178
3.4.1	Dualismus in drei Welten	178
3.4.2	Simon Mago	180
3.4.3	Nerone: „Il mostruoso è il bello“	185
3.5	Analyse ausgewählter Szenen	190
3.5.1	Via Appia	190
	Einschub: Zur Leitmotivtechnik im Nerone	194
3.5.2	Fanuël und Simon Mago: Die erste Simonie	196
3.5.3	Die Vision des Simon Mago	200
	Einschub: Zum Problem der Fassungen	207
3.5.4	Der Tempel des Simon Mago	210
	Ein Terzett	212
3.5.5	Im Garten der Christen: Der Einbruch des Bösen in die heile Welt	217
	Die zweite Simonie	222
3.5.6	Der Flug des Ikarus	226
3.6	Zusammenfassung	228
<b>4</b>	<b>Zur ethischen Kompetenz von Musik</b>	<b>232</b>

<b>III BOITO ALS LIBRETTIST: SIMON BOCCANEGRA UND OTELLO</b>	<b>240</b>
<b>1 Simon Boccanegra</b>	<b>240</b>
1.1 Die Entstehung oder: Eine folgenreiche Tischrede	241
1.2 Figurenkonstellation	243
1.3 Die beiden Libretto-Fassungen im Vergleich	246
1.3.1 Die Verbrechen des Paolo Albiani	248
Der Giftmord	248
Der Aufstand	250
Die Entführung Amelias	251
1.3.2 Der verfluchte Bösewicht	252
1.3.3 Das dramatische Monopol des Paolo Albiani	255
1.4 Zwischenbilanz	256
1.5 Die Musik der zweiten Fassung oder: „Un mascalzone dei meno mascalzoni“?	257
1.5.1 Paolo Albianis erste Soloepisode „Abborriti patrizi“	258
1.5.2 „In vita ed in morte“ – Paolo und Simon	262
1.5.3 „Oh qual beltà“ – Der verliebte Bösewicht	265
1.5.4 Erneut: Die Fluchszene	268
1.6 Ein Gedankenexperiment	274
<b>2 Otello</b>	<b>276</b>
2.1 Ein Vergleich des Librettos mit der Vorlage Shakespeares	277
2.2 Jago: „il vero autore del dramma“	280
2.2.1 Das Credo	284
Inhalt	284
Der Text des Credo: „un metro rotto e non simetrico“	288
Die musikalische Umsetzung	291
Form und Harmonik im Credo	295
2.2.2 Das zerstörerische Prinzip in der Musik	301
Komponierte Trunkenheit	302
Ein beschädigter Marsch	304
Otellos Zusammenbruch	306
2.2.3 Jagos Tonsprache	308
Wandelbarkeit als musikalisches Prinzip	310
Paolo Albiani aus der Oper Simon Boccanegra – ein Gegenbeispiel	318
Der schlechte Einfluss Jagos	323
2.3 Zusammenfassung	326

<b>IV</b>	<b>DIE FACETTEN DES BÖSEN IM WERK ARRIGO BOITOS</b>	<b>329</b>
<b>1</b>	<b>Die Einbahnstraße der musikalischen Negativcharakterisierung</b>	<b>329</b>
<b>2</b>	<b>Kategorien einer Musik des Bösen</b>	<b>332</b>
	2.1 Verweis auf äußere Kontexte	332
	2.2 Konstruktive musikalische Chiffrierung	334
	2.3 Destruktive musikalische Chiffrierung	336
<b>3</b>	<b>Das Weltbild im Werk Arrigo Boitos</b>	<b>339</b>
	3.1 Gott als höhrender Komödiant	339
	3.2 „Il mondo è un trillo“	343
	3.3 Flucht aus einer schlechten Welt: Ero e Leandro	345
	3.4 Motivation und Entwicklung der bösen Figuren	347
	3.5 Ironie und Zynismus	350
	3.6 Musikalische Doppelbödigkeit und wörtliche Vertonung: La Gioconda	352
	3.7 Die Idee des Dualismus	358
	3.8 Manipulation durch Schönklang: noch einmal Otello	361
	3.9 Die Frauengestalten in Boitos Werk oder: Kann das Böse weiblich sein?	363
<b>4</b>	<b>Als Ausblick: Das Böse und die Idee der Moderne</b>	<b>367</b>
	<b>Anhang I</b>	<b>381</b>
	<b>Anhang II</b>	<b>382</b>
	<b>Anhang III</b>	<b>385</b>
	<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>386</b>
	<b>Verwendete Primärliteratur</b>	<b>386</b>
	Noten	386
	Werke	387
	Briefe	388
	<b>Verwendete Sekundärliteratur</b>	<b>388</b>