

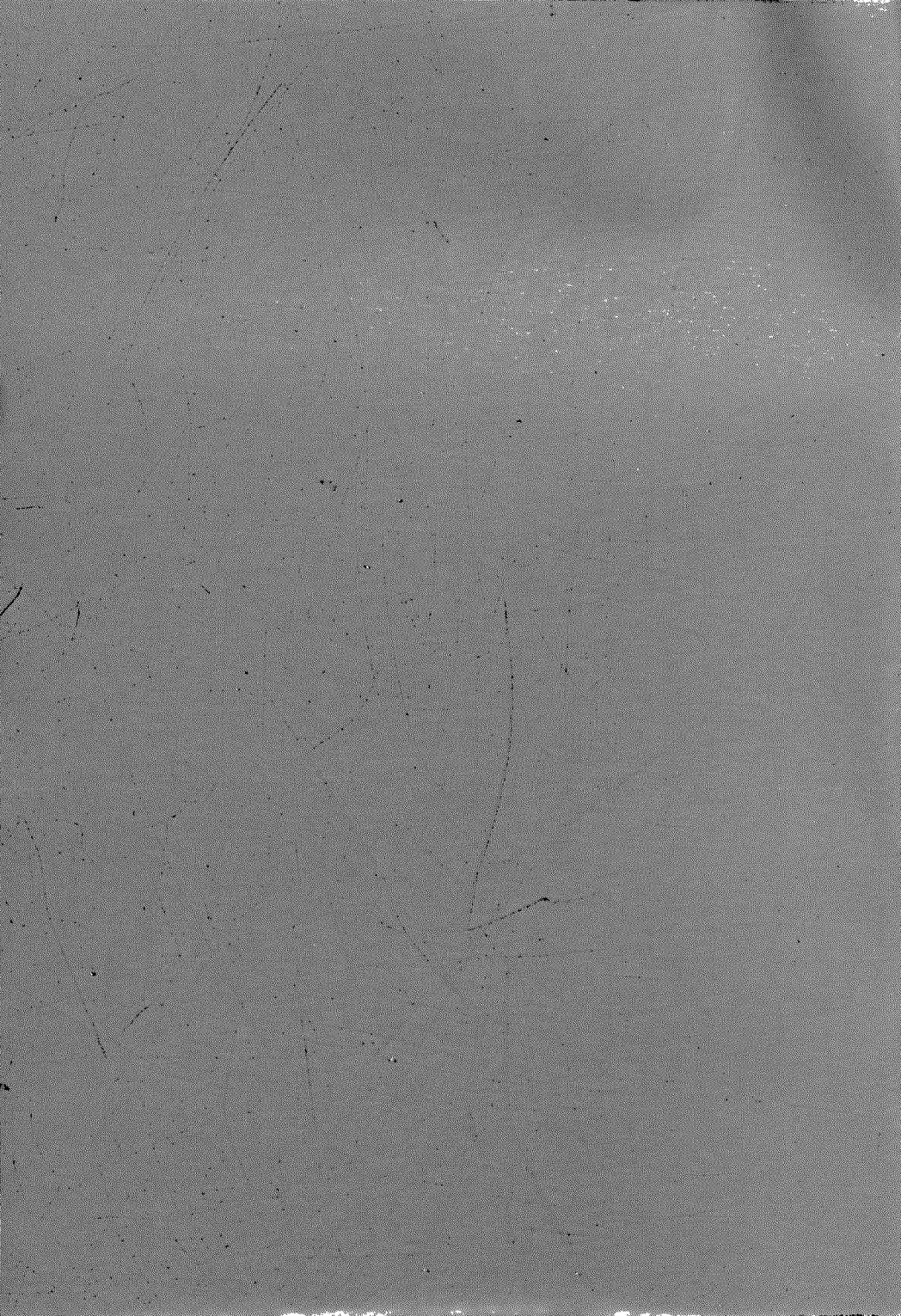
MITTEILUNGEN

DES

**DOKUMENTATIONSZENTRUMS
FÜR LIBRETTOFORSCHUNG**

Nr. 21

Februar 2012



MITTEILUNGEN DES

DOKUMENTATIONSZENTRUMS FÜR LIBRETTOFORSCHUNG

Nr. 21

Februar 2012

Liebe Kollegen und Freunde,

Heft 21 folgt der Nr. 20 wieder etwas schneller, als das zuletzt der Fall war. Das liegt auch daran, daß die zweite Hälfte des Jahres 2011 bei mir nicht allzu reich an äußeren Ereignissen war. Am 10. September konnte ich in Bayreuth dank der freundlichen Vermittlung von Frau Dr. CHRISTIANE MEINE vor Mitgliedern der Richard-Wagner-Gesellschaft 2013 Leipzig e.V., die vorher das Festspielhaus besichtigt hatten, einen Vortrag über Märchenelemente im *Ring des Nibelungen* halten. Vor dem Richard-Wagner-Verband Bamberg berichtete ich am 17. Oktober über *Ring-Reminiszenzen bei Marcel Proust*. Beim Symposium „Tradition und Fortschritt bei Hans Pfitzner“, das die Hans-Pfitzner-Gesellschaft anlässlich der Zürcher *Palestrina*-Première in der Studiobühne des Opernhauses veranstaltete (11. Dezember 2011), sprach ich über „Modernes und Anti-Modernes in den Texten von Pfitznerns *Opern*“.

Nach langwieriger Redaktionsarbeit, die von mancherlei Schwierigkeiten behindert wurde, habe ich in den ersten Januartagen dem Verlag endlich die Manuskripte unseres Tagungsbandes *Marcel Proust und die Musik* übermitteln können (zum Wiener Symposium im November 2009 vgl. hier 18,4-7); der nicht nur für die Mitglieder der Marcel Proust Gesellschaft interessante Band wird hoffentlich noch in der ersten Jahreshälfte erscheinen. – Etwa gleichzeitig wird auch – endlich! – mein schon so oft angekündigtes, kleines Argomenti-Buch bei der University of Bamberg Press herauskommen; die letzten, rein redaktionellen Arbeiten stehen ganz oben auf meinem Arbeitsplan für die vorlesungsfreie Zeit nach dem Wintersemester, Ende Februar / Anfang März sollte das Manuskript in Druck gehen.

Das Wagner-Jahr 2013 wirft seine Schatten voraus, die ersten Kongresse und Großveranstaltungen sind angekündigt. Die von LAURINE QUETIN (Université François-Rabelais, Tours) herausgegebene Zeitschrift *Musicorum* feiert Wagner mit einem von mir herausgegebenen Band zu den *Meistersingern von Nürnberg*, der vor Ende des Jahres 2012 erscheinen soll; die zugesagten Beiträge versprechen spannende Lektüre und vielfältige neue Perspekti-

ven auf das Werk.

„Ein bißchen nebenbei“ (wie die unvergleichliche Fritzi Massary 1927 in der Operette *Eine Frau von Format* des Komponisten Michael Krausz sang, über den man in Musiklexika wie im Internet schlechterdings nichts, nicht einmal Lebensdaten findet) recherchiere ich für ein kleines Operettenbuch, das in meinem nächsten (und letzten) Forschungsfreisemester entstehen soll. Die Otto-Friedrich-Universität Bamberg hat Ende letzten Jahres dankenswerterweise Fördermittel für dieses Projekt zur Verfügung gestellt, so daß meine Hilfskraft Frau CARINA GLÄSEL in den nächsten Monaten zumindest einen Teil der benötigten Textbücher und Klavierauszüge wird bestellen (und kopieren) können.

In der letzten Nummer lud ich Kollegen zur Kontaktaufnahme ein, die sich evtl. vorstellen können, diese *Mitteilungen* weiterzuführen (in welcher Form auch immer). Bisher hat sich noch niemand gemeldet. Schätzungsweise drei Jahre werde ich wohl noch brauchen, um die Nummern 22 bis 25 herauszubringen. Ich bin aber nach wie vor entschlossen, die *Mitteilungen* nach dem Erscheinen der Nr. 25 entweder abzugeben oder einzustellen – abgeben wäre mir natürlich lieber. Über entsprechende Angebote oder auch ganz unverbindliche Anfragen würde ich mich freuen.

Angesichts langsam aber unaufhaltsam steigender Herstellungs- und Versandkosten, die uns immer noch (oder schon wieder) ein bißchen Sorgen machen, darf ich einmal mehr alle Bezieher der *Mitteilungen*, die wollen und können, herzlich bitten, ein Scherflein beizutragen (die Diminutivform brauchen Sie nicht unbedingt wörtlich zu nehmen). Wie die meisten von Ihnen schon wissen, haben wir inzwischen ein hochoffizielles Projektkonto, ich darf Sie daher bitten, Ihre Zuwendungen auf das Konto Nr. 743 015 30 der Otto-Friedrich-Universität Bamberg bei der Deutschen Bundesbank Filiale Regensburg, BLZ 750 000 00, BIC MARKDEF1750, IBAN DE8475000000074301530 zu überweisen und als Verwendungszweck (wichtig!!) Projektnummer 72 / 04037262: Librettoforschung anzugeben. Herzlichen Dank allen, die die Publikation unterstützen!

Für heute bleibe ich wie immer mit vielen freundlichen Grüßen

Ihr Albert Gier

Neuere Publikationen zur Libretto-Forschung von ALBERT GIER

„verflochten ist das Geflecht“. *Zeit und Erinnerung bei Proust und im Ring des Nibelungen*, in: Das lange Mittelalter: Imagination – Transformation – Analyse. Ein Buch für JÜRGEN

KÜHNEL, hg. von MONIKA SCHAUSTEN (Göppinger Arbeiten zur Germanistik. 763), Göppingen: Kümmerle 2011, S. 115-128

Die Götter im Exil. Musiktheater und Mythos. in: Magazin Oper Frankfurt. November / Dezember 2011, S. 14f.

Aus zwei mach eins. Die Doppelintrige in La Calisto. in: Programmheft Oper Frankfurt. Francesco Cavalli, *La Calisto*. Spielzeit 2011/12, S. 13-15

„Ein Schwert verhiess mir der Vater“: *Das Schwert im Ring* des Nibelungen, in: Rhein und Ring, Orte und Dinge: Interpretationen zu Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen*. Beiträge der Ostersymposien Salzburg 2007-2010, hg. von ULRICH MÜLLER, JÜRGEN KÜHNEL und SIEGRID SCHMIDT (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 73), Anif / Salzburg : Mueller-Speiser 2011, S. 96-107

Hoffmann in Frankreich. Literarische Variationen über Werk und Leben, in: Programmheft Aalto-Musiktheater Essen. Jacques Offenbach, *Les Contes d'Hoffmann (Hoffmanns Erzählungen)*. Premiere 22. Oktober 2011, S. 32-36

Herzlichen Dank den Kollegen und Institutionen, die dem Dokumentationszentrum Belegexemplare ihrer Schriften und andere Materialien überlassen haben:

(vgl. auch in den „Lektüre-Notizen“ besprochene Arbeiten)

URSULA MATHIS-MOSER, Innsbruck: Bulletin des Archives für Textmusikforschung Nr. 28 (November 2011), 50 S.

JOHANNES STREICHER, Rom: Programmbuch Teatro dell'Opera di Roma. *Macbeth di Giuseppe Verdi*. Stagione di opere e balletti 2011-2012, 233 S.

ELENA DE LA CRUZ VERGARI, Les Borges del Camp: Ricard Wagner, *Tristany i Isolda. Drama líric en tres actes*. Traducció en vers adaptada a la musica de JERONI ZANNÉ i JOAQUIM PENA acompanyada de l'exposició temàtica. Segona edició reformada, Barcelona: Associació Wagneriana 1925 [Facsimile Barcelona 1988], 144 S. + Motivatfel

ADRIAN LA SALVIA, Erlangen: HEDWIG HOFFMANN RUSACK, *Gozzi in Germany. A Survey of the Rise and Decline of the Gozzi Vogue in Germany and Austria with Especial Reference to*

the German Romanticists [1930], New York: AMS Press 1966, xiii + 195 S.

La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina. Balletto rapp.to in musica al ser.mo Ladislao Sigismondo principe di Polonia e di Svezia, nella villa imp.le della sereniss.ma arcid.ssa d'Austria gran duch.sa di Toscana. Del sig.r Ferdinando Saracini bali di Volterra, [Firenze], Pietro Cecconcelli, 1625, 36 S. [Sartori 14223] (Photokopie)

Johann Strauß im Internet

„Die weltweit größte und bedeutendste Strauß-Sammlung befindet sich im Besitz der Wienbibliothek im Rathaus. Mehr als 1700 Musikhandschriften und noch weitaus mehr Musikdrucke zu fast allen 1600 Kompositionen der Familie Strauß werden in der Musiksammlung der Wienbibliothek aufbewahrt. Im Herbst 2010 wurde diese Sammlung digitalisiert. Mit der Online-Präsentation von 308 ausgewählten Strauß-Autographen bieten wir Einsicht in das umfangreiche Schaffen einer außergewöhnlichen Familie. Sie finden hier die handschriftlichen Originalmanuskripte sowie sämtliche Abschriften der Werke von Johann Strauß (Vater, Sohn und Enkel), Josef und Eduard Strauß.“

So liest man es unter <http://www.digital.wienbibliothek.at/nav/classification/301934>. Das digitale Angebot soll in Zukunft kontinuierlich erweitert werden. Z.Zt. findet man 84 Autographe von Johann Strauß Vater (natürlich im wesentlichen Walzer, Quadrillen etc.), Josef, Eduard und Johann der Enkel spielen nur Nebenrollen (weniger als zehn Dokumente), der Löwenanteil (knapp 200 Autographen) entfällt auf Johann Strauß Sohn. Dabei sind neben Tanzsätzen zahlreiche Skizzen zu und Einzelnummern (auch ausgeschiedene) aus Operetten zu finden (u.a. Zsupáns Couplet „Mir helfen die Doktoren nicht“ aus dem *Zigeunerbaron*, das in der Harmoncourt-Aufnahme von 1995 bei Teldec zu hören ist), außerdem mehrere vollständige Originalpartituren: Natürlich *Die Fledermaus* als Blickfang, aber auch *Simplicius* und die drei Bände des *Ritter Pásmán*, daneben größere zusammenhängende Abschnitte z.B. aus *Die Göttin der Vernunft*, Straußens musikalisch sehr reizvolle Annäherung an die Zeit der Französischen Revolution (bei Naxos – 2 CD 8.660280-81 – ist kürzlich eine Gesamtaufnahme herausgekommen, dirigiert von Christian Pollack, dem wir schon eine wunderbare *Jabuka*-Aufnahme verdanken; einige der daran beteiligten Sänger sind bei der *Göttin der Vernunft* wieder dabei). Für alle, die sich theoretisch wie praktisch mit der Wiener Operette befassen, sind die bereitgestellten Materialien sehr wertvoll; hoffentlich läßt sich die angekündigte kontinuierliche Erweiterung verwirklichen!

Richard-Strauss-Quellenverzeichnis ist online

Am 20. Oktober wurde im Konzertsaal des Richard-Strauss-Instituts (RSI) in Garmisch-Partenkirchen unsere **Online-Datenbank** vorgestellt: das **Richard-Strauss-Quellenverzeichnis (RSQV)**. Es ist für jedermann zugänglich auf www.rsi-rsqv.de.

Die RSQV-Datenbank ist das Zwischenergebnis einer zweijährigen intensiven Forschungsarbeit. Dahinter steht ein seit Oktober 2009 am RSI ansässiges dreijähriges Forschungsprojekt, das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanziert wird. Namentlich führen die Arbeit die Projektmitarbeiter Dr. CLAUDIA HEINE, ADRIAN KECH M.A. (Konzept, Realisierung und Inhalt der Datenbank) und Dr. JÜRGEN MAY (Projektleitung) aus. Sie werden durch ANITA BAUER als studentische Hilfskraft unterstützt. Programmiert wurde die Datenbank von Dr. GERHARD SCHÖN von der IT-Gruppe Geisteswissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität in München (LMU).

Das RSQV ist ein modernes Rechercheinstrument, das höchsten wissenschaftlichen Ansprüchen genügt, und leistet wichtige und aktuelle Basisarbeit für die Forschung zum Komponisten Richard Strauss. So verwendet das RSQV im Hintergrund Normdaten im Bereich der Personen, Institutionen, Orte und Bibliographie. Interessierte finden in der Datenbank Musikquellen von der ersten Skizze bis zum Erstdruck der Werke von Richard Strauss und können sowohl die Quellen als auch die Werke mittels verschiedener Suchkriterien beliebig recherchieren. Der Inhalt und der Bearbeitungsgrad der Datensätze sind maximal transparent. Eine besonders hohe Qualität der Datensätze können die Mitarbeiter des Projekts vor allem dann garantieren, wenn die Quelle im Original gesichtet wurde. Ziel ist es, im Idealfall bis zum Ende der Projektlaufzeit sämtliche öffentlich zugänglichen Quellen einzuschen, denn die Sekundärliteratur liefert teilweise rudimentäre oder veraltete Angaben. Die Datenbank stellt sich dem Benutzer also als *work-in-progress* dar. Die Inhalte werden von nun an sozusagen in Echtzeit aktualisiert, die Zahl der Datensätze und deren Informationsgehalt werden kontinuierlich steigen.

Das RSQV ist vielseitig vernetzt. Zu den Kooperationspartnern gehört unter anderem die seit Februar 2011 an der LMU etablierte Richard-Strauss-Gesamtausgabe.

Zugang zur Datenbank sowie weitere Informationen: <http://www.rsi-rsqv.de>

Haben Sie Ergänzungen zu einem Datensatz oder vermissen Sie eine Ihnen bekannte Musikquelle von Strauss in unserer Datenbank? Dann melden Sie sich bitte bei uns.

(Pressemittteilung vom 27.10.2011)

Richard-Strauss-Quellenverzeichnis (RSQV) im Richard-Strauss-Institut
Dr. CLAUDIA HEINE / ADRIAN KECH M.A.
Schnitzschulstraße 19
82467 Garmisch-Partenkirchen

E-Mail: quellen-rsi@gapa.de
Tel.: +49 8821 910-9525 (Heine)
Tel.: +49 8821 910-9526 (Kech)
Fax: +49 8821 910 96

Franz Schreker und Franz Lehár

Die Malerin Carlotta in Franz Schrekers Oper *Die Gezeichneten* (1918, Text vom Komponisten) hat ein Portrait des „häßlichen Mannes“ Alviano begonnen; um es vollenden zu können, lädt sie ihn in ihr Atelier ein und gesteht ihm ihre Liebe, woraufhin sein Gesicht genau den glücklich-hoffenden Ausdruck zeigt, den sie braucht. Sobald das Bild vollendet ist, verliert sie das Interesse an Alviano (der rücksichtsvoll darauf verzichtet hat, die kränkelnde Frau sexuell zu bedrängen) und wendet sich dem Weiberhelden Tamare zu.

Daß Carlotta, die ihre Sexualität instrumentalisiert, um ein künstlerisches Ziel zu erreichen, ein aus der Sicht der Otto-Weininger-Leser des frühen 20. Jhs typisch „männliches“ Verhalten an den Tag legt, ist bekannt (und wurde von DAVID KLEIN kürzlich noch einmal detailliert nachgewiesen, vgl. unten, 50-52). Interessant ist nun aber, daß die Librettisten Alfred Maria Willner und Heinz Reichert, die (nach einem Entwurf von Ferencz Markos) für Franz Lehár das Buch zu *Wo die Lerche singt* (UA Budapest 1. Februar 1918, österr. EA Wien 27. März 1918) verfaßten, Schrekers Geschichte, was die Verteilung der Geschlechterrollen angeht, gewissermaßen vom Kopf auf die Füße stellen: Während eines Sommeraufenthalts in der Puszta bittet Sándor, ein Maler aus Budapest, das Bauermädchen Margit, ihm Modell zu stehen; weil er das Bild vor der Rückkehr in die Stadt nicht fertig bekommt, nimmt er Margit, in die er sich verliebt hat, kurzerhand mit. Auch in Budapest gelingt es ihm nicht, das Bild zu vollenden; erst während eines Streits zeigt das Gesicht Margits (die vorher von Vilma, Sándors früherer und künftiger Geliebter, und ihren Freunden verspottet worden ist) wieder den (trotzigen) Ausdruck, den er sucht. Mit der Vollendung des Bildes erlischt aber Sándors Interesse an Margit, das vorher schon merklich abgekühlt war, endgültig: Er versöhnt sich mit Vilma, während Margit in ihr Heimatdorf zu ihrem Verlobten, den sie Sándors wegen verlassen hatte, zurückkehrt.

Den zeitgenössischen Kritikern blieb nicht verborgen, daß die Librettisten auf „das Rührdrama der [Charlotte] Birch-Pfeiffer *Dorf und Stadt*“¹ zurückgegriffen hatten. Das seinerseits auf einer der „Schwarzwälder Dorfgeschichten“ von Berthold Auerbach (1812-1882), *Die Frau Professorin*, basiert.² Bei Auerbach heiratet ein akademischer Maler (und Professor an der Kunstakademie) eine Wirtstochter aus dem Schwarzwald. Beide gestehen sich ihre Zuneigung, als sie ihm Modell für ein Madonnenbild sitzt: die Liebe verdeckt nur oberflächlich die hier von Anfang an sehr deutlichen Unterschiede der Bildung und Lebenseinstellung, so weigert sich die junge Frau zunächst, einen Knaben, der das Jesuskind darstellen soll, auf den Schoß zu nehmen, da sie darin „eine gräßliche Sünd“ sieht (S. 187; Auerbachs Lorle ist ähnlich abergläubisch wie jene andere Geliebte eines aufgeklärt-skeptischen Malers, Floria Tosca, bei Sardou; Puccinis Librettisten Illica und Giacosa haben diesen Zug wesentlich abgeschwächt). Die Entfremdung zwischen den Partnern setzt hier allerdings nicht nach Vervollendung des Bildes ein, sondern vollzieht sich schleichend, da Lorle in der Gesellschaft der Residenzstadt nie heimisch wird und am Leben ihres Mannes immer weniger Anteil hat.

Charlotte Birch-Pfeiffer³ hat einen Bauern, der um Lorle wirbt, aber abgewiesen wird, und eine junge Gräfin hinzuerfinden, die Reinhard, ihrem Lehrer, in leidenschaftlicher Liebe verbunden, aber nicht bereit war, seinetwegen die Privilegien ihres Standes aufzugeben, woraufhin er sie verließ. Wie der Maler und die Bauerntochter zusammenfinden und in der Stadt einander fremd werden, wird wie bei Auerbach dargestellt, die Vervollendung des Bildes hat keine besondere Bedeutung. Zur Krise kommt es, wenn Reinhard die frühere Geliebte wieder sieht; aber Lorle gewinnt dank ihrer unverbildeten Natürlichkeit, die den Fürsten und selbst ihre Rivalin für sie einnimmt, zuletzt ihren Mann zurück, der seine Stellung bei Hof aufgibt und seiner Frau in ihr Dorf folgt. (Indem Willner und Reichert aus Lorles abgewiesenem Bewerber einen sitzengelassenen Verlobten, aus Reinhardts und Idas (= Vilmas) tragischer Liebe eine unproblematische und durchaus glückliche Liaison machen, bringen sie zuletzt die ihrer gesellschaftlichen Stellung nach ‚passenden‘ Paare zusammen, ohne daß dafür der Verzicht auf die Liebe wie in Lehárs späteren Tauber-Operetten notwendig wäre.)

¹ Hfd., in: Neue Freie Presse, Wien 29.1.1920, zitiert nach OTTO SCHNEIDERHILF, *Franz Lehár. Eine Biographie in Zitaten*, Berlin 1984, S. 174f.

² Berthold Auerbach, *Sämtliche schwarzwälder Dorfgeschichten*. Zweiter Bd, Stuttgart – Berlin o.J., 139-258: *Die Frau Professorin*. Auerbach ließ sich von der kurzen Ehe des Anatomieprofessors Jacob Henle mit dem „Näh- und Kindermädchen“ Elise Egloff (1821-1848) inspirieren, vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Elise_Egloff (letzte Abfrage 13.1.2012).

³ *Dorf und Stadt*. Schauspiel in zwei Abtheilungen und fünf Acten [1847], in: Gesammelte Dramatische Werke, 18. Bd, Leipzig 1878, S. 1-120; eine Kopie dieses Textes wurde mir freundlicherweise von BERND ZEGOWITZ (Frankfurt/M.) zur Verfügung gestellt, wofür ich ihm herzlich danke.

Daß ein Maler das Interesse an seinem Modell verliert, sobald er sein Bild vollendet hat, findet sich ansatzweise schon in der Johann Strauß-Operette *Karneval in Rom* (Text Joseph Braun / Richard Genée, 1873): Ein Bauernmädchen in Tirol hofft auf die Rückkehr des Malers, der sie portraitiert (und ihr das Bild geschenkt) hat, aber der lebt jetzt in Rom und hat sie längst vergessen. Eine Untersuchung zum Motiv ‚Maler und Modell‘ in Oper und Operette (*La Bohème, Der Graf von Luxemburg* [Armand und Juliette], Künnekes *Lady Hamilton*...) wäre im übrigen reizvoll. Die markante Parallele zwischen Schreker und Lehár – der Maler / die Malerin versucht lange vergeblich, den Gesichtsausdruck des Modells einzufangen, und entfernt sich innerlich von ihm, sobald ihm / ihr das gelungen ist – scheint allerdings singulär zu sein – was es schwer macht, an einen Zufall zu glauben.

Das ‚Libretto-Idiom‘ und die Formeln⁴

Vor allem von italienischen Sprachwissenschaftlern liegen schon einige, meist kleinere Arbeiten zur Sprache des Librettos vor (vgl. hier 12,50f.; 13,44f.; 14,24; 15,32f.; 16,23; 19,16-18; u.,26; etc.); eine große Arbeit zum ‚Libretto-Idiom‘ steht aber noch aus. Mit ihrer Göttinger Habilitationsschrift (2010) möchte ANJA OVERBECK die Linguistik zu verstärkter Beschäftigung mit dem Operntext anregen (vgl. S. 5). Ihre Arbeit stellt sich drei Grundfragen (vgl. die Einleitung, S. 2): Gibt es so etwas wie ein (italienisches) Libretto-Idiom? Was sind seine distinktiven Merkmale? Ist diese Varietät in den 400 Jahren Operngeschichte konstant, oder hat sie sich entwickelt? Die einleitend geäußerte Vermutung, „dass die für das Libretto als typisch postulierten Wesenszüge lediglich die Libretti des 19. Jhs ab ca. 1815 betreffen“ (S. 3), wird sich im folgenden bestätigen.

Um dem ‚Libretto-Idiom‘ auf die Spur zu kommen, werden sowohl quantitative (statistische) wie auch qualitative (lexikalisch-semantiche und syntaktisch-stilistische) Aspekte untersucht (S. 6). Methodenfragen und der eigentlich linguistische Ertrag der Untersuchung sollen hier nicht diskutiert werden; die folgenden Ausführungen zielen auf den Nutzen von Frau OVERBECKs Ergebnissen für eine transdisziplinäre Librettoforschung.

Das erste Kapitel (S. 7-45) zum Status des Librettos als ‚Textsorte‘, seiner Geschichte und zu distinktiven Merkmalen seiner Sprache rekurriert an vielen Stellen auf mein Libretto-Buch. [Der Frage, „ob ein Text, der ausschließlich zur Vertonung geschrieben wurde [...] überhaupt ohne sein musikalisches Pendant betrachtet werden kann“ (S. 18), liegt ein (immer noch) weit verbreiteter Denkfehler zugrunde: Daß Soleras *Nabucco*-Libretto „ausschließlich zur Vertonung“ geschrieben wurde, ändert nichts daran, daß Verdis Vertonung nur *eine* von (unendlich) vielen möglichen ist und daß Otto Nicolai, dem das Libretto ursprünglich zugehört war, eine ganz andere Oper daraus gemacht hätte.] Die Übersicht über die italienische Opern- und Librettogeschichte (S. 21-36) gibt einen guten Überblick (trotz einiger unglücklicher Formulierungen: Die *Seria* entsteht nicht „nach der *opera buffa*“, so S. 24; in Frankreich wurden im 17. Jh. nicht „zahlreiche“ it. Opern aufgeführt, S. 27; die Zusammenfassung meiner Bemerkungen zum Verhältnis von Sprech- und Musiktheater / tragischen und komischen Stoff-

⁴ Anlässlich von ANJA OVERBECK, *Italienisch im Opernlibretto. Quantitative und qualitative Studien zu Lexik, Syntax und Stil* (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 364), Berlin/Boston: de Gruyter 2011, IX + 360 S. [Ich habe die Entstehung dieser Arbeit mitverfolgt und war einer der Gutachter im Habilitationsverfahren. A.G.]

fen im 19. Jh., S. 34 und Anm. ist mißverständlich. – Wagner traf Rossini nicht „1830“, so S. 37n, sondern 1860.]

Das Textcorpus (dazu S. 47-70) umfaßt für die quantitativen Analysen zehn Libretti von Rinuccinis und Peris *Dafne* bis zu Boitos und Verdis *Otello*, für die qualitativen Analysen werden zusätzlich fünf Libretti (sowie Quinaults und Lullys französischer *Roland*) herangezogen (die Opera buffa findet keine Berücksichtigung). Daß das 20. Jh. ausgeschlossen bleibt, kann man bedauern: Texte experimentellen Musiktheaters, wie sie Luciano Berio vertonte, sind in sprachlicher Hinsicht mit älteren Libretti kaum vergleichbar, aber *Turandot*, Zandonais *Francesca da Rimini* oder Pizzettis *Assassino nella cattedrale* hätten sich angeboten.

Die quantitativen Analysen (S. 89-154) untersuchen neben der Satzlänge vor allem Reichtum und Variabilität des Wortschatzes, der schon hier als „sehr emotional“ und „ausdrucksstark“ charakterisiert wird (S. 148). Die qualitativen Analysen (S. 155-322) behandeln im ersten Teil Kultismen, Archaismen und Poetismen (S. 156ff.), „Interjektionen und exklamative Wendungen“ (S. 176ff.) sowie wichtige Wortfelder und Schlüsselwörter (S. 200ff.; Schlüsselwörter spielen nur in Libretti des 19. Jhs eine Rolle, vgl. S. 230). Es folgen (S. 231-315) die „syntaktisch-stilistischen Analysen“, die hier nicht besprochen werden können.

Als markantestes Merkmal des ‚Libretto-Idioms‘ ergibt sich die „teils extreme Ferne zur it. Alltagssprache“ (S. 315; zu einem ähnlichen Ergebnis gelangt in kulturwiss. Perspektive I. AMODIO, vgl. hier 16.22f.). Wesentliche Merkmale der Opernsprache seien „Konventionalität; Formelhaftigkeit; Abstand zur Alltagssprache; Auftreten von Librettismen“ (S. 332; das letzte Merkmal mag man mit gewisser Berechtigung als tautologisch ansehen), die vollständig erst im 19. Jh. ausgeprägt seien (S. 334). Neben der Schlüsselwort-Technik seien auch eine „Zunahme der Archaizität“ und „die spezifische Mischung aus Emotionalität und Starre“ (S. 335) erst für das Libretto des 19. Jhs charakteristisch.

Frau OVERBECK nimmt mit Recht die „Formelhaftigkeit“ unter die sprachlichen Merkmale des Librettos auf (vgl. schon S. 41). Gerade vor diesem Hintergrund kann man bedauern, daß sie die Metrik ganz ausklammert (vgl. S. 87), obwohl dies unter der linguistischen Fragestellung ihre Berechtigung haben mag⁵: Daß die Librettisten (ähnlich wie die Rhapsoden der homerischen Zeit und mittelalterliche Spielleute, die große epische Dichtungen mündlich vortrugen) über einen Formelschatz verfügten, dessen Elemente ihnen jeweils eine bestimmte Silbenzahl (und ein bestimmtes rhythmisches Muster) lieferten, habe ich an Beispielen aus Rossinis Opere buffe zu zeigen versucht⁶; das von Frau OVERBECK präsentierte Material stellt zahlreiche ähnliche Beispiele für die ernste Oper zur Verfügung. Das Nebeneinander von modernen und archaischen Formen (z.B. *saria / sarebbe*, vgl. S. 158f.) eröffnet in der Regel die Wahlmöglichkeit zwischen einer längeren und einer kürzeren Form (*saria* zweisilbig, *sarebbe* dreisilbig)⁷. Die Länge des einzelnen Wortes scheint allerdings weniger wichtig zu sein als Silbenzahl und rhythmisches Muster der Formel.

Lo sperì invano / Invan lo sperì (S. 174) z.B. ist ein Quinario, der im Rezipitativ einen Settenario (tronco oder piano) zum Endecasillabo ergänzt, vgl. Metastasio *Didone abbandonata*: „generoso guerrier, lo sperì invano“ ed. BELLINA, V. 765); *Siroe*: „cangiar voglia per te, lo sperì

⁵ Die „Abgrenzung von Rezipitativ und Arie“, die „selbst in den frühen Libretti nicht immer eindeutig vollziehbar“ sei (S. 86), wird in der Regel unproblematisch, wenn man Vers und Reim berücksichtigt. [Daß „Duette oder Terzette“ als „Arie und Rezipitativ kombinierende Zwischenformen“ bezeichnet werden, S. 85, ist unglücklich.]

⁶ ALBERT GIER, „...come un colpo di cannone...“ *Sprache, Stil und Formelhaftigkeit der Libretti für Rossini*, II *Saggiatore musicale* 14 (2007), S. 153-163.

⁷ Indem z.B. Cammarano dreisilbiges *pietà è* durch ebenfalls dreisilbig zu messendes *pietade è* ersetzt, vermeidet er einen unschönen Hiatus, das bedeutet keineswegs, daß die Silbenzahl für seine Wortwahl keine Rolle spielte, wie Frau OVERBECK andeutet, S. 163f.

invano“ (V. 269), etc. Für „exklamative Wendungen“ verzeichnet Frau OVERBECK (S. 192f.) 55 Beispiele, zwanzig davon sind Quinari piani („ahi crudo fato!“ etc.; das berühmte „stelle, che vedo!“ fehlt in ihrer Liste), zuzüglich fünf Quinari tronchi („feroce cor!“; etc.); hinzu kommen sieben Settenari, drei Endecasillabi, acht Ternari piani (sowie zwei ternari sdruccioli: „ah perfida!“), der Rest verteilt sich auf Quaternari, Senari und Ottonari. Die „exklamativen Wendungen“ finden wesentlich im Rezi-tativ, nur selten in den pezzi chiusi Verwendung; Quinari sind Bausteine für Endecasillabi, Ternari für Settenari.

Dankenswerterweise gibt Frau OVERBECK auch Listen exklamativer Wendungen für die einzelnen ausgewerteten Libretti (S. 189-191). Aus Minatos *Senese* für Cavalli weist sie 28 Belege nach, zehn davon sind Quinari piani (zuzüglich zwei Quinari tronchi), sechs Settenari. Cammaranos *Lucia di Lammermoor* bietet nur achtzehn Belege⁸, darunter je drei Quinari, Settenari und Ottonari, was darauf hindeutet, daß Cammarano entsprechende Wendungen verstärkt auch in den pezzi chiusi gebraucht. Dagegen verwendet Boito im *Otello*-Buch (insgesamt 25 Belege) fast ausschließlich Quinari piani (elf; zuzüglich drei tronchi) und Settenari piani (sechs, zuzüglich ein Sett. tronco).

Die Entscheidung z.B. zwischen der modernen Form *anima* und dem Archaismus *alma* (vgl. Beispiele S. 212) wird anscheinend auch von rhythmischen Gesichtspunkten bestimmt. Trochäischer Rhythmus fordert nach Ausweis der Belege die Form *alma* (*álma altéra, rígida álma, álma crúda, álma bélla, álma fórtè*...); ein Daktylus kann gebildet werden aus *alma* plus konsonantisch anlautendem Adjektiv (*álma sdegnósa, álma dolénte, álma fedéle, álme realtà*). *alma* plus vokalisches anlautendem, auf der dritten Silbe betontem Adjektiv (*álma infelíce, álma orgogliósa, álma ostínata*...) oder *ánima* plus konsonantisch anlautendem und auf der ersten Silbe betontem (*ánima vil, ánima díra*...) bzw. vokalisches anlautendem, auf der zweiten Silbe betontem Adjektiv (*ánima amánte, ánima umána, ánima insána*...). Boito schreibt in *Otello* statt „coll’*álma rapita*“, wie man vielleicht erwartet hätte, *coll’ánima rápita*, die Wendung ergibt einen Settenario als zweiten Teil eines Endecasillabo a minore (im ersten Duett Otello – Desdemona). In den Junkturen, die Frau OVERBECK für *Otello* nachweist, findet sich die ältere Form *alma* nicht, Boito verwendet sie aber mindestens einmal (III 2, Desdemona: „Dio ti giocondi, o sposo dell’*alma* mia sovrano“).

Eine Untersuchung des als Sprachvarietät aufgefaßten ‚Libretto-Idioms‘ kann von den metrischen und rhythmischen Gesetzmäßigkeiten des Formelgebrauchs absehen. Bei der Bewertung der sprachlich-stilistischen Strategien, die einen Librettisten zur Entscheidung für eine Wendung und gegen eine andere veranlaßt haben, ist dieser Aspekt dagegen unbedingt zu berücksichtigen. Das Beispielmateriale, das Frau OVERBECK zusammengetragen hat, ist auch in dieser Hinsicht sehr wertvoll.

⁸ *Lucia* wie *Senese* wurden nicht vollständig elektronisch indiziert.

Abschlußarbeiten zum Libretto

(Hinweise auf einschlägige Arbeiten sind jederzeit willkommen, möglichst mit Kontaktadresse [des Verfassers, oder des Betreuers])

ELISABETH KÜHNE, Magisterarbeit *Medea auf der modernen Opernbühne. Zur Psychologisierung der Figur Medeas in den Opern Aribert Reimanns und Mikis Theodorakis'. Ein Vergleich*, Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, Betreuerin: HELEN GEYER, 2 Teile, 128 + 191 S.

Die Magisterarbeit wendet sich mit dem Mythos um Medea einem Stoff zu, der sowohl in der Literatur als auch auf der Opernbühne eine bis heute ungebrochene Faszination ausübt. Da die Medea-Opern des 17. bis 19. Jahrhunderts bereits ausführlich in der musikwissenschaftlichen Fachliteratur diskutiert wurden, geht ELISABETH KÜHNE der Frage nach, wie der Medea-Stoff in der Oper des 20. und 21. Jahrhunderts inhaltlich und musikalisch akzentuiert wird. Dabei wird beispielhaft Aribert Reimanns *Medea* als jüngste Bearbeitung dieses Stoffes der gleichnamigen Oper des griechischen Komponisten Mikis Theodorakis vergleichend gegenübergestellt.

Der erste Teil der Arbeit liefert eine detaillierte Aufarbeitung antiker und moderner Quellen des Medea-Mythos (S. 4-37). Im Zentrum stehen dabei die Fassungen Euripides und Franz Grillparzers, welche die literarischen Grundlagen der Libretti beider Opern bilden. Im Fokus steht dabei die Charakterisierung Medeas in den unterschiedlichen literarischen Vorlagen.

In einem zweiten Schritt untersucht KÜHNE in welchem Bezug diese literarische Basis zu den Opernlibretti Theodorakis und Reimanns steht (S. 38-51). Dabei wird aufgezeigt, wie sich durch Textauslassungen und -veränderungen eine Bedeutungsverschiebung betreffend des Stoffes im Allgemeinen und der Psychologisierung der Figur Medeas im Besonderen ergibt. Im Gegensatz zu Theodorakis, der sich sehr eng an das Drama von Euripides hält und die erläuternde Funktion des griechischen Chores heraushebt, verfährt Reimann in seiner Textbearbeitung wesentlich freier. Indem er konsequent alle vom Zentralthema ablenkenden Handlungsstränge der Grillparzerschen Vorlage streicht und das Figural auf das inhaltlich absolut Notwendige beschränkt, gelingt es ihm, die innere Entwicklung und Emanzipation Medeas von den äußeren und inneren Zwängen noch schärfer herauszuarbeiten. Eine exakte tabellarische Gegenüberstellung der Textvorlagen und der Libretti im 191 S. umfassenden Anhang der Arbeit stellt die Nachvollziehbarkeit der Thesen KÜHNES sicher und ist hilfreiche Anregung für weitere Untersuchungen im Rahmen der Librettoforschung.

Der Hauptteil der Arbeit widmet sich anhand exemplarischer Analysen der musikalischen Bearbeitung des Stoffes durch Aribert Reimann und Mikis Theodorakis (S. 52-107). Ziel ist es, die unterschiedlichen Vorgehensweisen Reimanns und Theodorakis zur Darstellung der Gefühle, Gedanken und Handlungsmotivationen der Figur Medeas herauszuarbeiten. Diese Untersuchung der Schlüsselszenen der Opern (Einführung Medeas in das Geschehen, Leierspiel-Szene, Medeas Entscheidungsmonolog, Kindermord und Finale) zeigt, wie stark sich die beiden Komponisten in der Wahl der individuellen musikalischen Ausdrucksmittel unterscheiden und dadurch zu einer völlig divergenten Darstellung des Mythos gelangen. Während Theodorakis zu einer vorrangig intervallischen Charakterisierung der Protagonisten greift, setzt Reimann insbesondere das Instrumentalkolorit zur Kennzeichnung der unvereinbaren Charakterzüge Medeas ein: er stellt Medea gleich zu Beginn der Oper ein eigenes, die gesamte Partitur bestimmendes Motiv zur Seite, welches im Verlauf der Oper durch Instrumentierung und Variation die Entwicklung Medeas von der assimilationswilligen Fremden zur selbstbestimmten, zu ihren Wurzeln zurück findenden und in ihren Handlungen freien Frau zum Ausdruck bringt. Im Gegensatz zu Reimann, dem es vorrangig um die der Psyche Medeas innewohnenden Widersprüche von Liebe und Hass, Mutter und Kindsmörderin, Fremdheit und Nähe, Identität und Selbstverlust geht, ist Theodorakis vielmehr an der musikalischen Ausdeutung des Kollektivs (Behandlung des Chores) und

der Abgrenzung zwischen Griechen und Kolchern (Wahl der Tonalität) interessiert.

Im letzten Abschnitt werden die Ergebnisse der vergleichenden Untersuchungen der Libretti und der Partituren interpretiert, um die unterschiedlichen Sichtweisen auf den Medea-Mythos und die damit verbundenen sowohl ästhetisch als auch kulturell zu differenzierenden Zielsetzungen der Komponisten (S. 108-115) herauszuarbeiten. Während Aribert Reimann im Wesentlichen um eine vertiefende Psychologisierung der Figur Medeas bemüht ist, stellt Mikis Theodorakis sein Werk maßgeblich in die Tradition der antiken griechischen Tragödie und erhebt mit seinem Versuch der Schaffung einer identitätsstiftenden Nationaloper gleichzeitig den Anspruch, diese Traditionen in das Bewusstsein der Neuzeit zu integrieren. Reimann stellt ein Drama zur Diskussion, welches auf aktuelle Problemfelder der Integration des Fremden, der selbstgewollten und durch Andere erzwungenen Assimilation des Individuums Bezug nimmt, die schließlich zur Selbstaufgabe und Vergewaltigung der eigenen Persönlichkeit führt und im Erkennen der Unvereinbarkeit von Ich und Gesellschaft enden muss. Theodorakis hingegen baut in seiner Oper die Vision einer aus der griechischen Geschichte und Kultur neu zu knüpfenden nationalen Identifikation auf. Trotz dieser von ELISABETH KÜHNE aufgezeigten klaffenden Zieldivergenz, weisen beide Opern eine wichtige Gemeinsamkeit auf: Der antike Mythos um Medea wird sowohl von Aribert Reimann als auch Mikis Theodorakis gleichsam als „Blaupause“ zur Beantwortung ganz aktueller, brennender gesellschaftlicher Fragen benutzt.

Tagungen

(Grundlage ist in der Regel das vorab gedruckte Programm. Nur Vorträge, die im Titel einen Bezug zur Librettoforschung erkennen lassen, werden aufgeführt.)

Louvain, 1.-3.9.2011: **Philology and Performing Arts – A Challenge** (Université Catholique de Louvain, Organisation: M. CAVAGNA, S. FERRARI, C. MAEDER; u.a. G. POLIN, *Tradition in Evolution: Problems and Challenges in Musical Philology. Consequences for Edition of Eighteenth Century Drammi per musica*; B. DE MARIO, *Salustia and Us, or The Tragic Happy Ending: Eighteenth-Century Opera Seria between Dramaturgy and Staging Direction*; I. SCHIRAFFL, *Historicity and Liberty in the Performance Practice of XVIIIth-Century Opera: a Contradiction? The Opportunities offered by Philology*; FR. DEL BRAVO, *Composing a text: Vaccaj and Gluck's Armide*; J. KOOPMANS, *Medieval Literature on Stage at the Opera*; P.P. PACHL, *Siegfried Wagner's The Goblin – A Taboo Theme on Stage. The Convenient and Ingenious Way to a New Interpretation*; J. WIJNANIS, *Opera Surtitles: a New Text Between Libretto, Translation and Performance*; P. TERRIEN, *Les différents niveaux d'écriture d'un livret d'opéra contemporain: le cas de Sumidagawa*; P. ROSATO, *Analysis of Variants and Re-Definition of Sense. Towards a Dynamic Notion of Authenticity in a Work of Art. Examples from and Remarks on Rossini's Barbiera*)

Reggio Calabria, 7./8.10.2011: **Niccolò Jommelli – l'esperienza europea di un musicista ,filosofo'**

(Conservatorio di musica Francesco Cilea; u.a. P. MAIONE, *Jommelli tra il Nuovo e il Fiorentini: un debutto in piena regola*; R. SCOCCIMARRO, *Gli intermezzi di Jommelli*; A. CIEGAI, *Muovere l'aria. Jommelli alla prova dell'azione musicale*; A. D'OVIDIO, *Da Roma a Vienna: scelte drammaturgiche e compositive nelle prime due intonazioni della Didone abbandonata (1747, 1749) di Jommelli*; L. MATTEI, *Musica e gestualità nella Didone abbandonata (Stoccarda, 1763) di Niccolò Jommelli*; M. NIUBO, *Caio Mario ossia Le fortune teatrali di Jommelli a Praga*; N. MACCAVINO, *Venere, Imeneo, il Tempo: una serenata nuziale di Niccolò Jommelli*; P. DE SIMONE, *La Cerere placata di Niccolò Jommelli: innovazione e interazione fra diversi linguaggi dell'Arte in gioco tra Napoli e l'Europa*; A. TORRENTE – J.M. DOMINGUEZ, *Fonti di Jommelli in biblioteche spagnole: partiture e libretti*; N. MACCAVINO – F. MILAZZO; *Fondi musicali con opere di Jommelli nella Sicilia orientale*)

Köln – Frankfurt/M., 26.-29.10.2011: **Ferdinand Hiller 1811-1885** (Hochschule für Musik und Tanz Köln / Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main, Organisation: P. ACKERMANN, A. JACOBSHAGEN, W. STEINBECK; u.a. G. SCHUBERT, *Ferdinand Hiller und Richard Wagner*; M. CAILLEZ, *Ferdinand Hiller und das Pariser Théâtre Italien*; CL. TOSCANI, *Romilda (1839): un'opera per la Scala*)

Basel, 29.10.2011: **Francesca Caccinis *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* damals und heute** (Internationale Tagung zur Einführung in die Probenarbeit der Opernklasse der Schola Cantorum Basiliensis; u.a. I. HOPPE, *Die Räume der Regentin und der Ort der Oper: Die Villa Poggio Imperiale unter Maria Magdalena von Österreich*; K. HARNNESS, *Nata à maneggi & esercizi grandi: Archduchess Maria Magdalena and Equestrian Entertainments in Florence, 1608-1625*; A. LA SALVIA, *Überlegungen zum Libretto Ferdinando Saracinellos*; S. CUSICK, *Gender, Politics and the Music of La liberazione*)

Bologna, 18.-20.11.2011: **Quindicesimo Colloquio di Musicologia del Saggiatore musicale** (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Laboratori del Dipartimento di Musica e Spettacolo; Koordination G. LA FACE BIANCONI, N. BADOLATO, A. SCALFARO; u.a. P. CECCHI, *Note sul contesto intellettuale delle prime opere veneziane: Domenico Molino e i primi Incogniti (1628-1638)*; M. HEILBRON, *Così fan tutte, Barcellona 1798: più che una data*; P. MONTEVERDE, *Si può fare una regia fedele al testo? Alcune esperienze sul Barbiere di Rossini*; A. GERHARD, *Gustavo III e Un ballo in maschera a Roma: Verdi e i veri intoppi della censura*; R. VERNAZZA, *L'abbozzo di Ranuccio Farnese: il cantiere di Pizzetti librettista*; A. BOSCO, *Il grande inquisitore di Boris Blacher*; E. PETRUŠANSKAJA, *Su alcuni libretti proposti a Šostakovič e sulle strategie del diniego (1949-1974)*; M. MAYRHOFER, *Ombre in scena: drammaturgia dell'ombra nel teatro musicale europeo dal '700 al '900*; D. CARNINI, *Gioachino Rossini tra omeopatia ed economia*; A. BARTOLONI, *Il concorso musicale per giovani compositori al Teatro della Pergola (1863-1871)*; C. BILLIE MANTICA, *"un foco insolito": l'"invigorente" processo compositivo donizettiano*; A. CICATELLO, *La censura napoletana dell'Ottocento: il caso di Ernani*)

Bayreuth, 19.10.2011-1.2.2012. **WagnerWorldWide:Bayreuth**, Ringvorlesung Universität Bayreuth

(H18 (NW II), Mittwoch, 14:30-16.00 h)

Die Universität Bayreuth und das Forschungsinstitut für Musiktheater (*fimt*) entwickelten das Projekt WagnerWorldWide 2013 zum Geburtstag Richard Wagners, der sich 2013 zum 200. Mal jährt. Über mehrere Jahre und mit vielfältigen Veranstaltungen sollen Wagners Aktualität und sein weltweites Wirken greifbar gemacht werden.

www2013: stellt fünf Themenfelder bereit, welche die Reflexion am Beispiel Wagner auf Probleme und Fragestellungen der Gesellschaft/en heute ermöglichen. Mit diesen Themen können viele Inhalte verknüpft werden, welche die Zeit Wagners, sein Leben und Werk sowie die Rezeption Wagners widerspiegeln. Die Themen sind:

Umwelt und Natur

Geschlecht und Sexualität

Medien und Film

Geschichte und Nationalismus

Globalisierung und Märkte

Die Ringvorlesung WagnerWorldWide:Bayreuth wird zum Auftakt dieses internationalen Projekts gehalten und stellt sich die Frage: Was bedeutet Wagner als Phänomen mit großer gesellschaftlicher und globaler Beachtung für unsere Zeit heute? Nach einer allgemeinen Einführung in www2013: werden die fünf Themengebiete in individuellen Vorträgen präsentiert.

Auf jeden Vortrag soll eine lebhaft Diskussion folgen: Die Sitzungen werden einerseits via Live Stream in das Internet übertragen [www.fimt.uni-bayreuth.de / www.uni-bayreuth.de]. Andererseits ist uns unsere Partneruniversität South Carolina über eine Video-Konferenz zugeschaltet [dazu vazsonyi@sc.edu]. Alle Referate werden auf Englisch gehalten. Des weiteren besteht auf unserer Facebook-Seite [<http://de-de.facebook.com/pages/WagnerWorldWide-2013/185151968180314?sk=info>] die Möglichkeit, die Diskussion fortzusetzen, Fragen aufzuwerfen und weitere Anregungen der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

(Programmankündigung der Ringvorlesung)

Bern, 6.-10.11.2012: WagnerWorldWide:Europe Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung. Internationales Symposium (Konzeption: ARNE STOLLBERG, IVANA RENTSCII, ANSELM GERHARD)

Aus der Reihe der Themenfelder, die das Gesamtkonzept von WagnerWorldWide 2013 bilden, werden in Bern besonders zwei Bereiche im Zentrum des Interesses stehen:

Geschichte und Nationalismus

Globalisierung und Märkte

(...) Bei der Frage von Nationalismus und Globalisierung [ist] dezidiert zwischen einer historischen und einer heutigen, „aktuellen“ Perspektive zu unterscheiden. Dabei wird die Frage in den Blick zu nehmen sein, ob das Musiktheater – speziell, aber nicht ausschließlich dasjenige Wagners – heute als globalisiertes Phänomen zu betrachten ist, das keine nennenswerten „nationalen“ Implikationen mehr kennt, oder ob sich nicht neuerdings (wie gerade bei der Entlassung des Intendanten des Ungarischen Nationaltheaters in Budapest, RÓBERT ALFOLDI, geschehen) sogar wieder nationalistische Kräfte des Theaters als einer politisch wirksamen Institution bemächtigen.

Neben dem Politischen sind aber auch konkrete Probleme der Aufführungspraxis anzusprechen: Gibt es heute einen globalisierten „Wagner-Stil“, oder haben im Residuum bestimmter Interpretationstendenzen auch spezifisch nationale Musiziertraditionen überlebt? Kann eine vom Sprachduktus herkommende „Wagner-Gesangstechnik“, wie sie sich der Komponist selbst erträumte, unter den Vorzeichen eines internationalisierten Sängermarktes überhaupt sinnvoll realisiert werden? Welche Entwicklungen sind hier zu beobachten? Klingt ein „globalisierter“ Wagner im Opernhaus anders als ein „nationaler“?

In Form von Vorträgen, Interviews und Podiumsdiskussionen sollen die unterschiedlichen Phänomene des Musiktheaters zwischen Nationalismus und Globalisierung zur Diskussion gestellt werden. Eingeladen bzw. angefragt sind nicht nur Musik- und Theaterwissenschaftler/-innen, sondern auch namhafte Forscherinnen und Forscher anderer Disziplinen sowie Persönlichkeiten aus der Musizier- und Theaterpraxis, Intendantinnen und Intendanten ebenso wie Dirigenten.

(Einladungsschreiben)

Paris, 22.-24.5.2013: Wagner: 1913 et 2013 – survivances et contrastes dans l'Europe musicale
(Organisation: Fondation Singer-Polignac; Observatoire Musical Français (OMF), EA 206, Paris-Sorbonne); Centre de Recherche sur les Poétiques du XIX^e siècle (CRP19, EA 3423, Sorbonne

Nouvelle Paris 3), Comité d'organisation: DANIELE PISTONE, MARIO D'ANGELO, CÉCILE LEBLANC)

(...) une question centrale: quel type de lien s'établit entre l'œuvre de Wagner, les conceptions artistiques et dramatiques (...) vers 1913 (...)? La question sera abordée en privilégiant deux types de matériaux. L'on s'interrogera d'une part sur la signification esthétique, sociale, culturelle d'un wagnérisme qui n'a plus à faire ses preuves et irradie correspondance, cercles intellectuels, artistiques et mondains mais aussi de nouvelles formes d'expression tout au long du XX^e siècle. On envisagera d'autre part, à partir du cas précis de la famille et de l'entourage de Gustave Fayet et de l'entourage de Winnaretta Singer-Polignac, comment pratiques et représentations renouvellent et construisent le concept d'art wagnérien dont le sens reste à dégager.

Plusieurs axes d'étude sont à envisager:

- Wagner et les arts décoratifs,
- Wagner et la musique autour de Ricardo Viñes et Rita Strohl,
- Wagner et les cercles artistiques et mondains, en particulier celui des Fayet et les salons comme celui de la princesse Edmond de Polignac,
- Wagner au XX^e siècle (cinéma, mises en scène),
- Wagner et la notion d'art contemporain.

Themenvorschläge erbeten bis 30.6.2012 (Resumé von ca. 2000 Zeichen einschl. Leerzeichen und kurze Bio-Bibliographie), Kontaktadressen: marie-cecile.leblanc@univ-paris3.fr oder OMF@noos.fr

Lektüre-Notizen

(Von den Autoren übersandte Arbeiten sind mit * gekennzeichnet)

Dialoge und Resonanzen. Musikgeschichte zwischen den Kulturen. THEO HIRSBRUNNER zum 80. Geburtstag, hg. von IVANA RENTSCH, WALTER KLÄY und ARNE STOLLBERG, München: edition text + kritik 2011, 365 S. [vgl. hier 20,14-17]

Rez.: ALBERT GIER, Opernwelt November 2011, S. 38

Oper mit Herz. Das Musiktheater des Joachim Herz, hg. von MICHAEL HEINEMANN und KRISTEL PAPPEL, Köln: Dohr 2011; Bd. II: *Zwischen Romantik und Realismus*, 294 S.; Bd. III: *Musiktheater in der Gegenwart*, mit einem Geleitwort von PETER KONWITSCHNY, 392 S.

Bd I der gesammelten Schriften von JOACHIM HERZ erschien vor genau einem Jahr (vgl. hier 20,13f.); die beiden Folgebände sind gleichzeitig herausgekommen, es liegt nun also eine substantielle, mehr als 1000 Seiten umfassende, von JOACHIM HERZ noch selbst getroffene Auswahl aus seinem umfangreichen publizistischen Œuvre vor. Der erste Bd schloß mit Richard Wagner, der zweite beginnt mit Verdi, dem gut 60 Seiten gewidmet sind (am Anfang steht der *Luisa Miller*-Vortrag, den wir in den Akten unserer Bamberger Libretto-Tagung 2007 veröffentlichen durften, vgl. hier 15,27f.); auf Abschnitte zur russischen (Tschaikowski, Mussorgski, Borodin, S. 73-109) und tschechischen Oper (Dvořák und – vor allem – Janáček, S. 111-132) folgen wenige Seiten zu Bizet (*Carmen*), Mascagni und Leoncavallo (S. 133-140), Puccini darf dann wieder zwanzig Seiten beanspruchen (die verdienst-

volle Wiederentdeckung der Uraufführungsfassung von *Madama Butterfly* nimmt dabei weniger Raum ein, als man vielleicht erwartet hätte). Siebzig Seiten sind Richard Strauss gewidmet (mit einem Beitrag zur *Ägyptischen Helena*, S. 233-236, der ein kleines Juwel ist), Operette und Musical (S. 267-289) führen verständlicherweise ein Schattendasein, da HERZ nie Operette inszeniert hat. Hochinteressant ist seine Einführung zu einer Diskussion über Peter Konwitschnys Dresdner Inszenierung der *Csárdásfürstin* (2000), in die der Intendant eigenmächtig eingegriffen hatte (S. 267-272).

Im dritten Band kommt ausführlich Brechts und Weills *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* zur Sprache (S. 59-100; HERZ hat das Stück viermal inszeniert); kürzere Beiträge (meist aus Programmheften) verweisen auf Werke des 20. Jhs, die HERZ – manchmal als Uraufführungen – auf die Bühne brachte (S. 103-212): Neben Klassikern der Moderne wie Prokofjew, Schostakowitsch, Britten, Ligeti, Nono und Henze stehen hier mehr oder weniger Vergessene, Lieblingskomponisten der 1950er Jahre wie Joseph Haas und Werner Egk (die HERZ selbst im Rückblick sehr kritisch beurteilte, vgl. S. 120), Robert Kurka, Richard Mohaupt, Georg Katzer bis hin zu Eckehard Mayer, dessen E.T.A. Hoffmann-Oper *Der goldene Topf* (UA 1989) der ‚Wende‘ in der DDR zum Opfer fiel (vgl. S. 212). Hinzu kommen persönliche Erinnerungen an die Studienzeit, die Anfänge in Radebeul (1951-1953) und die Jahre an Felsensteins Komischer Oper (S. 13-58); und zuletzt 150 Seiten Grundsätzliches, zum Musiktheater in der DDR, zu „Werk“ und „Inszenierung“ (Auseinandersetzung mit Positionen der heutigen Theaterwissenschaft, S. 239-248), zur Theorie des Musiktheaters, zur Opernübersetzung, „Probenmethodik“ („Arbeit mit dem Chor... und den Solisten“, S. 297-304), und schließlich auf knapp 60 Seiten prinzipielle oder auf einzelne Inszenierungen bezogene Stellungnahmen zum ‚Regie-theater‘.

Der Anteil der unterschiedlichen ‚Textsorten‘ ist etwas anders wie im ersten Bd: Im zweiten wie im dritten sind jeweils mehrere große Vorträge enthalten, die JOACHIM HERZ vor allem in seinem letzten Lebensjahrzehnt an Universitäten und bei wissenschaftlichen Tagungen gehalten hat (vgl. im ersten Bd schon den großen *Ring*-Vortrag), oft bei den Salzburger Festspiel-Symposien (zu den Akten vgl. hier, passim). Daneben gibt es wiederum Artikel aus Programmheften, publizistische Meinungsäußerungen, Gedenkartikel und Erinnerungen und auch private Briefe.

Fast alles, auch die älteren Texte, ist (immer noch) anregend; auch wer das eine oder andere schon kennt, wird es gern wiederlesen. Natürlich könnte man über manches diskutieren [empfinden sich ‚die‘ Italiener 1842 wirklich als „Nation“, so II, S. 57?]; wenigstens wird durch neuere Forschungen in Frage gestellt [daß Franz Lehár sich „soweit bekannt, nie um [Fritz Löhner-Beda] gekümmert“ habe (II, S. 225), nachdem der Textdichter der *Lustigen Witwe* ins KZ Buchenwald verschleppt worden war, scheint zumindest nicht sicher, Zeitzeugen berichten von einer Intervention bei Hitler, vgl. STEFAN FREY, „Was sagt ihr zu diesem Erfolg“. *Franz Lehár und die Unterhaltungsmusik des 20. Jhs.*, Frankfurt/M. – Leipzig 1999, S. 226]. Trotz insgesamt vorzüglicher Drucküberwachung wird Manricos Cabaletta als „Di quella piva“ (II, S. 59; möglicherweise war es eine nachträgliche Einfügung im Typoskript – die Handschrift von JOACHIM HERZ war sehr schwer lesbar) zitiert (*piva* heißt bekanntlich „Dudelsack“), was der Autor, glaube ich, mit Humor genommen hätte.

REINHARD AMON, *Lexikon der musikalischen Form. Nachschlagewerk und Fachbuch über Form und Formung der Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, in Zusammenarbeit mit GEROLD GRUBER, Wien: Ludwig Doblinger – Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 2011, 639 S.

Das reich illustrierte, über 600 Notenbeispiele und zahlreiche durchgehend farbige tabellarische Analysen einzelner Musikstücke bietende Werk gliedert sich in zwei Teile: Das „Lexikon“ (S. 13-434) bietet mehr als 1000 Artikel einerseits zu den „der Formung des Werks zugrunde liegenden Möglichkeiten des musikalischen Materials“ wie „Ableitung, Entsprechung, Entwickelnde Variation, Fortspinnung, Kontrapunkt, kontrastierende Ableitung, Motiv, Ostinato, Materialgerechtigkeit, Substanzgemeinschaft, Symmetrie etc.“ (Vorwort, S. 8), andererseits zu den ‚Formen‘ der Instrumental- und Vokalmusik vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Der zweite Teil (S. 435-581) faßt in 20 Kapiteln

und drei Tabellen „wichtige Beiträge zum Thema der musikalischen Form [zusammen] wie z.B. das Phänomen der Wahrnehmung von Form, deren Zeitbedingtheit oder die formbestimmenden Kräfte der Harmonik. Aber auch Randthema wie die Gestaltpsychologie, die Form im Nanobereich, formgebende Verfahren in der Architektur oder die Symbolik der Form sind hier abgehandelt (...)“ (ebd.).

Es liegt in der Natur der Sache, daß sich Formen und Formprinzipien der absoluten Instrumentalmusik in einem Lexikon besser darstellen lassen als die ungleich weniger strengen „Formen“ des Musiktheaters. Das zeigt sich schon am Umfang der Artikel: Der *Fuge* sind sechzehneinhalb (S. 123-139, mit vielen aussagekräftigen Analyse-Schemata) *Sonaten(haupt)satzform* zwölfteinhalb (S. 345-357) Seiten gewidmet, der *Oper* nur zwei (S. 256-258), mit tabellarischen Analysen zu *Fidelio / Leonore, Zauberflöte* und *Parsifal*; geboten wird im wesentlichen eine Aufzählung von Operntypen mit sehr knappen, mitunter kaum aussagekräftigen Charakterisierungen [und die *Semiseria* gehört nicht ins „18.“, sondern in die erste Hälfte des 19. Jhs]; daß die formgeschichtliche Betrachtungsweise vor dem musikalischen Theater des 20. Jhs die Waffen strecken muß (kommentarlos wird nur das Vorhandensein „experimentellen Musiktheaters“ konstatiert), ist begreiflich. Der *Operette* sind gar nur vier Zeilen (zuzüglich einer tabellarischen Analyse der *Fledermäus*) gewidmet (S. 258), denen man entnehmen kann, daß es neben der Wiener eine französische Operette gibt, „tw.“ mit gesprochenen Dialogen (nach meinem Kenntnisstand: immer) „und Tanzeinlagen“, über deren Funktion wie auch über die Typologie der „Gesangsstücke“ (Couplets, Lieder mit Folklore-Bezug, Zitat der jeweiligen Modelänze...), Subgenera wie Salon- oder Revue- / Ausstattungsoperette vielleicht doch etwas mehr zu sagen wäre. Der *Arie* sind anderthalb Seiten gewidmet (S. 27-29: analysiert werden die erste Arie Osmins in der *Einführung aus dem Serrail* und eine Arie aus Händels *Messiah*, ein längerer Abschnitt ist der *Da capo Arie* gewidmet; Verdi und die it. Oper des 19. Jhs kommen nicht vor), dem *Rezitativ* knapp zwei (S. 303f.). Sehr erhellend ist der etwas mehr als anderthalb Seiten umfassende Artikel *Leitmotiv* (S. 204f.), dagegen sind die fünf Zeilen zum *Libretto* (S. 205) absolut nichtssagend. Sollte die vierteilige Standardform (*solita forma*) der it. Oper irgendwo verzeichnet sein, habe ich sie jedenfalls nicht gefunden.

Abgesehen von der sehr wertvollen Darstellung von Prinzipien musikalischer ‚Formung‘ bietet das Buch knapp gefaßte Informationen z.B. zu Tanzformen (*Anglaise, Cotillon, Mazurka...*), zu Liedformen wie *Ballade, Barkarole* (allerdings sehr knapp), *Frottola* etc., zu musikästhetischen Theorien wie der *Affektenlehre, Klangrede, (musikalischen) Rhetorik*, und andererseits auch zur *Reihentechnik* (S. 296-298), die auch für den Opernforscher sehr nützlich sein können.

GÜNTER SCHNITZLER / ACHIM AURNHAMMER (Hrsg.), *Wort und Ton* (Rombach Wissenschaften – Reihe Litterae, 173), Freiburg i.Br. / Wien / Berlin: Rombach 2011, 717 S. + mp3-CD

Die Freiburger Germanisten widmeten dem Wort-Ton-Verhältnis (offenbar 2007) ein Kolloquium und eine Vortragsreihe, die (um weitere Studien erweitert) einen stattlichen Band von mehr als 700 Seiten ergeben: 30 Studien zu musikalischen und literarischen Werken (sowie das Protokoll einer Podiumsdiskussion mit dem Komponisten Wolfgang Rihm), der zeitliche Rahmen erstreckt sich von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart (mit Schwerpunkten bei Romantik und Klassischer Moderne). Besondere Aufmerksamkeit galt dem Kunstlied und dem Musiktheater, literarische (narrative) Werke, die Musik thematisieren oder sich musikalische Strukturen anverwandeln, kommen nur am Rande vor (bezeichnenderweise fehlt ein Aufsatz zu Thomas Mann, dessen Beziehung zur Musik allerdings schon sehr gut erforscht ist, vgl. zuletzt VAGET). Die Einleitung der beiden Hrsg. unterscheidet zunächst „durch Musik angeregte Dichtung“, „von Dichtung angeregte Musik“ und „von Dichtung angeregte, aber instrumental übersetzte Komposition ohne Text“ (S. XI-XVI) und charakterisiert dann kurz die einzelnen Beiträge (S. XVII-XXI).

MANFRED SCHNEIDER (*Zwischen Stille und Lärm. Hörarten des Sirenenengesangs*, S. 1-23) geht (nach Hinweisen auf die Rolle der Sirenen als Todesvögel, S. 1-3, und ihren Anteil an der Sphärenmusik, S. 3f.) von der Sirenen-Episode der *Odysee* aus: Während „die Moderne den Gesang der Sirenen lieber mit musikalischem und erotischem Charme versieht“ (S. 7), locken Homers Sänginnen „durch

sonst unzugängliches Alleswissen“ um Vergangenheit und Zukunft und „das Versprechen des epischen Gesangs“ (S. 6). Im folgenden werden Adornos (*Dialektik der Aufklärung*, S. 9-14), Maurice Blanchots (S. 14-17) und Kafkas (*Das Schweigen der Sirenen*, S. 17-21) Lesarten der Geschichte besprochen.

LUDGER LÜTKEHAUS (*Stille. Schweigen. Musik*, S. 23-41) stellt ausgehend von John Cages 4' 33" („abwesend anwesende Musik der Stille“, S. 28) philosophische Betrachtungen zu Stille und Nichts an (mit einer Diatribe über den unerträglichen Lärm der modernen Welt, S. 35) und läßt dann Beispiele für die dialektische Spannung von Musik und Stille (vor allem aus der deutschen Instrumentalmusik) Revue passieren (S. 38-41).

ACHIM AURNHAMMER (*Melpomene musiziert. Vom Einzug der Oper in das schlesische Schauspiel des Barock*, S. 43-57) zeigt die „Veroperung“ des Schlesischen Kunstdramas“ (S. 43; gemeint ist die Annäherung des Sprechdramas an Wirkungsweise und Dramaturgie der Oper), die ihre Ursache in der „politisch-kulturellen Bindung Schlesiens an das Haus Habsburg“ habe (S. 44), an Beispielen bei Gryphius, Haugwitz, Lohenstein und vor allem Johann Christian Hallmann (um 1640-1706/1716, S. 49-57), in dessen Dramen „die charakteristische Musikform zwischen Tragödie und Oper ihren Gipfel“ erreiche (S. 57).

CHRISTOPH WOLFF (*Bedeutungsschichten in der Tonsprache Johann Sebastian Bachs*, S. 59-71) zeigt an sieben Beispielen, daß Bachs geistliche Vokalmusik „dank ihrer prinzipiell kontrapunktischen Faktur vielfach mehrschichtige inhaltliche Bezüge zu ihren Texten aufweist“ (S. 70).

PETER GULKE (*Strophenlied und Ursprache*, S. 73-84), zum Verhältnis strophischer und durchkomponierter Lieder, ausgehend von der Sicht Goethes.

HERBERT ZEMAN (Belmont und Constanze oder Die Entführung aus dem Serail. *Christoph Friedrich Bretznerns (1748-1807) Singspieltext und dessen „verteufelt humane“ Radikalisierung durch Gottlieb Stephanie d.J. (1741-1800) und Wolfgang Amadeus Mozart*, S. 85-95) vergleicht Stephanies Libretto mit der Vorlage: „Je weiter die Handlung fortschreitet, desto mehr konzentrieren sich Mozart / Stephanie auf die Schürzung und Lösung der geistig-seelischen Konflikte“ (S. 93). Die „Botschaft der Humanität“ finde ihre Parallele in Goethes *Iphigénie auf Tauris*“ (S. 94).

DIETER BORCHMEYER (*Friedrich Schiller – ein „musikalischer Dichter“?*, S. 97-108) skizziert die musikästhetische Position des vorgeblich „musikfernen Autors“ (S. 97; Zweck der Musik sei Hervorbringung eines Gemütszustands, nicht Nachahmung eines Objekts, S. 98), verweist auf Gedichtvertonungen (S. 103) und durch die „Operaffinität seiner Schauspiele“ (S. 105) angeregte Musiktheater-Adaptationen (z.B. von Verdi, S. 104-108).

PETER HORST NEUMANN (*Von Reichardt zu Brahms. Zweimal Goethes Harzreise im Winter*, S. 109-116) vergleicht Reichards „schlichtes Klavierlied nach dem Maß einer Vor-Schubertschen Lied-ästhetik“ mit der „für den großen Konzertsaal bestimmten spätromantischen Kantate“ von Brahms (*Alt-Rhapsodie* op. 53, S. 116) und gibt Hinweise zum biographischen Hintergrund von Goethes Gedicht (S. 113f.).

GÜNTER SCHNITZLER (*Goethe und Beethoven. Mailed – Maigesang*, S. 119-151) setzt sich einleitend (S. 117f.) kritisch mit der Intermedialitätsforschung auseinander und plaidiert für die Analyse von Liedvertonungen im Licht der „philosophischen Ästhetik“ (S. 118). Die „Wechselwirkung“ zwischen Dichtung und Musik (S. 120) wird dann an Goethes *Mailed* exemplifiziert: Die Interpretation (S. 122-134) des „Gedichts des Augenblicks im Augenblick“ stellt „die Allverschränktheit und selbstverständliche Verworfenheit des Ich in die Welt und auch Gottes in die Natur“ (S. 134) als Kernaussage heraus. Beethovens Vertonung (S. 139-151) als Strophenlied, das den „subjektiven Gehalt“ des Textes objektiviere (S. 149), sei durch ein „Zugleich von Konvergenz und Divergenz“ (S. 145) gekennzeichnet. „Gedichtvorlagen sind für Beethoven vornehmlich Träger von bestimmten Grundstimmungen“ (S. 150).

NORBERT MILLER („*Titania ist herabgestiegen...*“ *Shakespeares Behandlung des Wunderbaren im Sommernachtstraum und die romantische Oper*, S. 153-205), zu Wielands Übertragung (*Ein St. Johannis Nachts-Traum*, S. 153-156) und seinem *Oberon*, der als Vorlage für Paul Wranitzkys Singspiel diene (S. 157-159), sowie zur „Welle der romantisch komischen Zaubermärchen und Sagen der Vorzeit“ (S. 159-166); statt fehlender *Sommernachtstraum*-Opern (vgl. S. 167) werden knapp Webers *Oberon* (S. 167f.), Mendelssohns Overture zum *Sommernachtstraum* (S. 169), ausführlich Nicolais *Lustige Weiber von Windsor* (Evokation der Elfenwelt, S. 174-185) und Verdis / Boitos *Falstaff* behandelt (S. 186-205; „Weltkomödie am Beispiel des Weltverspotters Falstaff und seiner in die Welt

eingesponnenen Widersacher“, S. 191). [Leider wurde der schöne Beitrag nachlässig redigiert: Mehrfach, z.B. S. 166, 177, finden sich unvollständige Sätze, S. 168 Z. 2 „Wieland“ I., ‚Weber‘. Mit Erstauen liest man, Nicolai habe sich auf etwas „versteigt“, S. 181; auch von einem „rammelnden Hirsch“, S. 194, hatten wir noch nie gehört. Das Substantiv *strepito* kann man nicht steigern (wie es S. 192 versucht wird). Das „um zwei Zeilen verkürzte zweite Verspaar“, S. 199, erinnert an Karl Valentins Messer ohne Griff, bei dem die Klinge fehlt. Die Oper von A. Thomas heißt nicht *Les anges d'ummit* [sic] *d'été* (so S. 205), sondern *Le songe...*, wie S. 167n richtig, dort allerdings ohne Nennung des Komponisten, angegeben.)

GERHARD NEUMANN (*Zeichnung – Erzählung – Musik. E.T.A. Hoffmanns intermediales Projekt in der Erzählung Prinzessin Brambilla*, S. 207-241) versteht (in literaturwissenschaftlich-kulturhermeneutischer Perspektive, vgl. S. 209) Hoffmanns Erzählung (nach Radierungen Callots, vgl. S. 213f.) als „Reflexion über den Tanz als wichtiges Dispositiv der Herstellung von Individualität in der Gesellschaft“ (S. 209). (Das „Bewegungsmuster eines Tanz-Raums, der [...] durch Drehung, durch Wirbelfiguren und in rauschhaften Turbulenzen hervorgebracht wird“ (S. 211f.), identifiziert er als eines von vier „Mustern der Raum-Orientierung“, dazu S. 210-212). Das „experimentelle Spiel zwischen Subjektbehauptung und Subjektverlust, Subjektkonturierung und Subjektverdopplung, zwischen Individualitätserfahrung als Realität und als Wunschprojektion zugleich“ (S. 217) folge (anschließend an bildkünstlerische Anamorphose [„Figuren-Verstreckung“, S. 221], sprachliche Glossolalie und das Glissando im musikal. Capriccio, S. 219-221) dem „Prinzip von Defiguration und Refiguration“ (S. 221), das „die Grundfigur der romantischen Ehe-Konzeption“, „Passion und Allianz zugleich zu sein“, abbilde (S. 226). [Gern hätte man mehr über die spezifische Form der *Versprachlichung* des Dreh- und Wirbeltanzes bei Hoffmann erfahren.]

INGO MÜLLER („*Eins in Allem und Alles in Einem*“. *Zur Ästhetik von Gedicht- und Liederzyklus im Lichte romantischer Universalpoesie*, S. 243-274) verweist auf die „Spannung zwischen Teil und Ganzem“ (S. 247) bzw. „synthetischer und analytischer Tendenz“ (S. 251) im nur scheinbar geschlossenen Liederzyklus, die eine erstaunliche Nähe zur „romantischen Ästhetik des offenen Kunstwerks“ begründe (S. 254).

CHRISTIAN BERGERS (*Robert Schumanns Eichendorff-Interpretation im Liederkreis op. 39. S. 275-292*) musikanalytische Studie zu den Liedern Nr. 1, 2, 4 und 12 des Zyklus sucht zu zeigen, daß es eigentlich „erst dem Studium der Schumannschen Interpretation [gelingt], die Modernität dieser Gedichte ans Licht zu bringen“ (S. 292). – EDDA BURGER-GÜNTHER („*Einen Kranz von Musik um ein wahres Dichterhaupt schlingen*“. *Robert Schumanns Szenen aus Goethes Faust als Verdichtung seiner Goethe-Rezeption*, S. 293-321) insistiert auf Schumanns umfassender Kenntnis von Goethes Werk (S. 293-297) und korrigiert alte Vorurteile über die *Faust-Szenen*: „die wohlherwogene und überaus sinnvolle, auf bereits im Text angelegten Motivbeziehungen beruhende Zusammenstellung [weist sie] als kohärente, im Bruchstück das Gesamtwerk vermittelnde Schöpfung aus“ (S. 315). – JANINA KLASSEN (*Romantisches Lied und Gefühlsdiskurs. Clara Schumanns Lyrik-Vertonungen*, S. 323-346), musikalische Analysen ausgewählter Lieder.

GÜNTER FIGAL (*Der moderne Künstler par excellence. Wagner in Nietzsches philosophischer Perspektive*, S. 347-358) geht aus von der Unterscheidung Dichtung („mythische Reflexion der Mythen“, S. 352) vs. Begriffliches Denken. Analog dazu könne das Ganze der Welt nur durch eine „nicht-mimetische, ‚absolute‘ Musik“ erfaßt werden (S. 357). An Wagners Musik kritisiere Nietzsche vor allem ihren mimetischen Charakter (S. 356).

WILFRIED GRUHN (*Paradigmatische Wende in der Liedkomposition. Eine Skizze zur Liedästhetik im Übergang vom 19. zum 20. Jh.*, S. 359-371) vergleicht (vor dem Hintergrund der musikästhetischen Positionen von Hegel, Schopenhauer, Ernst Bloch und Adorno, S. 359-362) Lieder von Brahms, Hugo Wolf, Schönberg und Charles Ives und gelangt zu dem Schluß, „daß die eigentliche Überwindung der Form-Inhalt-Dialektik des 19. Jhs erst dort am eindeutigsten gelingt, wo die Komponisten den alten Sprachtopos der Musik infolge der Auflösung der harmonisch syntaktischen Grundlage aufgegeben haben“ (S. 371).

Es folgen zwei musikanalytische Studien: HERMANN DANUSER, *Das musiklyrische Conceit in Schönbergs Orchestergesang Natur* (S. 373-381; Gedicht von Heinrich Hart). – PETER ANDRASCIIKE, *Interpretierende Vertonungen: Szymanowskis [Zwölf Lieder op. 12] und Weberns [1903] Lieder zum Gedicht Aufblick von Richard Dehmel* (S. 383-402).

LAURENZ LÜTTEKEN („*Leopold, wir gehen!*“ *Der Walzer als Chiffre im Rosenkavalier von*

Hofmannsthal und Strauss, S. 403-422) zeigt, daß die Walzer (mit Ausnahme des ersten, der in der Frühstükksszene erklingt, S. 406) „an die Person des Ochs geknüpft“ sind und „für ein kaum verborgenes erotisches Begehren“ stehen (S. 409), das freilich keine Erfüllung findet. Der Walzer, der „gestisch [ist], ohne je ausgeführt [d.h. getanzt] zu werden“, und „triebhaft, ohne je Wirklichkeit zu stiften“ (S. 420), wird so zur „Parodie einer nicht mehr gelingenden erotischen Annäherung“ (S. 422), im Anschluß an das Modell der Wiener Operette, in dem der Walzer bereits zur „Chiffre des Entrückten“ geworden war (S. 418).

DIETER MARTIN (*Der doppelte Wozzeck*, Georg Büchners Dramenfragment als moderne Oper bei Alban Berg und Manfred Gurlitt, S. 423-446) erinnert an die Abhängigkeit beider Komponisten von den frühen (auf Franzos basierenden) Textausgaben (S. 431) und vergleicht die Opern: Gurlitt habe „den Helden deutlich mehr isoliert und wesentlich stärker seinen äußeren Weg zum Mord [ge]zeigt“ (S. 436); „Gurlitt vertonte den Text als Stationenfolge, Berg bildete große in sich geschlossene Szenenkomplexe“ (S. 437). Im Gegensatz zu Berg setze Gurlitt auf „Eindeutigkeit, ja auf plakative Eindimensionalität des Ausdrucks“ (S. 438).

MATHIAS MAYER (*Wie „gut“ ist die Oper? Fragen an Die Zauberflöte, Otello und Wozzeck aus ethischer Perspektive*, S. 447-461) definiert „Ethik in der Literaturwissenschaft“ sehr allgemein als „Experimentierfeld der Befragung von Ordnungen, von Hierarchien und Urteilen“ (S. 418). „Ethisch“ in der *Zauberflöte* scheint ihm, „daß sich die moralischen Kategorien von Gut und Böse als höchst instabil erweisen“ (S. 452); an *Otello* (d.h. an Jagos Credo), daß die Oper als „Erkenntnisinstrument (...) die Macht und die Machbarkeit des Bösen vermittelt“ (S. 456); an *Wozzeck*, daß „mittels der Atonalität die Musik zum Medium des anderen, des Fremden wird“ (S. 459). Der Verdacht drängt sich auf, daß die „Ethik“ im Grunde eine Ästhetik ist, die den Wert eines Kunstwerkes an der Nichterfüllung von Publikumerwartungen mißt.

HARTMUT KRONES („*Es ist ein beruhigendes Gefühl, die Welt geärgert zu haben*“. *Zum Dadaismus in Literatur und Musik*, S. 463-519) gibt mit vielen Zitaten, Abb. und Hörbeispielen auf der beigelegten CD einen Überblick über Tendenzen des internationalen Dadaismus: Wendung gegen die „Hochkultur“ (S. 462 und passim), „Prinzip der musikalisierten Sprache“ (S. 477; u.a. Schwitters, S. 473f., Raoul Hausmann, S. 477-483), „Wiener Gruppe“ (S. 494-500), Otto M. Zykan (S. 500-510; vgl. auch hier 19,52).

FRED LÖNKER (*Über den „Klavierzorn“ und andere Gefühle in Robert Musils Der Mann ohne Eigenschaften*, S. 511-527) stellt den musikalischen als einer Form der „nicht-vollen Gefühle“ (S. 518) die „vollen Gefühle“ gegenüber, in denen sich die „Einheit des Lebens“ offenbare (S. 526f.); „Die Musik bringt die Körper in eine Form der Erregung, die sich dem Empfinden als Gefühl darstellt“ (S. 513).

ELISABETH SCHMIERER (*Jenseits von Tradition und Avantgarde. Text und Musik in Zemlinskys späten Liedern*, S. 529-545) zeigt, daß die *Sechs Lieder* op. 22 (1934) um das „Verhältnis zwischen innerer und äußerer Wirklichkeit“ (S. 530), Realität und Traum, kreisen, und stellt eine Verbindung zu Zemlinskys persönlicher Situation 1934 her, als Aufführungen seiner Werke in Deutschland unmöglich wurden (S. 541).

JÖRG ZIMMERMANN (Der Tod und das Mädchen. *Franz Schubert als Leitfigur der Ästhetik von Samuel Beckett*, S. 547-591), der neben der Beziehung zu Schubert auch viele andere Aspekte von Becketts Denken und Werk berührt, verweist u.a. auf die Bedeutung Schopenhauers (S. 560f.) und der romantischen Ästhetik (S. 552f.) für den Autor des *Endspiels*; Schubert sei für seine „Ästhetik des Fragmentarischen“ bedeutsam, vor allem die Lieder, und speziell die *Winterreise*, seien für ihn wichtig gewesen (S. 563ff.).

ALBRECHT RIETHMÜLLER (Dream Team. *William – Felix – Max samt Wilhelm – Erich Wolfgang – Woody* [der Titel ist ein bißchen albern], S. 595-604), zur Verwendung von Musik Mendelssohns (Schallplatten-Aufnahmen) in Woody Allens Film *A Midsummer Night's Sex Comedy* (1982) bzw. (arrangiert von Erich Wolfgang Korngold) im Max Reinhardts *Sommernachtsstraum* (1935).

EDELGARD SPAUDE (Die Klavierspielerin oder *Vom Willen zur Macht durch Musik*, S. 605-620) interessiert sich mehr für die Machtverhältnisse als für die Musik in Elfriede Jelineks Roman (und ihre Beispiele für „parodistisch-literarische Auseinandersetzung mit Musik“, S. 618f., sind fast ausnahmslos Textzitate).

ULRICH TADDAY (*Kreutzeronaten. Zur Trivialisierung von Musik in der deutschen Gegenwartsliteratur oder warum Kunst kein ‚schmückendes Beiwerk‘ ist*, S. 621-631) zeigt exemplarisch an

Margriet de Moors Fehldeutung des Schlusses von Janáček's Erstem Streichquartett (dazu S. 629-631) im Sinne einer „falsch verstandenen Romantik“ (S. 631), daß Romane wie diese *Kreutzer-sonate* „Musik [trivialisieren], um über Musik den in der Vergangenheit längst totgesagten Mythos einer Musik-metaphysik in der und für die Gegenwart lebendig zu erhalten, indem sie ihn weiter erzählen und, indem sie ihn weiter erzählen, ersterben lassen“ (S. 623). [Unrecht hat TADDAY, wenn er (S. 624) schreibt „*mortuus ex machina* so könnte man sagen“ – mitnichten.]

Am Ende des Bandes steht zunächst eine Diskussion mit dem Komponisten Wolfgang Rihm, dem Dirigenten Sylvain Cambreling und Musikwissenschaftlern anlässlich der Uraufführung von Rihms „Cantata Hermetica“ *Quid est deus* für Chor und Orchester (Text der *Liber viginti quattuor philosophorum* des sog. Hermes Trismegistos) anlässlich der UA in Freiburg, 4.11.2007 (S. 633-660); Wolfgang Rihm spricht scharfsinnig und eloquent wie immer über seine Musik, aber etwas mehr Verständnishilfe (z.B. der Text der *Cantata*) wäre willkommen gewesen.

Vollständig abgedruckt (S. 661-678) ist dagegen der Text der „Konzertoper“ *Phaedra* von Christian Lehnert für Hans Werner Henze; gleichsam außer Konkurrenz analysiert GERHARD KAISER *Christian Lehnerts Text zu Hans Werner Henzes Oper Phaedra. Das Libretto als Dichtung* (S. 679-694); Theseus (die Tötung des Minotauros ist für KAISER „eine Art von Urmord und Sündenfall“, S. 685) und Hippolyt stehen in seiner Deutung für den „Versuch des modernen Menschen, Welt und Natur in absolute Verfügung zu nehmen“ (S. 682); der Jäger Hippolyt verkörpere „die katastrophische Tendenz der Moderne, den tötenden Weltzugriff der operationalen Vernunft“ (S. 684f.). Hippolyts Ausbruch aus der Höhle, in der Artemis ihn gefangenhält, wird (überzeugend) als Wiedergeburt (S. 690), der tanzende Minotauros des Schlußbilds als „das Symbol der mit sich selbst und mit dem Menschen versöhnten Natur“ gedeutet (S. 693). Lehnert habe „im Libretto sein christliches Wissen von Passion, Auferstehung, Sieg über den Tod transformiert mitschwingen“ lassen (S. 694). [Meine eigene Deutung des *Phaedra*-Librettos, erscheint im Henze-Bd der Reihe „Große Komponisten und ihre Zeit“, hg. von NORBERT ABELS und ELISABETH SCHMIERER, Laaber 2012 (?), rückt dagegen die Bezüge zur antiken Tradition ins Zentrum.]

Self-Reference in Literature and Music, ed. by WALTER BERNHART and WERNER WOLF (Word and Music Studies, 11), Amsterdam – New York: Rodopi 2010, x + 192 S.

„Self-reference in literature and music“ war der Themenschwerpunkt bei der sechsten Tagung der Association for Word and Music Studies in Edinburgh 2007 (zu den Akten der fünften Tagung vgl. hier 17,39-41; das Standardthema „Surveying the Field“, das bisher jeweils Raum für grundsätzliche theoretische Beiträge bot, scheint 2007 aufgegeben worden zu sein, im – wiederum eher schmalen – Sammelband hat es jedenfalls keine Spuren hinterlassen). Nach einem Vorwort von WERNER WOLF (S. vii-x), das u.a. das Bedeutungsspektrum der Termini *self-reference* und *metareference* aufzeigt (S. viii), folgen neun Aufsätze, wovon die ersten drei, die sich mit Instrumentalmusik befassen, und der letzte zu Hans Christian Andersens Musikromanen hier nicht besprochen werden können.

FRIEDER VON AMMON (*Opera on Opera (on Opera): Self-Referential Negotiations of a Difficult Genre*, S. 65-85) schlägt eine pragmatische Definition der „Metaoper“ vor (eine Oper, in der Operangellegenheiten musikalisch, im Text oder in der Inszenierung kommentiert werden, oder eine Oper – bzw. Teile daraus – auf der Bühne geprobt oder aufgeführt werden, S. 68). Seine Beispiele (*Prima la musica*, S. 65f.; *Ariadne auf Naxos*, S. 70ff.) zählen zu den meistkommentierten, dabei stellt *Ariadne* hinsichtlich der Rolle der Musik als Bedeutungsträger (S. 73-77), als „emphatic manifesto of artistic autonomy“ (S. 80) wie auch als „Meta-Metaoper“, die sich auf Salieris und Castis *Prima la musica* rückbezieht (S. 80), einen eher untypischen Sonderfall dar.

WALTER BERNHART (Christophorus, oder „Die Vision einer Oper“: *Franz Schreker's Opera as a Metareferential Work*, S. 87-103) erläutert das komplexe Ineinander von Rahmen- und Binnenhandlung und deutet die Oper als Reaktion auf Schrekers künstlerische Krise angesichts neuer musikalischer

seher Entwicklungen (S. 88). Die Metareferenz beziehe sich nicht auf die spezifische Form der Oper (S. 99), sondern auf den Gegensatz von Drama / Theater und absoluter Musik (S. 98). [Der Auffassung, Schreker sei ein unreflektiert schaffender Komponist, vgl. S. 98, hat kürzlich DAVID KLEIN mit guten Argumenten widersprochen, vgl. u.,50.]

MICHAEL HALLIWELL (*The Play's the Thing': Self- and Metareference in Contemporary Operatic Adaptation of Twentieth-Century Drama*, S. 105-139) betont (nicht als erster) die Nähe der Oper zum Roman, mit dem Orchester in der Rolle des Erzählers (S. 106). Er unterscheidet zwischen „extradiegetischer Musik“ (die Figuren ‚wissen‘ nicht, daß sie singen, so wie Schillers Tell nicht ‚weiß‘, daß er in Versen spricht) und dem, was er „music mise en abyme“ nennt (Lieder, Chöre, etc.), die auch im Schauspiel gesungen würden, wie Walters „Mit dem Pfeil, dem Bogen“ in *Wilhelm Tell* und was sinnvoller ‚intradiegetische Musik‘ hieße (S. 108f.). Dann vergleicht er die Opern *A View from the Bridge* von William Bolcom (Text Bolcom / A. Weinstein, nach Arthur Miller, 1999) und *The Silver Tassie* von Mark-Anthony Turnage (Text Amanda Holden, nach Sean O'Casey, 2000). „Both [operas] use a pre-existing song [Bolcom: *Paper Doll*, Turnage: Robbin Burns, *The Silver Tassie*] as well as other musical and structural self- and metareferential elements with great effect to convey the emotional core of each work. (...) Bolcom leans unashamedly on an operatic tradition of ‚number‘ opera within a largely tonal idiom, whereas Turnage's musical roots most obviously lie in modernism. Significantly, however, both use the device of frequently metareferential performance, and both exploit the formal structures of ‚traditional‘ opera consistently and to great effect“ (S. 137).

SIMON WILLIAMS (*Robert Carsen's Production of Les Contes d'Hoffmann. An Exercise in Theatrical Self-Reflection*, S. 141-151), die Pariser Inszenierung (2001) bringt das Foyer der Bastille-Oper, einen Orchestergraben etc. auf die Bühne und verweist durchgehend auf die parallel zu Hoffmanns autobiographischer Erzählung ablaufende *Don Giovanni*-Aufführung [bei Offenbach wird sehr wohl deutlich, daß der *Don Giovanni* aufgeführt wird (obwohl WILLIAMS, S. 143f., das Gegenteil behauptet), vgl. das (verballhornte) Leporello Zitat Nicklausses (I 6): „Notte e giorno mal dormire...“].

BERNHARD KUHN (*Leoncavallo's Pagliacci: Operatic Metareference on Stage and on Film*, S. 153-173) weist zunächst (S. 155-165) selbst- und metareferentielle Elemente in Text (Prolog, Spiel im Spiel) und Musik (wiederholte Motive) nach, und zeigt dann, wie unterschiedlich Mario Costas Film- (1947) und Franco Zeffirellis Fernseh-Version (1987) mit diesen Elementen umgehen.

Insegnare il melodramma: saperi essenziali, proposte didattiche, a cura di GIORGIO PAGANNONE (Patrimoni culturali e ricerca educativa), Lecce: Pensa 2010, 272 S.

Angesichts des deplorablen Geschichtsverlusts in den Lehrplänen unserer Schulen (und der gnadenlosen Regulierungswut amoklaufender Didaktiker und Ministerialbeamter) scheint ein deutliches Pendant zu diesem Buch (wie zu der ganzen Reihe „Patrimoni culturali e ricerca educativa“) schlechterdings unvorstellbar: GIORGIO PAGANNONE und seine Mitstreiter wollen Lehrern (von der Grundschule bis zur Sekundarstufe), die ihren Schülern die Oper nahebringen möchten, grundlegendes theoretisches Rüstzeug nebst einer Reihe von Beispielen / Unterrichtsmodellen an die Hand geben. Die Oper, so der Herausgeber in der Einleitung (S. 9-12), sei „una scuola dei sentimenti“ (S. 10, nach BIANCONI); sie mache mit den Leidenschaften bekannt und lehre zugleich distanzierende Reflexion über Leidenschaft (so PAGANNONE in seinem theoretischen Beitrag *Il melodramma: saperi, funzioni, dimensioni*, S. 15-55, hier S. 22, wieder im Anschluß an BIANCONI); sie trage somit zur affektiven, ästhetischen und kognitiven Erziehung bei (S. 22) und erfülle zugleich eine historisch-kulturelle Funktion als „un patrimonio, un capitale che la scuola non può trascurare“ (S. 25). Im folgenden (S. 30-44) unterscheidet PAGANNONE sechs Dimensionen musikalischer Dramaturgie: die *rhetorisch-vokale* (Rollen- und Stimmfächer, Gesangsstile), die *morphologische* (literarisch-musikal. Formenlehre), die *zeitliche* (dazu der Beitrag von CHIEGAL, s.u.), die *szenisch-repräsentative* (das Sichtbare), die *affektive* und die *historisch-stilistische*; ein letzter Abschnitt (S. 45-53) erörtert didaktische Konsequenzen dieser Kategorisierung. Eine Tabelle (S. 54f.) listet zu vermittelnde Kenntnisse („saperi“ auf); hier sind

auch Aspekte erwähnt, die im Darstellungsteil vielleicht zu kurz kommen. z.B. Handlungs- und Intri- genstrukturen (vgl. S. 55, 20.) oder die Beschaffenheit des Raumes (Innen / Außen. Enge / Weite etc.. vgl. ebd., 22.). Nicht recht ersichtlich ist, wo das Wort-Ton-Verhältnis im historischen Wandel der opernästhetischen Positionen zur Sprache kommen soll (anschließbar wäre es bei den „Tipologie dell'espressione vocale“, S. 54, 3., den „Macrogeneri“, ebd., 7., eventuell auch bei den „Macroforme“, ebd., 10., aber es scheint mir sinnvoller, dieser Problematik eine eigene Rubrik einzuräumen). – ANDREA CHIEGAI (*Sui 'tempi' dell'opera: alcune prospettive didattiche*, S. 57-74) erörtert vor allem die Konsequenzen, die sich aus der Unterscheidung zwischen dargestellter Zeit und Zeit der Darstellung (vgl. DAHLHAUS) ergeben.

Der zweite Teil (S. 75-198) bietet vier praktische Beispiele: ANDREA APOSTOLI entwirft ein Konzept, wie die Kleinsten (im Kindergarten) mit Verdis *Falstaff* vertraut gemacht werden können (ich hätte nicht gedacht, daß diese Oper dafür geeignet wäre, aber es könnte vermutlich funktionieren). SILVIA CANCEDDA berichtet über praktische Erfahrungen mit zwei Arien Verdis (*Aida*, *Rigoletto*) und Mozarts *Don Giovanni* in der Grundschule. In den beiden letzten Beiträgen geht es (auch) um die Vermittlung kulturellen Wissens an ältere Schüler: GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI behandelt das „Largo concertato“ am Beispiel von Verdis *Macbeth* (die kulturelle Bedeutung der Mythen und der großen Themen der literar. Tradition, dazu S. 146, scheint in deutschen Schulen, und zunehmend auch an den Universitäten, leider in Vergessenheit geraten); RAFFAELE MELLACE behandelt Puccinis *Tubarro* als Beispiel für veristische (naturalistische) Tendenzen in der Kunst um 1900.

Den dritten Teil (S. 199-263) bildet ein Glossar (von PAGANNONE und LORENZO BIANCONI) wichtiger Begriffe; die Auswahl reicht von *Cadenza*, *Coloratura*, *Didascalie* etc. über *Ironia del personaggio* / *Ironia drammatica*, *Lirico* / *Epico* / *Drammatico*, *Racconto* etc. oder *Convenienze teatrali*, *Regia* / *Direzione scenica*, *Tipologia vocale* etc. bis zu *Cabaletta*, *Cantabile*, *Rondò* bzw. *Literaturoper*, *Opéra-comique*, *Opera semiseria*, *Savoy opera* etc.etc. Die gebotenen Erläuterungen sind im allgemeinen zuverlässig und aussagekräftig, obwohl man natürlich über Details diskutieren könnte [ist in der *Traviata* wirklich Einheit des Ortes (so S. 260) gegeben?]. Die Bibliographie (S. 265-272) nennt zielgruppengerecht italienische (und wenige englischsprachige) Titel. – Wenn italienische Lehrer dieses Buch zur Kenntnis nehmen und damit arbeiten, hat Berlusconi offenbar weniger Schaden anrichten können, als allgemein angenommen wird.

ANTONIOS RENGAKOS / BERNHARD ZIMMERMANN (Hrsg.), *Homer-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart – Weimar: Metzler 2011, VIII + 451 S.

Das Vorwort der Hrsg. (S. VII) präzisiert, daß „ein Handbuch *Homers* und nicht der *Homer-Forschung*“ für „einen erweiterten Leserkreis von Studierenden, Wissenschaftlern und gebildeten Laien“ intendiert war. Daß ein deutschsprachiges *Homer-Handbuch* seine Berechtigung hat, wird u.a. damit begründet, daß *Homer* „innerhalb weniger Jahre zweimal eine heftige Debatte in der deutschen Öffentlichkeit auszulösen“ vermochte (2001; Streit über die archäologischen Befunde MANFRED O. KORFMANNs, vgl. S. 233f.; 2007; Kritik an RAOUL SCHROITTS Kilikien-These, vgl. S. 230), während beide Kontroversen im übrigen Europa und den USA kaum beachtet wurden (S. VII).

Das Handbuch bietet insgesamt 29 Beiträge in drei Abteilungen: Unter der Rubrik **Dichter und Werk** schreibt JOACHIM LATAČZ *Zu Homers Person* (S. 1-25), es gibt Abschnitte zur Metrik, zum „sprachhistorischen Hintergrund“ oder – besonders wichtig – zur Formelsprache (RAINER FRIEDRICH, S. 45-64, mit neuen Forschungsergebnissen, die auch für die Formeln im italienischen Libretto – vgl. o..8-10 – wichtig sind); natürlich Kapitel zu *Illias*, *Odyssee* sowie Pseudohomerica (etwas knapp zur *Batrachomyomachia*, S. 163f.), außerdem zur Poetik, Überlieferungsgeschichte und zur *Geschichte der Homerforschung* (HEINZ-GÜNTHER NESSLERATH, S. 175-199). Der zweite Teil, **Kontext**, bietet fünf Beiträge zu *Mündlichkeit und Schriftlichkeit* (WOLFGANG RÖSLER, S. 201-213, u.a. zur Entstehung des griech. Alphabets), zu altorientalischen Einflüssen, zur historischen Realität des Trojanischen Kriegs (GREGOR WEBER, S. 228-256, gelangt zu dem Schluß, daß „der Troianische Krieg als historisches Ereignis, der unmittelbar in die Vorlage für die *Ilias* eingeflossen ist, so nicht stattgefunden ha-

ben kann“ (S. 251), zu sozialen, wirtschaftlichen und politischen Strukturen und zu den Göttern.

Der letzte Teil, **Nachwirkung**, enthält dreizehn, meist kürzere Beiträge, von denen zehn der Homer-Rezeption in der Literatur, von der griech. und lat. Lit. über (lateinisches) Mittelalter und Renaissance bis zu Beispielen aus den romanischen Literaturen, der deutschen, englischen, nordischen Lit. und den slawischen Literaturen, gewidmet sind. Der Abschnitt *Ilias, Odyssee und die Bildenden Künste* (KLAUS JUNKER, S. 395-411) geht von der Antike bis zu John Flexman, ist allerdings mit 13 s/w-Abb.en etwas karg illustriert. Der folgende Beitrag *Homer-Rezeption in der populären Kultur* (ANJA BETTENWORTH, S. 411-416; vor allem Comics und Filme) ist zweifellos ergänzungsbedürftig.

Unverständlich ist, daß ein Beitrag zum Thema „Homer in Musik und Musiktheater“ fehlt. Oft, gerade in der Oper des 17. und 18. Jhs, ist es zugegebenermaßen schwierig, in den zahlreichen Troja- und Odysseus-Opern spezifische Bezüge auf die homerischen Epen nachzuweisen (vgl. dazu schon E. PÖHLMANN / TH. RÖDER, *Homer B. Rezeption*, MGG², Personenteil, Bd 9, Sp. 285-288), aber Michael Tippets *Ilias*-Oper *King Priam* (1962), Th. Bergers *Homerische Sinfonie* (1948), etliche Penelope- (seit Fauré, 1913), Nausikaa- und Odysseus-Opern aus neuerer Zeit hätten in einem derartigen Handbuch doch Berücksichtigung finden sollen.

KORDULA KNAUS, *Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber. Cross-gender Casting in der Oper 1600-1800* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 69), Stuttgart: Franz Steiner 2011, 261 S.

Die Grazer Habilitationsschrift (Oktober 2010, vgl. S. 261) möchte „die Geschichte gegengeschlechtlicher Besetzungspraktiken innerhalb vielfältiger zeithistorischer Diskurse (...) erzählen“ (S. 17; warum statt des deutschen Terminus im Titel der Anglizismus „Cross-gender Casting“ verwendet wird, ist unerfindlich). Dem einleitenden Forschungsbericht (S. 7-16) zufolge weist speziell die frühere Forschung zu Kastraten (S. 9-13) und zur Hosenrolle (S. 13-15) Defizite auf. Im Rahmen der aktuellen „Diskussion um Geschlecht, Körper und Gender“ (S. 18) instiiert die Verf. auf der Differenz zwischen „realer“ und „theatralischer“ Ebene, bzw. „zwischen einer Sängerin oder einem Sänger in einer bestimmten Geschlechterrolle und einer Bühnenfigur in der gegenteiligen Geschlechterrolle“ (S. 19) und schließt an J. BUTLERS „Denkfigur (...) der Performativität von Geschlecht“ an (S. 25). Die Untersuchung versteht sich als „Gatwanderung zwischen neuen theoretischen Positionen und historischer Quelleninterpretation“ (S. 27).

In neun chronologisch angeordneten Kapiteln wird die Entwicklung von den „Besetzungskonventionen der frühen it. Oper“ bis zu den Hosenrollen um 1800 (und später) verfolgt. Um 1600 waren Sängern „Ausnahmeerscheinungen“ (S. 37); erst seit den 1670er Jahren, als öffentliche Auftritte singender Frauen nicht mehr ungewöhnlich waren, traten sie auch in Männerrollen auf (S. 38), während Männer schon früh Frauenrollen spielten (S. 46); d.h. um 1600 waren Sängern, später Sänger in Frauenrollen eine Kuriosität (S. 52). Das zweite Kapitel ist der *vecchia nutrice* im 17. Jh. gewidmet (S. 53-75 [im ersten Zitat S. 60 „passi“ und „baffi“ i. „passi“ und „bassi“ (das „lange s“ – f – macht halt immer wieder Schwierigkeiten): S. 61 Z. 3/4 „inganno“ und „chiamo“ i. „ingannò“ und „chiamò“]); zur musikalischen Komik S. 61-67 [der Rhythmus von Demas Arie, S. 64, ist vor allem dadurch bestimmt, daß der Text – jedenfalls in den hier zitierten vier ersten Versen – ausschließlich aus versi tronchi besteht, also gleichsam ruckartig voranschreitet; dagegen ist die Synalöphe im Sartori-Beispiel, S. 65, völlig normal, der Eindruck, die Figur „könne (...) kein korrektes Italienisch sprechen“, ebd., abwegig (vgl. ähnlich S. 159). – Daß Ceffea (in Cavallis *Scipione africano*) in der Jugend ihre Liebhaber nicht erhört hat (S. 58), heißt nicht, daß sie unverheiratet war, diesen Typus als „alte Jungfer“ zu bezeichnen (S. 69), ist widersinnig.] Die „Vermännlichung der alten Frau“ (S. 75) wird zu „breiteren Diskursen frühneuzeitlicher Körperauffassung“ in Beziehung gesetzt (S. 75). [Vgl. jetzt auch LIGIANA COSTA, *Les nourrices dans le dramma per musica vènitien du XVII^e siècle. Personnages migrant de la littérature à l'opéra*, in: *Le livret d'opéra, œuvre littéraire?*, sous la dir. de FRANÇOISE DUCROISSETTE, Paris: Presses Universitaires de Vincennes 2010, S. 127-138.]

Seit den 1680er Jahren traten Sängerinnen „in substanzielleren männlichen Rollen“ auf (S. 80); diese Konvention findet in den 1760er Jahren ein „relativ abruptes Ende“ (S. 85). Wenn Frau KNAUS als Erklärung dafür, daß Frauen Männerrollen sangen, darauf verweist, daß „trotz der vermehrten Verfügbarkeit von Sängerinnen ein Übergewicht (*sic*) an verfügbaren männlichen Rollen“ bestand (S. 87), zäumt sie das Pferd vom Schwanz auf: Sängerinnen wären doch nicht in großer Zahl ausgebildet und engagiert worden, wenn kein Bedarf bestanden hätte! Eine entscheidende Rolle hat zweifellos der „Unterhaltungswert von Frauen in Hosen“ (S. 93) gespielt (in etwas verunglückter Diktion konstatiert Frau KNAUS später eine „Neigung, Schönheit für Frauenfiguren – und damit auch für die Darsteller der Frauenfiguren [es geht um Kastraten] – als Qualitätskriterium eher festzulegen als für Männerfiguren“, S. 147; Friedrich Torbergs Tante Jolesch sollte später bemerken: „Was a Mann schöner is als a Aff is a Luxus“). Für die *Seria* des 18. Jhs wird festgestellt, daß es „eine absteigende Wertigkeit von Frauen in Männerrollen im Vergleich zur aufsteigenden Wertigkeit der Rollen gibt“ (S. 103; auf deutsch: Frauen singen selten Haupt- und oft Nebenrollen). Das dürfte nun aber weniger mit ihrer gegenüber Männern geringeren Körpergröße (! so S. 113) als damit zusammenhängen, daß ihre vokalen Qualitäten (zu Recht oder zu Unrecht) niedriger eingeschätzt wurden als die von Kastraten. – Die Gründe dafür, daß Metastasio Achill (*Achille in Sciro*), der in weiblicher Verkleidung auftritt, überdurchschnittlich oft von Frauen gesungen wurde (41,7 % der bekannten Besetzungen, vgl. S. 101), seien laut Frau KNAUS nicht in deren Weiblichkeit zu suchen, da das Libretto gerade die „Männlichkeit“ der Figur betone (S. 105), die sich in den untersuchten Vertonungen nun aber gerade nicht wiederfindet (S. 108). Hier wäre es (bei einem großen Ironiker wie Metastasio) geraten, ironische Verwendung von Stereotypen der Männlichkeit in Betracht zu ziehen, aber eine solche Möglichkeit gerät nie ins Blickfeld dieser Untersuchung. Ein eigenes Kapitel (S. 122-149) gilt natürlich den Kastraten, die in römischen Theatern Frauenrollen sangen, wobei eine „Hierarchisierung“ von (prominenteren) Männer- und (weniger bedeutenden) Frauenrollen nicht zu leugnen ist (S. 135). [S. 140 im zweiten Arientext drittzelter V. „venere“ l. vermutlich „cenere“.]

In der neapolitanischen *Commedia per musica* wird seit ca. 1720 regelmäßig mindestens eine Männerrolle mit einer Sängerin besetzt (S. 150ff.); häufig steht dem weiblich besetzten *Primo uomo* ein Kastrat oder Falsettist (oder auch eine weitere Sängerin) in der Rolle des *Secondo uomo* gegenüber (S. 157), dessen Arien nun aber virtuoser (im *Seria*-Stil) ausgestaltet werden (S. 162f.). Angesichts der geringen Zahl erhaltener Partituren (vgl. S. 151f.) sollte man mit weitreichenden Schlußfolgerungen vorsichtig sein, aber einiges deutet darauf hin, daß die Sängerin eher optische, ein Kastrat eher vokale Akzente setzen sollte. [Die Colombina der *Commedia dell'arte* trägt keine Maske (so S. 156); in der *Commedia dell'arte* gibt es auch keine „Rahmenerzählungen“ (S. 170), und ein Mann kann keine „schwesterlichen Gefühle“ (ebd.) empfinden.]

Nachdem die von Sängern dargestellten Ammen um 1700 durch weiblich besetzte (jüngere) Dienerinnen abgelöst worden waren (S. 176), gibt es in der abendfüllenden komischen Oper wieder alte Frauen als Travestierollen, die allerdings nicht mehr Ammen, sondern z.B. (durch „eine gewisse Grobschlächtigkeit“ ausgezeichnete, S. 192) ‚Theatermütter‘ sind (S. 190f.). In diesem Kapitel fällt auch einer von wenigen Seitenblicken auf die frz. Oper (S. 183-185), allerdings bleibt, was z.B. zu Rameaus *Platée* gesagt wird (S. 184), wenig aussagekräftig. – In den männlichen *parti serie* der *Buffa* (S. 195ff.) werden Sängerinnen seit den 1760er Jahren zunehmend von Tenören abgelöst (S. 198; Ausblicke in diesem Kapitel gelten den *musico*-Rollen der it. Oper ca. 1810-1830, S. 204, und der Hosenrolle in der Operette des 19. Jhs, S. 205).

Das Kapitel zur Hosenrolle (S. 209ff.) verweist darauf, daß der Cherubino- und Octavian-Typus des weiblich besetzten Pagen, der sich als Frau verkleidet, schon 1700 in Scarlattis *Ercleia* nachweisbar ist (S. 210); freilich wäre auch Rosalind in *As You Like It* einzubeziehen. Während der noch kindliche Page im 17. Jh. kein Interesse an der Liebe hat (S. 215), wird der (meist weiblich besetzte, S. 217) Page des 18. Jhs zum Objekt erotischen Begehrens für Männer und Frauen (S. 225f.). [Hübsch ist, daß sich „Jacob Grimm“ (1785-1863) 1783 über die Qualitäten einer Schauspielerin äußert haben soll (S. 219n); es war natürlich der Baron Frédéric-Melchior.]

Abschließend werden die gegengeschlechtlichen Besetzungspraktiken des 17. Jhs auf „gesellschaftliche Restriktionen“ zurückgeführt (S. 232f.). Die Einschätzung, in der *Opera seria* seien Sängerinnen „von Beginn an eine gleichwertige Alternative zu Kastraten“ gewesen, „insbesondere [Hervorhebung A.G.] (aber nicht nur) für weniger präzente oder wichtige männliche Rollen“ (S. 233) ist widersprüchlich. Mit Recht wird konstatiert, daß für die Besetzungskonventionen „Interdependenzen der

Faktoren Sozialhierarchie, Alter, Schönheit, Geschlecht und Stimmlage“ maßgeblich waren (S. 234f.), so daß sich monokausale Erklärungen verbieten.

Der Stil von Frau KNAUS (das dürften die Zitate bereits deutlich gemacht haben) ist lausig. Daß eine Frau von der „Handhabung von Schauspielerinnen“ (S. 35; haben die sich das gefallen lassen?) schreibt, ist bemerkenswert. Sie hält *argumentieren* für ein transitives Verb (S. 93, 135 und *passim*) und liegt mit ihren Formulierungen oft knapp daneben („die anberaumte Zeit der vorliegenden Arbeit bis 1800“, S. 13; „Verbot von Sängerinnen“, S. 234; it. Lehnwörter sind mitnichten „in die deutsche Rechtschreibung aufgenommen“ [mit Mitgliedsnummer?], so S. 29, etc.etc.). Aus einem Zitat (S. 11) erfahren wir immerhin, daß es sehr wohl „männliche Sängerinnen“ gibt; daß Frau KNAUS durchgehend von „weiblichen Sängerinnen“ (*passim*) spricht, ist insofern sinnvoll und keineswegs als Konzession an ein chauvinistisches Weiblichkeitsideal zu verstehen, wie man vielleicht befürchtet hätte.

SUSANNE RODE-BREYMANN, *Musiktheater eines Kaiserpaars. Wien 1677 bis 1705*, Hildesheim – Zürich – New York: Olms 2010, VII + 458 S. [vgl. hier 20,24-26]

Rez.: ALBERT GIER, *Opernwelt* November 2011, S. 38

*ILARIA BONOMI – STEFANO SAINO, *Pergolesi Lettore del Metastasio*, aus: *Studi pergolesiani / Pergolesi Studies* 6, a cura di CLAUDIO TOSCANI (Atti del Convegno Internazionale „G.B. Pergolesi: la critica dei testi, i testi della critica“, Milano 20-21 maggio 2010), Milano: Centro Studi Pergolesi 2011, S. 53-74

Im ersten Teil des Aufsatzes (S. 53-60) plaidiert ILARIA BONOMI für stärkere Berücksichtigung linguistisch-stilistischer Aspekte bei der Libretto-Analyse (S. 53-55) und nennt dann Einfachheit, Natürlichkeit und Klarheit (S. 56) als Merkmale von Metastasio's Sprache, die sich in der Verwendung von Alltagssprache (S. 57; daneben Bezug auf die Dichtersprache Petrarca's und der Tragödie, vgl. S. 60), Wiederholungen (S. 56), der „*conservatività del recitativo metastasiano*“ (S. 59) und anderen Besonderheiten niederschlagen. Im zweiten Teil (S. 61-74) listet STEFANO SAINO zunächst die sprachlich-musikalischen Parameter einer Analyse des vertonten Textes auf (S. 63-67). Die von Pergolesi vertonte Fassung des *Adriano in Siria* (Neapel 1734) enthält zehn Arientexte und den Schlußchor Metastasio's, elf Nummern wurden von einem unbekanntem Bearbeiter (oder mehreren) neu verfaßt (S. 61). SAINO zeigt an einer Arie Metastasio's sowie an zwei Stücken (einer weiteren Arie und dem hinzugefügten Duett), die nicht vom poeta cesareo stammen, daß Pergolesi's Vertonung den Text oft verständlicher macht (S. 68). Daß sich die Darlegungen der Linguistin und des Musikologen inhaltlich kaum überschneiden, liegt daran, daß Frau BONOMI die Rezitative einbezieht, SAINO dagegen nicht.

Händel-Jahrbuch. Hg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e.V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale) in Verbindung mit dem Händel-Haus Halle, 57. Jg. (2011), Kassel

etc.: Bärenreiter 2011, 398 S.

Das neue Händel-Jahrbuch bringt den zweiten Teil der Akten der Jubiläumstagung „Händel, der Europäer“ (Teil I erschien in Bd. 56, vgl. hier 19,21-24): dreizehn Beiträge zu recht unterschiedlichen Themen, dazu die üblichen Rubriken.

ANSELM GERHARD (*Judas Maccabaeus in der Sprache Racines. Die „Einbürgerung“ Händels nach Frankreich in den 1830er und 1840er Jahren*, S. 11-29), zu von der Forschung vernachlässigten Oratorien-Aufführungen und -Übersetzungen: Alexandre Choron führte in Paris schon 1827 den ersten Teil des *Messiah* in lat. Übers. auf (S. 13), 1840 und 1843 wurden dort Klavierauszüge von *Judas Maccabaeus* und *Messiah* mit it. Text gedruckt (S. 16). Edouard Rodrigues-Henriquez, ein reicher Amateur, veröffentlichte u.a. eine frz. Übers. des *Judas Maccabaeus* (1846), für die er zahlreiche Verse oder Versbruchstücke aus Tragödien Racines (vor allem *Athalie* und *Esther*) entlehnte (S. 19ff.).

GERHARD POPPE (*Die Komposition des Dixit Dominus HWV 232 und ihre Voraussetzungen*, S. 31-48) gelangt nach eingehender musikal. Analyse zu der Vermutung, das in Rom 1707 entstandene *Dixit Dominus* sei „weniger als Auftragswerk (...) sondern eher als Händels Demonstration des eigenen Könnens gegenüber den zunächst skeptisch beurteilten Italienern zu sehen“ (S. 48).

ALINA ŻORAWSKA-WITKOWSKA (*Über die polnischen Elemente im dramma per musica Ottone, re di Germania (London 1722/23) von Georg Friedrich Händel*, S. 49-76), zu Händels Dresdner Aufenthalt (Mai-Okt. 1719), der ihm die Möglichkeit bot, polnische Musik kennenzulernen und natürlich Lotis Festoper *Teofane* (Text St.B. Pallavicino, vgl. S. 68f.) zu hören (S. 50-55). Die Bezeichnung *Mazurka* ist (spätestens) 1708 erstmals bezeugt (S. 57f.); Beispiele für den charakteristischen Mazurka-Rhythmus finden sich bei Telemann, Vivaldi, J.S. Bach u.a. (S. 58f.). In Händels *Ottone* nehmen zwei Arien Teofanes – „Alla fama“ und „Gode l'alma consolata“ – darauf Bezug (S. 70ff.).

DOROTHEA SCHIRÖDER (*Wer ist Zoroastro? Bemerkungen zur Bassrolle in Händels Oper Orlando*, S. 77-92), zu Zoroastro / Zarathustra auf der Opernbühne vor Händel (S. 79f.) und zu Verbindungen mit den Freimaurern: Als Erzieher oder Ratgeber eines Prinzen begegnet Zoroastro in Andrew Michael Ramseys *Poyages de Cyrus* (1727, S. 85-88), Ramsey spielte in der engl. Freimaurerei eine bedeutende Rolle (S. 89f.). SCHIRÖDER erwägt die Möglichkeit, daß die Lehren, die Zoroastro Orlando gibt, an den Prince of Wales gerichtet gewesen sein könnten (S. 91).

STEFFEN VOSS (*Eine frühe Händel-Quelle aus Frankfurt am Main in der Universitäts- und Landesbibliothek Halle: Das Musikbuch des Heinrich Remigius Bartels*, S. 93-105), die vor 1735 „in einem Zeitraum von ungefähr 15 Jahren“ zusammengestellte Hs. (S. 103) enthält u.a. Sätze aus frühen Suiten Händels und die Gavotte aus der Ouverture zu *Ottone* (S. 98 und ff.).

HARIMUT KRONES (*Georg Friedrich Händel und die Rhetorik*, S. 107-145) demonstriert Händels „souveräne Handhabung der rhetorischen Mittel“ (S. 145) an Beispielen aus *Aci, Galatea e Polifemo*, aus dem Concerto grosso D-Dur, op. 6 Nr. 5 (3. Presto, S. 122 und folgendes Notenbeisp.) sowie zahlreichen weiteren.

HANSJÖRG DRAUSCHKE (*Händels Opern in Hamburg: Aspekte der Bearbeitung und Anverwandlung*, S. 147-173) will einen „Beitrag zur Einordnung der in Hamburg gespielten Händel-Bearbeitungen in den Kontext der Hamburger Bearbeitungspraxis“ liefern (S. 147): Bearbeitungen it. (und frz.) Opern wurden am Gänsemarkt vor allem zwischen 1689 und 1697 und von 1718 an gegeben, in den zwei Jahrzehnten dazwischen beherrschten Keisers Opern den Spielplan (S. 147f.). Händels *Rinaldo* kam in der Einrichtung Barthold Feinds 1715 heraus (S. 153-166). Während bis 1697 die Rezitative gelegentlich neu komponiert, zumindest aber (so bei den Opern Agostino Steffanis, vgl. S. 150f., 163) die originale Musik den metrischen Gepflogenheiten deutscher Dichtung angepaßt wurde, folgt Feind Händel auch im Rezitativ skrupulös; ungeschickte bis unverständliche Formulierungen (vgl. die Beispiele S. 156-158) ergeben sich vor allem dadurch, daß Feind sich seine Aufgabe durch Einführung von Reimen erschwerte. Dagegen bemüht sich Thomas Lediard in *Julius Caesar in Ägypten* (1725; die Rezitative wurden neu komponiert, vgl. S. 166) „um eine möglichst freie Nachdichtung“ (S. 167).

PANJA MÜCKE (*Tugenden und Affekte. Zur Emotionsdarstellung in Händels Opern*, S. 175-192) zeigt am Beispiel von *Poro*, wie Händel *Accompagnati* und „die spezifische Vertonung einzelner Affektarien“ zur Personencharakterisierung einsetzt (S. 181): Während Poro „als ungezügelt den Leidenschaften unterworfen“ dargestellt wird (S. 188), vermag Alessandro den Affekt selbst in einer Zorn-Arie (Beispiel „D'un barbaro scortese“, S. 186-188) zu kontrollieren.

JOHN H. ROBERTS (*Souvenirs de Florence: Additions to the Handel Canon*, S. 193-221) sucht (durch minutiöse Analyse der Autographen, der von Händel verwendeten Papiersorten etc.) nachzuweisen, daß der Komponist 1706 zuerst nach Florenz, dann nach Venedig und von dort nach Rom gereist sei (S. 211); in Venedig habe er die Kantate (bzw. den Kantatenzyklus) *Amore uccellatore* komponiert, der die Kantaten *Venne voglia ad Amore* (HWV 176) und *Vedendo Amor* (HWV 175) sowie weitere Arien enthält (S. 193); die Autographen dieser beiden Kantaten seien nach *Amore uccellatore* entstanden (S. 195). – Die Bühnenmusik zu Ben Johnsons *Alchemist* (Januar 1710) entspricht großenteils der Ouvertüre von Händels Oper *Rodrigo*; ROBERTS möchte auch einen zusätzlichen, „Prelude“ betitelten Satz Händel zuschreiben, da er einem Marsch aus *Rinaldo* (1711) als Grundlage gedient habe (S. 211; zu einer möglichen Verwendung des „Prelude“ in *Rodrigo* vgl. S. 212).

DINKO FABRIS (*The „Aria a 2 Sirene“ (Rinaldo HWV 7a): A Neapolitan Emblem*, S. 223-247) erinnert daran, daß der Gesang der Sirenen in *Rinaldo* aus der Kantate *Aminta e Fillide* (HWV 83) entlehnt ist (S. 224f.); das im Juli 1708 in Rom aufgeführte Stück (S. 231) besteht zu zwei Dritteln aus Entlehnungen (vgl. S. 228-230). FABRIS spekuliert, Händel habe die neue Arie „Se vago rio“ (die später zum Gesang der Sirenen wurde) während seines Aufenthalts in Neapel (Mai bis Mitte Juli 1708) hinzukomponiert: Sie habe „a strong Neapolitan fragrance“ (S. 232), sei gar von den zeitgenössischen *villanelle* inspiriert (für die dummerweise keine Musik überliefert ist, S. 238). *Se non è vero, è ben trovato*.

JÜRGEN HEIDRICH („*Eurcypens übertünchte Höflichkeit*“: *Händel und der Orient*, S. 249-258) geht anachronistisch von Seumes Gedicht *Der Wilde* (1793) aus, ehe er das Verhältnis von Orient und Okzident am Beispiel der Kreuzzugsopern *Rinaldo* und *Riccardo primo* analysiert: Daß in *Rinaldo* „im Grunde *seria*-typische Liebeshändel vorgeführt werden“, das Orientalische nur „oberflächliches Kolorit ist“ (S. 255), wird kaum jemanden überraschen. In *Riccardo primo* verlaufe die „Frontbildung“ zwischen Guten und Bösen „quer durch die Parteien“ (S. 257), allerdings stehe der tugendhafte Syrer Oronte nicht für „Gleichberechtigung, unter Umständen sogar Überlegenheit fremder Kulturen“ (hat das irgendjemand erwartet?), da er nur „ein orientalisch übertünchter Europäer“ sei (S. 258).

PAUL VAN REIJEN („*Authentische*“ *Aufführungsmodalitäten in Händels Concerti grossi op. 6*, S. 259-270) vergleicht neun zwischen 1982 und 2009 veröffentlichte Aufnahmen.

OLAF BRÜHL (*Händel maskiert und ohne Geheimnis? Ausblendungen, Projektionen und interdisziplinärer Diskurs*, S. 271-304) stellt mit Recht fest: „(...) es ist [sic] in der Natur der Sache (Semantik zensierten Wünschens), dass sich [homoerotisches Begehren bei Händel u.a.] weder ausschließen lässt, noch im Einzelnen belegen. Über den Musiker (z.B. Händel) sagt es nichts aus“ (S. 273f.). Der Rest ist Geschwafel.

Angefügt ist der „Festvortrag im Rahmen der Händel-Festspiele in Halle (Saale) am 5. Juni 2010“: ALBERT GIER (*Damen, Ritter, Waffen und Liebe. Ariosts Orlando Furioso auf der Opernbühne*, S. 307-332) situiert Ariosts Epos in der „Übergangszeit“ des 16. Jhs (S. 307-310). Während im *Orlando Furioso* „die einzelnen Handlungsstränge einander derart relativieren, dass die Lehre, die man aus einer beliebigen Episode ziehen kann, jeweils durch irgendeine andere auf den Kopf gestellt wird“ (S. 311), wählen die Librettisten in der Regel nur eine der zahlreichen Episoden aus, wodurch „die Aussage vereindeutigt“ werde (S. 312); zentrales Thema sei „die Reflexion über die Liebe und das Verhältnis der Geschlechter zueinander“ (S. 332). Strategien der Umgestaltung werden an Grazio Bracciolis *Rodomonte degnato* (Musik M. Gasparini, 1714) demonstriert (S. 314-316): Die Bearbeiter pflegten „Handlungselemente aus unterschiedlichen Teilen“ des Romanzo neu zu kombinieren (S. 316). Im folgenden werden Adaptationen der Bradamante-Ruggiero-Geschichte (S. 316-318; Metastasio), der Ariodante- (S. 318-320) und Alcina-Episode (S. 320f.) sowie der Erzählung von Orlando Wahnsin (S. 321-331; zu Händels *Orlando S. 330f.*) behandelt.

Im Berichtsteil findet man (neben anderem) wie gewohnt die Übersicht über Händel-Opern- und szenische Oratorien-Aufführungen 2010 (S. 335-346) und eine Auswahl neuerschienener Bücher und Aufsätze, Noten, CDs und DVDs (S. 367-398), die als Nachwirkung des Jubiläums 2009 besonders umfangreich ausfällt.

Kongressbericht. *Gluck auf dem Theater*. Nürnberg, 7.-10. März 2008. hg. von DANIEL BRANDENBURG und MARTINA HOCHREITER (Gluck-Studien, 6). Kassel etc.: Bärenreiter 2011, 343 S.

Die Akten der Tagung, die anlässlich der 2. Internationalen Gluck-Opern-Festspiele (Nürnberg 2008) stattfand, wurden schneller publiziert als der Vorgänger-Band (vgl. dazu hier 18,24-26). Die neunzehn Beiträge verteilen sich auf drei Sektionen, denen zwei Grundsatzreferate vorangestellt sind: Der Festvortrag von GERNOT GRUBER (*Klassizität als Reform*, S. 9-19) sucht aperçuhaft das Wesen von „Klassizität“ bezogen auf Gluck zu bestimmen und geht dazu von Inhaltlichem aus: „eine Vorbildlichkeit von Werten, eine Ausgewogenheit und das Durchhalten eines Ethos“ (S. 13), „Verwesentlichung“, „Natur“ (S. 15), d.h. das Streben nach „Unmittelbarkeit der Wirkung“ (S. 18) – Kategorien, die sich fruchtbar zu eher formalen Merkmalen wie Linie statt Ornament, Symmetrie, Geschlossenheit, Einheit des Stils, Schlichtheit (statt barocken Schwulstes) in Beziehung setzen lassen. – DANIEL BRANDENBURG (*Gluck auf dem Theater – Eine Hinführung zum Thema*, S. 21-27) verweist darauf, „dass das musikalische Bühnenwerk als Ergebnis eines komplexen Zusammenspiels einer Vielzahl von Faktoren“ zu verstehen ist (S. 22; Beispiele für die Bedeutung, die Gluck der szenischen Realisierung seiner Opern beimaß, S. 25-27 [dazu z.B. auch CROLL, vgl. hier 19,25]), und plädiert für eine transdisziplinär ausgerichtete Musiktheaterwissenschaft.

Die erste Sektion, **Alkestis auf der (Opern)Bühne**, ist mit acht Beiträgen die umfangreichste. PETER RIEMER (*Euripides. Alkestis. Ein Märchen in der Wirklichkeit*, S. 29-36): „Die wesentlichen Elemente des ursprünglichen Märchens – spontanes Ersatzopfer der jungen Frau und glückliche Entlassung aus dem Totenreich – sind in der euripideischen Dramenversion nicht mehr anzutreffen oder erscheinen verfremdet“ (S. 30). Während Euripides an den Göttern Kritik übt, stellt er die Menschen (nicht alle, vgl. S. 35 zu Pheres) positiv dar: „Sie stehen füreinander ein und sorgen auf diesem Wege für die Rettung“ (S. 36). – ALBERT GIER (*Admet. ein König auf der Opernbühne zwischen Absolutismus und Empfindsamkeit*, S. 37-54) betont, daß die Alkestis des Euripides sich aus rationalen Erwägungen heraus zum Opfertod entschließt, um ihrem Sohn das Erbe der Königsherrschaft zu sichern (S. 40-42); die Tragik liege darin, daß „das irrationale Gefühl [Admets] nicht akzeptiert, was der Intellekt für zweckmäßig erkannt hat“ (S. 42). Im folgenden werden frühneuzeitliche Opernbearbeitungen analysiert: In Quinaulls *Alceste* für Lully erweist sich Admète als ebenso großzügig wie seine Gattin (S. 44f.); Aurelio Aureli, und nach ihm Nicola Francesco Haym (*Admeto* für Händel) komisieren den Stoff: Ihr Admet tröstet sich sehr schnell über den Verlust der Gattin (S. 46-49). Erst bei Gluck, Wieland und Herder (S. 50-54) „wird der Verlust des geliebten Partners zur existentiellen Katastrophe, die die Betroffenen nicht einmal ansatzweise zu bewältigen vermögen; die Lösung kann nur noch von außen kommen, von einem Deus ex machina, der Liebe (Gluck, Wieland) oder Tugend (Herder) belohnt“ (S. 54).

GERHARD CROLL („*Apollo non in macchina*“. Zur „*Scena ultima*“ der Wiener *Alceste*, S. 55-60), kurz zu den Schlüssen von *Le Cinesi* und *L'innocenza giustificata* (S. 56f.), zu Calzabigis Anweisungen für die szenische Realisierung der Schlußzene der it. *Alceste* (S. 58f.), zuletzt Vorschläge für ein Schlußballett (S. 60).

MICHÈLE SAJOUS-D'ORIA (*Alceste selon Servandoni ou Le Triomphe de l'amour conjugal: spectacle orné de machines et animé d'acteurs pantomimes*, S. 61-70), zur Entwicklung der *spectacles* Servandonis vom lebenden Bild zur Pantomime (seit 1744 mit Musik), zu den (eher negativen) Urteilen der Presse über *Alceste* (1755, S. 63-67), zur Musik von Charles-Guillaume-Alexandre (S. 67f.) und zur Bedeutung des „genre Servandoni“ für das Boulevardtheater des frühen 19. Jhs (S. 69f.).

DÖRTE SCHMIDT (*Alceste in Wien und Paris. oder: Wie übersetzt man Oper?*, S. 71-85), Calzabigi propagiere „eine Reform des metastasianischen Theaters aus französischer Perspektive“ (S. 73), während die frz. *Alceste* Teil eines Projekts sei, das zeigen wolle, „wie aus den Wiener Werken Beiträge zur [„durch Diderot angestoßenen“] Pariser Theaterdebatte werden könnten“ (S. 76). Entsprechend stehe Hercule „für Brechungen des (...) Leidens und Mitleidens und die Eroberung der Wahrheit der dramatischen Darstellung auf dem Theater“ (S. 81). – HERBERT SCHNEIDER (*Alceste-Adaptionen in Frankreich*, S. 87-126) stellt eine Liste frz. *Alceste*-Versionen zusammen (S. 118f.); ausführlicher besprochen werden die *Querelle d'Alceste* (S. 91-97; man sollte sie besser nicht mit der *Querelle des Anciens et des Modernes* gleichsetzen, so S. 91). (Perraults Euripides-Kritik (dazu S. 92f.) geht ekla-

tant an der Sache vorbei, insofern ist es unglücklich, Racines Einwände dagegen als „wenig fundiert“ (S. 96) zu bezeichnen; Das ganze ist ein Streit um des Kaisers Bart, weil Quinaults Libretto und die Tragödie des Euripides schlicht nicht vergleichbar sind.) Wertvoll vor allem die Ausführungen zu *Alceste*-Parodien (Biancoletti / Romanesi, 1728; Favart, 1758, S. 97-112, Listen der Timbres im Anhang, S. 119-125).

JÖRG KRÄMER (*Rezeptionsprobleme einer ‚Reformoper‘. Ein Blick auf die Wiener Alceste aus der Sicht der Mailänder Alceste Pietro Alessandro Guglielmi und Giuseppe Parinis*, S. 127-162), Guglielmis Vertonung des *Alceste*-Librettos (1768) sei „repräsentativ für den Stand italienischer Opernmusik um 1770“ (S. 128). Parinis Libretto-Einrichtung sei „wesentlich besser als [ih]r Ruf“ (S. 133); er folge Calzabigi insgesamt recht genau (und orientiere sich nicht am metastasianischen Modell, S. 134); allerdings zieht er die Figuren Evandro und Apoll zusammen (S. 135) und schafft so „einen klarer und konsequenter motivierten Grundkonflikt“ (S. 136); Admets Krankheit ist „die Strafe von Zeus gegenüber demjenigen Menschen, der (wenn auch unwissentlich) den rebellischen Sohn Apoll vor ihm verbirgt und schützt“ (ebd.). Die Bedeutung der Chöre ist deutlich geringer als bei Calzabigi / Gluck (S. 140). Auch Guglielmi „zielt, wenngleich in erheblich bescheidenem Ausmaß als Gluck, auf die Verbindung der einzelnen Teile zu größeren Szenenfolgen“ (S. 146). Charakteristisch für die ‚Reformoper‘ sei „die radikale Beschränkung und geradezu experimentelle Verengung der Opernhandlung auf eine extrem einfache äußere Handlung“ in Verbindung mit der „inneren Aufladung“ durch die „expressiven Qualitäten der Musik Glucks“ (S. 148).

TINA HARIMANN (*Die empfindsame Reformoper. Christoph Martin Wielands und Anton Schweitzers Alceste – Eine bislang nicht berücksichtigte Quelle zu Glucks Pariser Fassung von 1776*, S. 163-182) beschreibt die „Transformation der heroischen Oper in ein empfindsames, allgemein menschliches ‚deutsches Singspiel‘“ bei Wieland und Schweitzer (S. 169; Verhältnis zu Metastasio, S. 166-169) und weist ihren Einfluß auf die Pariser *Alceste* Glucks nach („zahlreiche Änderungen (...) die sich klar auf Wielands und Schweitzers Oper zurückführen lassen“, S. 174 und ff.). Gemeinsam sei beiden Werken u.a. eine „Dramaturgie der Einföhrung und Authentizität“ (S. 178).

Die zweite Sektion, **Deutsche Nationaloper in Wien**, umfaßt fünf Beiträge: ELISABETH GROBEGGER (*Christoph Willibald Gluck, der Besuch des Grafen Nord und die Wiener Theaterreform (1776/1781)*, S. 183-196), zu Aufführungen (vor allem) von Werken Glucks während des Besuchs des (incognito als ‚Graf Nord‘ reisenden) Großfürsten Paul von Rußland: Das Programm zeige, daß die Wiener Bühne „vom üppigen, verschwenderischen singulären Festereignis zu einem der Ökonomie der Mittel verpflichteten stehenden Theater mit täglichem Spielplan“ werde (S. 191f.).

MANUELA JAHRMÄRKER („on entend ce doux murmure par les yeux“. *Eine närrische Laune oder Vom Nachdenken der Kunst über sich selbst. Glucks La Rencontre imprévue*, S. 197-218) untersucht zunächst Glucks Vorlage *Les Pèlerins de la Mecque* von Lesage / d’Orneval / Fuzelier (1726, S. 198-204), wo die Vertigo-Szene den „Wettstreit der Künste“ (S. 202) – in dem erwartungsgemäß die Malerei siegt – verhandelt, und erwähnt Parallelen im Théâtre de la Foire (S. 205-208 [„Hôpital“ wäre nicht mit „Krankenhaus“ (so S. 205), sondern mit ‚(Pflege-)Heim‘ zu übersetzen. – Die Foire Saint-Germain (im Frühjahr) ist ein durchaus populärer Jahrmärkte, Frau JAHRMÄRKERS Vermutung, „auf dem Theater der Foire Saint-Germain, wo der Adel wohnte“ (S. 208n), sei „mit einem in ästhetischen Fragen gebildeten Publikum“ zu rechnen, bringt die Foire (um die Abtei St.-Germain-des-Près) mit dem Faubourg St.Germain durcheinander.] Gluck und sein Librettist Dancourt erstrebten „eine musikalisch-theatralische Dramatisierung der imitatio naturae als einem [sic] spezifisch musikästhetischen Grundsatz“ (S. 209); die folgende Untersuchung im Licht der zeitgenössischen Musikästhetik (S. 210-218) ergibt freilich daß „das Nachdenken der Kunst über sich selbst hier nichts anderes sein wollte und sollte als das, was Vertigo mit seinem Namen bereits ankündigt: eine närrische Laune“ (S. 218).

BRUCE ALAN BROWN (*L’Arbre enchanté in Paris, Vienna, and Versailles. The Transformations of a ‚conte‘ by La Fontaine*, S. 219-236), zu Glucks Wiener Fassung (1759) von Vadés Opéra comique (1752, nach La Fontaines *Poirier*) und zu der anläßlich des Besuchs von Erzherzog Maximilian in Versailles (1775) erstellten Zweitfassung (Librettobearb. von Pierre-Louis Moline, der die gesprochenen Dialoge versifiziert).

THOMAS BETZWIESER (*Alla turca‘ und Religion: Zur Konfiguration des Fremden in Glucks La Rencontre imprévue im Zeichen des Kulturtransfers*, S. 237-259) vertritt die These, „das Gluck das in den Balletten entwickelte türkische Idiom in seinen Opéras-comiques gewissermaßen zusammenfassend“, „Mit der Inkorporation der ‚türkischen Musik‘ in die französische Oper fand ein veritabler Kul-

turtransfer statt“ (S. 240), denn der frz. Exotismus unterschied sich deutlich vom Wiener „alla turca“-Stil (S. 239). „Koloristisch geschärft“ wurden ausschließlich die männlichen Nebenfiguren (S. 243). Am Beispiel des Calender (Bettelmönchs) wird anschließend die Karikierung der islamischen Religion bei Lesage u.a. (Satire auf die christl. Bettelorden, S. 252) und Dancourt / Gluck dargestellt (S. 249-258). – JOSEF-HORST LEDERER (*Zu Genesis und Quellen der Pilgrime von Mekka (Wien 1780)*, S. 261-280), zur dt. Übers. der *Rencontre imprévue (Die Pilgrime von Mekka)*, übers. von Johann Heinrich Faber, erstmals aufgeführt in Frankfurt 1771, S. 261f.), die in Wien am 26.7.1780 gegeben wurde (S. 263f.); die Direktionspartitur dieser Aufführung wurde von GERHARD CROLL vor wenigen Jahren in der ÖNB wiederentdeckt (S. 264). Das Stimmenmaterial, das in Kremsmünster 1785 benutzt wurde (S. 266), besteht zu ca. zwei Dritteln aus originalelem (frz.) Material der Wiener Uraufführung der *Rencontre* 1764 (S. 257). HECKMANNs Edition des Werkes in der GGA (1964), die die neuen Quellen noch nicht benutzen konnte, ist durch LEDERERs Neuausg. (2007) z.T. überholt.

Mit nur vier Beiträgen ist die letzte Sektion, **Opera seria: Struktur, Produktion, Aufführungspraxis** die am wenigsten umfangreiche: THOMAS SEEDORF („*Vanità de' cantanti*“ – *Sängerkritik im Kontext der Opernreform*, S. 181-293) resumiert die Positionen der Operntheoretiker Algarotti, Planelli, Artega und Calzabigi; zentrale Vorwürfe an die Adresse der Sänger seien ein „Mangel an Textverständlichkeit“ sowie die „Eitelkeit und das daraus erwachsende Übermaß des bloß Virtuosen“ (S. 291). Das in Glucks *Alceste* verwirklichte „Ineinandergreifen der verschiedenen theatralen Mittel“ (S. 292) sei freilich unter den Bedingungen des it. Opernbetriebs kaum erreichbar gewesen. – SIBYLLE DAHMS (*Die Bühnensituation zur Zeit Glucks*, S. 295-311) faßt die in Noverres *Observations sur la construction d'une nouvelle salle d'opéra* (1781/91) erhobenen Forderungen bzgl. Brandschutz, Bühnen- und Publikumsbereich zusammen. – WULF KONOLD (*Händels Oper Alceste – Zur Rekonstruktion eines Fragments*, S. 313-317), zur erstmaligen Aufführung (Februar 2008) der Musik, die Händel um die Jahreswende 1749/50 für das (verlorene) Schauspiel *Alceste* von Tobias Smollett geschrieben hatte [vgl. auch die Studie von TINA HARTMANN, dazu hier 17.26]. KONOLD sieht das Stück, in dem nur „Götter, Halbgötter und deren „Mitarbeiter““ (S. 315) von Sängern, Menschen von Schauspielern darzustellen waren, in der Nähe der Masque angesiedelt (ebd.). – GABRIELE BUSCHMEIER (*Gluck als Bearbeiter eigener Opern am Beispiel des Dramma per musica Ezio*, S. 319-328), summarischer Vergleich der beiden Fassungen für Prag (1750) und Wien (1763); Änderungen für Wien betrafen vor allem „die Aktschlüsse, an denen die emotionale Spannung eskaliert“. Ezio und Fulvia wurden deutlicher in den Mittelpunkt gerückt (S. 321); es folgt ein Abschnitt zu den „unterschiedlichen Produktionsbedingungen in Prag 1750 und Wien 1763/64“ (S. 322-326). Abschließend wird festgestellt, der Wiener *Ezio* oszilliere zwischen Opera seria und Reformoper (S. 328).

Muscorum n° 10 (2011): Jean-Georges Noverre (1727-1810). *Danseur, choréographe, théoricien de la danse et du ballet. Un artiste européen au siècle des Lumières*, Tours: Université François-Rabelais 2011, 393 S.

Muscorum bietet ein weites Themenspektrum, aber eine gewisse Vorliebe für das 18. Jh., dem vier der letzten fünf Ausgaben gewidmet waren (vgl. zuletzt einen Bd über Gluck, dazu hier 20,33f.), ist offensichtlich (und korrespondiert mit den Forschungsinteressen der Hrsgin LAURINE QUETIN). Der umfangreiche zehnte Bd ist Noverre gewidmet, der nach MARIE-THÉRÈSE MOUREY (*Préface*, S. 5-11, hier S. 5) „une sorte d'inconnu célèbre“ ist; sein 200. Todestag (19. Dezember 2010) war Anlaß zu einem Kolloquium in Paris (21.-23.10.2010), mit dem eine „révision critique de l'historiographie novériste“ eingeleitet werden sollte (S. 6). Die 21 Beiträge verteilen sich auf drei Sektionen.

Noverre en France. Le parcours et ses étapes (fünf Studien): MARIE DEMEILLIEZ (*Noverre, jeune danseur au Collège Louis-le-Grand*, S. 15-38), zu Noverres Auftritten bei den Abschlüssen des Collège („un haut-lieu de la danse parisienne“, S. 15), bei denen neben Schülern jüngere und arvierte Berufstänzer mitwirkten (S. 16-19); als Anfänger tanzte Noverre mit den Schülern, nicht mit

den berühmten Kollegen zusammen (S. 26). – BERTRAND POROT (*Noverre à l'Opéra-Comique: nouvelles perspectives et découvertes (1743-1756)*, S. 39-64), zur Geschichte des Opéra-Comique (S. 39-41) und zu seiner Ballettruppe (S. 41-47: 1744 elf Tänzer; nachdem das Theater 1745-1752 zwangsweise geschlossen war, sind 1755 33 Tänzer engagiert, S. 45), zu den ersten Auftritten des sechzehnjährigen Noverre als Tänzer (vom 31.8.1743 bis Herbst 1744 in vier Balletten, S. 47-50) und zu seiner Tätigkeit als Choreograph (Juli 1754 – Februar 1756, S. 51-56). – FRANÇOISE DARTOIS (*Noverre à Lyon et sa postérité*, S. 65-83), Noverre war 1749-1752 in Lyon engagiert, zunächst als Tänzer; in der Spielzeit 1751/52 brachte er mindestens zehn neue Choreographien auf die Bühne (S. 66-70). 1757-1760 wirkte er erneut, ausschließlich als Choreograph, in Lyon (S. 73-75), wo er 1759 die erste Aufl. der *Lettres de la danse* veröffentlichte (S. 76) und "un tournant déterminant vers le ballet d'action" vollzog (S. 80). Trotz seiner Erfolge in ganz Europa wurden seine Choreographien in Paris kühl aufgenommen (S. 77-79). – MARIE-FRANÇOISE BOUCHON (*Noverre Maitre des ballets à l'Académie Royale de Musique (1776-1781)*, S. 86-95) erinnert daran, daß Noverre seine Ernennung zum Ballettmeister der Pariser Oper nur der Protektion der Königin Marie Antoinette verdankte (S. 85), was einige Mitglieder der Truppe übel vermerkten (S. 86). In fünf Jahren brachte er sieben Ballets-pantomimes heraus (S. 87), hatte aber wenig Erfolg (S. 90). – MICHÈLE SAJOUS D'ORIA (*Les Observations sur la construction d'une nouvelle salle de l'Opéra de Noverre: une contribution au débat sur l'architecture théâtrale au temps des Lumières*, S. 97-113), u.a. zu Noverres Vorschlägen zur Beleuchtung (gegen das Rampenlicht, S. 102), für die Abschaffung der Prosenzienslogen (S. 103f.), zur Form des Theatersaals (S. 105); Abb.en zeigen u.a. Entwürfe für ein Opernhaus an der Place du Carrousel (S. 110-112). [Dieselbe Quelle hat auch SYBILLE DAHMS ausgewertet, s.o. 31.]

La Carrière européenne de Noverre (acht Beiträge): MARIE-THÉRÈSE MOUREY (*Berlin, Stuttgart, Vienne: les étapes de la carrière germanique de Noverre*, S. 119-131), zu den Auftritten als Tänzer in Berlin (1744-1747, S. 121-123), zur Tätigkeit als Choreograph am (glanzvollen) Hof Herzog Karl Eugens von Württemberg (S. 127f.) und zum nur scheinbar ungetrübten Glück in Wien (S. 129f.). – MARIE-THÉRÈSE MOUREY (*La tentation de la Pologne: le "manuscript de Varsovie" (1766)*, S. 133-154), weist hin auf elf Bde mit Schriften zur Ballettheorie (Bd 1), Szenarien (Bd 2), Partituren (Bde 3-6), Kostümfigurinen (Bde 7-10) sowie Nachträgen, Anweisungen für die Schneiderei etc. (Bd 11), die Noverre 1766 als 'Bewerbungsunterlagen' an den polnischen König sandte. [S. 136 wird *La Toilette de Vénus* zu den in Bd 2 enthaltenen Szenarien gerechnet, obwohl es in der vorangestellten Inhaltsübersicht fehlt.] Im Anhang (S. 143-145) sind der Entwurf eines "Ballet historique" nach dem neunten Gesang von Voltaires *Henriade* und Voltaires Antwortschreiben wiedergegeben. Farbige Illustrationen (S. 143-153). – MARIETTE CUÉNIN-LIEBER ("Ce Prince ami des arts, des talents et de la magnificence": *Noverre et Charles-Eugène de Wurtemberg*, S. 155-171), zu Briefen Noverres (und seiner Frau) an den Herzog und seinen engsten Vertrauten von 1768/69 und 1770: Noverre, der sich in Wien nicht wohlfühlte, hoffte (vergeblich) auf eine Rückkehr nach Stuttgart. – SYBILLE DAHMS (*Noverre à Vienne (1767-1774, 1776): entre désastre et triomphe*, S. 173-185), zu Schwierigkeiten mit Maria Theresias Sittenkommission (Herbst 1767, S. 173f.) und zu finanziellen Problemen der Wiener Theater (S. 175f.), infolge derer prominente Tänzer nicht zu halten waren; Noverre bildete jedoch rasch Nachwuchskräfte heran, mit denen er seine Reformballette aufführte (S. 177f.). Im Anhang (S. 182f.) zwei hier erstmals gedruckte Briefe an Kaunitz. – LAURINE QUÉLIN (*Noverre face à Calzabigi*, S. 187-191) weist auf die Noverre-Karikatur (den Ballettmeister Passaglio) in Calzabigis und Gassmanns *Opera seria* hin. – JOSÉ SASPORTES (*Noverre en Italie*, S. 193-201), zur Kontroverse zwischen Noverre und Angiolini (Liste der einschlägigen Schriften, S. 193f.) und zu Noverres Tätigkeit am Regio Ducal Teatro in Mailand (August 1774 – Februar 1776, S. 195); die Kontroverse über die beiden Formen des Handlungsballetts setzt sich bis ins 19. Jh. fort (S. 199). – JENNIFER THORP (*Jean-Georges Noverre à Londres: Drury Lane et le King's Theater de Haymarket*, S. 203-219), Noverres erstes Gastspiel in London 1755, am von David Garratt geleiteten Drury Lane mit *Les Fêtes chinoises*, wurde von antifr. Demonstrationen gestört (S. 204f.); am King's Theater gab es 1781/82 eine glanzvolle Saison (S. 206f.), spätere Gastspiele litten u.a. unter finanziellen Schwierigkeiten des Theaters (S. 208f.). – KARIN MODIGH / IRÈNE GINGER (*Une dernière tentative d'emploi de Noverre: le dossier de candidature au roi de Suède en 1791*, S. 221-239), bei Gustaf III. hatte Noverre mit seinen 'Bewerbungsunterlagen' (zwei Bde Ballettprogramme und Kostümfigurinen) nicht mehr Erfolg als 25 Jahre vorher (s.o.) beim poln. König (zu den Kostümen vgl. S. 227-230; Farbabb.en von sechs Figurinen S. 236-238).

L'Œuvre chorégraphique de Noverre. Origines et modèles – diffusion, reception et con-

troverses (8 Beiträge): RAPHAËLLE LEGRAND (*Le ballet d'action avant Noverre: Rameau et l'écriture sonore du geste*, S. 245-262), zum Ausdruck von Handlungen und Leidenschaften durch Tanz (S. 245) in Rameaus Opern; es ergeben sich zwei sehr unterschiedliche Möglichkeiten: "une intégration musicale aussi complète que possible dans l'action chantée – leçon retenue par Gluck – ou au contraire une autonomie qui en favorisera l'émancipation – préconisée par Noverre" (S. 252). – LAURENCE MARIE (*Le comédien anglais David Garrick, source d'inspiration pour la danse pantomime?*, S. 263-273) bejaht im ersten Abschnitt die im Titel gestellte Frage: Garricks "jeu visuel, mobilisant le visage et le corps pour exprimer les passions" (S. 266) habe Noverre entscheidende Anregungen gegeben; in Garricks Bibliothek konnte er die Schriften von Vorläufern wie John Weaver (S. 267f.) kennenlernen. – PETRA DOTLAČILOVÁ (*Diffusion des ballets de Noverre en Bohême et en Moravie*, S. 275-292), 1771 wurde in Prag erstmals ein von einer Choreographic Noverres inspiriertes Ballett aufgeführt (S. 276); drei seiner Ballette brachte sein Schüler Anton Rössler 1777 in Brünn auf die Bühne (S. 277f.). Im Anhang (S. 281-288) sind drei (nicht sonderlich aussagekräftige) Briefe Noverres an Metternich (1809/10) wiedergegeben. – BRUCE ALAN BROWN (*Les sources musicales des ballets de Noverre dans les archives de la famille Schwarzenberg à Český Krumlov*, S. 293-314), die reichhaltige Bibliothek besitzt u.a. etwa 70 Ballettpartituren oder Arrangements, die "une bonne partie des ballets viennois pendant la période après 1750" repräsentieren (S. 295); die Abschriften wurden von den Kopisten der kaiserl. Theater geliefert und dürfen die in Wien aufgeführten Werfkassungen getreu wiedergeben (S. 299). – JEAN-PHILIPPE VAN AELBROUCK (*Noverre et la diffusion de ses œuvres à Bruxelles*, S. 315-321), zu Aufführungen in den 50er und 60er Jahren des 18. Jhs. – IRENE BRANDENBURG (*Angiolini, Noverre et la "querelle de la danse"*, S. 323-348), zu den Anfängen der Kontroverse 1773-1775 (S. 324f.) und detailliert zu den *Memorie per servire alla storia degli spettacoli del teatro di Milano degli anni 1774-1775* (der an. Autor ergreift Partei für Noverre, S. 326ff.); der Verf. ist nach BRANDENBURG im unmittelbaren Umfeld Noverres zu suchen, so daß Carpani nicht in Frage kommt (S. 337f.). – CÉCILE CHAMPONNOIS (*Diffusion européenne et généralisation des théories de Noverre: les Horaces et les Curiaees*, S. 349-365), in Paris (1777) wurde Noverres Ballett sehr kritisch aufgenommen (S. 351-354); die Studie behandelt das Verhältnis zur Tragödie Comeilles (S. 355-359) und zu Nicolas-François Guillauds (zu ihm vgl. hier 20,33) Libretto-Versionen für Salieri (1786) und Bernardo Porta (1800, S. 360-364) [vgl. auch hier 14,17]. – JUAN IGNACIO VALLEJOS ("*Noverre*": *la construction d'un nom d'auteur et les enjeux de sa réception (XVIII-XIX) siècles*, S. 367-377), zum Konzept der 'Autorschaft' eines Balletts und zur Bedeutung Noverres in der Geschichte des Bühnentanzes; seinem Fazit: "En somme, Jean-Georges Noverre constitue une formidable porte d'entrée pour la recherche sur la danse du XVIII^e siècle, y compris de sa réception, mais elle doit être comprise dans toute sa complexité et son imbrications avec la culture de son époque" (S. 376) wird man nicht widersprechen.

Mozart-Jahrbuch 2007/08 der Akademie für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Kassel etc.: Bärenreiter 2011, XIV + 261 S.

Das Mozart-Jahrbuch 2006 erschien 2008 (vgl. hier 17,31-33); danach gab es einen Wechsel in der Herausgeberschaft, die Redaktion des vorliegenden Doppelbandes lag erstmals in den Händen des Wissenschaftlichen Leiters der Internationalen Stiftung Mozarteum, ULRICH LEISINGER, den Besprechungsteil betreut weiterhin JOHANNA SENIGL (vgl. das Vorwort, S. XIII f.). "Unvorhergesehene Hindernisse"³⁹ (S. XIV) hatten zur Folge, daß der Band mit bedauerlicher Verspätung erscheint.

Vier der "wissenschaftlichen Beiträge" sind Mozarts Klavierkonzerten gewidmet (S. 3-91), dazu kommt KURT BIRSAKS *Findliste zur Blasinstrumentensammlung Christian Cubasch der Internationalen Stiftung Mozarteum* (S. 93-133). Ungewöhnlich viel Raum (fast die Hälfte des Bandes) nehmen Rezensionen (S. 135-241) und "Mozart-Bibliographie (Auswahl)" ein (S. 243-260) – natürlich galt es, die Publikationsflut des Jubiläumsjahrs zu kanalisieren. Besprochen werden 61 Bücher und neun Notenausgaben (vgl. S. XIV). Sehr nützlich ist ULRICH LEISINGERS Vergleich zwischen sechs Mozart-Lexika und -Handbüchern (drei deutsche, zwei englischsprachige, ein französisches, S. 135-142), darunter das von SILKE LEOPOLD hg. einbändige *Mozart-Handbuch* der Verlage Bärenreiter und

Metzler (Kassel / Stuttgart – Weimar 2005) und das *Mozart-Lexikon* (hg. von GERNOT GRUBER und JOACHIM BRÜGGE, s. hier 13,41), das als Bd 6 des großen *Mozart-Handbuchs* im Laaber Verlag erschien (Gesamtherausgeber GERNOT GRUBER in Verbindung mit DIETER BORCHMEYER, 2005). Als Fazit ergibt sich, daß „keines der Bücher allen Ansprüchen genügen kann“, andererseits „jedes andere Schwerpunkte und individuelle Stärken“ aufweist (S. 141), so daß alle ihre „Daseinsberechtigung“ haben (S. 135). – Die Bde 1 bis 4 von GERNOT GRUBERS *Mozart-Handbuch* werden einzeln besprochen (S. 142-157); warum eine Rezension zu Bd 5 (*W.A. Mozart. Seine Welt und seine Nachwelt*, hg. von GERNOT GRUBER und CLAUDIA MARIA KNISPEL, 2009) fehlt, ist unerfindlich: er erschien zwar als letzter, und die Redaktion des Jahrbuchs dürfte 2009 im wesentlichen abgeschlossen gewesen sein, aber wenn die Manuskripte dann anderthalb Jahre liegen bleiben, sollte man diese Chance wenigstens nutzen. Bd 3 über *Mozarts Opern* (2 Teilbde, hg. von DIETER BORCHMEYER und GERNOT GRUBER, 2007) wird von ANJA MORGENSTERN trotz Kritik im einzelnen positiv beurteilt („fast durchweg auf hohem Niveau“, S. 151).

Neue Mozart-Biographien werden von MELANIE UNSELD in einer Sammelrezension gewürdigt (S. 157-164; neu von Umfang, Anspruch und Zielpublikum her kaum vergleichbare Bücher), während die gewichtige Lebensbeschreibung von MARTIN GECK (*Mozart. Eine Biographie*, Reinbek: Rowohlt 2005) von ULRICH LEISINGER bemerkenswert kritisch besprochen wird (S. 165-168). Summarische Besprechungen zu neun Ausstellungskatalogen (S. 169-177) erinnern einen vor allem daran, was man 2006 alles verpaßt hat. Die letzte und umfangreichste Abteilung „Briefausgaben, ausgewählte Einzelstudien und Sammelbände“ (S. 178-233) gibt sich schon in der Überschrift als Gemischtwarenladen zu erkennen. Hervorzuheben sind GERNOT GRUBERS differenzierte Auseinandersetzung (S. 182-185) mit JAN ASSMANNs Deutung der *Zauberflöte* als eines Rituals (*Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*, München – Wien: Hanser 2005; GRUBER gibt zu bedenken, „daß Mozart Aussagen, Affektlagen einzelner Personen und die Ausrichtung zwischenmenschlicher Beziehungen, so wie sie im Text vorgegeben sind, in seiner Komposition selten bloß stützt, als daß er sie vielmehr ins Gleiten bringt oder ihnen durch Pointierungen etwas Unglaubliches gibt“, S. 184); HARALD STREBELs viele Berichtigungen und weiterführende Hinweise bietende Besprechung (S. 208-214) eines dünnen Tagungsbandes über *Mozart und die geheimen Gesellschaften seiner Zeit* (hg. von HELMUT REINALTER, Innsbruck – Wien – Bozen: Studien Verlag 2006; auch zu freimaurerischem Gedankengut in der *Zauberflöte*, S. 212f.); RUDOLPH ANGERMÜLLERS (S. 221-223) Eloge auf die Diss. von CHRISTIANE SCHUMANN, *Mozart und seine Sänger. Am Beispiel der Entführung aus dem Serail*. Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 2005, und schließlich ANGERMÜLLERS Würdigung (S. 231-233) einer amerikanischen Arbeit zu (Wieder-)Erkennungsszenen in Mozarts Opern (JESSICA WALDOFF, *Recognition in Mozart's Operas*, New York etc.: Oxford University Press 2006).

*Gioachino Rossini. *Il turco in Italia*. Text von Felice Romani. Libretto Italienisch/Deutsch. übers. und hg. von RETO MÜLLER (Operntexte der Deutschen Rossini Gesellschaft, 13). Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2011, XXIV + 172 S.

Gioachino Rossini. *Adelaide di Borgogna*. Text von Giovanni Schmidt. Libretto Italienisch/Deutsch. übers. und hg. von RETO MÜLLER (Operntexte der Deutschen Rossini Gesellschaft, 23). Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2011, XXIV + 116 S.

Die Deutsche Rossini Gesellschaft hat sich viel vorgenommen: Alle 41 Libretti, zu denen Rossini Musik lieferte, sollen (nach und nach) in zweisprachigen Ausgaben erscheinen, die (so die z.T. übereinstimmenden „Vorbemerkungen“ der beiden vorliegenden Bände, *Turco*, S. VI f., *Adelaide*, S. VI f.) „in erster Linie eine partiturgetreue Lektüre des vom Komponisten vertonten Textes ermöglichen“ sollen. Zusätzlich zum Text der Partitur (nach der kritischen Ausg. der Fondazione Rossini, soweit sie vorliegt) werden im ersten Librettodruck enthaltene, aber von Rossini nicht vertonte Passa-

gen aufgenommen und durch graue Schrift gekennzeichnet; vor allem im *Adelaide* di *Borgogna*-Buch wirkt der Druck dieser Passagen unschön verwaschen, die traditionellen "Virgoletti" wären vermutlich die bessere Lösung gewesen. Der Text der Nummern ist grau unterlegt (von Rossini nicht vertonte Nummern erscheinen also in grauer Schrift auf grauem Grund), Alternativnummern werden (ebenfalls in grauer Schrift, aber eingerahmt) "an der passenden Stelle in den Text integriert". Die Einleitungen zu Entstehungs- und Aufführungsgeschichte sind knapp gehalten (dreieinhalb Seiten für den *Turco*, fünf für *Adelaide*), dafür gibt es jeweils eine detaillierte Handlungsübersicht (*Turco*, S. XII-XXI. *Adelaide*, S. XIV-XXI) mit Szenen- und Nummernzählung, die auch Alternativnummern und spätere Ergänzungen berücksichtigt; darauf folgt noch einmal ein "Nummernschema" (*Turco*, S. XXII-XXIV. *Adelaide*, S. XXII-XXIX), das Zusätze separat ausweist.

"Bei der deutschen Prosaübersetzung wurden Wort- und Sinntreue sowie Lesbarkeit gleichermaßen angestrebt" (Vorbemerkungen). Sonderlich genau ist die Wiedergabe des it. Textes freilich nicht; im *Turco* ändert MÜLLER ohne Not z.B. die 'Ankunft' (*l'arrivo*) in "die Anwesenheit dieser Zigeuner" (S. 9), macht aus Geronios Wunsch, 'das Hirn seiner Frau zu heilen' (*se... il cervello di mia moglie / potrò giungere a sanar*), "ob ich meiner Frau den Kopf wieder zurechtrücken kann", was etwas ganz anderes ist (# 2, S. 10f.; ebenso *il cervello di mia moglie / è formato di tal pasta / che un astrologo non basta / come è fatto ad indagar* "Der Verstand meiner Frau ist so verdreht, dass kein Astrodeuter ihn durchschauen kann", statt 'das Hirn meiner Frau ist aus solchem Stoff, daß ein Wahrsager nicht genügt, um seine Zusammensetzung zu ergründen'), stuft den *palazzo magnifico*, der Selim erwartet, zum "prächtigen Haus" herab (S. 18f.), läßt den ankommenden Türken statt des 'Bodens' 'halluzinierenden' (*delira*, S. 30f.) einen "schwankenden" Narciso und aus der 'launischen' (*capricciosa*, S. 34f.) eine "verrückte Gattin", etc.etc. Manches ist unidiomatisch: Geronios *se tu seguiva a far la pazza* (S. 14f.) kaum "wenn du weiter die Verrückte spielst", sondern "Dummheiten machst"; *viva il bel tempo* (S. 20f.) wohl nicht "es lebe die frohe Zeit", sondern schlicht "das schöne Wetter". "Ach, des Himmels und der Erde Liebe bist du, teures Italien" ist ohne den Blick auf das Original (*Ah! Del cielo, e della terra, / cara Italia, sei l'amor*, S. 22f.) kaum verständlich, besser wäre 'du bist wirklich von Himmel und Erde verwöhnt'. Anderes wirkt ungelent: Zaida zufolge befahl Selim "ihm hier meinen Tod" (*impone a colui che morta io sia*, S. 16f.) statt 'diesem Mann hier'; für Fiorillas *Non si dà follia maggiore / dell'amare un solo oggetto* schreibt MÜLLER "Es gibt keine größere Torheit, als nur etwas allein zu lieben" statt 'als nur eine einzige Person...'. *Con un poco di modestia / io so ben quel che si fa* heißt nicht "Mit ein bißchen Bescheidenheit weiß ich gut, wie man es macht" (S. 26f.), sondern 'Ich weiß genau, was man mit ein bißchen Bescheidenheit erreichen kann', etc.etc. Stilistisch schwankt die Übersetzung auf etwas irritierende Weise zwischen gehobener ("Hier versteckt können wir erspähen, wer dem Boot entsteigen wird", S. 23, wobei das deutsche Futur natürlich unidiomatisch ist) und aktueller Umgangssprache ("Der eifersüchtige Liebhaber ist am Überlegen", S. 33; "Die Treulose hat mich versetzt", ebd., wo es, wenn schon, dann 'abserviert' heißen müßte [*All'incostante son venuto in odio*]). Immerhin trägt der deutsche Text dazu bei, daß die Flüche der Vergangenheit (deren französischen Pendants schon Georges Brassens ein Denkmal setzte) wie "Pötzblitz" (S. 35) oder "verflixt" (S. 117) nicht völlig in Vergessenheit geraten.

In Fiorillas letzter Arie (# 15, S. 156f.) liegt ein Mißverständnis vor, das auch die Inhaltsangabe beeinflusst: Geronio läßt ihr nicht "die alten Kleider" zurückgeben (S. XX). Fiorilla ist weder Griselda, noch will sie sich modisch kasteien: *Squallida veste bruna / d'affanno e pentimento / fia l'unico ornamento / che si vedrà con me* heißt 'Das traurige, dunkle Kleid des Kummers und der Reue soli die einzige Zierde sein, die man künftig an mir sieht', wobei die *veste bruna* den Mönchs- bzw. Nonnenhabit bezeichnet, d.h. sie will ins Kloster gehen. Zu dem Irrtum kommt es, weil MÜLLER die Attribute falsch bezieht: "Das trostlose und ergraute [!] Gewand sei des Kummers und der Reue einzige Zierde (...)"².

Auf eine (sinnvolle) Verszählung wird wohl auch deshalb verzichtet, weil die Ausgabe nach heutiger (ärgerlicher) Praxis die metrische Struktur des Librettos ignoriert und Teile auf mehrere Sprecher verteilter Verse jeweils linksbündig setzt, statt sie entsprechend einzurücken. So fallen natürlich auch Unregelmäßigkeiten nicht auf: Das Quintett # 14 beginnt (S. 134-137) mit einer Ottonari-Passage, der letzte Vers in Geronios erstem Vierzeiler (S. 134) ist hypometrisch, da Rossini *eguale* (vgl. das Mailänder Uraufführungslibretto, im Facsimile der Fondazione Rossini, dazu hier 11,32, S. 195) durch dreisilbig zu singendes *egua-al* ersetzt; weiter unten (S. 136) sind aus Selims Ottonari *Ah!*

Se caro a te son io, / altro ben bramar non so zwei hypometrische Verse *Se caro a te son io, / bramar non so di più* geworden (wobei der zweite Vers zusätzlich vom o-Reim der übrigen vier versi tronchi abweicht). Hier erweist sich das Prinzip, grundsätzlich den Text der Partitur zu übernehmen, als problematisch: Leser, die über eine gewisse Sensibilität für Sprachrhythmen verfügen, werden an diesen Stellen auch dann hängenbleiben, wenn sie mit den Regeln italienischer Metrik nicht vertraut sind. Wenn man nicht (pedantische) Fußnoten zu Rossinis Textbehandlung machen will, wäre es wohl besser, hier den (exakt bedeutungsgleichen) Wortlaut des Uraufführungslibrettos zu übernehmen.

Das Libretto der viel seltener gespielten *Adelaide di Borgogna* (Anlaß, diesen Text als zweiten der Reihe herauszubringen, war wohl die Neuinszenierung in Pesaro 2011, vgl. S. Xlf.), das vielleicht von Giovanni Schmidt stammt (vgl. S. VIIIff.) ist von ausnehmend bescheidener literarischer Qualität. Da die *Seria* stilistisch einheitlicher ist als die *Buffa*, ist der deutsche Text weniger heteroklit und stilblüten-anfällig als der des *Turco* (bloß Tannhäuser läßt grüßen, wenn *Infiora, o santo altare* mit "Erblühe, o geheiligter Altar" – statt "laß dich mit Blumen schmücken" – übersetzt wird, S. 56f.).

THOMAS LINDNER, *Donizettiana et alia musicologica. Scripta minora* (Primo Ottocento, 4),
Wien: Praesens 2011, 511 S.

Die ersten drei Bände der Buchreihe „Primo Ottocento“ erschienen zwischen 1999 und 2005 (vgl. hier 6.17f.; 8.29f.; 12.38f.). Nach einer längeren Unterbrechung legt der Herausgeber THOMAS LINDNER jetzt einen gewichtigen Band mit seinen „sowohl (...) musikologischen und musikhistorischen als auch essayistischen und kritischen“ Beiträgen zu Donizetti, Bellini, Rossini, Verdi und fünf ihrer Zeitgenossen vor. Vieles ist anläßlich von Aufführungen und CD-Einspielungen (meist von Raritäten) entstanden; breiten Raum nehmen musikphilologische Probleme ein: Der Verfasser übt oft (fundierte) Kritik an editorischen Entscheidungen von Dirigenten und Dramaturgen oder erläutert die Quellenlage. TH. LINDNER, im Hauptberuf klassischer Philologe und historisch-vergleichender Sprachwissenschaftler, ist von geradezu einschüchternder Produktivität, was die den Band beschließende, mit metikulöser Vollständigkeit erstellte Verzeichnis seiner Schriften und Vorträge beweist (S. 470-510); die aufgenommenen Arbeiten entstanden über einen Zeitraum von knapp zwanzig Jahren, was eine gewisse Inhomogenität unvermeidlich macht. Angehängt ist eine umfassende Bibliographie zum Thema (S. 368-467); viele Beiträge wurden um Verweise auf die jeweils einschlägige Literatur ergänzt, bis LINDNERS als in Vorbereitung angekündigte *Enzyklopädie der italienischen Opernkomponisten des Primo Ottocento* erscheint, kann der Band somit auch zum Nachschlagen benutzt werden.

Da die meisten Texte aus gegebenem Anlaß entstanden, ist der Umfang der den einzelnen Komponisten gewidmeten Abschnitte naturgemäß sehr unterschiedlich. Den meisten Raum darf nicht, wie der Titel zu suggerieren scheint, Donizetti (S. 7-64), sondern Rossini (S. 167-277) beanspruchen (über dreißig Seiten sind – anläßlich der ‚Jahrhundert-Erstaufführung‘ unter der Ägide der Deutschen Rossini-Gesellschaft in Bad Wildbad 1997 [s. hier 5,21f.] – allein *Eduardo e Cristina* gewidmet, S. 205-207, 216-249). Bellini (S. 65-81) und Verdi (S. 278-292) sind überraschend. Simon Mayr (S. 82-94), Persiani (S. 95-101) und Otto Nicolai (S. 133-143) erwartungsgemäß knapp behandelt; etwas mehr Aufmerksamkeit dürfen Mercadante (S. 102-132) und Pacini (S. 144-166) beanspruchen. – LINDNER geht davon aus, daß die „spätrokokohafte Stilistik“ Cimarosas, Salieris, Paisiellos, Mozarts u.a. von Simon Mayr und den Komponisten seiner Generation „ins Primo Ottocento überführt“ wurde (wobei Einflüsse der *Buffa* wie der frz. Oper wirksam waren); der so entstandene „prärossinianische Stil“ habe dann durch den Schwan von Pesaro „die gültige Form“ erhalten (S. 90f. und passim).

Über die besprochenen Komponisten und Werke wird der Leser im allgemeinen zuverlässig informiert, allerdings ist bei der Durchsicht der älteren Texte hier und da Fragwürdiges stehengeblieben: Was LINDNER (1991) über die patriotische Intention des *Nabucco* schrieb (S. 289), ist überholt (vgl. jetzt die, allerdings inkonsistent argumentierende, Arbeit von LEY, dazu hier 19,35). Die letzte Abteilung, „Miscellanea“ (S. 293-367) enthält mehrere Beiträge, die – nicht immer glücklich – über den Rahmen des Primo Ottocento hinausgreifen: Ein Text über „Die Geschichte der *opera buffa*“ (1994, S.

293-297) verkennt oder ignoriert die komischen Elemente in der venezianischen Oper des 17. Jhs und leitet den frz. Opéra comique aus der Buffa ab (S. 294; wenn überhaupt, dann umgekehrt); ein Beitrag über die *Entführung aus dem Serail* (1993, S. 362-367) übersieht, daß Joseph II. 1778 das Deutsche Nationalingspiel institutionalisiert hatte; daß Mozart ein deutsches Buch vertonte, ist daher keineswegs eine „beachtliche Entscheidung“ (S. 362). Der großmütige Bassa taugt nicht als Exempel „des vermeintlich unkultivierten Fremden“ (S. 365), da er bekanntlich als Christ und Spanier geboren wurde. Trotz solcher kleinen Versehen ist der Band für Liebhaber der ‚Belcanto‘-Oper sehr nützlich.

*FRIEDRICH LIPPMANN, *Die italienische Opera seria des 19. Jhs und der Romanticismo*, aus: *Musicologia come pretesto. Scritti in memoria di EMILIA ZANETTI*, a cura di TIZIANA AFFORTUNATO, Roma: Istituto italiano per la storia della musica [2011], S. 191-204

FRIEDRICH LIPPMANN stellt zunächst (S. 191-194) verschiedene, kunst- und musikwiss. Versuche einer Begriffsbestimmung des ‚Romantischen‘ einander gegenüber (trotz aller Unterschiede ließen sich als fundamentale Merkmale benennen: Interesse am Besonderen (Individuellen) statt am Allgemeinen und Ablösung der Nachahmungs- durch eine Ausdrucksästhetik). Das Donizetti / Bellini und Verdi gemeinsame „musikdramatische Anliegen“ sei, „in immer neuen *situazioni* die *passioni* in intensiver Weise musikalisch auszudrücken“, wobei die *passioni* „kolossal erhitzt“ erscheinen (S. 198), in extremem Gegensatz zum wesentlich rational orientierten metastasianischen Operntypus (S. 200f.). Verdis Stil markiere „keinen Paradigmenwechsel, sondern eine äußerste Potenzierung des Operntypus, den Donizetti und Bellini kreiert hatten“ (S. 204). [Daß it. Librettisten und Komponisten geglaubt hätten, „eher an ma. Gestalten als an denen der Antike die neuartige seelische Erregung sichtbar machen zu können“ (S. 202), wird durch *Norma* eindrucksvoll widerlegt; wichtiger dürften Zeitkolorit und pittoreske Wirkungen von Bühnenbild und Kostüm sein.]

Berlioz' Troyens und Halévy's Juive im Spiegel der Grand Opéra, hg. von XAVIER ZUBER, Stuttgart: Franz Steiner 2011, 142 S. + 15 Abb.en

Die Neuinszenierungen von *La Juive* und *Les Troyens* in der Staatsoper Stuttgart boten den Anlaß für ein Symposium Anfang November 2007. Die hier veröffentlichte Auswahl (vgl. das Vorwort, S. 3) gibt insofern ein etwas einseitiges Bild, als sieben Beiträgen zu den *Troyens* nur zwei zur *Juive* sowie einer, der beide Opern behandelt, gegenüberstehen.

SERGIO MORABITO (Leila, L'Ébreo, Der Jude und La Juive. *Die Grand Opéra La Juive im Kontext des historischen Romans*, S. 7-30) sucht die Frage: „Welchen Umgang findet ein Künstler jüdischer Herkunft mit den Bildern und Konstrukten jüdischer Figuren, mit denen ihn sein Metier konfrontiert?“ (S. 8) zu beantworten, indem er zwei zeitgenössische historische Romane vergleicht (zu progressiven und reaktionären Spielarten des histor. Romans vgl. S. 8-10 [im Zitat S. 11 3. Abschnitt *se mettre sur les rangs* nicht „Platz nehmen“, so S. 28n12, sondern ‚kandidieren‘]): Bulwer-Lyttons *Leila* (1838) nehme (wie G. Appolonis Opernversion *L'Ébreo* von 1855, die an it. Opern über alttestamentliche Stoffe anknüpft, S. 15) „eine letztlich ahistorische Perspektive“ ein (S. 16) und wiederhole das „Repertoire der Judenklischees“ (S. 13), während Carl Spindlers *Jude* (1827) ein „provokierendes Spiel (...) mit den antijüdischen Klischees seiner Leserschaft“ treibe (S. 18) und so „den Philosemitismus schlaglichtartig als die heimlich-unheimliche Kehrseite des Antisemitismus“ enthülle (S. 21). Daß die Änderung des Schlusses in Halévy's Oper, für die Scribe den „Triumph des christlichen Glaubens“, d.h. Rachels Konversion, vorgesehen hatte (S. 22-24), auf den Einfluß des Komponisten zurückgehen könnte, wird erwogen. Am Ende stehen Bemerkungen zur Stuttgarter Inszenierung (S. 24-27). – ISA-

BELLE MOINDROT (*Die Darstellung der Juden in der Oper*, S. 31-40) unterscheidet zwischen biblischen (d.i. alttestamentlichen) Judenfiguren; Figuren, die „in einer Episode zu Christi Zeiten“ (aus dem NT oder den Apokryphen) auftraten; (mehr oder weniger) allegorischen Figuren wie Ahasver; modernen Judenfiguren, deren Geschichte entweder von religiösen Konflikten und Verfolgung bestimmt wird oder nicht (S. 31f.). Sie zeigt, daß Halévys und Scribes Eléazar an allen Ausprägungen der jüdischen Identität (mit Ausnahme der letzten: moderne Figuren, die nicht von religiösen Konflikten betroffen sind) Anteil hat.

HUGH MACDONALD (*De orchestralen Mittel an der Pariser Opéra von La Juive bis Les Troyens*, S. 41-49), zur Bühnenmusik bei Meyerbeer (S. 42f.) und zur Verwendung von Saxinstrumenten in der frz. Oper (S. 43-49).

Der eher journalistische als wissenschaftliche Beitrag von PIERRE-RENÉ SERNA (*Les Troyens: Ein Gegenentwurf zur Grand Opéra?*, S. 51-60) weist darauf hin, daß Berlioz selbst hinsichtlich der Gattungsbezeichnung der *Troyens* unsicher war (S. 51f.), und ordnet das Werk nicht dem von ihm so genannten „Historischen Grand Opéra französischer Prägung“ (S. 53), dessen distinktive Merkmale ihm weder bei Dramaturgie, Stoffwahl, Musik noch szenischer Realisierung, sondern in der Intention der Autoren zu liegen scheinen („Suche nach unmittelbarem Erfolg und Gewinn“, S. 55), sondern der *Tragédie lyrique* bzw. ihrer Nachfolge zu (S. 59). [Der Stoff der *Troyens* ist keineswegs „mythologisch“, so S. 59, sondern als historisch aufzufassen, und Napoléon III ist auch nicht der „Bürgerkönig“, so S. 57; „Louis XVI.“ (sic), ebd., I. vermutlich ‚XIV.‘.] – GERARD CONDÉ (*Les Troyens von Berlioz, eine zeitlose Oper*, S. 61-82) von dem wir u.a. erfahren, daß Gounod und der Wagner der *Meistersinger* den „Neoklassizismus“ repräsentieren (S. 79), betont, daß Berlioz u.a. im Rückgriff auf Musik früherer Zeiten (vgl. S. 79) ein zukunftssträchtiges Werk geschaffen habe (man ahnte es). Entwaffnend das Urteil über Wagner: Dessen Opern hätten sich „schon zu Lebzeiten des Komponisten so schnell [!] durchgesetzt“, daß sie ihrer Zeit nicht „wesentlich voraus“ hätten sein können (S. 61).

DAVID CHARLTON (*Italianisierte Formen in Les Troyens*, S. 83-96) bezeichnet *Les Troyens* als „eine Art persönliche Enzyklopädie des Komponisten“ (S. 84); „*Les Troyens* scheint ein Beispiel jedes kompositorischen Mittels zu enthalten, das Berlioz bereits in anderen, vorausgegangenen Werken erprobt hatte“, ebd., und zeigt an fünf Beispielen, wie der Komponist die vierteilige Standardform (vgl. H.S. POWERS) der it. Nummern verwendete und abwandelte. – PETER BLOOM (*Die politischen Implikationen des ursprünglichen Endes von Les Troyens*, S. 97-109) macht darauf aufmerksam, daß die zunächst vorgesehene Schluß-Apotheose Roms (S. 98f.) „dem Muster der alten *tragédies lyriques*, etwa denjenigen Lullys, nachempfunden“ (S. 100) und als „Huldigung an den Kaiser Napoléon III. (sic)“ gedacht sei (S. 102); Berlioz habe den Schluß möglicherweise auf Drängen Pauline Viardots geändert (S. 103). [S. 100 „Ludwig XIV.“, diesmal I. ‚XVI.‘ S. 104 frz. *le roi n'est pas son cousin* heißt „er ist sehr eingebildet“, d.h. das Wortspiel bei Berlioz ist ironisch gemeint; außerdem ist *parrain* kein „Reimwort“ – worauf sollte es reimen?] – JOACHIM KREMER (*Historische Dimension und ästhetische Präsenz. Zur Rezeption der Troyens in Paris 1863 sowie in Stuttgart 1913 und 2007*, S. 111-123) stellt einleitend fest, daß über die in Stuttgart 1913 und 1967 aufgeführten Fassungen der *Troyens* derzeit keine Aussagen möglich sind (S. 113), und nimmt dann die Bemerkung eines Rezensenten der Erstaufführung 1913 zur „stilistischen Uneinheitlichkeit“ (S. 115) der Oper zum Anlaß, über die im Vergleich zu Wagner weniger radikal innovative Haltung Berlioz (S. 117) und die „klassizistische“ Wendung im V. Akt nachzudenken (S. 118f.).

ALAIN PATRICK OLIVIER (*Der Schatten Hectors*, S. 125-130) verweist auf die „orientalische“ Perspektive in den *Troyens* (S. 126 [vermutlich die Übersetzerin hat aus Dido, die, wenn es denn sein muß, eine nach Tunesien emigrierte Libanesin ist, „eine in den Libanon emigrierte Tunesierin“ gemacht, ebd.]), sieht in Dido (und Cassandra) den „weiblichen Messias“ der Saint-Simonisten (S. 128) und erörtert das Verhältnis der Oper zur „bonapartistischen Propaganda“ (S. 129). – Der etwas schlampig redigierte Beitrag von XAVIER ZUBER (*Fortschritt wider die Poesie. Hector Berlioz' Grand Opéra Les Troyens*, S. 133-140) sieht in Berlioz „nach 1830 (...) ein[en] Patriot[en] eines demokratisch wieder erstarkenden Frankreich“ (S. 133; wirklich?), insistiert auf dem „Spannungsverhältnis zwischen romantischer Oper und *Tragédie lyrique*“ in den *Troyens* (S. 135) und auf den Parallelen zur neueren frz. Geschichte (S. 140). [Hannibal war kein „Herrscher“, so S. 139.]

KLAUS LEY, *Latentes Agitieren: Nabucco, 1816-1842. Zu Giuseppe Verdis früher Erfolgsoper, ihren Prätexten, ihrem Modellcharakter* (Studia Romanica, 152), Heidelberg: Winter 2010, XI + 244 S. [vgl. hier 19,35]

Rez.: ALBERT GIER, *Romanische Forschungen* 123 (2011), S. 507-510.

Das lange Mittelalter: Imagination – Transformation – Analyse. Ein Buch für JÜRGEN KÜHNEL, hg. vom MONIKA SCHAUSTEN (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 763), Göppingen: Kümmerle 2011, 239 S.

JÜRGEN KÜHNEL ist ein *uomo universale*, der nicht nur wichtige Beiträge zur Mittelalter-Rezeption, zu Richard Wagner etc. vorgelegt hat, sondern als einer der Organisatoren der Salzburger Festspiel-Tagungen auch immer wieder mit Grundsatzreferaten zu den unterschiedlichsten Themen hervorgetreten ist. In Bamberg hielt er zuletzt einen glänzenden Vortrag über Imre Madáchs *Tragödie des Menschen* (veröffentlicht in den Akten der Welttheater-Ringvorlesung, vgl. u.,56), ein Drama, das er seinerzeit im Rahmen seiner Tätigkeit an der Studio-Bühne der Universität Siegen inszenieren wollte, was sich leider nicht verwirklichen ließ. Das vorliegende „Buch für JÜRGEN KÜHNEL.“ (auch wenn es keine traditionelle Festschrift ist, wäre ein Schriftenverzeichnis, vielleicht auch eine Liste der Inszenierungen KÜHNELS nützlich gewesen) enthält dreizehn Beiträge, größtenteils von Salzburger Weggenossen. Gut die Hälfte davon ist dem Musiktheater gewidmet; nur diese Aufsätze können hier besprochen werden.

HELMUT SCHANZE (*Nur „Litteratur“? Anmerkungen zu Wagners Texten*, S. 67-81) knüpft einmal mehr an den Vorrangstreit zwischen Wort und Ton an (S. 67), resümiert Nietzsches Kritik an Wagners Rhetorik – der Komponist habe „das Sprachvermögen der Musik in's Unermessliche vermehrt“ (zit. S. 71) – und geht abschließend auf Wagners Sprachtheorie ein (Musikalität der Vokale, Stabreim, S. 78-81). – JOACHIM HERZ (†) (*Lohengrin mit oder ohne Mittelalter*, S. 83-88) bietet gewohnt scharfsichtige (und kritische) Bemerkungen zu einigen Inszenierungen der letzten Jahre. – DANIELLE BUSCHINGER (*Zur Entstehung der Ring-Dichtung, Privatdruck des Ring-Librettos in der Ausgabe von 1853, Druck von 1863*, S. 89-113) weist darauf hin, daß der Textdruck von 1863 (der den sog. ‚Feuerbach-Schluß‘ enthält, S. 90f.), nicht die endgültige Fassung der *Ring*-Dichtung bietet. Kurz geht sie auf die Randbemerkungen Schopenhauers in seinem Exemplar des Drucks von 1853 ein (S. 94f.); detailliert verzeichnet sie die Änderungen, die Wagner (zwischen Dezember 1860 und Frühjahr 1863, vgl. S. 109) in das heute in der Pierpont Morgan Library, New York, befindliche Exemplar des Drucks von 1853 eintrug (S. 97-107; zahlreiche substantielle Änderungen im *Siegfried*, in der *Götterdämmerung* fast nichts). Abschließend (S. 110-113) wird die Genese des Schlusses (vom ‚Feuerbach-Schluß‘ über den ‚buddhistischen‘ zum ‚Schopenhauer-Schluß‘, nach den Eintragungen in Wagners Handexemplar von *Siegfrieds Tod*, National-Archiv A II e 6) dokumentiert. – ALBERT GIER („*verflochten ist das Geflecht*“, *Zeit und Erinnerung bei Proust und im Ring des Nibelungen*, S. 115-128) vergleicht (ausgehend von einer Studie von Pierre Boulez, vgl. S. 115) Figurenkonstellation (S. 117f.) und Triebkräfte der Figuren (Liebe / Begehren, Machtstreben / Eifersucht, S. 119) bei Proust und im *Ring*, setzt Leitmotiv und *mémoire involontaire* parallel (S. 120-122) und geht etwas ausführlicher (S. 122-128) auf die (auch im *Ring* wesentlich epische) Zeitstruktur beider Werke ein. – ULRICH MÜLLER (*Richard Wagner geht ins Musical-Theater: Das Meer und der Ring*, S. 129-144) präsentiert „eine Nibelungen-Operette im Stil von Jacques Offenbach [Oscar Straus, *Die lustigen Nibelungen*, S. 133-135], drei Nibelungen-Musicals (bzw. zwei nibelungische Rock-Opern) [S. 136-139]; einen Nibelungen-Rap; ein Nibelungen-Cross-Over von Oper und Rock; ein nibelungisches Heavy-Metal-CD-Album. Etwa die Hälfte davon hat satirisch-parodistische Züge (...).“ (S. 133).

JÜRGEN MAEHLER („*L'amor che move il sole e l'altre stelle*“ – *Werkcharakter und musikalisch-dramatische Struktur in Monteverdis* *Incoronazione di Poppea*, S. 185-204) bietet einen kritischen Forschungsbericht mit weiterführenden Beobachtungen zu Überlieferung (die beiden Partiturbss. als „im Gebrauch beschädigte Arbeitsexemplare aus dem Opernalltag“, S. 190), Quellen und philosophischem Hintergrund (S. 191-195, wichtig der Hinweis auf Gian Francesco Loredanos *Scherzi geniali*, S. 193f.), Orchester, Bühnenbild (S. 196-198) und Satztechnik (S. 200-202).

THEO HIRSBRUNNER (†) (*Eine Oper zur Unzeit*, Dialogues des Carmélites von François Poulenc, S. 205-214), zu Gertrud von Le Forts *Novelle*, dem Filmdrehbuch von Bernanos und Poulencs eigener Libretto-Einrichtung (S. 207-210), sowie (ausgehend von sechs repräsentativen Passagen) zum Stil der Musik (S. 210-213; die von THEO HIRSBRUNNER wohl vorgesehenen Notenbeispiele, vgl. S. 211, fehlen). Zur „Oper zur Unzeit“ werden die *Dialogues*, weil sie musikalisch bei Debussy, Mussorgski und Monteverdi anknüpfen (S. 205-213).

*PETER HAWIG, *Jacques Offenbach in Baden-Baden (1869)*, 2 Teile, Offenbach-Studien 181/82 = Bad Emser Hefte 319.1/2, Bad Emms: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2011, 60 S.

Der unermüdliche PETER HAWIG (s. zuletzt hier 20,43-45) widmet sich diesmal dem einzigen Offenbach-Werk, das in Baden-Baden uraufgeführt wurde, dem „halbabendfüllenden“ Zweiakter“ (so R. FISCHER, vgl. S. 6) *La Princesse de Trébizonde*; das Stück wurde 2000 in Bad Emms in deutscher Übersetzung (und mit von PETER HAWIG gesprochenen Zwischentexten anstelle der Dialoge) aufgeführt und auf anderthalb CDs der Sammlung „*Der Kapellmeister des lieben Gottes*“. *Musik von Jacques Offenbach* veröffentlicht (zu beziehen über die Jacques Offenbach-Gesellschaft). Die reich illustrierten Hefte geben einen Überblick über die Situation der Kurstadt Baden Baden Ende der 1860er Jahre (wo der in Bad Emms absehbare Niedergang noch nicht spürbar war, S. 1-7), skizzieren die Genese der *Princesse* nach Offenbachs Korrespondenz mit seinen Librettisten (S. 8-11) und geben die Berichte wieder, die der 'Chroniqueur' des Badeblatts, Richard Pohl, über das Gastspiel der Bouffes-Parisiens (zwölf Abende vom 7.7. bis 2.8. 1869, meist zwei oder drei Einakter pro Abend, einmal *Les bavards*, zum Abschluß dreimal das neue Stück, S. 12-30) und über die *Princesse de Trébizonde* (S. 31-51) veröffentlichte, wobei er Offenbachs Truppe wie auch seinem jüngsten Werk höchstes Lob spendet; zuletzt wird knapp die weitere Aufführungsgeschichte des Zweiakters skizziert (S. 51-56).

[Emmanuel] Chabrier, *L'Étoile*. Opéra bouffe en trois actes. Livret de Eugène Leterrier, Albert Vanloo. Allemand par JOSEF HEINZELMANN. Partition chant et piano d'après le Urtext de l'édition „L'Opéra français“ par KARL-HEINZ MÜLLER, Kassel – Basel – London – New York – Praha: Bärenreiter 2011. BA 8708-90, XVI + 262 S.

Chabriers *Étoile* verbindet mit dem absurden Witz einer Offenbachiaade durchaus eingängige, aber deutlich raffiniertere Musik, als man sie von Maître Jacques gewohnt ist. John Eliot Gardiner kommt das Verdienst zu, durch eine sehr gelungene Produktion in Lyon (EMI veröffentlichte 1984 den Mitschnitt: 2 CD 7478898) auf das Werk aufmerksam gemacht zu haben, das erst in den letzten Jahren wieder häufiger gespielt wird (Paris, Opéra-comique, 2007; Genf, Bielefeld 2009; Deutsche Staatsoper Berlin 2010; Frankfurt/M. 2011...); wohl auch, weil seit kurzem eine zuverlässige neue Ausgabe von HUGH MACDONALD vorliegt, auf der der jetzt erschienene Klavierauszug basiert.

MACDONALD schrieb auch das kurze Vorwort (dt. S. Xf.), das knapp über Entstehung und frü-

he Aufführungen informiert und eine ausführliche Inhaltsangabe bietet. [Die dt. Übers. ist stellenweise ungenau oder unidiomatisch: S. X „zweiversige Lieder“ I. „zweistrophige“; „seinem Meister“ I. „Herrn“, und die „Geschäftsreisenden“ sind „Handelsreisende“; S. XI „geschockt“ I. „schockiert“; daß Lazuli „einige Missverständnisse klar werden“, ist amüsant.]

Die deutsche Übersetzung des 2010 verstorbenen JOSEF HEINZELMANN ist – was heute eher ungewöhnlich ist – für die Bühne bestimmt; nicht nur die Rücksicht auf Vers, Reim und Sangbarkeit nötigt zu zahlreichen Veränderungen, wie gleich die Chor-Introduktion (S. 8f.) beweist:

On dit que par la ville, Sous un déguisement, Quittant son domicile, Notre bon roi dans ce moment Se glisse, se glisse et se faufile, se faufile, se faufile!	Man sagt, dass unser König Heut' wieder spioniert, ob wir auch untertänig. Er schleicht, verkleidet und maskiert, ganz leise! Ganz leise! Wie ungewöhnlich, un- gewöhnlich, ungewöhnlich!
--	--

Der Reim „spioniert : maskiert“ ist prägnanter als das etwas blasse „déguisement : moment“ des Originals. „Quittant son domicile“ ist ein Füllvers, aber HEINZELMANNS „ob wir auch untertänig [: König!“ ist kaum eine Verbesserung: Erstens paßt „untertänig“ vom Sinn her schlecht in den Kontext, zweitens ist die Syntax geschraubt, drittens fehlt der (typisch deutsche?) Gedanke, der Herrscher kontrolliere seine Untertanen, im Original mit gutem Grund, denn König Ouf geht es um ganz etwas anderes. Dagegen scheint das dreifache „ungewöhnlich“ für *se faufile* (er schleicht sich ein, schlüpft hinein) durchaus gelungen, und die deutsche Fassung wird auf der Bühne sicher ihre Wirkung tun. Es ist wie bei den Offenbach-Übersetzungen von Karl Kraus, die in Deutschland vor allem deshalb so hoch geschätzt werden, weil die Theaterleute (und die Germanisten) nicht französisch können. – Auch der Beginn der zweiten Nummer (Quartett, S. 27f.) ist sehr prägnant und farbig:

Nous voyageons incognito Sans rien dire à personne Et nous allons sous le manteau Sans que nul nous soupçonne.	Hier kommen wir inkognito, geheime Diplomaten. Niemand erkennt uns sowieso Und keiner riecht den Braten.
---	---

Über das „sowieso“ im Reim, das natürlich eine Verlegenheitslösung (oder eine Verzweiflungstat) ist, kann man hinwegsehen.

In den gesprochenen Dialogen, wo der Übersetzer naturgemäß freier ist, finden sich viele gelungene Formulierungen neben überraschend Holprigen. Gleich zu Anfang (1 2, S. 22) erinnert sich Ouf an die Hinrichtung an seinem letzten Namenstag: „(...) ça a été d'un gai! Jusqu'au condamné qui était enchanté. Il m'a dit: 'Eh bien! C'est très-gentil, je reviendrai!' Malheureusement, il n'en est pas revenu...“ Das Wortspiel mit *revenir* „zurückkommen“ und *en revenir* „etwas überleben, sich von etwas erholen“ ist kaum nachzuahmen, HEINZELMANN löst das Problem recht geschickt: „(...) das war vielleicht ein Beifall und eine Begeisterung! Selbst beim Delinquenten! ‚Das macht richtig Spaß‘, hat er gesagt, und ‚Ich komme wieder‘. Aber er ist nicht wiedergekommen, weder zu sich noch zu mir.“ Allerdings verfehlt er die Pointe, die in *C'est très-gentil* liegt (‚Sie sind sehr zuvorkommend‘, zu einem Verkäufer, Kellner o.ä. gesagt, d.h. der Verurteilte verspricht, bei Oufs Hinrichtungsunternehmen Stammkunde zu werden). Andererseits übersetzt er Oufs Frage nach dem Gehalt seines Astrologen (*Combien as-tu, déjà?*) hölzern mit „Wieviel hast du jetzt?“ statt „Wieviel kriegst du doch gleich?“ oder ähnlich (S. 23). Auch „Ich bin jedenfalls dieser Hoffnung“ (S. 25) statt „Ich hoffe es zumindest“ für *Je l'espère, au moins* wirkt seltsam ungeschickt. *Mes enfants* als Anrede heißt nicht „Meine Kinder“ (so S. 42), sondern schlicht „Kinder!“ Wenn Aloès das Ende ihrer beschwerlichen Reise kommentiert: *Eh bien! Ce n'est pas malheureux!*, übersetzt HEINZELMANN ziemlich geschraubt „Endlich! Wer wäre darüber unglücklich“, es bedeutet aber, „Na, das wurde aber auch Zeit!“, etc.etc.

Einem Zuschauer, der das Original kennt, wird es kein Übersetzer eines Opéra-bouffe jemals recht machen können. Da der Witz durch die Stimme der Darsteller spontaner vermittelt wird als beim Blick auf die Übertitel, spricht dennoch einiges für Aufführungen in deutscher Sprache; HEINZELMANNS Übersetzung ist eine sehr akzeptable Alternative zum Originaltext.

Smetana, *Prodaná nevěsta*. Komická zpěvohra ve třech jednáních. *Die verkaufte Braut*. Komische Oper in drei Akten. *The Bartered Bride*. Comic opera in three acts. Libretto von Karel Sabina. Deutsche Übersetzung von KURT HONOLKA. Klavierbearbeitung vom Komponisten, Kassel – Basel – London – New York – Praha: Bärenreiter 2011. BA 9534-90, XIX + 337 S.

KURT HONOLKA, von dem die hier verwendete deutsche Fassung (erstmalig 1958) stammt, erläuterte schon 1962, warum das Übersetzen von Libretti (immer ein undankbares Geschäft) aus slawischen Sprachen besonders schwierig ist:

Das Tschechische beispielsweise kennt weder die unbetonten Vorsilben, die im Deutschen so zahlreich sind, noch verwendet es Artikel; da ausnahmslos die erste Silbe betont wird, ergibt sich ein vom Deutschen sehr erheblich abweichender Sprachrhythmus, der, noch verstärkt durch synkopische Bildungen, sich auch im gesungenen Melos spiegelt; es ist viel weniger auftaktig, trochäischer und daktylischer als die jambischen deutschen Metren. (K.H., *Opern – Dichter – Operndichter. Eine Geschichte des Librettos*, Stuttgart: Cotta 1962, S. 235)

Obwohl sich auf unseren Bühnen die Originalsprache mehr und mehr durchgesetzt hat, ist ein Klavierauszug mit deutscher Übersetzung willkommen. Die Einleitung von MARIA OTTLOVÁ (dt. S. VII-XII) zeichnet die Entstehungsgeschichte der Oper von der ersten Fassung mit gesprochenen Dialogen (1866) bis zur vierten (mit Rezitativen, 1870) nach (S. VII-XI). Der Notentext folgt der krit. Ausg. des Klavierauszugs von FRANTIŠEK BARTOŠ (†1954, vgl. S. XIf.).

Drei deutsche Fassungen des Librettos sind leicht greifbar: Die erste Übersetzung der *Verkauften Braut* von MAX KALBECK (1893) gibt das Original oft unangemessen frei wieder und bereichert es um „einige triviale, operettenhafte Züge“ (so VL. REITTEREROVÁ – H. REITTERER, vgl. hier 12,49). 1958 erschien neben der Übersetzung HONOLKAS eine weitere von PAVEL LUDIKAR, ILSE VON RINESCII und ALFRED KOSEL. (Textbuch, im Verlag C.F. Peters, Frankfurt – London – New York), die im einzelnen zu vergleichen lohnend wäre. Während KALBECK im Eingangschor frei phantasiert („Seht am Strauch die Knospen springen, / hört die muntern Vögel singen“), stimmen HONOLKA und LUDIKAR & Co. inhaltlich weitgehend überein, allerdings wirkt HONOLKA geschmeidiger (die „harten Zügel“ und das „Krügel“ in der Peters-Übers. sind etwas seltsam):

HONOLKA	LUDIKAR / VON RINESCII / KOSEL
Warum sollten wir nicht froh sein, wenn uns Gott Gesundheit gibt, Freude gibt? Weiß man denn, ob unser Leben stets so schöne Tage bringt? Freut euch alle, dass ihr jung seid! Tragt ihr erst mal Eheringe, ist's zu Ende mit der Freiheit. Wehe! Ehe! Aus mit Saus und Braus! Nichts als lauter Sorgen! Kinder schreien, Streitereien, Sorgen, Ärger, Sorgen, Streitereien! Wehe! (S. 18-26)	Froh und freudig sing ein Jeder, der gesund und sorgenfrei! Wenn die alten Tage kommen, dann ist alles einerlei! Wer da stöhnt im Eh'standswoche, Tag für Tag und Woch' um Woche, fühlt des andern harte Zügel, sie im Haus und er beim Krügel. Wehe, hin ist alle Freud! Und es bleibt nur Gram und Leid! Schreien, Streitereien, wehe! (S. 9)

Exemplarisch werden Eigenheiten der drei Übersetzungen am Duett Hans – Kezal (II 4) deutlich:

KALBECK	HONOLKA	LUDIKAR / VON RINESCII / KOSEL
K. Komm mein Söhnchen, auf ein Wort! Will Dir was vertrauen! H. Laßt mich gehen, ich muß fort, Auf die Felder schauen! K. Weißt Du denn nicht, wer ich bin? H. Ja, man sagt' es mir vorhin; Und wonach steht Euer Sinn? K. Du bist gescheit, flink und gewandt. Magst zu vielem taugen. Einem Mädchen, wie bekannt, stachst du in die Augen. Hast Du denn auch Vermögen?	Nun, mein Freundchen hör mal zu, hab was vorzuschlagen. Lieber saß ich dort beim Bier. Was habt Ihr zu sagen? Hör mal, kennst du mich, schau her? Hatte leider nicht die Ehr? Doch woher kennt Ihr denn mich? Ich hab gehört, du bist brav, und mir ist klar, das ist wahr: die Arbeit scheust du nicht, und bei Mädchen hast du ja ein unverschämtes Glück. Aber wie sieht's denn hier aus?	Hör, mein Lieber, auf ein Wort, das kann Dir nicht schaden! Lieber saß ich dort beim Bier Mit den Kameraden! Sag mir, weißt Du, wer ich bin? Ach, nur so ganz obenhin. Doch woher wißt Ihr von mir? Ganz nebenbei, so beim Bier, hab ich gehört, so beim Bier, daß Du aus gutem Haus, in der Liebe, da kennst Du Dich scheinbar gründlich aus. Hast Du denn auch Moneten?

<p>H. Meinetwegen Sorgen gar? Steht unter Gottes Segen doch jedes treue Paar! [...]</p> <p>K. Weiß ich doch eine, die hat Dukaten! Wer die Kleine Nennt die seine, der ist gut beraten. Nicht zu verschweigen, was noch ihr eigen: Jegliches Hoffen – Ich sag's offen – wird es übersteigen! Häuschen und Garten. Vieh aller Arten! Milchende Kühe lohnen der Mühe! Schweinchen im Koben, höflich zu loben! [...] in der Truhe Kleider, Schuhe und ein nagelneuer Schrein!</p>	<p>Ach, was braucht man denn viel Geld, da liegt mir nicht viel dran. In der Liebe kommt es doch Auf andre Sachen an. [...] Ich kenn ein Mädchel, die hat Dukaten. Und ein Häuschen, und ein Häuschen kriegt sie von dem Paten.</p> <p>Kühe und Kälber, prächtige Felder. Ställe mit Rössern. Wein in den Fässern, Ziegen und Säue, und die neue, und die neue buntbemalte Truhe [...]</p>	<p>'s ist nicht immer nur das Geld, das in der Liebe zählt, wenn ein Mädchel sich vermählt, nach seinem Herz es wählt! [...] Ich kenn ein Mädchel, das hat Dukaten und ein Häuschen, ja das wär ein Braten!</p> <p>Hat fette Schweine, Kühe und Kälber, Enten und Gänse Mästel sie selber, hat auch ein Feld und einen neuen Schrein, ja funkelnelgeueneu Schrein. [...]</p>
--	---	--

KALBECK gesteht dem tugendhaften Hans nicht einmal einen Besuch in der Kneipe zu; in der das Duett abschließenden Parlando-Passage textiert er Wiederholungen aus, dadurch ist seine Fassung länger. HONOLKA wie die Peters-Übersetzung verwenden Umgangssprache (eine Geste forderndes „Aber wie sieht's denn hier aus?“ bzw. „Hast Du denn auch Moneten?“), während KALBECK Kezal gewählter fragen läßt „Hast Du denn auch Vermögen?“ – Für (seltene) deutschsprachige Aufführungen und als Verständnishilfe für des Tschechischen nicht mächtige Sänger, Regisseure etc. hat sich die HONOLKA-Fassung inzwischen wohl allgemein durchgesetzt.

Sullivan-Journal. Magazin der Deutschen Sullivan-Gesellschaft, Nr. 5 (Juli 2011), 68 S.

Die fünfte Ausgabe des *Sullivan-Journals* (s. zuletzt hier 20,46f.) ist anlässlich einer Aufführung des Oratoriums *The Golden Legend* in Hohenstambach (bei Regensburg) durch das Ensemble Cantaloupes (Leitung: Walter Hansch, Oktober 2010) ganz diesem Werk gewidmet. Auszüge aus früheren (engl.) Veröffentlichungen (S. 4-23) gehen u.a. auf die Vorlage des Librettos von Joseph Bennett, H.W. Longfellows Bearbeitung des *Armen Heinrich* Hartmanns von Aue, sowie auf Franz Liszts Kantate *Die Glocken des Straßburger Münsters* nach Longfellows Prolog (1874) ein, auf die Liszt den jüngeren Kollegen bei einem London-Besuch im April 1886 hätte hinweisen können, und heben den dramatischen (letztlich 'operhaften') Stil von Sullivans Oratorium hervor (vgl. S. 5). BENEDICT TAYLORS Analyse (*Die musikalische Struktur von The Golden Legend*, S. 24-50) ist ein Auszug aus der ungedruckten Diplomarbeit des Verf. (Cambridge 2002); er konzentriert sich hier auf den Prolog und die Szenen 1-3. TAYLOR hebt auch die Bedeutung der *Golden Legend* für Elgars *Dream of Gerontius* hervor (S. 48); hier schließt MEINHARD SAREMBA mit einem Biographie, Persönlichkeit und Werk berücksichtigenden Vergleich beider Komponisten an ("...*unconnected with the schools*" – *Arthur Sullivan und Edward Elgar*, S. 51-68). – Als Separatdruck (24 S.) beigelegt ist der zweisprachige Text der *Golden Legend* (dt. Übers. von Dr. C. Carlotta [d.i. Siegfried Ehrenberg]).

Daß die Hefte des Sullivan-Journals in rascher Folge, und stets mit vielen substantiellen Beiträgen (Erstveröffentlichungen, oder Übersetzungen aus dem Englischen) erscheinen, ist das Verdienst des Herausgebers MEINHARD SAREMBA. Das neue Heft versammelt Beiträge zu unterschiedlichen Themen: WILLIAM PARRY (*Sullivans Bühnenmusik zu The Tempest*, S. 2-6), PH-Beitrag zu Entstehung (als Abschlußarbeit am Leipziger Konservatorium) und britischer EA (London, Crystal Palace 1862) der *Tempest*-Musik, mit Übersicht über die enthaltenen Vokal- und Instrumentalstücke.

Zwei Beiträge sind dem Cellokonzert gewidmet: RICHARD SILVERMAN (*Sullivans enigmatisches Konzert*, S. 7-12) ordnet es in die Gattungstradition ein und betont die Nähe zu Schumann (S. 10f.); DAVID MACKIE (*Die Rekonstruktion von Sullivans Cellokonzert*, S.13-18) berichtet über die Genese seiner Rekonstruktion (1982-1986, ausgehend von einer Kopie des Soloparts, unter Beteiligung von CHARLES MACKERRAS). – Zur *Marmion*-Konzertouvertüre (nach Walter Scotts Versdichtung) wird zuerst eine 1874 veröffentlichte musikal. Analyse in dt. Übers. wiedergegeben (S. 19-23; eine genaue Quellenangabe sollte nachgeliefert werden; das Zitat „Fierce wars and faithful loves shall moralise [my] song“, vgl. S. 19, beschließt die erste Strophe von Spencers *Fairy Queen*); RICHARD SILVERMAN (*Die King Arthur-Fassung von Marmion*, S. 24-29) weist auf die (um mehr als ein Drittel gekürzte, S. 25) Fassung der Overture hin, die 1895 als Vorspiel zu Henry Irvings *King Arthur* verwendet wurde.

MEINHARD SAREMBA (*Inszenierungsprobleme und Gegenwartsbezüge am Beispiel von Sullivans The Pirates of Penzance*, S. 30-46) übt mit Recht Kritik an harmlos-dämlichen *Pirates*-Inszenierungen wie der aktuellen Produktion des Münchner Gärtnerplatztheaters. Allerdings verleitet die Suche nach „Zeitbezügen in Sullivans Gegenwart“ (S. 30) auch zu einigen abwegigen Assoziationen (z.B. zum Vergleich von Piraten mit Freimaurern, S. 37), und vor allem trägt die neuerdings von verschiedenen Seiten propagierte referentielle Lesart musikalischen Lachtheaters des 19. Jhs der hochwichtigen Feststellung, „das Komische in der Kunst“ sei „ein ‚enges und unvermutetes Nebeneinander völlig unvereinbarer Dinge““ (zit. S. 42), nicht hinreichend Rechnung [ich werde an anderer Stelle darauf zurückkommen. – Übrigens „umgarnet“ Monteverdis Orfeo keineswegs Charon „mit seinem Gesang (...) damit er ihn auf seinem Boot in die den Menschen eigentlich verbotene Unterwelt mitnimmt“ (S. 46), sondern er schläfert ihn ein, so daß er selbst sein Boot benutzen kann.]

SELWYN TILLET (*Das Ballett Victoria and Merric England*, S. 47-65) zeichnet die Entstehung (Entlehnungen aus älteren Werken) der Ballettmusik nach (S. 47-50), informiert über das Alhambra Theater (das 1897 jeweils zwei Ballette mit einem Music Hall-Programm kombinierte, S. 51-55), gibt eine Übersicht über den Inhalt des Balletts (S. 55-58) und zitiert aus den Pressekritiken (S. 59-65). – JOHN BALLS (*Sullivan und das Norwich Triennial Festival*, S. 66-72), zu Aufführungen 1863-1890 (mit und ohne Beteiligung des Komponisten): UA Konzertouvertüre *In Memoriam* (1866), *Festival Te Deum* (1872), *The Martyr of Antioch* (1881, 1890), *The Golden Legend* (1887) u.a.

**Scapigliatura & Fin de Siècle. Libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento.*

Scritti per MARIO MORINI, a cura di JOHANNES STREICHER, SONIA TERAMO e ROBERTA TRAVAGLINI, Roma: ISMEZ o.J., [V] + 796 S.

Der gewichtige, materialreiche Band ist MARIO MORINI (*1929), dem hervorragenden Kenner der „Italia umberto-d'annunziana“ (S. 5) und Illica-Spezialisten, gewidmet (JOHANNES STREICHER hat ihn portraitiert, S. 7-15, und eine „Bibliografia essenziale“ seiner Schriften erstellt, S. 639-652). Die Mitherausgeberin SONIA TERAMO weist (S. 3) darauf hin, daß die Publikation des Bandes im Jahre 2000, bei der Vorbereitung des Kongresses *Il libretto d'opera italiano: stato delle ricerche e prospettive di studio* (Rom, März 2001) beschlossen wurde, an den ich mich gern erinnere; sie verweist auch auf die Erschließung der Libretti des Fondo Carvalhaes im Conservatorio „Santa Cecilia“

Rom durch einen elektronischen Katalog (S. 3f.).

Der Band vereinigt 26 z.T. umfangreiche Forschungsbeiträge und eine gewichtige (S. 653-764), obwohl ausdrücklich nicht auf Vollständigkeit angelegte (vgl. S. 653) Bibliographie *Scapigliatura & fin de siècle. Opere e libretti italiani dall'Unità al primo Novecento*.

GIUSEPPINA MASCARI (*Sifortuna dell'Atala di Chateaubriand nei libretti d'opera dell'Ottocento*, S. 17-35) stellt die *Atala*-Opern von Giovanni Pacini (1818, Text Antonio Peracchi; macht aus Chateaubriands Erzählung eine Art zweiten *Tancredi*, S. 18f.), Giovanni Sebastiani (1850, Text vom Komponisten; sehr dicht an der frz. Vorlage, S. 20f.), Andrea Butera (1851, Text Giuseppe Sapia), Giuseppe Gallignani (1876, Text Emilio Praga; betont den Exotismus, S. 26) und Filippo Guglielmi vor (1884, Text Giulio Cappucini): Für alle Librettisten besteht das Hauptproblem darin, die im Grunde undramatische Vorlage operngerecht zu machen (vgl. S. 23, 34f.).

DAVIDE ZAN (*La morte come oggetto scenico nell'opera lirica italiana della seconda metà dell'Ottocento*, S. 37-47), zur Bedeutung des Todes in 30 der bekanntesten it. Opern der zweiten Hälfte des 19. Jhs. vor dem Hintergrund der mentalitätsgeschichtlichen Untersuchungen von PII. ARIÈS und M. VOVELLE.

ALESSANDRO FABIO („*Stretto orizzonte e sconfinite l'ali...*“). *Franco Faccio alla corte della Scapigliatura*, S. 49-87) zeichnet Faccios Karriere nach: auf zwei ungedruckte Jugendopern (S. 53f.) folgten die Kantate *Il quattro giugno* (S. 56-58) und der „Mistero“ *Le sorelle d'Italia* (S. 58-62), beide auf Texte Boitos, deren ostentativer Patriotismus heute schwer erträglich ist. Emilio Praga scheint das Libretto zu *I profughi fiamminghi* (1863, S. 62-68) nachträglich der Musik unterlegt zu haben, die Faccio auf eine ältere Version des Stoffes komponiert hatte (S. 63f. [die Geschichte weist Parallelen zur *Muette de Portici* auf]). *Amleto* auf einen Text Boitos (S. 68-77) war 1865 in Genua erfolgreich (S. 73); daß die revidierte Fassung in Mailand 1871 durchfiel, wird auf eine schwere Indisposition des Hauptdarstellers zurückgeführt (S. 76). Faccio gab daraufhin das Komponieren auf und konzentrierte sich auf seine Dirigenten-Karriere (S. 77-86).

BLANCA CORTAZAR, KATYA GENGHINI, MARCO MOIRAGHI coordinati da MARIA GRAZIA SITÀ (*Contributo per un catalogo dei librettisti scapigliati*, S. 89-134) verzeichnen 108 Libretti von Arrigo Boito, Ferdinando Fontana, Antonio Ghislanzoni (mit 48 Texten der produktivste Dichter), Emilio Praga und Angelo Zanardini (je ein Buch verfaßt auch Cletto Arrighi und Marco Praga, vgl. S. 89). Ausgeschlossen bleiben nicht vertonte bzw. nicht aufgeführte Texte, aber auch allgemein Bekanntes wie Boitos Arbeiten für Verdi (S. 89). – Zu Ghislanzoni erg. den Artikel von ANSELM GERHARD in der MGG² (Personenteil, Bd 7, Sp. 877-879); GERHARD hat auch die Parodie *L'arte di far libretti* (vgl. S. 118f.) it.-dt. herausgegeben (vgl. hier 14,45). Aus dem informativen Nachwort erfährt man, daß der Text 1870, 1871, 1878 und 1887 gedruckt wurde; die drei Bibliographen kennen keine dieser Ausgaben, ihre Quelle wurde in Parma 1891, anläßlich einer Aufführung gedruckt, die wiederum bei GERHARD nicht erwähnt ist. Zu Petrella (S. 113, 116) erg. die Monographie von S. WERR, dazu hier 8,29f. – Der Komponistename „Cesare Clandestini“ (S. 114, *Il maestro Smania*) ist offensichtlich ein Pseudonym, das nicht aufgelöst wird.

CONSUELO GIGLIO (*Libretti d'opera nella Palermo postunitaria (1860-1900): una ricognizione delle risorse locali attraverso le raccolte delle biblioteche cittadine*, S. 135-167) gibt eine Übersicht über Aufführungen von Opern einheimischer Komponisten und nachweisbare Librettodrucke (S. 135-139) und behandelt dann ausführlicher *Vendetta slava* (Libretto wohl von Giuseppe Sapia, Musik von Pietro Platania, 1865, S. 139-150), *Fatima* (Libretto Salvatore Caruso Spinelli, Musik Gaetano Impallomeni, 1872, S. 150-158; ‚sizilianische Entführung aus dem Serail‘, vgl. S. 152, mit Anklängen auch an die *Italiana in Algeri*) und *Fayel* (Libretto Giovanni Villanti, Musik Ferdinando Caronna Pellegrino, 1882, S. 158-167, die bekannte Geschichte des Châtelain de Couci); jeweils biographische Informationen zu den Autoren, Auszüge aus zeitgenössischen Kritiken und detaillierte Inhaltsangaben (mit Libretto-Zitaten).

STEFANIA FRANCESCHINI (*La produzione operistica di Amilcare Ponchielli e l'influenza della Scapigliatura milanese (con estratti di alcune lettere finora inedite)*, S. 169-207) zeichnet (ausgehend von der Korrespondenz) die Karriere des extrem skrupulösen Komponisten (vgl. S. 170, 190 und passim) nach: Die Hälfte seiner acht Opern (zuzüglich der unvollendeten *Mori di Valenza*) sei noch traditionell, während mit *I Lituani* (1874) etwas Neues beginne. Ausführlich dokumentiert werden die schwierige Genese der *Promessi sposi* (1865, Neufassung – Überarbeitung des Librettos durch Emilio Praga – 1872, vgl. S. 172-178), die Zusammenarbeit mit Ghislanzoni bei *I Lituani* (S. 184-189), und

auch die Probleme, die der Komponist mit Boitos *Gioconda*-Libretto (einer Art Summa der Poetik der Scapigliatura, vgl. S. 193) hatte (S. 191-196).

ANTONIO ROSTAGNO (*Nuove tipologie e geometrie operistiche nell'epoca della Scapigliatura*, S. 209-244) nennt als Besonderheiten des Librettos der Scapigliatura (zur Problematik dieser Kategorie vgl. S. 209-211) (1) Figurenkonstellation: ein (männlicher oder weiblicher) Bösewicht bedient sich des Protagonisten (der Protagonistin), um ein Opfer (oder mehrere) ins Verderben zu stürzen; (2) „solitudine, individualismo, mancanza di rapporti familiari“; (3) „gusto del funerario macabro“; (4) Frau als Schlange und / oder Taube; (5) Doppelnatur / Verdopplungen von Figuren; (6) Femme fatale; (7) Frau als Schmetterling; (8) der Intrigant als Spinne im Netz; (9) dämonischer Bösewicht, der Böses um des Bösen willen tut [genau wie der frz. Melodramen-Schurke!] (S. 212-216). Im folgenden läßt er dämonische Figuren von Boitos *Mefistofele* (S. 218-224) bis zu *Otello* (S. 242-244) Revue passieren, wobei besonders musikal. Monologe analysiert werden: Seit Mefistofele drücken sich die Schurken in kurzen Versen (S. 222) weitgehend unmelodisch aus (S. 223). Die Beispiele stammen aus *Ruy Blas* (1869, F. Marchetti, Buch C. D'Ormeville, S. 224-226), *La Gioconda* (1876, Ponchielli, Text Boito / Ponchielli, S. 226-231), *La Creola* (1878, G. Coronaro, Text E. Torelli-Viollier, S. 231-234); die dämonische Figur ist weiblich, *Maria Tudor* (1879, A.C. Gomes, Text E. Praga, S. 234-240), *Loreley* (1889-90, A. Catalani, Text A. Zanardini, S. 240-242). Daß immerhin drei Libretti auf Dramen v. Hugo zurückgehen, läßt vermuten, daß die von ROSTAGNO hervorgehobenen Elemente nicht unabhängig vom Theater der frz. Romantik zu verstehen sind.

SEBASTIAN WERR (*Antonio Ghislanzoni ed Errico Petrella*, S. 245-255), knapp zu *Giovanna di Napoli* (1869, S. 245f.) und *Salammô* (unvollendet, S. 253-255), ausführlicher (mit Briefzitierten etc.) zu Genese, UA und Rezeption der *Promessi sposi* (1869); bemerkenswert die (auch sprachliche) Nähe zu Manzoni (S. 252).

JOHANNES STREICHER (*Venezia, commedia dell'arte, metateatro e/o Settecento riscritto nell'opera italiana tra Otto e Novecento*, S. 257-301) hat ein halbes Dutzend an entlegener Stelle (z.B. in Programmheften) veröffentlichter Beiträge zu den im Titel genannten Aspekten überarbeitet, ergänzt und zusammengefaßt: Zunächst (S. 257-266) geht es anläßlich von Ponchielli (*La Gioconda*) um Venedig in Literatur und Oper um 1900, speziell um *Venezia* von Riccardo Storti (1909, Libretto von A. Pelaez d'Avoine mit vielen Bezügen zu *La Gioconda*, S. 263-266). Von Theater im Theater, Commedia dell'arte-Bezügen und musikalischen 18. Jh.-Pastiches ist anläßlich der *Pagliacci* die Rede (S. 267-274; mit einem Seitenblick auf Leoncavallos *Zazà*, S. 271f.); der Pastiche-Charakter der Musik steht auch im Abschnitt zu *Andrea Chénier* (S. 275-281) im Zentrum (Giordano gelinge „un giusto mixage di elementi pseudo-settecenteschi e del linguaggio musicale italiano tipico dell'ultimo scorcio dell'Ottocento“, S. 278). [Zu den Opern aus der Zeit der Frz. Revolution, die bald nach der UA in Vergessenheit geraten (S. 280f.), zählen keineswegs Poulencs *Dialogues des Carmelites*, die z.Zt. wieder landauf, landab gespielt werden.] Es folgen ein Vergleich der *Bohème*-Versionen von Puccini und Leoncavallo (wobei den metatheatralen Elementen besondere Aufmerksamkeit gilt, S. 281-286) und Bemerkungen zum Metatheater in Mascagnis *Iris* (S. 287-293; Einfluß von Lotis *Madame Chrysanthème* wird wahrscheinlich gemacht, S. 291 [S. 289 Z. 14 anno l. wohl „atto“]). Der letzte Abschnitt (S. 293-301) handelt von den 18. Jh.-Pastiches bei A. Soffredini (*Il piccolo Haydn*, 1889, vgl. auch S. 456), G. Cippolini (Oper gleichen Titels, aber nach anderer Vorlage, 1893) und Puccini.

ORESTE PALMIERO (*Il carteggio Arrigo Boito - Antonio Fogazzaro*, S. 303-324) informiert über die Freundschaft zwischen Boito und dem in seiner Ästhetik (und seinem Musikgeschmack) konservativen Romancier (*Piccolo mondo antico*, 1895) und gibt erstmals vollständig die 35 Briefe und Karten umfassende Korrespondenz der beiden (1878-1911) heraus.

FRANCESCO CESARI (*Ferdinando Fontana librettista*, S.325-343), der Dichter, der neben Puccinis *Villi* und *Edgar* Libretti für viele andere Komponisten (u.a. *Asrael* für Franchetti) verfaßte, entkam in seinen märchenhaft-exotischen Opern (S. 329) nicht den Stereotypen, die er angeblich zu vermeiden trachtete: traditionelle Figurentypen wie Turandot, Faust, Carmen, Tannhäuser (S. 331-333); aus Boito-Libretti bekannte Versformen (S. 334-336), nur oberflächlich maskierte Nummernstruktur (S. 337f.). Mit Boito teilt Fontana auch die Vorliebe für scharfe Antithesen (S. 339); die Handlung vollzieht sich oft dreistufig von Unschuld über Sündenfall (der männlichen Hauptfigur) zu Erlösung oder Verdammnis (S. 340), christlich-religiöses Vokabular ist allgegenwärtig.

LORENZO MATTEI (*Tra riflessi „scapigliati“ ed estetismo: tre libretti per Luigi Mancinelli*, S. 345-375) ordnet Mancinelli in die (von Frankreich beeinflusste) „ästhetisierende“ Richtung der it.

Opernproduktion am Ende des 19. Jhs ein (S. 345f.) und verfolgt dann (wobei seine besondere Aufmerksamkeit der metrischen Gestaltung gilt) die Entwicklung von ‚neugotischer‘ Phantastik (*Isora di Provenza*, Text A. Zanardini, 1884, S. 347-356) über ‚antiveristischen Neoklassizismus‘ (*Ero e Leandro*, Text Boito, 1896, S. 356-363, freilich weist dieses Buch auch Affinitäten zum romantischen Melodram auf, vgl. S. 363; S. 359f. zur ‚leitmotivischen‘ Verwendung bestimmter Versformen) bis zur Dante-Adaptation *Paolo e Francesca* (Text A. Colautti, 1907, S. 363-373 [vgl. auch hier 14,52]; zu Dante-Zitaten im Libretto vgl. S. 369), in der Mancinelli „un declamato in continua adesione al dettato poetico ma anti-lirico“ (S. 372) verwende.

FRANCO SERPA (*Le traduzioni italiane (e francesi) di Tristan und Isolde*, S. 377-387) verweist auf die it. Erstausführung des *Tristan* in Bologna 1888, in Boitos Übers. (S. 378), macht fünf sangbare frz. Übers. en vor dem II. Weltkrieg namhaft (S. 378-380) und vergleicht Boitos Version, die den Text den Regeln der it. Metrik („strofico, cadenzale, ritmato“, S. 384) unterwarf (das Ergebnis war „un poema lirico, romantico, sentimentale, sui versi delle ballate e dei poemetti in voga a quel tempo“, ebd.) mit der ungleich angemesseneren Übers. von Pietro Florida (1900).

MATTEO SANSONE (*Lettere di Antonio Smareglia a Luigi Illica. Frammenti autobiografici di un musicista di frontiera*, S. 389-439), die Korrespondenz Smareglias mit seinem Librettisten (1887-1905) umfaßt 262 Briefe, Karten etc. (S. 389f.), von denen hier 53 Schreiben des Komponisten (jeweils mit einer knappen Einleitung) publiziert sind (S. 392). 1889 kam die erste gemeinsame Oper *Il Vassallo di Szigeth* zur UA (in Wien, als *Der Vasall von Szigeth*, S. 395ff.), Smareglia begeisterte sich für das (letztlich nicht realisierte) Projekt einer *Tentazione di Sant'Antonio*, die gemeinsamen Opern *Cornill Schut* (endgültiger Titel *I pittori fiamminghi*, UA 1893; vgl. S. 401ff.) und *Nozze istriane* (UA Triest 1895, vgl. S. 417ff.) kamen heraus. Interessante Einblicke in den zeitgen. Opernbetrieb, und auch ein (weiterer) Beweis für die Internationalität der (it.) Oper um 1900: Die *Pittori fiamminghi* wollte Smareglia an der Wiener Hofoper uraufgeführt sehen, die zunächst ablehnte; aber nachdem die Oper binnen eines Monats erfolgreich in Prag (auf tschechisch) und Dresden (auf deutsch) gegeben worden war, zog Wien nach (vgl. S. 411).

ROBERTO IOVINO (*Pietro Mascagni attraverso le lettere*, S. 441-454) zeichnet anhand der Korrespondenz ein Charakterbild des streitbaren (S. 443), dabei zu Verfolgungswahn neigenden (S. 445f.) Komponisten, beschreibt die Zusammenarbeit mit seinen Textdichtern (S. 447-452: „Non erano in genere i librettisti ad uniformarsi allo stile mascagnano, ma il musicista ad adattarsi alle esigenze testuali“, S. 448f.) und seine politische Position (S. 453f.; er sei eher Anhänger Mussolinis als Faschist gewesen).

SONIA TERAMO (*Il Gennarello dei fratelli Cipollini: un'opera di Ambientazione calabrese*, S. 455-463), die 1891 in Mailand uraufgeführte Oper (S. 456) von Gaetano Cipollini, der sich alle 1. Libretti von seinem Bruder Antonio (einem Gymnasiallehrer) schreiben ließ, erzählt eine ziemlich wüste Geschichte im Stil des Verismo (S. 458): Carmela, die den Jäger Gennarello liebt, weiß nicht, daß er ihr Halbbruder (die Frucht einer Vergewaltigung der Mutter) ist (S. 458f.); das Buch enthält Dialektwörter und Regionalismen, allerdings in hochsprachlich verballhornter Form (S. 462).

KONRAD CLAUDE DRYDEN (*Sirana Creatura: Catalani's Wally alias Hillen's Walburga Stromminger*, S. 467-475) analysiert die Romanvorlage (Wilhelmine von Hillern, *Die Geierwally*, S. 469-472: Wally und Joseph entsprechen Brünnhilde und Siegfried, S. 473) und die Oper (S. 472-475), die einen „extended Liebestod für Wally“, den Todesengel, in Szene setze (S. 475).

LUCA ZOPPELLI (*Il Crepuscolo dei veri Dei. Cristoforo Colombo, I Medici e la costruzione di una storia d'Italia*, S. 477-496) zeigt frappante Parallelen zwischen den beiden 1892/93 uraufgeführten Opern auf: Beide verstanden sich als Beiträge zur Schaffung einer nationalen Identität im geeinten Italien (S. 480). Wichtiger Bezugspunkt war der Grand Opéra (S. 482f.), bzw. das in Italien im Zeichen Meyerbeers rezipierte Musikdrama Wagners (S. 484); die historischen Stoffe sollten eine nationale Mythologie analog zu Wagners Mythen konstituieren. Die Musik bedient sich dreier, letztlich unvereinbarer Ausdrucksmittel: einer simplifizierten Leitmotivtechnik, kantabler Melodien mit traditioneller Periodik (zum Ausdruck von Empfindungen) und vor allem exzessiv eingesetzter Bühnenmusik, um (nicht immer sehr exakt) Lokal- und Zeitkolorit zu erzeugen (S. 487-495); das Ergebnis fällt entsprechend heteroklit aus.

CESARE ORSELLI (II Ratcliff, *opera sperimentale*, S. 497-514) zeichnet die komplizierte Genese von Mascagnis „Literaturoper“ nach (S. 498-500); der *Cavalleria* mit ihrer ‚vereinfachten‘ musikal. Sprache (vgl. S. 500) stehe *Il Ratcliff* als experimentelles Werk gegenüber (S. 502): Kennzeichnend

seien „rifiuto delle forme chiuse“, „predominio della presenza sinfonica rispetto al canto“, „individuazioni timbriche“ (S. 511). Die Aufmerksamkeit fokussiere sich auf den Protagonisten, mit dem sich der Komponist identifiziere und der den Typus des *scapigliato* repräsentiere (S. 513).

ALDO NICASTRO („*Oh! Dolci baci, o languide perfidie*“, S. 515-521) verweist auf die amoralischen Abgründe, die sich unter den durchaus kleinbürgerlichen Idealen der Figuren verbergen, wodurch der Verdacht entsteht „che Puccini non fosse propriamente quell'artista buono e sentimentale che l'iconografia e gli agiografi reputarono, bensì l'incarnazione itlica, e perciò tanto più allarmante, di un insanabile malessere di vivere“ (S. 519).

JULIANA LICINIC VAN WALSTIJN (*Oceana from painting to stage: a case of musical ekphrasis*, S. 523-551), *Oceana* (1903) gehöre zu den „undramatic oneiric fantasies“ (S. 523; „teatro di poesia“, vgl. S. 534-537) Smareglia's und seines Librettisten Silvio Benco. Das Libretto ist von Shakespeare (*Sommernachtstraum, Der Sturm*), Goethe, und vor allem von den Seebildern Arnold Böcklins inspiriert (S. 527-532; 538). Die Musik, die Leit motive nach dem Vorbild Wagners verwendet (S. 545-549), evoziert in ausgedehnten Orchesterpassagen vorrangig Atmosphäre (S. 537-545). Die Mailänder UA wurde kontrovers aufgenommen (S. 550f.).

LARA SONJA URAS (*Un personaggio per Iralo Montemezzi. Giovanni Galluresse tra storia e mito*, S. 553-569), Montemezzi's erste Oper (UA Turin 1905, S. 554) war ein großer Erfolg. In der Zeit, da die Veristen Sardinien als Opernschauplatz entdeckten (vgl. S. 558), schuf der Librettist Francesco D'Angelantonio (über den wenig bekannt ist, S. 555) eine im 17. Jh. angesiedelte Räubergeschichte (in Anlehnung an M. Falgheris 1902 ebenfalls in Turin uraufgeführte Oper *Maricca*, Libretto C.A. Blenghini, dazu S. 558, sowie an historische Romane von Enrico Costa, S. 561f.), die den Protagonisten (entgegen der histor. Realität, vgl. S. 565f.) romantisierend zum Freiheitskämpfer (gegen die span. Fremdherrschaft) stilisiert.

GIANNI GORI (*Ferdinando Fontana e i libretti d'operetta. L'ultimo valzer dell'esule scapigliato*, S. 571-575) weist auf die Übersetzungen von Operetten Lehárs (u.a. *Die lustige Witwe*), Eyslers und Nedbals hin, die Fontana im Schweizer Exil (seit 1898) verfaßte.

VITALE FANO (*Alle fonti dell'anima italiana. Juturna, libretto wagnermediterraneo dell'Eneide*, S. 577-596), Ettore Tolomei hat nur ein einziges Libretto verfaßt: Als Textgrundlage für eine nationale Oper, die seiner Überzeugung nach wunderbar-phantastische Elemente enthalten mußte (S. 578), bearbeitete er Vergils Bericht über die kriegerische Auseinandersetzung zwischen Aeneas und Turnus und rückte dessen Schwester, die Nymphe Juturna, ins Zentrum (bei Vergil ist sie eine Nebenfigur, vgl. S. 580-583). Guido Alberto Fano komponierte das Buch zwischen 1909 und 1912 (S. 584), es kam aber zu keiner Aufführung. Das Libretto, dessen literar. Wert Tolomei selbst nicht hoch einschätzte (S. 581f.), enthält zahlreiche Verse Vergils (nach der it. Übersetzung Annibal Caros), vgl. den detaillierten Vergleich Caro – Tolomei (S. 586-595).

MARIA GIRARDI (*Del „rancore verso il melodramma“: il rapporto tra Gian Francesco Malipiero e Silvio Benco in un carteggio inedito*, S. 597-625) veröffentlicht (S. 609-625) achtzehn Briefe von Malipiero an Benco aus den Jahren 1906-1914 und erinnert an die freundschaftliche Beziehung des jungen Komponisten zu Antonio Smareglia, von dem er wertvolle Ratschläge bekam (S. 598f.). Smareglia's Librettist Benco schrieb die Bücher zu den ersten beiden Opern Malipieros: *Elen e Fuldano* (nach Dante Gabriel Rossetti, S. 601) und *Canossa* (die UA in Rom, 24.1.1914, wurde zum Fiasko, S. 605), von denen sich der Komponist später distanzierte.

EMMANUELLE BOUSQUET (*La genèse de Giulietta e Romeo de Riccardo Zandonai*, S. 627-638) verfolgt die Entstehung der Oper anhand der Korrespondenz der Autoren (Arturo Rossato schrieb das Buch allein, nachdem es Streitigkeiten mit dem als Ko-Autor vorgesehenen Giuseppe Adami gegeben hatte, S. 628f.). Als Vorlage diente die Novelle von Luigi Da Porto (1531, S. 627); in mancher Hinsicht, z.B. durch die Konzentration auf die Hauptfiguren, nähert sich das Buch *Francesca da Rimini* an (S. 635). Die Ambiguität des Werkes komme dadurch zustande, daß Zandonai „désire (...) aller au-delà des frontières de l'italianité et atteindre une universalité dans le drame qu'il n'a pu encore traduire dans sa dramaturgie“ (S. 638).

MARTIN LOESER, *Das Oratorium in Frankreich zwischen 1850 und 1914. Grundzüge der Gattungsgeschichte* (Musikwissenschaftliche Publikationen, 34), Hildesheim – Zürich – New York: Georg Olms 2011, 517 S.

In Frankreich hatte das Oratorium nie die gleiche Bedeutung wie in Deutschland oder England, und selbst in diesen Hochburgen fällt die Blütezeit der Gattung ins 18., nicht ins 19. Jh. Die von ARNFRIED EDLER betreute Dissertation (Hannover 2007, vgl. S. 11) widmet sich insofern einem etwas undankbaren Gegenstand (daß es sich bei den zu behandelnden Werken größtenteils um „Gebrauchsmusik“ handelt, wird nicht geleugnet, vgl. S. 21, 359). Die Werkanalysen („Fallbeispiele“) des dritten und letzten Teils nehmen denn auch nur knapp ein Viertel des Ganzen ein (S. 357-474); im Zentrum stehen die „soziokulturellen Strukturen“ und institutionellen Voraussetzungen, die die Produktion und Aufführung von Oratorien in Frankreich begünstigen oder auch nicht (S. 23 und ff.), sowie zeitgenössische Vorstellungen und Bewertungen (der „Gattungsdiskurs“).

Grundlage der Untersuchung sind einschlägige Kritiken, Meldungen, Rezensionen von Notendruckern etc., die die Zeitschriften *Revue et Gazette musicale de Paris* und *Le Ménestrel* im fraglichen Zeitraum veröffentlichten (S. 27). In einer insgesamt schwierigen Quellenlage haben die Presseberichte den Vorzug leichter Erreichbarkeit, ihre Aussagekraft ist allerdings begrenzt: Zum einen dokumentieren sie die Oratorienaufführungen keineswegs vollständig, zum anderen handelt es sich oft um nichtssagende Höflichkeitsanzeigen. Insofern ist bei generalisierenden Schlussfolgerungen Vorsicht geboten.

Der erste Teil der Untersuchung (S. 31-149) stellt zunächst die „Strukturen des Oratoriums in Frankreich vor 1830“ dar, wobei zwischen der Situation in Paris und der Provinz (S. 78ff.) unterschieden wird. Neben Aufführungen in Kirchen und im Konzertsaal wurden Oratorien auch in Pariser Salons dargeboten (S. 67-71). Was höfliche Kritiker zur Bildungsbefähigung des Salon-Publikums schreiben, wird für bare Münze genommen (S. 69); als Proust-Leser ist man da skeptischer. Erst allmählich gewinnen Laienchöre an Bedeutung (S. 71-78). In der Provinz ermöglichen vor allem nach engl. oder dt. Vorbild organisierte Musikfeste Oratorien-Aufführungen (S. 82-91). Alles in allem werden die Rahmenbedingungen als ungünstig eingestuft (vgl. S. 142).

Ein Hauptanliegen LOESERS ist zu beweisen, daß die Wende zum besseren nicht (wie allgemein angenommen) nach dem dt.-frz. Krieg von 1870/71, sondern schon ca. 1850 eingetreten sei (vgl. S. 153-155). Der zweite Teil (S. 151-355) stellt zunächst die Veränderungen der institutionellen Voraussetzungen unter dem Zweiten Kaiserreich und der Dritten Republik dar: Entscheidende Bedeutung komme der Gründung gemischter Amateurchorvereine zu (S. 172-199), die (zunächst) vor allem von der gesellschaftlichen Oberschicht getragen wurden (vgl. S. 178f.). Ausführlich dargestellt wird auch die Wirksamkeit der Konzertgesellschaften (unter den Dirigenten Padeloup, Colonne und Lamoureux, S. 201-238), für die die Pflege des Oratoriums freilich nicht vorrangiges Ziel war. Das zunehmende Interesse an Oratorienaufführungen wird mit dem wachsenden Einfluß der Kirche im Zweiten Kaiserreich in Verbindung gebracht (S. 264f.); die laizistische Orientierung der Dritten Republik (vgl. S. 269f.) blieb weitgehend folgenlos, weil sich eine einflußreiche Opposition formierte, die katholische Werte zu propagieren suchte (vgl. S. 283-285 zur 1894 gegründeten Schola Cantorum). Auch die „Ausbildung einer musikalischen Breitenkultur“ (S. 286) wirkte sich günstig aus.

Die Analyse von „Terminologie und Gattungsästhetik“ in der zweiten Jahrhunderthälfte (S. 307-345) zeigt eine „kaleidoskopartige Verwendung der Begrifflichkeit“ (S. 308); die Grenzen zwischen Oratorium, Kantate und geistlicher Oper sind schwer zu ziehen. Das liegt zweifellos an der Uneinigkeit der Komponisten in der Frage, ob ‚dramatische‘ oder am strengen, alten Stil orientierte Kirchenmusik vorzuziehen sei (vgl. S. 331ff.); daneben mag auch die Übernahme religiöser Rituale und Kunstformen durch laizistische Propheten einer ‚Humanitätsreligion‘ dazu beigetragen haben, daß Inhalt und ideologischer Gehalt vom Katholischen ins Allgemein-Moralische ausgeweitet wurde – schon bei Félicien David (*Le Désert*, „Ode symphonie“, 1844) wird die Erhabenheit der Wüste nicht in christlicher, sondern in saint-simonistischer Perspektive erlebt.

Die abschließenden „Fallbeispiele“ stellen einige wenige für den Kirchenraum, den Konzertsaal oder zur szenischen Aufführung (Schattentheater in Pariser Cabarets; Vincent d'Indys „drame sacré“ *La légende de Saint Christophore*, 1920) bestimmte ‚Oratorien‘ (mit ausführlichen Notenbeispielen) vor.

Die Darstellung ist umständlicher als nötig (auch die an sich begrüßenswerten Zusammenfassungen am Ende jedes Teils sowie das Schlußresümé, S. 463-474, fallen etwas zu ausführlich aus). Für in Übersetzung aufgeführte Werke hätte jeweils auch der Originaltitel angegeben werden sollen (*Il convito d'Alessandro*, S. 58, für *Alexander's Feast*, das in Paris auf it. gegeben wurde, ist ebenso ungewohnt wie „I.e Roi des Cieux qui nous défend Est un rempart de pierre“, S. 191, für „Ein feste Burg ist unser Gott“ oder „Beethovens *Symphonie avec chœurs*“, S. 215, für die Neunte). Um zu erweisen, daß Klavierauszüge für ein bürgerliches Publikum bestimmt sind, muß man nicht Preise und Arbeitslohn vergleichen (S. 95): Wo hätten Arbeiter ein Klavier hernehmen sollen? Im übrigen sind 24 Francs kein „Monatslohn“, wenn ein Arbeiter 2,50 Francs am Tag verdient (auch nicht „gewissermaßen“, so S. 197). Der „protestantische Minister“ S. 256 ist ein Gallizismus, l. ‚Geistlicher‘. Daß Kritiker „die politischen Mißbrauchsmöglichkeiten von Musik erkannten und zu nutzen empfahlen“ (S. 339), ist extrem unglücklich formuliert.

Auch die Oratorien prominenter Komponisten (César Franck, Massenet, Saint-Saëns, vgl. S. 397ff.) sind eher als Exempla für die Indienstnahme der Musik zu politisch-ideologischen Zwecken denn unter ästhetischen Gesichtspunkten interessant; insofern hat LOESER recht getan, den Schwerpunkt seiner Untersuchung auf die musiksoziologischen Aspekte zu legen.

Vgl. auch Rez.: ALBERT GIER, in: Bulletin des Archivs für Textmusikforschung 28 (November 2011), S. 16-18

*pianopianissimo-Musiktheater, Programmheft *Das Unmöglichste von Allem*. Komische Oper von Anton Urspruch, erschienen zur Premiere am 22. September 2011 im KulturStadtLevForum, Leverkusen, 42 + XXXVI S.

Anton Urspruch (1850-1907) und seine auf der Komödie *El mayor imposible* von Lope de Vega basierende komische Oper (Text vom Komponisten), die nach der Karlsruher Uraufführung (unter Felix Mottl, 1897) durchaus erfolgreich war (vgl. S. 13), sind heute fast völlig vergessen. PETER P. PACILs pianopianissimo-Musiktheater bezeichnet die Leverkusener Produktion als „Uraufführung der Originalfassung“, da substantielle Striche, die bei der Uraufführung und späteren Inszenierungen vorgenommen worden waren, erstmals wieder geöffnet wurden. Neben der Inhaltsangabe und zwei informativen Aufsätzen von PETER P. PACIL (über Urspruch und seine Oper, sowie ein detaillierter Vergleich des Librettos mit der Vorlage von Lope) bietet das reich illustrierte Programmheft dankenswerterweise das vollständige Libretto. Ein Mitschnitt der Aufführung wird auf CD bei Marco Polo erscheinen.

DAVID KLEIN, „*Die Schönheit sei Beute des Starken*“. *Franz Schrekers Oper Die Gezeichneten* (Schreker Perspektiven, 2), Mainz: Are 2000, 335 S.

Das Buch – eine an der Hochschule für Musik Dresden entstandene Dissertation, vgl. S. 322 – steckt sich zwei Ziele: Schrekers Oper soll zum einen „in ihrem ideen- und kulturgeschichtlichen Kontext dargestellt“, zum anderen „als Produkt eines eigenständigen musikdramatischen Konzepts interpretiert“ werden (S. 12), womit sich KLEIN gegen die verbreitete Auffassung wendet, Schreker komponiere „unreflektiert, naiv, sozusagen ohne Ziel“ (ebd.). Dem ersten Zweck dienen die ersten beiden Abschnitte, die Schrekers Verhältnis zur Wiener Moderne und die „literarischen, philosophischen und wissenschaftlichen Quellen“ des Librettos behandeln, dem zweiten die folgende „auf Analyse gestützte Interpretation der Partitur“ (S. 13f.). Neben den gedruckten Schriften und Briefen des Komponisten wurde auch der Nachlaß in der ÖNB ausgewertet (S. 14). Der Ansatz ist interdisziplinär und bezieht

neben musikwissenschaftlichen auch "Studien aus dem Bereich der Kultur-, Literatur- und Kunstwissenschaften mit ein" (S. 17).

Der erste Teil "Franz Schreker und seine Zeit" (S. 19-74), gelangt (erwartungsgemäß) zu dem Schluß, daß Schreker zur Wiener Moderne gehöre, obwohl sein Wirken "wenig umstürzlerische Züge" trage (S. 37). Ausführlich (S. 39-54) wird die für die Wiener Kunstschau der Gruppe um Gustav Klimt (1908) entstandene Tanzpantomime *Der Geburtstag der Infantin* erörtert, die durch die "Verbindung von Erotik und Gewalt" (S. 45) und die von Otto Weininger beeinflusste (S. 51f.) Darstellung des Verhältnisses der Geschlechter und der "sexuellen Wirkungsmechanismen" (S. 53) auf *Die Gezeichneten* vorausweise. Ein eigenes Kapitel (S. 55-74) ist Schrekers (freundschaftlichem) Verhältnis zu Arnold Schönberg gewidmet. Schönbergs Malerei, und speziell ein Aquarell *Hände*, das er Schreker schenkte (S. 60), habe, so KLEIN, wesentliche Anregungen für die Figur Carlotta und ihre Kunst gegeben.

Der zweite Teil, "Die geistigen Quellen des Dramas" (S. 75-186), behandelt zunächst (S. 76-97) die Bedeutung von Wildes *Geburtstag der Infantin* für Schreker und Zemlinsky, auf dessen Anregung das Libretto der *Gezeichneten* entstand (S. 76-78) und der das Thema in *Der Zwerg* (1922, Text Georg Klaren, S. 84f.) aufgreifen sollte. Neben Schrekers Tanzpantomime von 1908 wird auch die überarbeitete Fassung von 1924 (*Spanisches Fest*) berücksichtigt (S. 90f.). Wildes Märchen verschwinde bei Schreker "hinter einem Vorhang aus komplexen psychologischen Einzelfäden" (S. 96). Das folgende Kapitel (S. 98-118) stellt den Einfluß Nietzsches heraus (Symbol der Insel im *Zarathustra* und im Libretto, wo Elysium für "die Wunschwelt Alvianos" stehe, S. 101; Verneinung [Alviano] vs. Bejahung [Tamare] des eigenen Willens, S. 106; Nietzsches Ablehnung des Mitleids als Folie für das Verhältnis zwischen Alviano und Tamare, S. 111-116; "mitleidsvoller Verzicht" Alvianos auf Carlotta vs. "mitleidslose Inbesitznahme" durch Tamare, S. 117), ehe die Dreieckskonstellation des Librettos im Licht von Weiningers *Geschlecht und Charakter* gedeutet wird (S. 119-140). Weiningers verquaste Theorien erweisen sich dabei als unzulängliches Instrument, manches, was hier widersprüchlich erscheint, klärt sich im letzten Kapitel (S. 163-185) zum Einfluß Freuds und der Psychoanalyse: Wenn Carlottas Hysterie bei "Aufnahme einer M-geprägten Tätigkeit" (S. 137; M=Mann, W=Weib), nämlich der Malerei, beginnt, fragt man sich, warum sich ihr Zustand verschlimmert, sobald sie "Liebe" (S. 127) für den von ihr portraitierten Alviano empfindet, also verstärkt ihrer weiblichen Natur nachgibt. Diese "Liebe" hätte im übrigen nur Minuten gedauert, da Carlottas "Desinteresse an der Person Alvianos" in seinem Verzicht auf den Sexualakt gründet, wie mit Recht festgestellt wird (S. 128). In der Perspektive Freuds erscheint Carlottas künstlerische Tätigkeit als partielle Sublimierung ihrer unbefriedigten Libido, deren "weitaus größerer" Teil verdrängt wird (S. 179). Wenn Carlotta Alviano in der Atelierszene ihre Liebe gesteht, diene die "Äußerung des Sexualtriebs" dem "Erkenntnisdrang", der auf die Vollendung des Kunstwerks zielt, als dem stärkeren Trieb (S. 171f.); Carlottas Krankheit wäre dann die Folge des nicht zugelassenen (und durch die Abwendung von Alviano intensivierten) Begehrens, das sich von vornherein auf Tamare richtet. – Im Kapitel über "Literarisch-geistige Einflüsse" geht es zunächst um Wedekinds Drama *Karl Heilmann, der Zwergriese* (S. 142-147) und dann um eine mögliche Beziehung zu Knut Hamsun (S. 151-162), die eher spekulativ bleibt, da Schreker die Vorträge, in denen Hamsun seine Vorstellung einer komplexen Psychologie klar formuliert, erwiesenermaßen nicht kennen konnte (S. 152). [Der Schreker-Workshop im Salzburger Tagungsband von 2005, vgl. hier 15,47f., ist KLEIN offensichtlich entgangen; dort handelte u.a. OSWALD PANAGL von Weininger, und ich selbst brachte eine Erzählung von Villiers de l'Isle-Adam und F. von Saars Tragödie *Tempesta* als Quellen Schrekers ins Gespräch.] KLEINS Schlußfolgerung, daß der keineswegs naive Schreker mit den *Gezeichneten* eine Oper geschaffen hat, "welche die aktuellen Geistesströmungen ihrer Zeit wie ein Schwamm in sich aufzog" (S. 185), wird man uneingeschränkt zustimmen.

Die musikalische Analyse (S. 187-319) arbeitet als "fundamentales Merkmal" von Schrekers Musiktheater "bejahte Komplexität" heraus (S. 314). "Sowohl Libretto als auch Musik signalisieren in den *Gezeichneten* oft, dass unreflektierte, auch unaussprechliche Triebkräfte das Handeln der Figuren bestimmen" (S. 315) – mittels "szenischer Symbole bzw. Vorgänge, die eine Vertreterposition für unbewusste psychische Konflikte einnehmen", "Signalwörtern" im Text bzw. "musikalischen Verschlüsselungen, die harmonisch, motivisch oder melodisch stattfinden" (ebd.). Merkmale dieses "psychologischen Musiktheaters" seien Fragmentierung statt Einheitlichkeit der Figur; "flexible harmonische, rhythmische und melodische Strukturen"; "Irrationalität" statt "dramatischer Eindeutigkeit"; "[s]tatt auf äußerer kausaler Logik basiert das Drama auf den psychischen Bedingungen der Handelnden"; Symbolik "versinnbildlicht eine psychische Stimmung" (S. 316f.). "Primäres Ziel" des psychologi-

schen Musiktheaters sei. "die psychische Innenwelt des Individuums als kausalen Grund für die Erscheinungen der Außenwelt darzustellen" (S. 317).

*ESBJÖRN NYSTRÖM, *Gattungsbedingte Verschiebungen und Transmotationen in einem deutsch-schwedischen Opernlibretto nach Selma Lagerlöf*, aus: *Begegnungen. Das VIII. Nordisch-Baltische Germanistentreffen in Sigtuna vom 11. bis zum 13.6.2009*, hg. von ELISABETH WAGHÄLL NIVRE, BRIGITTE KAUTE, BO ANDERSSON, BARBRO LANDÉN und DESSISLAVA STOEVA-HOLM (Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholmer Germanistische Forschungen, 74), Stockholm: Stockholm University 2011. S. 477-488

Zu Oskar Lindbergs Oper *Fredlös* (UA Stockholm 25.11.1943), das Libretto basiert auf der Novelle *De fågelfrie* von Selma Lagerlöf (1893). In der Novelle belehrt der Bauer Berg (der geächtet ist, weil er einen Mönch erschlagen hat) seinen Gefährten, den Fischerjungen Tord, über Gottes Gerechtigkeit und stürzt ihn dadurch in einen "Glaubenskonflikt" (S. 486): Letztlich wird Tord Berg seiner schweren Sünde wegen verraten und töten. Lagerlöf selbst schlug Änderungen zum Entwurf des (deutschsprachigen) Librettos von Fritz Tutenberg vor, die auf eine "stärkere Hervorhebung des Sichtbaren" (S. 481, nach DAHLHAUSENS Konzeption der Oper, vgl. S. 477) abzielen: U.a. sollte der Geächtete bei einer Begegnung mit Unn (in die er verliebt gewesen war; den Mönch erschlug er, weil der ihn des Ehebruchs bezichtigte) ihre Liebe zurückweisen. In Tutenbergs Libretto verrät ihm Tord aus Empörung über seine "Grausamkeit" gegen Unn, sein Handeln nimmt "Züge einer persönlichen Rache" an (S. 486). Bei Ragnar Hyltén-Cavallius dagegen, der Tutenbergs Entwurf ins Schwedische (rück-)übersetzte, ist Berg bereit, mit Unn zu fliehen, wodurch er nach Tords Verständnis "Gott und die eigene Rechtsauffassung" verrät (S. 485); dieser wendet sich der "Diskrepanz zwischen Tat und Wort" wegen gegen den Freund (S. 487).

**Réécriture des sources biographiques et construction du personnage de théâtre. Textes réunis par NICOLE BOIREAU, JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALIER, PIERRE DEGOTT* (Collection Recherches en Littérature, 4 – 2010), Metz: Université Paul Verlaine 2010, 322 S.

Die sechzehn Studien dieses Bandes widmen sich dem ‚biographischen‘ Theater (vgl. die Einführung der Hrsg., S. 1), ausgehend von Beispielen des 20. und 21. Jhs (S. 3): die Aufmerksamkeit konzentriert sich besonders auf Auswahl und Verwendung des Quellmaterials (S. 2f.). Man wird geneigt sein, die Frage „Le personnage biographié porté à la scène perd-il son statut historique, devient-il un personnage de fiction de son plein droit?“ (S. 7) zu bejahen, zumal die Hrsg. selbst auf die (mehr oder weniger) unvermeidliche ‚Mythisierung‘ der dargestellten Figuren hinweisen (S. 8).

Sieben Studien befassen sich mit Werken des Musiktheaters (wobei gleich zwei Beiträge den zeitlichen Rahmen sprengen und zu Verdi zurückgehen). Nur in zwei Aufsätzen (BARIHEI-CALMET; BIER) kommen Beispiele für die wahre Flut biographischer Opern zur Sprache, die sich seit ca. zwanzig Jahren in die Theater ergießt, vgl. Annäherungen an Künstler / Musiker (Luca Lombardi, *Dimitri oder Der Künstler und die Macht* [Schostakowitsch und Stalin], 2000; Peter Ruzicka, *Celan*, 2001; Klaus Huber, *Schwarzerde* [Ossip Mandel'stam], 2001; Bruno Mantovani, *Akhmatova*, 2011; etc.etc.), Wissenschaftler (Ingomar Grünauer, *Cantor*, 2006; Philip Glass, *Kepler*, 2009; etc.etc.) oder Politiker

(Gerhard Rosenfeld, *Kniefall in Warschau* [Willy Brandt], 1997; Asian Dub Foundation, *Gaddafi. A Living Myth*, 2006, etc.etc.) sowie ein Genre, das man People Opera (oder Yellow Press Opera) nennen könnte (Michael Daugherty, *Jackie O*, 1997; Bruno Nelissen, *Moshammeroper*, 2007; Mark-Anton Turnage, *Anna Nicole* [Smith], 2011; etc.etc.).

CHANTAL CAZAUX (*Macbeth: de Mormaer à Thane, de Thane à Generale, invention et poétisation d'un personnage*, S. 69-83) zeigt zunächst, wie Shakespeare seine historischen Quellen verändert (S. 71-74). Verdis Oper stützt sich einzig auf das Drama (S. 75), akzentuiert das übernatürliche Element und gibt (nicht eben überraschend) der Innenschau (und Reue) des Protagonisten mehr Gewicht (S. 83).

JEAN-PHILIPPE HEBERLÉ (*Des sources à l'œuvre: la construction opératique d'un compositeur Tudor dans Taverner de Peter Maxwell Davies*, S. 99-111), Davies stütze sich für seine erste Oper (1972, Text vom Komponisten) auf historische Darstellungen, die heute als überholt gelten (S. 101-104; ob Taverner sich der anglikan. Reform anschloß, ist fraglich, sicher war er kein fanatischer Feind der Katholiken, S. 104). Mehr als die historische ‚Wahrheit‘ interessierte Davies die symbolisch-allegorische Dimension seiner Geschichte (S. 105). Der Komponist verwende eine Phrase aus dem *Benedictus* in Taverners *Missa Gloria Tibi Trinitas*, wie Taverner selbst in dieser Komposition einen gregorianischen Choral benutzt habe (S. 108f.; der angebliche Gegensatz zwischen Taverner und Davies, S. 109, ist keiner, weil Taverner, hätte er seine Konfession gewechselt, nicht seine eigene Musik, sondern den vertonten Text verlungert hätte).

GILLES COUDERC (*La Gloriana de Britten: entre tragédie et histoire*, S. 113-128), zu den Quellen von Brittens Krönungsoper (Libretto: William Plomer). Wichtiger als die ‚wissenschaftliche‘ Biographie Elisabeths I. von J.E. Neale war die Darstellung Lytton Strachey (S. 115f.), der sein psychoanalytisch fundiertes Porträt der Königin als verdeckte Autobiographie angelegt habe (S. 123f.). – was dem Bemühen Plomers und Brittens um größtmögliche historische Exaktheit (S. 118-121) nicht entgegenstand. Parallelen vor allem zu *Billy Budd* (S. 126f. und passim) deuten darauf hin, daß es Britten auch um „une réflexion personnelle sur les tourments de la sexualité et de l'identité de ceux qui semblent condamnés à tuer l'être aimé“ zu tun war (S. 127).

WALTER ZIDARIC (*D'Adrienne (Le) Couvreur à Adriana Lecouvreur: de la Comédie-Française au XVIII^e siècle à l'opéra italien du début du XX^e siècle*, S. 145-158) resumierte die Biographie der historischen Adrienne Lecouvreur (1692-1730, S. 145-151); geht auf das Schauspiel von Scribe und Legouvé (1849, S. 152f.); heute vergessene it. Opernversionen (S. 154) und schließlich Cileas Oper ein (Text: Colautti, 1902, S. 155-158): „de la comédie d'intrigue on passe (...) au drame sentimental“ (S. 155). [Zu ergänzen wäre Walter W. Goetzes ebenfalls auf Scribe und Legouvé basierende Operette *Adrienne*, Text G. Bibo und A. Pordes-Milo, 1926.]

THIERRY SANTURENNE (*Napoléon, héros politique, comparse lyrique*, S. 159-175) bespricht zunächst drei Werke, in denen Napoléon Bonaparte nicht auftritt, aber abwesend oder tot doch ständig gegenwärtig ist (*Tosca*; Vaughan Williams, *Hugh the Drover*, 1924; Ibert / Honegger, *L'aiglon*, 1937, S. 161-166) und verzeichnet dann fünf Opern (Nougés, *L'Aigle*, Text Cain / Payen, 1912; Giordano, *Madame Sans-Gêne*, Text Simoni nach Sardou, 1915; Kodály, *Háry Janos*, Text Zeller, 1926; Prokofjew, *Krieg und Frieden*, Text M. Mendelssohn, 1946; D. Blake, *Toussaint*, Text A. Ward, 1977, vgl. S. 166-168), die sich als nicht vergleichbar erweisen (vgl. S. 168-174); ‚biographisch‘ ist allenfalls die „épopée lyrique“ von Nougés (S. 174); der kleinste gemeinsame Nenner wäre Napoléons Demythisierung, die mit der Verteidigung der als Hauptfiguren agierenden gewöhnlichen Menschen einhergehe (ebd.). [Mehrere Napoléon-Operetten wären zu ergänzen, vgl. z.B. Oscar Straus, *Die Teresina*, Text R. Schanzer / E. Welisch, 1925; Hans Weigels *Madame Sans-Gêne*-Adaptation, Musik Bernhard Grün, 1937, dazu hier 20.46; der Herzog von Reichstadt (nicht „Reichstadt“, wie S. 164, 166 zu lesen) hat auch eine kleine Sprechrolle in dem Johann Strauß-Pasticcio *Die Tänzerin Fanny Elssler*, Text Hans Adler, 1934.]

Der Beitrag von MYRIAM GARCIA (*L'opéra verdien, un opéra biographique?*, S. 207-217) wäre besser ungedruckt geblieben: Ihre Ausführungen, die den aktuellen Forschungsstand ignorieren und munter die Biographie des Komponisten und den Verdi-Mythos vermengen, sind ein Konglomerat von Gemeinplätzen. Die Titelfrage ist irreführend, es geht nicht um biographische, sondern um mögliche autobiographische Elemente in Verdis Opern; die Verf. beantwortet sie selbst mit einem klaren Nein (S. 214), was ihr jeder, der sich bei Verdi nur ein wenig auskennt, vorher hätte sagen können.

DORIANÉ BIER („*Je devins un opéra fabuleux*“: *la construction du personnage de Rimbaud à*

l'opéra. S. 219-235) behandelt sechs zwischen 1978 und 2007 aufgeführte Werke des Musiktheaters (fünf frz. – darunter *L'Espace dernier* von Matthias Pintscher, UA Paris 2004 –, ein amerikanisches), die sich auf je unterschiedliche Weise mit dem Rätsel, das dem Rimbaud-Mythos zugrundeliegt, auseinandersetzen: dem Verstummen des Dichters 1875. Die erhellenden Analysen gehen u.a. auf das Verhältnis von Auszügen aus dem Werk und biographischen Dokumenten als Bestandteilen des Librettos, Stimmelage (mehrfach erscheint Rimbaud als Sopran oder Mezzosopran), die Darstellung der Beziehung zu Verlaine u.a.m. ein.

ANNE-SYLVIE BARTHELEMY-CALVET (*Sortir du récit biographique pour construire un emblème: le cas de Harvey Milk de Stewart Wallace et Michael Korie*, S. 259-274) stellt *Harvey Milk* (UA Houston 1995) den „CNN Operas“ gegenüber (S. 260-262): mittels Reduktion (S. 262-267; Betonung der persönlichen Problematik gegenüber der politischen Aktivität des Protagonisten) und Juxtaposition heterogener Elemente (S. 268-273) gelinge es den Autoren „à construire, sinon un personnage mythique, du moins un emblème, celui du combat pour la reconnaissance du droit des homosexuels“ (S. 262).

*JOSSI WIELER – SERGIO MORABITO – A.T. SCHAEFER, *Oper. Ein Bilder-Lese-Buch*, Mönchengladbach: B. Kühn 2011, 184 S.

22 Opeminszenierungen haben JOSSI WIELER und SERGIO MORABITO 1994 bis 2010 gemeinsam erarbeitet, in Stuttgart und anderswo (vgl. das Inszenierungsverzeichnis, S. 175-179). Achtzehn davon dokumentiert das großformatige Buch in den schönen Photos von A.T. SCHAEFER. Der Schwerpunkt liegt bei den Stuttgarter Produktionen, deren elf (von dreizehn) Berücksichtigung fanden (nur *Don Carlo* und Martin y Solers *Cosa rara* fehlen), hinzu kommen der Da Ponte Zyklus und *Lucio Silla* aus Amsterdam, *Ariadne auf Naxos* und *Rusalka* von den Salzburger Festspielen und der vielbeachtete *Pelléas* aus Hannover. Mein Lieblingsbild (nach dem ersten Durchblättern, das kann sich ändern) zeigt Natalie Dessay als wunderbar melancholische Zerbinetta (S. 38f.; das vorletzte Bild-zu *Kat'a Kabanová*, S. 114f., ist allerdings auch sehr schön). – Beigeben sind (S. 118-173) zwölf bislang noch nicht in Buchform veröffentlichte Texte von SERGIO MORABITO, die im Umfeld der Inszenierungen entstanden: sie gehören unterschiedlichen Textsorten an, Gespräche (mit Beteiligten der Produktionen), Programmheftbeiträge, auch SERGIO MORABITOS Anteil an einer Korrespondenz, die wir 2001/02 im Anschluß an die Salzburger *Ariadne* und meinen Vortrag bei der Bochumer Strauss-Tagung (vgl. hier 13,57) führten, ist aufgenommen (S. 138-142). Sehr lesenswert ist z.B. die doppelte ‚Annäherung‘ an *La clemenza di Tito* (S. 128-134): MORABITO konzentriert sich auf die irritierende Figur der Vitellia (deren Ansprüche auf den Thron von ihrer Umgebung einfach nicht zur Kenntnis genommen werden, S. 129) und liest ihre Geschichte vor der Folie von Racines Tragödie *Bérénice* (komplementär wäre Metastasios Verhältnis zu Corneilles *Cinna* zu reflektieren, wobei auch der Wandel von Metastasio – Milde aus politischem Kalkül – zu Mazzolà – aufgeklärte Humanität – stärker zu berücksichtigen wäre; in ästhetischer Hinsicht stellt Mazzolàs Bearbeitung keineswegs eine Verbesserung dar). Bilder und Texte sind eine sehr schöne Erinnerung an unvergeßliche Opernabende.

*Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010. *das henze-projekt. Neue musik für eine metropole. Dokumentation*, Essen: Ruhr.2010 GmbH 2010, 127 S. + CD

Unter den Aktivitäten, die kulturelle Institutionen in vielen Städten des Ruhrgebiets 2010 entfaltet, als sich die Region mit dem Titel „Kulturhauptstadt Europas“ schmücken konnte, nahm das Henze-Projekt eine herausgehobene Stellung ein: „Vermutlich ist das Henze-Projekt die größte Werk-schau, die jemals einem lebenden Komponisten zuteil wurde“, so der künstlerische Direktor STEVEN SLOANE in seinem Vorwort (S. 38). Henze, der politische Komponist (vgl. S. 43), der zwar seit Jahrzehnten in Italien lebt, aber aus Gütersloh gebürtig ist, schrieb für das Projekt das „Musiktheaterstück“ *gisela! oder: die merk- und denkwürdigen wege des glücks* (UA Gladbeck 25.9.2010, vgl. S. 53-63), für ein junges Ensemble und ein jugendliches Publikum (Portraitphotos der Mitwirkenden von Jitka

Hanzlová eröffnen den Band, S. [1]-[34]). Daneben gab es weitere Musiktheater- (*Der junge Lord*, *Elegie für junge Liebende*, *Phaedra*, auch Neuproduktionen der Funkopern *Ein Landarzt* und *Das Ende einer Welt ...*, S. 84-87), Tanztheater-Produktionen (S. 90-97), Orchester- und Kammerkonzerte. Der vorliegende Band bietet alle Programme mit vielen Bildern und mehreren Briefen Henzes zu *Gisela*, sowie Hörbeispiele auf der beigefügten CD (leider nicht aus *Gisela*, immerhin aus *Das Ende einer Welt*, allerdings nicht in der im Juni 2010 erstmals ausgestrahlten Neufassung).

Das letzte

Daß ein Abschreib- oder Satzfehler einen Text besser macht, ist selten, kommt aber vor. Ein italienischer Kollege zitiert einen Refrain aus Lehárs *Graf von Luxemburg*: „Wir hummeln durchs Leben, was schert uns das Ziel?“ – das ist doch viel hübscher als das originale ‚bummeln‘.

Eigentlich ist es entsetzlich eintönig: Seit Jahrtausenden werden Menschen geboren, leben und sterben. Warum es nicht einmal umgekehrt versuchen? Ein Hinweis auf der Internet-Seite des *Neuen Merker* (13.11.2011) kündigt jedenfalls an, dass der Geburtsort der KS Lucia Popp Záhorská Ves [Westslowakei] anlässlich des postumen Geburtstags der großen Künstlerin dieses Jahr zum ersten mal das „Lucia Popp Festival“ veranstaltet. Aber warum sich wundern, wenn *Kindlers Neues Literaturlexikon* (Bd 7, München 1990, S. 380) Pfitzners *Armen Heinrich* als „Vertonung“ des gleichnamigen Schauspiels von Gerhart Hauptmann nennt, dessen Uraufführungs- und Erscheinungsjahr 1902 ebenso korrekt angegeben ist wie die Entstehungszeit der Oper (1891-1893)?

Und unter de-de.facebook.com/pages/Napoléon-III/111704542196039 liest man: Um mit Napoléon III. [sic] interagieren zu können, musst du dich zunächst bei Facebook registrieren. Da sage noch einer, das Internet brächte keinen Fortschritt!

Auflage: 500 Ex.

Anschritt: Prof.Dr. Albert Gier, Universität Bamberg, Romanistik, D-96045 Bamberg, Tel. 0951/863-2145, Fax 0951/863-2146, Email: albert.gier@uni-bamberg.de
bzw. Mönchhofstr. 17, D-69120 Heidelberg, Tel./Fax 06221/402423

Göttliche, menschliche und teuflische Komödien
Europäische Welttheater-Entwürfe im 19. und 20.
Jahrhundert

Hrsg. von Albert Gier

unter Mitarbeit von Adrian La Salvia

Bamberg: University of Bamberg Press, 2011, 314 S. III.

(Romanische Literaturen und Kulturen 3)

20,50 € [D]

ISBN: 978-3-86309-011-1



Theater kann nicht nur Welt abbilden, sondern auch die Welt selbst als ein Theater darstellen, in dem Gott (oder das Schicksal) die Rollen verteilt und Regie führt. So wurde Welttheater im europäischen Barock aufgefasst. Seit der Aufklärung schwand der Glaube an den göttlichen Regisseur, die Denkfigur Welttheater behält aber auch im 19. und 20. Jahrhundert ihre Attraktivität.

Im Rahmen einer Ringvorlesung an der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg im Wintersemester 2009/2010 wurden dreizehn Beispiele modernen Welttheaters aus Sprech- und Musiktheater Frankreichs, Italiens, Ungarns, Rußlands und Deutschlands vorgestellt (mit Ausblicken zu Film und Fernsehen), von Goethes Faust über Wagners Ring des Nibelungen, Imre Madachs Tragödie des Menschen, Hofmannsthal's Großes Salzburger Welttheater oder Paul Claudels Seidenen Schuh bis hin zu Tankred Dorsts Merlin und Karlheinz Stockausens LICHT-Zyklus. Den Abschluss bildet ein Werkstattgespräch mit dem Komponisten Peter Eötvös und seinem Librettisten Albert Ostermaier, deren Oper Die Tragödie des Teufels im Februar 2010 in München uraufgeführt wurde.

Hiermit bestelle ich

Albert Gier (Hrsg.)

ISBN 978-3-86309-011-1

Expl

Göttliche, menschliche und teuflische Komödien

20,50 € [D], zzgl. Versandkosten

Name

Anschrift

Datum

Unterschrift

University of Bamberg Press
Universitätsbibliothek Bamberg

Postfach 2705, 96018 Bamberg, Tel: 0951/863-1595, Fax: 0951/863-1565
ubp@uni-bamberg.de

