

MITTEILUNGEN
DES
DOKUMENTATIONSZENTRUMS
FÜR LIBRETTOFORSCHUNG

Nr. 13

Mai 2006



MITTEILUNGEN

DES

DOKUMENTATIONSZENTRUMS FÜR LIBRETTOFORSCHUNG

Nr. 13

Mai 2006

Liebe Kollegen und Freunde,

etwas früher als sonst (wenn auch nicht so viel früher, wie ich es eigentlich gern gehabt hätte) kommt die neue Ausgabe. Das herausragende Ereignis war im letzten Jahr die Ringvorlesung zum *Ring des Nibelungen*, die ich im Wintersemester 2005/06 organisierte (vgl. dazu unten S. 10-14), vielfach unterstützt u.a. durch den Bamberger Richard-Wagner-Verband, vor allem in Gestalt der Vorsitzenden Frau Dr. Huther-Thor und der Schriftführerin Frau Schunk-Assenmacher (Sponsorensuche und Öffentlichkeitsarbeit), durch meine (damalige) Sekretärin Frau Heger und meine studentische Hilfskraft Frau Kain, aber auch z.B. durch Kollegen aus unserer Fakultät, die kleine, aber ermutigende Beiträge zur Verfügung stellten, als unsere Bemühungen um die Finanzierung erfolglos zu bleiben drohten (sie wurde letztlich in sehr großzügiger Weise durch die Oberfrankenstiftung ermöglicht). Ihnen allen sei hier noch einmal ganz herzlich gedankt, ebenso wie den Referenten, und ganz besonders meinem langjährigen Freund Norbert Abels, der nicht nur den fulminanten Eröffnungsvortrag hielt, sondern auch den Kontakt zu Tankred Dorst herstellte und so den spektakulären Höhepunkt der Reihe ermöglichte.

Mein Oberseminar zum „Text im Musiktheater“ ging auch im letzten Winter- und im laufenden Sommersemester mit interessanten Referaten und Diskussionen zu den unterschiedlichsten Themen weiter. Auswärtigen Interessenten, die nicht regelmäßig dabei sein können, steht die Möglichkeit einer einmaligen Teilnahme zur Präsentation ihres Arbeitsvorhabens offen (leider ist es nicht möglich, in solchen Fällen die Reisekosten zu erstatten).

Ich selbst hielt Vorträge beim schon traditionellen Salzburger Sommer-Symposium von Uli Müller, Oswald Panagl und Jürgen Kühnel; im November auf Einladung von Regina Bendix im Rahmen einer Ringvorlesung zur Märchenrezeption, die vom Institut für Kulturanthropologie/Europäische Ethnologie der Universität Göttingen organisiert wurde; im Dezember konnte ich auf Einladung von Wolfgang Hirschmann und Andreas Haug im Musikwissenschaftlichen Seminar Erlangen mein Argomenti-Projekt vorstellen, von dem es sonst leider

wenig Neues zu berichten gibt (die Endredaktion des Manuskripts ist jetzt für die Vorlesungspause nach dem laufenden Sommersemester vorgesehen); im Februar sprach ich auf Einladung von Norbert Bolin im Rahmen eines äußerst spannenden Symposiums der Internationalen Bachakademie Stuttgart zur Gestusforschung; und Anfang März war ich auf Einladung von Laurine Quetin wieder einmal zu Gast in Tours, für drei Vorträge (einer davon in Zusammenarbeit mit der Società Dante Alighieri) in bewegter Zeit, denn auch in Tours demonstrierten die Studenten. Allen Einladenden noch einmal herzlichen Dank für ihre Gastfreundschaft, an die ich gern zurückdenke.

Band 4 der von Laurine Quetin herausgegebenen Zeitschrift *Muscorum* ist kürzlich erschienen; für 2007 bereiten Laurine und ich gemeinsam einen Band – wozu wohl? – zum Libretto vor. Wenn Sie dieses Heft erreicht, dürfte unsere Planung mehr oder weniger abgeschlossen sein; trotzdem möchte ich Sie einladen, mir gegebenenfalls einschlägige Themenvorschläge oder Manuskripte (sie können französisch, deutsch, englisch oder italienisch verfaßt sein) zuzusenden, denn, wie in diesen Wochen oft zu hören ist: „Einer geht noch, einer geht noch rein!“

Die dreizehnte Ausgabe der *Mitteilungen* bringt drei Neuigkeiten; eine gute und eine schlechte, wie es sich gehört, und dazu eine ambivalente. Die gute ist, daß Joachim Herz (den man nicht vorzustellen braucht, und unseren Lesern schon gar nicht) uns die Ehre erwiesen hat, den MitLib eine Miscelle zur Veröffentlichung zur Verfügung zu stellen; Sie finden seinen Beitrag, den ich Ihrer besonderen Aufmerksamkeit empfehle, auf S. 8f.

Die ambivalente Neuigkeit ist, daß die *Lektüre-Notizen* erstmals nicht alle (und zwar längst nicht alle) Bücher und Aufsätze berücksichtigen, die seit Redaktionsschluß von Nr. 12 eingegangen sind. Das ist einerseits sehr bedauerlich, spiegelt aber andererseits die Vitalität der Librettoforschung und die Verbundenheit zwischen Bamberg und der weltweiten Librettologen-Gemeinde, daher kann ich es nicht ausschließlich negativ sehen. Da nach dem Spiel vor dem Spiel ist (um eine weitere aktuelle Weisheit zu zitieren), beginnen, noch bevor Nr. 13 ausgeliefert ist, die Arbeiten an Nr. 14. Künftig soll immer dann ein Heft erscheinen, wenn Material für 64 Seiten beisammen ist.

Das führt uns allerdings zur schlechten Nachricht: Unsere Nr. 12 war die erste, die ich nicht aus meinem laufenden Etat finanzieren konnte; es entstand ein Defizit, das glücklicherweise durch die generöse, unbürokratische Zuwendung zusätzlicher Mittel seitens unserer Universitätsleitung (in der Person der Kanzlerin Frau Petermann, der ich dafür nochmals herzlich danken möchte) ausgeglichen wurde. Natürlich war der Spielraum im letzten Jahr durch Aufwendungen im Zusammenhang mit der Ringvorlesung zusätzlich eingeengt; aber wenn wir in Zukunft zwei, oder auch nur 1,5 Ausgaben zu 64 Seiten jährlich produzieren wollen,

muß ich meine topische Bitte um finanzielle Unterstützung doch etwas dringlicher formulieren als bisher. Als Anhaltspunkt: Würde jeder unserer gut 350 regelmäßigen Bezieher in jedem zweiten Jahr zehn EURO überweisen, kämen wir gut über die Runden. (Da von manchen, z.B. ausländischen, Lesern aus verschiedenen Gründen eine solche finanzielle Beteiligung nicht erwartet werden kann, werden höhere Zuwendungen natürlich besonders dankbar angenommen.) Der Preis für die institutionellen Bezieher beträgt zehn EURO pro Heft; in der Vergangenheit war ich sehr lax im Schreiben von Rechnungen, aber das soll sich ändern. Damit das Ganze einen offizielleren Abstrich bekäme, wollte ich eigentlich ein eigenes Drittmittel-Konto für die MitLib einrichten lassen, aber das ist schwieriger, als ich dachte. Bitte überweisen Sie Ihre Beiträge daher diesmal noch auf das vertraute Konto: Nr. 64911406 bei der H+G-Bank, Heidelberg (BLZ: 67290100; IBAN: DE04 6729 0100 0064 9114 06, BIC: GENODE61HD3; bitte geben Sie als Verwendungszweck „MitLib“ oder ähnlich an). Ganz herzlichen Dank für Ihr Verständnis und Ihre Unterstützung.

Für heute bleibe ich mit vielen freundlichen Grüßen

Ihr Albert Gier

Neuere Publikationen zur Libretto-Forschung von ALBERT GIER

Nicolò Minato, I pazzi Abderiti: amore (sintagmatico) e pazzia (paradigmatica), Musica e storia 12 (2004), S. 389-399

Franz Schreker, compositeur-librettiste [Übers. JEAN-MARIE VALENTIN], in: *Le monde germanique et l'opéra. Le livret en question*, sous la direction de BERNARD BANOUN et JEAN-FRANÇOIS CANDONI, Paris: Klincksieck 2005, S. 277-293

Argument et préface. Les paratextes dans le livret italien des XVII^e et XVIII^e siècles, ebd., S. 431-436

„Und lieblich brüllt das Ochsenvieh.“ *Tiere im Musiktheater*, Opernwelt H. 7 / Juli 2005, S. 32-39

Die 53 Spielzeiten des Raoul Gunsbourg, oder: Die Oper Monte Carlo zwischen Belle Epoque und Occupation, in: *Das (Musik-)Theater in Exil und Diktatur. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2003*, hg. von PETER CSOBÁDI, GERNOT GRUBER, JÜRGEN KÜHNEL, ULRICH MÜLLER, OSWALD PANAGL und FRANZ VIKTOR SPECHTLER (Wort und Musik, 58), Anif / Salzburg: Mueller-Speiser 2005, S. 331-345

mit SYLVIA TSCHÖRNER: *Der Unbeugsame. Arturo Toscaninis Kampf gegen den Faschismus in seinen Briefen*, ebd., S. 354-361

„Ce que c'est pourtant que la vie...“ *Das Triolet in La Vie parisienne von Meilhac und Halévy*, in: Text – Interpretation – Vergleich. Festschrift für MANFRED LENTZEN zum 65. Geburtstag, hg. von JOACHIM LEEKER und ELISABETH LEEKER, Berlin: Erich Schmidt 2005, S. 24-29

Lorenzo Da Pontes Ape musicale in Wien, Triest und New York, in: Österreichische Oper oder Oper in Österreich? Die Libretto-Problematik, hg. von PIERRE BÉHAR und HERBERT SCHNEIDER (Musikwissenschaftliche Publikationen, 26), Hildesheim – Zürich – New York: Georg Olms 2005, S. 68-84

Lorenzo Da Ponte (mit CHRISTIAN FASTL); *Librettistik*, in: Das Mozart-Lexikon, hg. von GERNOT GRUBER und JOACHIM BRÜGGE (Das Mozart-Handbuch, Bd 6), Laaber: Laaber 2005, S. 158f.; 381-386

Musiktheater und Volkserzählung [I]. Ralph Vaughan Williams / Evelyn Sharp: The Poisoned Kiss, in: Bühnenklänge. Festschrift für SIEGHART DÖHRING zum 65. Geburtstag, hg. von THOMAS BETZWIESER, DANIEL BRANDENBURG, RAINER FRANKE, ARNOLD JACOBSHAGEN, MARION LINHARDT, STEPHANIE SCHROEDTER und THOMAS STEIERT, München: Ricordi 2005, S. 325-332

Sardou, Victorien, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite, Neubearb. Aufl. hg. von LUDWIG FINSCHER, Personenteil, Bd 14, Kassel etc.: Bärenreiter / Stuttgart – Weimar: Metzler 2005, Sp. 965-967

Der Rosenkavalier und Ariadne auf Naxos als Theater über Theater, in: Richard Strauss und das Musiktheater. Bericht über die Internationale Fachkonferenz Bochum, 14. bis 17. November 2001, hg. von JULIA LIEBSCHER (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft, 19), Berlin: Henschel 2005, S. 183-197

Masken und Musik. Zum 200. Todestag von Carlo Gozzi, Opernwelt H. 4 / April 2006, S. 38-44

Harlekin im Märchenland. Der venezianische Dichter Carlo Gozzi und das Musiktheater, NZZ 1./2.4.2006, 73

Der Komponist als Arrangeur. Luigi Nono, Intolleranza 1960 – Luciano Berio, Un re in ascolto, Musicorum [4] (2005), S. 229-241

Rundfunksendung: *Variationen mit Thema. Carlo Gozzi, die Commedia dell'arte und die Oper*, Deutschland Radio Berlin 9.4.2006, 16:05 h – 17:00 h

**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 Archivs für Textmusikforschung (BAT).
Textmusik in der Romania, Nr. 16 (Oktober 2005); Nr. 17 (März 2006)

RETO MÜLLER, Sissach: Programmbücher Rossini Opera Festival Pesaro, 2005: Rossini,
Bianca e Falliero; *Il mondo delle farse*: Carlo Coccia, *Arrighetto*

FABIEN GUILLOUX, Tours: Photokopien von Libretti italienischer Opern Meyerbeers:

Romilda e Costanza, Teatro di San Benedetto, Venezia 1817

Emma di Resburgo, Teatro di San Benedetto, Venezia, 1819

L'esule di Granata, Teatro alla Scala, Milano 1822

Margherita d'Anjou, Teatro alla Scala, Milano 1820

Margherita d'Anjou, Teatro Vendramin, Venezia 1822

Margherita d'Anjou, Teatro Comunale, Bologna 1824

Margherita d'Anjou, Teatro in Via della Pergola, Firenze 1825

Margherita d'Anjou, Teatro alla Scala, Milano 1826

Il Crociato in Egitto, Teatro in Via della Pergola, Firenze 1824

FRANK PIONTEK, Bayreuth: div. Artikel, Manuskripte eigener Vorträge

STEFAN MÖSCH (Opernwelt, Berlin): Opernwelt 2005, H. 7, 9/10, 11, 12; 2006, H. 1, 3

VERLAG URSULA MUELLER-SPEISER, Anif/Salzburg: UTA SADJI, *Der Mohr auf der deutschen Bühne des 18. Jhs* (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 11), Anif/Salzburg: Müller-Speiser 1992, [VIII] + 477 S.

UDO SALZBRENNER, Anhaltinisches Theater Dessau: Programmhefte *Der Barbier von Sevilla*; Offenbach, *Die Verlobung bei der Laterne / Ein Ehemann vor der Tür*; Verdi-Schiller-Zyklus (*Johanna d'Arc*, *Die Räuber*, *Louise Miller*)

EDELGARD-SABINE GEBERT, Hamburg: Programmheft Hamburgische Staatsoper: Verdi, *Don Carlos*

HARALD FRICKE, Fribourg: Vortragsmanuskript *Zeit und Oper: Politik und Poetik des Librettos bei Verdi*

ILARIA BONOMI, Mailand: I.B., *Il docile idioma. L'italiano lingua per musica* (Biblioteca di cultura, 553), Roma: Bulzoni 1998, 320 S.

DIES., *Sul lessico del canto nel Seicento*, aus: Istituto Lombardo. Accademia di Scienze e Lettere. Rendiconti. Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche, 124 (1990), Milano: Istituto Lombardo di Scienze e Lettere 1991, S. 197-213

DIES., *La terminologia del canto e dell'opera nel Settecento fra lingua comune e tecnicismo*, aus: *Le parole della musica. I. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di GIANFRANCO FOLENA*, a cura di FIAMMA NICOLodi e PAOLO TROVATO, Firenze: Olschki 1994, S. 117-142

DIES., *L'italiano lingua dell'opera*, aus: *L'italiano oltre frontiera. V Convegno internazionale Leuven, 22-25 aprile 1998*, vol. 1, Leuven: Leuven University Press – Firenze: Franco Cesati 2000, S.373-390

DIES., *La lingua dell'opera comica del Settecento: Goldoni e Da Ponte*, aus: *Associazione per la storia della lingua italiana. ASLI 4: Storia della lingua italiana e storia della musica*, Firenze: Franco Cesati 2005, S. 49-74

Verlag Chester Novello, Berlin: ERIK BERGMAN, *Der singende Baum (The Singing Tree)*. Libretto von BO CARPELAN. Sangbare deutsche Version von ULRIKE FLACKE-KARGER, London: Novello o.J., iv + 36 S.

KAIJA SAARIAHO, *Adriana Mater. Opéra en sept tableaux*. Livret, London: Chester o.J., 64 S.
AULIS SALLINEN, *Kullervo*. Libretto. Finnish and English, London: Novello o.J. [© 1988], 49 S.

JUDITH WEIR, *Blond Eckbert* after Ludwig Tieck's *Der Blonde Eckbert*. Deutsch von ALEXANDER GRUBER und FRANK HARDERS-WUTHENOW. Vocal Score with German Text, London: Chester o.J., [3] + 122 S.

JUDITH WEIR, *Blond Eckbert*. Libretto, London: Chester o.J., 32 S.

Internationale Bachakademie Stuttgart: *Johannes Brahms, Ein deutsches Requiem*. Vorträge. Europäisches Musikfest Stuttgart 2003 (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, hg. von NORBERT BOLIN, 13), Stuttgart: Internationale Bachakademie – Kassel etc.: Bärenreiter 2004, 238 S.

CD-ROM: *Johann Sebastian Bach, Messe h-moll „Opus ultimum“ BWV 232*. Vorträge der Meisterkurse und Sommerakademien Johann Sebastian Bach 1980, 1983 und 1989 Stuttgart (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, 3), Stuttgart: Internationale Bachakademie – Kassel etc.: Bärenreiter 2005

Passion. Internationale Bachakademie Stuttgart, [Idee und Photographie:] A.T. SCHAEFER, [Herausgeber: ANDREAS KELLER], Mönchengladbach: Kühnlen 2000, 148 S.

Georg Friedrich Händel, *Saul*. Oratorium in drei Akten HWV 53, hg. von PERCY M. YOUNG, Kassel etc.: Bärenreiter 1965, Sonderdruck für die Sommerakademie Johann Sebastian Bach, 1.-16. August 1992, Internationale Bachakademie Stuttgart

ADRIAN LA SALVIA, Erlangen: Reader „Französisches Parodie-Theater“, 18 Lully-Parodien 1692-1777

PETER HAWIG, Recke: *Robinson Crusóé*. Opéra comique en trois actes (cinq tableaux) par Eugène Cormon et Hector Crémieux. Musique de Jacques Offenbach. Mise en scène de M. Mocker, Paris: Michel Lévy Frères 1868, [7] + 84 S. [Photokopie]

ARNOLD JACOBSHAGEN, Thurnau: *La Lodoiska*, dramma serio per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di S. Carlo della Principessa in occasione di celebrare l'augusto nome di S.A.R. D. Carlotta Gioacchina, Principessa del Brasile, il di 4 novembre 1798, Lisboa M. DCC. LXXXXVIII. Nella Stamperia di Simone Taddeo Ferreira

HERBERT SEIFERT, Wien: H.S., *Die Beziehungen zwischen Libretto und Musik in Haydns Opern: Der Einfluß des Versmetrums auf den Rhythmus*, aus: Joseph Haydn und die Opern seiner Zeit. Bericht über das Int. Symposion im Rahmen der „Haydn-Tage Winter 1988“, Eisenstadt, 8.-10. Dezember 1988, hg. von GERHARD J. WINKLER (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland, 90), Eisenstadt 1992, S. 107-119

DOROTA KRYSPIŃ – H.S., *Gli anni viennesi di Milloss*, aus: Creature di Prometeo. Il ballo teatrale dal divertimento al dramma. Studi offerti a AUREL M. MILLOSS, a cura di GIOVANNI MORELLI, Firenze: Olschki 1996, S. 387-398

H.S., *Die Prager Jesuitendramen zur Zeit Zelenkas*, aus: Zelenka-Studien II. Referate und Materialien der 2. Internationalen Fachkonferenz Jan Dismas Zelenka (Dresden und Prag 1995), zusammengestellt und redigiert von WOLFGANG REICH, hg. von GÜNTER GATTERMANN (Deutsche Musik im Osten, 12), Sankt Augustin: Academia 1997, S. 391-396

DERS., *Das erste Musikdrama des Kaiserhofs*, aus: Österreichische Musik – Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas THEOPHIL ANTONICEK zum 60. Geburtstag, hg. von ELISABETH THERESIA HILSCHER (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, 34), Tutzing: Hans Schneider 1998, S. 99-111

DERS., *Antonio Cesti in Innsbruck und Wien*, aus: Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII. Atti del VII Convegno int. sulla musica it. nei secoli XVII-XVIII – Beiträge zum siebten int. Symposion über die it. Musik im 17.–18. Jh., Loveno di Menaggio (Como), 15-17 luglio 1997, a cura di ALBERTO COLZANI – NORBERT DUBOWY – ANDREA LUPPI – MAURIZIO PADOAN (Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S. – Como), Como: A.M.I.S. 1999, S. 107-120

DERS., *Early Reactions to the New Genre Opera North of the Alps*, aus: „Lo stupor dell'invenzione“. Firenze e la nascita dell'opera. Atti del Convegno Int. di Studi Firenze, 5-6 ottobre 2000 a cura di PIERO GARGIULO (Quaderni della Rivista It. di Musicologia, 36), Firenze: Olschki 2001, S. 105-118

DERS., *Gattungsbezeichnungen früher Musikdramen in Österreich*, aus: Maske und Kothurn 48 (2002): Theater am Hof und für das Volk. Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kul-

turgeschichte. Festschrift für OTTO G. SCHINDLER zum 60. Geburtstag, hg. von BRIGITTE MARSCHALL, S. 167-177

DERS., *The Beginnings of Sacred Dramatic Musical Works at the Imperial Court of Vienna: Sacred and Moral Opera, Oratorio and Sepolcro*, aus: L'oratorio musicale it. e i suoi contesti (secc. XVII-XVIII). Atti del convegno int. Perugia, Sagra Musicale Umbra, 18-20 settembre 1997, a cura di PAOLA BESUTTI, Firenze: Olschki 2002, S. 489-511

DERS., *Die Feste theatralischen Charakters während der kaiserlichen Aufenthalte in Prag zwischen 1617 und 1680*, aus: Gedenkschrift für WALTER PASS, bearb. und hg. von MARTIN CZERNIN, Tutzing: Hans Schneider 2002, S. 463-472

TARCISIO BALBO, Bologna: T.B., *I recitativi strumentati nei quattro Demofonte di Niccolò Jommelli*, Cahiers d'histoire culturelle [Université François-Rabelais, Tours] 6 (1999), S. 99-124

Zu den zwei Schlüssen von Constanzes gefahrvoller Entführung:

Wer hat den Ulk hinausgeworfen und die humanitas hereingebracht?

Belmont und Constanze, Dichtung von Christoph Friedrich Bretzner, wurde komponiert von dem damals weithin bekannten Singspielkomponisten (und Verleger) Johann André (UA Berlin 1781); die Geschichte endet, nach einem ulkigen Buffo-Finale, welches die (fehl-schlagende) Entführung aus dem Serail des Bassa Selim beinhaltet, damit, dass Belmont, Constanzes Liebhaber, der mit ihr zusammen bei diesem Entführungsversuch gefasst wurde, sich als Sohn eben dieses Bassa entpuppt – der Bassa ist kein Türke, sondern ein Spanier.

Die Entführung aus dem Serail, Dichtung von Johann Gottlieb Stephanie d.J. (nach Bretzner, was unterschlagen wird – gleichwohl ist die Protest-Annonce Bretzners in einer Leipziger Zeitung gegen diesen „Missbrauch“, die allüberall genüsslich zitiert wird [auch noch im neuen *Mozart-Lexikon* (vgl. unten, 41), S. 193. – A.G.] eine Fälschung) wurde komponiert von Wolfgang Amadeus Mozart (UA Wien 1782), wobei dem jungen Genie kein Textbuch 'Stephanie nach Bretzner', sondern der originale Bretzner vorlag, über dessen sprachliche Entgleisungen er sich empörte und den er sich Punkt für Punkt von Stephanie umbauen liess. Inwieweit auch seitens seines Librettisten der Umbau von vornherein ins Auge gefasst war, ist nicht bekannt. Die Geschichte geht so aus, dass bei der Entführung das Liebespaar ebenfalls gefasst wird, mit dem Tode bedroht, aber begnadigt und in die Heimat entlassen – aus Grossmut des Bassa, der die Constanze wahrhaft liebt und selbstlos nun mit ih-

rem Belmonte davonsegeln lässt – und das alles, obwohl Belmonte hier nicht als sein Sohn, sondern als der Sohn von des Bassa ärgstem Feind erkannt wird, der dem Bassa (auch hier ein Spanier im Exil) nicht wieder gut zu machendes Leid zugefügt hat. Gefeierte wird, als ein Vorbild, des Bassa Edelmut – wenige Jahre nach Lessings *Nathan*.

Was bisher, wie es scheint, kaum beachtet wurde: Mozart hat, wie in der Neuen Mozart-Ausgabe zu ersehen, das ursprüngliche Ulk-Finale der (missglückten) Entführung bereits komponiert gehabt, notiert allerdings nur als Skizze. Dieses Buffo-Finale passt nun aber zur neuen, humanen Schlusslösung wie die Faust aufs Auge – wer eigentlich hat den totalen Umschmiss veranlasst? Sollte das nicht vielleicht Mozart gewesen sein, den der Schluss seines Werkes, an dem er bereits so viel umgestaltet hatte (nur die „ganz neue Intrigue“¹ für den letzten Akt hatte ihm keiner liefern können, die Motive waren alle bereits im II. Akt verbraucht) – den dieser so ganz unernste Hergang einer durchaus lebensgefährdenden Tat in keiner Weise mehr befriedigt hat?

Oder erscheint es glaubhaft, dass Stephanie seinem Komponisten verheimlicht hatte, dass er von vornherein einen völlig anderen Schluss plante, abweichend von Bretzner – und ihn seelenruhig dessen Buffo-Finale erst mal hat komponieren lassen?

Dritte Möglichkeit: dem Stephanie kam, während Mozart beim Komponieren war und doch wohl in Unkenntnis von Mozarts Skizze, die Erleuchtung: Wir werfen das Steuer rum?

Nach unserer Kenntnis des Dramaturgen und des Regisseurs Mozart (siehe *Idomeneo*-Briefe usw.) möchte ich dafür plädieren, dass Mozart derjenige war, der den uns heute geläufigen, Ideen klassischer humanitas auf die Singspielbühne bringenden Schluss vorschlug – ein Schluss, den heutige Regisseure und Rezensenten nachzuvollziehen sich weigern, weil die Welt – heute! – so halt nicht sei.

(Weitere Frage: Was also sollte man ändern, die Welt oder das Stück?)

(Inszeniert habe ich die *Entführung* in Buenos Aires und in Leipzig, mit Gastspielen in Lissabon, Split, Ljubljana, Łodz und Kiew.)

JOACHIM HERZ
Dresden / Leipzig

¹Vgl. Mozarts Brief an seinen Vater vom 26. September 1781, in: Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Erweiterte Ausg. (...) hg. von ULRICH KONRAD, Bd III. 1780-1786, Kassel etc.: Bärenreiter – München: dtv 2005, Nr. 629, S. 161-164, Z. 76.

Bamberger Vorträge zum (Musik-)Theater

Organisatoren: Prof. DINA DE RENTIS (Romanistik), THOMAS BAIER (Klassische Philologie), ALBERT GIER (Romanistik), CHRISTOPH HOUSWITSCHKA (Anglistik), FRIEDHELM MARX (Germanistik), PETER THIERGE (Slavistik), MARTIN ZENCK (Historische Musikwissenschaft)

Nr. 12 (14.6.2005) TILL R. KUHNLE (Augsburg), *Warum darf Racines Phèdre im ersten Akt noch nicht sterben?*

Der Vortrag versucht die Tragödie um *Phèdre (et Hippolyte)* von Jean Racine (1677) aus der Sicht einer „politischen Theologie“ (Carl Schmitt) zu interpretieren. Dabei gilt das Hauptaugenmerk der Gestalt des Königs Thésée, den das tragische Schicksal seiner zweiten Gattin Phèdre und des Sohnes Hippolyte (aus seiner ersten Ehe) von der Last einer die staatliche Ordnung gefährdenden Vergangenheit befreit – und dadurch erst zu einem *souveränen* Herrscher macht. Durch seinen *acte de générosité* gegenüber seiner Gefangenen Aricie, die er nunmehr als seine Tochter betrachtet, affirmiert Thésée am Ende seine fürstliche *gloire* und erhebt sich definitiv zum Sinnzentrum einer absolutistischen Ordnung.

Die eigentliche Tragödie der beiden Protagonisten des Stücks erweist sich auf diesem Hintergrund als Teil einer komplexen Strategie zur Legitimierung fürstlicher Macht, deren Träger ihr Handeln an den unerschütterlichen Prämissen einer zynischen Staatsraison (*raison d'état*) ausrichten haben und dennoch – so das Paradox – gegen die Anforderungen eines auf *honneur* und *honnêteté* aufbauenden Wertesystems nicht verstoßen dürfen. *Phèdre* steht somit in der Kontinuität des Themas von der „tragischen Menschwerdung“, an deren Ausgang sich der Fürst als Souverän bewährt.

Nr. 13 (5.7.2005) TINA HARTMANN (Stuttgart), *Goethes Musiktheater*

Goethe hat sich zeitlebens produktiv mit allen europäischen Opernformen auseinandergesetzt – als Kenner, Impresario und vor allem als Librettist. 17 Texte für Musiktheater aus seiner Feder sind überliefert. Sie bilden ein umfangreiches Werkkorpus und entgegen der lange vorherrschenden Meinung sind sie durchaus keine 'anspruchslosen Nebenwerke', sondern fühlen sensibel am Puls des Musiktheaters und sind überdies eng mit den kanonischen Werken Goethes verknüpft. Goethes Musiktheater spiegelt sich besonders in der Faustdichtung und mündet mit *Faust II* in eine Form des Musiktheaters, die beides ist: wirkungsvolles Libretto und ertonungsunabhängiges Drama.

Ringvorlesung: Richard Wagner, *Der Ring des Nibelungen*: historischer Kontext – neue Perspektiven

in Zusammenarbeit mit dem Richard-Wagner-Verband e.V. Bamberg und dem Internationalen Künstlerhaus Villa Concordia, Bamberg

Gefördert von der Oberfrankenstiftung, der Stadt Bamberg, dem Fränkischen Tag und der Sparkasse Bamberg

Nr. 14 (24.10.2005) NORBERT ABELS (Frankfurt/M.), *Sinnlichkeit, Revolte und Entsagung. Philosophische Unterströmungen im Ring des Nibelungen*

„In den Trümmern der eignen Welt“

Auftakt der Ringvorlesung zu Wagners Tetralogie mit dem Dramaturgen Norbert Abels

von Monika Beer

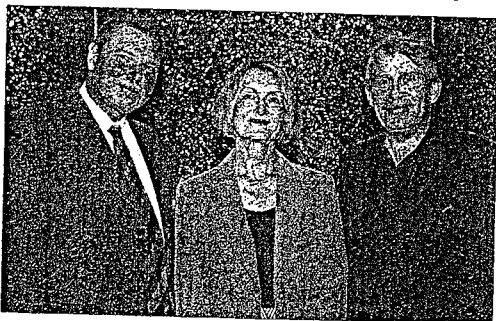
BAMBERG. Grausames Chronistengeschick! Wie soll man möglichst allgemein verständlich und unterhaltsam über einen Vortrag berichten, bei dem der Referent mit Begeisterung sein nie versiegendes Füllhorn an Namen und Zitaten, an Zusammenhängen mit der Gesammtes- und Wirkungsgeschichte, an Seiten- und Querweisen förmlich ausschüttet?

Wenn der Referent Norbert Abels heißt, ist die Sache trotzdem vergleichsweise einfach. Denn Abels ist nicht nur Chef-dramaturg an der Frankfurter Oper, sondern arbeitet seit mehr als einem Jahr als Dramaturg mit an Tankred Dorsts „Ring“-Inszenierung für die Bayreuther Festspiele 2006. Und genau das kann, darf und muss im Mittelpunkt des Interesses stehen.

Also bleiben die Gedanken, die Richard Wagner in seinem Schaffen beeinflusst haben könnten, die Hinweise, wie der Dichterkomponist im Kontext seines Jahrhunderts zu sehen ist, den knapp hundert aufmerksamen Zuhörern vorbehalten, die zur Auftaktveranstaltung der „Ring“-Ringvorlesung in die Uni-Aula in den Dominikanerbau gekommen waren.

Die wichtigste Botschaft: Richard Wagner befand sich nicht nur auf der Höhe seiner Zeit, er hat auch sehr genau gewusst, welcher Metaphorik er sich bedient hat: Im „Ring des Nibelungen“; sagt Abels, reflektiert Wagner den Prozess der Neuzeit.

Der „Ring“ sei ein Versuch, etwas neu aufzubauen, was zerstört worden ist, sei „der Versuch, ein letztes Mal ein Gesamtkonzept vorzulegen, be-



Gruppenbild mit Dame: von links Prof. Dr. Albert Gier, Organisator der Ringvorlesung, Dr. Ingrid Huther-Thor vom Richard-Wagner-Verband Bamberg und Dr. Norbert Abels, Dramaturg bei Tankred Dorsts „Ring“-Inszenierung für Bayreuth 2006. FT-Foto: Matthias Hoch

vor der Stilpluralismus beginnt.“ Wagner habe nach dem Demontage zentraler Weltbilder, nach den metaphysischen Enttäuschungen mit dem „Ring“ das Vakuum ersetzen wollen durch den Mythos, den Kunstmythos, den er selbst erst schaffen musste – wie Wotan „in den Trümmern der eignen Welt“.

Der Raum des „Rings“, dieser illusionistische Kunstraum mit seiner Festungsstruktur, Weckglas-Atmosphäre und Fensterlosigkeit gleiche der Psychoanalyse: „In diesem Raum, in dem immerfort alles aufeinander verweist, gibt es keine Zufälle: Und wer das weiterdenkt, stellt schnell fest, dass auch in der globalisierten Welt nichts zufällig ist.“

Womit endlich auch von Tankred Dorst die Rede sein soll: „Er ist ein Poet, ein Dichter, kein reproduzierender, sondern – wie Heiner Müller, der Bayreuther „Tristan“-Regisseur von 1993 – selbst ein schöpferischer Mensch.“ Dorst sei zu-

tieft überzeugt, dass „Dinge, die einmal da waren, in einer Art von kosmischer Gleichzeitigkeit immer noch da sind, hier im Raum, dass um uns herum all die Stimmen sind, tief in uns, dass nichts verloren geht, dass jeder Moment eben gerade gegenwärtig ist.“

Die Götter und Halbgötter gehören in Dorsts Sicht nicht einer bestimmten Zeit an. Vielmehr soll ihre Erscheinungsweise transparent, plastisch machen, dass sie ihre Kraft, ihre Vitalität aus den Elementen wie Feuer und Wasser ziehen. Und vielleicht muss man auch Wotans Auge als etwas anderes verstehen: „Ist es das Auge von einem Einzelnen, einem Gott, oder eines, in dem unsere Vergangenheit, Gegenwart und das Zauberbild unserer Zukunft gespiegelt werden?“

Zum Schluss also die gute Nachricht: „Es kommt Tankred Dorst nicht darauf an, den ‚Ring‘ zu modernisieren. Sie brauchen keine Science fiction und auch nicht befürchten, dass das alles bei Woolworth spielt. Versucht wird eine Sicht auf den ‚Ring‘, wie sie jetzt nur einem Menschen möglich ist, der es geschafft hat, kurz vor Vollendung seines achtzigsten Jahres immer noch zu sehen wie ein Kind: voller Neugier und mit unglaublicher Energie und Schaffenskraft.“

Und noch ein Tipp von einem, der es wissen muss: „Man muss“, sagt Norbert Abels, der gerade zum dritten Mal an einer „Ring“-Inszenierung mitarbeitet, „alles vergessen, was man vorher gelernt und was man so drauf hat. Ich habe auch schon zwölf Mal ‚Moby Dick‘ gelesen. Es war in jeder Altersstufe anders und wunderbar. Und genauso ist es auch mit Wagner.“

Weitere Termine

Die Ringvorlesung zu Richard Wagners Tetralogie wird im November fortgesetzt mit Vorträgen von Jürgen Kühnel aus Siegen (Wagners Theorien des „Dramas“ und die dramaturgische Konzeption der „Ring“-Tetralogie am 8.11.), Uwe Schweikert aus Stuttgart (Komik, Idylle, Märchen und Natur in Wagners „Siegfried“ am 15.11.), Friedhelm Marx aus Bamberg (Thomas Mann und der „Ring des Nibelungen“ am 22.11.) und dem Gespräch zwischen Tankred Dorst und Albert Gier (Von der Gegenwart des „Rings“ am 29.11.). Die öffentlichen Vorträge finden jeweils um 20 Uhr in der Aula der Otto-Friedrich-Universität Bamberg im Dominikanerbau (Dominikanerstr. 2) statt. Der Eintritt ist frei.

aus: Fränkischer Tag, 1.11.2005

Nr. 15 (8.11.2005) JÜRGEN KÜHNEL (Siegen), *Wagners Theorie(n) des 'Dramas' und die dramaturgische Konzeption der Ring-Tetralogie*

Die großen theoretischen Entwürfe Wagners sind entwicklungsgeschichtlich eng mit der Ring-Tetralogie verflochten. Zwischen 1849 und 1851 entstanden die „Zürcher Kunstschriften“, inspiriert durch die Erfahrungen der Revolution von 1848 und geprägt durch den Geist der ‚linken Hegel-Schule‘. In den 60er Jahren revidiert Wagner seine Theorie des ‚Dramas‘ unter dem Einfluß Schopenhauers von Grund auf. Hatte er das Drama im *Kunstwerk der Zukunft* (1850) als Synthese der verschiedenen Künste und in *Oper und Drama* (1851/52) als Vereinigung von Dichtkunst und Musik

postuliert, so hält er jetzt am Primat der Musik fest. Der Vortrag stellt Wagners Theorie(n) des Dramas in ihren Grundzügen und in ihrem Bezug auf die dramatische Konzeption der *Ring*-Tetralogie vor.

Nr. 16 (15.11.2005) UWE SCHWEIKERT (Stuttgart), *Komik, Idylle, Märchen und Natur in Wagners Siegfried*

In Wagners musikdramatischem Werk gibt es nichts zu lachen. Selbst Beckmesser in den *Meistersingern* ist eine tragische Figur. Eine Ausnahme macht nur das Titanenschermo des *Siegfried* im *Ring des Nibelungen*. Dort dringen Komik, Idylle, Märchen und Natur – also untragische Phänomene – von den Rändern ins Zentrum der Handlung wie der musikalischen Dramaturgie ein und schaffen so in mancher Hinsicht einen Kosmos ganz eigener Art. Um die Sonderstellung des *Siegfried* im Rahmen der Tetralogie geht es in diesem Vortrag.

Nr. 17 (22.11.2005) FRIEDHELM MARX (Bamberg), *Thomas Mann und der Ring des Nibelungen*

Der Vortrag geht den Spuren nach, die Wagners *Ring des Nibelungen* im literarischen Werk Thomas Manns von den *Buddenbrooks* bis zur *Joseph-Tetralogie* hinterlassen hat. Der Essay *Leiden und Größe Richard Wagners* von 1933, der den äußeren Anlaß für Thomas Manns langjähriges Exil markiert, bildet dabei den Ausgangspunkt.

Nr. 18 (29.11.2005) *Von der Gegenwart des Ringes*: TANKRED DORST (im Gespräch mit ALBERT GIER) zu *Richard Wagners Tetralogie*

Tankred Dorst ist seit über vierzig Jahren „der beständigste und fruchtbarste unter den deutschsprachigen Dramatikern“ (W. SCHULZE REIMPELL). 2006 wird er in Bayreuth den *Ring des Nibelungen* inszenieren. Im Gespräch gibt er Auskunft über sein Verständnis der *Tetralogie* und allgemein über den Reflexionsprozeß, der zur Entstehung eines Regie-Konzeptes führt.

Nr. 19 (13.12.2005) INGRID BENNEWITZ – ANDREA SCHINDLER (Bamberg), *Der Ring des Nibelungen und das Mittelalter*

Richard Wagner und das Mittelalter – das ist, um es mit Theodor Fontane zu sagen, ein weites Feld. Nach einem kurzen Blick auf Wagners ambivalentes Verhältnis zu seinen mittelalterlichen Quellen soll das irritierende Wechselverhältnis zwischen den mittelalterlichen Überlieferungen und ihrer durchaus eigenwilligen Rezeption durch Wagner im *Ring des Nibelungen* im Zentrum stehen, verbunden mit einer Fokussierung auf eine Re-Lektüre sowohl des *Nibelungenlieds* als auch des *Rings* unter familiengeschichtlichen Gesichtspunkten.

Nr. 20 (10.1.2006) ANJA MÜLLER (Bamberg), *Die Herren der Ringe: Wagners Ring und Tolkiens 'Faerie'*

„Both rings were round and there the resemblance ceased.“ – So J.R.R. Tolkiens Antwort auf die Frage nach Beziehungen zwischen seinem *Lord of the Rings* und Richard Wagners *Ring des Nibelungen*. Der Vortrag stellt diese Behauptung auf den Prüfstand. Nach einem kritischen Überblick über die zahlreichen Berührungspunkte zwischen Wagners Tetralogie und Tolkiens Trilogie soll insbesondere das mythopoeitische Projekt, das in beiden Werken erkennbar ist, betrachtet werden. In seinem Aufsatz *On Fairy Stories* behauptet Tolkien beispielsweise die Unvereinbarkeit von „Fantasy“ und dra-

matischer Darstellung. Dem entgegenhaltend soll der Vortrag der These nachspüren, ob *Der Ring des Nibelungen* als musiktheatralisches Gesamtkunstwerk nicht doch dem nahe kommt, dessen Unmöglichkeit Tolkien behauptet, nämlich einem 'Fantasy Drama'.

„Die Götter sind einfach unter uns“

Tankred Dorst sprach mit Albert Gier über Aspekte seiner Bayreuther „Ring“-Inszenierung

BAMBERG. Volles Haus im Dominkanerbau: Gut 300 Besucher, darunter auch Wagnerianer aus Bayreuth und Würzburg, kamen zur fünften Veranstaltung der eifelligen Ringvorlesung, die die Universität, Richard-Wagner-Verband und das Künstlerhaus gemeinsam zu Richard Wagners Tetralogie „Der Ring des Nibelungen“ veranstalten.

von Monika Beer

Der Andrang war begründet: Tankred Dorst, der Bayreuther „Ring“-Regisseur 2006, sprach unter dem Titel „Von der Gegenwart des Ringes“ mit Prof. Dr. Albert Gier über Aspekte seiner Inszenierung. In Streifenmen, wie es sich geht, begann Gier mit seinem Fragenkatalog, stellte mit Musiktheater, Märchen, Mittelalter und Mythos vier Facetten im Werk von Tankred Dorst in den Raum und schuf über dessen Mannutstück „Merlin“, das fast 100 Szenen bzw. Abschnitte umfasst, die nahe liegende Verbindung zur wagnerischen Tetralogie.

Man kann über die Ähnlichkeiten, bestätigte Dorst, „viel spekulieren. Und das ist wahrscheinlich ein Grund, warum ich gefragt wurde, den Ring zu inszenieren – auch wenn das in meiner Biografie nicht vorgesehen war.“

Da es sich in Umfang und Inhalt um groß dimensionierte Werke handelt, hatte und hat das unmittelbare Folgen für die musische Umsetzung: Man muss verschiedene Theater-, ja sogar filmische Mittel verwenden: „Das geht nicht nur mit dem Mittel des Realismus, Wagners Regieanweisungen sind ausführlich und mit Bedacht geschrieben, sie geben dem Ganzen eine eigene Form.“

Was Tankred Dorst sicher entgegenkommt, sind die zahlreichen Märchenelemente die Wagner nicht nur im „Rheingold“ – mit den Riesen und Alberichs Verwandlungen eingebaut hat, „Märchen“, so Dorst, „sind häufig stark irrational, was ihren Reiz ausmacht. Märchen sind die zentralen, sind die eigentlichen Bilder für das



Albert Gier (links) im Gespräch mit Tankred Dorst

FT-Foto: Ronald Rinkler

Leben.“ Das Erstaunliche dabei sei, dass diese Bilder nicht erfunden worden seien, um einen psychologischen Sachverhalt zu verdeutlichen. Im Gegenteil: „Die Psychologie, die Psychoanalyse erklärt es erst hinterher und ist ganz begierig darauf, Märchen zu interpretieren.“

Die Musik als ein ununterbrochener Fluss

Dass das Medium Musik Zeit denken oder beschleunigen kann, stellt den Regisseur vor Probleme. „Die Musik ist bei Wagner ein ununterbrochener Fluss. Es gibt Szenen, die für die Emotion, die da zum Ausdruck kommt, zu lang sind. Die Musik verlängert innere Situationen und erzählt, was die Personen denken – und oft ist das etwas anderes als was sie sagen.“

Nicht nur deshalb spielt die Zeit in seiner Inszenierung eine große Rolle. „Der Ring“ als ein Weltmärchen erzählt die Welt über Jahrhunderte oder Jahrtausende. Zeit ist etwas Subjektives. Wir alle leben in verschiedenen Zeiten. Manche sind in ihren Moralvorstellungen immer noch im Mittelalter, ande-

re hingegen vielleicht schon im Jahr 2500.“

Deshalb wird das „Rheingold“ in einer Vorzeit spielen, als es noch keine Menschen gegeben hat. „Die Götter und Halbgötter“, so Dorst, „stammen nicht aus unserer Zeit, auch wenn sie sich in ihr aufhalten können. Sie sind einfach unter uns. Bei den Gibichungen ist eine Zeit, die uns näher ist – eine dekadente Gesellschaft mit einem Hang zum Barbarischen, mit einer unerschwelligen Sehnsucht nach Heldentum und der Kraft, die man selber nicht hat.“

Dieser Regieansatz war für Tankred Dorst relativ schnell klar. „Seit Patrice Chéreau wurden immer wieder Parallelen gesucht zur heutigen Zeit. Ich möchte die Götter nicht in die Tagesaktualität ziehen. Das ging mir schon bei ‚Merlin‘ ähnlich. Was sind Ritter? Was ist ein Held? Ein Held kam in meinem Weltbild nicht vor. Ein Held ist einer, mit dem sich die Zuschauer identifizieren können. Wenn man die Geschichte richtig erzählt, dann teilt sich das uns heute auch mit. Ein Regisseur muss sehen, dass er die Geschichte von Grund auf ver-

steht und dass seine eigenen Assoziationen nur eine untergeordnete Rolle spielen.“

Dieses Verständnis führt unter anderem auf der Erkenntnis, Wagner als ein Kind seiner Zeit zu sehen. Die Zeit des Kapitalismus und der Reformbewegung wirkt ebenso in den „Ring“ hinein wie die Tatsache, dass Wagner in seinen ganzen Auffassungen auch ein Spätromantiker war: „Es gibt auffällig viel Natur, viel Naturorte im ‚Ring‘. Wenn man Gemälde aus der Zeit sieht, sind das wilde Gegenden. Das steht im Gegensatz zur Aufklärung. Der Wald als Ort der Götter, das ist mit dem in romantischen Vorstellungen.“

Wagner war ohnehin immer mehr als nur Musiker oder Komponist: „Er war fast ein Religionsgründer – gewissermaßen bis heute. Das hängt mit seiner Zeit, mit der Stimmung damals zusammen! Da gibt es Bilder von Bismarck als Ritter, aus dieser Zeit kommen die Männerburden, und das spielt dann mit der Ordensburg auch bei Hitler eine Rolle. Das sind Elemente, die weit über die Musik gehen und die man wissen muss, wenn man dieses Werk

inszeniert.“ Eben weil der „Ring“ so viele Bereiche berührt, ist er für Dorst so faszinierend. „Und deshalb kann ich auch an gar nichts anderes denken als an Wotan und Brünnhilde.“

Wobei das Grundproblem im „Ring“ für ihn der als neuer Mensch, als Leitfigur deklarierte Siegfried ist: „Siegfried, der sich nicht fürchtet, der seinen eigenen Weg gehen will: Das kann man nicht mehr unbelastet sehen. Wir sehen diese Figur heute skeptischer. Schließlich hat sich auch Hitler mit Siegfried identifiziert und seine eigene germanische Weltpeter bedient.“

Und wie wird sein „Ring“-Schluss aussehen? „Natürlich endet es mit dem Ende der Götter und dem physischen Untergang der Gibichungen-Welt, mit einer großen Naturkatastrophe. Aber sind die Götter wirklich? Und was ist Wirklichkeit? Ist es das Ende der Welt überhaupt oder kann daraus das Neue entstehen oder kommt die alte Welt wieder? Ich schwanke zwischen Optimismus und Pessimismus. In diesem Widerspruch leben viele Menschen. Jeder hat eine persönliche Utopie und jeder hat die Entscheidung, dass das Leben nicht so ist, wie man es sich vorstellt. Ich weiß also noch nicht genau, wie der Schluss wird.“

Weitere Termine

Die Ringvorlesung zur Tetralogie wird wie folgt fortgesetzt: 19.12. Ingrid Beyerwitz, „Der Ring“ und das Mittelalter“; 30.1. Anja Müller, „Die Herren der Ringe oder Wagners ‚Ring‘ als Tolkien-Fantasy“; 13.2.2006 Frank Piontek, „Die ‚Ringe‘ in Kassel und Dresden“; 24.1. Gottfried Marschall, „Wie übersetzt man ‚Lohengrin‘“; 31.1. Peter Emmerich, „50 Jahre ‚Ring‘ bei den Bayreuther Festspielen“; 7.2. Sylvia Tschörner und Albert Gier, „Der ‚Ring‘ in Parodie und Polemik“.

Die Vorträge finden jeweils um 19 Uhr in der Aula (Dominkanerbau) der Otto-Friedrich-Universität Bamberg statt und stehen allen Interessierten offen.

aus: Fränkischer Tag, 1.12.2005

Nr. 21 (17.1.2006) FRANK PIONTEK (Bayreuth), „*Des Ringes waltet, wer ihn gewinnt*“. *Die Ringe in Kassel und Dresden*

Der Vortrag stellte zwei der interessantesten *Ring*-Produktionen des letzten Jahrzehnts vor. Dresden und Kassel produzierten zwei Tetralogien, die – so verschieden sie auch sind – zwei bedeutende, theatralisch ungemein wirkungsvolle Spiel- und Auslegungsarten der gegenwärtigen *Ring*-Aufführungsgeschichte repräsentieren.

Nr. 22 (24.1.2006) GOTTFRIED RUDOLF MARSCHALL (Paris), *Wie übersetzt man Stabreime? Wagner auf französisch*

In einer Zeit, da die technischen Mittel (Übertitel) und wachsende Mehrsprachigkeit es ermöglichen, Opern ohne großen Informationsverlust in der Originalsprache aufzuführen, ist es besonders reizvoll, frühere und teilweise auch neuere Versuche der Übersetzung von Operntexten auf ihre Qualität hin zu untersuchen. Es gilt, die Absichten zu erforschen, die der Abfassung des zielsprachlichen Textes zugrunde liegen, und die von den Übersetzern getroffene stilistische Wahl zu verstehen. Wagners Stabreim-Texte im *Ring* und im *Tristan* sind ein besonders interessanter Fall, weil die bewusste und erzielte altertümliche Wirkung und die dafür gewählten, in den germanischen Wurzeln deutscher Dichtung liegenden, höchst eigenartigen Mittel in anderen Sprachen nur schwer nachzuahmen sind. Entweder wirken sie wesensfremd und daher grotesk, oder es treten andere Mittel an Stelle der ursprünglichen, mit dem Ergebnis, dass die Wirkung verfehlt und die enge Beziehung zwischen Sprachklang und Musik kompromittiert wird. Oder überspielt etwa die Musik solche Feinheiten, so dass das Dilemma vom Hörer gar nicht wahrgenommen wird? Die Vorlesung soll einen Eindruck geben zunächst von den Eigenheiten wagnerscher Sprachdichtung und weiter von den Versuchen, die in Frankreich, das bedeutende Phasen wagneristischer Moden erlebte, unternommen wurden, um die musikträchtigen und doch so sperrigen Stabreime zu übertragen.

Nr. 23 (31.1.2006) PETER EMMERICH (Bayreuth), *Fünfzig Jahre Ring des Nibelungen bei den Bayreuther Festspielen*. „*Weißt du, wie das wird?*“. *Die Ring-Inszenierungen bei den Bayreuther Festspielen 1951 bis 2000 – ein summarischer Überblick*

Versucht werden soll eine informelle chronologische Darstellung der nunmehr bereits über ein Jahrhundert anhaltenden Auseinandersetzung mit Wagners Hauptwerk und dem für die Festspiele unverändert konstitutiven Zentralwerk *Der Ring des Nibelungen* anhand von fotografischen Materialien, Rezensionen und anderen einschlägigen Dokumenten.

Neunmal wurde seit 1951 der *Ring* bei den Bayreuther Festspielen neuinszeniert, die zehnte Interpretation steht kurz bevor. Ein Blick zurück zeigt die vielschichtigen Herausforderungen, die der Tetralogie stets innewohnten. Unerschöpflich und nach wie vor unabgegolten – so erscheint dieses Ausnahmewerk des Musiktheaters bis heute.

Nr. 24 (7.2.2006) *Satyrspiel*: SYLVIA TSCHÖRNER (Innsbruck) und ALBERT GIER (Bamberg), *Der Ring des Nibelungen in Parodie und Polemik*

„Ein Mann! Mich minnert's! Freislicher Frost rüttelt und rückt mich! Hoih! Heillose Hitze!“ Richard Wagners Stabreimdichtung ist ein dankbares Objekt für Parodien, seine Werke haben Generationen von Spöttern herausgefordert. Zum Abschluß der Ringvorlesung soll ein Streifzug durch hundert Jahre Wagner-Parodien (mit vielen Beispielen) unternommen werden, ergänzt durch Kritiken zum ersten Bayreuther *Ring* von 1876.

Deutsches Musikinformationszentrum im Internet

In einer Pressemitteilung vom 6. September 2005 macht das Deutsche Musikinformationszentrum (MIZ) auf die Neugestaltung seiner Internetseiten aufmerksam:

Zahlreiche Beiträge namhafter Autoren, eine umfassend angelegte musikstatistische Datensammlung sowie eine thematisch gegliederte Dokumentation musikpolitischer Texte vermitteln detailliertes Hintergrundwissen und diskutieren Perspektiven unseres Musiklebens. Aktuelle Diskussionsfelder wie der Strukturwandel in der Theater- und Orchesterlandschaft, der Boom der Musikfestivals oder der Stellenwert von Musik in der Ganztagschule finden dabei ebenso Berücksichtigung wie detaillierte Überblicksdarstellungen zur Musikfinanzierung der öffentlichen Hand, zur Lage der Musikwirtschaft oder zur Situation der Neuen Musik.

Abgerundet wird das neue Informationsportal durch mehr als 10.000 Basisdaten zu Institutionen und Organisationen, die mit Tätigkeitsbeschreibungen und Leitungsstrukturen übersichtlich aufgeführt werden [auch das DoLF!]. Komfortable Such- und Sortierfunktionen ermöglichen dabei zielgenaue Recherche. Der Bibliothekskatalog des Zentrums mit mehr als 7.000 Publikationen speziell zum Musikleben, ein Verzeichnis mit Internetseiten zu über 800 Komponistinnen und Komponisten zeitgenössischer Musik sowie ein breit gefächertes Informationssystem zur musikalischen Fort- und Weiterbildung [eine weitere Pressemitteilung vom 18. April 2006 weist auf „verbesserte benutzerfreundliche Recherchemöglichkeiten“ in diesem Bereich hin] mit mehr als 1.800 detaillierten Veranstaltungstips stehen in überarbeiteter und erweiterter Form zur Verfügung. Das Informationsportal des MIZ ist zu erreichen unter: www.miz.org.

Das MIZ ist eine Einrichtung der gemeinnützigen Projektgesellschaft des Deutschen Musikrats und wird gefördert durch die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien, die Kulturstiftung der Länder, die Stadt Bonn sowie von privater Seite durch die GEMA und die GVL.

Pressekontakt: Margot Wallscheid, Projektleitung Deutsches Musikinformationszentrum, Deutscher Musikrat GmbH, Weberstr. 59, 53113 Bonn, Tel.: 0228/2091-180, Fax: 0228/2091-280
info@miz.org; www.miz.org (Redaktion A. GIER)

Abschlußarbeiten zum Libretto

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

MARCO ROSA SALVA, „*Per introdur al solito l'eseplare novità*“. *I drammi per musica di Matteo Noris*, Tesi di laurea in drammaturgia musicale, Università degli studi di Bologna, Betreuer: LORENZO BIANCONI, 286 S.

Matteo Noris, der zwischen 1666 und 1713 über vierzig Libretti, meist für venezianische Theater, schrieb, ist mit Sicherheit einer der interessantesten Librettisten seiner Zeit, hat aber bisher nur wenig Beachtung gefunden.

„Questo lavoro si articola in due parti. La prima [S. 13-142] consiste in una periodizzazione della produzione di Noris, della quale si mettono in evidenza alcune linee evolutive, soprattutto per quanto riguarda scelta dei soggetti, costruzione degli intrecci, sceneggiatura, facendo particolare riferimento ai cenni di poetica che traspaiono nelle prefazioni dei libretti [mit ausführlichen Zitaten aus Vorreden und *drammi*]; segue poi una tematizzazione di alcune tra le caratteristiche che più stabilmente si mantengono durante tutto l'arco della sua produzione [S.143-176; z.B. zu „Indicazioni sceniche“, „Indicazioni musicali“, „Teatro nel teatro“, „Travestimenti, identità celate“, „Il librettista nel libretto“, u.a.]. La seconda parte consta di un catalogo cronologico di tutti i drammi per musica di Noris [S. 177-273, 45 Nummern; Argomento und Vorrede, sofern vorhanden, sind jeweils wörtlich wiedergegeben, hinzu kommen das Personenverzeichnis, eine Übersicht über die Schauplätze und ein Inhaltsresumé]. (S. 7)“

Der Katalog ist ein willkommenes Pendant zu ALFRED NOES Werkverzeichnis zu Nicolò Minato, das die Überlieferung allerdings vollständig erfasst, vgl. hier 12,21.

Tagungen

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

21.4.2005, Fribourg: Journée d'études **Giuseppe Verdi und die Popularisierung von Schillers Theater** (Univ. de Fribourg, Institut de Musicologie; u.a. A. GERHARD, „*Questa forza d'affetti*“. *Andrea Maffei's Bearbeitung von Schillers Räubern*; A. ROCCATAGLIATI, *Von Kaba- le und Liebe zu Luisa Miller. Welche Elemente von Schillers Werk eignen sich für Verdis musikalische Dramaturgie?*; J. HERZ, *Der Unterschied zwischen Schauspiel dramaturgie und Musikdramaturgie anhand von Luisa Miller*; HARALD FRICKE, *Zeit und Oper bei Schiller und Verdi. Poetik und Politik des Librettos*; LUCA ZOPPELLI, „*Silence of the Lambs*“: Tönendes Schweigen *et répression politique dans Don Carlos*; DANIEL FUHRMANN, „*Die Macht des Geschicks*“ – *oder die Rehabilitierung des tönenden Südens im dekadenten Norden. Friedrich Schiller, Franz Werfel und die deutsche Verdi-Renaissance der 1920er Jahre*)

23.-25.6.2005, Köln: **Perspektiven und Aufgaben der Haydn-Forschung** (Veranstalter: Joseph-Haydn-Institut, Institut für Musikwissenschaft der Universität zu Köln; u.a. K. SZERZÓ, *Neues zu den Haydn-Quellen in der Ungarischen Nationalbibliothek*; T. BARDI, *Newly Found Inventories of Esterházy Sceneries*; D. BUCH, *Conventions and Musical Imagery in Haydn's Supernatural Operas*; G. WINKLER, *Das Weltbild Nikolaus Fürst Esterházy's im Spiegel des Opernrepertoires*; R. RAPP, *Joseph Haydn und die Vielzahl der Welten: Il mondo della luna im Lichte einer Poetik der Kultur*; S. SCHLOEN, *Armida postum. Eine Warnung vor nachträglichen Kritischen Berichten*)

17.-20.8.2005, Santa Barbara, CA: **Word and Music Studies: Fifth International Conference** (Veranstalter: International Association for Word and Music Studies – University of

California, Santa Barbara; u.a. P. DAYAN, *Interart Contraband: What Passed Between Garcia, Liszt and Sand in Le Contrebandier*; M. HALLIWELL, *From Novel into Film into Opera: Multiple Transformations of Emily Brontë's Wuthering Heights*; U.-B. LAGERROTH, *Adaptations of Othello: Shakespeare's Drama into Verdi's Opera into Zeffirelli's Operatic Film*; S. WILLIAMS, *When Opera Is Not Enough: Berlioz's Romeo et Juliette Symphony and the European Reception of Shakespeare*; S.M. LODATO, *Richard Strauss, Idomeneo, and 'Postmodernism'*; E. PRIETO, *Adaptation, Adaptiveness, and Schönberg's Moses and Aron*; J. STENSTRÖM, *Bel Canto at the Californian Frontier: The Adaptation of Belasco's play The Girl of the Golden West into Puccini's Opera La Fanciulla del West*; B. KUHN, *Intermedial Transposition of an Opera Libretto and Implicit Intermedial References in the Spoken Opera Film Fedora (1942)*; R.S. LONGOBARDI, *Producing Klinghoffer /Constructing Terrorism*

24.-27.9.2005, Weimar: **Schiller und die Musik** (Organisatoren: H. GEYER / W. OSTHOFF; u.a. CHR. SIEGERT, „Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern“ – *Liberté, Egalité, Fraternité in Schillers Drama und den Tell-Opern von Grétry und Rossini*; S. HENZE-DÖHRING, „...nur die Worte gibt der Dichter, Musik und Tanz müssen hinzukommen, um zu beleben“ – *Guillaume Tell und die Musik*; M. POSPIŠIL / M. OTTLOVÁ, *Hastinskýs und Fibichs Braut von Messina – Tschechischer Wagnerianismus*; CR. RICCA, *Giovanna d'Arco von Verdi*; M. VIALE FERRERO, *Giovanna d'Arco in palcoscenico: dal dramma di Schiller al ballo di Viganò all'opera di Verdi*; S. KHOROBRYKH, *Schillers Jungfrau von Orléans und die Oper Tschai-kowskys*; G. DE VAN, *Kabale und Liebe und Verdis Luisa Miller*; M. HAVLOVÁ, *Dimitrij, der Zar - ersehnt, gemacht, gestürzt*; H. GEYER, *Überlegungen zu Donizettis Maria Stuarda*; B. SCHMIDT, „...wenn ihr das Herz nicht habt, etwas Großes zu wagen!“ – *Ein Vergleich von Schillers Räubern (I, 2) und Verdis Masnadieri (I, 1)*; D. GOLDIN FOLENA, *La figura di Elisabetta nel Don Carlos di Verdi*)

18.-20.11.2005, Bologna: **Nono Colloquio di Musicologia del Saggiatore Musicale** (Università di Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo; u.a. N. MICHELASSI, *L'incognito autore delle Nozze di Enea con Lavinia*; D. BLICHMANN, *Artaserse come dramma didattico a Roma e a Venezia: sovrano ideale e ritratto di sovrano*; E. SENICI, *Realtà e rappresentazione nelle opere italiane di Rossini*; V.C. OTTOMANO, *Strutture temporali nel teatro cajovskijano: due esempi*; M. CAMPANINO, *Ergerti un trono vicino al sole? Parole e musica tra senso e significato*; A. GIUSTINI, *Farsette in musica a Roma negli anni '60 del Settecento: le rielaborazioni goldoniane*)

27.5.2006, Bologna: **Decimo Incontro dei Dottorati di ricerca in Discipline musicali** (Associazione culturale *Il Saggiatore musicale* in collaborazione [u.a.] col Dipartimento di Musica e Spettacolo, Università di Bologna; u.a. R. PECCI, *Il Murzoll di Catalani, la*

Louisiana desertica di Puccini: *desolazioni wagneriane in gara nel melodramma fin de siècle*; D. SARÀ, *Drammi musicali al Teatro del Cocomero di Firenze nel Seicento*

11.6.2006, Bad Ems: Symposium **Offenbach verstehen. Musiktheater und Analyse**, im Rahmen des XVI. Internationalen Jacques Offenbach Festivals

17./18.11.2006, Université Paris 7 – Denis Diderot: 4th Landau–Paris–Symposium on the Eighteenth Century (Lapasec): **L'esquisse au 18ème siècle / The Sketch in the 18th Century** (Kontaktadressen: FRÉDÉRIC OGÉE, ogee@paris7.jussieu.fr oder PETER WAGNER, wahpe@t-online.de)

Lektüre-Notizen

(Von den Autoren übersandte Arbeiten sind mit * gekennzeichnet)

Bühnenklänge. Festschrift für SIEGHART DÖHRING zum 65. Geburtstag, hg. von THOMAS BETZWIESER, DANIEL BRANDENBURG, RAINER FRANKE, ARNOLD JACOBSHAGEN, MARION LINHARDT, STEPHANIE SCHROEDTER und THOMAS STEIERT, München: Ricordi 2005, XV + 623 S.

Eine Festschrift für SIEGHART DÖHRING muß angesichts der zentralen Rolle, die er vor allem als langjähriger Leiter des Forschungsinstituts in Thurnau und Hauptherausgeber von *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* in der neueren Opernforschung gespielt hat, und seiner persönlichen Verbindungen zu Kollegen im In- und Ausland eine große Sache werden. Der gewichtige Band (der durch die Akten einer Tagung zum 60. Geburtstag des Jubilars ergänzt wird, s.u.) versammelt in fünf Abschnitten über 40 Beiträge.

Am Anfang stehen Würdigungen SIEGHART DÖHRINGS von REINHARD STROHM (S. XI f.; DÖHRINGS Arbeitsweise sei „nicht mehr die der Deduktion, bei der Forschungsergebnisse gewissermaßen in bereits existierende Gleichungen eingesetzt werden, sondern die der Entdeckungsreise“) und JÜRGEN MAEHDER (S. XIII-XV, zu den wichtigsten Veröffentlichungen).

Sieben Beiträge stehen unter dem Obertitel **Stimme und Körper**: STEPHANIE SCHROEDTER (*Tanzende Bären im Zeichen der Triumphierenden Liebe. Ein „hochfürstlicher“ Hochzeits-Ballet aus dem Jahre 1652*, S. 3-21), zur „kunstreich gestalteten Kupferstichfolge mit unterlegten Versen und angefügten Melodien“ (S. 3), die das 1653 in Celle aufgeführte Ballett dokumentiert. – SUSANNE RODE-BREYMANN (*Il ritorno di Giulio Cesare von Giovanni Bononcini. Ein Fallbeispiel zur Spezifik des Fachs Musikwissenschaft an Musikhochschulen*, S. 23-36) nimmt die Aufführung von *Il ritorno di Giulio Cesare vincitore dalla Mauritania* [der Titel fehlt in der Werkliste MGG², Pers., Bd 3, Sp. 367 und bei SARTORI] an der Hochschule für Musik Köln (2001) zum Anlaß für einen Appell, „die spezifisch kulturprägende Rolle von Musikhochschulen zu stärken“ (S. 35).

DANIEL BRANDENBURG (*Benedetto Frizzis* Dissertazione di biografia musicale (*Triest 1802*). *Eine Quelle zur Rollencharakteristik in der Opera buffa*, S. 37-45), zu den Rollentypen des (männlichen) Mezzo carattere (S. 40), des Buffo caricato (S. 41) und zu den Buffa-Sängerinnen (S. 41-43). – ARNOLD JACOBSHAGEN (*Tenor oder Musico? Rollenbesetzung und Geschlechtsidentität in der Neapolitanischen Oper des frühen 19. Jhs*, S. 47-57), die „Besetzung der großen Helden- und Liebhaberpartien mit Tenören“ in Neapel seit dem zweiten Jahrzehnt des 19. Jhs (S. 47f.) sei auf den dominanten frz. Einfluß zurückzuführen (S. 49f.); anders als der „geschlechtsaktive Musico“ schien der „androgynе Musichetto“, der Kinder und männliche Jugendliche verkörperte, nicht gegen das Postulat der

vraisemblance zu verstoßen (S. 51f.). Der „Neapolitanische Sonderweg“ (nicht nur) hinsichtlich der Besetzungskonvention (vgl. S. 54f.) war der weiteren Verbreitung z.B. von Rossinis für Neapel geschriebenen Opern abträglich (S. 52f.).

ANNO MÜNGEN (*Von Jeanne d'Arc zu den Memoiren einer Sängerin. Geschlechterwechsel im Rollenrepertoire Wilhelmine Schröder-Devrient*, S. 59-72) illustriert am Beispiel der „starken Frau“ Schröder-Devrient (S. 69), speziell an den von ihr verkörperten Hosenrollen, Theoreme der Gender Studies.

JENS MALTE FISCHER („*Cantar che nell'anima si sente*“. Können deutsche Sänger Verdi singen?, S. 73-81), zur Geschichte des deutschen Verdi-Gesangs: Während zunächst das von Verdi selbst wenig geschätzte „muskulöse Singen mit großem Kraftaufwand, starker Betonung der Konsonanten unter Vernachlässigung des Vokalismus“ (S. 75; analog zum Wagner-Gesang) vorherrschte, führte die Verdi-Renaissance der 20er Jahre den deutschen Verdi-Gesang auf seitdem nie mehr erreichte Höhen (S. 78).

SUSANNE VILL („*Worte, Worte, Worte*“ „in des Welt-Atems wehendem All“. Stationen des Text-Musik-Verhältnisses im Wandel der Operngeschichte, S. 83-102) erstellt ein sehr nützliches Inventar „akustischer Zeichenschichten des vokalen Ausdrucks“ vom „Kreaturklang“ über Sprechen zu Gesang (S. 84f.), gibt Hinweise zur historischen Entwicklung der Wort-Ton-Relation (S. 88-92) und geht abschließend auf Wagners *Tristan* (S. 92-95) und Wolfgang Rihms *Hamletmaschine* ein (Text Heiner Müller, S. 95-100).

Der zweite Abschnitt (ebenfalls sieben Beiträge) ist **Reflexion** überschrieben: ULRICH KONRAD (*Noch einmal: musikalisches Biedermeier?*, S. 105-116) stellt ausgehend von den problematischen Kategorien des Klassischen und Romantischen (S. 105f.) die Frage nach dem musikalischen Biedermeier, als dessen dominierendes Stilmerkmal gemeinhin „absichtsvolle Gemessenheit“ (S. 111) gilt. Kritik an DAHLHAUSENS „Zauberformel“, das mus. Biedermeier sei institutions- und kompositionsgeschichtlich, die mus. Romantik dagegen ideen- und kompositionsgeschichtlich zu bestimmen (S. 109), führt zu einem Plaidoyer für „musikhistorische Grundlagenforschung“, die sich „am Nebeneinander von Gattungsgeschichten zu orientieren“ habe (S. 112).

MATTHIAS BRZOSKA (*Und Berlioz erzählt... Epische Konzeption und musikalische Konstruktion im Œuvre von Hector Berlioz*, S. 117-125) verdeutlicht an Beispielen (Übernahme des Erinnerungsbildes aus der Orpheus-Kantate [1827] in den *Lélio-Mélogue* und das spätere Monodram, S. 120-122) „die permanente Interaktion zwischen musikalischen und lit. Ausdrucksformen“ (S. 122): „die Verknüpfung eines zyklischen Werkes durch ein Erinnerungsbild (...) stammt aus der Erzähltechnik des zeitgenössischen Romans“ (S. 122). Abschließend wird gezeigt, daß Berlioz „die Handlung der *Troyens* aus einer Abfolge von Erzählungen, Visionen und Berichten“ entwickelt (S. 125).

PIERLUIGI PETROBELLI (*Italianische Opernkomponisten im Spannungsfeld der europäischen Musikulturen*, S. 127-137), zu Einflüssen der Instrumentalmusik der Wiener Klassik auf Rossini, Bellini, Donizetti und Verdi, Donizettis Verhältnis zum frz. Musiktheater (S. 132f.) und zur Bedeutung des Grand Opéra für Verdi (S. 135).

MATTHIAS SPOHR („*Wirkung ohne Ursache*“. Richard Wagner zitiert Pierre-Joseph Proudhon, S. 139-150) verweist auf die Wendung „un effet sans cause“ in Proudhons Schrift *Qu'est-ce que la propriété?* (S. 141). [*Le Prophète* wurde am 16.4.1849 uraufgeführt, also nicht „in den Wirren der Pariser 1848er-Revolution in Szene gesetzt“ (so S. 140).]

JULIA LIEBSCHER („...den Text nach der Musik dichten!“ Friedrich Nietzsche über das Verhältnis von Musik, Wort und Szene, S. 147-156) demonstriert an Nietzsches wenig bekannter Schrift über *Musik und Wort* (1871), daß seine Musikästhetik „primär eine Ästhetik der reinen Instrumentalmusik“ sei (S. 147).

PETER KLOTZ (*Mit Sprache musizieren. Intermediales Zeichenspiel des „Geists der Erzählung“ in Thomas Manns Der Erwählte*, S. 151) kommentiert die Eingangssequenz von Thomas Manns Erzählung, ohne eine einzige der zahlreichen Arbeiten zum „musikalischen“ Charakter literarischer Texte zu zitieren [weder *Glöckenschäll*, *Glöckenschwäll* noch *supra urbem* sind „jambisch“, so S. 153; daß die „ganz und gar ungewöhnliche Umstrukturierung“ (S. 154) in (*da ist nicht Zeitmaß noch Einklang, sie reden alle auf einmal und alle einander ins Wort, ins Wort auch sich selber: an dröhnen die Klöppel und lassen nicht Zeit dem errögten Metall* (...)) einen dominant daktylischen Rhythmus erzeugt, scheint übersehen.]

FRIEDER REININGHAUS („*An der Katastrophe vorbei*“. Theodor W. Adornos Bedeutung für das Musiktheater, S. 157-166), zur Zusammenarbeit Adornos mit Thomas Mann beim *Doktor Faustus* (S. 157-159), zu seiner „Auseinandersetzung mit der Oper als bürgerlicher Kunstform“ (S. 159-162) und zur Oper als „Residuum des Erotischen“ (*Huldigung an Zerkina*, S. 163-165).

Der dritte Abschnitt handelt von **Konzeption und Komposition**. ELISABETH SCHMIERER, *Zu Beethovens „neuem Weg“*. „Reziativ“ und „Arie“ in [der Klaviersonate] op. 31/2 (S. 169-177).

FRIEDRICH LIPPMANN (*Die Cabaletta bei Donizetti und ihre Wirkung auf Verdi*. Typik und Atypik, S. 179-188) unterscheidet verschiedene Cabaletta-Typen (einen „martialischen“, einen, der „„Entrücktheit““ ausdrückt, einen „„lapidaren““, einen „mit dem Affekt starker Verzweigung und Wut“ und einen „innigen, sentimentalischen“) und demonstriert an Beispielen die jeweilige Bandbreite der kompositorischen Gestaltung.

MANUELA JAHRMÄRKER (*Katzen-Spielereien – Katzen-Feerien*, S. 189-204) gibt eine Übersicht über frz. Pantomimen, Vaudevilles, Operetten, opéras-comiques und Féeries des 19. Jhs, in denen Katzen auftreten (S. 190-192); Stoffvorlage ist jeweils entweder Perraults Märchen vom Gesticelten Kater oder La Fontaines Verserzählung *La Chatte métamorphosée en femme* (S. 190). Im folgenden geht es vor allem um die Katze als Frau, in Scribes Vaudeville (S. 194-196), Corallis Balletpantomime für Fanny Elssler (S. 196f.), Offenbachs Einakter (S. 198f.) sowie Grisards den Stoff mit Perraults Märchen verschmelzendem opéra-comique *La Chatte merveilleuse* (S. 199-201).

JÜRGEN MAEHDER (*Giacomo Meyerbeer und Richard Wagner. Zur Europäisierung der Opernkomposition um die Mitte des 19. Jhs*, S. 205-225), zum „prägenden Einfluß der frz. Gattungen von Grand opéra und Opéra comique auf Wagners Euvre“ (S. 207) vom *Liebesverbot* bis zum *Tannhäuser*, speziell zur „Vorbildfunktion Meyerbeers“ (S. 214).

EGON VOSS (*Zur musikalischen Dramaturgie in Verdis Aida*, S. 227-236), zum „großen Zusammenhang“ der Bilder (S. 231), der die traditionelle Nummernstruktur transzendiert, und zur sinnstiftenden Wiederholung einzelner „Motive oder Themen, Phrasen oder Melodien“ (S. 233).

WERNER BREIG (*Zur Vorgeschichte der Wanderer/Siegfried-Szene in Richard Wagners Siegfried. Versuch einer Libretto-Analyse*, S. 237-250) vergleicht die erste Fassung der Szene (Juni 1851), in der „der Disput versöhnlich aus[geht]“ (S. 239), mit der endgültigen (1852): „In der früheren Konzeption, in der *Der junge Siegfried* der erste Teil einer Doppeloper ist, hat Wagner nur soviel an Konflikt zwischen den Handlungsfiguren eingeführt, wie nötig war, um ein Mindestmaß an Spannung entstehen zu lassen. In der späteren Konzeption, in der *Der junge Siegfried* auf *Die Walküre* folgt, ließ sich der Machtwechsel zwischen Götter- und Menschenwelt plastisch veranschaulichen, aber auf Kosten der Logik im Verhalten des Wanderers.“ (S. 248)

CLAUDIO TOSCANI (*Seduzioni d'Oriente. Lakmé di Léo Delibes*, S. 251-264), zum Libretto (freie Adaptation eines Romans von Pierre Loti, S. 152f.) und zum musikalischen Exotismus der Oper (S. 154ff.).

MARTA OTTOVÁ (*Die Ballade in Kvapils und Dvoráks Rusalka*, S. 265-275) geht aus von SCHLÄDERS Deutung der Oper als eines dem Symbolismus nahestehenden (S. 265) „lyrischen Musikdramas“ (S. 266). Die „balladenhafte Konzeption von Kvapils Libretto“ (S. 268) wird am Jägerlied – einer „Opernballade“ im Sinne der Romantik (S. 269) – aufgezeigt, deren Melodie von Dvorák „sparsam aber durchdacht“ „zur Strukturierung des großen Ganzen“, speziell „an bedeutenden Wendepunkten der dramatischen Handlung“, eingesetzt wird (S. 271).

MANUELA SCHWARTZ („*Ein Wampungürtel mit unlösbarem Knoten*“. *Paul Dukas' Ariane et Barbe-Bleue zwischen wagnérisme und Wiener Moderne*, S. 277-289) beschreibt das Verhältnis des Komponisten zu Wagner (in *Ariane et Barbe-bleue* „treten die Motive überwiegend als musikalisch-melodisches Material auf, das mit Hilfe symphonischer Bearbeitungstechniken (...) ausgebreitet wird“, S. 279), verweist auf die Bedeutung der Oper für den Schönberg-Kreis (S. 281f.) und deutet Interpretationsperspektiven an: In der von „archaischen Typen und Symbolen“ dominierten Geschichte (S. 282) seien die „räumlichen Zustände“ wichtiger als die Entwicklung der Figuren, „tableauartige Bilder oder Szenen“ betonten „die visuelle Außenseite der Handlung“ (S. 283); „die von Dukas geforderte Einheit von Drama und Musik“ sollte „auch in der Übereinstimmung von musikalisch-symphonischer Entwicklung und szenisch-symbolischer Ausgestaltung der Lichtregie“ nachweisbar sein (S. 285).

ANDREAS JACOB (*Befreiung durch Anbindung. Zum Verhältnis von Musik und Tanz in der Uraufführungsproduktion von Le Sacre du printemps (1913)*, S. 291-305), zum Verhältnis der Komposition Strawinskys zu Nijinskys Choreographie (auf der Grundlage der Rekonstruktion des Joffrey Ballet von 1987, vgl. S. 293).

THOMAS BETZWIESER (*Vom multimedialen Gesamtkunstwerk zur Oper. Kurt Schwitters' Zusammenstoß (1927)*, S. 307-323) skizziert zunächst die (vom Wort ausgehende, S. 310) Gesamtkunstwerkskonzeption des Dichters (S. 309-313) und analysiert vor diesem Hintergrund das (nicht vertonte) Libretto *Der Zusammenstoß*, das einerseits traditionelle Elemente wie das Bühnenlied integ-

riert (S. 315f.), in anderen Passagen aber auf „eine visuelle Verschmelzung aller am Geschehen beteiligten Elemente (Darsteller, Bühnenbild, Requisiten)“ abzielt (S. 318).

ALBERT GIER (*Musiktheater und Volkserzählung* [I]. *Ralph Vaughan Williams / Evelyn Sharp: The Poisoned Kiss*, S. 325-332) verweist auf die Stofftradition der weitverbreiteten Geschichte vom 'Giftmädchen' (AaTh 507C, S. 325f.) und auf R. Garnetts Erzählung *The Poison Maid*, die dem Libretto E. Sharps zugrundeliegt (S. 328f.), und charakterisiert *The Poisoned Kiss* als Pastiche der Savoy Operas von Gilbert und Sullivan (S. 331).

Mit fünf Beiträgen ist der Abschnitt **Philologie und Edition** der kürzeste: FABRIZIO DELLA SETA (*Noterelle sul testo dei Puritani*, S. 335-345) bietet Vorüberlegungen zur kritischen Edition der Oper: Neben zwei autographen Partituren (S. 336f.) gibt es eine (wichtige, obwohl nicht fehlerfreie) Kopie im Archiv des Verlags Ricordi (S. 337-340).

HERBERT SCHNEIDER (*Zu den deutschen Übersetzungen von Meyerbeers Les Huguenots*, S. 347-376) vergleicht „sieben Nummern aus zehn zwischen 1837 und 1979 publizierten deutschsprachigen Librettodrucken“ (S. 353): „Castellis Übersetzung [vgl. S. 349-351] blieb die Basis und der Steinbruch für die meisten der Übertragungen bis hin zu Wittmanns in mehreren Auflagen und Editionen erschienenen Ausgabe. Nur Böhmels Übersetzung [1979] blieb unabhängig davon“ (S. 360).

ANSELM GERHARD („*Mit Lied und Wort von Ort zu Ort*“, Zwei „*pièces fugitives*“ von *Giacom Meyerbeer und die „longue durée“ des „falso canone“*, S. 377-398), zu zwei Gelegenheitskompositionen (einem Klavierstück und einem kanonartigen Terzettino, ediert S. 387-396).

MICHAEL WITTMANN (*Das verkannte Hauptwerk? Zur Entstehung von Otto Nicolais Oper Il proscritto / Der Verbannte (Mailand 1841 / Berlin 1849)*, S. 399-425) gibt einen Überblick über die Quellen (S. 402-404) und zeichnet die Entstehungsgeschichte der 1841 wegen der Arbeitsverweigerung der Primadonna durchgefallenen (S. 400), in einer Neubearbeitung (vgl. S. 405-407) 1844 in Wien erfolgreich und für Berlin erneut revidierten (S. 409) Oper nach (Übersicht über die drei Fassungen im Anhang, S. 415-425). Trotz der Vorbehalte des Komponisten gegen Rossis „für den italienischen Markt um 1840 höchst brauchbares und modernes Libretto“ (S. 410) stellt WITTMANN die Frage, ob *Der Verbannte* nicht „das eigentliche Hauptwerk? Nicolais“ sei (S. 412).

FRANK HEIDLBERGER (*Texteinrichtung als kompositorischer Prozeß. Richard Strauss' Salome – Ein Forschungsbericht*, S. 427-453) analysiert die Eintragungen in Straußens Handexemplar der Lachmann-Übersetzung (S. 433-444, vgl. die Zusammenstellung der Notizen im Anhang, S. 446-451), die zeige, daß „Strauß' eigenschöpferische Arbeit an dem Werk (...) nicht nur die musikalische Komposition, sondern auch die Texteinrichtung, besser, die Text-„Komposition“ im Sinne der unmittelbaren Verbindung von Dramenprosa und musikalischer Prosa [umfaßt]. Strauss entwickelt die musikalische Struktur nicht nur aus dem Text, sondern mit dem Text“ (S. 445) [vgl. auch den Beitrag von CHRISTIAN WOLF zum gleichen Thema, dazu unten, 57].

Der letzte Abschnitt behandelt **Bild und Rezeption**: KLAUS HORTSCHANSKY (*Formen populärer Musikrezeption im Deutschland des 18. Jhs*, S. 457-469) untersucht den „Übergang von einer eher vereinzelt zu einer massenhaften Versorgung mit Musik“ (S. 457) einerseits anhand der namentliche Subskriptionslisten enthaltenden Notendrucke (S. 458-460; Bedeutung der Universitäten als des „entscheidenden Vermittlungsorts“ musikalischer Bildung, S. 460) und am Musikverlagswesen (S. 461), andererseits für die Oper: Während die i. Opera seria in der fraglichen Zeit wesentlich „ein höfisches Ereignis“ blieb (S. 462), waren deutsche Singspiele und Adaptationen von Opéras comiques durch Aufführungen von Wandertruppen (S. 463f.) und gedruckte Klavierauszüge (S. 464f.) auch dem bürgerlichen Publikum zugänglich.

MARKUS ENGELHARDT (*Caldara operista*, S. 471-476) konstatiert das „Schattendasein der Opéra Caldaras in der neueren Musiktheaterforschung“ (S. 474), obwohl seine 25 drammi per musica (aufgelistet S. 472f.) ausnahmslos Erstvertonungen von Libretti Zenos und Metastasio darstellen.

PANIA MÜCKE (*Ein Spiegel authentischer Ereignisse? Zu den Metastasio-Vertonungen Georg Friedrich Händels*, S. 477-487), die Analyse der Londoner Fassungen von *Siroe*, *Poro* und *Ezio* belegt, „daß eine Casusbezogenheit der Opéras im 18. Jh. bei weitem nicht bei jeder Aufführung unterstellt werden sollte“ (S. 485).

MICHAEL WALTER (*Distinktionsmerkmale des Opernpublikums am Ende des 18. Jhs*, S. 489-500) kommentiert einen 1799 in der Neuen Berlinischen Monatschrift erschienenen Aufsatz, der vorschlug, von den Opérasbesuchern künftig Eintrittsgeld zu erheben, was mit der „zeremoniellen (absolutistischen) Repräsentationsfunktion“ (S. 490) der Aufführungen unvereinbar war; angestrebt wurde nicht nur „die Zulassung des Bürgertums zur Oper, sondern zugleich auch die soziale Ausgrenzung von tatsächlichen oder potentiellen Publikumssegmenten, die dem gehobenen Bürgertum nicht entsprachen“ (S. 497).

MARION LINHARDT (*Garrick-Fantasien*, S. 501-519), zu (vor allem frz.) Theaterstücken, die den Schauspieler Garrick als (fiktionale) Figur einführen: „Im Zentrum stehen naturgemäß die Anekdote, das frei variierte historische Detail, die Mutmaßung über Ereignisse ‚hinter der Bühne‘, die amouröse Episode, das Spiel mit (noch) berühmten Namen, die verwicklungsreiche Intrige“ (S. 502). Den Anfang machen drei frz. Vaudevilles (1799-1822, S. 504-507); „von einer Ausnahme abgesehen (...) verließ Garrick mit den 1820er Jahren des musikalische Theater“ (S. 507).

GUNHILD OBERZAUCHER-SCHÜLLER (*Vom Wechselspiel ästhetischer und optischer Räume. Französische Ansichten der deutschen Oper* Der Freischütz, S. 521-534) stellt sechs Stereoskopien von 1873/74 (S. 524) vor, die (im Atelier mit Puppen nachgestellte, S. 531) Szenen aus der Freischütz-Fassung von Hector Berlioz (1841), davon drei Ballettszenen, dokumentieren. Die Inszenierung liege „in ihrer Leichtigkeit gleichsam zwischen den Gattungen“ Opéra comique und Grand opéra (S. 532).

GÜNTHER BRAAM (*Meyerbeer und die „Potographen“*. Ein ikonographischer Zwischenbericht, S. 535-548), auch in Meyerbeer Magazin 14, vgl. unten, 47.

MILAN POSPIŠIL (*Meyerbeer-Opernparodien in Prag*, S. 549-563), zu den Prager Aufführungen von Nestroy's *Robert der Teucl* (1837) und von *Titi à la représentation de Robert le diable* (1856, in tschechischer Übers. 1872, S. 551f.) und zu in Prag entstandenen Parodien von *Le Prophète* (1851), *Le Pardon de Plöërmel* (1860) und *L'Africaine* (1874).

SEBASTIAN WERR (*Meyerbeers Les Huguenots und die päpstliche Zensur*: Renato di Croenwald, S. 565-578), auch in Meyerbeer Magazin 13, vgl. unten, 47.

WULF KONOLD („*Vous souvient-il, ma Belle*“). *Dramaturgisch-musikalische Anmerkungen zum Rondo der Metella aus Offenbachs La Vie parisienne*, S. 579-583) kommentiert die deutsche Fassung des Rondos von Karl Treumann, die das Original verfälscht und banalisiert).

DIETER BORCHMEYER („*Der Kritiker ist eben auch nur ein Mensch...*“ *Hugo Wolf als Musikrezensent*, S. 585-599), über Wolfs Kritiken für das Wiener Salonblatt (1884-1887) als „typische Künstlerkritik, ganz von seinen eigenen kreativ-musikalischen Impulsen her bestimmt“ (S. 589). [Übrigens sind *Gala* und *Bunte* keine „Nobeljournale“, so S. 587, sondern höchstens Adelspostillen.]

REINHARD WIESEND („*Gutes Theater trotz schöner Musik*“). *Die Berliner Opernrundfrage von 1926*, S. 601-610), druckt die Antworten auf die Frage nach der „zeitgemäßen Weiterentwicklung der Oper“ (S. 601) wieder ab (u.a. von Alban Berg, M. de Falla, Janáček, Malipiero, Weill, Zemlinsky).

Opernedition. Bericht über das Symposium zum 60. Geburtstag von SIEGHART DÖHRING, hg. von HELGA LÜHNING und REINHARD WIESEND (Schriften zur Musikwissenschaft, 12), Mainz: Are 2005, X + 211 S.

Die Opernkomposition, so die Herausgeber in ihrem Geleitwort (S. V-VII), stellt „eigene Bedingungen an Rezeption und Werkdarstellung, die mit der Festlegung auf einen einzigen, druckbaren Text im Grunde unvereinbar sind“ (S. V). Die daraus resultierenden Probleme wurden 1999 bei einer Tagung von Operneditoren und Opernforschern erörtert, die SIEGHART DÖHRING zum 60. Geburtstag gewidmet war; die Akten erschienen pünktlich zum 65. Geburtstag des Jubilars. Vierzehn Beiträge behandeln Stationen der Operngeschichte vom 17. Jh. bis zur Gegenwart.

HELGA LÜHNING (*Anmerkungen zur Edition von Opern*, S. 1-13) listet die Schwierigkeiten auf, die sich aus dem Charakter der Oper als eines ‚Gesamtkunstwerks‘ (S. 8) und den unterschiedlichen Interessen von Musik(theater)wissenschaft und Theaterpraxis (S. 11) ergeben. – PIERLUIGI PIETROBELLI (*L'edizione critica del teatro in musica. Alcune riflessioni*, S. 15-20) illustriert an Beispielen von Monteverdi bis Stravinsky die Differenzen von Notentext und Aufführung.

SUSANNE RODE-BREYMANN (*Editionen – Raster der Musikgeschichtsschreibung? Überlegungen am Beispiel der Oper am Hof von Kaiser Leopold I.*, S. 21-36) konstatiert, daß von dem am Hof Leopolds I. aufgeführten Opern „herzlich wenig ediert“ sei (S. 23f.: zwei Opern von Cesti, eine von Draghi), die Musikgeschichtsschreibung habe fast nur Cestis *Pomo d'oro* zur Kenntnis genommen (S. 24) und die „Vielfalt von auch kleineren Gattungen“ (S. 28) ignoriert. Ein Vergleich mit der Forschungslage zur frz. Oper Lullys läßt die Unterschiede deutlich hervortreten (S. 30), während an-

dererseits die an den rivalisierenden Höfen aufgeführten Werke vielfach aufeinander Bezug nehmen (S. 31f.).

REINHARD STROHM (*Partitur und Libretto. Zur Edition von Operntexten*, S. 37-56) konstatiert in der Musikwissenschaft „eine gewisse Überbewertung der Partitur und Vereinseitigung der Rezeption“ (S. 37) und verweist auf die Bedeutung der gedruckten Libretti z.B. als Quellen für Regieanweisungen (S. 40-42). Sehr zu Recht erinnert er daran, daß im 18. und 19. Jh. „Operntexte ebenso wie Sprechdramen und nichttheatralische Literatur zu Hause gelesen bzw. vorgelesen wurden“ (S. 45). Sein Vorschlag, daß die Editoren „individuell oder im Teamwork auch Libretti, Klavierauszüge, Einspielungen, CD-Texte und weitere Überlieferungsvehikel mit edieren und in jedem von ihnen das dem Verwendungszweck am ehesten Angebrachte zu tun versuchen“ (S. 56), dürfte in der Praxis schwer zu verwirklichen sein.

REINHARD WIESEND (*Aufführung und Werk. Beobachtungen an Opern des Settecento*, S. 57-63) belegt die Unangemessenheit des emphatischen Werkbegriffs für die Oper des 18. Jhs u.a. am Phänomen des Pasticcio (S. 58) sowie am Fehlen von Intermezzi und Balletten in den Partituren (S. 60).

FABRIZIO DELLA SETA (*Adina von Gioachino Rossini: vollendetes Werk oder Fragment?*, S. 65-81) macht darauf aufmerksam, daß in Rossinis *Adina* (1818) ein dramaturgisch notwendiges Terzett unvertont blieb; bei der Aufführung in Lissabon, der einzigen zu Lebzeiten Rossinis (1826), wurden sechs zusätzliche Rezitativverse und ein Chor (von einem unbekanntem Komponisten) hinzugefügt (S. 69, 70f.), ein hs.liches Libretto im Ricordi-Verlagsarchiv schlägt dagegen vor, das Terzett aus Pacinis Vertonung des gleichen Buchs einzufügen (S. 69f.).

WALTHER DÜRR (*Opernediton und Aufführungspraxis: Konzepte einer ‚offenen Ausgabe‘*, S. 83-98) definiert die ‚offene Ausgabe‘ (mit ausdrücklichem Bezug auf Ecos Konzept der *opera aperta*) als eine, die beabsichtige, „sorgfältig aufbereitetes und kommentiertes ‚authentisches‘ Material vor[zul]egen, das den Interpreten zu eigener Entscheidung herausfordert“ (S. 83), und demonstriert dies zum einen an den Änderungen in der Ouvertüre zu *Alfonso und Estrella* (die auf „Schuberts spezifische Erfahrungen bei Orchesterproben“ zurückgingen, S. 84-88), zum anderen an den (durch die „Zusammenarbeit des Komponisten mit den Sängern“, S. 88-91, motivierten) Eingriffen ins Aufführungsmaterial der *Zwillingsbrüder*. Zu Textvarianten in den Libretti vgl. S. 95-97.

MATTHIAS BRZOSKA (*Meyerbeer edieren – am Beispiel des Prophète*, S. 99-121) betont, daß bei Meyerbeer „das Werk nicht umstandslos mit der Uraufführungsfassung gleichgesetzt werden kann“ (S. 100), die in Partiturdruk und Klavierauszug dokumentiert ist. Speziell beim *Prophète* entsprach die Uraufführungsfassung nicht den Intentionen des Komponisten (S. 101), wie an Beispielen belegt wird. Die neue Ausgabe folgt grundsätzlich der „letzten Ausarbeitungsstufe“ des Autographs (S. 107), dokumentiert aber auch die Änderungen (meist Striche) der Pariser Aufführungsversion (S. 107E).

EGON VOSS (*Zwischen Partitur und Aufführungsmaterial oder: Opernediton und Werkbegriff (Wagner)*, S. 123-131) zeigt, daß „schon die Publikation durch [Wagner] selbst die Vorstellung vom Definitiven, unbezweifelbar Eindeutig-Festlegbaren in Frage stellt“ (S. 125); so gibt es Differenzen zwischen den vorab publizierten Textbüchern und dem in der Partitur notierten Wortlaut (ebd.), bei ad hoc in Hinblick auf einzelne Aufführungen vorgenommenen Änderungen ist nicht immer klar, ob sie über den konkreten Anlaß hinaus verbindlich sein sollen (S. 127-131). Am Ende steht dennoch ein Plaidoyer für den traditionellen Werkbegriff (S. 131).

MILAN POSPÍŠIL (Dimitrij von Dvorák. *Was bei der Edition übrig geblieben ist*, S. 133-147) informiert aufgrund von Material aus dem Nachlaß der Librettistin Marie Cervínková-Riegrová, das erst nach Abschluß der kritischen Ausgabe (1988) aufgetaucht ist (S. 133f.), über die Genese von *Dimitrij*, speziell über die von Dvorák geforderte Zusammenziehung der ursprünglichen Akte IV und V (S. 138-145).

ROBERT DIDION (*Das musikalische Unterhaltungstheater als Sonderfall*, S. 149-160) weist auf neue Editionen von Werken Offenbachs, Johann Straußens, Gilberts und Sullivans, Gershwins und Bernsteins hin (S. 150-156) und charakterisiert das musikalische Unterhaltungstheater aufgrund der Überlieferungslage als „Sonderfall“ der Musikphilologie.

ULRICH KONRAD (*Der Bürger als Edelmann und Ariadne auf Naxos von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. Editionsprobleme bei einer ‚sehr ernsthaften Spielerei‘*, S. 161-177) fragt, wie man des (die Werkgenese spiegelnden, vgl. S. 165-168) „Konglomerats aus Sprechstück, Schauspielmusik, pantomimischem Tanz und Musiktheater“ (S. 164) „in einer historisch-kritischen Edition für Wissenschaft und Praxis Herr werden“ könnte (S. 165), und endet bei der Vision einer „Edition auf CD-ROM mit einem Hypertext-Informationssystem“ (S. 174f.). [Die „prinzipielle Frage“, „wie

sinnvoll die isolierte Edition von Libretti ist“ (S. 171), scheint aus mindestens zwei Gründen falsch gestellt: allgemein wegen der literarhistorischen Bedeutung nicht weniger älterer Libretti, deren Vertonung(en) den Aufwand einer kritischen Partitur-Edition nicht unbedingt rechtfertigen; im speziellen Fall, weil Germanist. Seminar-Bibliotheken selbst einen nur Hofmannsthals Libretti enthaltenden Supplement-Bd zu einer Strauss-Gesamtausgabe ebensowenig anschaffen würden wie Musikwiss. Seminare die einschlägigen Bände der neuen Hofmannsthal-Edition (ich kenne auch keine romanist. Bibliothek, die den Libretti-Bd der Gluck-GA hätte.)]

CHRISTIAN MARTIN SCHMIDT (*Die Sprechstimme im Œuvre von Arnold Schönberg. Notation – Bedeutung – editorische Probleme*, S. 179-187) demonstriert an Beispielen, „daß Schönberg nie zu einer definitiven Notationsform der Sprechstimme gefunden hat“ (S. 180), und schlußfolgert: „Jedlicher Eingriff verbietet sich, Emendationen sind ausgeschlossen, eine kritische Edition findet nicht statt“ (S. 185).

DÖRTE SCHMIDT (*'Texttheater' oder 'Ereignistheater'. Zur Frage der Editionsfähigkeit [I. Edierbarkeit] neuester Opern am Beispiel der Arbeiten von Helmut Lachenmann, Elliot Carter und Meredith Monk*, S. 189-211) nennt Lachenmanns *Mädchen mit den Schwefelhölzern* und Carters *What next?* als Beispiele für 'Texttheater' („Der Komponist erstellt einen zumindest potentiell abgeschlossenen Werktext, dessen *Aufführung* das Theaterereignis hervorbringt“, S. 197), Monks *Atlas* als Beispiel für ein 'Ereignistheater', in dem es keine „eigenständige 'Textebene'“ gibt (S. 206). Die unterschiedliche Genese der drei Werke (vgl. S. 196-207) zeigt, daß das 'musikalische Texttheater' „seinen Textstatus letztlich aus der Kompositionsgeschichte der Instrumentalmusik“ bezieht (S. 211) und damit einem potentiellen Herausgeber wesentlich andere Aufgaben stellt wie das 'Ereignistheater', für das nur „die Dokumentation der überlieferten Materialien eines spezifischen Theaterereignisses“ vorstellbar sei (S. 210).

Das (Musik-)Theater in Exil und Diktatur. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposiums 2003, hg. von PETER CSOBÁDI, GERNOT GRUBER, JÜRGEN KÜHNEL, ULRICH MÜLLER, OSWALD PANAGL und FRANZ VIKTOR SPECHTLER (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 58), Anif/Salzburg: Mueller-Speiser 2005, 852 S.

Das Thema des fünfzehnten Salzburger Symposiums (vgl. zuletzt hier 12,13-16) nahm wieder Bezug auf das Programm der Festspiele, die 2003 mit Offenbachs *Contes d'Hoffmann* und Korngolds *Toter Stadt* zwei Opern in der Zeit des Nationalsozialismus verfeimter Komponisten präsentierten. Von den 60 Beiträgen werden hier nur die auf das Musiktheater zentrierten aufgeführt.

Den Band eröffnet ein *Gespräch mit Georg Kreisler* (Gesprächsführung: ULRICH MÜLLER, S. 13-42), ungemein lebendige Erinnerung eines großen, gar nicht alten Mannes an das amerikanische Exil und die Rückkehr nach Europa, aber auch an neueste Erfahrungen mit Theatern und Regisseuren [„blind pouvoir“, S. 31 l. natürlich *plein pouvoir*].

JOACHIM HERZ (*Wie frei war wann und wo das (Musik-)Theater? Eröffnungsvortrag*, S. 46-62) führt in das Thema ein mit einem Feuerwerk von Beispielen und Aperçus, die neben politischer Zensur auch das „Diktat der Ökonomie“ (S. 54), moralische und ästhetische Konventionen sowie Rücksichten auf den Publikumsgeschmack betreffen. – PETER CSOBÁDI („*Wir sind belauscht mit Ohr und Blick*“, *Musiktheater in den Diktaturen*, S. 63-72), u.a. zu den Thesen von Schdanow (1948) und der Polemik gegen 'Formalismus' in der Sowjetunion und ihren Satellitenstaaten. – STEFAN BODO WÜRFEL (*Die Schweiz als Gegenbühne. Musik und Theater im Exil (1933-1945)*, S. 73-87), u.a. zu Hans Sahl's „zeitgenössischem Oratorium“ *Jemand* (Musik Tibor Kasics, UA Zürich 1938; angeregt von Franz Masereels Holzschnitt-Zyklus *Die Passion eines Menschen*, vgl. S. 83-87). – PRIMAVERA GRUBER (*Hier hat (auch) Mozart gelebt. Orpheus Trust: Musik im Exil / verfolgte Musik. Strategien und Methoden, der vom NS-Regime verfolgten Musik den ihr gebührenden Raum wiederzugeben*, S. 109-118), zu den vielfältigen Aktivitäten des Vereins Orpheus Trust, der u.a. Konzerte veranstaltet, und zum Forschungsprojekt 'Verfolgte Musik' (Leitung: JÜRG STENZL), das zur Vorbereitung eines *Österreichischen Handbuchs der verfolgten Musik* Informationen zu Musikschaffenden (allerdings offenbar nicht zu Librettisten, vgl. S. 117) in Datenbanken bereitstellt. [In der Neuen Zs. für Musik

(H. 5/2005, S. 48f.) war leider zu lesen, daß die Arbeit des Orpheus Trust in Wien mangels Unterstützung durch die öffentliche Hand stark gefährdet sei.]

CHRISTOPH HOUSWITSCHKA (*Das englische Drama und Theater unter puritanischer Diktatur und im französischen Exil*, S. 171-188), u.a. zu William Davenant, der das Theaterverbot der Puritaner seit 1656 (*The Siege of Rhodes*) unterließ, indem er englische Opern mit patriotischer Thematik (*The Cruelty of the Spaniards in Peru*, 1657; *The History of Francis Drake*, 1659) zur Aufführung brachte (S. 177-184).

SIEGRID SCHMIDT (*Das Exil in Mozarts Werk und Leben*, S. 189-200), vor allem zur Figur des Bassa Selim, der in die Nähe eines aufgeklärten Herrschers gerückt wird (S. 192). St. Herheims Auffassung, der Bassa sei eine Art Über-Ich der anderen Figuren (Inszenierung bei den Salzburger Festspielen 2003), wird mit Recht kritisch betrachtet (S. 196f.). – FRANK PIONTEK (*Zwischen Silla und Silla. Mozart und die Diktatur*, S. 201-212) möchte in Gamerras (zu ihm vgl. auch unten, 39f.) Libretto Bezüge zum Regime des Grafen Firmian, des (z.Zt. der Uraufführung 1772 bereits abgelösten) österr. Gouverneurs in Mailand, erkennen (S. 206-208).

HELMUT SCHANZE (*Heinrich Heine oder Der Theaterkritiker im Exil*, S. 213-223) sieht in Heines Briefen *Über die französische Bühne* das Vorbild für Wagners *Holländer*-Libretto (S. 221). – HELEN M. GREENWALD (*Otto Nicolais Italienische Reise: A Diary in Exile*, S. 224-238) faßt die Urteile über it. und dt. Musik aus Nicolais Tagebüchern zusammen; der Tenor seiner Ausführungen entspricht den bei den Zeitgenossen vorherrschenden Ansichten (vgl. unten, 35-37).

WOLFGANG SCHILD (*Wagners Meistersinger als NS-Festoper*, S. 239-261), zur Interpretation der *Meistersinger* (u.a. zur Bedeutung des „Wahns“ vor dem Hintergrund der Philosophie Schopenhauers, S. 243f.), zur „Verbindung von Kunst(institution) und Staat“ (S. 248): Im Gegensatz zu BERMBACH (vgl. hier 12,47f.) geht SCHILD von einem Wandel der politischen Einstellung Wagners nach der Revolution von 1848 aus (S. 251), in der Folgezeit betone er den Nutzen der Kunst für den Staat (S. 252). Sachsens Loblied auf die deutsche Kunst wird (wenig überzeugend) als „zeitbedingter ‚Ausrutscher‘“ erklärt (S. 257), der die Indienstnahme des Werkes durch den Nationalsozialismus ermöglichte (S. 259f.).

HERMANN JUNG (*Mythenparodie gegen Diktatur. Zu Jacques Offenbachs Orphée aux Enfers (1858)*, S. 275-292) findet wie KRACAUER bei Offenbach „Kritik am Zweiten Kaiserreich und an Napoleon III.“ (S. 287) – Der mit zahlreichen Druckfehlern und ungrammatischen Sätzen recht schlampig redigierte Beitrag von TOBIAS ROBERT KLEIN („Und dann das Nichts unseligen Vergessens“? *Offenbach-Inszenierungen im Nachkriegsberlin*, S. 293-313) stellt (aufgrund von Pressekritiken u.a. Dokumenten) Felsensteins Inszenierung von *Pariser Leben* (Dezember 1945; zu Eingriffen in Libretto- und Partiturtexstext S. 296f., 310-313), Ernst Legals offenbar nur mäßig geglückte Produktion von *Hoffmanns Erzählungen* an der Lindenoper (1946, S. 289-306) und im Kontrast dazu Felsensteins *Hoffmann*-Bearbeitung von 1958 vor (S. 306-309). – THOMAS SCHIPPERGES (*Offenbach – Antisemitismus – Nazismus. Zu einigen Topoi der Rezeption*, S. 314-330) weist eine Kontinuität von den Angriffen Wagners (S. 316-318), deutscher und französischer Antisemiten des 19. Jhs auf Offenbach zur nationalsozialistischen Propaganda nach [das Beispiel von Egks *Peer Gynt* (S. 324f.; vgl. auch unten, 60) zeigt (ähnlich wie Jean Anouilh's Schauspiel *Antigone*), daß die Autorintention für sich allein genommen ein unzureichendes Kriterium zur Bestimmung der Werkausage ist].

ALBERT GIER (*Die 53 Spielzeiten des Raoul Gunsbourg, oder: Die Oper in Monte Carlo zwischen Belle Epoque und Occupation*, S. 331-345) zeichnet Gunsbourgs Karriere als Direktor der Oper Monte Carlo (1893-1941, 1944-1951) nach und analysiert seine Spielplangestaltung, mit einem Schwerpunkt auf den ersten Jahren des Zweiten Weltkriegs (S. 342-345).

THEO HIRSBRUNNER (*Igor Strawinsky in der Schweiz, in Frankreich und Amerika*, S. 346-353) zeigt an *L'histoire du soldat* (1918), *Oedipus rex* (1927), dem Ballett *Orpheus* (1947) und der Fernsehoper *The Flood* (1962), wie Strawinsky auf die sich jeweils „stellenden Bedingungen einging“ (S. 347): „die Gefährdung der schon gefestigsten Identität (...) brachte eine verwirrende und oft geschmähte Vielzahl von Verwandlungen hervor, ohne die Strawinskys Œuvre und Persönlichkeit ärmer wären“ (S. 353).

SYLVIA TSCHÖRNER / ALBERT GIER (*Der Unbeugsame. Arturo Toscaninis Kampf gegen den Faschismus in seinen Briefen*, S. 354-361) dokumentieren in Zitaten (auf deutsch) aus den von H. SACHS (in engl. Übers.) veröffentlichten Briefen, vor allem an Ada Mainardi, Toscaninis Widerstand gegen Mussolini und Hitler in Italien und im amerikanischen Exil (1938-1945).

SEIJI CHOKI (*Mansfred Gurlitt in Japan*, S. 362-371), zu Gurlitts Tätigkeit als Dirigent, Dozent und Musikmanager; knapp zu Aufführungen seiner Opern in Europa seit 1958 (S. 370f.). – TOMOYOSHI TAKATSUI (*Der Graf Hidemaro Konoye. Ein japanischer Dirigent im nationalsozialisti-*

schen Deutschland, S. 372-382) informiert aufgrund von Zeugnissen Konoyes über den Verlauf von dessen Dirigenten-Karriere in Europa seit 1928.

MARCIN GMYS (*Arlecchino als Diktator. Bemerkungen über einen Einakter von Ferruccio Busoni*, S. 383-391) geht aus von der (m.E. abwegigen) Idee, Arlecchino „trage zahlreiche Züge eines Diktators“ (S. 384): Die Macht Arlecchinos (in der *Commedia dell'arte* bekanntlich eine Dienerfigur) ist immer geborgt, seine Kontrahenten gehorchen nicht ihm, sondern seiner Verkleidung (der Uniform). Beziehungen zu Thomas Mann (S. 388-390) bleiben hypothetisch.

ARNE STOLLBERG (*Erich Wolfgang Korngold: Die Kathrin. Schicksalswege einer 'unpolitischen' Oper zwischen 1932 und 1950*, S. 392-406): Korngolds Projekt einer Oper nach H.E. Jacobs Roman *Die Magd von Aachen*, einer „Parabel auf die Aussöhnung verfeindeter Nationen [Deutsche und Belgier] durch das Band der Liebe zwischen Mann und Frau“ (S. 383), scheiterte 1932 am Einspruch seines deutschen Verlegers (Willy Strecker vom Schott-Verlag); die UA einer entpolitisierten Fassung (Buch: Ernst Decsey) in Wien wurde 1938 durch den Anschluß Österreichs an Deutschland verhindert. Nach Stockholm (Oktober 1939) spielte die Wiener Volksoper das Werk 1950, setzte es angesichts des geringen Erfolgs aber bald ab. – OSWALD PANAGL (*Die Korngolds und das Jahr 1938. Julius Korngold: Atonale Götzendämmerung – Erich Wolfgang Korngold: Die Kathrin*, S. 407-417) geht vor allem auf Julius Korngolds lange verschollenen Essai-Band *Atonale Götzendämmerung* ein, der 1938 im Druck war, als der ‚Anschluß‘ die Auslieferung unmöglich machte (erst kürzlich wurde ein Korrektorexemplar aufgefunden). – PETRO MASSA (*Antikerezeption und musikalische Dramaturgie in Die Bakchantinnen (1931) von Egon Wellesz*, S. 418-435) sieht „Johann Jakob Bachofens Schriften, die Beziehung des Komponisten zu Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardts Inszenierung des *König Ödipus* von Sophokles“ (S. 435) als prägend für die Umgestaltung der *Bakchen* des Euripides durch Wellesz; Dionysos als (erleuchtender wie verblendender) Lichtgott erfahre eine „a-pollinische Mutation“ (S. 428), Agaue, die Mutter des Pentheus, rücke ins Zentrum (S. 427).

JOSEF HEINZELMANN (*Kurt Weill im Exil. Pazifismus oder Defätismus? Drei verdrängte Werke 1933-1937*, S. 436-452) informiert detailliert über den *Kuhhandel* („eine Art moderner Offenbachiade“, S. 440), den *Weg der Verheißung*, *Johnny Johnson* und ihre „Nicht-Wirkungsgeschichte“ (S. 450) nach Weills Tod, in der er selbst eine nicht unwichtige Rolle spielte (S. 447-452). – ECKHARD WEBER („...Völlig aus der Welt...“ *Der Komponist in der Isolation: Zur verspäteten Uraufführung von Walter Braunfels' Oper* Verkündigung, S. 453-475) schildert Entstehung und (Nicht-)Rezeption der 1948 uraufgeführten Oper nach Claudels *Annonce faite à Marie*; das vom Komponisten eingerichtete Libretto reduzierte die Vorlage auf einen „eher thesenhaften Diskurs“ (S. 467), in der Aussätzigen Violaine sehe Braunfels seine eigene Lage im nationalsozialistischen Deutschland gespiegelt (S. 464). – ROBERT U. LAUX (*Hans Krásas Kinderoper Brundibár. Notwendigkeit und Missbrauch*, S. 476-485), zur Geschichte der *Brundibár*-Aufführungen in Theresienstadt (1943/44).

Der Beitrag von BOJДАР SPASSOV (*Die Oper Schaum der Tage von Edison Denisov nach Boris Vian. Eine Oper des Protestes?*, S. 486-492), dessen sprachliche Form die Lektüre nicht erleichtert, geht u.a. auf „psychologischen Surrealismus“ (S. 488), Parodie und Jazz-Zitate in Denisovs Oper ein. – PETER WITTIG (*Der Kaiser, die Hure und der Narr. Unaufgeführt statt uraufgeführt: Die Oper Till von Thomas Hertel nach Christa und Gerhard Wolf*, S. 493-509) stellt Szene für Szene Bühnenshandlung und Musik der Oper (Text Carsten Ludwig) vor, deren Aufführung weder 1983 in der DDR noch 1996/97 im wiedervereinigten Deutschland möglich war. – HERBERT SCHEMPF (*Die Winterreise. Emigrantenschicksale auf der zeitgenössischen Opernbühne*, S. 510-519) stellt *Winterreise*, Ingo-Mar Grünauers Kammeroper über Walter Benjamin (Text F. Micieli, 1994) und knapper J. Saris Oper *Sonnenfinsternis* über Artur Koestler vor (Text Elisabeth Gutjahr, UA Pforzheim 2000), verwiesen wird auf weitere Beispiele produktiver Rezeption von Schuberts *Winterreise* im aktuellen Musiktheater.

JIRI VYSLOUZIL (*Das sogenannte 'Prager Manifest 1948' und was sich davor und danach in der Musik und im Musiktheater ereignet hat*, S. 541-549), zu dem beim II. Internationalen Komponisten-Kongreß (nach dem kommunistischen Staatsstreich) verabschiedeten Manifest, das im Namen des ‚sozialistischen Realismus‘ die musikalische Moderne verdammt. – VERA VYSLOUZILOVÁ (*Jiri Pauer: Zuzana Vojtřová. Oper in fünf Bildern (1954-57). Das erfolgreichste tschechische Opernwerk nach den Richtlinien des sozialistischen Realismus*, S. 550-559) zeigt, daß die Komponisten der Nachkriegszeit gegenüber genuin ‚sozialistischen‘ historische Stoffe bevorzugten (S. 551), und stellt Pauer Oper vor, deren „romantisierende Musik“ (S. 556) schnell volkstümlich wurde.

MARIA KOSTAKEVA (*Innere Emigration und Diktatur. Die getarnten Botschaften in den Opern Der Meister aus Bojana von Konstantin Iliev [1962] und Der gefesselte Prometheus von Lazar Nikolov [1972]*, S. 560-566), zu zwei ‚atonalen‘ Opern aus Bulgarien: Ilievs Protagonist ist ein unan-

gepaßter Künstler aus dem SpätMA, Nikolov adaptiert Aischylos. – PLAMENA TSONEVA (*Tendencies in Bulgarian Opera Composing Art during the Communist Period (1944-1989)*, S. 567-579) gibt einen Überblick über das bulgarische Operschaffen zwischen Anpassung und avantgardistischen Tendenzen.

SVELLANA NEYTCHIEVA („*You are running away from history, and history will never forgive you*“. Prokofjef's *The Gambler (1916-1928) in Early Soviet Russia*, S. 580-599), zu den gescheiterten Versuchen (1916; 1927/28) Meyerholds, Prokofjews *Spieler* in Rußland zu inszenieren (S. 580-588); die Dialog-Form schließe an Dargomyschski und Mussorgskis *Schenitba* an (S. 590). In der revidierten Fassung (1927/28) sei das Libretto nach einem Montage-Prinzip organisiert: „Portions of subplot break the one-dimensional development of the action. The latter split in parallel events which constantly interrupt/interfere into each other, causing in this way the effect of suspense. The later increases, when the inserted fragment proves its impact on the development of the drama (...)“ (S. 597). – HEIDI ALTORFER (*Sergej Prokofjev und seine sowjetische Oper Semën Kotko*, S. 600-616), zu Prokofjews Adaptation einer Erzählung Valentin Kataevs (S. 604f.), in der er trotz Konzessionen an die offiziell geforderte Volkstümlichkeit seinen „rezitativischen Vokalstil“ (S. 607) beibehält; die Uraufführung 1940 wurde von einer Mehrheit der Kritiker negativ beurteilt (S. 610-612). – CARLOS MARIA SOLARE (*Der Kreml im Guckkasten. Dmitrij Schostakowitschs Antiformalistischeskij Rajok*, S. 617-627), zu einer musikalischen Satire auf die Formalismus-Debatte, an der Schostakowitsch (mit Unterbrechungen) zwischen 1948 und 1968 arbeitete (UA 1989).

JÜRGEN MAEHDER (*Das Quiché-Drama Rabinal Achí, Braiseur de Bourbourg und das Tanzdrama Die Opferung des Gefangenen von Egon Wellesz*, S. 628-644): Braiseur de Bourbourg (1814-1874), der die Maya-Sprachen studierte, wohnte 1856 in Rabinal (Guatemala) der Aufführung eines Tanzdramas durch die Einheimischen bei; die von Hofmannsthal begeistert aufgenommene (S. 634) deutsche Übersetzung des Textes durch Eduard Stucken (1913) diente Wellesz als Vorlage für seine Bühnenversion (JA 1926).

BRIGITTE PICHON (*Exile im Exil. Die Emigrationen und die Heimkehr des Antin Rudnytsky [1902-1975]*, S. 645-669), u.a. zur zweiten vollendeten Oper des Komponisten, *Anna Yaroslavna* (Text L. Poltava, UA New York 1969, vgl. S. 663-668).

PETER P. PACHL (*Rideamus (Fritz Oliven)*, S. 670-676), erinnert an den Librettisten von E. Künneke, W. Kollo und vor allem Oscar Straus (*Die lustigen Nibelungen und Hugdietrichs Brautfahrt*).

*OSWALD PANAGL, *Metamorphose: Bedeutungsprofil, Begriffsgeschichte, musikalisches Spektrum*, aus: *Konzepte der Metamorphose in den Geisteswissenschaften*, hg. von HERWIG GOTTWALD und HOLGER KLEIN, Heidelberg: Winter 2005, S. 17-35

Skizziert zunächst aus sprachwissenschaftlicher Perspektive „Etimologie, Wortbildung, Begriffsgeschichte“ des Terminus ‘Metamorphose’ (S. 17-21) und diskutiert dann Beispiele für „das Nachleben und die phänomenologische Präsenz von (Motiven aus) Ovids *Metamorphosen* in musikalischen Werken (Solostücke, Symphonien, Lieder, Opern)“ (S. 17); hier kommen *Daphne*- (S. 25f.; Richard Strauss habe in seiner *Daphne* „seine eigene Deklassierung durch die neuen Machthaber in der Figur des greisen Peneios“ dargestellt, *Daphne* erscheine als „Chiffre der durch den Glanz und Aplomb der Macht geblendeten, von ihr verführten Kunst, die so ihre Unschuld einbüßt“, S. 26) und *Ariadne*-Opern (S. 29-32; bei Hofmannsthal / Strauss sei die *Metamorphose* „eine Spielart“ des allomatischen Prinzips, S. 30). Daß sich „der Begriff ‘Metamorphosen’ als Gattungsbezeichnung innerhalb der absoluten (Orchestern-)Musik zunehmend einbürgert“, wird abschließend an Beispielen von Richard Strauss, Hindemith und Peter Ruzicka gezeigt (S. 33-35).

Word and Music Studies. Essays on Music and the Spoken Word and on Surveying the Field, ed. by SUZANNE M. LODATO and DAVID FRANCES URROWS (Word and Music Studies, 7), Amsterdam – New York: Rodopi 2005, XII + 200 S.

Die Akten des vierten WMA-Kongresses in Berlin 2003 sind schmal ausgefallen: nur neun Beiträge, keiner von einem deutschen Referenten. Der Schluß der Einleitung der Herausgeberin (S. xif.) deutet darauf hin, daß viele der gehaltenen Referate nicht aufgenommen wurden. So verdienstlich hohe Qualitätsstandards gerade heute sind, dürfte damit die Gelegenheit versäumt worden sein, die WMA in Deutschland besser zu positionieren.

Von den neun Beiträgen betreffen uns nur zwei: DAVID L. MOSLEY, *Listening to Parsifal. Premodern Romance* [Wolfram von Eschenbach, *Parzival*], *Modern Music Drama* [Wagner], *Postmodern Film* [*The Fisher King*], S. 21-49) möchte sich den drei kaum vergleichbaren Werken nähern, indem er jeweils auf die 'Stimme' Parsifals/Parzivals horcht. Nun ist die 'Stimme' in Wagners Oper niemals jene Parsifals, sondern immer die von Peter Hofmann, Erik Wottrich oder wem auch immer. Das *Parsifal*-Kapitel (S. 29-39) resumiert breit und mit vielen Zitaten allgemein Bekanntes über Wagners Verhältnis zu Nietzsche, seine Wolfram-Kritik etc. Daß der Verfasser findet, im *Parsifal* „Parzival and Wolfram, have been hushed, the way parents try to silence their children when they talk too loudly in church“ (S. 38f.), dürfte sein persönliches Problem sein.

MICHAEL HALLIWELL (*Opera about Opera. Self-Referentiality in Opera with Particular Reference in Dominick Argento's The Aspern Papers*, S. 51-80) hat Argentos 1988 uraufgeführte Oper bereits in seiner ebenfalls 2005 erschienenen Monographie über Opern nach Henry James (vgl. hier 12,53f.) besprochen (vgl. dort, S. 368-413). Jetzt plaidiert er einerseits (S. 54, 76f.) gegen musikalische Experimente für eine konventionellere Opernform, wobei mir seine implizierte These, diese müsse notwendigerweise spätromantisch sein (S. 54), reduktionistisch scheint (warum nicht wie Busoni und Strawinsky beim 18. Jh. ansetzen?). Außerdem insistiert er auf der postmodernen Autoreflexivität der *Aspern Papers*; dabei sind viele Abschnitte mit nur geringfügigen Veränderungen aus der Buchpublikation übernommen, vgl. S. 56f./379, 57f./363f., 59/371, 61/375, 64/382f. – *Quel giorno più non vi leggemmo avante*. Über eine Kritik der Opernuraufführung heißt es (S. 74/411), sie sei „worth quoting at some length“ – sicher, aber gleich zweimal!

Oper aktuell. Die Bayerische Staatsoper 2005/06. Anlässlich der Münchner Opern-Festspiele 2005 herausgegeben von der Gesellschaft zur Förderung der Münchner Opern-Festspiele mit der Intendanz der Bayerischen Staatsoper, München: Stiebner 2005, 224 S.

Das reich illustrierte Jahrbuch steht unter dem Motto „Zauberoper – Zauber der Oper“. Neben der Übersicht über die Veranstaltungen der Opern-Festspiele 2005, einem Rückblick auf die vorige und einer Vorschau auf die neue Spielzeit (S. 175-216) enthält es vierzehn Beiträge, darunter ein Gedicht von Ilma Rakusa (*Alcinas Klage*, S. 64-67), einen Aufsatz zum Licht im heutigen Theater (S. 92-97), ein Gespräch mit dem Theaterfotografen Wilfried Hösl (S. 137-143) und eine „Erinnerung an den Dirigenten Carlos Kleiber“ (S. 166-172).

WERNER WUNDERLICH informiert über Magie in Mittelalter und früher Neuzeit und gibt dann einen summarischen Überblick über Zauber- und Märchenopern seit Iacopo Peri (S. 13-23); MICHAEL BORDT versteht die Oper als Gegenmittel gegen die Entzauberung der modernen Welt (S. 36-41). – IAN BOSTRIDGE erkennt den Sieg der aufgeklärten Vernunft über Unordnung und Aberglauben als Thema von Handels Zauberopern (S. 43-55); WOLFGANG WILLASCHKEK beschreibt (S. 68-75), wie die Münchner *Rodelinda* „als Erfahrung der Gegenwart vermittelt wird“ (S. 75). SILKE LEOPOLD nennt als Argumente für „die Aktualität der Barockoper“ die an „episodische Erzähltechniken“ des Films erinnernde „Dramaturgie der schnellen Schnitte, des abrupten Wechsels zwischen unterschiedlichen Handlungssträngen“, die z.B. in Armidas oder Alcinas Zaubergärten verfließenden „Grenzen zwischen Realität und Virtualität“ sowie Travestie und Androgynie als Ausdruck einer auch heute faszinierenden „Utopie der Gleichheit, ja der Verwechselbarkeit von Mann und Frau“.

An den Barockschwerpunkt schließen sich Aufsätze von HELLA BARTNIG zur *Zauberflöte* (S. 100-107), BARBARA ZUBER zum *Freischütz* (S. 116-121), ANSELM GERHARD zur „Negierung der Ästhetik des Wunderbaren“ bei Verdi (S. 122-127), KATHARINA HACKER zu *Pelléas et Mélisande* (S. 144-150) und WILLEM BRULS über „Zauber in Gottfrieds *Tristan* und Ariostos *Orlando furioso*“ (S. 152-156; die These „Tristan und Isolde waren Chiffren, Ariostos Orlando war ein agierender Mensch“, S. 155, ist anachronistisch kurzschlüssig).

GOTTFRIED SCHOLZ, *Tanzfeste der Könige. Die englische Court Masque im Spiegel der europäischen Kulturgeschichte*, Wien – Köln – Weimar: Böhlau 2005, 234 S.

GOTTFRIED SCHOLZ beschäftigt sich schon seit mehr als zehn Jahren mit den englischen Masques (vgl. seine hier 5,16 besprochene Studie). Jetzt widmet er dieser „hohen Kunst zwischen der Emblematik der Renaissance und den politischen Ideen des Barock“ (S. 11) eine gut lesbare, mit 33 Schwarz-Weiß-Abbildungen und sieben Notenbeispielen illustrierte Gesamtdarstellung, die die zeitgenössischen Quellen sprengt und das höfische Gesamtkunstwerk aus „Turnier, Tanz, Musik, Schauspiel, Pantomime, Poesie, Rezitation“ (S. 10) in seinen politischen und sozialen Kontext situ-iert.

Das erste Kapitel verweist auf die ma. Ursprünge der Maskentänze (S. 13f.) und verfolgt dann die Entwicklung im 16. Jh. (seit der Aufführung eines allegorischen Tanzspiels zur Hochzeit des Kronprinzen 1501, vgl. S. 23f.), unter Heinrich VIII. und Elisabeth I. [zur Bedeutung der „Geheimwissenschaften“ für die Masques, S. 38-44, vgl. auch die Untersuchung von KRISTIN RYGG, dazu hier 8,17]. – Das zweite Kapitel (S. 55-91) ist wesentlich der Regierungszeit Jakobs I. (1603-1625) gewidmet, die zugleich die Zeit des „bedeutendsten Masque-Dichters“ Ben Jonson ist (S. 60; er erfand die Antimasque, „welche eine ungeordnete, kuriose Welt der erhabenen Würde des königlichen Hofes entgegenstellt“, S. 77). Im dritten Kapitel geht es um die (politische) Botschaft der Masques: Allegorien und Symbole stehen im Dienst der Herrscherpanegyrik, daneben gibt es (oft satirische) Stellungnahmen zur Tagespolitik (S. 111-120). Unter König Karl I. (1625-1649) wird „die visuelle Komponente (...) dominant“ (S. 161), der Ausstatter Inigo Jones (zu ihm S. 135-163) wird zum eigentlichen Schöpfer der Masques, während Ben Jonson sich zurückzieht. Das fünfte Kapitel ist „Tanz und Musik“ gewidmet (S. 165-200).

Mit der Hinrichtung Karls I. (1649) endet die Geschichte der Stuart Court Masque; den wenigen Masque-Aufführungen unter Cromwell ist nur ein kurzer Abschnitt gewidmet (S. 202f.), ein Ausblick (S. 203) verweist auf das Fortleben der Masques von Purcell bis Vaughan Williams.

CHRISTIAN SPECK, *Das italienische Oratorium 1625-1665. Musik und Dichtung* (Speculum Musicae, IX), Turnhout: Brepols 2003, xxxviii + 524 S. [vgl. hier 12,17]

Rez.: ALBERT GIER, *Romanische Forschungen* 117 (2005), S. 555-557

HENDRIK SCHULZE, *Odysseus in Venedig. Sujetwahl und Rollenkonzeption in der venezianischen Oper des 17. Jhs* (Perspektiven der Opernforschung, 11), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 2004, XIV + 432 S.

Die von SILKE LEOPOLD betreute Heidelberger Diss. (2002) widmet sich dem „neben Herkules am häufigsten verwendeten [sic] Opernhelden“ der fraglichen Zeit (S. 1); anhand der Figur Odysseus sollen „die Etablierung und Entwicklung der venezianischen Oper im 17. Jh. mit dem besonderen Augenmerk auf Sujetwahl und Figurendarstellung“ illustriert werden, „insbesondere die wechselseitigen Einflüsse zwischen Charakterisierung der Figuren, Sujetwahl und der Oper als neuer, erstmals einer breiten Öffentlichkeit preisgegebener [sic] und von dieser abhängigen Gattung“ (S. 2). Im Zentrum stehen elf Opern (davon zwei, in denen Odysseus „für die Handlung von Bedeutung“ ist, aber nicht auftritt, S. 2); zum Vergleich wurden ca. 160 weitere venezianische Libretti des 17. Jhs eingesehen (vgl. S. 82). Unterschieden werden drei Perioden 1637–ca. 1650, ca. 1650–ca. 1680 und ca. 1680–ca. 1700, der Schwerpunkt liegt auf der ersten (vgl. S. 3).

Das erste Kapitel orientiert über „Die Rezeption der antiken Autoren im it. 17. Jh.“ (S. 5-39): Homer wird durchaus kritisch beurteilt, viele Kritiker ziehen ihm Vergil (vgl. S. 37f.), aber auch Ariost und Tasso vor (vgl. S. 11). Das „Streben nach Verbesserung“ der antiken Dichtungen trägt zur Operntauglichkeit der Stoffe bei (S. 39). – Das folgende Kapitel über das Odysseus-Bild des venezianischen Seicento (S. 41-70) insistiert auf der Ambivalenz der Figur (S. 71f.): „gegensätzliche Urteile über Odysseus [sind] nicht miteinander unvereinbar, sondern können vielmehr nebeneinander existieren“ (S. 72).

Methodische Vorbemerkungen (S. 89-96) begründen die enge Verknüpfung von musikalischer und Libretto-Analyse damit, daß die Vertonung „wesentlicher Bestandteil der jeweiligen Oper“ sei (S. 96), ohne zu reflektieren, daß jede Vertonung nur eine unter zahllosen denkbaren Lösungen der Probleme ist, die das Libretto stellt.

Besonders ausführlich wird zunächst Badoaros und Monteverdis *Ritorno d'Ulisse in Patria* untersucht (S. 97-147): Während der Librettist seinen Protagonisten als Allegorie der Menschlichen Ohnmacht auffasse (S. 97), sehe Monteverdi ihn „als Mensch mit individuellem Schicksal“, die Allegorie werde zum Exempel (S. 98) [daß die 'Individualität' einer exemplarisch aufgefaßten Figur nur relativ sein kann, versteht sich von selbst; S. 99 unten „FOR[TUNA]“ I. 'FOR[TEZZA]']. Die Ambivalenz der Odysseus-Figur bewirke, daß sie für die eine wie die andere Konzeption brauchbar sei (vgl. S. 135). – Nach SCHULZE habe Badoaro „sein Drama in eine Komödie und eine Tragödie“ aufgeteilt (S. 141), im Gegensatz zu Monteverdis Vertonung sei das Libretto keine Tragicommedia (S. 142f.); er übersieht dabei, daß nach den Regeln der zeitgenössischen Poetik ein Odysseus keine Komödienfigur sein konnte.

Das folgende Kapitel behandelt (mit vielen Notenbeispielen) Giulio Strozzi's und Francesco Sacris *Finta pazza* von 1641 (S. 149-210), in der Odysseus als „Kontrastfigur“ zu Achille und Diomedea auftritt (S. 207) [vom *Cannociale per la Finta pazza* gibt es inzwischen eine moderne Ausg., vgl. hier 12,20]. Der Vergleich dieser und weiterer Odysseus-Opern mit zeitgenössischen Gestaltungen anderer Stoffe (S. 211-266) ergibt, daß „Anfang der 1640'er [sic] Jahre Odysseus der ideale Opernheld“ war, während „seit etwa 1645 ein idealer Opernheld wie Odysseus“ sei (S. 401).

Nach Badoaros *Ulisse errante* (1644) verschwand Odysseus für 20 Jahre von der venezianischen Opernbühne, erst 1664 erschien er wieder in einer (aus Ferrara) importierten Oper (die nächste originale Gestaltung des Stoffes für Venedig ließ gar bis 1681 auf sich warten, S. 267). In dieser Zeit wird „die Bindung an durch historische Quellen und klassische Literatur vorgegebene Figurencharakteristika zunehmend lockerer“ (S. 305); Odysseus erscheint nach wie vor seiner Ambivalenz wegen als idealer Opernheld. Das ändert sich in der letzten Periode (S. 327-385): Im Zeichen einer neuen Dramaturgie, die auf dem Kontrast zwischen Arien basiert, wandeln sich die Figuren jetzt plötzlich und unmotiviert (vgl. S. 369), ohne daß dies durch ambivalente Charakterzeichnung vorbereitet würde; die Librettisten weiten „die Möglichkeiten aus, jeden Helden operntauglich zu machen“ (S. 384).

Die gut dokumentierte Untersuchung weist auch auf Beziehungen der Libretti zu Ariost und Tasso hin (vgl. z.B. S. 359-363); vielleicht könnten die strukturellen Analogien zwischen der aus weitgehend selbständigen Episoden bestehenden *Odyssee* und dem *Orlando Furioso* zu weiterführenden Überlegungen anregen.

*HERBERT SEIFERT, *Rapporti musicali tra i Gonzaga e le corti asburgiche austriache*, aus: I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo. Con una selezione di materiali dall'Archivio

informatico Herla (1560-1630), a cura di UMBERTO ARTIOLI e CRISTINA GRAZIOLI. Con la collaborazione di SIMONA BRUNETTI e LICIA MARI, Firenze: Le Lettere 2005, S. 219-229

Zur (durch eheliche Verbindungen der beiden Herrscherhäuser, vgl. S. 219, begünstigte) Präsenz von Musikern aus Mantua im Habsburgerreich: Herzog Vincenzo I Gonzaga wurde auf seiner Reise nach Innsbruck, Prag und Wien im Sommer 1595 nicht nur von Monteverdi, sondern auch von dessen künftigem Librettisten Alessandro Striggio begleitet (S. 220f.). Von dem Tenor Francesco Rasi dürfte Kaiser Matthias 1612 zum ersten Mal Musik im neuen it. Stil gehört haben (S. 221f.). Kaiser Ferdinand II. (1619-1636) und seine Witwe nahmen mindestens zehn Sänger und Instrumentalisten aus Mantua bei sich auf (S. 226).

BERNHARD JAHN, *Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680-1740)* (Theatron, 45), Tübingen: Niemeyer 2005, IX + 441 S.

Der Schlußabschnitt (S. 391-394) dieser 2001 angenommenen Magdeburger Habilitationschrift fragt nach dem möglichen Ertrag von Studien zur Oper und ihren „Diskursivierungen“ für die Erforschung des 18. Jhs (S. 393). JAHNS Erkenntnisinteresse scheint in der Tat eher geistesgeschichtlich oder kulturwissenschaftlich als im engeren Sinne musiktheaterwissenschaftlich. (Er geht davon aus, „daß es sich bei den deutschsprachigen Opern nicht um Relikte einer spätbarocken Ästhetik handelt (...) sondern daß sich – zumal in der Hamburger Oper – eine zur rationalistischen Schulphilosophie gegenläufige *andere* Aufklärung zu artikulieren versucht, der es beim Theater um ein (...) Experimentieren mit der Sinnlichkeit geht, das mit den rationalistischen Poetik- und Weltentwürfen früh-aufklärerischer Philosophie unvereinbar ist“, S. 7.) Trotz zahlreicher exemplarischer Einzelanalysen aus seinem Corpus von „rund 250 Hamburger, Braunschweiger, Weißenfeller und Leipziger Opern und den damit verbundenen Diskursivierungen“ (S. 7) sind die dem Rezipienten abgeforderten „Anstrengungen einer unsinnlichen Lektüre“ (S. 394) nicht nur durch das Medium Buch, sondern auch durch Fragestellung und Darstellungsweise bedingt.

Das erste Kapitel (S. 8-31) legt die theoretische Basis für die folgenden sieben Fallstudien: Ästhetisches Verstehen umfasse einerseits die sinnlicher Wahrnehmung zugängliche „Materialität des Ereignens“ (S. 19), andererseits „Signifikantenbildung“ als hermeneutischen Prozeß. Die flüchtige „Materialität des Ereignens“ lasse sich nicht in Begriffe übersetzen und folglich auch nicht aus schriftlichen Zeugnissen rekonstruieren (vgl. S. 29). Eben dies soll dann aber doch wieder versucht werden: „Die Einzelheit des Werkes oder in einem Werk, an der ein Diskursivierungsversuch zerbricht, fungiert so als Analogon zur Materialität des Ereignens. (S. 30)“ Diese Analogie ist kaum nachvollziehbar.

Die erste Fallstudie behandelt „Die Versprachlichung der Opernaufführung und die sinnliche Evidenz des Ereignisses“ (S. 32-68); da die Aufführung sich selbst genügt und auf sprachliche Kommentare nicht angewiesen ist, erweisen sich die Quellen als wenig ergiebig. – Das folgende Kapitel (S. 69-125) behandelt „Das Zusammen- und Gegeneinanderwirken der Künste im Verbund der Oper“; der Befund, daß „poetologische Prinzipien, die das Zusammenwirken der Künste regeln wollen“, auf „die aus ihrer Materialität herrührenden Dissoziationskräfte der einzelnen Künste stoßen“ (S. 69), ist nicht eben überraschend. – Das vierte Kapitel (S. 126-169) sucht eine „Nähe der Pietisten zur Oper“ zu erweisen, obwohl diese das Theater als sündhafte „Manifestation des Fleischlichen“ (S. 132) abgelehnt haben. Da aber auch „Gott sich dem Menschen nur theatral offenbaren kann, und das heißt uneigentlich und sinnlich“ (S. 159) und da „die geistliche Liebe zu Gott (...) der fleischlichen Liebe zum Verwechseln ähnlich“ sieht [wie schon die mittelalterliche Mystik zeigt] (S. 169), würden die um Eigentlichkeit bemühten Pietisten von der „Uneigentlichkeit des Theatralen“ eingeholt (S. 150).

Die von der rationalistischen Kritik Gottscheds und seines Kreises erstrebte „logozentische Entmachtung der Oper“ ist Gegenstand des folgenden Kapitels (S. 170-232). – Im sechsten geht es um „Essen und Geschmack“: In etlichen Opern werde „die alimentäre Thematik dazu eingesetzt, logozentrische Annahmen zu destruieren“ (S. 233). Dabei wäre freilich zu berücksichtigen, daß z.B. die Freßsucht der Diener (S. 246f.) ein Topos der Commedia dell'arte (und schon der antiken Komödie)

ist, und daß der komische Typus des unsinnlich-weltfremden Philosophen (vgl. S. 258-274) in zahllosen Anekdoten, Schwänken und auch auf der Bühne begegnet; JAHNS pointierte Deutungen beziehen die durch die Tradition vorgegebenen Deutungsperspektiven nicht ein.

Im Kapitel über „Liebe und Gefühl“ (S. 275-350) kritisiert JAHN das auf NIKLAS LUHMANN zurückgehende „starre zweigliedrige Modell (...) nach dem die sogenannte galante Liebe (...) im Verlauf des 18. Jahrhunderts von der empfindsamen bzw. der romantischen Liebe (...) abgelöst worden sei“ (S. 278). Seine Libretto-Analysen zeigen, daß spätestens seit 1700 „massive Kritik am Allianzmodell der Ehe“ häufig ist (S. 302), statt dessen werde die „Neigungsehe“ propagiert (S. 306). Ein „empfindsamer Gefühlscode“ sei „in Deutschland schon vor der eigentlichen Epoche der literarischen Empfindsamkeit in den Opern ausgeprägt“ (S. 310).

In der letzten der „Fallstudien“ geht es um „Oper und Zeremoniell“ (S. 351-390), vor allem am Beispiel der Opernaufführungen in Weißenfels 1681-1708 (vgl. die Übersicht, S. 360-364): Als „innerhöfische Selbstvergewisserungen“ fänden sie „in einer Sphäre vormoderner Öffentlichkeit“ statt (S. 366), anders als z.B. in Hamburg. Die Oper erscheint als „ideales Medium zur Simulation zeremonieller Allmacht“ (S. 380), weil sie bevorzugt „zeremonielle Standardsituationen“ wie Huldigung, Hochzeit, Krönung etc. darstellt (S. 385) und „unordentliche‘ Situationen“ (z.B. Bürgerkrieg, Parteienstreit...) in die stabile (zeremonielle) Ordnung des *licto fine* überführt (S. 388).

Die theoretisch-methodisch höchst reflektierte und umfassend informierte Arbeit wird der Forschung zur frühen deutschen Oper viele Anregungen vermitteln; leider steht zu befürchten, daß die asketische Wissenschaftlichkeit und esoterische Terminologie Regisseure und Dramaturgen davon abschrecken, die „Anstrengungen einer unsinnlichen Lektüre“ auf sich zu nehmen.

*IRMGARD SCHEITLER, *Deutschsprachige Oratorienlibretti. Von den Anfängen bis 1730* (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik. Im Auftrag der Görres-Gesellschaft hg. von HANS JOACHIM MARX und GÜNTHER MASSENKEIL, 12), Paderborn – München – Wien – Zürich: Schöningh 2005, 429 S.

In der Einleitung (S. 7-22) wird das Oratorium der Frühen Neuzeit definiert als „eine dramatische Gattung mit lyrischen Haltepunkten und einer – häufig anzutreffenden – epischen Vermittlungsinstanz“ (S. 10; zur Unterscheidung von Oratorium, oratorischer Passion und oratorischer Historia vgl. S. 12). Die Darstellung gibt einen Überblick von den Anfängen der Gattung in Deutschland Mitte des 17. Jhs bis zu der Zeit, da eine „explosionsartige Ausweitung“ der Produktion eine vollständige Erfassung des Materials kaum noch zuläßt (S. 12). „Die Texte werden beurteilt in Hinblick auf ihre Zusammensetzung, Kommunikationsform und Struktur, im einzelnen aber in Hinblick auf formale Kriterien wie Stil, Metrum oder Reimstand. Bisweilen ist der Vergleich mit zeitgenössischen Dramen oder Opern angebracht (...) Die Frage nach der Rezeption, nach Aufführungen und Wiederholungen, nach der Verbreitung der Libretti ist in jedem Fall von großer Bedeutung (...)“ (S. 15). Neben der „Relektüre“ bekannter Texte in literaturwissenschaftlicher Perspektive werden auch „neue Textquellen erschlossen“ (S. 17). Sieben Kapitel informieren handbuchartig über „Werke des 17. Jhs im Umfeld des Oratoriums“, „Historia und Passion mit ‘Arien’“ (u.a. zur Händel zugeschriebenen Johannespassion, S. 101-107; vgl. auch hier 11,26f.), „Die neue Kantate“, „Die Anfänge des poetischen Oratoriums“ (u.a. zur Brockes-Passion), „Das Oratorium in katholischen Gebieten“ (u.a. zum deutschen Sepolcro am Hof Kaiser Leopolds I., S. 243ff.), „Das Oratorium als etablierte Form“ (u.a. G. Ph. Tellemann) sowie „Begriff und Poetik des Oratoriums“ (u.a. Mattheson).

Le théâtre en musique et son double (1600-1762). Actes du Colloque „L'Académie de musique, Lully, l'opéra et la parodie de l'opéra“. Rome, 4-5 février 2000, réunis par DELIA GAMBELLI et LETIZIA NORCI CAGLIANO, Paris: Champion 2005, 220 S.

Mit einiger Verspätung erscheinen die Akten eines kleinen Kolloquiums, das im Jahr 2000 it. und frz. Forscher versammelte. Fünf der zehn Vorträge galten dem französischen Musiktheater des 17. Jhs, fünf weitere beschäftigten sich mit Opernparodien; nur in diesem Bereich wird auch das 18. Jh. einbezogen. DELIA GAMBELLI stellt in ihrem Vorwort (S. 11-20) die Beiträge vor und nennt das Musiktheater des 17. Jhs „un art qui voyage“ (S. 11), was zweifellos viel schöner ist als der neudeutsche Terminus 'Kulturtransfer'.

PIERLUIGI PETROBELLI (*Le théâtre en musique de l'Italie à la France. Une introduction*, S. 21-27) zeichnet die Entwicklung der Oper in der ersten Hälfte des 17. Jhs nach. – CHARLES MAZOUER (*Les ornements comiques dans les comédies-ballets de Molière et Lully*, S. 29-42), zum Personal (S. 30-33), zur sprachlichen, musikalischen und szenischen Komik (S. 34-38; da zu Choreographie, Kostümen etc. keine Quellen vorliegen, vgl. S. 34, läßt sich hierzu nur spekulieren) und zur Verknüpfung der musikalischen Einlagen mit der dramatischen Intrige (S. 39-41). – PHILIPPE BEAUSSANT (*Au carrefour des traditions et des genres: Psyché*, S. 43-51) zeichnet die Entwicklung von den ersten Aufführungen italienischer Opern unter Mazarin (Balletteinlagen in Cavallis *Ercole amante*, 1662, vgl. S. 46) über die Comédie-ballet zu *Psyché* nach (Text von Molière, Corneille und Quinault, sowie eine Szene in it. Sprache, Musik von Lully); er begreift dieses Werk als Prototyp der *tragédie en musique* (S. 49). – DELIA GAMBELLI (*Dans les coulisses du chant: Frères voix et bruits imprévus*, S. 53-66) rekonstruiert (ausgehend von zwei parodistischen Zitaten aus *Isis* von Quinault / Lully in Szenarien Biancolellis, vgl. S. 54) das semantische Feld von *bruit* bei Quinault (S. 56-64) und insistiert auf der Sonderstellung des *Isis*-Librettos: „Tout se passe (...) comme si, dans *Isis*, le bruit et son contraste avec le silence devenaient une modalité de représentation, non plus seulement un motif récurrent et un thème conducteur“ (S. 63). – JÉRÔME DE LA GORCE (*Deux compositeurs en rivalité à Paris et à la cour de Louis XIV: le florentin Lully et le romain Lorenzani*, S. 67-83) zeichnet die Karriere Lorenzanis in Frankreich nach (1678-1695): Bei Hof hatte er mit Konzerten, in Paris mit Kirchenmusik Erfolg; 1681 brachte er in Fontainebleau die Pastorale *Nicandro e Fileno* zur Aufführung (S. 71f.), konnte jedoch Lullys Vorherrschaft im Bereich der Oper nicht ernsthaft gefährden.

Der etwas detailverliebte Beitrag von FRANÇOIS MOUREAU (*Partie et parodie musicales à la Comédie-Française sous Louis XIV*, S. 85-103) behandelt die musikalischen Einlagen im Repertoire der Comédie-Française, die mit Rücksicht auf Lullys Opern-Privileg (vgl. S. 85f.) eher bescheiden ausfielen. Dancourt schrieb seit den 80er Jahren viele meist einaktige Komödien mit angehängtem *Divertissement* (vgl. S. 90ff.). Lully-Parodien finden sich kaum (S. 88), allenfalls werden fanatische Opernliebhaber karikiert, die sich mit ihren Lieblingshelden identifizieren (S. 102f.).

DAVID TROTT (*Réflexions sur les conditions de la parodie d'Opéra en France entre 1669 et 1752*, S. 105-119) stützt sich auf eine im Aufbau befindliche Datenbank zu den Spielplänen der Pariser Theater im 18. Jh. (vgl. S. 106). Im Théâtre de la foire begegnen Opernparodien seit ca. 1701 (S. 110), häufiger wird allerdings das Repertoire der Comédie-Française parodiert (S. 117); die Oper wird seit 1719 die bevorzugte Zielscheibe des Théâtre-Italien (S. 111), wogegen sich die Académie Royale (im Gegensatz zur Comédie-Française) kaum wehrt (S. 114); sie distanziert sich viel mehr selbst (z.B. in Rameaus *Platée*, vgl. S. 116) ironisch von der *Tragédie lyrique*. – GIULIANA COSTA COLAJANNI (*Les parodies d'Armide et d'Alceste du Nouveau Théâtre Italien*, S. 121-139) resumiert zunächst die Abschnitte zur Parodie in Riccobonis *Observations sur la comédie* (S. 123f.); ihre Ausführungen zu den *Armide*-Parodien (S. 126-132, speziell zu Bailly 1725) sind durch die hier noch nicht benutzte Untersuchung von DÖRTE SCHMIDT (*Armide hinter den Spiegeln: Lully, Glück und die Möglichkeiten der dramatischen Parodie*, Stuttgart – Weimar 2001; vgl. hier 9,22f.) überholt. Die *Alceste*-Parodie von Dominique und Romagnesi (1728, S. 133-138) führe die heroische Haupthandlung ad absurdum, nicht aber die unkomplizierte Liebeskonzeption, für die bei Quinault Céphise und Lycas stehen (S. 138). Allgemein sei in den Parodien des Nouveau Théâtre Italien der Ton weniger trivial und die Intrige weniger rudimentär als im Théâtre de la foire (S. 138). – FRANÇOISE RUBELLIN (*Stratégies parodiques à la foire et aux Italiens: le dénouement d'Atys de Lully et Quinault*, S. 141-190) vergleicht die Schlüsse von sieben zwischen 1726 und 1738 entstandenen *Atys*-Parodien (vgl. S. 144; die im Februar 1726 auf der Foire St Germain aufgeführte Parodie sei von Piron, die Zuschreibung an Fuzelier beruhe auf einem Irrtum, vgl. S. 188-190). Die Lösungsvarianten reichen von

(Selbst-)Kastration über die Verwandlung in Kapaun, Weinflaß oder Kohlkopf bis zum Ausbruch des *furor poeticus*.

JEAN-LUC IMPE (*Parodies baroques et marionettes*, S. 191-200) ist bei seinen Studien zum von den Marionetten-Theatern der Foires aufgeführten Repertoire (69 Stücke 1701-1744, vgl. S. 192) zu dem Schluß gelangt, das Marionettentheater sei „une sorte de fourre-tout dans lequel on peut retrouver quantité de pièces très différentes“ (S. 194), nur die wenigsten seien von vornherein für die Marionettenbühne konzipiert.

Der schmale Band eröffnet eine Reihe neuer Perspektiven vor allem auf das Jahrmarktstheater und den Opéra-comique.

[Die Besprechung erscheint auch in den Romanischen Forschungen.]

*MICHAEL KLAPER, *Vom Drama per musica zur Comédie en musique: Die Pariser Adaptation der Oper Xerse (Minato/Cavalli)*, *Acta musicologica* 87 (2005), S. 229-256

Liefert eine „Interpretation des Quellenbefundes“ (S. 230) für die 1660 aufgeführte Pariser Fassung der Oper Cavallis (UA Venedig 1654). (Die in einer Abschrift von 1695 erhaltene Partitur stellt eine frühere Bearbeitungsstufe dar als das gedruckte Szenario, vgl. S. 235): Die dramaturgischen Änderungen (vgl. S. 235-243) zielen darauf, den Forderungen der französischen Poetik nach „Einheit der Handlung“ und „Gattungstrennung“ zu entsprechen (S. 243); „bei der musikalischen Revision der Partitur“ ging es „wesentlich um die Beseitigung von Koloraturen“ (S. 249). Paradoerweise „waren die in Paris nach der *fronde* gespielten italienischen Opern“ (neben *Xerse Cavallis Ercole amante*, Text Fr. Buti, 1662) „in gewisser Hinsicht weniger ‘italienisch’ als die frühen Opern von Quinault und Lully“ (S. 256).

*HERBERT SEIFERT, *Kaiser Leopold I. im Spiegel seiner Hofoper*, aus: PIERRE BÉHAR / HERBERT SCHNEIDER (Hrsg.), *Der Fürst und sein Volk. Herrscherlob und Herrscherkritik in den habsburgischen Ländern der frühen Neuzeit. Kolloquium an der Universität des Saarlandes (13.-15. Juni 2002)*, St. Ingbert: Röhrig 2004, S. 93-107

Vor allem zur „negativen Beurteilung des Hoflebens im allgemeinen“ (S. 93) und zur Kritik an einzelnen Ministern, aber auch am Kaiser selbst in den Schlüsseloper *La Lanterna di Diogene* (1674, S. 95-99), *I pazzi Abderiti* (S. 100-103; S. 100f. zu dem Schlüssel im Exemplar der Biblioteca Federiciana in Fano, der auch in meinem *Pazzi Abderiti*-Aufsatz in *Musica e storia* 12 [2004], S. 389-399, hier 393n, erwähnt ist), *Gl'Incantesimi disciolti* (1673, S. 103f.) und *Il silenzio di Harpocrate* (1677, S. 105f.).

RAINER KLEINERTZ, *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jh. Ópera, Comedia und Zarzuela*, 2 Bde (De Musica, 8-9), Kassel: Reichenberger 2003, XI + 339; VI + 328 S. [vgl. hier 12,25]

Rez.: ALBERT GIER, *Germanisch-romanische Monatsschrift* N.F. 55 (2005), S. 363-365

*REINHARD STROHM, *Alexander's Timotheus: Towards a Critical „Biography“*, Journal de la Renaissance 2 (2004), S. 107-134

Händels Ode *Alexander's Feast or The Power of Musick* (1736) wird heute gewöhnlich als Lob der (Macht der) Musik aufgefaßt (S. 107f.), obwohl Drydens Text eher als „a criticism of false uses of music's power“ gemeint war (S. 108). Schon in der Antike wurde Timotheus, dessen Flötenspieler Alexander d.Gr. zum Kampf aufstacheln oder beruhigen konnte, mit dem berühmten Kitharaspieler Timotheus von Milet verwechselt (S. 109). STROHM stellt „a critical anthology of verbal testimonies of the legend (ending in the mid-eighteenth century)“ zusammen (S. 108): In der Antike findet sich die Geschichte erstmals bei Dion Chrysostomus (1. Jh. n. Chr., S. 111f.); für das 15. bis 18. Jh. kann STROHM an die 40 lat., it., frz. und engl. Zeugnisse nachweisen (S. 116-134).

*REINHARD STROHM, *Les Sauvages, Music in Utopia, and the Decline of the Courtly Pastoral*, Il Saggiatore Musicale 11 (2004), S. 21-50

Zur vierten, in Nordamerika angesiedelten Entrée in Rameaus und Fuzeliers opéra-ballet *Les Indes galantes* (1735, *Les Sauvages* wurde 1736 eingefügt, vgl. S. 21). Obwohl „*Les Indes galantes* belongs to the tradition of the European courtly pastoral“ (S. 23), verweisen die ‚amerikanischen‘ Entrées *Les Incas du Pérou* und vor allem *Les Sauvages* eher auf Utopia als auf Arcadia: „The speakers in *Les Sauvages* were contemporaries but not comical. The dramatic source of the libretto was not in the classics (...) but in recent explorations and ethnographic reports, both utopian and scholarly, and the music was linked to ‘the real thing’, the sensational performances of native Americans, real individuals“ (S. 48f.; die *Danse du grand calumet de la paix* nimmt Bezug auf den Auftritt zweier indianischer Tänzer im Théâtre Italien 1725, vgl. S. 27). Die Evokation eines Zustands von „anticolonial peace“ (S.49) bestätigt STROHMs These, die frühneuzeitlichen Utopien wiesen der Musik „a much more community-centered and realistic role“ als die Pastorale zu (S. 33). – Sehr wertvoll sind Abschnitte zur frühneuzeitlichen Utopie allgemein (S. 31-34), zur Beurteilung der Musik in den Utopien (S. 34-42) und zum Verhältnis von Utopie und Pastorale (S. 42-48).

*SEBASTIAN WERR, DANIEL BRANDENBURG (Hrsg.), *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland* (Forum Musiktheater, 1), Münster: LIT 2004, 287 S.

Eine neue Reihe beginnt zu erscheinen:

Die Reihe „Forum Musiktheater“ will eine Diskussionsplattform für alle Formen des Musiktheaters sein: von der Oper bis zum Musical, vom Ballett bis zur Operette, dabei auch Gattungen wie das französische Vaudeville und die Schauspielmusik einschließend, bei denen der Musik eine eher akzidentielle Funktion zukommt. (...) Der aus der Breite des Gegenstands resultierenden Vielfalt möglicher Fragestellungen soll mit der gebotenen Offenheit gegenüber den Theorie- und Methodenangeboten anderer Disziplinen begegnet werden. Die Herausgeber möchten hierbei insbesondere wissenschaftlichen Arbeiten einen Rahmen geben, die Grundlagenfragen mit Quellenuntersuchungen verbinden und die sich hierbei durch Problembewußtsein und Reflektionsniveau [sic] auszeichnen, heißt es im programmatischen Vorwort (S. 5). Als erster Band erscheinen die (erweiterten, vgl. S. 6) Akten einer Tagung auf Schloß Thurnau (2002). Der Band ist solide gebunden, aber der Druck ist ärgerlich blaß ausgefallen.

Achtzehn Beiträge (die meisten von den üblichen Verdächtigen) spannen einen Bogen vom 18. zum 20. Jh. SEBASTIAN WERR (*Sinnliches Vergnügen und reine Kunst. Das Italienische als Folie des Deutschen*, S. 9-20) geht den Ursachen des (seit dem späten 18. Jh. verbreiteten) Vorurteils nach, dt. Musik sei gegenüber italienischer grundsätzlich höherwertig, und findet sie vor allem in einem „besonderen bürgerlichen, tendenziell anti-aristokratischen Kulturbegriff“ (S. 17f.). – PAUL MÜNCH

(„Italiener“ – *Volkscharakter und Rasstyp*, S. 23-47), zu auf der Klimatheorie basierenden „vornormden Italienklischees“ (S. 25) und zu den Rassentheorien des 19./20. Jhs (zur nationalsozialistischen Musikgeschichtsschreibung S. 44-47).

DAVID GRAMITS Beitrag (*Musikerinteresse und Werturteile. Zur dt. Sicht auf fremde Kulturen (1770-1848)*, S. 48-74) ist nur locker auf das Rahmenthema bezogen: Er zeigt, daß Darstellungen zur außereuropäischen, antiken und zur neueren Musik europäischer Völker in der Regel die Überlegenheit deutscher (Instrumental-)Musik konstatieren, um so „Musik als einen Bestandteil der Hochkultur zu etablieren“ (S. 56).

DANIEL BRANDENBURG (*It. Oper aus der Perspektive ausgewählter Italienreisender des 18. Jhs*, S. 75-83) zitiert u.a. Stellungnahmen zur Gesangskunst der Kastraten. – IMMACOLATA AMODEO (*Die it. Oper in Goethes Blick*, S. 84-95) faßt (noch ohne Kenntnis der Gesamtdarstellung von T. HARTMANN, vgl. hier 12,34f.) zusammen, was Goethe in seinen Briefen und der *Italienischen Reise* über die Oper berichtet. Die it. Theaterwirklichkeit habe seiner „idealtypischen Vorstellung von der Opera buffa“, die „Unterhaltung durch das Schöne und Erhabene“ bieten sollte, wenig entsprochen, aber das „opernhafte italienische Alltagspektakel“ sei gewissermaßen ein Surrogat dafür gewesen (vgl. S. 94f.).

Eine überwiegend negative Einstellung gegenüber der it. Oper setzt sich in Deutschland als Reaktion auf Rossini durch (vgl. z.B. TOSCANI, S. 138); die Zeit der Restauration wird damit zur entscheidenden Phase im historischen Prozeß, mit der sich folgerichtig gut ein halbes Dutzend Beiträge beschäftigt: STEIGHART DÖHRING (*Tonkünstlers Leben. Das Bild der it. Oper bei Carl Maria von Weber*, S. 96-107) begreift Webers Polemik gegen die it. Oper, speziell gegen Rossini, als „publizistische Fassade eines sich zunehmend freier entfaltenden kosmopolitischen Musikverständnisses“ (S. 107); zu Webers „ästhetischer Affinität zur Opéra comique“ vgl. S. 105f.). – KLAUS PIETSCHMANN (*Zwischen Tradition, Anpassung und Innovation. It. Opern für dt. Höfe im frühen 19. Jh.*, S. 108-121) unterstreicht, daß vor allem der Adel am Weiterleben der it. Oper in Deutschland interessiert war (S. 120); da deren Publikum Neuerungen gegenüber wenig aufgeschlossen war, gab es „für deutsche Sonderwege zu[r] Reform [der it. Oper] keine Grundlage mehr“ (ebd.). Dies wird an in Berlin, Dresden und München zwischen 1800 und 1835 uraufgeführten Opern gezeigt; eingehender analysiert wird *Federico ed Astolfo* von Ad. Gyrowetz (Text Gius. Rossi, UA Wien 1812; vgl. S. 115-120).

MIGNON WIELE („*Quest'anima adorava Cimarosa, Mozart e Shakespeare*“, *Dt. und it. Oper in den Musikschriften Stendhals*, S. 122-136) verdeutlicht an Stendhals frühen musikalischen Schriften die „dichotomische Position des Autors zwischen Aufklärung und Romantik in der epistemologischen Schwellsituation um 1800“ (S. 136). [Interessant ist, daß Stendhal Rossini vorwirft, er habe „aus Bequemlichkeit die deutschen Muster“ übernommen (S. 130), während für die dt. Kritiker die it. Schreibart Inbegriff von Routine und Faulheit ist.]

CLAUDIO TOSCANI („*Dem Italiener ist Melodie Ein und Alles*“, *It. Oper in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung*, S. 137-149) erklärt das Unverständnis der dt. Kritik gegenüber der it. Oper (nicht nur Rossinis) damit, daß die seit Beethoven dominierende „Idee des ‚zeitlosen Kunstwerks‘“ mit der „Nachgiebigkeit der Italiener gegenüber dem Publikum“ (S. 146) unvereinbar sei (ähnlich argumentierte schon WITTMANN, vgl. dazu JACOBSHAGEN, u. S. 169f.). – CHRISTOPH BLITT (*Wilhelm Hauff und Rossini*, S. 150-158) verweist auf Hauffs Artikel über Pariser Rossini-Aufführungen (S. 151f.; vgl. auch hier 9,29), die ironische Würdigung Rossinis in den *Memoiren des Satan* (S. 152f.) und geht näher auf die Novelle *Othello* ein (S. 153-158), wobei er mit Recht hervorhebt, daß es Hauff nur auf Desdemonas Lied von der Weide ankommt (S. 155f.); das ändert freilich nichts daran, daß die Geschichte der betrogenen Prinzessin, die an gebrochenem Herzen stirbt, ärgertlich trivial ist. – ARNOLD JACOBSHAGEN (*Schmetterling und Adler. Die it. Oper im Musikerschriftum des Biedermeier*, S. 159-169) analysiert exemplarisch Peter Lichtenthals (er war „noch überwiegend der Opernästhetik des spätem 18. Jhs und der Vorstellung strikter Gattungsdistinktionen“ verpflichtet, S. 163) und Robert Schumanns Urteile über die it. Oper; als Gründe für die überwiegend negative Einstellung nennt er die „generelle Opernferne der deutschen Musikpublizistik“, den „kulturpolitisch motivierten Widerstand“ gegen die Vorherrschaft einer ‚importierten‘ Kunstform und die „unerfüllbare Forderung nach künstlerischer Autonomie“ (S. 168f.). – LUCA ZOPPELLI (*Richard Wagners Bellini-Bild*, S. 170-176) weist in seinem sehr dichten Beitrag auf die Bellini (bzw. Felice Romani) und Wagner gemeinsame „weitgehend klassizistische Auffassung vom Drama“ hin (S. 173) und setzt die Handlung der *Norma* parallel zur *Götterdämmerung* (S. 175f.).

Soweit ich den Beitrag von MATTHIAS SPOHR (*Kann eine Herkunft durch Leistung erworben werden? „Vanitas“ in der it. und „Identität“ in der dt. Oper*, S. 177-190) verstehe, scheint es sich um die Übersetzung der auch von anderen Beitragern herausgearbeiteten Merkmale it. („schablonenhaft“)

und dt. Oper („unverwechselbar“, vgl. S. 189) in den Jargon aktueller humanwissenschaftlicher Theorie zu handeln. [Am Rande sei vermerkt, daß der ursprüngliche Don Juan kein „Schürzenjäger“, so S. 177, sondern ein Gotteslästerer ist, daß die These, in der älteren Oper stelle „sich Kunst ganz generell als menschliches Scheitern dar“ (S. 180), mit der Einführung eines *lieto fine* auch z.B. gegen die mythologische Tradition schwer vereinbar scheint, daß bei Wahnsinnszenen u.a. die „technische Beherrschung als strenge Formalisierung einer Ausnahmesituation“ nicht erst „seit etwa 1800“, sondern schon bei den *Comici d'arte* des 16./17. Jhs „im Blickpunkt des Interesses“ steht (vgl. S. 180), etc.etc.]

EGON VOSS („*Oper im Kirchengewande*“. *Zur Rezeption von Verdis Requiem im dt. Sprachraum*, S. 191-199) verfolgt ausgehend von Bülow's Artikel zur UA des *Requiem* (1874) die Topoi der 'Opernhaftigkeit' und 'Italianità' des Werkes durch die dt. Musikkritik und -wissenschaft bis zur Gegenwart.

FELIX LOSERT (*Kampf ums Publikum. Dt. und it. Oper 1892 in Berlin: Weingartners Genesis und Tascas A Santa Lucia*, S. 200-224) vergleicht die beiden unmittelbar nacheinander (15./16.11.1892) in Berlin uraufgeführten Opern: Nach dem Erfolg der *Cavalleria rusticana* in Berlin (1891) überzeugte Tascas „melodramma plebeo“ durch Bühnenwirksamkeit und eingängige Melodien im Stil der *Canzone napoletana* (S. 106f.), während der „eklatante Mißerfolg“ des in der Wagner-Nachfolge stehenden *Genesis* (S. 201) auf die „Aneinanderreihung von Erzählungen, Berichten, Ansprachen und Bekenntnissen“ (S. 214) und den „Mangel an melodischer Erfindung und Entfaltung“ (S. 216) zurückzuführen sei. Der Beitrag schließt mit einer erhellenden Skizze der Opernentwicklung in Deutschland zwischen Wagner und Richard Strauss (S. 220-224).

JOHANNES STREICHER (*Komponistenoper und Primadonnentheater. Topoi der dt. Sicht auf Italien um 1900*, S. 225-240) gibt eine Übersicht über dt. Meta-Opern und -Operetten, in denen it. Komponisten, Sänger oder Instrumentalisten auftreten (vgl. die Tabelle, S. 237-240); meist geht es um „amouröse Intrigen, seichte Charaktere, bestenfalls Primadonnen-, will sagen Unterhaltungstheater“ (S. 230). [Warum *Eine Nacht in Veendig* in diese Reihe gehören soll (S. 230f.), ist mir nicht klar; im übrigen lassen Zell und Genée Pappacoda ausdrücklich erklären, daß er als neapolitanischer Makaronikoch in Venedig auf eine Marktlücke spekuliert (zu S. 231).]

HENDRIKJE MAUTNER (*Verdi und Wagner. Franz Werfels Umgang mit einer tradierten Denkform*, S. 241-251) zeigt, daß in den Urteilen über Verdi und Wagner (wie schon über Rossini und Beethoven) die „Denkform der Dichtotomie“ (S. 241) von it. Sinnlichkeit und dt. Geist wirkt (S. 242); Werfel übernehme dieses Denkmodell, relativiere aber das negative Werturteil über die Musik des 'Südens' (S. 247). An der Darstellung des Komponisten Fischböck in Werfels Verdi-Roman wird gezeigt, daß der Verdi-Renaissance eine „antimoderne Haltung“ zugrundeliegt (S. 248).

MICHAEL WALTER (*It. Oper im Nationalsozialismus*, S. 252-260): Während Bellini und Donizetti in Deutschland kaum gespielt wurden (S. 255) und der populäre Verdi durch Parallelisierung mit Wagner 'geadelt' werden sollte (S. 256f.), sind Reaktionen auf neuere Werke durch „außenpolitische Rücksichtnahme“ (S. 258) bestimmt, so daß selbst der von Goebbels abgelehnte Malipiero zurückhaltend beurteilt wurde (S. 260).

ANSELM GERHARD („*Indianermusik*“ und „*Lärmoper*“. *Anmerkungen zum Bild der it. Oper in der dt. Musikwissenschaft des 20. Jhs*, S. 261-276) belegt an zahlreichen Beispielen die „durchgreifende Marginalisierung jeglicher it. Oper in der dt. Musikwissenschaft vor etwa 1970“ (S. 170); eine der wenigen Ausnahmen bildet ausgerechnet der Nationalsozialist Herbert Gerigk (S. 264-266), während der „Nationalchauvinismus“ [In Zeiten eines proliferierenden Feminismus ist diese Präzisierung wohl sinnvoll] eines Friedrich Blume z.B. bis in die sechziger Jahre ungebrochen bleibt (S. 268ff.). Frappierend (frappierend mager) ist die Übersicht über musikwiss. Lehrveranstaltungen zur it. Oper bis in die 70er Jahre (S. 261-275).

*FRIEDRICH LIPPMANN, *La Didone abbandonata di Niccolò Jommelli (Stoccarda, 1763)*, *Rivista italiana di musicologia* 38 (2003), S. 257-281

Ein weiterer verdienstvoller Beitrag zur Geschichte der Metastasio-Rezeption aus LIPPMANN'S Feder (vgl. hier 12,33): Für die Stuttgarter *Didone* sind das gedruckte Libretto und das Partiturograph überliefert (S. 258f.). Der Text wurde von Mattia Verazi eingerichtet (S. 260), der am Ende des

ersten Akts ein Duett, am Ende des zweiten ein Terzett neu einfügte (S. 261); der dritte Akt schließt mit dem Auftritt Neptuns, den Metastasio in der Neufassung des Librettos für Madrid hinzugefügt hatte (S. 262-264). – Der zweite Teil des Beitrags (S. 264-279) ist der musikalischen Analyse der Oper gewidmet.

*FRIEDRICH LIPPMANN, *Il creatore della Didone abbandonata nel giudizio di poeti e letterati italiani del Settecento*, aus: *Affetti musicali. Studi in onore di SERGIO MARTINOTTI*, a cura di MAURIZIO PADOAN, Milano: V&P 2005, S. 95-104

Zu einem Gedicht *All'Abate Metastasio, atteso dall'Autore* von Carlo Frugoni (S. 95) und zu Ippolito Pindemonte's *Osservazioni su la Didone*, die in der Metastasio-Ausg. der Società Tipografica, Nizza (1783-1785) enthalten sind (S. 96-103; zum Vergleich werden auch Kritiker Metastasios wie Saverio Bettinelli, S. 96f., oder Stefano Arteaga, S. 97f., herangezogen), speziell zu Pindemonte's Bemerkungen über den Stil der *Didone abbandonata* (S. 100-103).

*WOLFGANG HIRSCHMANN, *Metastasios Oratorientexte im Deutschland des 18. Jhs. Adaptationen und Transformationen*, aus: *Metastasio im Deutschland der Aufklärung*, Bericht über das Symposium Potsdam 1999, hg. von LAURENZ LÜTTEKEN und GERHARD SPLITT, Tübingen: Niemeyer 2002, S. 217-245

Betont die „außergewöhnliche Spannweite“ der Rezeption von Metastasios Oratorien (im katholischen Süden, im protestantischen Mittel- und Norddeutschland, im Umfeld der Berliner Aufklärung), die die „unterschiedlichen Intentionen und Ausprägungen“ der Übersetzungen verständlich mache. Neben vollständigen Prosaübersetzungen finden sich Prosa- und Versform verbindende sowie reine Versfassungen. Neben dem Ruhm Metastasios werden „die besonderen musikalischen Qualitäten seines sprachlichen Stils, seine Psychologisierungskunst und die emotionale Unmittelbarkeit sowie wie Intensität der dramatischen Darstellung (...) die klassizistische Regelmäßigkeit der Anlage (...) schließlich auch die theologische Ausrichtung der Texte, die einem jansenistischen Neoaugustinismus nahestehen“, als Gründe für die Beliebtheit seiner Oratorien genannt (S. 44f.).

CHRISTIAN KIPPER, *Musikalische Aktion in der Opera buffa. Il mercato di Malmantile von Carlo Goldoni* (Perspektiven der Opernforschung, 10), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 2003, 508 S.

Die von CHRISTIAN MARTIN SCHMIDT betreute Diss. (TU Berlin 1999) vergleicht vier Vertonungen von Goldonis *Buffa Il mercato di Malmantile* hinsichtlich der „musikalischen Umsetzung von Aktion“ (S. 12): D. Fisichietti setzte 1757 in Venedig Goldonis Originallibretto in Musik, Josef Barta vertonte in Wien 1784 das von Francesco Bussani revidierte Buch; von wem die Textfassungen für *Cimarosa* (Florenz 1784) und Zingarelli (Mailand 1792) stammen, ist unbekannt.

Charakteristisch für die *Buffa* sei die „Verlagerung des musikalischen Interesses von innen nach außen, von den inneren Seelenzuständen der Protagonisten zu den äußeren Charakteristika der Auseinandersetzung zwischen den Personen“ (S. 11); an Matteo Borsas *Saggio sopra la musica imitativa teatrale* (1781) wird gezeigt (S. 30-45), daß das Opernpublikum gegen Ende des 18. Jhs nicht

mehr „eine abstrakte Darstellung typisierter Affekte“, sondern „die unmittelbare Mitteilung einer individuellen, der Bühnensituation angepaßten Leidenschaft“ und „die unmittelbare Umsetzung einer konkreten dramatischen Situation“ erwarte (S. 38).

Das wird zunächst (S. 47-136) an Goldonis Libretto und seinen Bearbeitungen demonstriert: Nacheinander werden Arien und Ensembles, die von Bussani (S. 57-89) bzw. den anonymen Dichtern Cimarosas (S. 89-113) und Zingarellis (S. 114-136) revidiert oder neu verfaßt wurden, mit den Texten entsprechender Nummern bei Goldoni verglichen. Der Hauptteil (S. 137-343) bietet dann vergleichende musikalische Analysen von Arien und Ensembles, wobei zwischen „Emotionsarien“, „Reflechiendensarien“, „Deskriptionsarien“, „Argumentationsarien“, „Situationsarien“ und „Aktionsarien“ (S. 233-239: nur ein Beispiel bei Goldoni, das von Bussani durch eine Situationsarie, in Zingarellis Buch durch ein Terzett ersetzt, von Cimarosa Dichter „aufgegriffen und umformuliert“, wurde, S. 233), „Illustrationsensembles“, „Emotions- und Reflexionsensembles“, „Situationsensembles“ und „Aktionsensembles“ (vor allem die Finali, S. 273-339) unterschieden wird.

Der Vergleich läßt „Dramatisierungstendenzen“ wie „die wachsende Bedeutung der Ensembles“ oder „eine zunehmende Visualisierung des Dramengeschehens“ deutlich werden (S. 345f.); während allerdings die Entwicklung von Goldoni über Bussani zur Cimarosa relativ geradlinig verläuft, läßt Zingarellis Version in mancher Hinsicht gegenläufige Tendenzen erkennen: „Die inhaltliche Anlehnung an das Originalbuch“ (S. 132) zeigt sich schon daran, daß der Bearbeiter „die Hälfte aller Arien, und damit weit mehr als seine Vorgänger, unverändert aus der Vorlage übernimmt“ (S. 134). Die (bei Cimarosa aufgegebene, vgl. S. 346) Unterscheidung zwischen Parti buffe und Parti serie wird restituirt (S. 132); die „in den Libretti für Barta und Cimarosa sowohl bei den Arien als auch den Ensembles“ zu beobachtende „Tendenz zur Orientierung an der äußeren Handlung“ wirkt nicht weiter (S. 133); der (bei Barta und Cimarosa steigende) Anteil mehrteiliger Musiknummern geht wieder zurück zugunsten der bei Goldoni dominierenden einteiligen Formen (S. 135), u.a. Dabei vermag „Zingarellis starke Orientierung an der Opera seria“ (S. 358) eine Rolle spielen; jedenfalls verläuft die Entwicklung weniger geradlinig, als oft angenommen wurde. – Beigegeben sind umfangreiche Notenbeispiele (S. 383-508).

Giovanni De Gamerra, *Daliso e Delmita* a cura di LAURA BONI (Testi per musica di Giovanni De Gamerra, collana diretta da ANNA LAURA BELLINA, BRUNO BRIZI e FEDERICO MARRI), Treviso: Ensemble '900 2001, 95 S.

Giovanni De Gamerra, *Ercole im Lidia* a cura di MARCO BIZZARINI e MONICA CANIATO (Testi per musica di Giovanni De Gamerra), Treviso: Ensemble '900 2004, 109 S.

Im Istituto musicale „Pietro Mascagni“ (Livorno) werden die Libretti Giovanni De Gammers in sorgfältig edierten kritischen Ausgaben herausgegeben; zwei Hefte liegen vor, weitere sind angekündigt. Der Dichter des *Lucio Silla* zählt zu den (relativ) Unbekannten unter den Librettisten (auch MGG² ignoriert ihn); sein umfangreiches Œuvre wieder zugänglich zu machen, ist nicht nur im Mozart-Jahr ein höchst verdienstvolles Unternehmen, dem man nur Erfolg und zügiges Vorankommen wünschen kann.

Daliso e Delmita (Wien 1776, Musik A. Salieri) ist eine „Azione pastorale“ in zwei Akten (822 Verse; vier Gesangssolisten und Chor). Das Libretto knüpft beim Tribut von je sieben Jungfrauen und Jünglingen an, den Athen Kreta (als Beute für den Minotauros) zu leisten hatte, ehe Theseus den Ungeheuer tötete; Inhalt ist die breit ausgemalte Verzweiflung der durch Losentscheid zum Opfer bestimmten Delmira, ihres Verlobten Daliso (der anfangs noch als ihr Bruder gilt), ihres Vaters und der Schwester. Zur Lösung des Problems können die Figuren nichts beitragen; am Ende schlägt ihre Trauer in Freude um, als sie vom Erfolg des Theseus erfahren. Das Nachwort der Herausgeberin (S. 67-81) unterstreicht die Abhängigkeit von Gammers 'Lehrer' Metastasio und von Diderots *drame bourgeois* (Diderots *tableau*, das die Figuren in hochgradig emotionalisierten Situationen zum lebenden Bild erstarren läßt, nennt Gamerra *quadro*, vgl. S. 75 [und Variantenapparat, V. 373, für die erste der zitierten Szenenanweisungen]).

Die Edition (S. 5-44) verzeichnet alle Varianten der Libretto-Drucke und hs.lichen Partituren (detaillierte Beschreibung der Textzeugen S. 83-90); größere Änderungen, die der Librettist für die erneute Vertonung durch Fr. Bianchi (Padua 1789) vornahm (vgl. S. 62), sind gesondert zusammengestellt (S. 47-59). Ein bißchen schade ist nur, daß die dem Wiener Libretto beigegebene dt. Übers. nicht mitediert wurde (außerdem wurde 1776 auch eine it.-frz. Ausg. gedruckt, vgl. S. 84f.).

Gamerras letztes Libretto *Ercole in Lidia* (für Simon Mayr, 1803) war wenig erfolgreich: Die Oper wurde in Wien nur zehnmal gegeben (S. 96) und nirgends nachgespielt. Neben dem gedruckten Libretto gibt es eine autographe Hs., die ein früheres Stadium der Textgenese dokumentiert (vgl. S. 77-80), Mayrs Partiturautograph und mehrere Partiturabschriften (zu den Textzeugen S. 96-103); vor allem das zweite (und letzte) Finale wurde mehrfach verändert (vgl. die Makrovarianten, S. 65-74).

Der Text des „dramma per musica“ (S. 9-61 [S. 53 ist ein Sprecherwechsel nicht angezeigt, erg. OMPALE vor V. 1056]) zeigt Ercole und Omfale als Liebespaar, läßt den Helden aber nicht in Frauenkleidern am Spinnrad sitzen (vgl. das Nachwort, S. 85-98, zu Abweichungen von der antiken Tradition; zum Nachleben des Stoffes, vgl. S. 86, wäre Th. Gautiers conte fantastique *Omphale* von 1834 zu ergänzen). Nicht zuletzt als Zeugnis für die Beliebtheit antiker Sujets in Wien um 1800 (vgl. S. 92) verdient auch dieses Libretto mehr Aufmerksamkeit, als ihm bisher zuteil wurde.

Giovanni De Gamera, *Achille* a cura di ENRICO BOJAN (Testi per musica di Giovanni De Gamera), Treviso: Ensemble '900 2004, 201 S.

Giovanni De Gamera, *Il Moro* a cura di ANNA VENCATO (Testi per musica di Giovanni De Gamera), Treviso: Ensemble '900 2004, 187 S.

Die Anzeige der ersten beiden Bände der Reihe ist noch nicht gedruckt, da folgen erfreulicherweise schon zwei neue. Die editorische Verfahrensweise (vollständiger Variantenapparat, gesonderte Zusammenstellung der 'Macrovarianten', 'Schede' zu den Textzeugen – Libretti und Partituren – im Anhang) hat sich nicht geändert.

Das 'Dramma per musica' *Achille* wurde von Ferdinando Paër vertont und 1801 in Wien uraufgeführt; insgesamt 22 Librettodrucke bis 1820 (vgl. S. 146-159) zeugen vom Erfolg dieser Oper besonders im deutschen Sprachraum (vgl. auch PaWV 26, dazu hier 12, 35f.). Thema ist der Zorn des Achilles, dem Agamemnon die geliebte Briseis weggenommen hat; eine eher knappe Studie (*Un Achille per due Cesari*, S. 119-143) geht auf die Entstehungsgeschichte des ursprünglich für Joseph Weigl bestimmten Librettos (die Entscheidung für Homer als Stoffvorlage scheint ungewöhnlich, vgl. S. 121-123), die Umstände der Uraufführung, auf Paërs Vertonung und die Rezeption der Oper ein.

Die 'Commedia per musica' *Il Moro* wurde von Salieri vertont und 1796 in Wien uraufgeführt. Mit fast 1900 Versen ist der Text ungewöhnlich lang. Die Oper wurde 1797 in Dresden, 1804 in Florenz sowie (als einaktige Farsa) 1805 in Livorno und Bologna nachgespielt (vgl. S. 177-180); von einer möglichen Aufführung in St. Petersburg 1798 oder 1799 hat sich kein Libretto erhalten (vgl. S. 111). Orgone will seine Tochter mit dem 'Moro' Azzan Agù verheiraten, sie aber liebt Ramiro, den sie nach langer Trennung just als Sekretär des Mauren wiederfindet; die Vereinigung des Liebespaars wird erst möglich, als Azzans rechtmäßig angetraute Frau mit ihrer Kinderschar auftaucht. Die ausführliche Studie der Herausgeberin ANNA MARIA VENCATO (*Musulmani a Livorno: un cacciucco linguistico e musicale*, S. 125-175) befaßt sich besonders mit dem Exotismus in Text (der Maure spricht die Lingua franca, vgl. S. 135-143) und Musik. „Gli autori, dopo due secoli di sfruttamento intensivo del potenziale onirico delle turcherie, tentano un'operazione estrema di sopravvivenza ma lo sforzo di vitalizzare un soggetto esausto avvicinandolo al mondo reale contiene in sé i presupposti del declino definitivo: il fascino dell'ignoto addomesticandosi si trasforma in farsa e la rappresentazione del diverso si radicalizza svelando gli stereotipi su cui si regge. (S. 175)“

*LAURINE QUETIN, *Les deux livrets d'Armida écrits à Milan en 1771 et 1773: Regards sur l'esthétique du poète Giovanni De Gamerra*, Horizons philosophiques 16/1 (Automne 2005): Raisonner la musique, S. 112-124

Gamerra, Schüler Metastasios, aber auch von Calzabigi beeinflusst (vgl. S. 116), schrieb 1771 in Mailand ein *Armida*-Libretto, das nicht vertont wurde; im folgenden Jahr richtete er J. Durantis für Turin verfaßtes *Armida*-Buch für Sacchini ein (S. 113) und verzichtete dabei auf Chöre, Handlungsballett und Maschinen, die er in seiner originalen Schöpfung vorgesehen hatte (S. 118). Gamerras *Osservazioni sull'opera in musica* zeigen, daß er im wesentlichen mit Metastasios logozentrischer Konzeption der Oper übereinstimmte (S. 120f.).

Das Mozart-Lexikon, hg. von GERNOT GRUBER und JOACHIM BRÜGGE (Das Mozart-Handbuch, Bd 6), Laaber: Laaber 2005, 933 S.

Die Ernte des Mozart-Jahrs 2006 fällt zumindest bei den verlegerischen Großprojekten reicher aus als zuletzt 1991. Laaber stellt Mozarts Gesamtwerk in fünf Handbuch-Bänden vor (von denen einer den Opern gewidmet ist); das ergänzende Lexikon legt einen Schwerpunkt auf die „Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte“ (so das Vorwort, S. 7), aber natürlich hat auch hier jede Oper (einschließlich der Fragmente *L'oca del Cairo* und *Lo sposo deluso*) ihren eigenen Artikel (zusätzlich zu den Überblicksartikeln „Opera buffa“, „Opera seria“ und „Singspiel“), neben (meinem) Artikel „Librettistik“ gibt es kurze biographische Abrisse zu Metastasio, Stephanie, Schikaneder oder Varesco (nicht aber zu Gamerra oder Parini), Biographisches wird an Personen, Städten und Phänomenen wie „Geld – Mozarts Finanzen“, „Spieleidenschaft“, natürlich auch „Freimaurerei und Mozart“ festgemacht, gattungsübergreifende Merkmale von Mozarts Musik kommen in Artikel wie „Affektenlehre und Rhetorik“ oder „Form“ zur Sprache.

Die längst unüberschaubare (vgl. S. 7) Mozart-Forschung ergänzt das Lexikon vor allem hinsichtlich der Wirkungsgeschichte: Nicht nur nationale Besonderheiten der Mozart-Rezeption von Österreich bis Japan, „kompositorische Wirkungsgeschichte“, „Rezeption in der Populärmusik“, in Philosophie und Theologie kommen zur Sprache, sondern auch „Rezeption im Internet“, „Mediale Präsenz Mozarts“, „Mozart als Bühnenfigur“, „Vermarktung der Musik“ und „der Person Mozarts“, sowie „Vermarktung Mozarts im Salzburg-Tourismus“ (wo die einschlägige Kugel natürlich nicht fehlen darf, vgl. S. 854f.).

Die Herausgeber betonen mit Recht, daß „die Auswahl von Personen“ „bei der Rezeptionsgeschichte besonders angreifbar“ wird; man kann sich in der Tat fragen, warum z.B. Maria Cebotari und Elisabeth Schwarzkopf aufgenommen wurden, nicht aber Fritz Wunderlich. Da „lebende Persönlichkeiten nur in Ausnahmen eigene Artikel“ erhielten (S. 8), fehlen alle Regisseure, der Artikel „Operninszenierungen“ nennt (S. 549) nur wenige, mehr oder weniger zufällig (nach Äußerlichkeiten) ausgewählte Inszenierungen.

Auch ein knapp 1000seitiges Lexikon kann naturgemäß nicht jede Frage zu Mozart beantworten, aber der schön gedruckte, reich illustrierte Band wird allen Interessierten gute Dienste leisten.

HERBERT LACHMAYER – REINHARD EISENDLE, *Lorenzo Da Ponte. Opera and Enlightenment in Late 18th Century Vienna*, Kassel etc.: Bärenreiter 2005, 254 S.

In den Jahren 2003/04 organisierte das Da Ponte Institut insgesamt drei Ausstellungen zu Mozarts Da Ponte-Opern in der Wiener Staatsoper. Der 200. Jahrestag von Da Pontes Ankunft in Amerika wurde zum Anlaß, gemeinsam mit der Italian Academy der Columbia University am 10. und 11. Oktober 2005 „Da Ponte Days“ in New York zu organisieren; zu diesem Anlaß erschien ein „ex-

hibition book“ (S. 11), das diese Ausstellungen nachträglich dokumentiert. Die graphisch aufwendig gestaltete Loseblattsammlung (in einer Schmuckkassette) präsentiert neben kurzen Vorreden von HERBERT LACHMAYER, dem Leiter des Da Ponte Instituts (S. 9-12) und DAVID FREEDBERG, dem Direktor der Italian Academy (S. 13-17), knapp 40 thematische Blöcke, die jeweils (nach einem einstimmen, meist zeitgenössischen Zitat) Bilddokumente (auf drei Seiten) mit knappen Erläuterungen bieten. Das historische Umfeld (Joseph II., die Aufklärung, Freimaurerei...) wird anfangs eher knapp vorgestellt, im Zentrum stehen die drei Opern. Zu *Le Nozze di Figaro* z.B. werden dabei nicht nur das Plakat der Uraufführung oder die Silhouetten-Portraits der Sänger abgebildet, es gibt auch eine Serie von Illustrationen zur *Folle journée* von Beaumarchais, Portraits junger Frauen („Susanna“, darunter auch ein modernes Photo) oder hübscher Knaben („Cherubino“) und einen eigenen Abschnitt zum *Ius primae noctis* (mit Hubers grotesker Darstellung von „Voltaire's Lever“), der glücklicherweise darauf hinweist, daß dieses 'Recht' eine Fiktion ist. Zum *Don Giovanni* wird das Umfeld der Don Juan-Dramen, -Opern und -Ballette vergegenwärtigt, außerdem gibt es z.B. Bildzeugnisse zur Höllenfahrt. Neben bekannten enthält die reiche Sammlung auch zahlreiche in diesem Kontext noch nie gezeigte Dokumente.

*ALESSANDRO DI PROFIO, *Les Bouffons de la reine. L'opéra italien à Paris sous la Révolution*, aus: *Les Arts de la scène & La Révolution française, sous la direction de PHILIPPE BOURDIN et GERARD LOUBINOX (Collection Histoires croisées)*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise-Pascal / Vizille: Musée de la Révolution française 2004, S. 93-116

ALESSANDRO DI PROFIO, der der Geschichte des ersten stehenden Theaters in Paris, das u.a. it. Oper spielte, eine gutdokumentierte Untersuchung gewidmet hat (*La Révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur (1789-1792)*, Paris 2003), zeichnet hier die Entwicklung nach, die zur Eröffnung des Théâtre de Monsieur im Januar 1789 führte: Mit Unterstützung der Königin engagierte die Académie royale de musique 1778 eine italienische Truppe (bis März 1780, S. 94-97). In den folgenden Jahren wurden nur in Versailles it. Novitäten in frz. Übers. gespielt (1786 u.a. Castis und Paisiello's *Re Teodoro in Venezia*, mit großem Erfolg, S. 99). 1787 gab die it. Truppe des Londoner Haymarket Theatre während zwei Monaten ein Gastspiel bei Hofe (S. 102). In der Folgezeit entstand der Plan, in Paris ein eigenes Theater für das it. Repertoire zu bauen (S. 106); der Comte de Provence erlaubte, daß das neue Haus seinen Namen trug, mehr offenbar nicht (S. 109f.).

ARNOLD JACOB SHAGEN, *Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 57), Stuttgart: Franz Steiner 2005, 319 S.

Mit der Habilitationsschrift (Bayreuth 2002) von ARNOLD JACOB SHAGEN liegt die erste umfassende Untersuchung zur Semiseria vor. Das Genre wird definiert als „überwiegend ernste Oper mit mindestens einer komischen Rolle und Einbeziehung von Figuren und Kollektiven (Chor) aus unteren Gesellschaftsschichten sowie einem obligatorischen *lieto fine* (...) wobei die Dramatisierung anrührender Begebenheiten, die sich vorzugsweise im spätféudalen, ländlichen Milieu zutragen und den Gegensatz zwischen aristokratischen und bäuerlichen Lebenswelten thematisieren, als relativ weit verbreitete Kennzeichen zu nennen wären“ (S. 15). Da die *drammi giocosi* Goldonis und anderer

(„komische Opern mit ersten Elementen“) mit guten Gründen aus der Gattung ausgeschlossen werden (S. 15), ergibt sich der „engere Untersuchungszeitraum“ 1789 bis 1830 (S. 7).

Der erste Teil (S. 12-130) behandelt **Voraussetzungen**: Nach einem Kapitel zur Gattungsdefinition (S. 12-35) wird die Semiseria im Produktionssystem des Theaters verortet (S. 36-68).

Von den Theaterdirektoren wurde sie als preiswertere Alternative zur teuren *Opera seria* geschätzt (S. 22), die nicht zuletzt wegen des „raschen Niedergangs des Kastratenwesens“ (S. 45) kaum noch realisierbar war. Daß die „vorwiegend ernste Operngattung unter den Rahmenbedingungen der komischen Oper“ gestaltet wurde (S. 24), spiegelt auch die Krise der Buffa wider. Für die Gattungsklassifikation war der „gesellschaftliche Rang des Gesamtereignisses“ wichtiger als das Werk selbst (S. 62): Wenn eine Buffa oder Semiseria mit großem Chor, Ballett und neuen Bühnenbildern aufgeführt wurde, stieg sie in der Wahrnehmung der Zeitgenossen in den Rang einer *Seria* auf.

Fast alle Semiseria-Libretti basieren auf französischen Vorlagen, zunächst vor allem auf Opéras-comiques, später auf Melodramen. JACOBSHAGEN untersucht die Gattung als Exempel „europäischen Kulturtransfers“ (S. 69-101; praktisch mag der Terminus sein, schön ist er nicht) und geht dabei besonders auf die Bedeutung der napoleonischen Herrschaft in Italien ein (S. 79ff.). Zuletzt werden die Zentren Venedig, Neapel und Mailand vorgestellt (S. 102-130), in denen sich jeweils ausgehend von den lokalen Traditionen unterschiedliche Spielarten der Semiseria herausbildeten.

Fünf **Fallstudien** beschäftigen sich anschließend mit F. Paërs *Camilla* (Text G. Carpani nach Marsollier de Vivetières, 1799; einbezogen wird auch V. Fioravantis Vertonung desselben Librettos, 1804, 1810 bearbeitet durch Tottola; S. 131-172), G.S. Mayrs *Elisa* (Text G. Rossi nach Révéroni de Saint-Cyr, 1804; S. 175-204), Carlo Coccias *Clotilde* (Text G. Rossi nach L.-Ch. Caigniez, 1815; S. 205-218), Rossinis *Gazza ladra* (Text G. Gherardini nach d'Aubigny / Caigniez, 1817; S. 219-242) und Meyerbeers *Margherita d'Anjou* (Text F. Romani nach Pixérécourt, 1820; S. 243-272). Exemplarische Einzelanalysen (mit ausführlichen Notenbeispielen) zu Libretto, Dramaturgie, Besetzung (z.B. das *musichetto* genannte Stimmfach für Kinderrollen, S. 165), musikalischen Formen (z.B. strophische Einlagelieder, S. 193; Duette zwischen Baßbuffo und Prima Donna, S. 214-218) und Stilmitteln (z.B. „alpinisches bzw. savoyardisches Lokalkolorit“, S. 188-191), zu Bühnenbild und Bühnentechnik (spektakuläre Explosionen und Brandkatastrophen wie im Pariser Boulevardtheater waren in Italien nicht realisierbar, vgl. S. 250f.) charakterisieren eine Opernform, die als „Schmelztiegel und Experimentierfeld“ für die Geschichte der italienischen Oper bis hin zu Verdi bedeutsame Entwicklungen einleitete (vgl. den Ausblick, S. 273-280).

Philologische Genauigkeit und handwerkliche Solidität der umsichtigen, gut dokumentierten Untersuchung berühren äußerst sympathisch; der positive Gesamteindruck wird auch durch kleinere Versehen, die auf eine nachlässige Endredaktion zurückzuführen sind (das hübscheste S. 207: „Soldaten in Diensten Silvaldos sind Clotilde auf den Versen.“) und Lese- oder Abschreibfehler in it. Zitaten (vgl. S. 111n28: Z. 3 „cedettero“ l. *credettero*, Z. 5 „Viglietto“ l. *Biglietto*; S. 221n11: Z. 3 „he“ l. *che*, u.a.) kaum getrübt.

Rez.: ALBERT GIER, Opernwelt H. 3/2006, S. 22

HERBERT SCHEMPF, *Mythos Numa*, aus: ULRIKE AICHORN – ALFRED RINNERHALER (Hrsg.), *Scientia iuris et historia. Festschrift für PETER PUTZER zum 65. Geburtstag*, Egling: Kovar 2004, S. 927-944

Stellt nach einem 1808 in Paris gedruckten Libretto, das offenbar wenig später als Regiebuch für eine Münchner Aufführung diente (S. 929f.), Paërs Oper *Numa Pompilio* vor und weist auf Parallelen zu Napoléon hin (S. 929, 942). [Der *Numa Pompilio* von Matteo Noris (1674; zu ihm vgl. jetzt die *tesi di laurea* von M. ROSA SALVA, dazu oben, 15f.) ist nicht „das eigentliche Libretto“ (so S. 929), die Handlung ist völlig anders. – Paërs *Numa* (Text Pietro Bagnoli) wurde schon in Wien 1800, wahrscheinlich in privatem Rahmen, aufgeführt (vgl. PAWV – dazu hier 12, 35f. – 24; für die Pariser Aufführung 1808 stellte der Komponist eine neue Fassung her, die „als eigenständiges Werk anzusehen“ ist, obwohl sie „zahlreiche musikalische Nummern aus der Wiener Version“ übernimmt, vgl. PAWV 32, S. 583; „die Verkörperung des weisen, mildtätigen Herrschers Numa mag als eine Huld-

gung von (sic) Paërs neuem Arbeitgeber Napoleon verstanden werden“, ebd. Die Oper wurde nur in München (1810, 1811 und 1814) nachgespielt, vgl. ebd.]

Ermione a cura di MAURO TOSTI-CROCE (I Libretti di Rossini, 11), Pesaro: Fondazione Rossini 2004, CXXXI + 529 S.

Der elfte Band der verdienstvollen Reihe erscheint pünktlich ein Jahr nach dem zehnten (vgl. hier 12,37), wie man es inzwischen gewohnt ist. Die Premiere der *Ermione* (Teatro San Carlo, Neapel, 27.3.1819) war ein spektakulärer Mißerfolg, im 19. Jh. wurde die Oper nicht wiederaufgenommen, so daß spätere Libretto-Varianten nicht zu dokumentieren sind. Statt dessen liefert der umfangreiche Band einen hochwillkommenen Beitrag zur Geschichte der Racine-Rezeption in Italien: Die Einleitung (S. IX-CXXXI) läßt die verschiedenen *Andromaque*-Adaptationen Revue passieren, die wichtigsten sind im Textteil wiedergegeben. Noch vor der ersten Übersetzung der Tragödie Racines (1705; abgedruckt ist die Versübersetzung von Fr. N. Frassone, 1708, S. 1-148) entstanden die Libretti von Pietro d'Averara (*Andromaca*, 1701, S. 229-302) und Antonio Salvi (*Astianatte*, 1701, S. 149-228), beide mit lieto fine; Salvis Version wurde bis 1790 mehr als 40mal vertont und natürlich bearbeitet (abgedruckt ist auch eine Fassung aus Reggio 1726, die den tragico fine wiederherstellt, S. 303-384). Ungleich weniger intensiv wurde Zenos *Andromaca* (Wien 1724, S. 385-462) rezipiert. Von vier seit 1776 entstandenen Handlungsballetten (vgl. S. LXXXVIII-XCVIII) kannte Tottola mit Sicherheit das von Pietro Hus, das 1813 in Neapel aufgeführt wurde (vgl. das Szenar, S. 463-478).

Tottolas Libretto (S. 497-529) wird in der Einleitung eingehend analysiert (S. CVII-CXXXI); der von der Kritik wenig geschätzte Librettist (zu seiner Person S. XCVIII-CVII) läßt bei der Adaptation der Vorlage bemerkenswertes dramaturgisches Geschick erkennen (vgl. S. CXXXI). Überliefert ist auch ein Szenar zum ersten Akt (S. 479-496: Facsimile der Hs. und Transkription).

Die ausführlich kommentierte Textsammlung wird Literatur-, Musik- und Theaterwissenschaftlern gleichermaßen gute Dienste leisten. [Zur Rezeption der klassischen frz. Tragödie in Neapel vgl. auch P. RUSSOS Edition von Romanis *Medea in Corinto*-Libretto (1813), dazu hier 12,26.]

FABIO ROSSI, „*Quel ch'è padre, non è padre...*“. *Lingua e stile dei libretti rossiniani*, Roma: Bonacci 2005, [370 S.]

Dieses Buch ist ein Zettelkasten: ROSSI hat 39 (zum Corpus vgl. S. 12-16) von Rossini vertonte Libretti von 29 verschiedenen Librettisten (vgl. S. 19-24) unter stilistischen und sprachgeschichtlichen Gesichtspunkten analysiert. Er argumentiert (S. 25f.), in den Texten manifestiere sich der Gattungsstil von *Seria* oder *Buffa*, nicht ein Personalstil einzelner Librettisten (das Titelzitat aus der *Cenerentola* faßt diese These prägnant zusammen), deshalb sei es legitim, 'Rossinis Libretti' als ein Corpus zu betrachten. Allerdings fällt z.B. bei der Liste der formelhaften Wendungen (S. 169-171) auf, daß hier manche Opern sehr viel häufiger genannt werden als andere. ROSSI hebt selbst die Vorliebe Schmidts und Tottolas für *Hyperbata* hervor (S. 209) und schreibt z.B. das Verdienst am einmaligen Realismus des *Gazza ladra*-Buchs zumindest teilweise dem Verfasser Gherardini zu (S. 329). Ganz so homogen, wie hier behauptet wird, scheint das Corpus also doch nicht zu sein.

Behandelt werden nacheinander „*Temi e tecnici*“ und ihre Versprachlichung (S. 43-100; dieses Kapitel ist ein Sammelsurium, in dem Themen wie die Liebe [S. 58-76], Motive wie Rache [S. 54f.], Besonderheiten der Dramaturgie wie das Durcheinander im ersten Finale einer *Buffa* [S. 43-54] u.a. zusammengefaßt sind), „*Principali stilemi e caratteristiche testuali*“ (S. 101-192; S. 101-142 zu Autoreflexivität, *metalit.* und *metatheatralen* Elementen etc., dann zu Stilmitteln wie Vergleich, *Hyperbel* etc.; S. 179-183 auch zu stilistischen Einflüssen Alfieris, Goldonis und der *Ossian*-Übers. Cesarottis), schließlich zu *Syntax*, *Lexikon* und *Pragmatik* (S. 193-303; der Abschnitt zum *Lexikon* enthält auch nicht Lexikalisiertes wie deformierte fremdsprachige Elemente, S. 236-244). Anlage und Reihenfolge der Abschnitte überraschen gelegentlich.

Ein letztes Kapitel (S. 305-337) kontrastiert *L'inganno felice* und *Sigismondo* als Beispiele für *Seria* und *Buffa* [aber *L'inganno felice* wird häufig als *Semiseria* betrachtet] und analysiert (S. 328-337) *La gazza ladra* als typische *Semiseria* [seine Definition dieser Gattung ist durch JACOBS-HAGENS grundlegendes Buch, s.o., 42f., überholt].

ROSSI reiht (sehr viele) Beispiele aneinander, ohne zu berücksichtigen, wer unter den Figuren ein Lexem oder ein Stilmittel verwendet. Im *Barbiere* z.B. kann man sich fragen, ob Füllwörter (zu ihnen S. 252-254) nicht Bartolo als Pedanten charakterisieren sollen; und obwohl sich alle Figuren in dieser Oper bildhaft ausdrücken (vgl. S. 249f.), hätte doch kein anderer als der Plebejer Figaro sagen können: „Sui maccheroni il cacio v'è cascato“ (S. 245).

Das Buch verfolgt zwei Ziele: ROSSI möchte einerseits die Sprachregister von *Buffa* und *Seria* gegeneinander abgrenzen. Seine Ergebnisse (vgl. S. 305: Antinaturalismus und hoher Stil der *Seria*, Realismus [in den Grenzen eines konventionellen Theateridioms], niederer Stil, reiche Sprache, Ironisierung der *Seria*-Konventionen in der *Buffa*) entsprechen der *Communis Opinio*, was zugleich für und gegen die Untersuchung spricht. – Andererseits gelingt es ihm (vgl. den Schlußabschnitt, S. 340-343), Rossinis Librettisten (bzw. die Librettistik seiner Zeit) als das *Missing Link* zwischen der Tradition Metastasios und Goldonis und den Textdichtern Verdis zu erweisen.

Zur Lektüre eignet sich das Buch nur bedingt; zum Nachschlagen wird man es künftighin oft und dankbar benutzen.

La Gazzetta. Zeitschrift der Deutschen Rossini Gesellschaft e.V. 15 (2005), 60 S.

Das neue Heft der *Gazzetta* enthält vier Aufsätze und vier Rezensionen. PAOLO FABBRI stellt „vier kleine Stücke für Gesang und Klavier“ obszönen Inhalts vor, Rossinis Handschriften finden sich in der Bibliothek des Mailänder Konservatoriums (S. 4-12). – BETTINA und BERND-RÜDIGER KERN (*Das Katzenduoett, von Weyse bis Rossini*, S. 13-23) können zeigen, daß das unter Rossinis Namen verbreitete Duett von dem Sänger Gotthelf Leberecht Berthold stammt, der 1822 eine *Katte-Cavatine* des dänischen Komponisten Christoph Ernst Friedrich Weyse mit zwei Passagen aus Rossinis *Otello* kombinierte. – Zwei Beiträge sind Bernhard Paumgartners komischer Oper *Rossini in Neapel* (Text Hans Adler, UA Zürich 1936) gewidmet: RETO MÜLLER (S. 24-35) bietet eine Inhaltsangabe (S. 25f.) und eine Übersicht über die Nummernfolge (S. 29-31), identifiziert die 'Novelle' *Rossini* von E.M. Oettinger (1845) als Hauptquelle (S. 26f.) und weist auf musikalische Entlehnungen aus Opern Rossinis hin (S. 33f.). NORBERT PRITSCH (*Rossinis späte Vokal- und Klaviermusik in Paumgartners Rossini in Neapel*, S. 36-46) listet die musikalischen Entlehnungen aus den *Soirées musicales* und den *Péchés de vieillesse* Rossinis auf (S. 37-40) und analysiert Paumgartners Instrumentation im Vergleich einerseits mit Rossini, andererseits mit Richard Strauss (S. 41-46).

*RENATO RAFFAELLI, *Due spropositi di Don Pacuvio (Rossini-Romanelli, La pietra del paragone, I 9)*, Studi testuali 4 (2002 [erschienen 2004]), S. 169-172

Pacuvio rechtfertigt den „chronichismo“ ('anacronismo') seines Gedichts mit dem Hinweis auf „Virgilio somaron“ ('Marone'), der ebenso verfare. [Vergils Anachronismen sind nicht nur Literaturkritikern seit der Antike, vgl. S. 171, sondern auch den Librettisten wohlbekannt, vgl. das *Argomento* zu Metastasios *Didone abbandonata*: „Virgilio, il quale con un felice anacronismo unisce il tempo della fondazione di Cartagine agli errori di Enea“; man kann sich fragen, ob Romanelli nicht diese wohlbekannte Passage im Ohr hatte.]

MANUELA JAHRMÄRKER, *Themen, Motive und Bilder des Romantischen. Zum italienischen Musiktheater des 19. Jhs* (Forum Musiktheater, 2), Berlin: Lit 2006, 234 S.

Der Band enthält drei Aufsätze; der erste und kürzeste (*Die italienische Romantik des Charakteristischen. Eine Einleitung*, S. 9-30) legt dabei die begriffliche Basis für die beiden folgenden. Als charakteristisch für die it. Romantik werden (1) „die gegenüber den mythologischen und antikklassischen Sujets neuen und das heißt vor allem gotischen und tragischen Stoffe“, in denen (2) „die Leidenschaften und Emotionen absolut gesetzt sind“ und (3) das Publikum „der Gewalt der dargestellten [nicht idealisierend überhöhten] Leidenschaften zuerster aus[gesetzt]“ werden soll, genannt (S. 11); das ist sicher nicht falsch, aber vielleicht ein bißchen vereinfacht dargestellt. Beispielfähig wird dann die Ossian-Rezeption in der it. Oper skizziert (S. 13-24, auf der Grundlage der 1993 veröffentlichten Diss. der Verf.), ehe vom „Absolutheitsanspruch des Gefühls“ (S. 30) in *Lucia di Lamermoor*, *Il pirata* und *La straniera* die Rede ist (S. 25-30).

Der zweite Beitrag, *Wunderbares, Phantastisches und Dämonisches im italienischen Musiktheater in der ersten und zweiten Hälfte des 19. Jhs* (S. 31-122), sucht die herkömmliche Auffassung zu falsifizieren, Einflüsse der europäischen Romantik seien in der it. Oper erst seit der Mailänder Scapigliatura nachweisbar; vielmehr „erreichten vor allem im Ballett jene Stoffe und Motive, die zum Kern des romantischen Repertoires gehörten, Italien bereits ab den 1830er Jahren“ (S. 6). Eine „Werkübersicht“ (S. 35-39) verzeichnet für die Zeit von 1814 bis 1834 über vierzig Ballette und Opern, in denen Wunderbares, Märchenhaftes und Phantastisches eine Rolle spielt (erstaunlich viele Faust-Versionen). Um so frappanter ist die „Ablehnung alles (...) Nichtrealistischen im it. Musiktheater“ (S. 40): In Rossinis *Cenerentola* und noch in Puccinis *Turandot* erfolgt die „Rückführung des Märchens in die Alltagswelt“ (S. 47, vgl. S. 46-54). Die beiden „Gründungswerke des französischen romantischen Balletts“ (S. 67), *La Sylphide* und *Giselle* wurden in Italien wesentlich in Bearbeitung rezipiert, die „die phantastisch-irrealen Momente sowohl in ihrer Zahl als auch in ihrer Ausdehnung“ reduzieren (S. 69). Obwohl Verdi 1847 mit *Macbeth* einen (keineswegs einhellig begrüßten, vgl. S. 118) Vorstoß in phantastische Sphären unternommen hatte, wurden Opern wie Boitos *Mefistofele* oder Puccinis *Le Villi* dann doch erst unter dem Einfluß der Scapigliatura möglich (vgl. S. 122).

Der dritte Aufsatz, *Comprender Wagner alla Meyerbeer – Das Deutschlandbild der it. Oper des ausgehenden Otocento* (S. 123-218), verzeichnet gut ein Dutzend Opern und wenige Ballette, die zwischen 1836 und 1908 uraufgeführt wurden (S. 125; selbst Meyer-Försters Kitschdrama *Alt-Heidelberg* diente als Vorlage für eine Oper mit dem hübschen Titel *Eidelberga mia!*); eingehender behandelt werden Boitos *Mefistofele*, Puccinis *Villi*, von Catalani *Loreley* und deren frühere Fassung *Elda* sowie *La Wally* und Franchettis *Germania*. „[D]as Verhältnis Italien–Deutschland ist bis zur Einigung Italiens charakterisiert durch die Dreiecksverbindung Italien–Frankreich–Deutschland“ (S. 215), die Vorliebe der Komponisten für deutsche Stoffe sei eine Folge der Wagner-Rezeption: „Insofern stellt die sogenannte Deutschland-Oper in Italien das Pendant zur deutschen und französischen Mittelalter-Oper dar“ (S. 216), ohne daß dadurch die Vorbild-Funktion des Grand Opéra in Frage gestellt werde: „Wagner bot das ideologische Modell an, Meyerbeer stellte das dramaturgische und kompositionstechnische Modell zur Verfügung“ (S. 218).

Während die zweite Studie vor allem für die Geschichte des Balletts von Interesse ist, stellt die dritte einen willkommenen Beitrag zu einem immer noch (zu) wenig bekannten Bereich der it. Operngeschichte dar.

*ACHIM AURNHAMMER, I Briganti di *Saverio Mercadante*, *Cultura tedesca* 28 (gennaio- giugno 2005): Schiller e la cultura italiana, S. 9-22

Zu Mercadantes 1836 in Paris uraufgeführter Schiller-Oper (Text Jacopo Crescini). In Italien war zunächst Lamartelières frz. Bearbeitung der *Räuber* bekannt geworden, auf die auch Vittorio Trentos „farsa giocosa“ (!) *I Masnadieri* (1801) zurückgeht (S. 10-12); die erste it. Übers. der *Räuber* erschien 1832 (S. 12). Crescinis Bearbeitung basiert wesentlich auf den letzten beiden Akten Schillers (S. 14) und folgt in vielem zeitgenössischen Libretto-Konventionen (S. 15); insofern ist es unglücklich, von einer Vorform der Literaturoper zu sprechen (S. 17 und passim), denn dieser Terminus [der

übrigens nicht von DAHLHAUS, so S. 17n, sondern von ISTELE 1914 oder noch früher geschaffen wurde, vgl. GIER, *Das Libretto*, S. 308] sollte, wenn er überhaupt gebraucht wird, der bis auf Kürzungen unveränderten Vertonung eines Sprechdramas vorbehalten bleiben. Abschließend geht AURNHAMMER auf die Mailänder Fassung der *Briganti* (1837, S. 19f.) und die dt. Übers. von K.A. Freiherr von Lichtenstein ein (S. 21).

Meyerbeer Magazin. Mitteilungen des Meyerbeer-Instituts e.V. Schloss Thurnau Nr. 13 (2004), 34 S.; Nr. 14 (2005), 42 S.

Die beiden Hefte (vgl. zuletzt hier 11,35f.) enthalten außer Presseberichten zu Meyerbeer-Aufführungen je zwei Forschungsbeiträge: Nr. 13: FRIEDER REININGHAUS, *Der lange Schatten Meyerbeers. Über einige Verfahrensweisen in Jacques Offenbachs Les Contes d'Hoffmann* (S. 3-15), vgl. hier 12,42. – SEBASTIAN WERR, *Les Huguenots und die päpstliche Zensur: Renato di Croenwald* (S. 16-24), zur Bearbeitung der *Huguenots* für die Erstaufführung im römischen Teatro Argentina, in der – 1864! – „jeglicher religiöser Konflikt eliminiert“ (S. 16) und die Handlung nach Amsterdam und ins Jahr 1617 verlegt wurde (S. 17). – Nr. 14: GUNTHER BRAAM, *Meyerbeer und die „Potographen“ – ein ikonographischer Zwischenbericht* (S. 3-13), bekannt sind elf, zwischen 1855 und 1863 entstandene Portraitphotographien Meyerbeers. – ARNOLD JACOBSHAGEN, *Vom Melodram zur Historienoper. Meyerbeers Margherita d'Anjou zwischen Frankreich und Italien* (S. 13-18), vergleicht Romanis Libretto mit dem Melodram von Pixérécourt und charakterisiert die Oper als Semiseria (vgl. auch das *Margherita d'Anjou*-Kapitel in JACOBSHAGENS Habilitationsschrift, dazu oben, 42f.).

*MICHELE CURNIS, „*Salamandre ignivore... orme di passi*“. *Sul libretto di Un ballo in maschera*, aus: *Studi verdiani* 17 (2003), S. 166-192

An verschiedenen Beispielen wird gezeigt, daß „Il gusto della preziosità verbale non sembra né unico né fine a se stesso all'interno del libretto di Somma, ma rivela sempre riferimenti letterari ben precisi“ (S. 180); für die von Ulrica beschworene „salamandra ignivora“ hat neben *sanguivoro* (vgl. die Belege S. 182f.) offenbar *ignivomo* (bei Parini und in Piaves *Ermani*-Libretto, S. 183f.) Pate gestanden. – Die Synästhesie „Sentò l'orma de' passi spietati“ wird als „tentativo di traduzione del modello francese“ gedeutet (S. 186).

*ProgrammBuch Bayerische Staatsoper. Giuseppe Verdi, *La forza del destino*. Spielzeit 2004/2005, 170 S.

Das wieder reich illustrierte ProgrammBuch enthält (außer dem zweisprachigen Libretto, S. 119-165) u.a. ein Gespräch mit dem Dirigenten Fabio Luisi und dem Regisseur David Alden (S. 21-27), der die *Forza* als einzige Oper bezeichnet, in der Verdi versuche, „über das Theater hinaus einen Roman zu schreiben“ (S. 22). – JOCHEN WAGNER (*La forza del destino: unseres eigenen (Un-)Glücks Schmied?*, S. 31-39) verknüpft sprachspielend Liebe und Lust der Protagonisten mit Walter Benja-

min, Jimi Hendrix und vielen mehr und erinnert an die Uraufführung der Oper in „Petersburg“: „Hingefahren ist [Verdi] mit der Eisenbahn, und zwar von Piacenza über Mailand, Turin, Paris, Berlin und Warschau. Das war kein Schicksal, sondern menschliche Technik“ (S. 59) Hätten Sie's gewußt?

HORST WEICH (*Die Macht des Schicksals. Vom spanischen Drama zur italienischen Oper*, S. 49-64) hebt am *Don Alvaro* des Duque de Rivas (1835) „das romantische Freiheitspathos“, die „antithetische Struktur“ (Liebe vs. Ehre) und „die exuberante Theatralität“ hervor, die das Drama operntauglich machte (S. 56) und Verdi die Möglichkeit zu „musikalischer Intensivierung“ und zur „Darstellung prachtvoller szenischer Tableaus“ böte (S. 60). – ANSELM GERHARD („*Und hundert andere Dinge*“, *Verdi, Manzoni und die Bedeutung der Nebenrollen in La forza del destino*, S. 69-79) findet bei den Nebenfiguren Guardiano, Melitone und Preziosilla die „Spannung zwischen heißblütigem Temperament, blindem Fanatismus einerseits und christlicher Milde andererseits“ wieder, die das Verhältnis Alvaro – Carlo prägt (S. 73), und setzt den Padre Guardiano in Beziehung zu Padre Cristoforo aus Manzoni's *Promessi sposi* (S. 76/78). – BARBARA ZUBER (*Im Namen des Vaters. Die Gewalt der Ehre in Verdis Oper La forza del destino*, S. 82-90), zum auf der *limpieza de sangre* gründenden spanischen Ehrencodex und seiner Infragestellung im Drama des Duque de Rivas und bei Verdi. – UWE SCHWEIKERT („*Die ganze Welt ist Bühne*“, *La forza del destino als barockes Welttheater*, S. 99-106), zu der bei Shakespeare und Victor Hugo vorweggenommenen (S. 99) Verbindung der tragischen Handlung mit komischen Genre-Szenen der (kurz charakterisierten) Figuren Preziosilla, Trabuco und Fra Melitone.

KURT MALISCH (*Verdis getreuer „Dichter-Kater“*, *Der Librettist Francesco Maria Piave*, S. 110-116), zur Biographie und zur Zusammenarbeit mit Verdi.

*HERMANN HOFER, *Die literarische Moderne als Musik bei Hector Berlioz oder Dichtung in der Musik und Musik in der Dichtung*, aus: Programmheft Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf. Hector Berlioz, Die Trojaner. Die Einnahme von Troja. Spielzeit 2005/06, S. 25-31

Zur Musikpublizistik Berlioz und zu seinen Libretti.

Bad Emser Jacques Offenbach-Journal. Informationen und Berichte für die Mitglieder der Jacques Offenbach-Gesellschaft, Nr. 4 (Februar 2006), 50 S.

Etwas später als geplant (vgl. S. 50), aber voll wichtiger Informationen erscheint die neueste Nummer der jungen Zeitschrift (vgl. zuletzt hier 12,44f.). Der Schwerpunkt liegt bei Aufführungskritiken, der Vorstellung neuer Tonaufnahmen und Bücher und praktischen Hinweisen (z.B. zu einschlägigen Internet-Seiten), womit der unermüdliche PETER HAWIG und seine Mitstreiter der Offenbach-Gemeinde einen sehr nützlichen Dienst erweisen. (Interessant der Hinweis auf die im November 2005 in Metz uraufgeführte Operette *Monsieur de Chimpanzé* des Offenbach-Herausgebers Jean-Christophe Keck, auf ein Libretto von Jules Verne, vgl. S. 23-27 – wo ich in meiner Dokumentation zum Libretto seit 1900 die Neuvertonung eines Texts aus dem 19. Jh. einordnen soll, weiß ich noch nicht!) – Im einzigen Forschungsbeitrag liest RALPH-GÜNTHER PATOCKA (Pariser Leben: *Geschwindigkeit, Genuß und Unmoral oder Vom Zug der Zeit im Zeitalter der Eisenbahn*, S. 33-40) *La Vie parisienne* als Beispiel für Beschleunigung und Wertewandel. [Im Paris des 19. Jhs waren die Läden der Handschuhmacherinnen Kontakthöfe, wo mit den Waren auch die Verkäuferinnen angeboten wurden; insofern verliebte sich der Brasilianer nicht „handzahn“ (so S. 39) in Gabrielle, und seine Beteuerung, daß sie „pour moi / renonce à vingt ans de vertu“, ist eine ironische Pointe.]

*Jacques Offenbach, *Les Contes d'Hoffmann. Hoffmanns Erzählungen*. Französische Oper in fünf Akten. Textbuch Frz. / Dt. Libretto nach dem gleichnamigen Drama von Jules Barbier und Michel Carré. Übersetzt und hg. von JOSEF HEINZELMANN (Universal-Bibliothek, 18329), Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, 246 S.

Bis vor wenigen Jahren boten die (stets einsprachigen) Opernlibretti bei Reclam eher eine aus der Theaterpraxis erwachsene Vulgata als einen kritischen Text. Die Neuausgabe von *Hoffmanns Erzählungen* stellt nun aber eine eigenständige editorische Leistung dar: JOSEF HEINZELMANN, der 1987 das Zensurlibretto auffand (vgl. S. 222), das bis auf Kürzungen im V. Akt den Zustand der Oper bei Offenbachs Tod relativ getreu abbildet (vgl. S. 238), gibt den Text der Opéra comique-Fassung mit gesprochenen Dialogen erstmals nach diesem Zensurlibretto heraus; für den V. Akt wird (S. 192-211) alternativ eine „kompilierte Fassung“ auf der Grundlage der Skizzen und frühen Drucke vorge schlagen (über die Quellen für die Musiknummern orientiert die Übersicht, S. 7-13). [Die Probleme Offenbachs und späterer Bearbeiter mit dem Schluß scheinen inhaltlich begründet: Zum Künstler wird Hoffmann nur als Trinker; eine naturalistische Darstellung seines Vollrauchs müßte aber abstoßend wirken. Die radikal gekürzte Fassung des Zensurlibrettos ist musikalisch zweifellos unbefriedigend, löst aber dieses Dilemma.]

HEINZELMANNs singbare dt. Übers. muß sich natürlich gelegentlich vom Original entfernen, gibt aber den Witz vieler Passagen sehr gut wieder (vgl. z.B. Lindorfs Couplets, S. 25/27; ob die größere Nähe zu E.T.A. Hoffmann im Lied von Klein-Zack [vgl. S. 245] ein Gewinn ist, sei dahingestellt). – Das Nachwort (S. 221-245) informiert umfassend über die Quellenlage (S. 221-223), die Entstehungsgeschichte der Oper (S. 223-231) und die späteren Ausgaben und Bearbeitungen (S. 232-243); viele Offenbachianer wird es freuen, daß das Septett und Dappertuttos Spiegelarie im Giuletta-Akt laut HEINZELMANN wohl doch auf Offenbach selbst zurückgehen: Beide Nummern seien ursprünglich für den V. Akt bestimmt gewesen (vgl. S. 239-242). – Zumindest im deutschen Sprachraum hat der Reclam-Band künftig als Referenzausgabe des *Hoffmann*-Librettos zu gelten.

L.A. PERDONI, *Jacques Offenbach's Whittington London 1875 and 2005*, Offenbach-Studien 145 En = Bad Emser Hefte 263, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2006, 35 S.

Das *Whittington*-Libretto wurde von JEAN-CLAUDE YON wiederentdeckt (vgl. hier 11,12); seine angekündigte Ausgabe des englischen Textes ist anscheinend noch nicht erschienen. PERDONI erwähnt YONS Aufsatz nicht; da er annimmt, Offenbach hätte den englischen Text vertont (S. 8; YON zufolge verfaßten Nutter und Tréfeu für Offenbach einen frz. Text, den Farnie nachträglich ins Engl. übersetzte), hat er ihn möglicherweise nicht zur Kenntnis genommen. PERDONIs anläßlich einer *Whittington*-Aufführung im University College London gehaltener Vortrag (S. 1-11) gibt einige Informationen zu Entstehungsgeschichte und Uraufführung; es folgen eine ausführliche Rezension der UA (und ein Artikel über die Londoner EA von *Madame l'Archiduc*, der auf *Whittington* Bezug nimmt, S. 14-29) und eine Zusammenfassung der Rezensionen zur ersten konzertanten *Whittington*-Wiederaufführung in London 2000 (S. 30-35).

**Der blaue Vogel (L'oiseau bleu)*. Komödie in 1 Akt von Henri Meilhac & Ludovic Halévy. Nach dem 1882 eingereichten Zensurtext aus dem Französischen übersetzt und kommentiert von PETER HAWIG, Offenbach-Studien 141 = Bad Emser Hefte 259, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2006, 33 S.

L'Oiseau bleu. Comédie inédite de Henri Meilhac & Ludovic Halévy, éd. par PETER HAWIG. D'après le manuscrit de censure 1882, publié sur internet par Boosey & Hawkes / Bote & Bock ISMN M 2025-3137-2, Offenbach-Studien 141 F = Bad Emser Hefte 260, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2006, 26 S.

Die Herausgeber der Offenbach Edition Keck glaubten, den Libretto-Entwurf einer 1878 geplanten Fée von Meilhac und Halévy für Offenbach entdeckt zu haben, die aber nie realisiert wurde. Der Offenbach-Kenner PETER HAWIG identifiziert den kurzen, keinerlei Gesangsnummern enthaltenden Text dagegen mit Recht als Proskomödie, die im Théâtre de la Renaissance hätte aufgeführt werden sollen (S. 26 [alle Seitenverweise beziehen sich auf den dt. Text]) und die letzte gemeinsame Arbeit des Duos Meilhac und Halévy darstellt. Er gibt den französischen Text nach der Edition der OEK heraus und publiziert separat eine deutsche Übersetzung mit einem Nachwort (S. 25-32), wofür ihm nicht nur Offenbachianer dankbar sein werden.

Leider ist die Übersetzung nicht sehr idiomatisch („Ich habe ein Rendezvous erhalten“, S. 3, statt: ‘sie hat mir ein Rendezvous gewährt’, etc.etc.) und enthält einige Fehler. Das beginnt mit dem Titel: *L'Oiseau bleu* ist ein in Frankreich sehr bekanntes Märchen der Mme d'Aulnoy, der Prinz steht für den Liebhaber, den sich ein Mädchen erträumt und der als Vogel in ihr Zimmer fliegt, wo er seine Menschengestalt wieder annimmt. Daß hier ein Mann in der idealen Geliebten, die zweifellos eine *rara avis* ist, den „oiseau bleu“ sieht, ist eine ironische Pointe. Da das deutsche Publikum das Märchen kaum kennt [obwohl der Komponist Harald Banter 1998 eine Oper *Der blaue Vogel*, Text Dorothea Renckhoff, vollendete], sollte man den Titel vielleicht ändern (z.B. *Schneewittchen*, wobei allerdings der Geschlechtertausch verloren ginge).

Szene 4 „Un charme“ als Antwort auf die Frage nach dem Befinden nicht „Einfach zauberhaft“ (S. 4), sondern ‘Prächtig’ (frz. *se porter comme un charme* zu *charme* „Hagebuche“, nicht zu *charme* „Zauber“). – Sz. 10 „qu'ils se débrouillent“ nicht „Sollen sie sich ‘mal schön in die Haare geraten‘“ (S. 10), sondern ‘Sollen sie sehen, wie sie klarkommen.’ – Sz. 16 „En voilà un mal appris!“ nicht „Der ist aber schwer von Begriff!“ (S. 13), sondern ‘So ein Flegel!’ – Sz. 18 „tu fais des cachotteries à un ami!“ nicht „Du spielst mit einem Freund Verstecken“ (S. 15), sondern ‘Du hast Geheimnisse vor deinem Freund!’ – Sz. 20 „ça se gâte!“ nicht „Wie verwöhnt!“ (S. 17), sondern ‘Das gibt Ärger!’ – Sz. 22 „vous n'avez pas de sang dans les veines!“ nicht „Sie haben gar kein Blut in den Adern!“ (S. 21), sondern ‘Sie sind ein Stockfisch!’

Man bedauert nicht zum ersten Mal, daß der Jacques Offenbach-Gesellschaft bei ihren so verdienstvollen Aktivitäten kein französischer Muttersprachler zur Seite steht.

*PETER HAWIG, *Die Promenade als Ersatzboulevard. Jacques Offenbach und der vielfältige Nutzen von Bad Ems*, Offenbach-Studien 139 = Bad Emser Hefte 257, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2006, 27 S.

Vortrag, der Offenbachs Beziehungen zu Bad Ems und die Geschichte der Jacques Offenbach-Gesellschaft (gegr. 1979) Revue-passieren läßt (S.1-7) und mit einer Präsentation des Einakters *Lischen et Fritzchen* schließt (S. 8-14).

*HANS RUDOLF HUBER, *Geschwätzt wird immer und überall. Zum Werdegang von Offenbachs Opéra bouffe Les bavards*, Offenbach-Studien 138 = Bad Emser Hefte 254, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2006, 27 S.

Zur Stoffvorlage, dem span. Entremés *Los Habladores*, der nicht, wie im 19. Jh. angenommen wurde, von Cervantes stammt (S. 3-6); 1862 erschien die frz. Übers. von Alphonse Royer (S. 7), auf der Nuitters Libretto für Offenbach basiert. Nach der Uraufführung in Bad Ems im Juli 1862 (S. 10f.) wurde das Stück mit mäßigem Erfolg in Wien gegeben (S. 21-25), im Februar 1863 hatte die Pariser Fassung *Première*, in der ein Chor und einige kleinere Rollen hinzugekommen sind (S. 11); der Roland wurde von Delphine Ugalde gesungen (S. 12f.). Es folgt eine ausführliche Inhaltsangabe (S. 13-21).

*PETER HAWIG, *Hortense Schneider. Bedingungen und Stationen einer Erfolgsbiographie*, Offenbach-Studien 140 = Bad Emser Hefte 258, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2006, 47 S.

Überblick über die Biographie der Diva, mit harten Fakten und vielen Anekdoten. Ausführliche bibliographische Hinweise (S. 38-44). Nützlich die Hinweise zum Nachleben der Schneider in Theater und Film (S. 27f.).

*OSWALD PANAGL, „Wandel und Wechsel liebt, wer lebt“. *Lesarten der Metamorphose im Bühnenwerk Richard Wagners*, aus: *Metamorphosen. Akten der Tagung der Interdisziplinären Forschungsgruppe Metamorphosen an der Universität Salzburg in Kooperation mit der Universität Mozarteum und der Internationalen Gesellschaft für Polyästhetische Erziehung* (Zell an der Pram, 2003), hg. von SABINE COELSCH-FOISNER und MICHAELA SCHWARZBAUER, Heidelberg: Winter 2005, S. 153-165

Nennt den Tarnhelm im *Ring des Nibelungen* (S. 154-156), die durch einen „Gegenzauber“ (S. 158) aufgehobene Verwandlung von Elsas Bruder Gottfried in einen Schwan im *Lohengrin* (S. 156-158), den grünenden Stab im *Tannhäuser* („Einlösung eines Adynatons“, S. 158f.), Loge (als Feuer) und Fafner (als Drache, S. 159-161) sowie (auf einer anderen Ebene) „etymologisierende Wortspiele“ (S. 161f.) und „musikalische Verwandlungsprozesse“ der Leitmotive (S. 162f.) als Spielarten der Metamorphose.

SILJA GEISLER-BAUM, *Die Loreley in Finnland. Zur Entstehung, Aufführung und Rezeption der Oper von Fredrik Pacius und Emanuel Geibel* (Schriften zur Musikwissenschaft, 11), Mainz: Are 2004, XI + 189 S.

Die Mainzer Magisterarbeit (2002) beschäftigt sich mit einer Kuriosität: Der Deutsche Fredrik (Friedrich) Pacius (1809-1891) wirkte seit 1834 als Musikdirektor der Universität in Helsinki (S. 16); 1852 brachte er mit *King Karls Jakt* die erste in Finnland komponierte Oper (auf einen schwedischen Text von Z. Topelius) zur Uraufführung (S. 20), mit über 70 Jahren komponierte er die Oper *Loreley*, der das Libretto von Emanuel Geibel (im deutschen Original) zugrundeliegt (UA 1887). Frau GEISLER-BAUM informiert über die (schwierigen) Anfänge einer (noch wenig eigenständigen) Opernkultur im Finnland des 19. Jhs (S. 7-27), über den Loreley-Stoff bei Clemens Brentano und seinen Nachahmern (S. 28-38) und über die Entstehung von Geibels ursprünglich für Mendelssohn bestimmtem Libretto (S. 39-56). Die offenbar erst in den 80er Jahren entstandene (vgl. S. 67-71) Komposition Pacius wird nur knapp vorgestellt (S. 57-65): Wie es in Ländern an der Peripherie der europäischen Opernkultur bis gegen Ende des 19. Jhs üblich war, orientiert sich Pacius am Modell des Grand Opéra (S. 57); er schreibt gefällige, aber „nicht außergewöhnlich originelle Musik“ (S. 98). Auf der Grundlage im Anhang (S. 103-177) wiedergegebener Zeitungsartikel und Briefe (in dt.er Übers. der Verf.in) wird dann die Geschichte der Uraufführung in Helsinki (28.4.1887) rekonstruiert (S. 72-86); Versuche, die Oper auch im dt.sprachigen Raum zur Aufführung zu bringen, blieben erfolglos (S. 88-93). – Ein interessanter Beitrag zur Frühgeschichte des Musiktheaters in einem Land, das heute über eine höchst vitale, international beachtete Opernkultur verfügt.

CECILE LEBLANC, *Wagnérisme et création en France 1883-1889* (Romantisme et modernités, 95), Paris: Champion 2005, 593 S.

In dieser Arbeit geht es darum „d'examiner selon une triple visée, théorique, littéraire et musicale comment le wagnérisme, c'est-à-dire l'intérêt militant porté à l'œuvre de Wagner sous tous ses aspects, a pu déterminer une création artistique en fixant les règles d'une esthétique nouvelle“ (S. 18); in transdisziplinärer Perspektive soll der „dialogue entre les arts“ *autour de Wagner* rekonstruiert werden (ebd.). Die Werke der behandelten Schriftsteller und Komponisten sind unterschiedlich gut erforscht (vgl. die Bibliographie, S. 549-573); bedauerlicherweise zitiert Frau LEBLANC neben französischen nur wenige englischsprachige Arbeiten und ignoriert die deutschsprachige Musik- und Literaturwissenschaft völlig: Weder ERWIN KOPPENS *Dekadenter Wagnerismus* (Berlin / New York 1973) noch der Kongreßbd *Von Wagner zum Wagnérisme* (vgl. hier 7,30) finden Erwähnung. Von diesem Versäumnis abgesehen handelt es sich um eine gut dokumentierte Untersuchung, die anhand vieler Zitate bekannte Fakten, aber auch viele neue Erkenntnisse vermittelt.

Der erste Teil gilt den Theoretikern: Im Kapitel über die Revue Wagnérienne, die 1885-1888 von Édouard Dujardin herausgegeben wurde (S. 21-89), wird gezeigt, daß „l'esthétique symboliste est issue du wagnérisme“ (S. 89; interessante Details zu Fantin-Latours Gemälde *Autour du piano*, das heute im Musée d'Orsay hängt, S. 32-34; zu den frühen Wagner-Übersetzungen, S. 43-52, etc.). – Das zweite Kapitel (S. 91-159) gilt René Ghil und seinem *Traité du verbe* (1886); Ghil sucht die poetische Lautsymbolik („instrumentation verbale“, vgl. S. 136-147) als Analogon zur musikalischen Klangfarbe zu erweisen. – Mallarmés durch die Rivalität zwischen Musik und Dichtung begründeten Vorbehalte gegenüber Wagner (vgl. S. 161-204) sind allgemein bekannt.

Der zweite Teil zur „littérature wagnérienne“ beginnt mit Elémir Bourges und seinem Roman *Le Crépuscule des dieux* (S. 207-239): Bourges (der nur Ausschnitte aus Wagners Werk kannte, vgl. S. 211) sieht den Komponisten als Repräsentanten der (von den Symbolisten abgelehnten) modernen Welt (S. 222; daß er den Optimismus der *Götterdämmerung*-Schlußszene verkennt, S. 231f., verbindet ihn mit den meisten Ring-Regisseuren der letzten Jahrzehnte). – Dem narrativen Werk Édouard Dujardins ist noch ein eigenes Kapitel gewidmet (S. 241-321), in dem u.a. gezeigt wird, daß innerer Monolog und freier Vers wie Wagners Orchester Unterbewußtes hörbar machen sollen (S. 269); der kleine Roman *Les lauriers sont coupés* wird ausführlich, u.a. hinsichtlich der Verwendung der Leit-motive, analysiert (S. 296-313). [„l'opéra le plus cité dans la littérature (erg. française) du XIX^e

siècle“ ist nicht *Robert le Diable* (so S. 303n4), sondern Gounods *Faust*.] Joséphin Péladans *La Victoire du mari* wird als „roman musical“ (S. 346) gewürdigt (S. 323-352).

Der dritte Teil behandelt in vier Kapiteln die musikalische Produktion der Zeit: Die Zusammenarbeit von Emmanuel Chabrier und Catulle Mendès (S. 355-414) bewertet Frau LEBLANC als „une collaboration manquée“, wegen der „disproportion dans les ambitions“ (S. 413): Die Libretti zu *Gwendoline* (vgl. S. 372-387) und *Briséis* (S. 392-412) hätten dem Komponisten keine Möglichkeit geboten, seine über die Wagnerschen Prinzipien hinausgehenden Vorstellungen zu verwirklichen. [Zu *Briséis* vgl. auch meine hier 10,7 angezeigte Studie.] – Für Vincent d'Indy (S. 415-446), „wagnériste de première heure“ (S. 416), blieb in der „légende dramatique“ *Le chant de la cloche* nach Schiller (S. 423-430) wie in *Fervaal* (S. 432-441) „la prise en compte du passé aux dépens de l'originalité“ die Richtschnur (S. 443). – Ernest Chausson (S. 447-486) stützt sich für *Le Roi Arthur* auf den altfrz. Gral-Roman *Chrétien de Troyes* (S. 471); während bisher vor allem die Parallelen zum *Tristan* hervorgehoben wurden, sieht Frau LEBLANC in Arthur „un Parsifal qui échoue“ (S. 486). Offensichtlich ist allerdings auch die Nähe des Protagonisten zu Wotan (vgl. S. 478 und passim). – Das Schlußkapitel zu Debussy (S. 487-528) zeigt, wie sich der Komponist allmählich vom Einfluß Wagners befreite; *Pelléas* wird nicht mehr behandelt.

Die Schlußsynthese (S. 529-547) betont noch einmal, daß Schriftsteller und Komponisten Wagners Werk als Ausgangspunkt nahmen, um zu einer „création authentiquement moderne et française“ zu gelangen (S. 530).

*OSWALD PANAGL, *Einleitung: „Moderne“ – Reflexionen zur Begrifflichkeit*, in: SIEGFRIED MAUSER / MATTHIAS SCHMIDT (Hrsg.), *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900-1925*, Laaber: Laaber 2005, S. 9-27

Skizziert ausgehend von Etymologie und Geschichte des Wortes *modern* (S. 11-19) und weiterer „Leitbegriffe der Moderne“ (S. 19-21: *Décadence*, *neurotisch*, *Symbolismus*...) „Stationen“ und Definitionsvorschläge zur Moderne in den Künsten (S. 19-22) und benennt als Merkmale „Individualisierung, Differenzierung, Spezialisierung und Abstraktion (...) die Wahrnehmung unauflösbarer Widersprüche, eine paradoxe Befindlichkeit, die Fragmentarisierung ehemals intakter Zusammenhänge, die Perzeption äußerer Eindrücke, die Einordnung und Verarbeitung der Umweltreize (...) Technologisierung, Säkularisierung, Rationalisierung und Verwissenschaftlichung (...) Indem weiters das Künstliche, das vom Menschen Geschaffene, die Natur überwuchert oder gar ausblendet, gerät die Kunst gleichsam zur zweiten Natur“ (S. 26). [Vgl. außerdem PETER V. ZIMA, *Moderne / Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur* (UTB, 1967), Tübingen – Basel: Francke 1997.]

DERS., *Prolog* [zu Kap. 3, *Traditionen*: Wien 1910]: *Ein Jahrzehnt wird besichtigt*, ebd., S. 121-145

Läßt ausgehend von Arthur Schnitzlers Tagebuch des Jahres 1910 (vgl. S. 121f.) wichtige Themen *Revue* passieren: Freud und die Traumdeutung (S. 122-124), „Musikkultur“ (S. 127-130), Politik (S. 130-132), Journalismus (S. 132-135, u.a. zu Karl Kraus, Max Kalbeck und Felix Salten), Beziehungen Schnitzlers zu Schriftstellern (S. 135-141), wobei Hofmannsthal ein eigener Abschnitt gewidmet ist (S. 141-144).

*KII-MING LO, *Zur Entstehungsgeschichte von Ferruccio Busonis Turandot-Werkgruppe und ihrer musiktheatralischen Ästhetik*, aus: Busoni in Berlin. Facetten eines kosmopolitischen Komponisten, hg. von ALBRECHT RIETHMÜLLER und HYESU SHIN, Stuttgart: Franz Steiner 2004, S. 143-175

Rekonstruiert anhand der Skizzen in der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz in Berlin (S. 145f.) die Entstehungsgeschichte der *Turandot*-Suite (1905), der ein Schauspielmusik-Projekt zugrundelag (S. 150f.); 1911 wurde die Musik der Suite in Max Reinhardts Inszenierung der *Turandot* Gozzis verwendet (S. 156), 1916/17 diente sie als Grundlage für die Oper (S. 157), da „der Märchenstoff, die ‘schlagwortartig’ nach der Suite rekonstruierte Opernhandlung, die geschlossenen Nummern und die wechselnde Gewichtung von Musik, Handlung und Gedanken“ (S. 163) Busonis Musiktheater-Konzeption genau entsprechen.

II. *Interculturalité, intertextualité: les livrets d'opéra 1915-1930*. Coordonné par WALTER ZIDARIC, Nantes: CRINI – Université de Nantes 2005, 243 S.

2003 war unter dem gleichen Obertitel ein Band zur Oper um die Wende vom 19. zum 20. Jh. erschienen (vgl. hier 10,30-32), jetzt liegt die Fortsetzung (vom Ersten Weltkrieg zur unmittelbaren Nachkriegszeit) vor. Sollte WALTER ZIDARIC die Absicht haben, in ähnlich engen Schritten die Operngeschichte des 20. und dann schon 21. Jhs zu durchmessen, dürfen wir fünf bis sechs weitere Bände erwarten. Das wäre ein sinnvolles und verdienstliches Unternehmen, dem man nur gutes Gelingen wünschen kann.

Die sechzehn Beiträge wurden an zwei Tagen im Dezember 2004 während eines Kolloquiums im Theater von Nantes diskutiert. Das Vorwort des Herausgebers (S. 7-9) unterstreicht, daß man sich im Bemühen um eine Erweiterung des Repertoires auf eher Unbekanntes konzentriert habe (S. 7); behandelt werden it.(in fünf Aufsätzen), russ. (3), ukrainische (1), engl. und amerikan. (4), frz. (1) und dt. (2) Werke.

EMMANUELLE BOUSQUET, *Giuliano de Riccardo Zandonai, opéra mystique d'entre les deux guerres* (S.11-22): die Oper (1928, Text A. Rossato / N. D'Atri) basiert auf der ma. *Legenda aurea* und auf Flauberts *Légende de saint Julien l'hospitalier*. „L'élaboration (...) d'une dramaturgie de 'synthèse' (...) offre (...) une autre vision du monde, non plus imitative du réel mais suggestive d'une méta-réalité“ (S. 14). – MARIATERESA DELLABORRA (*Contes de fêtes et magie dans l'opéra italien entre 1914 et 1930: Belfagor* (1923) d'Ottorino Respighi et *Il diavolo nel campanile* (1925) d'Adriano Lualdi, S. 23-40) gibt zunächst (S. 23-26) einen Überblick über die Entwicklung der it. Oper 1914-1930 und stellt (S. 27f.) eine sehr nützliche Liste von Werken zusammen, in denen Wunderbares eine Rolle spielt [außer Märchenopern und Phantastik rechnet sie dazu eigenartigerweise auch realistische Werke ohne präzise zeitliche Situierung, vgl. S. 29]. Sie geht dann kurz (S. 29-32) auf *Belfagor* [zu dieser Oper vgl. auch meinen Beitrag in: Souvenirs. Zum 100. Geb.tag von HARRI MEIER (1905-1990), Bornheim / Bonn 2005, S. 74-78] und ausführlicher auf Lualdis groteskes Märchen nach einer Erzählung von Edgar Allan Poe (vgl. S. 33) ein. – CARMELA GIUSTO (*Molière dans l'opéra: Le preziose ridicole* (1922), S. 41-56) zu Felice Lattuada's Adaptation der *Précieuses ridicules* (Buch Arturo Rossato): Die Intrige bleibt unverändert (S. 45), aber das Libretto sei von einer „dégradation des sentiments“ geprägt (S. 47), die zur Situation in Italien nach dem Ersten Weltkrieg in Beziehung gesetzt wird (S. 54f.): Egozentrik und Gleichgültigkeit gegen die anderen (S. 50), Sprachskepsis (statt wie bei Molière durch Worte verführen die falschen Adligen durch ihr Kostüm, S. 53f.). [Beim Vergleich der Texte von Molière und Rossato (z.B. S. 46f.) trägt Frau GIUSTO den Erfordernissen der Musik, die z.B. Wiederholungen nötig machen, zu wenig Rechnung. – Die „cigares“ (S. 48), die Gorgibus angeblich offeriert, wären ein Anachronismus, aber aus dem Text (und übrigens auch aus der frz. Übers. der Verf.) geht hervor, daß er schnupft.] – COSTANTINO MAEDER (*Un Édipe programmatique: Giovacchino Forzano, Ruggero Leoncavallo et leur version de Sophocle*

[1920], S. 57-66): „La diégèse et la syntaxe dramatique suivent Sophocle, la langue et la syntaxe linguistique Métastase: le traitement de la diégèse, par sa brièveté, sa réduction à l'essentiel et son non-dit, rapproche la pièce du *Verismo* littéraire“ (S. 66). – WALTER ZIDARIC (Il Re (1929) de *Giovacchino Forzano* et *Umberto Giordano*: le choix de l'allégorie, entre tradition littéraire, modernité musicale et italianità, S. 67-84): Giordanos letzte Oper scheint eher als von einer graphischen Darstellung (so der Komponist, vgl. S. 71) von zwei Novellen Boccaccios (X, 6/7) inspiriert; das Anknüpfen an die Buffa-Tradition des 18. Jhs sei durchaus als nationalistische Stellungnahme zu verstehen (S. 74).

GÉRARD ABENSOUR (*Un opéra mort-né*: L'Idiot de *Nikolai Miaskovski* d'après le roman de *Dostoïevski*, S. 85-98): Souvtchinskij's Libretto (1917/18) blieb unverändert (zu Mjaskovskij's Bemühungen um die parallel zu Prokofjevs *Spieler* entworfene Oper vgl. S. 86-92), liegt aber als Ms. vor (neun Szenen, S. 93-96): Souvtchinskij „ne fait que recopier, en l'abrégant, le texte original“ (S. 94). – PASCAL MELANI (*L'Ange de feu de Prokofiev*: un „grand opéra“ moderniste?, S. 99-109): Zu Prokofjevs Adaptation der Romanvorlage des Symbolisten Brioussov (S. 100-104): Die beiden Haupt-handlungsstränge (Liebesintrige, Erkundung des Okkulten) bleiben erhalten (S. 103); seit einer historischen Oper im Stil Mussorgskij's (vgl. S. 105) ist eher ein Gegenstück zu *Pique-Dame* entstanden, da das Übernatürliche in die Psyche der Protagonisten verlagert wird (S. 107). – LUDMILA PETCHENINA (*Lady Macbeth du district de Mzensk de Chostakovitch*: essai d'une approche musicale à l'aune des travaux récents, S. 111-121) faßt neuere Forschungsergebnisse zusammen, benennt die Schwächen des Librettos (S. 116f.) und spekuliert über eine Mitautorschaft des Marschalls Tuschatschevskij (S. 121).

TETIANA ZOLOZOVA (*L'opéra ukrainien de 1914 à 1930: de la Renaissance nationale à la „soviétisation“*, S. 123-134) verdeutlicht den Einfluß der Politik auf die Entwicklung der ukrainischen Oper: Einer nationalistischen (z.B. Wahl folkloristischer Stoffe) steht eine internationalistische, u.a. an die Antike anknüpfende Strömung gegenüber (S. 126f.); Mitte der 20er Jahre wurde gefordert „d'adapter le langage de l'opéra aux sujets et aux caractères héroïques propres aux conflits dramatiques de l'époque (soviétique) révolutionnaire“ (S. 128), daher Technik-Kult (S. 129) und Verarbeitung von Episoden aus der nationalen Heldengeschichte (S. 130).

GILLES COUDERC (*Vaughan Williams*: Sir John in Love. *Portrait de l'artiste à l'âge mûr*, S. 135-148): In seiner dritten Oper (UA 1929) war Vaughan Williams bestrebt „d'écrire de la musique pour le texte de la comédie“ *The Merry Wives of Windsor* (S. 137); als Vertreter eines „historicisme musical“ (S. 143) fügt er Volkslieder, aber auch Gedichte Shakespeares und seiner elisabethanischen Zeitgenossen ein. – PIERRE DEGOTT (*Réécritures interculturelles et intertextuelles: les traductions lyriques d'Edward J. Dent*, S. 149-163), über die (englischsprachigen) Opernaufführungen im Old Vic Theatre (seit 1912; seit 1931 im Saddler's Wells Theatre, S. 150-153) und über die recht freien Übersetzungen des bedeutenden Musikologen (S. 153-155), am Beispiel von *Fra Diavolo* (S. 156-163). – JEAN-PHILIPPE HÉBERLE (*Fennimore and Gerda de Frederick Delius ou l'évolution de l'opéra post-romantique vers la modernité*, S. 165-178), die 1919 uraufgeführte Oper basiert auf dem Roman *Niels Lyhne* von Jens Peter Jacobsen (S. 167); sie besteht aus elf Tableaux, die „une succession de moments intenses qui sont sans réel rapport entre eux“ bilden (S. 168). – BENOÎT DEPARDIEU (*Tradition vernaculaire et intertextualité biblique dans Treemonisha de Scott Joplin*, S. 179-193), die Oper des Ragtime-Komponisten (UA 1915, vgl. S. 183) steht „dans une tradition vernaculaire afro-américaine, celle des contes, fables, légendes, histoires et récits populaires“ (S. 186); Treemonisha, die zuletzt zur Führerin einer schwarzen Gemeinschaft aufsteigt, kämpft gegen den Aberglauben ihrer Landsleute (S. 186). Der Baum als Symbol verdeutlicht den biblisch-heidnischen Synkretismus des Librettos (S. 189f.).

FRANK LANGLOIS (*Darius Milhaud et ses librettistes. Entre symbolisme et nouvelle objectivité*, S. 195-210) gibt einen Überblick über das extrem vielfältige musikdramatische Werk Milhauds von *La brebis égarée* (nach Fr. Jammes, vollendet 1914) bis zu *Christophe Colomb* (Text Paul Claudel, UA 1930); gemeinsames Merkmal aller Werke Milhauds aus dieser Zeit sei „un irrépressible élan anthropologique, une quête des origines et des structures de l'être humain et de l'humanité“ (S. 209f.). [Die Geschichte des *Pauvre matelot*, die laut Aussage des Librettisten Cotteau auf einer Pressemeldung basiert, vgl. S. 204, ist seit dem 17. Jh. in mündlicher und schriftlicher Überlieferung weit verbreitet, vgl. EM 9, 876-879: *Mordeltern* (AaTh 939 A) und wurde übrigens auch von Albert Camus dramatisch gestaltet (*Le malentendu*, UA 1944); sie zählt zu den „modernen Sagen“, die, obwohl fiktiv, in der Tat immer wieder Gegenstand von Pressemeldungen werden, vgl. R.W. BREDNICH, *Sagenhafte Geschichten von heute*, München 1994.]

ERNST DAUTEL (*L'oratorio Das Unaufhörliche (Le perpétuel ou l'incessant)*, livret de Gottfried Benn – *musique de Paul Hindemith: une collaboration artistique réussie de la République de Weimar*, S. 211-229): Nach einer Auseinandersetzung mit den engagierten Künstlern Brecht und Eisler suchte Hindemith den Kontakt zu Benn (vgl. S. 212). Der Text (abgedruckt S. 222-228) ist ein dreiteiliger Gedichtzyklus (S. 213), der „chante l'idée traditionnelle des changements permanents du cosmos dans une disposition d'esprit fondamentalement pessimiste“ (S. 216). Die Korrespondenz zwischen Benn und Hindemith gibt Auskunft über den Entstehungsprozess (S. 217-220). [Eine wissenschaftliche Arbeit sollte für eine Definition des 'Oratoriums' nicht auf WAHRIGS *Deutsches Wörterbuch* (so S. 213), sondern z.B. auf MGG² rekurrieren.] – FLORENCE LE DOUSSAL (*Der Zwerg (Le nain) d'Alexander von Zemlinsky: l'histoire d'un homme transporté dans le dédale symbolique du conte*, S. 231-243) findet in Georg Klarens Adaptation der Erzählung von Oscar Wilde Bezüge zur Psychoanalyse (S. 243f.) und spekuliert über Parallelen zur Biographie Zemlinskys (S. 235-243).

Richard Strauss und das Musiktheater. Bericht über die Internationale Fachkonferenz Bochum, 14. bis 17. November 2001, hg. von JULIA LIEBSCHER (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft, 19), Berlin: Henschel 2005, 408 S.

Vier Jahre hat es gedauert, bis die Akten der Bochumer Strauss-Tagung herauskamen. Der schön gedruckte und gebundene Band enthält 23 Beiträge, die sich auf drei Sektionen verteilen. „In der Verbindung von Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft, Film- und Fernsehwissenschaft, Dramaturgie und Librettoforschung besitzt die dezidiert interdisziplinäre Ausrichtung der vorliegenden Publikation richtungweisenden Charakter, indem sie eine Vernetzung der kulturwissenschaftlich ausgerichteten Fachgebiete anstrebt“, schreibt die Herausgeberin (mit obligater Verbeugung vor dem modischen Jargon) in ihrem Vorwort (S. 11-13).

In ihrer Einführung (*Romantische Kunstreligion und modernes Marketing: Strauss als Opernkomponist und Theatermann*, S. 15-22) konstatiert JULIA LIEBSCHER, daß Straußens Opern „stets wie asu der Zeit gefallen wirken (...) Strauss entwarf zunächst eine Vision des Operntheaters von Morgen, später repräsentierten seine Opern eine Welt von Gestern“ (S. 22).

Mit zehn Beiträgen ist die Sektion **Musikalische Dramaturgie** die umfangreichste. REINHOLD SCHLÖTTERER (*Dramaturgie des Sprechtheaters und Dramaturgie des Musiktheaters bei Elektra von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss*, S. 25-43) demonstriert an Einzelstellen die Unterschiede zwischen dem „diskursiven“ „Nacheinander“ der Worte im Sprechtheater“ und dem „sinfonischen“ „Nebeneinander, ja Ineinander“ der Musik“ (S. 21).

JÜRGEN MAY (*Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss' Festspiel Die Ruinen von Athen nach Ludwig van Beethoven – mehr als ein Kuriosum?*, S. 45-60) zeichnet die Entstehungsgeschichte der am 20.9.1924 uraufgeführten Bearbeitung nach (zu Hofmannsthals neuem Text S. 52), die wohl nur mit Einschränkungen als Werk von Richard Strauss gelten darf (vgl. S. 54).

MATTHIAS BRZOSKA (*Traditionsbezüge und Traditionswechsel in der Theater-Dramaturgie von Richard Strauss*, S. 61-70) gibt einen knappen, aber aussagekräftigen Überblick über Straußens Opernschaffen. Die Einakter *Satome* und *Elektra* als „seelische Momentaufnahme einer einzigen Person“ ermöglichen „lyrische Verdichtung, nicht theatralische Ausweitung“ (S. 64), die erst im *Rosenkavalier* gelang. Der „Rückgriff auf die Spieloper“ bedeutet „eher einen Traditionswechsel als einen Traditionsbruch“ (S. 65). In der Folgezeit tritt „an die Stelle des 'Musikmachens zu fertigen Texten' (...) das 'Musikmachen mit fertigen Modellen', seien sie dramaturgisch-funktionaler oder satztechnischer Art“ (S. 70).

WALTER WERBECK („...in seiner Vermischung von edler Lyrik und Posse ein vollständig neues Genre auf dem Gebiet der Opera buffa“? *Anmerkungen zur Schweigsamen Frau von Stefan Zweig und Richard Strauss*, S. 71-83) verweist auf die Nähe der *Schweigsamen Frau* zum musikalischen Neoklassizismus (S. 72), findet die Ursachen „dramaturgischer Schwächen“ (S. 75) in der individuell psychologisierenden Zeichnung der Hauptfiguren (S. 76-79) und nennt das „Lob der Musik, konkreter noch: der Oper“ (S. 81) als Grund für die zahlreichen musikalischen Zitate (S. 71, 82).

ULRIKE ARINGER-GRAU (*Musikalische Dramaturgie* in Daphne. *Entwicklung eines „brauchbaren Operntextes“*, dargestellt an den Briefwechseln zwischen Richard Strauss, Joseph Gregor und Stefan Zweig, S. 85-102), zu den auf Straußens Wunsch vorgenommenen Veränderungen in den Bereichen „Sprache und Dichtung“ (S. 90f.), „Personenkonstellation“ (S. 91-95) und „Dramaturgie“ (S. 95-101). [Zur Zusammenarbeit zwischen Strauss und Gregor vgl. auch OSWALD PANAGL im vorletzten Salzburger Tagungsbd, dazu hier 12,16.]

CHRISTIAN WOLF („...von schönster Literatur zu reinigen“: *Straußs' Bearbeitung des Salome-Textbuches*, S. 103-113) vergleicht Hedwig Lachmanns *Salome*-Übersetzung (1900) detailliert mit Straußens „Bearbeitung“ (S. 113) [vgl. auch den Beitrag von HEIDLBERGER, dazu oben, 21].

PETER P. PACHL (*Die Wiedergeburt der Komödie aus dem Geiste des Chat Noir – Überbrettl-Topoi im Musiktheater von Richard Strauss*, S. 115-126) zeichnet die Geschichte von Ernst von Wolzogens *Überbrettl* (1901/02) nach (S. 115-120) und zeigt Bezüge zu Straußens Werken auf, besonders zum Ballett *Josephs Legende* (dessen „vorherrschender Handlungsfaktor“ die Pantomime sei, S. 121) und zur Oper *Feuersnot* auf einen Text Wolzogens (S. 123f.).

REBEKKA FRITZ („– nun aber sind wir überm Berg, das zu Zarte wird kräftig, das zu Schlawe spannt sich, und was immer gut war, die Struktur, gewinnt, statt zu verlieren.“. *Zur Dramaturgie des ersten Aktes Arabella*, S. 127-138 – wann kommt der erste Titel, der länger ist als der folgende Aufsatz?) analysiert nach Bemerkungen zur Entstehungsgeschichte des *Arabella*-Librettos (S. 128-130) zwei der drei „Ruhepunkte“ (S. 130) im ersten Akt (Arie und Monolog Arabellas) vor dem Hintergrund von DAHLHAUSENS klassischem Aufsatz über Zeitstrukturen in der Oper.

JÜRGEN MAEHRER (*Klangfarbenkomposition und dramatische Instrumentationskunst in den Opern von Richard Strauss*, S. 139-181) definiert nach Bemerkungen zum Forschungsstand (S. 139-145) den Orchesterklang des *Fin de siècle* als „kontinuierlichen Mischklang“ (S. 147) und demonstriert Straußens Orchesterbehandlung an Beispielen aus *Salome*, *Elektra* und dem *Rosenkavalier*.

ALBERT GIER (*Der Rosenkavalier und Ariadne auf Naxos als Theater über Theater*, S. 183-197) konstatiert, daß Hofmannsthal das Libretto nur als „dramatischen Kommentar zu und Variation über bekannte Stoffe und Figurenkonstellationen zu denken“ vermöge (S. 185), analysiert Figurenkonstellation und Intrige des *Rosenkavalier* vor dem Hintergrund der Prätexse (S. 185-190) und deutet *Ariadne auf Naxos* als Allegorie des Theaters bzw. Spiegelung der Theater-Erfahrungen von Hofmannsthal und Strauss (S. 190-197).

Die zweite Sektion, **Inszenierung – Darstellung – Gesang**, wird eröffnet von JOACHIM HERZ (*Die Frau ohne Schatten oder Werkreue – was ist das bitte?*, S. 201-210), der zunächst sehr pointiert und klar seine Vorstellungen von Sinn und Aufgaben der Opernregie resümiert (S. 201f.) und dann die seiner Inszenierung der *FroSch* (Leipzig 1965) zugrundeliegende Lesart vorstellt (S. 203-210).

MATTHIAS SPOHR (*Marktmacht eines neuen Mediums. Richard Strauss und die Verfilmung des Rosenkavalier (1926) von Robert Wiene*, S. 211-223) führt Straußens Unbehagen angesichts des Filmprojekts darauf zurück, daß die Musik hier „in eine dienende Rolle gedrängt“ (S. 217) und in der Bearbeitung „zerstückelt“ werde (S. 220) und verliert sich im übrigen in weitgehend sich selbst genügenden medientheoretischen und kulturwissenschaftlichen Betrachtungen.

ROBERT BRAUNMÜLLERS (*Resistent gegen Regietheater? Ariadne auf Naxos in der Inszenierung von Jossi Wieler und Sergio Morabito*, S. 225-243) These, Hofmannsthal schaffe ein „Theater, das der sinnlichen Vergegenwärtigung kaum noch bedarf“ (S. 227), scheint zumindest überpointiert. Im folgenden stellt er (uneingeschränkt zustimmend) die Salzburger *Ariadne* (2001) vor, die Vorspiel und „Oper“ als „Folge zweier thematisch verbundener Einakter“ deutete (S. 238).

BERND EDELMANN (*Das Lever im I. Akt des Rosenkavalier. Szene und Musik*, S. 245-261) gibt eine detaillierte musikalische Analyse der als „inszenierter Fürstenspiegel“ (S. 247) aufgefaßten Szene.

PETER-MICHAEL FISCHER (*Anforderungen an die professionelle Sängerstimme, exemplarisch dargestellt an den Opern von Richard Strauss*, S. 263-278) bietet interessante physiologische und gesangstechnische Informationen mit nur punktuellen Bezügen zum Strauss-Gesang.

THOMAS SEEDORF (*Kompositorische Rollenkonzeption und sängerische Realisierung bei Richard Strauss*, S. 279-291): Für Strauss standen „die Ausdrucksintentionen des Komponisten (...) über allem, Fragen der Realisierbarkeit sind ihnen nachgeordnet“ (S. 292), er war aber andererseits auch immer wieder zu Zugeständnissen an einzelne Sänger bereit (S. 284). Im folgenden werden drei herausragende (und sehr unterschiedliche) Darstellerinnen der Marschallin vorgestellt: Margarethe Siems, die die Partie mit 31 Jahren bei der Uraufführung sang, Lotte Lehmann und Viorica Ursuleac (S. 285-290).

Die letzten sieben Beiträge sind der **Rezeption** des Straußschen Operschaffens gewidmet. ROSWITHA SCHLÖTTERER-TRAIMER (*Die Richard Strauss- 'Musteraufführungen' der Ära Krauss / Hartmann / Sievert im Münchner Nationaltheater (1937-1943)*, S. 295-310), zum Zusammenwirken des Dirigenten Clemens Krauss mit dem Regisseur Rudolf Hartmann und dem Ausstattungsleiter Ludwig Sievert; die Münchner Aufführungen zeichneten sich durch das „Streben nach größtmöglicher Deutlichkeit“ (S. 302) und „äußerste Dezenz“ (S. 303) aus. – Der Strauss-Sammler GÜNTHER LESNIG dokumentiert Salome in Wien [erstmalig 1907 als Gastspiel aus Breslau], Mailand [1906 unter Toscanini] und New York [wo der Bankier Pierpont Morgan die erste Produktion der Met 1907 nach nur einer Aufführung absetzen ließ, vgl. S. 315] (S. 311-321). – MICHAEL STROBEL (*Das abgelegene Nest auf Gottes Erdboden. Richard Strauss und die Rezeption seiner Bühnenwerke in Stuttgart 1906-1972*, S. 323-335) läßt vor allem die Produktionen der Strauss-begeisterten Chefdirigenten Max von Schillings (1908-1918, *Ariadne auf Naxos*-UA 1912), Carl Leonhardt (1922-1936) und des Nachkriegsintendanten Walter Erich Schäfer (1949-1972) Revue passieren.

HANS-ULRICH FUSS (*Lebendiger Fluss und fixierte Struktur. Zum Verhältnis von Komposition und Interpretation in Tonaufnahmen der Salome von Richard Strauss*, S. 337-364) will das „Verhältnis (...) vom beseelten, lebendigen Inhalt, der sich in der Aufführung manifestiert, und der 'toten', erstarrten Materie des Notentextes“ untersuchen (S. 338). Dabei sei „eine gewisse Unschärfe (...) für die Darstellung der Musik von Strauss notwendig und effektiv“ (S. 341), obwohl andererseits die „besonders exakte Auslotung“, „der vorgegebenen Textur“ zu überzeugenden Ergebnissen führe (S. 342). Der Vergleich von neun Einspielungen von 1942 (R. Strauss) bis 1995 (Chr. von Dohnányi) ergibt, daß als „die besten Aufnahmen (...) eher solche“ erscheinen, „in denen eine sich fast improvisatorisch gebende, mitunter fast gefährlich subjektive Spontaneität das Festgelegte, Vorgefertigte des Werkes vergessen zu machen sucht“. – MARTIN ELSTE (*Richard Strauss' Opern auf Schallplatte – Reduktion oder Konzentration?*, S. 365-380), zur Reduktion des „Gesamtkunstwerks“ Oper auf die musikalische Komponente (S. 368), zur Problematik früher Gesamtaufnahmen (S. 369-373) zur um mehr als die Hälfte gekürzten Studio-Aufnahme des *Rosenkavalier* von 1933) und zur Entwicklung der Aufnahmetechnik (S. 376-378). Die „Reduktion auf das akustische Erleben“ (S. 379) wird weniger als Verarmung denn als Bereicherung begriffen, da „Schallplattenhören (...) immer noch auch Träumen in Musik“ sei (S. 380).

MANFRED WAGNER (*Richard Strauss und Alfred Roller*, S. 381-391), vor allem zu Rollers Ausstattungen für Strauss-Opern (S. 383-387) und die Zusammenarbeit an der Wiener Staatsoper (S. 387-389).

MONIKA WOITAS (*Zur Strauss-Rezeption in der Kritik um 1920*, S. 393-401) betont, daß Strauss den Apologeten einer Neuen Musik als „Repräsentant einer absterbenden Tradition“ (S. 395) erschien: „Ende der 1920er Jahre erwartet man sich von Strauss eigentlich keine neuen Impulse mehr“ (S. 399).

Der gehaltvolle Band lenkt die Aufmerksamkeit der Forschung auf einige bisher vernachlässigte Facetten des Strauss-Bildes.

*Siegfried Wagner, *Erinnerungen*, hg. und mit einem Nachwort versehen von BERND ZEGOWITZ, Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 2005, 127 S.

Siegfried Wagners *Erinnerungen*, ein schmales Bändchen, erschienen erstmals 1923. Er berichtet über seine Kindheit, über die Eltern, den Großvater Liszt und andere bedeutende Persönlichkeiten (vgl. S. 18f. zu Hermann Levi, dazu das Nachwort, S. 116f.), teilt umfangreiche Auszüge aus dem Tagebuch einer Ostasien-Reise 1892 mit (S. 21-77) und informiert (recht diskret) über seine Tätigkeit bei den Festspielen seit 1914. „Mit einem Bericht über mein eigenes Schaffen möchte ich den Leser nicht langweilen“ (S. 87) – man hätte sich vielleicht ganz gern langweilen lassen.

BERND ZEGOWITZ, Wagner-Kenner und z.Zt. mit einer großen Arbeit über die deutschsprachigen Librettisten im 19. Jh. beschäftigt, hat dem Neudruck ein informatives Nachwort (S. 91-119) beigegeben, das die Funktion der *Erinnerungen* als einer Art Propagandaschrift für die Wiederauf-

nahme der Bayreuther Festspiele 1924 herausstellt (vgl. S. 93f.) und auch auf Siegfried Wagners (gelegentlich in Zweifel gezogene) Sympathie für den Nationalsozialismus hinweist (vgl. S. 102). Ein nützlicher Beitrag zu einem Komponisten, dessen Werk (wie u.a. PETER P. PACHLS Inszenierung des *Kobold* in Fürth, Herbst 2005, gezeigt hat) eine Wiederentdeckung lohnt.

ESBJÖRN NYSTRÖM, *Libretto im Progress. Brechts und Weills Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny aus textgeschichtlicher Sicht* (Arbeiten zur Editionswissenschaft, 6), Bern etc.: Peter Lang 2005, 709 S. + 2 Faltafeln

Die 2004 in Göteborg angenommene Dissertation (Betreuer: BODO PLACHTA und MARTIN TODTENHAUPT) ist nicht nur vom schieren Umfang her ein gewichtiges Werk. Es geht darum, die Textgeschichte des *Mahagonny*-Librettos (vgl. S. 17f.) unter Berücksichtigung bisher unbeachteter Materialien u.a. aus dem Weill-Nachlaß (vgl. S. 16f.) genauer als bisher zu beschreiben und die Ergebnisse für Analyse und Interpretation des Librettos fruchtbar zu machen (S. 18). Dabei werden „die stete Veränderung des Wortmaterials, der prozesshafte Charakter des Librettos“ (S. 19) sichtbar.

Die ersten beiden Kapitel (S. 15-136) sind den „Grundlagen“ sowie den „methodischen und historischen Hintergründen“ gewidmet (vgl. S. 20): Nach einem kritischen Forschungsbericht (S. 21-38) werden („am ehesten, wenngleich nicht ausschließlich, von einem strukturalistischen Ansatzpunkt“ ausgehend, S. 41) „Theorien und Methoden der germanistischen Editionswissenschaft“ (S. 42-48) und (S. 48-59) Positionen der Intertextualitätsforschung (in beiden sei „die zwischentextliche Relation zentral“, S. 49, wobei sich die Editionswissenschaft vor allem mit unterschiedlichen Fassungen eines Textes beschäftigt, S. 50f.) resümiert, es folgen „Begriffsdefinitionen“ (S. 59-80). Im zweiten Kapitel geht es zunächst um Brechts (S. 81-88) und Weills Arbeitsweise (S. 89-101: zur Zusammenarbeit mit Brecht u.a. Textdichtern); der Abschnitt zum „Libretto als literarische[r] Gattung“ gibt zunächst einen Überblick über die (literaturwiss.) Forschung (S. 102-108), dann wird (S. 108-126) die Theorie des Librettos „als eine Untergattung der allgemeinen Dramentheorie“ (S. 114) entworfen. Die Präzisierung, statt von Plurimedialität (wie bei PFISTER und in meinem Libretto-Buch, vgl. S. 115-119) von „implizierter Plurimedialität“ eines dramatischen Textes zu sprechen, ist berechtigt, wenn auch ein wenig pedantisch. Es folgen Überlegungen zur Libretto-Edition (S. 126-136; mein S. 131f. mit guten Argumenten kritisiertes Plaidoyer für das Partiturautograph als Grundlage einer Libretto-Edition soll – was bei NYSTRÖM vielleicht nicht hinreichend klar wird – nur für Texte seit dem 19. Jh. gelten, ich würde allerdings heute zumindest wesentlich vorsichtiger formulieren).

Die zentralen Kapitel 3 bis 5 (S. 137-373) sind dann der „Abgrenzung, Beschreibung und (...) textgeschichtlichen Systematisierung des Werkmaterials und des Gesamtmaterials“ (S. 20f.; zur Unterscheidung zwischen ‚Werkmaterial‘ und ‚Gesamtmaterial‘ vgl. S. 137-167) gewidmet, wobei „einige Neufunde“ (S. 633) zu verzeichnen sind. Ausgehend von einer detaillierten Beschreibung aller Textzeugen wird ein Stemma erstellt. Kapitel 6 (S. 375-532) bietet sechs „Fallstudien“ zur Genese einzelner Szenen, speziell zur Verwendung früher entstandener Gedichte Brechts; in Kapitel 7 (S. 533-631) geht es um „übergreifende Fragestellungen“, z.B. um die Funktion der Gedicht-Zitate (S. 533-543), um die Orts- und Personennamen (S. 578-603) und um „Gesellschaftskritik und Selbstzensur“ (S. 603-631; die zunehmend „auf die Geldproblematik ausgerichtete Gesellschaftskritik“ erweist sich als „allgemein pessimistisch und modernekritisch“, vgl. S. 635; Selbstzensur bedeutet vor allem Milderung „expliziter Erotik“, S. 623, und „Rücksicht auf religiöse Empfindlichkeit“ – Umstellung von „Gott in Mahagonny“, S. 616 – als Reaktion auf den Uraufführungsskandal). Neben vielen anderen wichtigen Erkenntnissen kann auch Kurt Weills Anteil an der Entstehung des Librettos genau bestimmt werden (vgl. S. 635f.); die Zusammenfassung (S. 633-639) mündet in Überlegungen zu einer künftigen kritischen Edition des *Mahagonny*-Librettos (S. 636-639).

Die umfassend dokumentierte Untersuchung (vgl. das Quellen- und Literaturverzeichnis, S. 673-702) stellt einen bedeutsamen Beitrag zur Brecht- und Weill-Forschung wie auch zur Libretto-Philologie allgemein dar.

ULRIKE TOUSSAINT, *Studien zu den Opern Werner Egks* (Studien zur Musikwissenschaft, 9)
Mainz: Are 2005, IX + 444 S.

Werner Egk (1901-1983) hat von *Columbus* (Funkoper, 1932) bis zu *Siebzehn Tage und vier Minuten* (1966, Neufassung von *Circe*, 1944) sieben Opern komponiert, von denen er vier später neu bearbeitete (vgl. S. 1). In der von CRISTOPH-HELLMUT MAHLING betreuten Mainzer Diss. von ULRIKE TOUSSAINT steht die „Analyse von Egks Kompositionsstil“ im Zentrum (S. 12); die Biographie des Komponisten, speziell sein Verhältnis zum Nationalsozialismus, bleibt ausgeblendet (vgl. S. 12). Auf ein Kapitel zu den Libretti, die Egk sich grundsätzlich selbst schrieb (S. 13-61), folgen Untersuchungen zur musikalischen Form „zwischen Nummernoper und durchkomponierter Struktur“ (vgl. S. 65), zu Melodik, Harmonik und Instrumentation. Egks Kompositionsstil scheint „geprägt von einer an traditionellen Opernformen ausgerichteten, gemäßigt modernen Tonsprache, die besondere Virtuosität in der Instrumentation an den Tag legt“ (S. 401). Zeitgenössische Kritiker (vgl. das Kapitel zur „Rezeption“, S. 369-392) hoben neben der Bühnenwirksamkeit seiner Opern oft „einen gewissen Mangel an musikalischer Substanz“ hervor, den Anleihen bei Strawinsky, Richard Strauss und anderen nicht zu kompensieren vermochten (vgl. S. 388f.).

Die Libretti sollen „nur kurz und im Überblick“ behandelt werden (S. 13); dabei geht es vor allem um das Verhältnis zu den literarischen Vorlagen. Das Kapitel leidet darunter, daß Frau TOUSSAINT die gesamte neuere Libretto-Forschung nicht zur Kenntnis genommen hat; so gelangt sie über brave Textvergleiche und Trivialitäten (Egks Libretti „behandeln ‘große’ menschliche Probleme“, S. 15) nicht hinaus. Zur Literaturoper zitiert sie den von SIGRID WIESMANN hg. Sammelband von 1982 (S. 18), nicht aber PETER PETERSENS neueren Definitionsversuch (vgl. hier 4,21f.; 7,11); folglich will sie den *Revisor* als Literaturoper gelten lassen (S. 42), obwohl Egk Gogols Text verändert hat, um „Gelegenheiten zu Ensembles und anderen musikalischen ‘Nummern’ zu schaffen“ (S. 38). Zu *Columbus* bemerkt sie mit Recht, daß sich ohne Kenntnis der von Egk benutzten Quellen „nur wenig dazu feststellen“ läßt (S. 23); statt nun aber diese Quellen zu ermitteln, läßt sie es dabei bewenden. Die librettologisch wenig ergiebige Arbeit lenkt immerhin die Aufmerksamkeit auf einen heute (vielleicht zu) wenig bekannten Komponisten.

*NILS HOLGER PETERSEN, 'In Rama sonat gemitus...' *The Becket Story in a Danish Medievalist Music Drama*, A Vigil for Thomas Becket, aus: *Medievalism in the Modern World. Essays in Honor of LESLIE J. WORKMAN*, ed. by RICHARD UTZ and TOM SHIPPEY (Making the Middle Ages, 1), Turnhout: Brepols 1998, S. 341-358

Der Komponist (und Mediävist) NILS HOLGER PETERSEN erläutert die Konzeption seiner Becket-Oper: Um die 'Alterität' (JAUSS) der Streitigkeiten zwischen König und Erzbischof erfahrbar zu machen (S. 348), erfindet er einen Kleriker „John of Norwich“, dem er *In Rama sonat gemitus*, die (anonym überlieferte) Klage über Becket's Exil in Frankreich, zuschreibt (S. 350f.). „All the figures in the opera are seen through John of Norwich's eyes. He transcends any realism in belonging to the 12th century as well as to our time“ (S. 352).

*NILS HOLGER PETERSEN, *Messiaen's Saint François d'Assise and Franciscan Spirituality*, aus: *Messiaen's Language of Mystical Love*, ed. by SIGLIND BRUHN (Studies in Contemporary Music and Culture, 1), New York / London: Garland 1998, S. 169-193

Messiaen wollte nicht den Lebenslauf, sondern die innere Entwicklung des Franziskus darstellen (S. 177); er verstand seine Oper als „a sacralization of the secular“ (S. 178). Das zweite Bild verdeutlicht exemplarisch die „continuity of the Latin medieval liturgy, the Franciscan pious vernacular *lauda* singing, and modern opera“ (S. 183): „Without any strict musical medievalism (...) the structural features of the medieval liturgy are present in some way“ (S. 187).

*NILS HOLGER PETERSEN, *The Martyrdom of Saint Magnus (1976). Biblisch-theologische und musikalisch-literarische Traditionen in der Oper von Peter Maxwell Davies*, aus: Religion – Literatur – Künste. Aspekte eines Vergleichs, hg. von PETER TSCHUGGNALL (Im Kontext, 4), Anif/Salzburg: Müller-Speiser 1998, S. 430-439

Zur ma. Saga über einen „pazifistischen Wikinger“ (S. 431), zum Roman *Magnus* (1973) von George Mackay Brown (S. 434-437) und zur Oper von Maxwell Davies, in der gregorianischer Gesang und „liturgische Formelemente“ mit „modernistisch zerrissener, hochindividualisierter Musik“ kontrastieren (S. 438); der Romanvorlage entsprechend wird die Oper zu einer „politisch-religiösen Feier“ (S. 439).

*JÜRGEN MAEHRER, „*Mailänder Dramaturgie*“. *Le scelte del repertorio lirico al teatro alla Scala nel decennio 1970-1980*, aus: „Vanitatis fuga, aeternitatis amor“. WOLFGANG WITZENMANN zum 65. Geburtstag, hg. von SABINE EHRMANN-HERFORT und MARKUS ENGELHARDT (Analecta Musicologica, 36), Laaber: Laaber 2005, S. 655-687

Gibt zunächst (S. 655-668) einen Überblick über die Entwicklung der Spielpläne in it. und dt. Operntheatern vom 18. Jh. bis zur Gegenwart und vergleicht dann das Repertoire der Scala 1968-1980 (vgl. die Übersicht, S. 676-682) mit dem der Münchner Staatsoper (hier werden nur die Spielzeiten 1970/71 und 1977/78-1979/80 dokumentiert, S. 683-687). In München war die Generalintendanz G. Rennerts (1967-1977) „un periodo di relativa assenza della musica contemporanea dal Nationaltheater“ (S. 674), was sich unter seinem Nachfolger A. Everding änderte (Eröffnung der Festwochen 1978 mit der UA von Aribert Reimanns *Lear*, S. 673); in der Scala dagegen war das untersuchte Jahrzehnt durch „la graduale transizione verso un concetto internazionale di ‘musica contemporanea’“ gekennzeichnet (S. 674).

Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung 19 (April 2006), 60 S.

Das neue Heft enthält (neben den traditionellen Informationen zur Entwicklung der Sammlungen, S. 7-10; neu ist die Sammlung Peter Eötvös, vgl. S. 5f.) sechs Forschungsbeiträge zu Stravinsky, Stefan Wolpe, Alberto Ginastera (1916-1983) Filmmusik, György Kurtág und Chou Wen-chung, CLAUDIA DI LUZIO (*Berio, Calvino und Prospero. Un re in ascolto reflektiert*, S. 34-39) zeich-

net die Entstehungsgeschichte des Librettos nach, in dem nur noch die fünf Arien von Calvino stammen; diese "bilden den ruhenden Pol und einzigen linearen Anhaltspunkt innerhalb der vielschichtigen dramaturgischen Struktur des Werkes und verleihen diesem durch ihre Anordnung einen zyklischen Charakter. In ihrer statischen Beschaffenheit kontrastieren sie mit der Variabilität und Heterogenität der anderen ‚Nummern‘, stehen aber mit ihnen in einem ständigen indirekten Dialog“ (S. 36).

*ANGELICA RIEGER, *Amour de loin. Über die Geschichte eines schicksalhaften Motivs: Amin Maalouf und Jaufré Rudel*, aus: *Raumerfahrung – Raumerfindung. Erzählte Welten des Mittelalters zwischen Orient und Okzident*, hg. von LAETITIA RIMPAU und PETER IHRING, Berlin: Akademie Verlag 2005, S. 291-312

Skizziert die Liebeskonzeption der Troubadours und Jaufré Rudels Fernliebe, stellt den Librettisten Maalouf vor (S. 298f.), resumiert das Libretto (S. 301f.) und vergleicht es mit den ma. Vorlagetexten (S. 302-311): „Zwischen der troubadoursken *amor de lonh* und der Maaloufschen *Amour de loin* liegen am Ende doch Welten. (...) jeder der beiden Protagonisten verfolgt mit 'seiner' *Amour de loin* vorrangig egoistische Ziele (...) Außerdem verliert die *Amour de loin* bei Maalouf jegliche Transzendenz (...) Egoismus und Pessimismus rücken Amin Maaloufs Verständnis von der *Amour de loin* in den leeren Raum einer Art 'klassischer Postmoderne'“ (S. 311f.).

*ANGELICA RIEGER, *Trobador-Mythen. Guilhem de Cabestanh und Jaufré Rudel*, aus: ULRICH MÜLLER / WERNER WUNDERLICH (Hrsg.), *Künstler – Dichter – Gelehrte*, unter Mitarbeit von MARGARETE SPRINGETH (*Mittelalter-Mythen*, 4), Konstanz: UVK 2005, S. 487-528

Enthält (S. 514-524) eine Analyse von Maaloufs *Amour de loin*-Libretto, die die wesentlichen Gedanken des vorgenannten Beitrags aufnimmt.

*MATTHIAS VIERTTEL (Hrsg.), *Der Intellektuelle und die Macht. Opernforum zur Uraufführung von Friedrich Schenkers Johann Faustus* (Hofgeismarer Protokolle, 335), Hofgeismar: Evangelische Akademie Hofgeismar 2005, 115 S.

Hanns Eisler hat sein 1952 verfaßtes Faust-Libretto (daran erinnert MATTHIAS VIERTTEL in seiner Einleitung, S. 5-8) wegen scharfer Kritik aus der SED nicht komponiert. Die Uraufführung von Friedrich Schenkers Vertonung in Kassel 2004 wurde von einer Tagung in Hofgeismar begleitet, die sechs Referate (und eine „Andacht“, S. 99-103) sind in diesem Band dokumentiert (ein Anhang, S. 105-114, gibt Kritiken zur UA wieder).

Der Politologe KURT P. TUDYKA (*Der Intellektuelle in der Oper*, S. 9-28) bietet ein merkwürdiges Gemisch aus Gemeinplätzen und Abstrusem. Warum der Eremit im *Freischütz* ein Intellektueller sein soll (S. 18), Sarastro jedoch anscheinend nicht (S. 17f.), bleibt unerfindlich. Daß TUDYKA die

Gesamtzahl der Opern aus den letzten 400 Jahren mit ca. 4.000 um ein Vielfaches zu niedrig schätzt (S. 12), in *La serva padrona* „intellektuelle Spielereien“ findet (S. 15) und Verdis *Don Carlo* zu den Literaturopern rechnet (S. 22), spricht nicht für vertiefte Kenntnis der Gattung; es ist daher kaum verwunderlich, daß er Senecas Rolle in der *Incoronazione di Poppea* verkennt (S. 15; vgl. zuletzt hier 11,19) und nicht weiß, daß die für eine „reaktionäre Adelsschicht“ bestimmte Oper des 17. Jhs (S. 13) mit Figuren wie Momo in *Cestis Pomo d'oro* (Text Fr. Sbarra, 1668) oder Licoferne in *Draghis Pazzi Abderiti* (Text N. Minato, 1675) authentische Intellektuelle auf die Bühne brachte. Daß in den Faust-Opern von Gounod und Boito (vgl. S. 19) der Intellektuelle nicht Faust, sondern Mephisto ist, scheint ihm nicht aufgefallen zu sein. Er bringt es fertig, Verdis *Othello* (sic, S. 17) anzuführen ohne Jago zu erwähnen, und die zahllosen Don Quijote-Opern kommen gar nicht vor. Eine Studie zum Intellektuellen im Musiktheater ist noch zu schreiben.

JOACHIM HERZ (*Ein kühner Wurf – ins Unbetretene, nicht zu Betretende? Zur Faust-Oper von Alfred Schnittke*, S. 29-40) geht kurz auf die Entstehungsgeschichte von Schnittkes Oper ein (S. 31), charakterisiert am Rande sein *Leben mit einem Idioten* (S. 35f.) und widerspricht (implizit) der These von MARIA KOSTAKEVA (vgl. hier 11,18), der Teufel stehe für das kommunistische System und/oder die Massenkultur (vgl. S. 32): Die Schlager in Schnittkes wesentlich epischer (vgl. S. 38) Oper erscheinen durchaus ambivalent.

FRIEDERIKE WIBMANN (*Johann Faustus. Einblicke in Eislers Bibliothek*, S. 41-50), Mitarbeiterin an der *Faustus*-Edition im Rahmen der Eisler-GA (vgl. S. 44n) rekonstruiert Eislers Montage-Technik (S. 41) u.a. aufgrund von Notizen in den Bänden seiner Arbeitsbibliothek: zeitgenössische Quellen, historische Schriften und Faust-Dichtungen. [Daß Gounods *Faust* nur in der alten dt. Übers. *Margarethe* heißt (anders S. 43), sollte sich allmählich herumgesprochen haben.] – FRANK PIONTEK (*Eine Zentralgestalt der deutschen Misere. Das Scheitern des Faust in der DDR*, S. 51-65) faßt die 1953 in der DDR geführte *Faustus*-Debatte zusammen: Die Kulturpolitiker nahmen Anstoß an der Darstellung Fausts als eines Renegaten, der die Revolution verrät (S. 56), forderten mehr Respekt vor Goethe und eine optimistischere Sicht auf die deutsche Geschichte.

HANS HÜBNER (*Wie hast du's mit der Religion? Goethes Faust und das Neue Testament*, S. 67-81) deutet Goethes Nähe zum „panentheistisch durchdrungenen“ Pantheismus als „Nähe zu christlichem Denken“ (S. 80). – GERO EHLERT (*Kunstreligion und Erlösungsmythos. Faust im Konzertsaal*, S. 83-98) stellt nach einleitenden Bemerkungen zu Faust-Opern, -Schauspielmusiken und -Liedern (S. 83-87) die Kompositionen von Berlioz, Schumann, Liszt, Wagner (*Faust-Ouverture*) und Gustav Mahlers achte Sinfonie vor.

Daß von Schenkers neuer Oper außer in den Kritiken des Anhangs nicht die Rede ist, liegt natürlich daran, daß die Referenten sie noch nicht kennen konnten; bedauerlich ist es trotzdem.

Schöne neue Opernwelt? Ein Symposium zum zeitgenössischen Musiktheater, 5. und 6. Juni 2004. Dokumentation, Bremen: Bremer Theater 2005, 28 S.

Anläßlich der Uraufführung von Giorgio Battistellis *Herbst des Patriarchen* in Bremen fand ein hochkarätig besetztes Symposium statt (mit Komponisten: Adriana Hölszky, Ernst August Klötzke, Luca Lombardi, Thomas Pintscher..., Dramaturgen: Norbert Abels, Juliane Votteler..., sowie Kritikern). In seinem Einführungsvortrag (*Die Oper – eine Kunstform für heute?*, S. 3-6) sagte der Komponist DETLEV GLANERT dankenswerterweise der „weitgehend für kulturelle Fragen verlorengegangenen Generation“ heutiger Politiker deutlich die Meinung, es folgten vier Podiumsgespräche: *Stadttheater und zeitgenössisches Musiktheater – ein ungleiches Paar?* (S. 7-9), *Labors für neue Opern? Zu alternativen Produktionszusammenhängen zeitgenössischer Opern* (S. 10-12), *Autorenboom und Librettistenflaute? Zum Verhältnis von Text und Musik in zeitgenössischen Opern* (S. 13-15), *Innovation und Entfremdung. Erobert die zeitgenössische Oper das Publikum?* (S. 16-18). Am Ende steht die Liste der Uraufführungen im Bremer Musiktheater (neun Produktionen 1995-2005, S. 20), mit Photos (S. 21-28).

Das letzte

Die Spielarten des Leidens sind bekanntermaßen vielfältig. Man kann z.B. an Personen leiden („X hat Parkinson“) – welchem Angehörigen der akademischen Welt fiel nicht auf Anhub mindestens ein Kollege ein, der eine Krankheit ist? Und vor einiger Zeit erschien eine literarhistorische Studie, die laut Untertitel „Kulturgeschichtliche Untersuchungen eines modernen Leidens an amerikanischer Kurzprosa des 20. Jhs“ bot; zweifellos gibt es Bücher, deren Lektüre zur Qual werden kann. In einer neueren Untersuchung zum italienischen Musiktheater der Romantik heißt es, in *La straniera* „leidet die innere Entwicklung der Handlung an Logik“ – Felice Romani hätte gewiß nicht gedacht, daß ihm das einmal jemand nachsagen würde.

Und am 4. März 2006 meldete die FAZ:

Verdi droht mit verschärftem Streik

Somit wird der *Falstaff* wohl leider die letzte Oper aus seiner Feder bleiben.

Auflage: 500 Ex.

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

