

---

*Auflage: 350 Ex.*

**Anschrift:** Prof.Dr. Albert Gier, Universität Bamberg, Romanistik, D-96045 Bamberg, Tel.  
0951/863-2145, FAX 0951/863-2146

bzw. Mönchhofstr. 17, D-69120 Heidelberg, Tel./FAX 06221/402423

**MITTEILUNGEN**

DES

**DOKUMENTATIONSZENTRUMS**

**FÜR LIBRETTOFORSCHUNG**

Nr. 3

August 1996



# MITTEILUNGEN

DES

## DOKUMENTATIONSZENTRUMS FÜR LIBRETTOFORSCHUNG

---

Nr. 3

August 1996

---

Liebe Kollegen und Freunde,

mit den selbstgestellten Ansprüchen vermag die Wirklichkeit zwar nicht immer Schritt zu halten, aber nachdem die Zahl der Aufsätze in unseren Aktenordnern schon im letzten Herbst die Zahl 1000 überschritten hatte, lasse ich im Titel den Zusatz „*eines künftigen* Dokumentationszentrums“ diesmal einfach weg. Mein Freisemester im Winter habe ich ganz der Arbeit an meinem Libretto-Buch gewidmet: ich bin auch weit gekommen, allerdings – wieder der Hiat zwischen Anspruch und Wirklichkeit – nicht so weit, wie ich gehofft hatte. Inzwischen bin ich bis ins frühe 20. Jahrhundert vorgedrungen und hoffe, das Ganze bis zum Beginn des kommenden Wintersemesters abschließen zu können. Im Januar hatte ich Gelegenheit, erste Ergebnisse meiner Arbeit in einem Seminar des Kollegen Gerold W. Gruber an der Wiener Musikhochschule vorzustellen (und an Beispielen von Mozart zu exemplifizieren); auch mein Vortrag beim Händel-Symposium in Karlsruhe Ende Februar, das von Hans Joachim Marx mit gewohnter Souveränität geleitet wurde, nahm manches aus dem Buch vorweg. Es war sehr schön und stimulierend, auf diese Weise einige meiner Resultate zur Diskussion stellen zu können.

Inzwischen sind die Vorarbeiten für ein anderes Projekt angelaufen: Das Vorhaben einer Bibliographie der Libretto-Kataloge wird (zunächst) im Jahr 1996 aus Mitteln der Universität Bamberg gefördert, eine studentische Hilfskraft ist z.Zt. mit der bibliographischen Erfassung des Materials und der Vorbereitung der Notizen befaßt. Nähere Informationen finden Sie auf S. 3f. Über den Fortgang der Arbeit werde ich Sie auf dem Laufenden halten.

Die umfangreichste Rubrik dieser *Mitteilungen* sind die neu eingeführten Lektüre-Notizen; hier sollen wichtige Neuerscheinungen, vor allem jene Bücher und Aufsätze, die Sie dem Dokumentationszentrum zur Verfügung stellen, kurz vorgestellt werden. Beiträge zu dieser Rubrik (die in der Regel nicht länger als 20 Zeilen sein sollten) sind sehr erwünscht, ebenso wie Informationen über Forschungsprojekte und Ähnliches.

Die *Mitteilungen* haben insgesamt ein ermutigend positives Echo gefunden; die Arbeit daran macht mir Spaß, und ich glaube auch, daß sich auf diese Weise die eine oder andere nützliche Informa-

tion verbreiten läßt. Deshalb sollte, so scheint mir, der Umfang je nach Bedarf weiter zunehmen. Es ist allerdings absehbar, daß die Druck- und vor allem Portokosten irgendwann zu einer ernsthaften Belastung meines nicht allzu üppigen Etats werden könnten. Für den Augenblick gibt es hier noch keine Probleme; sollte sich aber der eine oder andere an den Kosten beteiligen wollen, dann würde ich das dankbar annehmen. Bitte überweisen Sie Ihren Beitrag auf mein Konto Nr. 119850505 beim Post-scheckamt Köln (BLZ 37010050), und geben Sie *MitLib* oder ähnlich als Verwendungszweck an: Ein Sonderkonto lohnt sich bei den heutigen Bankgebühren nicht. Für jede Unterstützung danke ich schon jetzt ganz herzlich.

Für heute bleibe ich mit vielen freundlichen Grüßen

Ihr Albert Gier

**Herzlichen Dank den Kollegen und Institutionen, die dem Dokumentationszentrum Belegexemplare ihrer Schriften oder andere Materialien überlassen haben (vgl. auch in den „Lektüre-Notizen“ besprochene Arbeiten):**

PROF.DR. MICHAEL WALTER, Bochum: Bibliographie zum Libretto (Datenbank-Auszug)

MAG. THOMAS LINDNER, Salzburg: Teatro dell'Opera di Roma. Roberto Devereux. Il libretto autografo di Salvatore Cammarano

DR. HELMUT C. JACOBS, Bonn: *Literatur, Musik und Gesellschaft in Italien und Österreich in der Epoche Napoleons und der Restauration. Studien zu Giuseppe Carpani (1751-1825)*, 2 Bde (=Bonner Romanistische Arbeiten, 28), Frankfurt/M. – Bern – New York – Paris: Peter Lang 1988, 893 S.

*Jean Nicolas Bouilly (1763-1842) und die Genese des Leonorenstoffes. „Léonore ou L'amour conjugal“ als „Fait historique“ der Revolutionszeit*, aus: Archiv für Musikwissenschaft 48 (1991), 199-216

HANS RUDOLF HUBER, Heggart: Programmhefte aus St. Gallen und Zürich

DR. PETER ROSS, Stuttgart: *Studien zum Verhältnis von Libretto und Komposition in den Opern Verdis*, Bern: Gnägi Druck 1980 [Diss. Univ. Bern 1979], 307 S.

Aufsätze zu Verdi, Boito, Puccini

rund 100 Programmhefte, vor allem aus Bern und Stuttgart

JOSEF HEINZELMANN, Oberwesel: *Jacques Offenbach, Pariser Leben. Stück in fünf Akten von Henri Meilhac und Ludovic Halévy*, übers. und hrsg. von J.H. (Insel taschenbuch, 543), Frankfurt/M.: Insel 1982, 295 S.

Programmheft *Carmen*, Oper Frankfurt, Saison 1991/92

### **Die Kommentierte Bibliographie der Libretto-Kataloge (Arbeitstitel)**

Das Forschungsvorhaben steht unter der Leitung von Prof.Dr. Albert Gier und wird im Jahr 1996 aus Mitteln der Universität Bamberg gefördert. Es sollen (gedruckte) Kataloge von Libretto-Sammlungen in europäischen und außereuropäischen Bibliotheken sowie thematische Verzeichnisse von Libretti (als selbständige und nichtselbständige Veröffentlichungen) erfaßt werden. In Form einer Bibliographie raisonnée werden jeweils die Zahl der verzeichneten Libretti, die Gliederung des Katalogs/der Bibliographie, Umfang, Art und Verlässlichkeit der gebotenen Information und ggfs. Besonderheiten verzeichnet. Die Bibliographie soll chronologisch nach Erscheinungsdaten der Kataloge geordnet und durch Namen-, Orts- und Datenregister erschlossen werden. Angesichts der Forschungslage ist davon auszugehen, daß die Mehrzahl der Einträge Sammlungen von Libretti des 17. und 18. Jahrhunderts betrifft; es sollen aber auch Referenzwerke für die spätere Zeit (bis zur Gegenwart) aufgenommen werden.

#### SCHEMA FÜR DIE INHALTLICHE BESCHREIBUNG DER LIBRETTO-KATALOGE

##### **Titelaufnahme**

##### **Inhalt: a) erfaßter Bereich**

Libretto-Sammlung einer öffentlichen Bibliothek; Privatsammlung (zeitliche und räumliche Eingrenzung der Bestände); Bestände mehrerer Bibliotheken (vollständig/ in Auswahl?, ggfs. Auswahlkriterien); thematisches Verzeichnis: zeitliche / räumliche / inhaltliche [z.B. Bearbeitungen eines bestimmten Stoffes]  
Eingrenzung

##### **b) Zahl der verzeichneten Libretti**

##### **c) Gliederungsprinzip des Katalogs**

chronologisch/alphabetisch nach Librettisten/alphabetisch nach Titeln...

##### **d) Art der gebotenen Informationen**

Vollständigkeit der Titelaufnahme (diplomatische Wiedergabe des Titelblatts: ja/nein); Hinweis auf Schwellentexte, Personenverzeichnis wiedergegeben (ja/nein); Incipit (ja/nein); Identifikation des Librettisten/Komponisten bei anonymen Drucken (ja/nein); weiterführende Literaturangaben (ja/nein); enthaltene Register (aufzählen)

##### **e) Verlässlichkeit der Information**

Autopsie für alle verzeichneten Libretti? Wenn nein: welche Quellen benutzt?

##### **f) Besonderheiten**

ggfs. Informationen, die unter keine der vorstehenden Kategorien fallen.

Z.Zt. ist eine Hilfskraft mit der bibliographischen Erfassung der Quellen beschäftigt; die Notizen zu Katalogen / Bibliographien werden (auf der Grundlage eines von der Hilfskraft zu erstellenden Entwurfs) von mir endgültig redigiert. Hinsichtlich des Umfangs der Bibliographie sind z.Zt. (Ende Juli) noch keine präzisen Voraussagen möglich; Abschluß der Arbeiten bis Ende 1997 ist geplant. *Anregungen (Hinweise auf an entlegener Stelle publizierte Quellen) und Kritik sind jederzeit sehr erwünscht!!!*

### Tagungen

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

20.–24.9.1995, Schloß Thurnau: *Meyerbeer und der Tanz*, Leitung: S. DÖHRING, G. OBERZAUCHER-SCHÜLLER, W. KÜHNHOLD, H. MOELLER (M. JAHRMÄRKER, Eugène Scribe als Ballettlibrettist; K. ZERINSCHKE, De Jouy – Stendhal – Heine – Scribe – Hugo: literarische und dramaturgische Konzepte)

24.2.1996, Karlsruhe: *Götter, Geister und Dämonen. Das Phantastische in der Barockoper*, Leitung: H.J. MARX [im Rahmen der 11. Internationalen Händel-Akademie] (A. GIER, Mögliche Welten. Freiräume des Wunderbaren im nichtaristotelischen Theater)

29.2.–2.3.1996, Werner Reimers Stiftung, Bad Homburg: *Flauberts „Salammbô“ in Musik, Malerei, Literatur und Film* (nach dem Bericht von HELMUT C. JACOBS in den „Mitteilungen“ 1996/1 des Deutschen Romanistenverbands zu urteilen, muß das eine ungewöhnlich interessante Tagung gewesen sein; die Vorträge beschäftigten sich u.a. mit Flauberts eigenem Libretto-Entwurf, A. Zanardinis Text für N. Massa [1886], mit Ghislanzonis verschollenem Libretto, E. Muccis Libretto für Fr. Casavola [1948], C. du Locles Text für E. Reyer [1890], mit Musorgskis Projekt einer *Salammbô*-Oper, dem Ballett von A. Groski und A. Arends [1910], der bulgarischen *Salammbô*-Oper von W. Stojanoff [1940], A. Sandens Libretto für L. Böttcher [1920] und mit J.M. Hauers Zwölftonoper [1929]. Sehr erfreulich und unbedingt nachahmenswert ist die Absicht, die Libretti vollständig in den Kongreßakten zu veröffentlichen.)

12.7.1996, Universität Bamberg: *Theatralität im Spätwerk Luigi Nonos*, Leitung: M. ZENCK (L. JESCHKE, Dramaturgie innerhalb der Raum-Komposition in Nonos *Prometeo*)

### Neuere Publikationen zur Librettoforschung von ALBERT GIER

*Ecco l'ancilla tua... Armida in der Oper zwischen Gluck und Rossini (mit einem Seitenblick auf Antonin Dvorák)*, in: Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, hrsg. von A. AURNHAMMER, Berlin – New York 1995, 643-660

*Est-elle bonne? Est-elle méchante? Maria Padilla in der Überlieferung un Pedro el Cruel*, in: Hören Sagen Lesen Lernen. Bausteine zu einer Geschichte der kommunikativen Kultur. Festschrift für RUDOLF SCHENDA zum 65. Geburtstag, hrsg. von U. BRUNOLD-BIGLER und H. BAUSINGER, Bern etc. 1995, 265-275

*Jakobiner-Austreibung. Das Volk in den Grands Opéras von Eugène Scribe*, in: „Weine, weine, du armes Volk!“ Das verführte und betrogene Volk auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1994, hrsg. von P. CSOBÁDI u.a., 2 Bde. Anif/Salzburg 1995, 233-242

*Charlotte oder Die Last der Vergangenheit. Goethes und Massenets Werther*, in: Bremer Theater. Jules Massenet, Werther, 1995/96, 16-26

*Liebe, Komik und der Ernst des Lebens. Antike Stoffe in Händels späten Opern*, in: Göttinger Händel-Beiträge VI (1996), 85-100

*Hirten und Könige. Händels Tolomeo-Libretto und seine Vorlage*, in: Opernhaus Halle. Tolomeo. Oper von Georg Friedrich Händel. Premiere am 6. Juni 1996, 15-21

*Die Intrige als eine schöne Kunst betrachtet. Über die raffinierten Gemeinheiten in der Oper*, Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Kunstpunkt Nr. 11/1996, 13/14

### Rundfunksendungen

*Funkfassungen französischer Operetten:*

Jacques Offenbach, *Le Pont des soupirs*, Einführung und Zwischentexte von ALBERT GIER, gesendet in SWF 2, 8.10.1995

Emmanuel Chabrier, *L'Etoile – Une éducation manquée*, Einführung und Zwischentexte von DEMS., gesendet in SWF 2, 14.7. (!) 1996

## Die Deutsche Rossini-Gesellschaft

Ja, natürlich, es gibt tausendundeine wissenschaftliche, musikalische, literarische Gesellschaften... Aber längst nicht alle sind so rührig (und erfolgreich) wie „Das kompetente und aktive Forum für Rossini-Freunde“ (so die Selbstcharakterisierung). Abwechselnd erscheinen ein „Mitteilungsblatt“ mit Informationen und Kritiken zu aktuellen Inszenierungen, einer Übersicht über Aktivitäten der Gesellschaft und kleineren Beiträgen zu allem möglichen (man kann dort, der Unterzeichnete hat es ausprobiert, sogar über die Beziehung Rossinis zu Donald Duck schreiben) und die eher wissenschaftliche *Gazzetta*, die unbekannte Dokumente, Interpretationen, Rezensionen... von und über Rossini veröffentlicht. Auf Initiative des neuen Präsidenten PROF.DR. BERND-RÜDIGER KERN fand am 1.6.1996 im Frankreichzentrum der Universität Leipzig eine Table Ronde zum Thema „Rossini in Paris“ statt (angekündigt waren Vorträge von B.R. KERN, P. FABBRI, S. HENZE-DÖHRING und G. RIENÄCKER), an die sich offenbar weitere, ähnliche Veranstaltungen anschließen sollen. In Zusammenarbeit mit dem Festival *Rossini in Wildbad* soll im Juli 1997 *Eduardo e Cristina*, die einzige unter den 39 Rossini-Opern, die in unserem Jahrhundert noch keine Wiederbelebung erfuhr, in Wildbad aufgeführt werden; ANDERS WIKLUND wird die philologische Vorarbeit leisten.

Angesichts der Fülle des Gebotenen scheint der Jahresbeitrag von DM 30,- bescheiden. Kontaktadresse für Interessenten: Deutsche Rossini Gesellschaft, Wuhrweg 28, CH-4450 Sissach, Tel./Fax 0041-61-971'53'08.

## Lektüre-Notizen

(Von den Autoren übersandte Arbeiten sind mit \* gekennzeichnet)

\*ULRICH WEISSTEIN, *Böse Menschen singen keine Arien. Prolegomena zu einer ungeschriebenen Geschichte der Operzensur*, in: *Zensur und Selbstzensur in der Literatur*, hrsg. von P. BROCKMEIER und G. R. KAISER, Würzburg: Königshausen & Neumann 1996, S. 49-73

Geht aus von allgemeinen Beobachtungen und begrifflichen Klärungen zum Wesen der Zensur. Im Anschluß an eine österreichische Denkschrift von 1795 werden Religion, Politik und Moral als jene Themenbereiche benannt, auf die sich die Aufmerksamkeit der Zensoren konzentriert (S. 60), während Verstöße gegen ästhetische Normen kaum sanktioniert werden. Die verschiedenen Aspekte der Zensurproblematik werden mit bekannteren und weniger bekannten Beispielen aus Opern u.a. von Verdi, Auber, Rossini und Beethoven illustriert. Dem Charakter einer geistvollen Causerie entsprechend wird Forschungsliteratur nur von Fall zu Fall herabgezogen.

BEATE HEINEL, *Die Zauberoper. Studien zu ihrer Entwicklungsgeschichte anhand ausgewählter Beispiele von den Anfängen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts* (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI, 111), Frankfurt etc.: Peter Lang 1994, 311 S.

Faßt den historischen Begriff 'Zauberoper' in einem überzeitlich-typologischen Sinn und analysiert 'Zauberopern' von Monteverdis *Orfeo* bis zur *Zauberflöte* (u.a. Lully, Purcell, Händel, Gluck, Haydn). Die musikalischen Analysen mögen verdienstlich sein, für die Librettoforschung ist die Arbeit nahezu wertlos: Die Trennschärfe des inhaltlichen Merkmals 'Zauber' ist zu gering, um einen Libretto-Typus zu definieren; die Abgrenzung des Zaubers gegen das Wunderbare (S. 39f.) ist nicht nachvollziehbar. Die Vielzahl der Komponisten und Werke, auf die ihre Definition der 'Zauberoper' zutrifft, mußte die Verf.in überfordern; so enthält etwa der einleitende Abschnitt zur Herkunft der Stoffe (S. 41ff.) viele Ungenauigkeiten, wichtige Hilfsmittel wie die *Enzyklopädie des Märchens* sind nicht bekannt, und der Zugriff auf die Libretti ist so ungebrochen positivistisch, wie man es aus Arbeiten kennt, die um 1910 geschrieben wurden.

\*styriarte. *Die steirischen Festspiele. Lesebuch 95: Spuren des Mythos*, Graz, 1995, 175 S.

Texte und Bilder dieses Bandes nehmen das Rahmenthema des Grazer Festivals im Sommer 1995 auf (vgl. das Programm, S. 145-172). – LIESEL B. SAYRE, 'Spuren des Mythos in der Barockoper' (S. 19-31), zählt charmant (aus der Sicht der geplagten Übersetzerin) gut ausgewählte Beispiele für die Omnipräsenz mythologischer Anspielungen in den Libretti auf. – DUNCAN CHISHOLM, 'Die Arbeiten des Herkules. Barockoper und der klassische Mythos' (S. 87-104), läßt bekannte und weniger bekannte Libretti über Hercules von Cavalli bis Gluck Revue passieren (im Zentrum steht Händel) und macht auf den allegorischen Sinn der Texte aufmerksam.

\*HANS JOACHIM MARX, *Zu den alternativen Fassungen von Händels Messias*. in: Georg Friedrich Händel – ein Lebensinhalt. Gedenkschrift für BERND BASELT (1934-1993). hrsg. von K. HORTSCHANSKY und K. MUSKETA, Halle/S. – Kassel 1995, S. 39-58

Bietet einen Überblick über die von Händel selbst erstellten Fassungen des *Messias* (die Änderungen betreffen etwa ein Fünftel des Ganzen, vgl. S. 50); grundsätzlich wichtig sind die Ausführungen zum Werkbegriff des Barock (S. 42f.): Da „die eigentliche Bestimmung einer Komposition, ihr Zweck (...) darin (liegt), daß sie aufgeführt (...) wird“ (S. 42), sind Alternativfassungen des Komponisten als „Stadien künstlerischer Anpassung an veränderte Aufführungsbedingungen“ (S. 43) zu verstehen; die Frage nach der definitiven Fassung erweist sich damit als falsch gestellt (S. 41).

\*REINHARD WIESEND, *La rappresentazione dell'eroe come ruolo drammatico: l'Alessandro di Metastasio, Opera & Libretto II* (1993), 67-83

Die Titelfigur in *Alessandro nell'Indie* wird überzeugend als idealtypische Verkörperung herrscherlicher Tugend (konkret: der Goßmut) gedeutet; in Alexander konkretisiert sich die Idee des Absolutismus, er steht deshalb über der Intrige. Der Vorwurf, ein derart eindimensionaler Charakter sei undramatisch, wird zu Recht mit dem Hinweis auf die Eigenart der Dramaturgie Metastasios zurückgewiesen (S. 74f.). [Neben intratextuellen spielen sicher auch intertextuelle Oppositionen eine Rolle: Metastasios *Alessandro* steht in = keineswegs undramatischem = Gegensatz zu 'unvermünftigen' Herrschern wie Serse, der seinerseits in Minatos/Stampiglias noch 1738 von Händel vertontem Textbuch ohne positiven Antagonisten bleibt.] Andererseits steht *Alessandro* nie an der Spitze der Rollenhierarchie, wie sie durch die Zahl der Arien bestimmt wird, sondern nimmt gewöhnlich die dritte oder vierte Stelle ein (vgl. die Übersicht über die verschiedenen Vertonungen, S. 82f.).

HANS DIETER CLAUSEN, *Händels Admeto und Bononcini's Astianatte. Antike Tragödie an der Royal Academy of Music*, in: Göttinger Händel-Beiträge. Im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft hrsg. von H.J. MARX. Bd. VI, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996, S. 143-170

Von den sechzehn Aufsätzen und Vorträgen, die der gehaltvolle Band enthält, soll hier nur diese die Librettoforschung unmittelbar interessierende Studie vorgestellt werden: Alkestis- und Andromache-Stoff sind in Tragödien des Euripides behandelt worden; die Stoffvorlagen für *Admeto* und *Astianatte* freilich waren ein venezianisches Libretto von Aureli bzw. Salvis Libretto-Bearbeitung von Racines *Andromaque*. Bei Aureli wird „aus der Geschichte einer tragischen Bewußtwerdung (...) ein Eifersuchtsdrama mit Treueprobe“ (S. 146); ob der Librettist von Euripides oder von einer anderen Version der weitverbreiteten Geschichte ausging, wäre zu untersuchen, Racine jedenfalls beruft sich auf Vergil (*Aen.* III, 292ff.) als Hauptquelle für *Andromaque*. Insofern ist die „antike Tragödie“ als Tertium comparationis der beiden Libretti nur eingeschränkt brauchbar. Die Interpretation erliegt gelegentlich der Versuchung, moderne Psychologie und Moralbegriffe absolut zu setzen (vgl. S. 165f. zur Hierarchie von *virtù* und *amor*); Tragik wird (analog zum 'tragischen Verkehrsunfall') verkürzend als Ausweglosigkeit aufgefaßt (vgl. S. 165ff.), im Alkestis-Stoff ist aber ein tragisches Potential nur schwer zu erkennen (vgl. S. 144). S. 143 verkehrt die Paraphrase den Sinn des Haym-Zitat ins Gegenteil (*omni* ist keine Negation).

REGINE KLINGSPORN, *Jean-Philippe Rameaus Opern im ästhetischen Diskurs ihrer Zeit. Opernkomposition, Musikanschauung und Opernpublikum in Paris 1733-1753*, Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1996, 371 S.

Die sogenannte Querelle des Lullistes (1733-1753, vgl. S. 19-35) hat bisher deutlich weniger Aufmerksamkeit gefunden als die sich anschließende Querelle des bouffons, schon deshalb, weil die frühere Querelle „weitgehend mündlich“ (S. 19) geführt wurde und zumindest teilweise aus Epigrammen, Bonmots, privaten Aufzeichnungen u.dgl. rekonstruiert werden muß (vgl. die Synopse der Quellen, S. 313-358). Frau K. faßt zunächst die von beiden Seiten vorgebrachten Argumente zusammen (S. 36-108), analysiert dann das kunstkritische Vokabular (S. 109-187) und kommentiert zuletzt musikalische Beispiele (S. 188-293). Es bestätigt sich, daß die Lullisten vor allem an der Tendenz zur Emanzipation der Musik vom Text Anstoß nehmen, die z.B. in instrumentalen 'Naturgemälden' zum Ausdruck kommt (vgl. S. 144f.) und die Nähe der Oper zur Tragödie in Frage stellt (S. 36). Die Arbeit bietet eine Fülle interessanter Einzelergebnisse (vgl. z.B. zum *tableau*-Begriff, S. 188ff.) und stellt einen willkommenen Beitrag zur Geschichte der (nicht nur musikalischen) Ästhetik dar.

\*HINRICH HUDDE, *Theaterleidenschaft und tragisches Lebensgefühl in den Memoiren der Wilhelmine von Bayreuth*, Jahrbuch für fränkische Landesforschung 55 (1995), S. 201-206

Weist hin auf die von der Schwester Friedrichs II. vertonte Oper *Argenore* (1740).

\*REINHARD WIESEND, *Die Identifizierung eines unbekanntes Galuppi-Librettos, oder: Von Schwierigkeiten der Opernforschung*, in: Georg Friedrich Händel – ein Lebensinhalt. Gedenkschrift für Bernd Baselt (1934-1993), hrsg. von K.HORTSCHANSKY und K. MUSKETA, Halle/S. – Kassel 1995, S. 505-516

Das Libretto von *L'amante di tutte* (im Besitz des Verf.) wurde 1761, ein Jahr nach der Uraufführung, in Venedig gedruckt; da das Titelblatt verstümmelt ist, sind Ort und Anlaß der Aufführung

nicht sicher zu ermitteln, aber wahrscheinlich wurde die Oper von einer Wandertruppe in einer venezianischen Stadt auf dem Festland (in Rovigo?) gespielt (S. 511). Gegenüber der Fassung von 1760 gibt es nur wenige Änderungen (vgl. S. 512f.); eine Arie, die überklebt wurde, scheint schon in der Uraufführungsfassung kurzfristig ausgetauscht worden zu sein: ein Indiz dafür, daß „der Opernpraxis die Zeit die Vorstellung einer definitiven Fassung und damit eines Abgeschlossenen prinzipiell unbekannt ist“ (S. 515).

\**Hasse-Studien* 3. 1996, hrsg. von WOLFGANG HOCHSTEIN und REINHARD WIESEND (Schriftenreihe der Hasse-Gesellschaften in Hamburg-Bergedorf und München), Stuttgart: Carus-Verlag 1996, 96 S.

Zum *Intermezzo tragico Piramo e Tisbe* (1768, Text von Marco Coltellini; daß das – wann? – in Berlin gedruckte, zweispannige Libretto, das S. 75-94 in Facsimile reproduziert ist, Metastasio als Autor nennt, bleibt unkommentiert): F. DEGRADAS Studie *Aspetti gluckiani nell'ultimo Hasse* (1975) erscheint hier erstmals in deutscher Übers. (S. 5-23); E. HARRISS (*Johann Adolf Hasse and the Sturm und Drang in Vienna*, S. 24-53) macht einen neuen Periodisierungsvorschlag für die Opemgeschichte des 18. Jhs: Er verwendet die Begriffe „klassisch“ und „romantisch“ im überzeitlich-typologischen Sinn (die Barockoper ist „romantisch“, mit dem internationalen Erfolg Metastasios beginnt um 1720 eine „klassische“ Epoche); die kurze Periode des Sturm und Drang (in Wien: ca. 1768–Mitte der siebziger Jahre) sei als „swing toward romantic values“ (S. 30) zu bewerten. *Piramo e Tisbe* gebe sich u. a. durch den „level of affective intensity“ (S. 51) als Werk des Sturm und Drang zu erkennen; unter Hasse's Einfluß werde Joseph Haydn, der sich in den 50er Jahren am Klassizismus Porporas orientierte, zum Sturm und Drang-Komponisten (S. 31-36). H.s Terminologie ist in sich kohärent; im interdisziplinären Gespräch zwischen Musik- und Literaturwissenschaft freilich dürfte seine Verwendung von „klassisch“ und „romantisch“ eher für neue Verwirrung als für Klarheit sorgen. – Neben Bemerkungen des Dingen-ten M. SCHNEIDER zu *Piramo e Tisbe* (S. 54-56) enthält das Heft noch den Neudruck einer längeren Besprechung des Werkes von JOHANN ADAM HILLER (1769).

\*HELGA LÜHNING, *Das Theater Carl Theodors und die Idee der Nationaloper*, in: Mozart und Mannheim. Kongreßbericht Mannheim 1991, hrsg. von L. FINSCHER, B. PELKER und J. REUTTER, Frankfurt etc.: Peter Lang 1994, S. 89-99

Das 1776/77 im Mannheim Kurfürst Carl Theodors geplante „originalpfälzische“ Nationaltheater (S. 91) konnte erst im Herbst 1779 eröffnet werden, als der Hof schon nach München verlegt worden war; im Januar 1777 wurde *Günther von Schwarzburg* von Ignaz Holzbauer (Libretto: Anton Klein) im Hoftheater aufgeführt, aber dieser Versuch einer deutschen Nationaloper blieb folgenlos.

\*ANTONIO SALIERI, *Catilina. Tragikomische Oper in zwei Akten*. Text von GIAMBATTISTA CASTI. Deutsch von JOSEF HEINZELMANN. Uraufführung, Staatstheater Darmstadt: Programm- buch Nr. 15, Spielzeit 1993/94, 120 S.

Das Kuriosum dieser sehr postumen Uraufführung (16.4.1994) wurde in den Kritiken gebüh- rend gewürdigt. Das Programmheft enthält Texte von J. HEINZELMANN (zum zeitgeschichtlichen Hin- tergrund, S. 19-26) und R. DIDION (musikalische Analyse der Oper, S. 30-47). J. HEINZELMANN'S deut- scher Text ist dankenswerterweise vollständig abgedruckt (S. 75-113, die Striche der Darmstädter Auf- führung sind eingezeichnet); bedauerlicherweise wurde die Gelegenheit versäumt, auch das italienische Original verfügbar zu machen.

\*RICHARD ARMBRUSTER, *Die Anspielungen auf Mozarts Le Nozze di Figaro in Antonio Salieris Falstaff (1799)*, in: Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, hrsg. von E. TH. HILSCHER und O. WESSELY, Bd. 44, Tutzing 1995, S. 209-288

Offene und versteckte Bezugnahmen auf Mozarts Opem sind um 1800 zumal in Wien nicht selten (S. 214-218). Kurz vor der Uraufführung von Salieris *Falstaff* hatten die Hoftheater *Figaro* und *Don Giovanni*, erstmals seit Mozarts Tod, wieder aufgenommen (S. 210-213); diese Koinzidenz, und die Tatsache, daß sich einige Situationen aus Shakespeares *Merry Wives of Windsor* ganz ähnlich in *La folle journée* von Beaumarchais wiederfinden (S. 218-222), dürfte Salieri veranlaßt haben, in seinen *Falstaff* eine Reihe von versteckten Anspielungen auf *Figaro* (vor allem auf das Finale des 2. Akts) einzuarbeiten (vgl. die musikalischen Analysen, S. 224-261). Dadurch, daß der Komponist nicht nur Ford mit Almaviva und seine Frau mit der Comtessa, sondern auch Falstaff mit Cherubino verbindet, beweist er zweifellos Sinn für Humor. Beim bloßen Hören dürften auch Kenner die Anspielungen (und die wenigen kurzen Zitate) nicht identifiziert haben, aber A.s Beweisführung ist absolut schlüssig. – In der Österr. Nationalbibliothek fand A. zwei von Salieri komponierte, aber vor der Uraufführung des *Falstaff* gestrichene Szenen; bei den Schwetzingen Festspielen (April/Mai 1995) wurde die Oper erstmals vollständig gespielt (Inszenierung: M. Hampe), vgl. das Programmheft.

WOLFGANG WILLASCHEK, *Mozarttheater. Vom „Idomeneo“ bis zur „Zauberflöte“*. Stuttgart – Weimar: J.B. Metzler 1996. 419 S.

W. teilt offenbar die Auffassung J. KERMANS, in einer Oper sei der Dramatiker nicht der Textdichter, sondern der Komponist: Er erschließt die Dramaturgie Mozarts (nicht die seiner Librettisten) durch eine aufmerksame musikalische Analyse der sieben sogenannten Meisteropern. Den Inhalt (*récit*) der Libretti nimmt er natürlich zur Kenntnis, auf ihren *discours* geht er nicht ein, konstatiert allenfalls, daß Mozart „häufig in seinen Opem (...) bewußt gegen die Worte komponierte“ (S. 336, anläßlich der *Zauberflöte*) – eine Ansicht, die zu diskutieren wäre. Die frühen Bühnenwerke läßt W. beiseite und folgt damit einem Denkmuster, das im 19. Jahrhundert wurzelt, wie H.J. KREUTZER gezeigt hat (vgl. jetzt in: H.J.K., *Obertöne: Literatur und Musik. Neun Abhandlungen über das Zusammenspiel der Künste*. Würzburg 1994, 130ff.). Im *Idomeneo*-Kapitel baut W., um Mozarts Neuerungen recht hervortreten zu lassen, die Opera seria zum Popanz auf; seine Äußerungen über diese Gattung sind ärgerlich plakativ und ignorieren die neuere Forschung. Von diesen, sicher gewichtigen, Einwänden abgesehen ist es ein spannendes, lehrreiches Buch, das viele Anregungen vermittelt und oft brillante, meist überzeugende und fast immer bedenkenswerte Deutungen vorschlägt. [Vgl. auch NZZ 24./25.2.1996.]

\*REINHARD WIESEND, *Regieanweisung, Werk, Edition – am Beispiel der „Zauberflöte“*, in: Mozart Studien, hrsg. von M.H. SCHMID, Bd. 3, Tutzing: Hans Schneider 1993, S. 115-136

Die Regieanweisungen im Partiturautograph unterscheiden sich in mancher Hinsicht von denen im Librettodruck (vgl. die Übersicht S. 135f.), woraus sich die unklaren bzw. in Widerspruch zu Mozarts Komposition stehenden Hinweise in späteren (auch kritischen) Ausgaben erklären. Am Ende des 18. Jhs war die Vorstellung der „Werkhaftigkeit“ für die Oper allgemein, und speziell für „szenisch-dramatische Vorstellungen“ (S. 123) noch schwach ausgeprägt; der Librettodruck stellt einen „Kompromiß“ zwischen der Version des Librettisten und den Änderungswünschen des Komponisten dar, kann aber Änderungen, die ggfs. unmittelbar vor der Aufführung vorgenommen wurden, nicht berücksichtigen (S. 130). Das Partiturautograph wiederum läßt manches offen, was der Komponist durch mündliche Anweisungen während der Proben ergänzte (S. 131). Die Forderung, als Ergänzung zur Partitur jeweils auch das Originallibretto abzudrucken (S. 132), kann man nur mit allem Nachdruck unterstreichen (in den meisten Fällen dürfte ein Facsimile die beste Lösung sein). – Zu den Regieanweisungen als Problem der Libretto-Philologie vgl. auch allgemein L. BIANCONI, *Hors-d'œuvre alla filologia dei libretti*, *Il saggatore musicale* 2 (1995), S. 143-154, speziell S. 148-151.

\*BEATE HILTNER, *La clemenza di Tito von Wolfgang Amadé Mozart im Spiegel der musikalischen Fachpresse zwischen 1800 und 1850. Rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen unter besonderer Berücksichtigung der Wiener Quellen und Verhältnisse* (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI, Musikwissenschaft, 128). Frankfurt etc.: Peter Lang 1994, 297 S.

Diese von LUDWIG FINSCHER betreute Heidelberger Dissertation versteht sich als Beitrag zur Rezeptionsforschung. Frau H. hat insgesamt weit über 500 Rezeptionsbelege – vor allem aus Wien – ermittelt (Aufführungskritiken in Musikzeitschriften und Tageszeitungen, Berichte über Konzerte, bei denen Einzelnummern aus *Tito* zur Aufführung kamen, einschlägige Stellen in Memoiren, Verlagsankündigungen von Notendruckern etc., vgl. S. 8f.); die wichtigsten Texte sind um Anhang (S. 209-275) mit leichten Kürzungen abgedruckt. Die Darstellung trennt zwischen Theater- (S. 56-111) und Konzertkritiken (S. 112-157) sowie Inseraten und ähnlichem (S. 158-197). Am Beispiel von *La Clemenza di Tito* ließen sich grundsätzliche Probleme der Opernrezeption darstellen: die politische Funktionalisierung einer Krönungsoper, das Verhältnis von italienischem Originallibretto und deutschen Übersetzungen, verschiedene Lösungsmöglichkeiten für das Problem der Kastraten-Partie (Sesto)... Bei der Analyse der Theaterkritiken konzentriert sich Frau H. – vermutlich, weil das Material weniger hergibt als erhofft – sehr stark auf die Urteile über Sänger-Leistungen (S. 56ff.), so daß nur der letztgenannte Aspekt ansatzweise ins Blickfeld gerät (S. 98-101). Insgesamt scheint die Fragestellung zu wenig klar, eine Präzisierung wäre der Arbeit sehr zugute gekommen. An manchen Stellen ist die Argumentation nicht nachvollziehbar (vgl. z. B. S. 27 zum Begriff des Biedermeier), auch wegen sprachlicher Nachlässigkeiten. Im übrigen scheint der Dank, den Frau H. für „unermüdliche Hilfe beim Korrekturlesen“ (S. IX) abstattet, durchaus unverdient.

\*LAURIE-JEANNE LISTER, *Humor as a Concept in Music. A theoretical study of expression in music, the concept of humor and humor in music with an analytical example – W.A. Mozart, Ein musikalischer Spaß, KV 522* (Publikationen des Instituts für Musikanalytik in Wien, 2), Frankfurt etc.: Peter Lang 1994, 196 S.

Diese Arbeit behandelt zwar Humor in der Instrumentalmusik, zumindest der theoretische Teil (S. 25-97) mit Überlegungen zur Bedeutung von Musik (speziell zum Gefühlsausdruck) und zum musikalischen Humor ist aber auch für eine textorientierte Opernforschung von Wichtigkeit. Hier wird zwischen referentiellem Humor (Spiel mit außermusikalischen Konnotationen) und 'absolutem' musikalischem Humor (Spiel mit dem musikalischen Material vor dem Hintergrund der Erwartungen des Hörers) unterschieden. Etwas knapp fallen die Bemerkungen zu Travestie, Parodie und Satire aus (S. 49-51); hier könnte die Literaturwissenschaft manche Anregungen geben, die freilich umgekehrt musikalische Sachverhalte zu wenig zur Kenntnis nimmt (eine interdisziplinäre Parodie-Forschung ist ein dringendes Desiderat!). Nützlich sind die Hinweise zur Abgrenzung des Humors und seiner Spielarten in der Musikästhetik des 18. (und frühen 19.) Jahrhunderts (S. 84-97). Als zweiter Teil folgt die detaillierte Analyse des Mozart-Stücks (S. 99-174).

JÜRGEN SCHLÄDER, *Das Opernduett. Ein Szenentypus des 19. Jahrhunderts und seine Vorgeschichte* (Theatron, Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, 6), Tübingen: Max Niemeyer 1995, VIII, 334 S.

Bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts ist das Duett eine Arie *a due*, der wesentlich statische Simultangesang dient der *Darstellung* von Affekten, während ihre *Entstehung* im rezitativischen Dialog geschildert wird. Erst in der it. und frz. Oper des 19. Jhs. wird versucht, „den kompositorischen Ausgleich zwischen dialogischer Aktion und lyrischer Kontemplation in einem integrierten musikalischen Satz zu finden“ (S. 11): In der mehrsätzigen Duett-Szene, wie sie sich in Rossinis ersten Opern herausbildet, scheint die homogene musikalische Form noch wichtiger als die charakteristische Vertonung

des Textes (vgl. S. 137); Meyerbeer und Verdi suchen einen Ausgleich zwischen statischer Affektdarstellung und dynamischem Dialog, ohne die traditionelle Form aufzugeben. Noch in Wagners *Tristan* sind die Analogien zur traditionellen Duettsszene unüberschaubar (vgl. S. 311ff.). Sch. geht von einer detaillierten Analyse des Duets Raoul-Valentine im 4. Akt der *Huguenots* aus und stellt dann (vor der Folie der Entwicklung von Monteverdi über Händel bis zu Mozart) exemplarisch Ausformungen des Duets von Rossini über Bellini, Donizetti, Berlioz, Gounod, Verdi und Wagner bis Richard Strauss vor; der problemorientierte Zugriff mißachtet die Chronologie, was gelegentlich ein bißchen verwirrt. Die (häufig durch graphische Übersichten verdeutlichten) Strukturanalysen einzelner Duettsszenen vermitteln viele wichtige Einsichten; allerdings kommt der Text über der Musik zu kurz. Nicht zutreffend scheint mir die Kritik an der „primär musikalischen – und keineswegs auf einer stets überzeugend motivierten dramatisch-affektbezogenen – Gliederung“ (S. 134) der Duette Rossinis (vgl. S. 133ff.): Im 1. Akt von *Semiramide* etwa drücken Assur und Arsace ihre konträren Positionen in partiell identischen Versen aus, d.h. beiden ist eine Haltung trotziger Entschlossenheit gemeinsam, die den Zwiegesang rechtfertigt. Nicht nur auf der Inhalts-, auch auf der Ausdrucksebene des Textes konstituiert sich seine Bedeutung (im Libretto v.a. über die metrische Struktur). Hier müßte eine librettologische Untersuchung ansetzen, die aus Sch.s souveräner, im Detail wie in der Beschreibung größerer Zusammenhänge gleichermaßen gelungener Darstellung wichtige Anregungen gewinnen könnte. [Vgl. NZZ 8./9.6.1996.]

\*MATTHIAS BRZOSKA, *Vertontes Licht. Die Gasbeleuchtungsära auf der Bühne des Musiktheaters*, in: Töne – Farben – Formen. Über Musik und die bildenden Künste [Festschrift ELMAR BUDDE], hrsg. von E. SCHMIERER, S. FONTAINE, W. GRÜNZWEIG und M. BRZOSKA, Laaber: Laaber 1995, S. 323-336

Demonstriert an ausgewählten Beispielen (Isouard, *Aladin et la lampe merveilleuse*, 1822; Auber, *La Muette de Portici*, 1828; 'Prophetensonne' bei Meyerbeer, 1849). „wie Beleuchtung und Musik ineinanderwirken, um den szenischen Eindruck zu befördern“ (S. 323). Im Grand Opéra zeigt sich eine Tendenz zu „Komplementärwirkungen“ von quasinatürlichen szenischen Effekten und der musikalischen Gestaltung (vgl. S. 333).

\*VOLKER MERTENS, „Die heil'ge deutsche Kunst“. *Richard Wagners Kunstauffassung in den 'Meistersingern'*, in: Perceval – Parzival hier et aujourd'hui et autres essais sur la littérature allemande du Moyen Age et de la Renaissance. Recueil d'articles assemblés par D. BUSCHINGER et W. SPIEWOK pour fêter les 95 ans de JEAN FOURQUET, Greifswald: Reineke Verlag 1994, S. 171-193

Über die Entstehungsgeschichte des *Meistersinger*-Librettos werden die (positiv bewerteten) „Inkongruenzen“ (S. 173) speziell des Schlusses verständlich: Im Entwurf von 1845 ist Sachsens Mahnrede politisch, als Ablehnung der Adelsgesellschaft und der reaktionären Institution des Heiligen Römischen Reiches gemeint, denen der 'Volksgeist' gegenübergestellt wird (vgl. S. 174-177); in der Endfassung ist ein „Rückzug aus dem Politischen“ zu konstatieren, die Kunst wird als „nationaler Mythos propagiert“ (S. 192). – Zu Wagners (von romantischen Vorbildern beeinflusster) Bach-Rezeption (dazu S. 182-188) vgl. jetzt auch O. ROSTECK, *Wagner und Bach – Barocke Rhetorik in den 'Meistersingern'*, in: Bremer Jb. für Musikkultur 2 (1996), S. 33-40.

ANDREA SCHNEIDER, *Die parodierten Musikdramen Richard Wagners. Geschichte und Dokumentation Wagnerscher Opernparodien im deutschsprachigen Raum von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Ersten Weltkriegs* (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge, 27), Anif/Salzburg: Ursula Müller-Speiser 1996, 522 S.

Daß Wagner Witz und Spottlust der Parodisten in besonderem Maße herausforderte, wird niemanden verwundern. Ältere Anthologien (vgl. S. 24) beschränkten sich auf eine Auswahl weniger Texte; diese von ULRICH MÜLLER betreute Salzburger Dissertation weist erstmals über 100 Parodien nach. Unterschieden wird zwischen dramatischen Parodien (60 zwischen 1854 und 1918 gedruckte Texte; die Musik wird nicht einbezogen, in der Regel ist ohnehin nur das Textbuch erhalten, vgl. S. 20), parodistischen Inhaltsangaben (16, v.a. aus Zeitschriften) und 'vermeintlichen Operparodien' (34 Texte unterschiedlichen Charakters). Die Bemerkungen zum Parodie-Begriff (S. 27-31) sind sehr knapp und im Ergebnis enttäuschend (G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, hätte für begriffliche Klarheit sorgen können); so bietet die „Geschichte“ der Wagner-Parodien (S. 36-272) vor allem Inhaltsangaben, ergänzt um die Resultate ausgedehnter Archiv-Studien (Akten der Zensurbehörde, zeitgenössische Presse, Theaterzettel...). In der „Dokumentation“ (S. 273-443) folgt auf den bibliographischen Nachweis erneut ein Inhaltsresumé. Neben dem wertvollen Literaturverzeichnis (S. 444-475) ist ein Abbildungsteil beigegeben (S. 481-522). Auch wenn die Textinterpretationen nicht alle Erwartungen erfüllen, ist das Buch als Materialsammlung sehr willkommen. Autorin und Verlag kündigen eine neue Anthologie von Wagner-Parodien an, auf die man gespannt sein darf.

\*FRITZ PETER KNAPP, *Eine unsanfte Brautnacht oder Wie lustig waren die Nibelungen in alter und neuer Zeit?*, in: 3. Pöchlamer Heldenliedergespräch. Die Rezeption des Nibelungenliedes, hrsg. von K. ZATLOUKAL (Philologica Germanica, 16), Wien: Fassbaender 1995, S. 109-126

Geht abschließend (S. 123-125) auf die Operette *Die lustigen Nibelungen* (1904) von Rideamus, Musik von Oscar Straus, ein.

*Offenbach*. Catalogue établi et rédigé par JEAN-CLAUDE YON et LAURENT FRAISON avec la collaboration de DOMINIQUE GHESQUIÈRE. 26 mars – 23 juin 1996, Musée d'Orsay (Les Dossiers du Musée d'Orsay, 58), Paris: Ed. de la Réunion des musées nationaux 1996, 166 S.

Die größte Offenbach-Ausstellung aller Zeiten ist inzwischen schon wieder vorbei [vgl. NZZ 20./21.4.1996], aber den Katalog wird es im Buchhandel hoffentlich noch geben. Neben der Kurzbeschreibung der 255 Exponate sowie 20 wunderschön gedruckten Farb- und über 40 Schwarz-Weiß-Abbildungen großenteils unbekannter Dokumente enthält er einen Überblick über Offenbachs Karriere, besonders in Hinblick auf die Beziehungen zur Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (J.-CL. YON), 10 Kurzportraits der wichtigsten Sänger-Darsteller Offenbachs, eine Übersicht über die verschiedenen Typen von Bildquellen und ihren Zeugniswert (L. FRAISON), die Chronologie der Lebensstationen Offenbachs (D. GHESQUIÈRE) und ein Werkverzeichnis mit 141 Nummern. Alles in allem: ein Referenzwerk für die künftige Forschung.

\*HANNO HELBLING, *Arrigo Boito. Ein Musikdichter der italienischen Romantik* (Serie Musik Piper-Schott, 8326), München: Piper – Mainz: Schott 1995. 135 S.

H. zeichnet Boitos Lebensstationen in knappen Strichen nach, um seine künstlerische Entwicklung zu verdeutlichen, die als langer Versuch begriffen wird, das Verhältnis von Sprache und Musik in der Oper neu zu definieren. Nachdem Boito zwanzigjährig die Beseitigung der *Formel* (des Nummernschemas) und Schaffung der *Form* in der Oper gefordert hatte, ist er als Textdichter für Verdi und andere wie in seinen eigenen Opern bemüht, jene individuelle 'Form' zu verwirklichen. Die Grundidee, die einen Stoff in seiner Totalität erfaßt und insofern musikalisch ist, 'übersetzt' er einerseits in die Sprache des Librettos (und prägt dabei „voraushörend“ die künftige musikalische Gestaltung), andererseits bringt er in seiner eigenen Musik „die Prinzipien zum Klingen (...) die in den Personen verkörpert erscheinen“ (S. 31), was freilich auf Kosten der dramatischen Entwicklung geht. H.s Darstellung macht

Boito zum Paradigma für die Wort-Ton-Problematik in der Oper des späten 19. Jhs und ist deshalb über den konkreten Gegenstand hinaus von Bedeutung. [Vgl. auch NZZ 7.9.1995.]

LUDWIG FISCHER / ALBRECHT RIETHMÜLLER (Hrsg.), *Johann Strauß. Zwischen Kunstanspruch und Volksvergnügen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995. VII, 179 S.

Sieben der neun Aufsätze dieses Sammelbandes gehen auf Vorträge bei einer Johann Strauß-Tagung der Reimers-Stiftung (1992) zurück. Im Zentrum steht eher der Walzer-als der Operettenkomponist, aber Überlegungen zum Wesen populärer Musik und zum „Kitsch-Verdacht“ (W. KINDERMANN, S. 115-124; vgl. auch die Zusammenfassung der Diskussionen, S. 158-172) sind von ebenso allgemeinem Interesse wie E. HILMARS Überblick über Strauß-Forschung und speziell Strauß-Philologie (S. 18-27). Besondere Bedeutung kommt M. CSÁKYS Überlegungen zum „sozialen und kulturellen Kontext der Wiener Operette“ zu (S. 28-65): C. relativiert einleitend (sicher zu Recht) die Kritik von Karl Kraus, der in der Wiener Operette nur ein Symptom für den allgemeinen Kulturverfall sehe (S. 30f.). Bedenkenswert ist auch die publikumssoziologisch begründete Differenzierung zwischen 'Goldener' und 'Silberner' Ära (S. 39ff.): Um 1900 werde die liberale städtische Bourgeoisie durch sozial heterogene (Aufsteiger-)Gruppen abgelöst. Daß die Operette „auch ein populäres Vehikel der Inhalte der Moderne“ (S. 44) sein kann, gilt schon für Offenbach (wertvoll sind in diesem Zusammenhang die Bemerkungen zur *Lustigen Witwe*, S. 45f.); als „vielleicht (...) einzige Kunstgattung des Gesamtstaates der Habsburgermonarchie“ (S. 53) eignet sie sich freilich auch zur ideologischen Vereinnahmung – die Bedeutung dieses Aspekts wird bei C. vielleicht unterschätzt. Dennoch: ein sehr anregender Aufsatz und ein verdienstvoller Band.

\**Atti del 2° Convegno internazionale „Ruggero Leoncavallo nel suo tempo“* a cura di LORENZA GUIOT e JÜRGEN MAEHDER. *Letteratura, musica e teatro nel tempo di Ruggero Leoncavallo*. Locarno, Biblioteca Cantonale 7-8-9 ottobre 1993, Milano: Casa Musicale Sonzogno 1995, 285 S.

Die Leoncavallo-Kongresse in Locarno sollen künftig im Zweijahresrhythmus stattfinden; die Akten der ersten Tagung erschienen 1993. In identischer Ausstattung liegt jetzt der Folgeband vor; er enthält 16 Beiträge, von denen hier nur die unmittelbar auf das Libretto bezogenen analysiert seien:

A. GUARNIERI CORAZZOL, *Scrittori-Librettisti e Librettisti-Scrittori tra Scapigliatura e Décadence (Ghislanzoni, Praga, Fontana, Leoncavallo)* (S. 11-36), geht aus von einer (nicht unproblematischen) Dichotomie zwischen hoher Kunst und Konsumliteratur (vgl. S. 12) und untersucht die Produktion der vier Librettisten in Hinblick auf ihren 'Kunstcharakter': Ghislanzoni scheint das Libretto primär als „prodotto da vendere“ aufzufassen (S. 13). Emilio Praga unterscheidet klar zwischen seiner experimentellen Lyrik und den als Konsumliteratur aufgefaßten Libretti, indem er aber die gattungstypischen Klischees ironisch einsetzt, erreiche er ein hohes Maß an Modernität (S. 25). Fontana dagegen verstehe seiner Libretti zwar als ästhetisch autonome Gebilde, sei aber unfähig zu wirklicher Originalität (S. 28). Leoncavallo schließlich gebe sich nicht mit dem Publikumserfolg seiner Textbücher zufrieden, er wolle auch mit hoher Kunst Anerkennung finden (S. 35). Den (durchaus subjektiven) Werturteilen wird man nicht unbedenken folgen wollen (z.B. lassen die zitierten Textauszüge nicht hinreichend deutlich werden, warum die traditionellen Klischees bei Praga ironisch gemeint sein sollen, bei Fontana jedoch nicht).

C.C. MAEDER / B. MORETTI, *Fenomeni pragmatici-testuali e strutture metriche nei libretti di Ruggero Leoncavallo* (S. 75-81): Während im frühen 19. Jahrhundert die Versformen des Librettos die rhythmische Gestalt der Vertonung vorzeichneten, scheint die metrische Vielfalt der veristischen Libretti zunächst beliebig. Die Verfasser benennen drei textlich-dramaturgische Funktionen der Versformen bzw. ihres Wechsels: sie charakterisieren den Sprecher oder den Redehalt; sie markieren eine Beschleunigung oder Verlangsamung des Geschehens; sie deuten eine Abschnittgliederung des Textes an (vgl. S. 77f.). Es werden nur wenige, freilich überzeugende, Beispiele angeführt; die interessante Thematik bedarf weiterer Vertiefung (und der Berücksichtigung weiterer Librettisten).

L. LAUER, *Leoncavallos Zingari – Anmerkungen zum Libretto einer italienischen Puškin-Oper* (S. 175-185): Puškins Poem *Cygni* diente in Italien schon V. Sacchi (1899) und A. Ferretto (1900) als Opernvorwurf; das Libretto für *Leoncavallos Zingari* schrieb der den Futuristen nahestehende Enrico Cavacchioli. Er folgt der russischen Vorlage sehr genau, läßt aber seine Distanz gegenüber der obsolet gewordenen romantischen (bzw. dekadenten) Ästhetik durchscheinen (vgl. S. 184f.).

Vgl. außerdem G. DE VAN, *L'exotisme fin de siècle et le sens du lointain* (S. 103-117; it. und frz. Beispiele). – G. LOUBINOX, *Leoncavallo e l'operetta francese* (S. 187-198). – M. CONATI, *Leoncavallo operettista* (S. 199-214, verdienstvoller Überblick).

CLAUDIA FELDHEGE, *Ferruccio Busoni als Librettist* (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge, 29), Anif/Salzburg: Ursula Müller-Speiser 1996, 244 S.

Zwölf Libretti hat Busoni vollendet, dreizehn weitere konzipiert (vgl. S. 22-39); manches davon ist offenbar nie zur Aufführung bestimmt gewesen. Für ihre von ALBRECHT RIETHMÜLLER betreute Frankfurter Dissertation hat Frau F. erstmals den handschriftlichen Nachlaß des Komponisten (in der Staatsbibliothek zu Berlin) ausgewertet. Busonis anti-illusionistische Theorie der Oper ließ nur zwei Stoffgebiete zu: das Übernatürliche (Phantastische) und das absolute Spiel („Verkleidungstreiben“, S. 8). Frau F. behandelt zunächst (S. 40-87) die vor dem Ersten Weltkrieg entstandenen Textbücher, die der Welt den „mystisch-okkulten ‚Zauberspiegel‘“ vorhalten; eingehender werden dann jene Texte analysiert, die sich auf die Tradition der Commedia dell'arte beziehen: *Turandot* (S. 88-128; vgl. auch KILMING LO, „*Turandot*“ auf der Opernbühne (Perspektiven der Operforschung, 2), Frankfurt etc.: Peter Lang 1996, 491 S.) und *Arlecchino* (einschließlich der Fortsetzung, S. 129-198); dem *Doktor Faust* ist kein eigenes Kapitel gewidmet. „Das Hauptaugenmerk (gilt) nicht den Libretti als solchen, sondern ihrer inneren Verschmelzung mit dem Autor“ (S. 168); will sagen, Frau F. versucht (u.a. anhand vieler Briefstellen) zu zeigen, daß Busoni in seinen Operntexten Persönliches, seine Einstellung zur Kunst und sein sich mehr und mehr verdüsterndes Weltbild reflektiert. Folglich konzentrieren sich die Analysen auf Inhaltliches; es ist schade, daß Frau F. formale Aspekte, etwa die Konsequenzen, die die Rückkehr zum Nummernschema für die Textgestalt hat, weitgehend vernachlässigt. Dafür veröffentlicht sie erstmals *Der Arlecchineide Fortsetzung und Ende* (S. 199-227), eine Fortsetzung zum *Arlecchino*, und bezieht dieses bitterböse, revueartige Stück auch in ihre Analyse ein.

STEFAN FREY, *Franz Lehár oder das schlechte Gewissen der leichten Musik* (Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste. 12), Tübingen: Max Niemeyer 1995, XIII, 224 S.

Unter den wenigen neueren Arbeiten zur musikalischen Dramaturgie der Wiener Operette ist diese von DIETER BORCHMEYER betreute Dissertation eine der besten: F. verfolgt Lehárs Weg von der Oper zur Salon- oder Tanzoperette nach Art der *Lustigen Winne* und des *Grafen von Luxemburg* (dem eine eingehende, die Musik einbeziehende Analyse gewidmet wird) zur ‚Lyrischen Operette‘ der späten zwanziger und dreißiger Jahre (seit *Paganini*), die spätestens nach Puccinis Tod zum Opern-Surrogat für das von der Avantgarde verunsicherte breitere Publikum wird; mit der Uraufführung von *Giuditta* in der Wiener Staatsoper (1934) schließt sich der Kreis. – Ausgehend von Einsichten Adomos und des Lehár-Hassers Karl Kraus benennt F. die Bestandteile, aus denen sich Erfolgsstücke zusammensetzen: In der Salon-Operette musikalische Einlagen, die sich fast verselbständigen, komische Figuren ohne Individualität, die sich in stereotypen Formen (Couplets) äußern, und eine Intrige, die immer dem gleichen Schema folgt; davon abgesetzt die von der Subjektivität des Gefühls bestimmte ‚innere Handlung‘, das Sich-Finden des Protagonistenpaars. Die ‚Lyrische Operette‘ (mit Entsagungsschluß, Evasion in räumliche oder zeitliche Ferne) bedient mit isolierbaren Schlagern (vor allem dem sog. „Taubenlied“ jeweils im 2. Akt) die Bedürfnisse des Rundfunks. – Die Texte, so F., lassen keine individuelle Handschrift erkennen, sondern halten sich so eng an ein vorgegebenes Schema, daß sie gleichsam anonym wirken. [Vgl. auch NZZ 10.10.1995.]

\*MATTHIAS BRZOSKA, *Franz Schrekers Diskurs*, in: Visionen und Aufbrüche. Zur Krise der modernen Musik 1908-1933. Ein Projekt im Wintersemester 1992/93. Vorträge – Einführungen – Berichte, hrsg. von G. METZ (Hochschuldokumentationen zu Musikwissenschaft und Musikpädagogik. Musikhochschule Freiburg), Kassel: Gustav Bosse 1994, S. 303-320

Der knappe Überblick über Schrekers Entwicklung von *Der Geburtstag der Infantin* (1908) bis zum *Schmied von Gent* (1932) beleuchtet die Stellung des Komponisten zum Expressionismus und seine Reaktion auf die „Krise des Musiktheaters der Moderne“ (S.316). Schrekers Opern basieren „letztlich auf dem Topos des Einbruchs des Wunderbaren“ (S. 307), was zur Dialektik zwischen scheinbar statischen Tableaus (vgl. S. 308) und in Arienform gestalteten Auftrittsszenen führt (S. 306). (Hinsichtlich der Zeitgestaltung ergibt sich somit eine Parallele zu Busoni, vgl. oben S. 15 zur Arbeit von CL. FELDHEGE.)

\*MATTHIAS BRZOSKA, *Exilstation Paris*, in: Musik in der Emigration. Verfolgung – Vertreibung – Rückwirkung. Symposium Essen, 10. bis 13. Juni 1992, hrsg. von H. WEBER, Stuttgart – Weimar: J.B. Metzler 199#, S. 183-191

U.a. zu Kurt Weill und zur Wiener Operette, die „seit 1930 die Pariser Theater beherrschte“ (S. 189).

PETRA GRELL, *Ingeborg Bachmanns Libretti* (Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, 1513), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 1995. 322 S.

In ihrer von SIEGHART DÖHRING betreuten Dissertation behandelt G. neben den Libretti zu *Prinz Friedrich von Homburg* und *Der junge Lord* auch Bachmanns Text zur Ballettpantomime *Der Idiot* (Musik von Hans Werner Henze, Choreographie von Tatjana Gsovsky nach Dostojewskij) und den aufgegebenen Plan eines Originallibrettos für Henze (1956). Aufgrund der Notizen und Entwürfe im Nachlaß (Wien, Österr. Nationalbibliothek) rekonstruiert sie die Textgenese, und sie vergleicht vor allem die Kleist- und W. Hauff-Adaptationen mit der Vorlage. Ausgehend von „Gedanken zur Librettoästhetik“, die etwas aperçuhaft vorgetragen werden (S. 27-52), führt die Analyse des *Prinzen von Homburg* (zweifellos das anregendste Kapitel) zu einer Problematisierung des Begriffs 'Literaturoper': In der Auseinandersetzung mit DAHLHAUS kann G. überzeugend nachweisen, daß Bachmanns Libretto wichtige Züge mit dem italienischen Melodramma gemeinsam hat (S. 228ff.): über G. hinausgehend kann man sich fragen, ob hier nicht Universalien der Gattung 'Libretto' faßbar werden. Die Analysen werden durch eine willkommene Dokumentation (Szenenphotos, Inszenierungsstatistik, auf Vollständigkeit angelegte Bibliographie...) sinnvoll ergänzt.

ANDREAS BACKÖFER, *Günther Rennert. Regisseur und Intendant* (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge, 25), Anif/Salzburg: Ursula Müller-Speiser 1995. 477 S.

Die Erben Günther Rennerts (1911-1978) stellten 1990/91 den umfangreichen schriftlichen Nachlaß des Regisseurs („Regiebücher, Klavierauszüge, Regienotizen, Bühnenbildentwürfe, Aufführungsfotos, Programmhefte, Kritiken, Briefwechsel etc.“, S. 1) für eine Ausstellung zur Verfügung; in der Folge entstand diese Münchner Dissertation (bei JENS MALTE FISCHER). Im zweiten Teil (S. 226-477) erstellt B. einen vollständigen Katalog (Materialien zu den 321 Inszenierungen Rennerts in zeitlicher Folge S. 260-409, nicht inszenierungsbezogene Quellen, S. 410-444), der auch Dokumente aus anderen Sammlungen einschließt, und wertet die Quellen statistisch aus (S. 226-259); der erste Teil vollzieht die Stationen von Rennerts Karriere nach, mit einem Exkurs zur Theorie der Opernregie in der Weimarer Republik (S. 26-50) und einem informativen Kapitel zu Rennerts Opemästhetik (S. 51-75), das den aktuellen Stand theaterwissenschaftlicher Opernforschung reflektiert und deshalb auch über die Inszenierungsgeschichte hinaus von Bedeutung ist.

