

MITTEILUNGEN

DES

DOKUMENTATIONSZENTRUMS

FÜR LIBRETTOFORSCHUNG

Nr. 8

Juli 2001



MITTEILUNGEN

DES

DOKUMENTATIONSZENTRUMS FÜR LIBRETTOFORSCHUNG

Nr. 8

Juli 2001

Liebe Kollegen und Freunde,

daß Sie auch diese achte Nummer der *Mitteilungen* (halbwegs) pünktlich in Händen halten, grenzt an ein kleines Wunder: Die erste Hälfte des Jahres 2001 war für mich durch universitäre (u.a. Berufungskommissionen) wie außeruniversitäre Verpflichtungen so ausgefüllt, daß mir der Stapel der für die Lektüre-Notizen noch zu lesenden Bücher lange Zeit Alträume verursachte. Deshalb gibt es auch von den größeren Projekten (speziell von meinem Buch über das Libretto seit 1900) zwar gewisse Fortschritte, aber nichts Meß- oder Zählbares zu vermelden.

Daß zumindest die *Mitteilungen* trotzdem fertig geworden sind, liegt wohl auch an einem Motivationsschub, den der Umzug (Anfang November 2000) in einen sehr viel größeren, hellen Raum innerhalb des Gebäudes An der Universität 5 ausgelöst hat. Hier ist erstmals ein bequemer Zugriff auf die Bestände des Dokumentationszentrums möglich, denen eine ganze Regalwand vorbehalten ist (vgl. Abb. S. 3); zumindest die Neuzugänge der nächsten Jahre dürften hier noch bequem Platz finden. Auch auswärtigen Benutzern können wir jetzt sehr viel angenehmere Arbeitsbedingungen bieten.

Mein Libretto-Buch, das in der Originalausgabe (Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft 1998) wirklich schandbar teuer ist, liegt seit Ende letzten Jahres auch in einer um einiges erschwinglicheren Taschenbuch-Ausgabe vor (A. GIER, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikaliterarischen Gattung* (insel taschenbuch, 2666), Frankfurt/M. – Leipzig: Insel 2000, 503 S., DM 29,90).

Daß die Opern- und Librettoforschung auch außerhalb Bambergs immer interessanter wird, zeigen verschiedene Initiativen und Großprojekte, die sich im letzten Jahr mit Tagungen vorstellten (vgl. u. S. 5-8): Ich bin sehr gespannt, wie es bei DETLEF ALTENBURG in Weimar

mit der Aufarbeitung der um 1800 entstandenen Schauspielmusik weitergeht, ob GOTTFRIED MARSCHALL oder seine Pariser Kollegen die von zahlreichen Teilnehmern gewünschte Folgetagung zur Libretto-Übersetzung organisieren, und vor allem: Was aus dem ehrgeizigen Projekt eines *Dizionario dei librettisti* wird, das auf Initiative von JOHANNES STREICHER Anfang März in Rom diskutiert wurde. An alle diese Tagungen denke ich gern zurück, ebenso wie an das schon zur guten Tradition gewordene Salzburger Kolloquium im Festspielmonat August, und an die *Journées d'études Verdi* in Louvain-la-Neuve. Große Hoffnungen dürfen die Libretto-Forscher auch in das neugegründete Da-Ponte-Institut in Wien setzen (vgl. u. S. 9), das sich Ende Juni erstmals mit einer kleinen Tagung vorstellte und künftig sicher zu einem Zentrum vor allem für die Erforschung der Barockoper werden wird.

Bei Redaktionsschluß dieses Heftes steht mir die weiteste Reise des Jahres noch bevor: Mitte Juli wird in Sydney die dritte Tagung der Word and Music Association stattfinden, wobei erstmals ein Thema aus dem Bereich der Oper auf dem Programm steht; sicher wird am Rande der Tagung auch etwas über librettologische Aktivitäten in den USA oder anderswo zu erfahren sein, worüber ich dann in den nächsten *Mitteilungen* berichten kann.

Zuletzt der schon gewohnte, aber darum nicht weniger herzliche Dank an diejenigen, die die *Mitteilungen* im letzten Jahr finanziell unterstützt haben, und die Bitte, eventuelle Beiträge zu den Herstellungs- und Versandkosten der vorliegenden Ausgabe auf mein Konto Nr. 64911406 bei der H+G-Bank, Heidelberg (BLZ: 67290100) zu überweisen (bitte geben Sie als Verwendungszweck „MitLib“ oder ähnlich an).

Für heute bleibe ich mit vielen freundlichen Grüßen

Ihr Albert Gier

Neuere Publikationen zur Libretto-Forschung von ALBERT GIER

Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikaliterarischen Gattung, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, IX + 338 S.

Rezensionen: Paolo Fabbri, *Il Saggiatore Musicale* 6 (1999), 298-302

Oper, in: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, hrsg. von W. BREDNICH, Bd 10, Lieferung 1, Berlin – New York: de Gruyter 2000, Sp. 272-281

Die Musik im Kopf. Zur Rolle des Librettisten im Musiktheater, *Oper Frankfurt magazin* Nr. 2 (Nov./Dez. 2000), S. 14-16

„Dein Romeo kommt!“ *Der Zigeunerbaron als dramaturgisch-textliche Collage*, in: Programmheft Nationaltheater Mannheim. Johann Strauß, *Der Zigeunerbaron*. Spielzeit 2000/01, S. 12-21

Parodie und Idylle. Die beiden Seiten Jacques Offenbachs und La Périchole, in: *Les Mots de la Tribu*. Für GERHARD GOEBEL. Hrsg. von THOMAS AMOS, HELMUT BERTRAM und MARIA CRISTINA GIAIMO, Tübingen 2000, S. 241-247

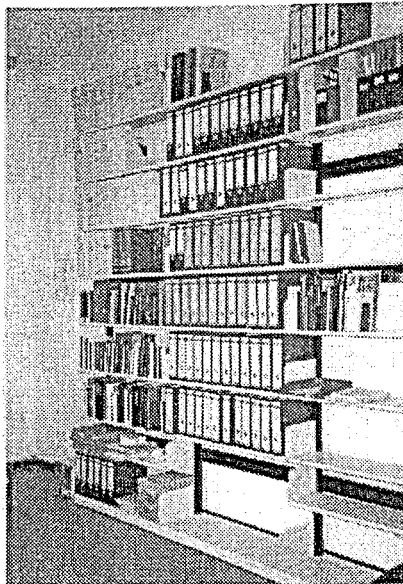
Giuseppe Verdi – Oberkirchenrat? Das Requiem für Alessandro Manzoni, in: Programmheft NDRSinfonieOrchester. Abonnementskonzerte Hamburg D4/Lübeck 4, 26./27.1.2001, S. 8-14

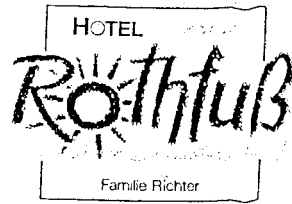
Charlotte oder Die Last der Vergangenheit. Goethes und Massenets Werther, in: Programmheft Nationaltheater Mannheim. Jules Massenet, *Werther*. Spielzeit 2000/01, S. 5-15

Wagner und Mozart. Distanz und verdeckte Huldigung; Fenster zur Utopie. Der erste Aufzug der Walküre, in: Programmheft NDRSinfonieOrchester. Abonnementskonzerte Hamburg D 5, Lübeck 5 – 9./11.3.2001, S. 8-16

Im Zeichen des Schwans. Stéphane Mallarmé und Pierre Boulez, in: Programmheft NDR das neue werk. Portrait Pierre Boulez 21./23.3.2001, S. 14-17

Libretto, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von GERHARD UEDING, Bd 5, Tübingen: Max Niemeyer 2001, Sp. 250-253





11 für Feriendomizil im Schwarzwald

Unsere Literaturangebote

Die Literaturtage 2001 starten vom 28. bis 31. März 2001 mit dem Thema „Hölderlin und Diotima“ Hyperion und Gedichte

Referent Herr Dr. Rüdiger Krüger.

3 x Übernachtung in Zimmern mit Du/Wc,TV, Telefon, 3 x Frühstücksbuffet,

3 x Halbpension am Abend, alle Kaffeepausen und Konferenzgetränke. Komplettpreis DM 630 im EZ bei 3 Übernachtungen. Im DZ DM 590 pro Person. Sauna u. Solarium frei!

Seminar zum Musikfestival

„Rossini in Wildbad“

Der bekannte Rossini Kenner Reto Müller aus der Schweiz wird mit Ihnen vom 14. bis 21. Juli 01 oder vom 21. bis 28.7.01 die Opernfinali bei Rossini besprechen. Es sind am Tag ein bis 2 Lektionen vorgesehen.

Ergänzend dazu wird den Gästen der Besuch der Aufführungen angeboten. / Eintritte extra. Ein umfangreicher Sonderprospekt steht auf Anforderung zur Verfügung. Auch eine tageweise Teilnahme ist möglich. Der Preis für 7 x Übernachtung-Frühstücksbuffet, Seminar, Kaffeepausen und Halbpension beträgt im DZ DM 1.124, im EZ DM 1187.

23. bis 27.1. 2002

Novellen des 20. Jahrhunderts

Referentin Frau Dr. Doris Maurer aus Bonn.

4 x Übernachtung mit Frühstücksbuffet, Seminar, Kaffeepausen, Konferenzgetränke, Halbpension im DZ pro Person DM 790. Im EZ DM 850.

Sauna und Solarium frei.

17. bis 21. 2. 2002

Lorenzo di Medici und die Renaissance in Florenz

Referent Herr Professor Dr. Albert Gier, Uni Bamberg

Preise und Leistungen wie oben.

25. bis 28.4.2002:

Lokalkrimis-von Paris bis Ystad

Referentin Fr. Dr. Doris Maurer aus Bonn

Preise u. Leistungen wie oben, Endpreis im DZ DM 690 p.P., im EZ DM 750.

Wichtiger Hinweis:

Die Termine für das 2. Rossini-Seminar im Juli 2002 sowie die Themen für unsere Literaturseminare Herbst 2002 stehen bereits zur Jahresmitte 2001 zur Verfügung. Die Titel der dazu korrespondierenden Literatur sind ab Herbst 2001 per Post oder Faxabruf bei uns zu bekommen.

Tagungen

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

1.–5.8.2000, Salzburg: Der Trojanische Krieg: Europäische Mythen von Liebe, Leidenschaft, Untergang und Tod im (Musik-)Theater (Veranstaltet von der Internationalen Salzburg Association und der Universität Salzburg in Zusammenarbeit mit den Salzburger Festspielen; u.a. TH. HIRSBRUNNER, *Troades: Euripides – Franz Werfel – Gerd Albrecht / Aribert Reimann*; A. GIER, „*La Phocéenne! la Phocéenne!*“ *Travestie und Parodie bei Offenbach, Giraudoux und anderen*; O. PANAGL, *Antiker Mythos und moderne Tiefenpsychologie. Zwei Frauen-Portraits (Hugo von Hofmannsthal, Die ägyptische Helena; John Erskine, The Private Life of Helen of Troy)*; A. JAKOBSHAGEN, *Von Hécube zu Ecuba – Der Trojanische Krieg in der frz. und it. Oper des frühen 19. Jhs*; K. MARSONER, *Das Trojanische Pferd – Mythos im Spannungsfeld zwischen Natur und Geschichte: zur Kritik der griech. Mythologie in Richard Wagners Schrift Oper und Drama*; G.M. IACOVELLI, *Das Idomeneo-Libretto Mozarts als poetischer Text*; F. PIONTEK, *Der Krieg der Geschlechter. Mozarts Idomeneo und die neue Dramaturgie*; R. SCHÖNHAAR, *'Penthesilea Furens'. Antiklassisches Musiktheater im Zeichen Kleists bei Othmar Schoeck*; H. SCHULZE, *Die Figur des Odysseus in der Frühzeit der venezianischen Oper*; S. WIESMANN, „*Ah, non lasciarmi, no*“: *Einige Anmerkungen zu Jommellis Didone abbandonata*)

13./14.10.2000, Weimar: Musik und Theater um 1800 (Symposion des Instituts für Musikwissenschaft Weimar-Jena, Organisation: D. ALTENBURG; u.a. A. GIER, *Zwischen Tragödie und Melodram. Schillers Theater im Frankreich des 19. Jhs, am Beispiel der Wilhelm Tell-Bearbeitungen*; S. DÖHRING, *Schauspielmusik im Spannungsfeld von Konzeption und Realisation: Lindpaintners Faust-Vertonung*; H. FLASHAR, *Die griechische Tragödie als Gegenstand der Schauspielmusik – Mendelssohn und sein Umfeld*)

29.10.–1.11.2000, München: Stimmen, Klänge, Töne – Synergien im szenischen Spiel (Tagung der Gesellschaft für Theaterwissenschaft; u.a. D. ALTENBURG, *Das Phantom des Theaters. Zur Schauspielmusik im späten 18. und 19. Jh.*; J. MAEHDER, *Funktionen der Sprechstimme im experimentellen Musiktheater Mauricio Kagels*; J. LIEBSCHER, *Sprechnoten – Sprechgesang – Singschauspieler. Melodramatische Techniken um 1900*; G. PICKERODT, *Gebärdensprache, Sprachgebärde und musikalische Gebärde, dargestellt am Beispiel der Oper Elektra (Strauss–Hofmannsthal)*; M. BIRBILI, *Sprechen und Schweigen im Musiktheater: „Intermedialität“ und das melodramatische Prinzip in Randsituationen einer Gattung*; M. LINHARDT, *Singen und Sprechen im Unterhaltungstheater des 19. und frühen 20. Jhs*; B.

TOUSSAINT, *Die Darstellung des Singens als Ausdruck. Von Wünschen, Hoffnungen und Ahnungen in Musicals*; A. LANGER, *Die stumme Rolle in der Oper des 19. Jhs*; M. WOITAS, *Stimmwelten. Konzepte vokaler Komposition bei John Cage und Georges Aperghis*; D. SCHMIDT, *Incidental Music? Gösta Neuwirths Musik zu dem Theaterprojekt Der Tag zieht den Jahrhundertweg von Johanna Tomek und dem Theater m.b.H. Wien (1996)*; R. BRAUN-MÜLLER, *Die Emanzipation der Bühnenmusik. Der Opernkomponist Frank Castorf*; B. ZUBER, „Akustische Wordoubles“ und vokale Klangskulpturen. *Sprechen und Singen in Wolfgang Rihms Musiktheater Die Eroberung von Mexiko*; C. RISI, *Prima la musica? Prima la voce. Überlegungen zur Analyse musiktheatraler Aufführungen anlässlich der Produktion Monteverdi Método Bélico der Gruppe El Periférico de Objetos (Brüssel/Berlin 2000)*

17. – 19.11.2000, Bologna: **La storia della musica: prospettive del secolo XXI** (Quarto Colloquio di Musicologia del „Saggiatore Musicale“; u.a. P. MECARELLI, *L'opera francese e la riforma del melodramma a Parma nella seconda metà del Seicento: analisi e confronto dell'assetto orchestrale*; L. MATTEI, *Da capo e forma sonata nell'opera italiana dell'ultimo Settecento: il caso Paër*; S. LAMACCHIA, *Di un'opera senza antipasto: la Zelmira di Rossini*; G. PAGANNONE, *Un'opera „a tre“ o „a quattro“? Vicende di una partitura dimenticata: Pia de' Tolomei di Cammarano e Donizetti*)

22.11.2000 – 16.5.2001, Paris: **Histoire du spectacle vivant, XIXe–XXe siècles** (ein Vortrag pro Monat, Organisation: J.-CL. YON / E. LOYER, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines. Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines; u.a. J.-CL. YON, *La carrière posthume d'un musicien ou Offenbach aux Enfers*, 20.12.2000)

30.11. – 2.12.2000, Paris: **La traduction des livrets: aspects théoriques, historiques et pragmatiques** (Université Paris-Sorbonne, Organisation: G. MARSCHALL; u.a. K. KAINDL, *Normes et conventions: un cadre théorique pour l'analyse des traductions d'opéras*; G. MARSCHALL, *Contraintes métriques, lexicales et syntaxiques de la traduction „musicale“*; H.S. POWERS, *Translation of French Libretto Verse into Italian*; A. GIER, *Traduire l'opéra bouffe: l'exemple de Jacques Offenbach*; J.-CL. YON, *Whittington d'Offenbach: féerie anglaise ou française?*; H. SCHNEIDER, *Les traductions d'opéras-comiques français entre 1760 et 1780*; J. HERMAN und Mitarbeiter, *Pierrot Lunaire de Schönberg et ses traductions*; L. Quetin, *De Tarare (Paris) à Axur Rè d'Ormus (Vienne) sous la plume de Da Ponte et Salieri: traduction, adaptation ou réécriture d'un livret français en italien en 1788?*; M. TRAVEN, *The Importance of Musical Rhetoric in Translating Mozart's Operas*; G. CILIBERTI, *La version italienne du livret de Die Zauberflöte par Giovanni De Gamerra*)

26.-28.1.2001, Berlin: „Tutto nel mondo...“ Die Verdi-Rezeption im deutschsprachigen Raum (Veranstalter: Komische Oper, Staatsoper unter den Linden, Deutsche Oper Berlin, FU Berlin/Puccini Research Center, Istituto Italiano di Cultura Berlin; u.a. J. HERZ, *Zur Geschichte der Verdi-Regie in der DDR*; G. REGN, *Dramaturgie der Leidenschaft: Musikdrama und Sprechtheater im italienischen Risorgimento*; C. MAEDER, *Jago und Otello zwischen Wissen und Unwissenheit: Anmerkungen zu den sinngebenden Paradoxien in Arrigo Boitos Werk und deren Interpretation durch Giuseppe Verdi*; M. WITTMANN, *Pacini, Mercadante, Verdi – zur Situation der italienischen Oper in den 1840er Jahren*; R. EISINGER, *Franz Werfels melodramatische Sendung. Anmerkungen zum Roman der Oper und zu seinem Verdi-Bild*, S. DÖHRING, *Die deutsche Verdi-Rezeption zur Zeit des Nationalsozialismus*)

2./3.3.2001, Rom: Il libretto d'opera italiano: Stato delle ricerche e prospettive di studio (Organisation: J. STREICHER; Vorträge zum Stand der Librettoforschung [17. Jh.: P. BESUTTI, 19. Jh.: J. STREICHER, 20. Jh.: R. GIULIANI], zu Forschungsprojekten, Librettosammlungen in it. und amerikanischen Bibliotheken, it. Librettisten im deutschen Sprachraum [S. TSCHÖRNER, A. GIER]; Tavole rotonde „Prospettive di studio“ und „Il progetto di un *Dizionario dei librettisti italiani*“)

20./21.4.2001, Louvain-la-Neuve: Journées d'études Verdi (Centre d'Etudes italiennes – Unité de Musicologie, Université catholique de Louvain; u.a. C. MAEDER, *Verdi et l'opéra de fin de siècle*; CHR. GEORIS, *La figure de l'ironie dans Otello*; P. ROSS, *Construction et jeu dans le Falstaff de Verdi et Boito*; A. GIER, *Arrigo Boito, adaptateur de Shakespeare: l'exemple d'Otello*; B. FOCCROULLE, *Otello, opéra politique?*; E. LICHTENHAHN, *Entre „réalisme“ et „wagnérisme“: l'écho des premières représentations de l'Otello de Verdi en Allemagne et à Vienne*)

26.-28.10.2001, München: Die Sonne von Versailles. Kunst und Kultur im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts (im Institut français; Referenten: H. LINDNER, Literatur; A. MENKE-SCHWINGHAMMER, Kunsthistorische Führung; T. KREHAHN, Musik und Konzeption, u.a. *Die französische Barockoper: Jean-Baptiste Lully und Jean-Philippe Rameau*)

5./6.11.2001, Paris: Vincenzo Bellini and France. History, Performance and Reception of His Work [oder: Der unaufhaltsame Niedergang des Französischen in Frankreich] (Université de Paris – Sorbonne, Observatoire Musical Français in Zusammenarbeit mit der Univ. Catania; Organisationskomitee: D. PISTONE, S.E. FAILLA, G. MONTEMAGNO)

21.-24.11.2001, Basel: Musik-Theater heute – eine Standortbestimmung (Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung im Rahmen des „Europäischen Musikmonats 2001“; u.a. A. GIER, *Sprachsepsis und Sprachverlust im zeitgenössischen Musiktheater*; A. PORTER,

Contemporary History as the Matter of Music Drama (Nixon in China, The Death of Klinghoffer, Harvey Milk, etc.); J. MAEHDER, *Librettodichtung versus Zitatcollage. Texte als Basis des Musiktheaters von Luciano Berio und Sylvano Bussotti*; M. BUTOR, *Ecrire pour la musique*; D. SCHMIDT, *Vom Drama zur Märchenlandschaft. Szene und Text in den Musiktheaterwerken von Helmut Lachenmann und Heinz Holliger*; U. MOSCH, „...eine von der artikulierten Sprache unabhängige Poesie im Raum...“ *Formen autonomer Musikdramaturgie am Ende des 20. Jhs*; M. TAYLOR, *Narrative and Musical Structures in Harrison Birtwistle's Mask of Orpheus*; A.C. SHREFFLER, *Instrumentale und szenische Dramaturgie bei Elliott Carter*; W. KONOLD, *Oper, Anti-Oper, Anti-Anti-Oper*; H.-K. METZGER, *Instrumentales Theater: Begriff und Sache*; M. ZENCK, *Antonin Artaud – Pierre Boulez – Wolfgang Rihm – Toshio Hosokawa. Zur Re- und Transritualisierung des europäischen Musiktheaters im 20. Jh.*; J. ZIMMERMANN, *Das Ideal des Gesamtkunstwerks und die konkreten Bedingungen der ästhetischen Erfahrung*

DFG-Forschungsprojekt „Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830“

„Seit Mai 2000 [existiert] an der Universität Bonn ein von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördertes Projekt zur Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830 (...), das zunächst auf drei Jahre befristet wurde. Es handelt sich dabei um ein interdisziplinäres Forschungsprojekt zwischen Musikwissenschaft und Romanistik unter der wissenschaftlichen Betreuung von Prof.Dr. WOLFRAM STEINBECK (Musikwissenschaft) und Prof.Dr. WOLF-DIETER LANGE (Romanistik) mit den wissenschaftlichen Mitarbeitern Dr. des. PANJA MÜCKE (Musikwissenschaft) und Dr. CHRISTIAN KELNBERGER (Literaturwissenschaft).

Ziel des Projekts ist es, ein umfassendes und differenziertes Bild der noch ungenügend erforschten Epoche der Operngeschichte zwischen 1770 und 1830 zu entwerfen. Einen Schwerpunkt bildet zunächst das Repertoire der Höfe Berlin, Dresden, München, Weimar und Wien mit dem Versuch, der italienischen Oper eine deutsche Oper an die Seite zu stellen.

Zum gegenwärtigen Zeitpunkt ist eine Datenbank im Entstehen, in der das Opernrepertoire der exemplarischen Höfe detailliert aufgenommen wird. Darauf basierend werden die Textbücher, Aufführungsmaterialien, Theaterakten und zeitgenössischen Dokumente ausgewertet und die textliche sowie musikalische Schicht der Werke analysiert.“

aus dem Rundschreiben der Projekt-Mitarbeiter vom 17.10.2000

Da Ponte Institut für Librettologie, Don Juan-Forschung und Sammlungsgeschichte, Wien

Das Da Ponte Institut (Direktor: HANS GEORG NICKLAUS) hat seine Arbeit vor etwa einem Jahr aufgenommen; es „befaßt sich mit interdisziplinären Forschungsprojekten zum Genre des Librettos in der älteren Operngeschichte (etwa bis 1800) sowie mit Text- und Wirkungsgeschichte des Don Juan-Stoffs. In einem dritten Forschungsbereich des Instituts werden Themen der Sammlungsgeschichte bearbeitet, insbesondere unter dem Gesichtspunkt der Inszenierung kulturhistorisch bedeutsamer wissenschaftlicher oder künstlerischer Sammlungen.

Die Projekte des Da Ponte Instituts verfolgen eine interdisziplinäre Erforschung sowie kulturhistorische Kontextualisierung ihrer Forschungsgegenstände; darüber hinaus wird – in Tagungen und Konsultationen – eine enge Verbindung mit den aktuellen Problemen der Darstellung und Realisierung des jeweils untersuchten Genres – Libretto, Oper, Schauspiel, Ballett, Sammlung – angestrebt.

Arbeitsschwerpunkte Librettologie

- Libretti als kultur- und mentalitätsgeschichtliche Dokumente
- Kulturwissenschaftliche Kontextualisierung ausgewählter Themen, Motive, Figuren italienischer Libretti bis 1800
- Archivalische Erfassung (Datenbank) alter Libretti auf der Grundlage des *Catalogo Sartori* und im Hinblick auf motivgeschichtliche Suchstrategien
- Oper in der Oper / Gesang im Gesang: Sammlung und Analyse selbstreflexiver Motive in alten Libretti (*Metamelodramma*: Stimme und Gesang, Theaterleben und Operninszenierung als Opernstoff)
- Zusammenarbeit mit Personen und Institutionen der Opernpraxis bei Operninszenierungen oder anderen Formen der Operndarstellung (Film, Radio, CD-Rom, Internet etc.)“

In den schönen Räumen des Instituts neben der Staatsoper fand am 22./23.6. eine erste Tagung zum Thema „Mythos und Gegenwart. ‘Zeitlosigkeit’ oder ‘Zeitverbundenheit’ barocker Opernstoffe im Hinblick auf aktualisierende oder historisierende Inszenierungsstrategien“ statt.

Referenten: M. HASELBOCK, Originalsprache? Praktische Erfahrungen in der Aufführung von Opernarbeiten des 18. Jhs in zeitgenössischen und modernen Übersetzungen; A. GIER, Liebe, Wahn und Bühne. Die Paradoxie der Leidenschaft in der Opera seria und das Regietheater; A. NOE, Der kaiserliche Hofdichter Nicolò Minato (Biographie und Werkregister); M. KUPFERBLUM, Vom Mythos zur Commedia dell’arte. Zeitgenössische Regieansätze zur Aktualisierung alter Opernlibretti; S. DAHMS, Orpheus und Don Juan. Getanzter Mythos und die Ballettreform des 18. Jhs in Theorie und Praxis.

Adresse: Da Ponte Institut für Librettologie, Don Juan Forschung und Sammlungsgeschichte, Goethegasse 1, A-1010 Wien, Tel. +43 1 5126163; Fax +43 1 5126163-26; e-mail office@daponte.at; <http://www.daponte.at>.

Die Association Musicale d'Etudes Franco-Allemandes (AMEFA)

Die AMEFA, so liest man im Impressum ihrer Cahiers, „wurde 1994 gegründet, um insbesondere in den Bereichen Musik und Musikwissenschaft den Dialog zwischen deutsch- und französischsprachigen Ländern zu fördern“; ihr Sitz ist Saarbrücken. Die wissenschaftlichen Aktivitäten der (noch) kleinen, aber feinen Gesellschaft haben sich bisher auf den Dirigenten Karl Ristenpart konzentriert: Die Akten eines Kolloquiums sind bereits publiziert (*Karl Ristenpart und das Saarländische Kammerorchester (1953-1967)* (Convergences, 8), Bern: Peter Lang 1999), eine Ristenpart-Biographie ist in Vorbereitung. Die AMEFA baut außerdem ein Centre d'Information sur les Relations Franco-Allemandes en Musicologie (CIRFAM) auf, das bisher vor allem aus einer bibliographischen Datenbank zu bestehen scheint, und gibt unter der Federführung ihres Ersten Vorsitzenden DAMIEN EHRHARDT seit 1999 die *Cahiers de l'AMEFA* heraus (zwei Hefte jährlich; offenbar ist pro Heft ein Forschungsbeitrag, neben einem Berichtsteil, vorgesehen).

Anschrift: AMEFA e.V., FR 7.8 Musikwissenschaft, Universität des Saarlandes, Gebäude 11.1, Postfach 151150, D-66041 Saarbrücken, Fax +49 681 302 2851.

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)

OSWALD PANAGL, Salzburg: Programmheft *Die Zauberflöte* (Wiener Staatsoper)

RETO MÜLLER, Sissach: Programmheft Pavesi, *Ser Marcantonio* (Lugo)

WOLFRAM ENSSLIN, Saarbrücken: Programmhefte F. Paër, *Leonora* (Opernhaus Zürich; enthält das Libretto, it./dt.); Opernszenen – Rossini & Co. (Festival Rossini in Wildbad, 2000)

UDO SALZBRENNER, Theater Magdeburg: Programmhefte H. Schanderl (Text: L. Hübner), *Der Maschinist* (Theater Magdeburg, EA 23.9.2000; UA Expo Hannover, 16.9.2000); *Don Pasquale*; Verdi, *Ein Maskenball*

HERBERT VOGG, Wien: HERBERT VOGG, *Franziskus*. Kirchenoper. Musik von HEINZ KRATOCHWIL op. 161 (1987). Textbuch, Wien: Doblinger 2000, 31 S.

DERS., *Das große Ossiach-Spiel* (Textbuch) [geschrieben zum 25-Jahr-Jubiläum des Carinthischen Sommers], Ossiach: Carinthischer Sommer 1994, 32 S.

DERS., *Hochzeit in Kana*. Kirchenoper, Musik: PETER PLANYAVSKY [Ein Auftragswerk des Carinthischen Sommers (Ossiach-Villach)], Ossiach: Carinthischer Sommer 1998, [24] S. (unpag.)

DERS., *Riesen, Zwerge, Menschenfresser*. Musiktheater in zwei Akten frei nach dem Märchen *Der selbstsüchtige Riese* von Oscar Wilde zu dessen 100. Todestag. Musik von GERHARD SCHEDL [Auftragswerk des Carinthischen Sommers]. Textbuch, [Ossiach-Villach: Carinthischer Sommer 2000], [16] S. (unpag.), sowie Programmheft

HUGO WOLF, Sämtliche Werke Bd 12/3. *Der Corregidor*. Oper in vier Aufzügen. Text nach einer Novelle des Pedro de Alarcon von ROSA MAYREDER-OPERMAYER. Libretto vorgelegt von LEOPOLD SPITZER, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 1995, 71 S.

URSULA MATHIS-MOSER, Innsbruck: Bulletin des Archivs für Textmusikforschung (BAT), Nr. 6 – Oktober 2000, 38 S.; 7 – März 2001, 38 S.

ANSELM GERHARD, Bern: Feuilleton-Beilagen zu Verdis 100. Todestag aus Die Tagespost (27.1.2001); Neue Zürcher Zeitung (27./28.1.2001)

JOHANNES STREICHER, Rom: *Per Massimiliano Robespierre*. Scene musicali di Giacomo Manzoni, Milano: Ricordi 1975, 36 S.

Il figliuol prodigo. 5 Scene di G. Francesco Malipiero (da Pierozzo Castellan de Castellani). Musica di G. Francesco Malipiero, Milano: Ricordi 1957, 24 S.

[Programmbuch] 54a Settimana Musicale Senese. 16-23 luglio 1997, Siena: Fondazione Accademia Musicale Chigiana 1997, 203 S.

Programmhefte *Un giorno di Regno* (Parma, 1997/98); *Mercadante, Elena da Feltre* (Lugo, 1998/99); *Le musiche di Jacopo Peri sopra L'Euridice del Sig. Ottavio Rinuccini* (Firenze, 2000)

Magister-, Examens- und Diplomarbeiten zum Libretto

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

MONIKA FLIEGNER, Musik und literarischer Text: Formen der Musikalität im Werk Christian Gailly's (am Beispiel von *K.622, L'Air* und *La Passion de Martin Fissel-Brandt*), Zulassungsarbeit für das Lehramt an Gymnasien 2001, Betreuer: Albert Gier

ADRIAN KÄMPFER, Operndichtung: Umdichtung Nachdichtung Verdichtung? Zum Gattungstransfer bei zwei Opern nach E.T.A. Hoffmann [Walter Braunfels, *Prinzessin Brambilla*; F. Busoni, *Die Brautwahl*], Lizentiatsarbeit der Philos. Fakultät der Univ. Zürich 2000, Betreuer: Ulrich Stadler

Lektüre-Notizen

(Von den Autoren übersandte Arbeiten sind mit * gekennzeichnet)

*ANNA VENCATO, *Rassegna di studi sul libretto d'opera*, Lettere italiane (2000), S. 282-317

Der gut informierte Forschungsbericht (der natürlich nur eine Auswahl der einschlägigen Publikationen behandeln kann, vgl. S. 282) überzeugt durch ausgewogene Urteile und zeigt auch neue Forschungsperspektiven auf; behandelt werden nacheinander Librettokataloge, Probleme der Libretto-Philologie (besonders wichtig, S. 285-289), Textausgaben, Lexikologisches, lit. Vorlagen (Dante, Tasso, Shakespeare, W. Scott u.a.); an Arbeiten zur Poetik und Geschichte der Gattung wird leider (fast) nur mein Libretto-Buch genannt. Es folgt (S. 301-317) eine exemplarische Übersicht zum it. Libretto des 17. Jhs [man vermißt z.B. V. KAPP, *Liebeswahn und Staatsräson in der Oper L'incoronazione di Poppea*, in: *Italia viva. Studien zur Sprache und Lit. Italiens. Fs. für HANS LUDWIG SCHEEL*, Tübingen 1983, S. 213-224; MEHLTRETTER, *Die unmögliche Tragödie*, vgl. hier 4,11; sowie einige Beiträge des Sammelbands *Claudio Monteverdi und die Folgen*, vgl. hier 5,14f.]

*PIA JANKE, *Dramaturgie der Leidenschaften. Libretti aus vier Jahrhunderten*, Wien: Praesens 2000, 300 S.

Dieser Sammelband vereinigt 37 „Fallstudien“ (S. 7), die teils „wissenschaftlich fundierte Auseinandersetzungen“ sein wollen, teils für Programmhefte geschrieben wurden; auf die Erstveröffentlichung wird manchmal verwiesen, in vielen Fällen aber nicht. Das Hauptinteresse gilt den „unterschiedlichen ‘Dramaturgien der Leidenschaften’“, speziell den „vom männlichen Blick imaginierten Frauenfiguren, die (...) als Wunsch- oder Angstprojektionen des männlichen Unbewußten kenntlich gemacht werden“ (S. 8). Die einleitende Feststellung „Das Libretto wird als Textsorte eingestuft, die nicht den Ansprüchen eines vollwertigen literarischen Werkes entspricht. Und keine wissenschaftliche Disziplin fühlt sich für sie zuständig“ (S. 7), scheint allerdings den Forschungsstand von 1960 oder 1970 zu reflektieren.

Der thematische Bogen spannt sich von Cavallis *Didone* bis zum Musiktheater Olga Neuwirths; Schwerpunkte bilden Mozart (fünf Beiträge; daß in *La finta giardiniera* „das Motiv der Treueprobe (...) in der Beziehung Violante – Belfiore aufgegriffen wurde“, S. 66, leuchtet nicht ein, da Belfiore schon vor der Wiederbegegnung mit der Geliebten mit Pauken und Trompeten durchgefallen wäre) und Richard Strauss (vier Beiträge). Knapp die Hälfte der Texte sind dem 20. Jh. gewidmet (17, gegenüber 2 zum 17., 7 zum 18., 11 zum 19. Jh. [je zwei Beiträge zu Verdi und Puccini, daneben Gomes, *Il Guarany*; Bizet, Tschaikowsky, Wagners *Ring...*]); „Werkeinführungen“ (vgl. S. 7) zu *Pelléas et Mélisande*, *Jenůfa*, *Wozzeck* oder *Lulu* dürften für die Zielgruppe des Sammelbandes weniger interessant sein als Beiträge zu Kreneks *Kehraus in St. Stephan*, Blachers *Hebemeajaja*, Thomas Bernhards *Libretti*, Beat Furrers *Blinden* oder Salvatore Sciaccinos *Tödlicher Blume*.

*COSTANTINO MAEDER, *Istanze di mediazione nella narrativa, nella musica e nello spettacolo dell' Ottocento*, aus: *Studi di teoria e storia letteraria in onore di PIETER DE MEIJER*, a cura di DINA ARISTODEMO, C.M. e RONALD DE ROOY, Firenze: Franco Cesati 1996, S. 93-109

Erkennt in der Sonatenhauptsatzform die Präsenz einer dem allwissenden Erzähler vergleichbaren Instanz (S. 99). – Im Drama sei der implizite Autor (der vom Erzähler kaum zu unterscheiden sei, vgl. S. 106) u.a. über die metrische Gestaltung faßbar (S. 101); wenn die metrische Struktur des Librettos als Vorschlag für die musikalische Umsetzung verstanden wird (S. 102), ist es freilich eindeutig

der empirische Autor, der mit seinem Komponisten kommuniziert. Die Trennung von Rezitativ und Arie zeige, daß „l'istanza enunciante commenta ogni azione in scena e la giudica“ (S. 103); trotz der 'transpsychoologischen' Konzeption vieler Opernfiguren (vgl. M. PFISTER, *Das Drama*, München⁸ 1994, 248) würde ich allerdings nicht schlechtweg jede Selbstanalyse als verdeckten Erzählerkommentar werten wollen. Auf das Reden und Handlungen der Figuren kommentierende Orchester als dem Erzähler vergleichbare Instanz z.B. bei Wagner geht MAEDER nicht ein.

*COSTANTINO MAEDER, *Ansätze zu einer dramatischen Theorie des italienischen Opernveresses*, aus: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft N.F. 16 (1996), S. 65-79

Entwurf einer Theorie, die den „gewissen Isomorphismus zwischen Sprache, Bedeutung und musikalischer Behandlung“ (S. 79) über eine funktionale Analyse der metrischen Form zu erfassen sucht (Hauptkriterium der metrischen Segmentierung ist die Versart, zu weiteren Kriterien vgl. S. 68). Worum es geht, zeigt sehr deutlich die Anfangsszene aus *Rigoletto* (vgl. S. 70f.): Hier sind dem Herzog und den Hofleuten doppi senari, Monterone dagegen doppi quinari zugewiesen. Der Wechsel der Versart bedingt einen musikalischen Rhythmuswechsel und markiert dadurch den Gegensatz der Kontrahenten. Ob man so weit gehen sollte, den doppi senari an dieser Stelle die Konnotation /Falschheit/, /Oberflächlichkeit/ u.ä., den doppi quinari dagegen /Haß/, /Rache/ zuzuschreiben (S. 71), scheint mir fraglich: M.E. genügt der Kontrast an sich zur Erklärung der dramatischen Wirkung. Daß *Rigoletto* zuletzt zu den quinari, also auf Monterones Seite, wechselt (S. 71), ist bemerkenswert, man darf allerdings nicht übersehen, daß er nur einen einzigen quinario singt. – An Beispielen Leoncavallos wird anschließend (S. 73f.) gezeigt, daß in der veristischen Librettistik isometrische Verse für Konvention oder Falschheit, anisometrische für Aufrichtigkeit stehen. Der Ansatz scheint geeignet, ein bisher vernachlässigtes Ausdrucksmittel der italienischen Librettistik zu analysieren.

*HERBERT SCHNEIDER, *Einheit und Vielfalt des europäischen Musiktheaters*, aus: ROLAND MARTI (Hrsg.), *Europa. Traditionen – Werte – Perspektiven. Beiträge zu einer Ringvorlesung der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlandes im Sommersemester 1999*, St. Ingbert: Röhrig 2000, S. 155-178

Bewundernswert konzise Übersicht über 400 Jahre Operngeschichte, die dem 17. und 18. Jh. etwas mehr Raum gibt als der Folgezeit und Frankreich neben Italien ins Zentrum rückt. Wichtige Aspekte der Stoffwahl (zur „gemeinsamen europäischen Tradition der Stoffübernahmen und -adaptationen“ vgl. S. 170), formalen Gestaltung und der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen werden exemplarisch behandelt. [Es sei daran erinnert, daß Rossinis *Tancredi* auf einer Tragödie Voltaires, nicht auf Tasso basiert (zu S. 161); die „kaum motivierte Wiederholung von vite“ in der zweiten Strophe der Habanera aus *Carmen* (S. 165) ist wohl eher damit zu erklären, daß Versform und Reimschema (durch die erste Strophe) vorgegeben waren, als mit nachträglicher Textierung vorhandener Musik.]

SUSANNE MEIER, *Liebe, Traum und Tod. Die Rezeption der Grimmschen Kinder- und Hausmärchen auf der Opernbühne* (Schriftenreihe Literaturwissenschaft, 45), Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, 332 S.

Diese von HEINZ RÖLLEKE betreute germanistische Dissertation erfaßt die Opern nach Grimms Märchen in fünf Zeitstufen: 1750-1830; 1820-1880; 1880-1920: Deutschland; ca. 1900: ausländische Oper; „Von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart“. Das etwas überraschende Eingangsdatum 1750 erklärt sich damit, daß Frau MEIER die verschiedenen Gestaltungen eines Stoffes gewöhnlich im Zusammenhang behandelt und dabei auch z.B. auf Perrault basierende Opern einbezieht (wobei sie ihre eigene chronologische Gliederung immer wieder mißachtet). Am gelungensten scheint der Abschnitt über die deutschen Märchenopern der Jahrhundertwende (S. 89-147), denen die durchgehenden Bezüge auf Sprachstil und Motive Wagners eine gewisse Homogenität verleihen. Dagegen bleiben die Ergebnisse der abschließenden Zusammenschau (S. 235-312) recht vage; zum einen liegt das daran, daß Märchenopern von Grétry bis Franz Hummel weder historisch noch systematisch auf einen Nenner zu bringen sind, zum anderen fehlt der Arbeit aber auch eine klare Frageperspektive: Die literaturwissenschaftliche Librettoforschung hat Frau MEIER nicht zur Kenntnis genommen; zwar ist von den „Gesetzen der Gattung“ Libretto die Rede (S. 276), aber es bleibt unklar, was sie darunter versteht. Die einleitend (S. 1 und passim) benannten Prinzipien „Erotisierung und Psychologisierung“ sind in den Märchenopern, aber auch in den meisten anderen Literarisierungen von Märchen (mindestens) seit dem Artusroman bestimmend, taugen also nicht zur Abgrenzung einer Gattung. Der Wert der Arbeit wird außerdem durch zahlreiche Fehler und Ungenauigkeiten im Detail gemindert. Eine umfassende Studie zur Märchenoper (die sich nicht nur auf 'Opern nach den Brüdern Grimm' beschränken sollte) steht immer noch aus.

*Revue Belge de Philologie et d'histoire – Belgisch Tijdschrift voor filologie an geschiedenis 76 (1998), Heft 3: [Schwerpunktthema] *Don Giovanni en prose. Huit études intersémiotiques sur le récit musical*, S. 649-791

Das Themenheft bietet sieben intermediale Lektüren zu romantischen und modernen Erzähltexten, die von einer Einleitung des Herausgebers und einem Beitrag zur Theorie der Beziehungen zwischen Literatur und Musik eingerahmt werden. – In seiner Einleitung (S. 649-666) unterscheidet JAN HERMANN zwischen narrativer *mise en abyme* und *mise en extase* der Oper Mozarts („quand l'opéra devient le prétexte d'un discours philosophique ou esthétique sur la puissance de la musique“, S. 650). Nach der Repräsentation des Mythos im (dramatischen) Text, des Textes auf der Bühne und des Librettos in der Musik (vgl. S. 652; 661) stellt die Repräsentation der Oper im narrativen Text eine vierte Vermittlungsstufe dar; dabei ergibt sich das Paradox, daß die Literatur ihre eigene Unfähigkeit, den Gehalt der Musik zu erfassen, *sagt*: „L'intérêt se déplace de l'essence donjuanesque, encore fondatrice en poésie, à l'écriture même et à l'impossibilité qu'elle éprouve à accueillir, à *comprendre* Don Juan“ (S. 660). – Im ersten Beitrag (*Le Don Juan d'E.T.A. Hoffmann et le frisson du fantastique*, S. 668-678) liest JAN HERMANN E.T.A. Hoffmanns Novelle als „histoire de la genèse d'une lecture“ (S. 671): Der Mozarts Oper deutende Essay stehe in Widerspruch zu der phantastischen Erzählung, die ihn einrahme: Im Essay werde der Sinn der Oper allein durch die Musik offenbart (und sei daher nicht durch Sprache mittelbar), in der Erzählung enthülle Donna Anna das Geheimnis mittels der Sprache (S. 676). – HÉLENE SERVAES, *Emmeline d'Alfred de Musset, un pré(-)texte musical* (S. 679-685; die Heldin der Novelle verweigert sich der Realität, und damit der sprachlichen Kommunikation; sie bevorzugt die Musik, weil diese keinen referentiellen Bezug zur außermusikalischen Wirklichkeit hat, S. 683). – CLARA VAN DEN BROEK (*Le Château des Désertes de Georges Sand, cours de jeu dramatique*, S. 687-708) geht aus von George Sands Theaterkonzeption, die in flagrantem Gegensatz zu Diderot (aber in Einklang mit Theoretikern der Romantik) den Gegensatz zwischen *être* und *paraître* negiert (S. 690-700). Célio, der Protagonist des Romans, vermag den Verführer überzeugend zu spielen, sobald er sich seiner Liebe zu Cécilia bewußt wird (S. 704f.): „Il ne s'agit plus de tromper, il s'agit de se découvrir à travers l'art“ (S. 706). [Zu den frühen *Don Giovanni*-Aufführungen in Paris (S. 681) vgl. B. CANNONE, *La réception des opéras de Mozart dans la presse parisienne (1793-1829)*, Paris 1991]. – GEERT MISSOTTEN (*A écouter: Ou bien... ou bien, l'œuvre musicale de Kierkegaard, sous la baguette de Don Giovanni*, S. 709-725) sucht die 'Musikalität' von Kierkegaards Schreibweise nachzuweisen (S.

710-715), bestimmt das Verhältnis Don Giovannis zu Faust („si Don Juan est du côté de la musique et de la sensualité, à Faust, par contre, appartiennent la parole et l'esprit“, S. 716; man hätte es sich fast gedacht) und Johannes (Kierkegaards fiktiver Tagebuch-Schreiber sei ein 'intensiver', Don Juan dagegen ein 'extensiver' Verführer, S. 717). – MACHTELD CASTELEN, *Au nom du Père et du Fils: Pierre Jean Jouve entre Statue de Pierre et Don / San Juan* (S. 727-744). – GEERT MISSOTTEN, *L'écriture et la vie dans l'instant: Marcel Jouhandeau et Don Giovanni* (S. 745-754; die Erzählung *Don Juan* „s'inscrit dans un réseau de textes qui nécessite une lecture plurielle, à la fois ouverte et hermétique“). – HÉLÈNE SERVAES, *Les grands moments d'un chanteur, ultime séduction de burlador* (S. 755-761; die Novelle von Louis-René des Forêts zeige, daß die Titelrolle in Mozarts *Don Giovanni* durch zahllose Interpretationsversuche immer rätselhafter und schließlich uninterpretierbar geworden sei [S. 758]; Molière sei nicht mehr fähig, Don Giovanni auf der Bühne zu verkörpern, weil für ihn der absolut gesetzte Gesang radikal von der Sprache geschieden sei).

LIEVEN TACK (*Ouverture(s). L'objet musico-littéraire: pour une analyse théorique de l'interférence*, S. 763-791) versucht zunächst, den Gegenstand der musikoliterarischen Studien („l'objet musico-littéraire“) schärfer zu fassen: Ausgehend von S.P. SCHERS Schema (S. 766; die von WOLF vorgeschlagenen Modifikationen, vgl. *Musicalized Fiction and Intermediality. Theoretical Aspects of Word and Music Studies*, in: *Word and Music Studies. Defining the Field. Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997*, ed. by W. BERNHART, S.P. SCHER and W.W., Amsterdam – Atlanta, GA 1999, S. 37-58, konnte er noch nicht berücksichtigen) betont TACK nicht die Gemeinsamkeiten, sondern den grundsätzlichen Unterschied zwischen Literatur und Musik: „Musique et littérature relèveraient ainsi théoriquement de deux déterminismes différents, l'un musico-technique, l'autre poético-langagier“ (S. 767). Ein „objet musico-littéraire“ sei nur gegeben, wenn die eine Kunstform die andere vollständig in sich aufnehme, so wie beim Gesang die Musik als „infrastructure“ für einen Text fungiere, ohne dessen Status als Text zu verändern (S. 768); außerdem ermögliche die schriftliche Fixierung von Literatur und Musik verschiedene Formen von 'Kopräsenz' (S. 769). Dagegen seien jene Phänomene, die SCHER unter 'Musik in der Literatur' rubrizierte (Form- und Strukturparallelen, Wortmusik, 'Verbal Music') nicht im strengen Sinn als „objets-musico-littéraires“ zu bezeichnen (S. 770f.). Die strikte Trennung zwischen Literatur und Musik wird im Aufsatz nicht begründet; ob in der Musik nicht doch Ordnungsprinzipien wirken, die syntaktischen oder narrativen Strukturen analog sind, wäre zu diskutieren. Was die Ausgrenzung der Kategorie 'Musik in der Literatur' angeht, bleibt abzuwarten, ob damit der Weg zu einer überzeugenderen Konzeptualisierung der fraglichen Phänomene (im innerliterarischen Rahmen) geebnet wird oder ob sich ein bloßer Streit um Worte anbahnt; daß bei den Form- und Strukturparallelen in produktionsästhetischer Perspektive von Einflüssen der Musik auszugehen ist, stellt offenbar auch TACK nicht in Frage (vgl. S. 771). – Der zweite Teil des Artikels (S. 772-786) setzt sich kritisch mit systematisch und historisch orientierten Forschungsansätzen (auch mit meinem Beitrag in P.V. ZIMA [Hrsg.], *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, Darmstadt 1995) auseinander; im Rahmen der Mitteilungen ist es leider nicht möglich, die sehr lesenswerten und anregenden Überlegungen im einzelnen zu diskutieren.

HARALD FRICKE, *Gesetz und Freiheit. Eine Philosophie der Kunst*, München: C.H. Beck 2000, 274 S.

1981 hatte HARALD FRICKE im gleichen Verlag „Eine Philosophie der Literatur“ unter dem Titel *Norm und Abweichung* vorgelegt; jetzt erweitert er die Perspektive auf alle Künste, denen das Ziel der „produktiven Überwindung gesetzter Grenzen“ (S. 13) gemeinsam sei. Ein knapper erster Teil (S. 13-33) stellt „Ebenen der künstlerischen Abweichung“ von Dichtung und Musik über Ballett, Pantomime, Plastik und Malerei bis zu Photographie, Film und Videokunst vor [die Aussage, „Erst in der Leitmotivik Richard Wagners“ würden „Variierte Wiederholungen (...) auf außer-musikalische Sachverhalte bezogen“ (S. 17), unterschätzt wohl die Bedeutung des musikalischen Mimesis-Konzepts vor allem für

die Ästhetik des 18. Jhs). Es folgt die „Präzisierung der Grundbegriffe“ (S. 34-74): Während sich literarische Sprache über die Abweichung von der sozial vermittelten sprachlichen Norm definiere (vgl. S. 36f.), seien „die *Materialien* der anderen Künste (...) beschränkt durch vor aller Konvention geltende *Naturgesetze*“ (S. 39), es sei folglich ein Modell von „Gesetz und Freiheit“ zu entwerfen. Überwunden werden durch die Künste nicht die Naturgesetze selbst, sondern „Gesetze naturbedingten [menschlichen] Verhaltens“ (S. 41). – Die „Einteilung“ der Künste (Schema S. 45) trägt dem Phänomen der Plurimedialität nicht hinreichend Rechnung und ist daher genötigt, Oper (als „Gesang mit Theater“), Singspiel (als „Theater mit Musik“) und Musical (als „Ballett mit Diversen [!]“) verschiedenen Kategorien zuzuordnen. Die Unterscheidung von Kunst und Design (S. 48-53) verabsolutiert, so scheint es, eine moderne Vorstellung von Zweckfreiheit der Kunst (ich wüßte nicht, wo man in FRICKES System eine – für die ältere Zeit unabdingbare – Kategorie ‘Gebrauchsmusik’ unterbringen sollte). Daß sich „das Neue“ im Sinne der Abweichungspoetik „bei näherem Besehen als ein ganz alter Hut“ erweist (S. 62, vgl. S. 54-62), ist nach Borges (vgl. die Erzählung *Pierre Menard*) nicht mehr überraschend.

Den umfangreichsten Teil (S. 75-217) bilden zehn „Interdisziplinäre Bewährungsproben“, denen seit 1981 veröffentlichte Aufsätze zugrundeliegen (viele wurde überarbeitet oder verändert). Es geht u.a. um „Rückert und das Kunstlied“, „Oper in der Oper“ (nach allgemeinen Überlegungen zu Autoreflexivität und *mise en abyme* passieren Beispiele vom frühen 18. Jh. bis zu Richard Strauss Revue), „Name und Taufakt bei Wagner“, „Hofmannsthal und die Strukturelle Komik“ (u.a. zur *Frau ohne Schatten*, S. 162ff.), „Politik und Poetik des Librettos bei Verdi“ (zu den Opern nach Dramen Schillers); ein kurzer Schlußteil (S. 219-229) erörtert das Verhältnis von „Kunst, Zeit und Tod“.

Musico-Poetics in Perspective. CALVIN S. BROWN in *Memoriam*, ed. by JEAN-LOUIS CUPERS and ULRICH WEISSTEIN (Word and Music Studies, 2), Amsterdam – Atlanta, GA 2000, xvii + 313 S.

Nachdem als erster Band in der Publikationsreihe der Word and Music Association eine Art Bestandsaufnahme oder Leistungsschau der musikoliterarischen Studien erschienen war (vgl. hier 7,13f.), ist der zweite Band dem Andenken CALVIN S. BROWNS gewidmet, der 1948 mit *Music and Literature: A Comparison of the Arts* einen wesentlichen Beitrag zur Erschließung des Forschungsgebiets leistete. Das Buch gliedert sich in drei Teile. Die vier Beiträge des ersten Teils (*Musico-Poetics Today*) führen über BROWN hinaus: JEAN LIBIS (*Inspiration musicale et composition littéraire. Réflexions sur un roman schubertien*, S. 3-16) kommentiert seinen eigenen Schubert-Roman *La musique et l'hiver* (1985). – Auch DAVID MICHAEL HERTZ (*The Composer's Musico-Literary Experience. Reflections on Song Writing*, S. 17-24) macht eigene Erfahrungen – als Komponist – fruchtbar. – FRANCIS CLAUDON (*Musico-Literary Research in the Last Two Decades (1970-1990): A Sequel*, S. 25-44), gibt einen Forschungsüberblick, der leider (bedingt durch die, offenbar langwierige, Genese des Gedenkbandes, welche der Titel spiegelt) die neuere Entwicklung nicht berücksichtigt (vor allem die Titel zur Oper, S. 35-38, wirken großenteils recht angejährt). – JEAN-LOUIS CUPERS (*Métaphores de l'écho et de l'ombre. Regards sur l'évolution des études musico-littéraires*, S. 45-71) bemüht Optik und Akustik, um eine Analogie zu etablieren, deren Erkenntniswert für eine Theorie der musikoliterarischen Beziehungen mir nicht deutlich geworden ist.

Der zweite Teil befaßt sich unmittelbar mit Person und Werk C.S. BROWNS: ULRICH WEISSTEIN, *The Miracle of Interconnectedness. Calvin S. Brown: A Critical Biography* (S. 75-113; zu den „methodological aspects“ vgl. S. 99-113 [daß BROWN „a natural enemy of hermeticism and the dubious cult of inintelligibility“ war, so S. 85, erleichtert den Zugang zu seinen Arbeiten, führt allerdings auch zu bedenkliehen Einsichtigkeiten]; WALTER BERNHART, *A Profile in Retrospect. Calvin S. Brown as a Musico-Literary Scholar* (S. 115-129; „On the whole, the author, while acknowledging his subject's role as that of ‘the pioneer of the field’, insists that, from the vantage point of the 1990s, many of Brown's tenets are rather dated“, resumierte U. WEISSTEIN, S. 115).

Den dritten Teil (S. 131-303) bilden 11 Beiträge von BROWN selbst (erstmalig veröffentlicht zwischen 1938 und 1987), wobei die (von BROWN generell vernachlässigte, vgl. S. 120) Gattung Libretto keine Rolle spielt.

JOHN HERSCHEL BARON, *Intimate Music. A History of the Idea of Chamber Music*, Stuyvesant, NY: Pendragon 1998, xii + 489 S.

Kammermusik wird hier verstanden als „solistic instrumental ensemble music of a serious nature performed in intimate surroundings“ (S. xii). „Except for Chapter I, which is largely devoted to defining the scope of this book, *A History of the Idea of Chamber Music* is chronologically organized at the most general level. Beyond that, national schools figure prominently, as well as genres and personalities. Throughout this book the composition of chamber music, the performance of chamber music, and the social, economic, political and aesthetic conditions for chamber music have been considered *per se* and as they interact. (S. xii)“

Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Quarto Centenario della Nascita dell'Opera, [Programmheft] *Il Potestà di Colognole. Dramma Civile Rusticale*, Musica di Jacopo Melani, Libretto di Giovanni Andrea Moniglia, Firenze: Teatro della Pergola 31 ottobre 2000, 47 S.

Auf dieses Programmheft (das ich der Freundlichkeit von JOHANNES STREICHER verdanke) sei hier vor allem deshalb hingewiesen, weil es den Text nach dem Libretto-Druck von 1657 (Exemplar der Biblioteca Apostolica Vaticana) bietet (S. 9-43; eine Fußnote weist auf Striche hin, die leider nicht im einzelnen nachgewiesen sind). *Il Potestà di Colognole*, mit dem das Teatro della Pergola 1657 eröffnet wurde, hat keine Aufnahme in Pipers Enz. des Musiktheaters gefunden (dort ist Melani nur mit der Festa teatrale *Ercole in Tebe* von 1661 vertreten, vgl. Bd 4, S. 49-52); Quelle des Librettos war die Komödie *La Tancia* (1611) von Michelangelo Buonarroti il Giovane.

KRISTIN RYGG, *Masked Mysteries Unmasked. Early Modern Music Theater and Its Pythagorean* [l. *Pythagorean*] *Subtext* (Interplay, 1), Hillsdale, NY: Pendragon 2000, xxxix + 267 S.

Das Buch vertritt eine klare These: „the French *ballet de cour* in its initial stage [1572-1581, vgl. S. xviii] and later the Jonsonian masque [1605-1631] emerged out of the ancient Pythagorean mystery tradition and its Renaissance revival. In the world conception of this intellectual stream, the arts carried a profound significance as a means of soul purification and development; they could ultimately be integrated into a path of initiation for each individual human being“ (S. 212). Die *masque* sei „quintessentially music theater“ (S. xv); in der von der elisabethanischen (vgl. hier 5,16) radikal verschiedenen 'Jonsonian masque' (S. 209) trete die politische Intention (vgl. S. xxv) hinter der philosophischen Zielsetzung zurück, „to offer a broad presentation of the Pythagorean world conception and consequent way of life“ (S. xxvi), die geometrischen Figuren der Tänze verwiesen auf die pythagoräischen Geheimlehren. Nach einer u.a. erkenntnistheoretisch-methodischen Einleitung (S. xv-xxxix; die Verteidigung der Autorintention gegen ihre poststrukturalistischen Verächter, S. xxxif., wird nicht jedermanns Sache sein) stellt Teil I (S. 1-50) die *masque* und „The French Cousin“ *ballet de cour* vor; Teil II (S. 51-142) gibt einen Überblick über die pythagoräische Tradition und ihre Fortführung in der Renaissance (Marsilio Ficino, Pontus de Tyard). Teil III (S. 143-207) deutet dann den *Balet comique de la Royne Circé* (1581) und 'Jonsonian masques' in pythagoräischer Perspektive. Skeptiker werden mit Frau RYGGs These gewisse Schwierigkeiten haben, aber über das hier ausgebreitete Material kann man nicht leichtfertig hinweggehen.

*ARNOLD JACOB SHAGEN, *'Chœur dansé' und 'Chœur en action'*. Zur szenischen Realisierung bewegter Chöre in der französischen Oper, aus: Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung, hg. von CLAUDIA JESCHKE und HANS-PETER BAYERDÖRFER (Documenta Choreologica. Studienbibliothek zur Geschichte der Tanzkunst), Berlin: Vorwerk 8 2000, S. 291-306

Untersucht „die szenische Darstellung des Tanzes im Zusammenwirken mit den Chorsängern“ vom 17. bis zur Mitte des 19. Jhs (S. 291): „Bis weit ins 18. Jh.“ stellte sich der Chor „in zwei Reihen an den beiden Seiten und einem Halbkreis im Bühnenhintergrund“ auf (S. 292; *Doppelgänger-Modell*: „Die Tänzer 'verdoppeln' gewissermaßen die Sänger, indem sie den regungslosen Choristen Bewegung verleihen“, S. 293). Szenische Bewegung des Chors wird verstärkt seit der Zeit Glucks gefordert (S. 296); dabei „bildeten Tänzer und Sänger [gewöhnlich] ein optisch möglichst einheitliches Kollektiv, wobei die Sänger seitlich und insbesondere hinter den Tänzern plaziert wurden“ (*Ensemble-Modell*, S. 299). Gelegentlich wird der Chor hinter der Bühne aufgestellt, auf der nur die Tänzer agieren (*Stellvertreter-Modell*, S. 300). Im Grand Opéra können Chor und Ballett auch „zwei unterschiedliche Kollektive verkörpern“: „In der Regel werden dabei die Aktionen der Tänzer vom Chor beobachtet und kommentiert“ (*Divergenz-Modell*, S. 305). [Im Zitat S. 299 *hommes d'osiers* wohl nicht „Trauerweiden“, sondern 'Schneiderpuppen'.]

*ANSELM GERHARD, *Bachs Weltruhm – ein Mißverständnis?*, in: Der kleine Bund. Kulturbeilage zum „Bund“, 22.7.2000, S. 1f.

Nennt als Faktoren, die die weltweite Wertschätzung Bachs vor allem im 20. Jh. begünstigt haben, die „instrumentenartige Führung der Singstimmen“ in seinen Vokalwerken, die dem seit der Romantik postulierten Primat der absoluten Instrumentalmusik entspreche; und (dadurch begünstigt) die Loslösung von Bachs geistlicher Musik aus der ursprünglich liturgischen Verwendungssituation im Zeichen einer säkularisierten „Kunstreligion“. Vor diesem Hintergrund werde Bach zum Kronzeugen der von Schönberg postulierten „Vorherrschaft der deutschen Musik“.

Händel-Jahrbuch. Hg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e.V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale), 46. Jg. (2000), Kassel etc.: Bärenreiter 2000, 428 S.

Die wissenschaftliche Konferenz im Rahmen der Händel-Festspiele 1999 hatte „Die italienische Kirchenmusik zur Zeit Händels“ zum Thema; die Kongreßakten (12 Vorträge) nehmen gut die Hälfte dieses Bandes ein: JULIANE RIEPE, *Kirchenmusik im Rom der Zeit Händels: Institutionen, Auftraggeber, Anlässe. Einige Anmerkungen* (S. 11-32), versteht unter 'Kirchenmusik' „mehrstimmige Vertonungen von Texten (...) die in der Liturgie erklingen konnten“ (S. 12); Ziel des Beitrags ist, den Kontext der römischen Kompositionen Händels zu rekonstruieren. – DONALD BURROWS, *The „Carmelite“ Antiphons of Handel and Caldara* (S. 33-47), bezweifelt, daß Händels Kirchenkompositionen aus dem Jahr 1707 sämtlich für die Vesper zum Patronatsfest der Kirche S. Maria del Carmine am 16. Juli 1707 bestimmt waren, und verweist auf Porporas wenig später komponierte Musik zum gleichen Fest. – MAGDA MARX-WEBER, *Neapolitanische Andachtsmusik zur Zeit Händels* (S. 49-61), zu Kantaten, Motetten, Lamentationen etc.; es scheint, „daß Händel von der neapolitanischen Kirchenmusik weit weniger beeinflusst wurde als von der venezianischen oder römischen“ (S. 61). – CAROLYN GIANTURCO, *Church Music in Tuscany 1680-1760: a First Survey* (S. 63-84), behandelt die Verhältnisse in Florenz, Pisa, Siena, Livorno, Pistoia, Lucca und Bientina. – NORBERT DUBOWY, *Bemerkungen zur Kirchenmusik von Antonio Lotti* (S. 85-99), stellt biographische Daten zusammen und problematisiert die Cha-

rakterisierung Lottis als des Hauptvertreters des *stile antico*: Maßgeblich sei weniger Palestrina als „eine lokale [venezianische], auf Zarlino gegründete und durch Lodovico Fuga vermittelte Tradition“ gewesen (S. 99). – RAINER HEYINK, *Pietro Paolo Bencini*, „uno de' più scelti maestri della corte di Roma“ (S. 101-124), gibt einen „ersten Überblick“ (S. 101) über Leben und Werk („liturgisch gebundene Kompositionen“ sowie „Kantaten, Serenaten und Oratorien“; S. 109) des von der Musikwissenschaft vernachlässigten Komponisten (1668-1755; vgl. auch H.J. MARX in: MGG² 2,1051-1053). – MICHAEL TALBOT, *Sacred Music at the Ospedale della Pietà in Venice in the Time of Handel* (S. 125-156), informativer Überblick über die Institution und die musikalischen Aktivitäten. – COLIN TIMMS, *Italian Church Music in Handel's London: the Sacred Works of Agostino Steffani* (S. 157-178), „his output of church music is not large and (...) the bulk of it dates from the first thirty years or so of his life“ (S. 158); die Werkliste (S. 175-178) umfaßt 50 Nummern (bei einigen weiteren ist die Autorschaft unsicher). – GRAYDON BEEKS, *Alessandro Scarlatti's „Lisbon“ Miserere: a Question of Authenticity* (S. 179-190), die beiden bekannten Hss. der vierstimmigen Komposition (in a-moll) gehen auf eine in Lissabon, März 1721, geschriebene Vorlage zurück (S. 182f.); BEEKS plädiert für die Zuschreibung an Alessandro Scarlatti. – BENEDIKT POENSGEN, *Zur Biographie Alessandro Scarlattis während der italienischen Jahre Georg Friedrich Händels: mögliche Begegnungen, Einflußnahmen und Fehl-Attributionen* (S. 191-204), Scarlatti trat Ende 1707 das Amt des Kapellmeisters an S. Maria Maggiore an (S. 195f.); das ihm zugeschriebene *Salve Regina* für Sopran, Alt, Streicher und Basso continuo könnte ein Werk Pergolesis sein (S. 203f.). – BERTHOLD OVER, *Ein Neapolitaner in Venedig: Nicola Porpora und die venezianischen Ospedali* (S. 205-230): „Man kann behaupten, daß Porpora die organisatorischen und sängerischen Grundlagen für den europäischen Ruhm der Ospedali legte. (S. 214)“ Zwischen 1726 und 1760 war er über längere Zeit an drei der vier Ospedali tätig; ein Grund für seinen Erfolg liegt in den „weichen neapolitanischen Melodien“, die „ebenso faszinierend und überraschend, wie unausgewogen und ungelenkt“ wirken (S. 218/20; vgl. auch eine Liste von Porporas Kompositionen für die Ospedali, S. 222-230). – MICHAELA FREEMANOVÁ, *The Librettos of the Italian Oratorios Performed in the Bohemian Lands in the 18th Century* (S. 231-244, mit einer Liste in Prag und Brno aufgeführter Oratorien).

Hinzu kommen fünf „Freie Forschungsbeiträge“: ELLEN T. HARRIS, *James Hunter, Handel's Friend* (S. 247-264), informiert (aufgrund sorgfältiger Archiv-Studien) über die Biographie des Färberei-Besitzers Hunter und zeigt, daß er mit dem als 'S7' bezeichneten Schreiber hs.licher Händel-Quellen identisch ist. – WERNER RACKWITZ, *Neues über J. O. B. Schaum* (S. 265-294), zu Leben und Werk Schaums (1763-1834), der seit 1821 geistliche Werke Händels übersetzte, bearbeitete und herausgab, und vielleicht auch Goethes Singspiel *Jery und Bätely* vertonte (S. 289-291). – MANFRED RÄTZER, *Händels Werke auf der Bühne 1705-1999. Eine Bilanz* (S. 295-312), sehr wertvolle, auf Vollständigkeit angelegte Statistik: Für die fragliche Zeit werden 1222 Opern-, 369 Oratorien- und 19 Kantaten-Inszenierungen nachgewiesen (S. 298); von den insgesamt 1610 Inszenierungen entfallen 115 auf den Zeitraum 1705-1900, 1901-1945: 263, 1946-1999: 1232 (S. 300). – IMANUEL WILHELM, *Metastasio als Regisseur von Poro: ein Versuch* (S. 313-334), resümiert (nach einleitenden Bemerkungen zum Verhältnis von Charaktertypus und Affektenlehre) Metastasios bekannte Äußerungen zur Gruppierung der Sänger auf der Bühne und entwirft auf dieser Grundlage ein hypothetisches Inszenierungskonzept. – GRAHAM CUMMINGS, *Handel, Telemann and Metastasio, and the Hamburg Cleofida* (S. 335-373), zu der am 25.2.1732 uraufgeführten Bearbeitung von Händels *Poro* für die Gänsemarkt-Oper; nach Bemerkungen zum originalen *Poro, rè dell'Indie* (UA 2.2.1731, S. 336-341) und zu Telemanns Bearbeitungspraxis (S. 342-345) gibt CUMMINGS eine sehr willkommene Übersicht über Aufführungen von Libretti Metastasios im deutschsprachigen Raum 1726-1740 (S. 345-351), beschreibt das in Hamburg 1732 gedruckte Libretto (S. 352-360; neben dem Londoner *Poro* hat der Übersetzer vielleicht Metastasio Original-Libretto *Alexandro nell'Indie*, und sicher Boccardsi Adaptation dieses Textes für Hasse [*Cleofide*, Dresden, August 1731] benutzt, da er aus dem Dresdner Libretto einige Passagen übernimmt) und die Partitur [CUMMINGS zitiert ausgiebig aus der Libretto-Vorrede des Übersetzers Wendt (S. 353f.), allerdings nur in seiner eigenen englischen Übersetzung; die Herausgeber sollten diese Unsitte nicht tolerieren, wenn es denn schon englisch sein muß, sollte wenigstens in einer Fußnote Platz für den Originaltext sein].

Programmbuch Bayerische Staatsoper [München]. Georg Friedrich Händel, Rinaldo. Spielzeit 1999/2000, 128 S.

Neben dem zweisprachigen Libretto (S. 55-76) enthält dieses schön (u.a. mit Kostümfigurinen und Bühnenbildentwürfen) illustrierte Programmbuch nicht weniger als acht Originalbeiträge. Theorie und Praxis führen dabei einmal mehr einen Dialog zwischen Tauben: Regisseur DAVID ALDEN erkennt, von historischem Bewußtsein unbelastet aber mit profunder TV-Bildung, in *Rinaldo* eine „Sex-Komödie“ und in *Armida* „die Mae West des frühen 18. Jhs“ (S. 14); ihm sekundiert der Psychologe SIEGFRIED HÖFLING, der „die Befreiung Jerusalems als machtpolitische Aktion“ wertet, „bei der der christliche Glaube als Legitimationsideologie für den blutigen Kreuzzug mißbraucht wird“ (S. 22) – man kann sich allerdings nicht recht vorstellen, welche geostrategische oder ökonomische Bedeutung Jerusalem im 12. Jh. für die zentraleuropäischen Mächte hätte haben können. Die historisch ausgerichteten Beiträge informieren u.a. über die Geschichte der Kreuzzüge oder über die Entwicklung des Stoffkreises um Renaut (de Montauban)/*Rinaldo* (WERNER WUNDERLICH); bei JÜRGEN SCHLÄDER hätte ALDEN (wenn ihn das denn interessierte) lesen können, worum es in dem von ihm inszenierten Stück geht: „Nicht das historische Ereignis, nicht der Kampf der Christen um Jerusalem, nicht die Gefährdung durch heidnisch-bösen Zauber, ja nicht einmal *Armidas* Zauberkünste selber sind eigentliches Thema dieser Oper, sondern die Vollendung des tapfern und verliebten Ritters zum tadellosen Galant homme, dem Idealbild des höfischen Menschen“ (S. 91f.). ROBERT BRAUNMÜLLER zeichnet die Entwicklung des Opernkomponisten Händel bis zu *Rinaldo* nach, und KLAUS PETER RICHTER informiert über die Bearbeitungs- und Parodiepraxis der Barockkomponisten.

Pietro Metastasio – uomo universale (1698-1782). Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio, hg. von ANDREA SOMMER-MATHIS und ELISABETH THERESIA HILSCHER (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte, 676. Bd), Wien: Verlag der Österr. Akad. der Wiss. 2000, 418 S., 48 Abb.

Der schön gedruckte Band enthält 18 Beiträge von Spezialisten aus Italien, Spanien, England, Amerika, der Schweiz, Deutschland und natürlich Österreich, in vier Gruppen: Drei Aufsätze skizzieren Prämissen der Metastasio-Studien: REINHARD STROHM (*The contribution of musicology to Metastasio studies*, S. 15-26) umreißt vier Forschungsfelder („Musical structure and musical dramaturgy; The attitude of dramatists and critics to music; Performance and audience; The aesthetics of sung poetry“). – ALFRED NOE (*Hoftheater und italienische Hofdichter vor Metastasio*, S. 27-35) informiert sehr knapp über Stellung und Aufgaben der Dichter am Wiener Hof (die Bezeichnung ‘Hofdichter’ ist offenbar weniger eindeutig, als es scheint, vgl. S. 29f.). – ERIKA KANDUTH (*Metastasio als Hofdichter*, S. 37-44) skizziert ein Portrait auf der Grundlage zeitgenössischer Quellen.

Die zweite Gruppe, **Pietro Metastasio am Wiener Kaiserhof**, umfaßt sechs Beiträge: DON NEVILLE (*Metastasio: Poet and Preacher in Vienna*, S. 47-61) liest Metastasios Oratorien- (und Opern-)Libretti vor dem Hintergrund zeitgenössischer Predigtlehren. – ELISABETH THERESIA HILSCHER (*Antike Mythologie und habsburgischer Tugendkodex. Metastasios Libretti für Kaiser Karl VI. und ihre Vertonung durch Antonio Caldara*, S. 63-72), nimmt an, daß Metastasio in seine Libretti nicht nur „die panegyrische Phrasologie zum habsburgischen Tugendkodex“ einwebte (S. 72), sondern geradezu Karl VI. portraitierte, was angesichts der „semantischen Mehrschichtigkeit“ der Texte einer europaweiten Rezeption nicht entgegenstand (ebd.). – OTTO G. SCHINDLER (*Vom böhmischen Schneider zum Impresario des Kaisers. Johann Wolfgang Haymerle, Metastasios erster „Opera-Meister zu Wien“*, S. 73-114), skizziert anhand der Akten anschaulich und anekdotenreich Freud und Leid des Wiener Theaterpächters (1723-1739). – BRUCE ALAN BROWN („*Mon opéra italien*“: *Giacomo Durazzo and the Genesis of Alcide al bivio*, S. 115-142), sucht zu erweisen, Durazzo habe Hasses Oper (1760) als eine Art Probelauf für Traettas *Armida* (1761, it. Text von Durazzo nach Quinault) genutzt. – LEONIE

DE MADDALENA (*Die Gebrüder Galliani und die Festopern Metastasio. Unter besonderer Berücksichtigung der Festa teatrale Partenope (1767)*, S. 143-156), macht auf Skizzenbücher Fabrizio Galliani (1709-1790) aufmerksam. – SYBILLE DAHMS (*Wiener Ballett zur Zeit Metastasio*, S. 157-168) faßt die Geschichte des dramatischen Handlungsballetts in Wien zusammen (vgl. auch ihren Beitrag im Glück-Kongreßbericht, unten S. 24).

Die umfangreichste Gruppe (acht Beiträge) ist Pietro Metastasio auf den europäischen Bühnen gewidmet; meist handelt es sich um Mikroanalysen, die die Aufführungsgeschichte eines Werkes in einer Stadt, oder für einen eng begrenzten Zeitraum dokumentieren: FRANCESCO COTTICELLI (*Metastasio a Napoli. Vicende di Orti Esperidi*, S. 171-184), vergleicht zwei Werfassungen von 1721 und 1751. – PAOLOGIOVANNI MAIONE (*Un impero centenario: Didone sul trono di Partenope*, S. 185-219) analysiert acht zwischen 1724 und 1794 in Neapel aufgeführte Versionen der *Didone abbandonata*. – ANDREA SOMMER-MATHIS (Achille in Sciro – *eine europäische Oper? Drei Aufführungen von Metastasio drama per musica in Wien, Neapel und Madrid*, S. 221-250), vergleicht Versionen von 1736, 1737 und 1744. – JUAN JOSÉ CARRERAS / JOSÉ MÁXIMO LEZA (*La recepción española de Metastasio durante el reinado de Felipe V (ca. 1730-1746)*, S. 251-267) konzentrieren sich vor allem auf die Aufführungen des *Demetrio* in Madrid 1736 (in sp. Übers.) und 1738 (im it. Original). – ROSY CANDIANI, *Tra Vienna e Dresda. L'amicizia epistolare tra Pietro Metastasio e Francesco Algarotti e gli allestimenti di opere metastasiane nei teatri di Dresda* (S. 269-282). – NICHOLAS SAWLEY (*Artaxerxes on the London Stage*, S. 283-291), vergleicht die in London 1734-1785 aufgeführten *Artaxerxes*-Versionen und Arnes englische Version (*Artaxerxes*, in London 1761-1795/96, und darüber hinaus, auf den Spielplänen). – MICHAEL BURDEN (*Metastasio's „London Pasties“: Curate's Egg or Pudding's Proof?*, S. 293-309) zeigt am Beispiel der Versionen von *L'Olimpiade*, daß „London – like almost everywhere else – never saw Metastasio's 'real text'“ (S. 301), da meist mehr als die Hälfte der Arien ersetzt wurde. – REINHARD MEYER (*Die Rezeption der Opernlibretti Pietro Metastasio*, S. 311-352) bietet nur knapp kommentierte Aufführungstatistiken (alle ermittelten Aufführungen für *Artaxerxes* und *Demetrio*; alle Aufführungen von Opern nach Metastasio in Berlin, London, Prag, Wien und sechs italienischen Städten 1730-1780), ohne Angaben zur Quellenbasis. Bei Inszenierungen und Librettodrucken rechnet MEYER offenbar durchgehend mit einer „Dunkelziffer [sic] von 10 %“ (S. 338f.), was eine gewisse Vorsicht im Umgang mit seinen Daten geraten erscheinen läßt.

In der letzten Gruppe, *Metastasio und die Österr. Akademie der Wissenschaften*, findet sich allein der kunsthistorische Beitrag von WERNER TELESKO, *Das Programm des Deckenfreskos im Festsaal des Hauptgebäudes der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien* (S. 355-365). – Der gehaltvolle Band liefert einen substantiellen Beitrag zur Metastasio-Forschung.

ALBERTO BENISCELLI, *Felicità sognate. Il teatro di Metastasio*, Genova: il melangolo 2000, 183 S.

Das Bändchen ist als monographische Übersicht über Metastasio's (Bühnen-)Schaffen in chronologischer Folge angelegt, wobei, wie der Verfasser selbst einräumt, die „costanti morfologiche che il conservativo sistema melodrammatico premia per sua stessa configurazione“ etwas zu kurz kommen (S. 7). BENISCELLI ist vor allem an literaturhistorischen und poetologischen Aspekten interessiert; im Abschnitt über Metastasio's erstes Serial-Libretto *Didone abbandonata* (S. 28-36), der in dieser Beziehung durchaus repräsentativ ist, geht es u.a. um die Bedeutung Tasso's für den poeta cesareo (S. 30f.) und um dessen Beziehung zu Racine (vgl. S. 33f. über *Andromaque* als Modell für *Didone*). Allerdings scheint der Verf. (der, wie die Anmerkungen zeigen, die umfangreiche Metastasio-Literatur souverän überschaut) die deutsche Forschung nicht zur Kenntnis genommen zu haben; so kennt er z.B. die Arbeit von MEHLTRETTNER nicht (vgl. hier 4,11), die ihn vielleicht veranlaßt hätte, sich grundsätzlich mit dem Verhältnis von Tragödie und Oper auseinanderzusetzen. – Das Buch gliedert sich in drei Teile: „Esorti italiani“ (S. 9-56); „Poeta cesareo“ (S. 57-129); „Epilogo viennese“ (S. 131-176). Es gibt (S. 177-181) ein Namen-, aber kein Werkregister; ein Literaturverzeichnis fehlt. Vgl. demnächst auch meine ausführlichere Besprechung in der Zs. *Italienisch*.

*HELEN GEYER-KIEFEL, *Zur Problematik unsichtbarer Szenen im Oratorium des 18. Jhs*, aus: M. JABLONKI – J. STESZEWSKI (Hrsg.), *Interdisciplinary Studies of Musicology II*, Poznan 1997/99, S. 115-133

Unterscheidet den oratorianischen (filippinischen), wesentlich statisch-epischen Oratorientyp, dem Metastasio *azioni sacre* zuzurechnen sind, vom „szenischen bzw. szenisch-orientierten“ Typus (S. 123). Schon viele Oratorien Händels „setzen eine szenische Aufführung zumindest in der Imagination von Komponist und Librettist voraus“ (S. 116), wie szenische Angaben im Textbuch zeigen; szenische Aufführungen von Oratorien Zeno und Metastasio waren nicht grundsätzlich ausgeschlossen (S. 121). „Zu Ende des 18. Jhs nehmen szenische Aufführungen rapide zu“ (S. 122). Eine „merkwürdige Vermittlerstellung zwischen den szenischen und nichtszenischen Aufführungspraktiken“ nimmt das Oratorienrepertoire der Venezianer Frauenkonservatorien ein (S. 125); „Dramatisches ohne visuelle Szene“ (S. 133) kommt vor allem dadurch zustande, daß die Ospedali-Kirchen über mehrere Chorbalkone verfügen, so daß verschiedene Heerscharen, Volksgruppen etc. klar unterschieden werden können.

*HELEN GEYER-KIEFEL, *Die venezianischen Frauenkonservatorien und ihre actiones sacrae. Ein Spiegel eigenen Selbstverständnisses im nachmetastasianischen Spannungsfeld*, aus: *Emanzipiert und doch nicht gleichberechtigt? Lebensräume von Frauen im Blick heutiger Forschung*. Vortragsreihe der Universität Regensburg, hg. von HELMUT ALINER, Regensburg: Mittelbayer. Druckerei- und Verlagsges. 19##, S.239-254

Untersucht verschiedene Libretto-Bearbeitungen des gleichen (meist alttestamentlichen) Stoffes in Hinblick auf das für das jeweilige Konservatorium charakteristische Frauenbild: Pietro Chiari, der bis 1777 Libretti für die *Incurabili* und das *Ospedaletto* schrieb, hatte eine „restriktive und ablehnende Einstellung Frauen gegenüber“ (S. 248), die am Konservatorium der *Incurabili* auch später bestimmend blieb. „Das *Ospedaletto* weist in der Nach-Chiari-Produktion eine Orientierung des Frauenbildes am Heldinnenbild auf“ (S. 249), die Pietà propagiert dagegen „meist byzantinisch-ikonenhaft-statuarische Frauenbilder“ (ebd.). Am interessantesten scheint die Produktion der *Mendicanti*: Sie stellen „autonome Frauen“ dar, „die nicht am Heldinnentyp ausgerichtet sind“ und „realitätsnah“ wirken (S. 250f.).

*HELEN GEYER, *Einige Beobachtungen zur Rezeption der metastasianischen Azioni sacre an den venezianischen Ospedali*, aus: *Traditionen – Neuansätze: für ANNA AMALIE ABERT (1906-1996)*, hg. von KLAUS HORTSCHANSKY, Tutzing: Schneider 1997, S. 297-314

Vergleicht die (lat.) Bearbeitungen von fünf Oratorien Metastasio (*Il Giuseppe riconosciuto*, *Isacco Figura del Redentore*, *La Betulia liberata*, *Gioas*, *La Morte di Abele* [vgl. hierzu auch die folgende Notiz]) für die Fava, das (meist eng am metastasianischen Vorbild bleibende) Institut der Oratorianer, und für die vier Frauen-Konservatorien: „Wegen des frühen fallimento des Jahres 1777 erweist sich der Beitrag der *Incurabili* als weitgehend unerheblich. (...) die Pietà [lieferte] zu aktualisierenden, ausschnittartigen Verknüpfungen (Isaac und Judith) ihren Beitrag (...) Die *Ospedali Mendicanti* und *Ospedaletto* (...) erweisen sich am experimentierfreudigsten (...) Das *Ospedaletto* nimmt in den älteren Rezeptionen seinen Ausgangspunkt von Metastasio (...) Andererseits sind die Dramenentwürfe der jüngeren Jahre kühn und stehen am Brennpunkt dramatischer Auseinandersetzungen und konzeptioneller Experimente (...) Eine Vorreiterrolle hinsichtlich musikdramatischer Experimente hatten schon immer die *Mendicanti* inne (...)“ (S. 313f.).

*HELEN GEYER, *Primum Fatale Homicidium oder: Wandlungen der metastasianischen Tragödie um Kain im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag aus der Sicht der Frauenkonservatorien Vednedigs*, aus: ULRIKE KIENZLE / WINFRIED KIRSCH / DIETRICH NEUHAUS (Hrsg.), *Kain und Abel. Die biblische Geschichte und ihre Gestaltung in bildender und dramatischer Kunst, Literatur und Musik (Arnolshainer Texte)*, Arnolshain – Frankfurt / M.: Haag + Herchen 1993, S. 95-119

Konfrontiert Metastasio's Oratorium *La Morte d'Abele* (1732) mit den in drei venezianischen Frauenkonservatorien aufgeführten, weitgehend eigenständigen Gestaltungen des Stoffes: Am Ospedaleto (G. Avanzini, *Primum Fatale Homicidium*, 1783) „lag der Hauptakzent auf einer Angleichung des Dramas an zeitaktuelle Tendenzen der Realistik“ (S. 116); in G. Cocchis für die Incurabili geschriebenen Oratorium *Abel occisus. Christi Redemptoris Figura* (1755) und der davon abhängigen Version B. Furlanettos für die Pietà (*Primum Fatale Homicidium*, 1800) wird der Stoff „in den umfassenden Rahmen barocker Traditionen durch Verknüpfung mit einem Allegorienspiel gestellt“ (S. 116), d.h. Figuren wie Amor, Justitia und Spes kommentieren das Geschehen.

*HERBERT SCHNEIDER, *La fable chantée sur les timbres et ses fonctions*, aus: *Le chant, acteur de l'histoire*, sous la direction de JEAN QUENIART, Rennes: PUR 2000, S. 137-150

HERBERT SCHNEIDER kündigt (S. 137) eine größere Arbeit zu den (auf allgemein bekannte Melodien) gesungenen Fabeln an, denen die Forschung bisher kaum Aufmerksamkeit geschenkt hat. Zwischen 1730 und 1786 erschienen mehrere einschlägige Sammlungen, z.T. in mehreren Auflagen (S. 140f.); die Texte sind häufig Adaptationen der Fabeln La Fontaines, deren in der Regel polymetrische Form sich der Anpassung an vorhandene *timbres* widersetzt (vgl. S. 143f.). Die Fabeln sind für Kinder bestimmt (S. 141) und fanden im Schulunterricht Verwendung (S. 139), wurden aber offenbar auch von Erwachsenen gesungen (S. 149).

Kolloquiumsbericht der Gluck-Gesamtausgabe. Tanzdramen – Opéra-comique, hg. von GABRIELE BUSCHMEIER und KLAUS HORTSCHANSKY (Gluck-Studien, 2), Kassel etc.: Bärenreiter 2000, 189 S.

Mit einiger Verspätung, aber darum nicht weniger willkommen erscheinen die Akten zweier Kolloquien, die im November 1992 in Mainz stattfanden. Den Tanzdramen sind sieben, den Opéras-comiques fünf Beiträge gewidmet: BRUCE ALAN BROWN, *Wiener Ballette im Schwarzenbergischen Archiv zu Český Krumlov. Probleme der Autorschaft und Chronologie* (S. 9-34), weist auf eine Sammlung von etwa 180 fast ausschließlich anonym überlieferten Balletten aus der Zeit von ca. 1750 bis in die neunziger Jahre des 18. Jhs hin, von denen einige mit hoher Sicherheit Gluck zuzuschreiben sind. – GERHARD CROLL, *Überlegungen zur Echtheit Gluck zugeschriebener Ballette* (S. 35-38), spricht von ca. 20 Balletten aus dem Schwarzenberg-Archiv, in denen man Werke Glucks erkennen wollte, weist aber auch darauf hin, daß entsprechende Nachweise schwer zu führen sind. – DAGMAR NEUMANN-GLÖXAM, *Das unbekannte Stimmenmaterial zu Glucks Don Juan in der Wiener Nationalbibliothek* (S. 39-46). – KLAUS HORTSCHANSKY, *Glucks Tanzdramen im Münsterland. Neue Quellen zu Le Festin de Pierre (1761) und Alexandre et Roxane (1764)* (S. 47-65), die auf die Schlösser Nordkirchen und Harkotten verteilte Sammlung Plettenberg-Ketteler (vgl. S. 48-50) umfaßt vier Manuskripte von Werken Glucks (die beiden Ballette – auf *Alexandre et Roxane* geht der Beitrag nicht ein – und

zwei Sinfonien); die Hs. von *Le Festin de Pierre* enthält „szenische Bemerkungen in deutscher Sprache“ (S. 53); der Verf. vermutet, „daß die Stimmen von Nordkirchen in Zusammenhang stehen könnten mit der Zurichtung der Ballett-Pantomime durch eine der Theatertruppen, die in Böhmen und Mähren aktiv waren und von dort nach Deutschland drängten“ (S. 59). – SIBYLLE DAHMS, *Anmerkungen zu den 'Tanzdramen' Angiolini und Noverres und zu deren Gattungsspezifität* (S. 67-73): Noverre und Angiolini unterscheiden sich u.a. hinsichtlich ihrer Bewertung der *Poetik* des Aristoteles, die nach Angiolini auch für das Tanzdrama absolut verbindlich sei (S. 68), und ihrer Einschätzung des 'Programms' (S. 71); nur ein Teil (nicht mehr als ein Drittel) der Musik war unmittelbar auf die getanzte Handlung bezogen (S. 72). – HANNELORE UNFRIED, *Von der geschmackvollen Armkunst zur spektakulären Bein-kunst. Materialien zu einer eigenständigen Wiener Tanzkultur im 18. Jh. an Hand von Glucks Ballett-pantomime Don Juan* (S. 75-87), diskutiert Text- und Bilddokumente, die die Entwicklung des Tanzstils im Wien des 18. Jhs belegen. – M. WOTAS, *Anmerkungen zum Wandel des Darstellungstils im Tanztheater des ausgehenden 18. Jhs* (S. 89-100), geht aus von kritischen Stellungnahmen zu den Wiener Auftritten von Salvatore und Maria Medina Viganò (seit 1793): Die „Ausdehnung des Begriffs 'Tanz' auf die expressive Darstellung dramatischer Aktionen“ (S. 91) war noch am Ende des 18. Jhs umstritten; im Tanzdrama wird „Raum (...) zu einer dynamischen Größe, die sich – immer wieder neu – über Aktionen definiert“ (S. 96).

DANIELA PHILIPPI, *Zur Quellenlage von Glucks Opéras-comiques. Ein Arbeits- und Forschungsbericht* (S. 101-113), faßt die Informationen der Quellen-Datenbank der Mainzer Arbeitsstelle der Gluck-Ges.ausg. zusammen (ein Nachtrag verzeichnet Funde bis 1998): Für einige bereits edierte Werke scheint eine Neuausg. geboten. – MICHEL NOIRAY, *Cythere assiéégée (1759, 1775): problèmes de construction* (S. 115-134): Fagan und Favart schrieben *Le Pouvoir de l'Amour, ou Le Siège de Cythere* 1743; eine in Brüssel 1748 aufgeführte Fassung des Librettos vertonte Gluck 1759 für Wien. Die Pariser Fassung (1775) ist ein „étrange opéra, pas tout à fait le même, et pas tout à fait un autre que celui de 1759“ (S. 123), „une sorte de jeu de dominos dont toutes les pièces, ou presque, étaient préexistantes“ (S. 120). – THOMAS BETZWIESER, *Zu einer Theorie des Vaudevilles in der Opéra-comique* (S. 135-152), wendet sich gegen die „teleologische Sichtweise“ (S. 138) der musikwissenschaftlichen Forschung, die die Ablösung der Vaudevilles durch neukomponierte Ariettes als zwangsläufigen 'Fortschritt' begreift. Kennzeichnend für den älteren Opéra-comique war ein „komplexes System der Doppeltexlichkeit“ (S. 139), da „die Disposition der Vaudevilles in den meisten Fällen aus einer semantischen Konfrontation mit dem Timbre, d.h. mit Text und Musik des 'air ancien' gewonnen wurde“ (S. 140). Zeitgenössische Stellungnahmen zeigen, daß das Verschwinden der Vaudevilles vor allem in dramaturgischer Hinsicht als Verlust gewertet wurde. – HERBERT SCHNEIDER, *Der Einfluß der Sonatenform auf die Dacapo-Arie in Opéras-comiques Glucks und einiger seiner Zeitgenossen* (S. 153-179), zeigt, „daß sich der Einfluß des Tonartenplans auf die Arie allgemein und die Dacapo-Arie insbesondere deutlich bemerkbar macht. Einer der Brennpunkte dieser Auseinandersetzung war offenbar Paris und dort vorwiegend die damalige Experimentiergattung Opéra-comique (...) Philidor, Monsigny und später Grétry haben diese Annäherung an die Sonatenform durch die Tonartendisposition der Dacapo-Arie deutlich mitvollzogen und weiterentwickelt. Daß Gluck sich offenbar auch bei den Franzosen Anregungen geholt hat, liegt deshalb nahe, weil er diesen Arientypus fast ausschließlich in der Opéra-comique verwendet hat“ (S. 179). – GABRIELE BUSCHMEIER, *Die Finali in den Wiener Opéras-comiques Glucks* (S. 181-187): „Ursprünglich vermittelt durch französische Vorbilder, hat Gluck seine eigenen Finali – sowohl die musikalisch eigenständigen Schlußchöre als auch die Finalvaudevilles – von Anfang an immer wieder neu abgewandelt und eigenständig weiterentwickelt (...) Vor allen Dingen im Hinblick auf das Finalvaudeville hat Gluck Vorbildcharakter und eine Vermittlerrolle gehabt“ (S. 189).

*RENATO RAFFAELLI, *Don Giovanni pesarese*, Studia Oliveriana [Pesaro: „Ente Olivieri“] N.S. 19 (1999), S. 159-174

Vermutet (im Anschluß an HEARTZ), Antonio Baglioni, der erste Don Ottavio, hätte das Libretto von Bertatis *Convitato di pietra* mit nach Prag gebracht (S. 159-165); die von Da Ponte zusätz-

lich eingefügten Verkleidungsszenen (zu ihnen vgl. schon den hier 7,22 angezeigten Aufsatz RAFFAELLIS) scheinen nicht zuletzt durch die besondere Fähigkeit Luigi Bassis, des ersten Don Giovanni, angeregt, andere Sänger zu kopieren (S. 171f.).

*RENATO RAFFAELLI, *Don Giovanni tra filologia e psicanalisi*, Lares. Rivista trimestrale di studi demoetnoantropologici 65 (1999), S. 261-267

Rezension einer Textedition (Andrea Perrucci, *Il convitato di Pietra* [1678; die Ed. folgt dem Druck Neapel 1690], a cura di R. DE SIMONE, Torino: Einaudi 1998, 166 S.) und eines Sammelbandes (*Il vampiro, don Giovanni e altri seduttori*, a cura di A. NEIGER, Atti del Convegno (Torino, 21-22 febbraio 1994), Bari: Dedalo 1998, 441 S.). Die grundsätzliche Kritik an psychoanalytischen Interpretationen (S. 264-266) zeigt sehr deutlich, daß aufgrund der divergierenden Erkenntnisinteressen eine Verständigung zwischen den Disziplinen unmöglich ist: Ein Psychoanalytiker wird (von seinem Standpunkt aus zu Recht) RAFFAELLIS philologische Einwände für irrelevant halten. Das Sinnvollste wäre eine friedliche Koexistenz in Form wechselseitigen Ignorierens, was allerdings durch die immer härteren akademischen Verteilungskämpfe um schwindende finanzielle Mittel nicht erleichtert wird.

*GÜNTER MEINHOLD, *Zauberflöte und Zauberflöten-Rezeption*. Studien zu Emanuel Schikaneders Libretto *Die Zauberflöte* und zu seiner literarischen Rezeption (Hamburger Beiträge zur Germanistik, 34), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 2001, 313 S.

Auf GÜNTER MEINHOLDS Dissertationsvorhaben hat schon eine Selbstanzeige, hier 5, 12-14, hingewiesen; jetzt liegt die Arbeit gedruckt vor. MEINHOLD hat sich in doppelter Hinsicht eine schwierige Aufgabe gestellt: Natürlich gibt es schon eine schier unüberschaubare Fülle von Publikationen zur *Zauberflöte* (allerdings eher zur Oper als zum Libretto; in der neuen Schikaneder-Biographie von A. SONNEK, vgl. hier 7, 23, wird die *Zauberflöte* nicht behandelt); und Schikaneders Text wurde bis in die jüngste Zeit eher negativ beurteilt. MEINHOLDS schöne Arbeit dagegen vermag Neues und Gutes (im doppelten Sinn) über das Libretto zu sagen.

Am Anfang stehen gattungssystematische Überlegungen zum "Text im musikalischen Werk" (S. 21-50), die an M. PFISTER und GIER anschließen. Forschungskritisch ist das Kapitel „Zur Entstehungsgeschichte der *Zauberflöte*“ ausgerichtet; zunächst werden die Argumente gegen die 'Bruchtheorie' zusammengestellt (S. 51-57), dann zeigt MEINHOLD, daß Karl Ludwig Giesecke kaum als Mitautor des Librettos in Frage kommt (S. 57-71; zu H.-J. IRMENS aberwitzigen Zahlenspielen S. 66-71), und erweist den Text als Montage aus einer Vielzahl von Prätexten (S. 71-86). Das Kapitel zu „Analyse und Interpretation des Librettos“ (S. 87-143) behandelt nacheinander „Handlung als organisierendes Prinzip“ (der „unilinearen Handlungssequenz“ des ersten Akts stehe die „multilineare Struktur“ des zweiten gegenüber, der den „Eindruck des Additiven“ hervorrufe, S. 95), Zeit- und Raumstruktur, Perspektivenstruktur (aus Taminos Perspektive, die der Zuschauer übernehme, erscheine die Königin der Nacht zunächst als positive Figur, S. 107; wenn Tamino das Reich Sarastros erreiche (I 15), verändere sich – auf „implizite Art“ (S. 111) – seine Sicht, er ergreife die Partei der Eingeweiheten), „Kontrastive Figurenkonstellation“ (S. 111-125; zu „problematischen Zügen“ Sarastros S. 117-121), „Sinnlichkeit – Liebe – Vernunft“ im Text ausgewählter Musiknummern (mit Bezug auf LUHMANN, S. 125-134) und das Frauenbild des Librettos (S. 134-143). Zwei Kapitel zur literarischen Rezeption der *Zauberflöte* schließen sich an: zunächst ein „Überblick“ über Bezugnahmen auf das Libretto von 1791 bis heute (S. 145-217), dann (S. 219-279) eingehendere Analysen von vier (Libretto-)Fortsetzungen 1798 bis 1990 (!), der revidierten Fassung des Textbuchs von Chr.A. Vulpius und eines Romans von Paul Adler (1916).

*HELEN GEYER, *Simon Mayrs venezianische Oratorien für das Ospedale der Mendicanti*, aus: FRANZ HAUK / IRIS WINKLER (Hrsg.), *Werk und Leben Johann Simon Mayrs im Spiegel der Zeit. Beiträge des Internationalen musikwissenschaftlichen Johann-Simon-Mayr-Symposiums 1. bis 3. Dezember 1995 in Ingolstadt (Mayr-Studien, 1)*, München – Salzburg: Katzbichler 1998, S. 210-235

Zu musikalisch-dramaturgischen Innovationen in den vier Oratorien Mayrs (1791-1795): u.a. „Kreation umfassender Szenenblöcke“ (S. 213; zur Gestaltung von Todes-, Wahnsinns- und Visions-szenen vgl. S. 213-215), zur Bedeutung des Chors (S. 218) und zum neuen Bild des Helden, der „in psychologisierender Selbstreflexion auch mit Zweifeln, Schwächen und selbst Mutlosigkeit gezeigt werden darf“ (S. 219).

*ARNOLD JACOB SHAGEN, *Das französische Opernrepertoire am Rheinsberger Theater des Prinzen Heinrich*, aus: *Das Theater des Prinzen Heinrich. Ein Lesebuch zum Schloßtheater Rheinsberg*, Veröffentlichung der Musikakademie Rheinsberg hg. von ULRIKE LIEDTKE und CLAUDIA SCHURZ, Leipzig: Friedrich Hofmeister 2000, S. 31-39

Solange Prinz Heinrich in Rheinsberg residierte (1763-1802; 1763 wurde ein Theater errichtet, das seit 1773/74 eine französische Truppe bespielte), bildete der Hof eine „frankophile Enklave“ (S. 31), wo tragédies lyriques und opéras-comiques in der Originalsprache aufgeführt wurden. Neben Werken der Hofkomponisten (der bedeutendste war Johann Abraham Peter Schulz, vgl. S. 37), zu denen oft der Prinz selbst die Libretti schrieb, standen Pariser Novitäten; „Voltaire [bildete] die wichtigste Konstante des Rheinsberger Repertoires“ (S. 35). An vielen Werken zeigt sich die „Verbindung französischer und italienischer Tradition“ (S. 36).

*LAURINE QUETIN, *Die Entführung der Prinzessin Europa oder So geht es im Olymp zu! Un divertissement burlesque à Vienne en 1816*, aus: *D'Europe à l'Europe II. Mythe et identité du XIX^e siècle à nos jours. Actes du colloque tenu à Caen (30 septembre-2 octobre 1999). Textes réunis par REMY POIGNAULT, FRANÇOISE LECOCQ et ODILE WATTEL-DE CROIZANT (Coll. Caesarodunum, XXXIII bis)*, Tours: Centre de Recherches A. Piganiol 2000, S. 41-54

Zu der im Leopoldstädter Theater aufgeführten „mythologischen Karikatur“ des Librettisten Karl Meisl (Musik: Wenzel Müller); Antike-Parodie (Karikatur des Göttervaters Jupiter, etc.) und Zeitkritik weisen auf Offenbachs opéras-bouffes voraus. Besonders Aufmerksamkeit gilt der musikalischen Gestaltung. [Zu Anm. 12: Cherubinis *Lodoiska* (Wien 1802) ist eine deutsche Übersetzung der 1791 in Paris uraufgeführten Oper; Payr I. Paer.]

*WINFRIED KIRSCH, *Zu den Wechselbeziehungen zwischen Musik und Bühnenbild in der deutschen romantischen Oper. Mit Beispielen aus Carl Maria von Webers Freischütz*, aus: *Grenzgänge – Übergänge: Musikwissenschaft im Dialog. Bericht über das 13. Internationale Symposium des Dachverbandes der Studierenden der Musikwissenschaft e.V. in Frankfurt am Main (15.-18. Oktober 1998)*, hg. von ANTJE ERBEN, CLEMENS GRESSER und ARNE STOLLBERG, Hamburg: von Bockel 2000, S. 107-139 [mit neun Abb.en]

Geht zunächst auf grundsätzliche Probleme der (als theaterwissenschaftliche Quelle noch wenig genutzten, vgl. S. 107f.) Bühnenbildentwürfe bzw. bildlichen Darstellungen markanter Handlungssituationen aus Opern ein: Ältere Illustrationen bieten „keineswegs immer ein wirklich realistisches Abbild einstiger Bühnengestaltung“ (S. 108); mit dem Übergang zu „einer werkindividuellen, charakteristischen Ausstattung“ setzt sich Anfang des 19. Jhs auf deutschen Bühnen eine „naturalistische Vergegenwärtigungstendenz“ durch (S. 112), die in eine gewisse Spannung zu den oft märchenhaften Stoffen tritt. – Auf knappe Bemerkungen zur Funktion des Bühnenbilds in Schauspiel und Oper (S. 113-116) folgen dann detaillierte Analysen zeitgenössischer *Freischütz*-Darstellungen. Die vorgestellten Beispiele lassen es m.E. zweckmäßig erscheinen, Darstellungen der Bühne (die in Hinblick auf eine Aufführung entworfen sein können oder auch nicht) von Illustrationen zu Einzelszenen zu trennen, die ganz auf die Figuren konzentriert sind wie in den drei Kupferstichen nach Heinrich Ramberg (vgl. Abb. 7-9). [In der Illustration zu Kaspars Trinklied scheint mir der Hund übrigens nicht Kaspar anzuklaffen (so S. 127), sondern er legt seinen Kopf auf Maxens Knie, um ihn zu trösten oder aufzuheitern.]

*GOTTFRIED SCHOLZ, *Schubert und der Tod*, aus: *Prima le parole e poi la musica. Festschrift für HERBERT ZEMAN zum 60. Geburtstag*, hg. von ELISABETH BUXBAUM und WYNFRIED KRIEGLEDER, Wien: Praesens 2000, S. 373-375

Weist am Beispiel des *Erkönig*, von *Der Tod und das Mädchen* und *Der Jüngling und der Tod* die „irdische Todessehnsucht“ („Entsagung, aber auch keine Hoffnung auf ein himmlisch-verklärtes Jenseits“) nach, die charakteristisch sei für das frühe 19. Jh.

ANGELIKA CORBINEAU-HOFFMANN, *Testament und Totenmaske. Der literarische Mythos des Ludwig van Beethoven* (Spolia Berolinensia. Berliner Beiträge zur Geistes- und Kulturgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit, 17), Hildesheim: Weidmann 2000, [X] + 400 S.

Komparatistische Studie zu den (oft trivialen) literarischen „Beethoven-Bildnissen“ (S. 4): Nach einem einleitenden Kapitel über ‘Mythos und Sprache’ (S. 15-39; u.a. zu LEVI-STRAUSS, BLUMENBERG und KOLAKOWSKI) untersucht ein erster Teil (S. 40-188) schriftliche Zeugnisse Beethovens und seiner Zeitgenossen, Fest- und Gedenkreden von 1827 bis 1970 und das Beethovenbild des populären Musikschrifttums. Im zweiten Teil (S. 203-359) geht es um die Präsenz Beethovens und seiner Musik in der fiktionalen Literatur (E.T.A. Hoffmann, Grillparzer, Wagner, Balzac, Berlioz, G. Sand, M. Butor, A. Carpentier, etc.etc.). Die Schlußbetrachtung (S. 379-385) konstatiert: „Auf die teilweise verbalisierte oder zumindest sprachlich evozierte Botschaft bestimmter Werke – der *Eroica*, der ‘Schicksalssymphonie’, der Neunten, des a-Moll-Quartetts – ‘antwortet’ die Literatur, versagt aber weitgehend den Dialog in jenen Fällen, wo Beethoven selbst sich der Sprache zuwandte, ja mit den Texten ‘rang’: im *Fidelio*, in der *Missa Solemnis*. (S. 385)“ Ergänzend könnte man auf die wirkmächtige *Fidelio*-Interpretation ERNST BLOCHS im Musik-Kapitel (Kap. 51) des *Prinzip Hoffnung* verweisen.

JEAN-CLAUDE YON, *Eugène Scribe. La fortune et la liberté*, Saint-Genouph: A.-G. Nizet 2000, 390 S.

Der Historiker JEAN-CLAUDE YON, dem wir inzwischen auch eine große Offenbach-Biographie verdanken (s. unten S. 30), hat seine Doktorarbeit (verteidigt 1994) Leben und Werk Eugène Scribes gewidmet. Das Ziel ist: „proposer un portrait aussi complet que les documents le permettent“ (S. 17); vor allem Scribes umfangreicher Nachlaß (zugänglich in der Pariser Bibliothèque Nationale) dient als Grundlage (vgl. S. 14f.). Die Kommentare zum Werk stützen sich im wesentlichen auf die kritische Literatur des späten 19. Jhs, die bis heute unübertroffen sei (so S. 308); für das Sprechtheater mag das richtig sein, aber zum Grand Opéra liegen doch zahlreiche neuere Arbeiten vor, die das Bild hätten bereichern können. YON sieht in Meyerbeer „le compositeur capable de traduire musicalement ses [=Scribes] innovations“ (S. 207), aber es war eher Scribe, der Meyerbeers Vorgaben umsetzte (vgl. z.B. N. MILLER, *Große Oper als Historienmalde. Überlegungen zur Zusammenarbeit von Eugène Scribe und Giacomo Meyerbeer (am Beispiel des 1. Akts von Les Huguenots)*, in: *Oper und Operntext*, hg. von J.M. FISCHER, Heidelberg 1985, S. 45-79). Aber YON hat kein literaturwissenschaftliches (und schon gar kein librettologisches) Buch schreiben wollen, sondern einem wichtigen Autor des 19. Jhs eine hervorragend dokumentierte, sehr nützliche Biographie gewidmet. – Die Darstellung folgt der Chronologie der Lebensstationen, mit (z.T. umfangreichen) Exkursen zur Situation des Theaters um 1810 (S. 33ff.), zum Théâtre du Gymnase (S. 58ff.), zu Scribes Ko-Autoren (S. 84-95; die auch sonst spürbare Sympathie YONS für Scribe verleiht diesem Abschnitt apologetischen Charakter). Das Kapitel zu Scribes Einkünften und wirtschaftlichen Verhältnissen (S. 97-135) ist in sozialgeschichtlicher Hinsicht hochinteressant; auch sein Privatleben wird ausführlich abgehandelt (S. 137ff.). Die Abschnitte zu opéra-comique (S. 195-205) und Grand Opéra (S. 206-217) informieren über die wichtigsten Werke. Eigene Kapitel sind Scribes Erfolge im Ausland (S. 237-249) und Nachleben (S. 337-352) gewidmet. Der Anhang bietet u.a. ein vollständiges Werkverzeichnis (S. 337-352). Nicht nur über Eugène Scribe, auch über das 'literarische Feld' im Frankreich des 19. Jhs erfährt man aus dem schönen Buch manches Neue.

Meyerbeer Magazin. Mitteilungen des Meyerbeer-Instituts e.V. Schloß Thurnau, Nr. 1-8 (1993-1999), [48 S.]; Nr. 9 (2000), 30 S.

Das Mitteilungsblatt des Meyerbeer-Instituts erschien zunächst ein- bis zweimal jährlich, als Faltblatt von 6 oder 7 Seiten, mit knappen Informationen zu Tagungen, wissenschaftlichen Aktivitäten des Instituts, Meyerbeer-Aufführungen, Buch- und Schallplattenhinweisen u.ä.; es war eine gute Idee, die ersten acht Ausgaben in einer Broschüre nachzudrucken, denn vielen Mitgliedern wird (so wie mir) das eine oder andere Blatt abhanden gekommen sein. – Für die Zukunft ist anscheinend eine (sehr wünschenswerte) Umfangserweiterung vorgesehen; Heft 9 enthält erstmals nicht nur einen Pressespiegel zu Aufführungen aus dem In- und Ausland (S. 13-28), Tagungsberichte (S. 10-12), das Protokoll der letzten Mitgliederversammlung des Instituts (S. 29), Veranstaltungs- und Literaturhinweise (S. 30), sondern auch ein Zeugnis des dänischen Choreographen Bournonville über Meyerbeer (von 1855/56, vgl. S. 8f.) und den Vorabdruck eines Aufsatzes von RUTH E. MÜLLER (Le Pardon de Plöermel – *Desillusionierung und Verrätselung*, S. 3-8), der im Kongreßband Meyerbeer und die Opéra comique um die Mitte des 19. Jhs erscheinen soll [macht auf die *Récits de la muse populaire* (1849/50) von E. Souvestre als Quelle des Librettos aufmerksam; neben der Erzählung *La Chasse aux trésors*, der Barbier und Carré zentrale Motive entnehmen konnten, liefern andere Geschichten Einzelzüge, Namen u.ä. Souvestres Verfahren, „eine subtile Balance zwischen unerklärlichen, teils übersinnlichen Vorgängen und höchst rationalen Erklärungen für diese Vorgänge zu halten“ (S. 4), ist freilich nicht eigentlich „originell“, sondern geradezu charakteristisch für die Gattung der phantastischen Erzählung (vgl. z.B. Mériméc, *La Vénus d'Ille*, 1837); insofern wäre Souvestres Einfluß auf die Poetik des Librettos vielleicht zu relativieren].

Der karolingische Titus. Zuccalmaglios Mozart-Bearbeitung Karl in Pavia. *Libretto – Essay – Literaturverzeichnis*, hg. von DORIS UEBERSCHLAG und WERNER WUNDERLICH (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 41; Reihe Libretti, 3), Anif/Salzburg: Mueller-Speiser 2000, 157 S.

Anton Wilhelm Florentin von Zuccalmagio (1803-1869), der vor allem als Volkslied-Sammler und -Dichter bekannt wurde, verfaßte 1837 einen neuen deutschen Text zu Mozarts *Clemenza di Tito* als „ernstes Singspiel“, das nur im Autograph (heute in der Stadtbibliothek Aachen) vorliegt und hier zum ersten Mal gedruckt wird (S. 8-51, mit leider stark verkleinerten Abbildungen einiger Seiten der Hs.). Von einem „treuherzigen, ja einfältigen Text“ (S. 100) spricht W. Wunderlich in seiner kritischen Studie (S. 55-132); manche ‘schaurigen’ Verse kommen dadurch zustande, daß die Gesangstexte Mozarts Musik notengetreu entsprechen sollten, so kämpft Zuccalmagio in Servilias Arie „S’altro che lacrime“ mit dem Sdrucchiolo-Rhythmus: „Thränen die traurigen / Die ihm da fließen / Ob es die schaurigen / Riegel entrollt?“ (S. 45). Die „frei erfundene Handlung“ (S. 102) um Karl den Großen und die aufständischen Langobarden ergibt sich weitgehend aus Personenkonstellation und Nummernfolge des Originals. – WUNDERLICH behandelt u.a. *La clemenza di Tito* als barocke Festoper (S. 55-65), ihre Rezeption im frühen 19. Jh. (S. 66-69, vgl. auch E. SENICI, *La clemenza di Tito di Mozart. I primi trent’anni (1791-1821)*, Turnhout 1997; S. DURANTE, *Mozarts La clemenza di Tito und der deutsche Nationalgedanke. Ein Beitrag zur Titus-Rezeption im 19. Jh.*, *Die Musikforschung* 53 [2000], 389-400), Zuccalmaglios Leben und Werk (S. 69-74), seine Mozart-Bearbeitungen (erhalten sind neue Texte auch zu *Idomeneo*, *Entführung und Zauberflöte*, S. 76-82), die Singspiel-Tradition (S. 96-101), Technik und Gehalt der Libretto-Bearbeitung (S. 102-114). Die Dialoge, „überwiegend jambische Paarreime“ (S. 105), schen für meine ungeübten Augen freilich wie reimlose Prosa aus, die man in einem Singspiel auch erwartet. Eine ausführliche Bibliographie (S. 133-156) beschließt diese kleine Kuriosität, die einen Mosaikstein zur Geschichte der Mozart-Rezeption und der romantischen Mittelalter-Oper beiträgt.

*URS HELMENDORFER, *Rechts und links auf der Bühne*, Nestroyana. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft 20 (2000) H. 1/2, S. 5-22

Ausgehend von der Beobachtung, daß Nestroy (wie bis gegen Ende des 19. Jhs auch im deutschen Sprachraum allgemein üblich) *rechts* und *links* aus der Sicht des Schauspielers angibt, werden interessante kulturhistorische (die rechte Seite als die vornehmere, die den Ranghöheren vorbehalten ist) und wahrnehmungswissenschaftliche Beobachtungen mitgeteilt (nicht nur bei Nestroy passiert Entscheidendes meist auf der – vom Zuschauer aus gesehen – rechten Bühnenseite).

SEBASTIAN WERR, *Die Opern von Errico Petrella. Rezeptionsgeschichte, Interpretationen und Dokumente* (Primo Ottocento. Studien zum italienischen Musiktheater des (frühen) 19. Jhs, 2), Wien: Edition Praesens 1999, VII + 258 S., 19 Abb.

Als erster Band der Reihe Primo Ottocento erschienen 1998 die Akten eines Symposiums über Donizetti in Wien (vgl. hier 6, 17f.); Errico Petrella (1813-1877), dem der zweite Band gewidmet ist, gehört zwar nicht eigentlich ins frühe 19. Jh., ist aber – wie die Reihenherausgeber betonen (S. V) – vom Stil des ‘primo ottocento’ entscheidend geprägt worden. Im übrigen war eine Monographie über diesen zu seiner Zeit vielgespielten Komponisten seit langem ein Desiderat. – S. WERR legt hier die überarbeitete und erweiterte Fassung einer Berliner Magisterarbeit von 1996 vor (vgl. S. 1); zunächst entsteht aus Urteilen zeitgenössischer Kritiker und Beobachtungen WERRs ein Gesamtbild des Komponisten Petrella (S. 3-28), dessen Opern durch das „Nebeneinander von außerordentlich Banalem und außerordentlich Gelungenem“ (S. 11) sowie durch den „Primat der einfachen, volkstümlichen Melodie“

gekennzeichnet sind (S. 12); Erfolg hatten sie vor allem in zweitrangigen (Provinz-)Theatern, wo sie eine Art italienisches Äquivalent zur Operette darstellten (vgl. S. 13). Petrellas frühe Kompositionen, meist im Genre der italienischen Dialektoper, werden eher knapp abgehandelt (S. 29-47); dann werden vierzehn Opern, von *Le precauzioni* (1851) bis zu den *Promessi sposi* (1869), eingehender behandelt (S. 48-171). Die dramaturgisch-musikalischen Analysen werden durch insgesamt 68 Notenbeispiele und zahlreiche Zitate aus zeitgenössischen Quellen und aus der kritischen Literatur ergänzt. Für die Librettoforschung mag Petrella, der u.a. Adaptationen von Theaterstücken E. Scribes (*Il folletto di Gresy* nach *La part du diable*, vgl. S. 113), O. Feuilletts und A. Dumas' père sowie von Romanen E. Bulwers (*Jone* nach *The Last Days of Pompeii*) und Manzonis vertonte (das Textbuch zu den *Promessi sposi* schrieb immerhin Ghislanzoni, vgl. S. 152ff.), fast interessanter sein als für die Musikgeschichte (der Librettist Domenico Bolognese, mit dem Petrella über viele Jahre zusammenarbeitete, scheint noch nie Gegenstand einer größeren Studie gewesen zu sein). – Petrellas letzte Lebensjahre und Opern werden nur kurz abgehandelt (S. 172-180; zu dem unvollendeten *Salammô*-Projekt erg. den Beitrag von K. LEY, dazu hier 6,24). Es folgen Inhaltsangaben zu 21 Opern (S. 181-196; das Textbuch von Petrellas Erstlingswerk *Il diavolo color di rosa* ist verloren) und 96 Briefe, wovon 81 bisher unveröffentlicht waren (S. 197-243; vgl. S. 2). Ein willkommener Beitrag zu einem weitgehend unbekanntem Kapitel der italienischen Operngeschichte.

JEAN-CLAUDE YON, *Jacques Offenbach*, Paris: Gallimard 2000, 796 S.

Nach seiner these über Eugène Scribe (vgl. oben S. 28) legt der Historiker JEAN-CLAUDE YON, der u.a. durch die Konzeption der Offenbach-Ausstellung des Musée d'Orsay 1996 (vgl. hier 3, 13) als Spezialist ausgewiesen ist, eine monumentale Biographie des Komponisten der *Belle Hélène* vor. Im Gegensatz zu seinen oft allzu spekulativ ihrer Phantasie folgenden Vorgängern (SIEGFRIED KRACAUER nicht ausgenommen) vertraut YON den mit bemerkenswerter Vollständigkeit erfaßten Dokumenten (Presseartikel, Akten des zuständigen Ministeriums, der Zensurbehörde etc., geschäftliche und private Korrespondenz, Memoiren und Aufzeichnungen, Theaterzettel etc.); akribisch zeichnet er die Stationen von Offenbachs Karriere nach, von den Premieren zu den Wiederaufnahmen und den Erstaufführungen im Ausland (vor allem in Wien). Statt dramaturgisch-musikalischer Analysen werden ausführliche Zitate aus zeitgenössischen Kritiken geboten. Besondere Aufmerksamkeit gilt Offenbachs Beziehungen zur mächtigen Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, der Theaterrichtern, die ihre eigenen Werke aufführten, von vornherein ein Ärgernis waren. – Die umfassende Zusammenstellung des aus den Quellen Belegbaren ist dazu angetan, sowohl Offenbachs angebliche Nähe zum Regime von Napoléon III wie auch die dominant satirische Zielsetzung seines Werkes zu relativieren: Wenn der Duc de Morny den Direktor der Bouffes-Parisiens protegierte, ist dies zumindest nicht aktenkundig geworden. Als Publikum des Theaters nennt die Presse von Anfang an „le beau monde“ und die Aristokratie (vgl. S. 147), während sich in Hervés Folies-Nouvelles die Halbwelt traf (S. 130) – daß die Stützen des Regimes das Haus bevorzugt haben sollten, wo man sich über sie lustig machte, dürfte alles in allem eher unwahrscheinlich sein. – JEAN-CLAUDE YON hat die Offenbach-Forschung des 21. Jahrhunderts auf eine sichere Grundlage gestellt. [Vgl. auch NZZ 13/14.1.2001, S. 63.]

**L'Heure Exquise – Die köstliche Stunde. Lieder der französischen Spätromantik von Offenbach bis Fauré.* Programmgestaltung und musikalische Darbietung: ULRIKE MEYER-KRAHMER und WERNER MARIHART. Verbindende Worte: PETER HAWIG, Offenbach-Studien 112 = Bad Emser Hefte 206, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2001, 37 S.

PETER HAWIG, *Offenbach 2000 in Bad Ems. Eine Dokumentation*, Offenbach-Studien 113 = Bad Emser Hefte 207, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2001, 32 S.

PETER HAWIG, *Offenbachs komische Oper Vert-Vert. Einführung und Analyse*. Teil I: Text, Teil II: Notenbeispiele, Offenbach-Studien 114/115 = Bad Emser Hefte 208/209, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2001, 29 + 34 S.

DOMINIQUE GHESQUIÈRE, *Les maîtres de l'humour en musique: Hervé et Jacques Offenbach*, Offenbach-Studien 116 F = Bad Emser Hefte 210, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2001, 44 S.

Die neue Serie der Bad Emser Offenbach-Studien bietet wieder manches Interessante. Die ersten beiden Hefte dokumentieren das Festival 2001: Ein Konzert bot selten gehörte Lieder von Reynaldo Hahn, Ernest Chausson, Henri Duparc, Gabriel Fauré und Offenbach, das Heft bietet die zweisprachigen Texte mit einleitenden Bemerkungen [Offenbachs *Sortie du Bal*, S. 37, faßt die Übersetzerin lasziv auf, als es gemeint ist: die *douce figure*, die das lyrische Ich unverhüllt betrachten will, ist nicht die 'Gestalt', sondern das Gesicht]; ein zweites Heft stellt die 2001 aufgeführten musikdramatischen Werke, *La Princesse de Trébizonde*, *Fortunios Lied* und *Urlaub nach dem Zapfenstreich* (Wiener Fassung) vor. – In einer Verbindung von Handlungsresumé und musikalischer Analyse informiert PETER HAWIG über den (trotz der „Schablonenhaftigkeit des Librettos“, TI I, S. 23) wohl zu Unrecht weitgehend vergessenen opéra-comique *Vert-Vert*, das zweite Heft bietet 53 Notenbeispiele. – DOMINIQUE GHESQUIÈRE zeichnet die Lebensstationen Hervés nach, nennt seine wichtigsten Werke und charakterisiert Texte und Musik vor der Folie Offenbachs. Auf deutsch wäre ein solcher (nicht sehr tiefgründiger) Überblick willkommen, auf französisch gibt es (u.a. von GHESQUIÈRE selbst) Besseres über Hervé.

*OSWALD PANAGL, *Pareymologica Wagneriana (In Erinnerung an ein gemeinsames Bayreuther Bühnenerlebnis)*, aus: gering und doch von Herzen. 25 indogermanistische Beiträge BERNHARD FORSSMAN zum 65. Geburtstag, hg. von JÜRGEN HABISREITINGER, ROBERT PLATH und SABINE ZIEGLER, Wiesbaden: Reichert 1999, S. 215-223

Diskutiert drei Beispiele volksetymologischer Schreibungen aus dem *Ring des Nibelungen* (vgl. auch die hier 7, 2000, 27 angezeigte Studie): *schmählen* statt *schmälen* „lästern, schimpfen“ (*Siegfried*, Eingangsszene) unter dem Einfluß von *Schmach*, *schmähen*; *ächt* im Anschluß an *Acht*, *achten* etc.: „*ächt* in Wagners Lesart ließe sich durchaus mit „achtbar, der Hochachtung wert“ paraphrasieren“ (S. 221); *Wal*, *Walküre* mit sekundärem Anschluß an die Wortsippe von *wählen*.

*ARNOLD JACOBSIAGEN, *Das Oratorium auf der Bühne – Anton Grigor'evic Rubinstejns Konzeption der „Geistlichen Oper“*, aus: Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Halle (Saale) 1998, hg. von KATHRIN EBERL und WOLFGANG RUF, Bd II: Freie Referate, Kassel etc.: Bärenreiter 2000, S. 511-518

Zu Praxis (*Das verlorene Paradies*, 1858; *Der Thurm zu Babel*, 1870; *Moses*, 1888; *Christus*, 1894) und Theorie (zwei Artikel, 1881 und postum 1894) des dramatischen Oratoriums bei Rubinštejn: „ungeachtet der geforderten Transformation in eine dramatische Form zielen seine Ideen offenbar vor allem auf eine Akzentuierung der lyrischen und epischen Elemente“ (S. 514). Rubinštejns Vorstellungen zur szenischen Realisierung der neuen Gattung ähneln denen des, im übrigen bekämpften, Richard Wagner (S. 515f.).

Programmbuch Bayerische Staatsoper [München]. Giuseppe Verdi, *Don Carlo*. Spielzeit 1999/2000, 228 S.

Das wie immer gewichtige und opulent gestaltete Programmbuch (verantwortlich: HANSPETER KRELLMANN) enthält u.a. vier Beiträge zum Libretto: U. SCHWEIKERT („*La pace del avel*“: *Die Einheit von Rettung und Vernichtung in Verdis Don Carlo*, S. 161-167) verweist auf die Verschränkung von privater Tragödie (im Sinn des it. Melodrammas) und historischem Drama (im Sinn des Grand Opéra) und zeigt an den einzelnen Figuren, wie Verdi „eine musikalische Klanglandschaft des Todes“ inszeniert (S. 167). – M. MAYER (*Die Unterdrückung der Stimme. Don Carlo – die Grand opéra des Verstummens*, S. 170-177) geht auf der Verhältnis zum Grand Opéra ein (S. 170f.) und führt zahlreiche Belege dafür an, wie die Oper „die Stimmenvielfalt konsequent in Verstummen“ überführt (S. 175). – J. SCHLÄDER (*Der süße Lohn fürs Gottvertrauen. Zum Frauenbild in Verdis Don Carlo*, S. 178-187) erweist ausgehend von der Soloszene im fünften Akt „Erinnerung und Gottvertrauen“ (S. 179) als markanteste Wesenszüge Elisabeths. Im Gegensatz zur planvoll handelnden Königin Schillers erscheine sie als „leidender Engel, der sich widerstandslos unters Männerjoch beugt“ (S. 186). – J.-M. FISCHER (*Gespräche über abwesende Dritte. Zu zwei zentralen Szenen in Verdis Don Carlo*, S. 188-195) vergleicht die Konfrontationen Philipp – Posa und Philipp – Großinquisitor und zeigt, daß der König (gegenüber dem Großinquisitor) und Posa „nicht frei in ihrem Handlungsspielraum“ sind (S. 191).

*COSTANTINO MAEDER, *Previsione e caso: a proposito di Iago*, aus: *Feconde venger le carte*. Studi in onore di OTTAVIO BESOMI, Bellinzona: Casagrande 1997, S. 716-728

Bestimmt (ausgehend von Text und Musik des Credo) Jagos Haltung als „relativismo ateo post-positivistico“ (S. 725), als skeptische und nihilistische Philosophie in der Nachfolge Leopardis (S. 721f.). Otello dagegen glaube an die Realität dessen, was er sehe; Jago unternehme es, Otellos Gewißheiten zu zerstören und ihn mit seinen eigenen Zweifeln anzustecken (S. 725).

*HEINZ RÖLLEKE, *Referenzen. Opernzitate im Werk Wilhelm Raabes*, aus: *Erzählte Welt – Welt des Erzählens*. Festschrift für DIETRICH WEBER, in Verbindung mit ELISABETH STEIN, ULRICH ERNST und DIETER LAMPING hrsg. von RÜDIGER ZYMMNER, Köln: chora 2000, S. 85-94

Obwohl Raabe „offensichtlich kein spezielles Verhältnis zur Musik“ hatte, zeigt sich, „daß es dennoch verhältnismäßig viele Anspielungen auf ältere und zeitgenössische Opern im Werk Raabes gibt, daß sich häufig wörtliche oder referierende Zitate und sogar Ansätze intertextueller Verknüpfungen gibt

[sic], was sich indes alles auf die Operlibretti [sic] und so gut wie nie auf die Vertonungen bezieht“ (S. 85f.); am häufigsten genannt wird Mozart, im Roman *Ein Frühling* (1857) bildet der Tannhäuser-Stoff eine eigene Verweisungsebene (S. 87-89), mehrfach zitiert wird Donizettis *Lucrezia Borgia* (S. 90f.). Zu *Frau Salome* (S. 91f.) wäre zu ergänzen, daß Goethes Flohldied von Beethoven vertont worden war; ob der halbgebildete Schreiber diese Version Gounod zuschrieb?

*LAURINE QUETIN, *Que devient l'Opera seria dans Ariadne auf Naxos de R. Strauss? Résurgence d'un genre oublié? Simple pastiche ou naissance d'un ouvrage unique?*, aus: *Littérature et Nation* N° 20 (1998): Le XVIIIème – 1900, Tours: Université François Rabelais 1998, S. 151-166

Rekonstruiert (vor allem aus dem Briefwechsel) die Vorstellung, die Hofmannsthal und Strauss von der (historischen Veränderungen unterworfenen, vgl. S. 153) Gattung Opera seria hatten: Neben Händel [statt „lettre du 30 mai 1912“ l. '30 janvier', S. 157] nennt Hofmannsthal Gluck und vor allem Mozart, seine Vorstellungen von der Buffa scheinen einerseits von den frühen Intermezzi, andererseits wieder von Mozart geprägt (S. 158f.). Die historischen Vorbilder dienen als „prétexte“ für eine originelle Schöpfung (S. 164).

SIGLIND BRUHN, *Images and Ideas in Modern French Piano Music. The Extra-Musical Subject in Piano Works by Ravel, Debussy, and Messiaen* (Aesthetics in Music, 6), Stuyvesant, NY: Pendragon 1997, xxxiii + 425 S.

Im Zentrum der Arbeiten SIGLIND BRUHNs stehen die Beziehungen zwischen der Musik und den anderen Künsten (zu ihrer Monographie über Hindemiths Oper *Mathis der Maler* vgl. hier 7,32); hier geht es darum „to show that some music can be understood as portraying and nuancing, commenting on and interpreting a non-musical stimulus, and to elaborate in detail just how this is achieved in a number of small musical works“ (S. xi); es handelt sich also um einen Beitrag zur musikalischen Hermeneutik (vgl. S. xviii). Oft wird der Bezug zur außermusikalischen Realität durch einen Titel, ein Motto o.ä. verdeutlicht (vgl. S. xixf.); da Komponisten oft von Werken der bildenden Kunst, oder von poetischen Beschreibungen (eines Werks der bildenden Kunst, eines Naturphänomens etc.) angeregt werden, ist ein Bezug zur rhetorischen Ekphrasis gegeben. – Behandelt werden die 24 *Préludes* von Debussy, *Miroirs* (5 Stücke) und *Gaspard de la nuit* (3 Stücke) von Ravel und *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* von Messiaen; die Anordnung folgt einer Systematik der außermusikalischen Referenten, wobei 18 der 20 *regards* Messiaens für sich allein den dritten Teil, „Spiritual Concepts and Divine Attributes“ bilden; vorher werden „Images and Impressions“ (mit Unterabschnitten wie „Enchanted Places“, „Wind and Water, Fog and Snow“ oder „Flowers, Insects and Birds“) und „Tales and Poems“ behandelt (u.a. „Nymphs, Fairies, and Sprites“; viele der einschlägigen Klavierstücke gehören zu „a category of ekphrasis that takes a visual representation (painting, sculpture, etc.) as a point of departure but, rather than describing and recasting the painter's interpretation of a topic, presents a new reading of the same subject matter“, S. 139). Zu jedem Stück wird eine eingehende musikalische Analyse geboten (mit vielen Notenbeispielen).

SIGLIND BRUHN, *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting* (Interplay, 2), Hillsdale, NY: Pendragon 2000, xxi + 667 S.

„This study attempts to answer the question what it may mean if composers claim to be inspired by a poem or painting, a drama or sculpture, to such a degree that they set out to transform the essence of this art work's features and message, including their personal reaction to it, into their own medium: the musical language. (S. xix)“ Das von Frau BRUHN als 'musical ekphrasis' bezeichnete (und von 'Programmusik' unterschiedene, vgl. S. 27ff.) Phänomen sei gegen Ende des 19. Jhs entstanden (S. xxf.); die Fallstudien des gewichtigen Buches behandeln Beispiele aus der Zeit von 1895-1980. Ein allgemeiner erster Teil (S. 1-104) situiert die 'musikalische Ekphrasis' im Bereich der intermedialen Beziehungen zwischen den Künsten; erörtert werden hier das Problem der musikalischen Mimesis (bzw. der außermusikalischen Referenz musikalischer Zeichen, S. 12ff.), der narrative Charakter von Instrumentalmusik (S. 26f.; hier könnte die Unterscheidung von Erzählinhalt und Erzählvorgang ['Histoire' und 'Discours'] hilfreich sein), Formen des Zusammenwirkens von Literatur / bildender Kunst und Musik (S. 35ff.), und anderes mehr. „The three main parts of my study deal, respectively, with *musical transformations of poems and dramas* (II), *musical compositions explicitly based on works of pictorial art* (III), and *multiple ekphrasis processes involving music as the essential instigator* (IV). (S. xx)“ Behandelt werden u.a. B. Martinus und Ch.M. Loefflers Musik zu Maeterlincks *Mort de Tintagiles*, Schönbergs *Verklärte Nacht* und *Pelléas et Mélisande*, Respighis *Trittico botticelliano*, A. Honeggers *Danse des morts* (Text von Paul Claudel), Hindemiths *Nobilissima Visione* und *Hérodiade*, Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune*.

ECKHARD WEBER, *Manuel de Falla und die Idee der spanischen Nationaloper* (Perspektiven der Opernforschung, 7), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 2000, 562 S.

Die von JÜRGEN MAEHDER betreute Berliner Dissertation (1998) „will dem Nationalen bei Falla auf den Grund gehen (...) Die Untersuchung widmet sich dabei speziell der Fragestellung, inwiefern im Operschaffen von Manuel de Falla die bereits Ende des 19. Jhs von Felipe Pedrell y Sabaté (1841-1922) formulierten Prinzipien für eine spanische Nationalmusik wirksam wurden“ (S. 15). Ein einleitendes Kapitel zum „Phänomen der Nationaloper“ (S. 21-33) geht aus von der Unterscheidung zwischen (älterem) emanzipatorischem und militantem Nationalismus (S. 21) und plädiert im Anschluß an DAHLHAUS für eine funktionale Bestimmung nationaler Elemente in der Musik (S. 30). Auf Kapitel über Pedrells Operschaffen (S. 35-87) und über die Beziehungen zwischen Pedrell und Falla (S. 89-121) folgen umfassende Analysen zu Libretto, Dramaturgie und Musik von *La vida breve*, *El retablo de Maese Pedro* und der unvollendeten *Atlántida*; ergänzend werden aufgegebene Opernprojekte und Schauspielmusiken einbezogen. Als Fazit (S. 485-488) ergibt sich, daß sich das Konzept von *La vida breve* (1905) – Elemente andalusischer Folklore in Verbindung mit Szenen, die „mit den konventionellen Mitteln der Oper seiner Zeit“ dramatische Handlung gestalten – „als ästhetische Sackgasse“ erwies; der Ausweg bestand darin, daß sich der Komponist „neuen Opernformen und einer neuen Dramaturgie mit dem epischen Musiktheater seiner Zeit zu[wandte] und (...) sich dabei vor allem an den Errungenschaften Strawinskys“ orientierte (S. 487).

VOLKER KLOTZ, *Mephistos Himmelfahrt (Là-haut!)*. Parodistische Operette mit Musik von Maurice Yvain. Gesangstexte von STEFAN TROSSBACH. Libretto mit Notenbeispielen und einer Einführung in das Stück, Bielefeld: Aisthesis 1999, 152 S.

VOLKER KLOTZ hat Maurice Yvain (1891-1965) und *Là-haut!* schon in seinem Standardwerk *Operette* (München – Zürich 1991, S. 692-698) gerühmt; elf Einzelnummern mit den Sängern der Uraufführung 1923 (vor allem Maurice Chevalier und der unwirrend komische Dranem) sind in der Sammlung *L'opérette française – 1921-1934 – par ses créateurs* (4 CDs, EPM 982482) greifbar und machen Lust auf mehr. Vom Textbuch ist im Verlag Salabert nur noch ein „unzulängliches“ Typoskript „von frühestens 1928“ vorhanden (S. 11; wenn es sich um die gleiche Version handelt, die man auch in der Bibliothèque de l' Arsenal [Signatur Rf. 67.139] findet, scheint sie mir, ehrlich gesagt, so unrecht nicht, und ich vermag auch keine Anzeichen dafür zu erkennen, daß dies nicht der Text von 1923 ist). So hat KLOTZ rund um die Gesangstexte, die so frei wie nötig und so wörtlich wie möglich übersetzt wurden (mit zwei Einlagen aus anderen Operetten Yvains), eine Faust-Parodie konstruiert, die wesentliche Elemente der Originalgeschichte bewahrt. Ob sich die teilweise komplexen Bezüge auf Goethes *Faust szenisch* vermitteln lassen (Maud findet Frisotin-Mephistos Pläne nicht zu Unrecht „Reichlich verdreht“, S. 72), muß eine Aufführung erweisen. Auch Witze über Petrus, seinen Schlüsselbund und das Himmelstor sind nicht mehr in Mode, aber das verleiht dem Buch einen leicht anachronistischen Charme. Das gleiche gilt für manche der detaillierten Regieanweisungen; wenn ein Regisseur hier einiges anders machte, wäre es sicher kein Schaden. Als Lese-Operette ist die vorliegende Fassung allerdings ausgesprochen amüsant, wie eine (hinzuverfundene) Strophe von Frisotins Lachcouplets illustrieren mag: „Wild hörte Gott den Nabucco schnauben / Gegen ihn, / Bis diesem Heiden der rechte Glauben / Ward verliehn. / Klar wurde der Geisteskranke / Kurz nach dem Chor „Ziege, danke“ / Und hat sich gefragt / Wieso man einer Ziege „Danke“ sagt. (S. 48)“

*JOHANNES STREICHER, *A proposito del* Leben des Orest *di Ernst Krenek*, aus: Miti goethiani tra letteratura e musica: *Ifigenia e Werther*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane 2000, S. 97-108

Die Oper (UA 1930) erzählt die ganze Geschichte der Atriden (vgl. die Inhaltsangabe, S. 99-101) in alltäglicher Sprache und 'neoromantischem' musikalischem Stil (S. 102); zahlreiche Parallelen zu älterer und zeitgenössischer Musik springen ins Auge. Eine pazifistische Grundhaltung (S. 103f.) verbindet sich mit Idealisierung des Griechentums (S. 106f.). [Bei den S. 98 und 104 zitierten Bewertungen Kreneks aus nationalsozialistischer Zeit (1935) sollte man den ideologischen Hintergrund vielleicht deutlicher herausstellen.]

MARTIN SCHÜSSLER, *Karol Rathaus* (Perspektiven der Opernforschung, 6), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 2000, XI + 445 S. mit Notenbeisp. und Abb.

„Karol Rathaus (geb. 1895 in Tamopol, gest. 1954 in New York), Schüler von Franz Schreker in Wien und Berlin, war in den frühen 30er Jahren ein bekannter Komponist von Sinfonik, Kammermusik, Schauspielmusiken und Partituren für den Tonfilm [auch Oper *Fremde Erde*]. Rathaus gehörte zu jenen, deren Karriere von den Nationalsozialisten abrupt unterbrochen wurde. In seiner neuen Heimat, den USA, wandelte sich Rathaus vom ambitionierten Komponisten zum komponierenden Pädagogen. (...) Dieses Buch ist die erste Gesamtdarstellung von Biographie und Werk des Komponisten. (Verlagsankündigung)“

ProgrammBuch Bayerische Staatsoper [München]. Aribert Reimann, *Bernarda Albas Haus*. Spielzeit 2000/01, 139 S.

Das ProgrammBuch zur UA am 30.10.2000 enthält (natürlich) das Libretto (S. 61-79), außerdem ein Gespräch mit dem Komponisten (S. 13-21), der sich zur musikalischen Gestaltung und über sein Verhältnis zu García Lorca äußert (eine zweite Oper nach Lorcas Schauspiel *Das Publikum* ist in Arbeit); außerdem zum Text im Musiktheater: „Wo Texte ständig zertrümmert werden und nur noch Brocken herauskommen, verlieren sich die Charaktere in Beliebigkeit (...) wenn ich menschliche Figuren auf die Bühne stelle, kann ich nichts mit einer Destruktion der Sprache anfangen, dafür wären Instrumente genauso geeignet. (S. 21)“ Weitere Beiträge befassen sich mit der „musikalischen Form und Struktur“ der neuen Oper (GERD UECKER, S. 26-38) und mit Lorcas Schauspiel (HORST WEICH, S. 85-92); LYDIA ANDREA HARTEL bringt beides zusammen (*Vom Singen, Sprechen und Schweigen. Der Komponist Reimann und Lorcas Drama Bernarda Albas Haus*, S. 44-58).

Das letzte

...liegt etwas abseits von unserem Thema, ist aber auch sehr hübsch: Vor Jahren, als über die 'gemäßigte Kleinschreibung' diskutiert wurde, lautete ein Lieblingsbeispiel der Gegenpartei „helft den notleidenden vögeln“. Jetzt hat ein Romanist einen Aufsatz über die Namen der französischen Feld- und Waldvögel veröffentlicht; es war nicht sein erster, und eine Fachzeitschrift präsentiert dem staunenden Leser „Christian Schmitt, seit langem mit Vögeln beschäftigt (...)“.

Auflage: 450 Ex.

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