

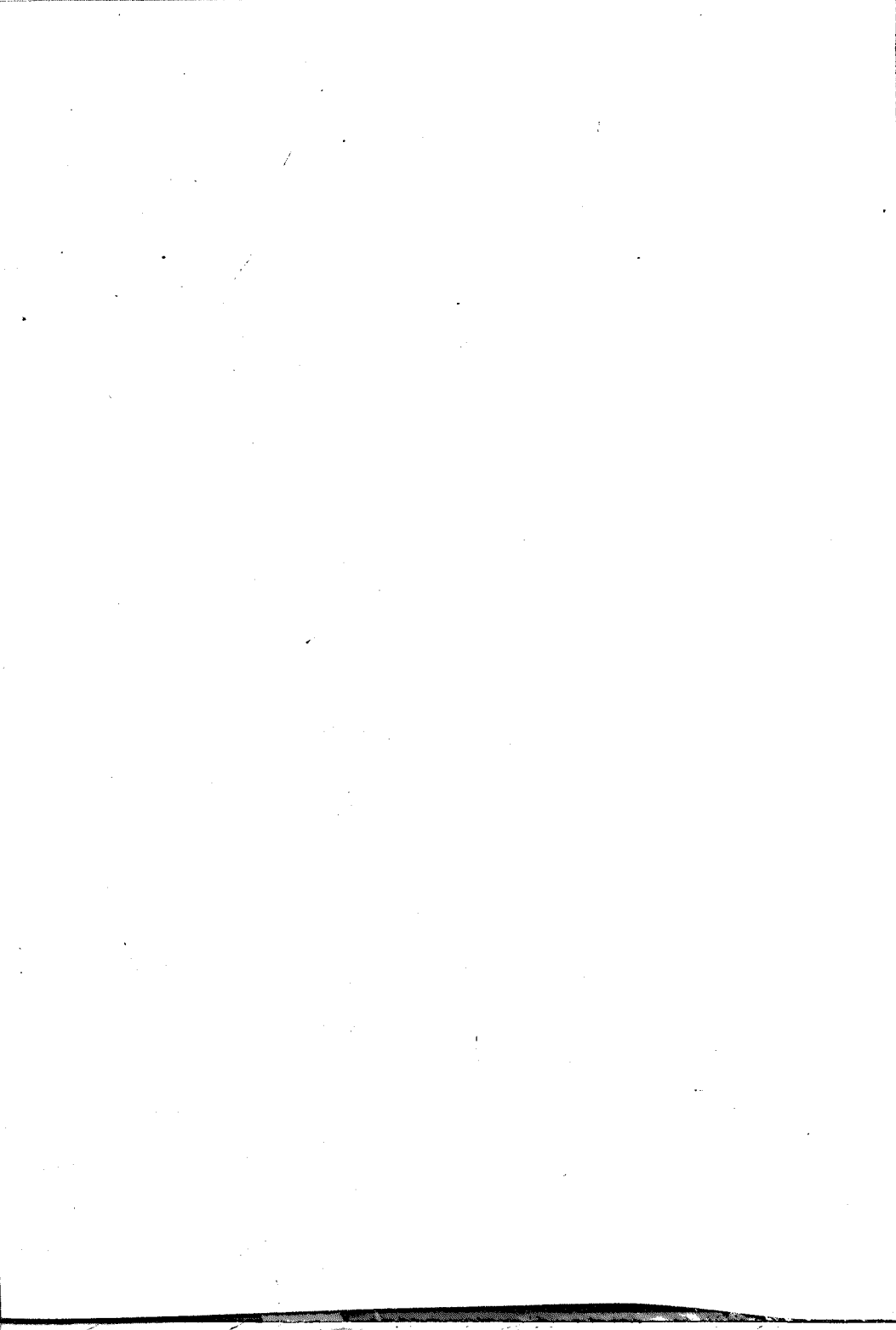
MITTEILUNGEN

DES

**DOKUMENTATIONSZENTRUMS
FÜR LIBRETTOFORSCHUNG**

Nr. 20

Juli 2011



MITTEILUNGEN DES DOKUMENTATIONSZENTRUMS FÜR LIBRETTOFORSCHUNG

Nr. 20

Juli 2011

Liebe Kollegen und Freunde,

einmal mehr hätten Sie diese Ausgabe der *Mitteilungen* bedeutend früher erhalten sollen, als sie jetzt bei Ihnen eintrifft. Ursache der Verzögerung war vor allem unser Welttheater-Sammelband, der mich mehr Zeit gekostet hat als geplant, obwohl die Beiträger geradezu vorbildlich zuverlässig und pünktlich kooperiert haben, und obwohl mir ADRIAN LA SALVIA die technische Einrichtung der Druckvorlage weitestgehend abgenommen hat. Zwischen dem letzten Vortrag der Ringvorlesung und der Auslieferung des Bandes lagen knapp anderthalb Jahre; das ist nicht rekordverdächtig, aber sicher ganz ordentlich. Eine Ankündigung mit den bibliographischen Daten und Bestelltalon finden Sie unten auf S. 7. Wenn dieses Heft Sie erreicht, hat auch eine kleine Buchpräsentation bereits stattgefunden (dank des freundlichen Entgegenkommens von MARTIN KÖHL waren wir am 11. Juli in der VHS Bamberg zu Gast). Ich denke, der Band ist sehr gehaltvoll und interessant geworden und müßte eigentlich reißenden Absatz finden – worüber sich Autoren, Herausgeber und Verlag natürlich sehr freuen würden.

Bei den Akten der Wiener Tagung über Proust und die Musik „harzt“ es ein bißchen, wie man in der Schweiz sagt; ich hoffe aber, daß ich auch diesen Band im Laufe des Sommers auf den Weg bringen kann.

Gern erinnere ich mich an die Tagungen des letzten Jahres: an das schöne Henze-Symposium, das ELISABETH SCHMIERER und NORBERT ABELS im November 2011 in Essen organisierten; an die vierte Etappe (März 2011) der sehr verdienstvollen Tagungsreihe zum Libretto des 20. Jhs, die WALTER ZIDARIC in Nantes organisiert (vgl. hier 10,30-32; 13,54-56; 19,47-49); und zuletzt an das internationale Symposium zu Oper und Libretto in Barcelona Ende Juni, das (unter der tatkräftigen Leitung von DIETRICH GROSSE und TONI RUMBAU) begleitend zur Premiere der abendfüllenden Oper *Lord Byron* von Agustí Charles (Libretto Marc Rosich) die sehr lebendige und innovative katalanische Opernproduktion ins Blickfeld; und nur eine Woche später die Tagung zum 100. Geburtstag von Gian Carlo Menotti in Spoleto,

organisiert von JACOPO PELLEGRINI. Der Zufall wollte es, daß ich im letzten Jahr gleich zweimal in Göttingen zu Gast war: Im Dezember mit einem Vortrag zur Zusammenarbeit von Komponist und Librettist im Hofmannsthal/Strauss-Seminar des Germanisten UNGER und des Musikwissenschaftlers WACZKAT, am Pfingstmontag dann bei den Händel-Festspielen zum Thema Medea (in Mythos, Tragödie und Oper).

Das unterdessen schon Tradition gewordene Oberseminar zum Text im Musiktheater ging im letzten Jahr natürlich weiter. Bei den „Bamberger Vorträgen zum (Musik-)Theater“ ist eine kleine Pause eingetreten (nur ein Vortrag ist zu verzeichnen, der allerdings mit dem Ballett eine bisher nicht berücksichtigte Gattung in den Focus rückte, s.u.,8); im Vorfeld des Wagner-Jahrs 2013 wird es vielleicht wieder etwas mehr werden.

2003 habe ich Nr. 10 dieser *Mitteilungen* als „(kleine) Jubiläumsausgabe“ angekündigt. Seit der rudimentären ersten Nummer (August 1994) waren knapp neun Jahre vergangen, die ersten zehn Ausgaben brachten es auf insgesamt 264 Seiten. Die Nr. 20 folgt acht Jahre später, aber der Gesamtumfang der letzten zehn Hefte hat sich mit 575 Seiten mehr als verdoppelt. Das ist eine ganze Menge; und obwohl die Arbeit nach wie vor Spaß macht, spricht einiges dafür, daß mein großes Manuskript zum Libretto seit 1900 ohne die *Mitteilungen* schon wesentlich weiter gediehen wäre.

Wer mich kennt, weiß, daß ich empfänglich bin für die suggestive Wirkung runder Zahlen. So habe ich mir auch schon relativ früh ausgerechnet, daß ich bei einer Nummer pro Jahr bis zum Eintritt in den Ruhestand genau 25 Hefte zustandebringen könnte; 25, ein Viertelhundert, ein halbes Halbrad, d.h. der übliche Inhalt einer Cigarrenkiste (wie wir spätestens seit Hermann Burger wissen) – das ist eine recht befriedigende Zahl. Wie es jetzt aussieht, werde ich diese Marke sogar etwas früher erreichen, ich bin aber nach wie vor entschlossen, es damit genug sein zu lassen. Es wäre natürlich sehr schön, wenn sich jemand fände, der diese *Mitteilungen* fortsetzen wollte – „allein oder mit anderen“ (wie es früher im katholischen Beichtspiegel hieß), in welcher Form auch immer, gedruckt, elektronisch, oder gar als ausgewachsene Zeitschrift mit Aufsatzteil (über eine solche Ausweitung haben wir mehrfach nachgedacht, sie ließ sich aber nie realisieren), wie bisher um finanzielle Unterstützung in beliebiger Höhe bittend oder gegen Rechnung mit festem Abonnementspreis – der Phantasie sind keine Grenzen gesetzt. Fünf Ausgaben möchte ich noch in der bekannten und bewährten Form produzieren; es ist also ausreichend Zeit, über Veränderungen nachzudenken, ggfs. neue institutionelle Rahmenbedingungen zu schaffen etc. Schon jetzt aber sind potentielle Interessenten herzlich eingeladen, sich mit mir in Verbindung zu setzen. Geboten werden ein gut eingeführter Markenname, die umfangreiche Adressenliste der regelmäßigen Bezieher und über die

Jahre aufgebaute Kontakte zu Institutionen und Verlagen; erwartet werden möglichst breitgefächertes Interesse am Musiktheater und die Bereitschaft, den *Mitteilungen* im persönlichen Zeitmanagement den Platz einzuräumen, den sie nun einmal benötigen.

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

Für heute bleibe ich wie immer mit vielen freundlichen Grüßen

Ihr Albert Gier

Neuere Publikationen zur Libretto-Forschung von ALBERT GIER

„Immer lustig keck und froh“. *Charles Lecocq und die französische Operette im deutschen Sprachraum*, in: *Musikleben des 19. Jahrhunderts im nördlichen Europa – 19th-Century Musical Life in Northern Europe. Strukturen und Prozesse – Structures and Processes*, hg. von TOMAS SHTAN, KRISTEL PAPPEL und ANU SÖÖRO, Hildesheim – Zürich – New York: Georg Olms 2010, S. 149-173

Bajazet, der Unbeugsame, in: *Programmheft Theater & Orchester Heidelberg. Winter in Schwetzingen: Antonio Vivaldi, Bajazet*. 2010/11, Nr. 9, S. 40-44

Blicke, die töten, oder Du sollst dir kein Bildnis machen, in: *Programmheft Staatsoper Stuttgart. Gaetano Donizetti, Maria Stuarda*. Spielzeit 2010/11, S. 7-9

Gevatter, Prinzessinnen und Scharlatane. Personifikationen des Todes im Musiktheater, in:

Katastrophe, Sühne, Erlösung: Der Tod im (Musik-)Theater. Mit einem Workshop zu Béla Bartóks Oper *Herzog Blaubarts Burg*. Vorträge des Salzburger Symposions 2008, hg. von JÜRGEN KÜHNEL, ULRICH MÜLLER und OSWALD PANAGL (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge, 72), Anif / Salzburg: Mueller-Speiser 2010, S. 44-61

Von Strauss zu Bartók über Mozart. Rückblick auf zwanzig Salzburger Symposien, ebd., S. 23-25 [aus: Opernwelt Nr. 11/2008]

Libretto, in: Das Händel-Lexikon, hg. von HANS JOACHIM MARX in Verbindung mit M. GERVINK und ST. VOSS, Laaber: Laaber 2010, S. 449-452

Les coups d'état d'âme. Sardou et l'opéra italien, in: ISABELLE MOINDROT (Hrsg.), *Victorien Sardou. Le théâtre et les arts*, Rennes: Presses universitaires de Rennes 2010, S. 141-156

„Fas'le nicht weiter von der Sterne Schar“. Astrologen (und Astronomen) in Oper und Operette, in: *Transgressions / Überschreitungen. Mélanges en l'honneur de HERMANN HOFER*, éd. par THILO KARGER, WANDA KLEE, CHRISTA RIEHN, Marburg: Tectum 2011, S. 109-126

Dante Alighieri und Die Göttliche Komödie im Musiktheater. Zwei Fallstudien, in: *Dialoge und Resonanzen. Musikgeschichte zwischen den Kulturen. THEO HIRSBRUNNER zum 80. Geburtstag*, hg. von IVANA RENTSCH, WALTER KLÄY und ARNE STOLLBERG, München: edition text + kritik 2011, S. 35-52

Medea in Versailles, in: Programmheft Oper Frankfurt. Marc-Antoine Charpentier, *Médée*. Spielzeit 2010/11, S. 11-13

Göttliche, menschliche und teuflische Komödien. Europäische Welttheater-Entwürfe im 19. und 20. Jahrhundert, hg. von ALBERT GIER unter Mitarbeit von ADRIAN LA SALVIA (*Romanische Literaturen und Kulturen*, 3), Bamberg: University of Bamberg Press 2011, 314 S.

darin: *Einleitung*, S. 7-14

Zwischen Gott, Mensch und Welt. Edgar Quinet, Ahasvérus (1833), S. 71-89

Admet, ein König auf der Opernbühne zwischen Absolutismus und Empfindsamkeit, in: *Kongressbericht Gluck auf dem Theater. Nürnberg, 7.-10. März 2008*, hg. von DANIEL BRANDENBURG und MARTINA HOCHREITER (*Gluck-Studien*, 6), Kassel etc.: Bärenreiter 2011, S. 37-54

Damen, Ritter, Waffen und Liebe. Ariosts Orlando Furioso auf der Opernbühne, Händel-

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

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

URSULA MATHIS-MOSER, Innsbruck: Bulletin des Archives für Textmusikforschung Nr. 26, November 2010; Nr. 27, April 2011

RETO MÜLLER, Sissach: Programmhefte Rossini in Wildbad 2010; Programmbücher Rossini Opera Festival Pesaro 2010: *Demetrio e Polibio*, *Sigismondo*

Programmheft Giuseppe Balducci, *Boabdil Re di Granata* (Cantata in due atti a quattro voci), Conservatorio Statale di Musica "Nicola Sala" Benevento (18.3.2011)

JOHANNES STREICHER, Rom: ANNA BARSOTTI, *Giuseppe Giocosa* (Biblioteca di cultura, 108), Firenze: La Nuova Italia 1973, X + 272 S.

Giovanni Verga, *Cavalleria rusticana*, a cura di ROBERTO FEDI ("Minima", 5), Roma: Salerno [1990], 191 S.

Programmheft Nadia Boulanger – Raoul Pugno, *La ville morte*, 62^a Settimana Musicale Senese, 11-20 luglio 2005 [enthält das Libretto]

Programmbuch Gioachino Rossini, *Moïse et Pharaon*, Teatro dell'Opera di Roma 2011 sowie weitere Programmhefte und Informationsbroschüren

DIETRICH GROSSE, Barcelona (Mondigromax / Òpera de Butxaca): *Euridice i els titelles de Caront*. Òpera per a mezzo-soprano, baríton i titellaire, música de Joan Albert Amargós, llibret de Toni Rumbau (Textos a part. Teatre contemporani), Tarragona: Arola 2001, 57 S.

dass., 1 CD 2003, harmonia mundi ibèrica HMI 987065 [mit viersprachigem Libretto]

Marc Rosich, *La Cuzzoni. Esperpent d'una veu* [Òpera de cambra, música Agustí Charles] (Textos a part. Teatre contemporani), Tarragona: Arola 2007, 59 S.

dass., 1 DVD, Staatstheater Darmstadt (dvd-promo, Contact: diétrichgrosse@mondigromax.com)

Programmbuch Gran Teatre del Liceu, Barcelona: Enric Palomar, *La cabeza del Bautista*. Òpera en un acto y ocho escenas. Libreto adaptado por Carlos Wagner sobre el texto homónimo incluido en el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* de Ramón M^a del Val-

le-Inclán. Spielzeit 2008/09, 119 S. [enthält kat. / kastil. Libretto]

dass., 1 DVD Uraufführungsproduktion Barcelona 2009 [nicht im Handel, Editorial: dietch-grosse@mondigromax.com]

Juana. Opera para seis cantantes y seis instrumentos, música de Enric Palomar. Idea y libreto de Rebecca Simpson. Revisión y corección del texto Alfonso de Lucas (Textos aparte. Teatro contemporáneo), Tarragona: Arola 2007, 71 S.

Juana. An opera for six singers and six musicians, music by Enric Palomar. Idea and libreto by Rebecca Simpson. English translation from the original Spanish Rebecca Simpson (Textos aparte. Teatro contemporáneo), Tarragona: Arola o.J., 61 S.

Dass., 1 CD Mondigromax [nicht im Handel, Contacto: Dietrich Grosse]

Hèctor Parra, *Hypermusic Prologue* (2008-2009). *A projective opera in seven planes*. 2 CD 2010 (CD 2: Explanatory Interview (English) with composer Hèctor Parra and physicist Lisa Randall) KAIROS 0013042KAI [enthält fünfsprachiges Libretto]

Carles Santos, *Long Live the Piano!* Ed. by MANUEL GUERRERO [Ausstellungskatalog], Barcelona: Actar D 2006, 496 S., zahlreiche Abb.en

Enric Palomar (Musik) / José Antonio (Regie und Choreographie), *Negro Goya*, 1 CD Mondigromax [nicht im Handel]

ALBERTO GARCÍA DEMESTRES: Alberto García Demestres, *Mariana en sombras*. Libreto de Antonio Carvajal. 1 CD 2005 D+3 05002 [enthält kastil. / engl. Libretto]

ders., *Joc de mans*. Òpera de cambra. Llibret Valentí Gómez i Oliver – Alberto García Demestres. 1 CD 2007 D+3 07013 [enthält viersprachiges Libretto]

ders., *Il sequestro. Rimirando le mille e una notte*. Opera da camera in un atto. Libreto di Cristina Pavarotti e Alberto García Demestres. 2 CD 2010 D+3 10017 [enthält it. Libretto]

Aprima` en 3 dies! Llibret i música Alberto García Demestres. 1 CD 2011 D+3 11021 [enthält Libretto]

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

hrsg. von Albert Gier

unter Mitarbeit von Adrian La Savia

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

(Romanische Literaturen und Kulturen 3)

20,50 € [D]

ISBN: 978-3-86309-011-1



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

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

Hiermit bestelle ich

Albert Gier (Hrsg.)

ISBN: 978-3-86309-011-1

..... Expl.

Göttliche, menschliche und teuflische Komödien

20,50 € [D], zzgl. Versandkosten

Name:

Anschrift:

Datum: Unterschrift:



University of Bamberg Press
Universitätsbibliothek Bamberg

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

Bamberger Vorträge zum (Musik-)Theater

Organisatoren: Prof. DRINA DE RENTIS (Romanistik), Elisabeth von Erdmann (Slavistik), ALBERT GIER (Romanistik),
CHRISTOPH HOUSWITSCHKA (Anglistik), FRIEDRICH MARX (Germanistik)

Nr. 60 (7.6.2011) MICHAEL SAUTER (Berlin), *Tanz als Erzählung. Über das Finden und Erfinden von Tanzgeschichten*

Obwohl es immer wieder totgesagt wurde, hat es sich dennoch als eine der vitalsten Erscheinungsformen des Tanzes erwiesen: das Handlungsballett. Das Publikum liebt die Begegnung mit den großen Klassikern der Gattung, und die Choreographen werden nicht müde, ihre eigenen Versionen und Deutungen zu kreieren und zur Diskussion zu stellen. Aber auch neue Handlungsballette erblicken jährlich das Licht der Bühne: bereits vorhandene Stoffe werden für den Tanz erschlossen, oder es werden gleich Geschichten neu erfunden. – MICHAEL ALEXANDER SAUTER hat zahlreiche Ballett-Libretti entwickelt. Über das Finden und Erfinden von Geschichten für den Tanz, für eine Ballett-Company und einen Choreographen wird er (auch anhand von Videobeispielen) aus seiner Sicht berichten und über deren Umsetzung auf der Bühne bis hin zur Premiere. Genug Zeit wird aber auch bleiben für persönliche Einblicke in das Leben als Nicht-Tänzer mit einer Ballettcompany und den spannungsreichen Berufsalltag am Theater allgemein.

Nr. 61 (11.7.2011) ALBERT GIER, Buchpräsentation: *Göttliche, teuflische und menschliche Komödien. Europäische Welttheater-Entwürfe im 19. und 20. Jahrhundert* (s.o.,7)

Im Wintersemester 2009/10 fand an der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg eine Ringvorlesung zu „Europäischen Welttheater-Entwürfen im 19. und 20. Jh.“ statt. Anlaß war die Uraufführung der Oper *Die Tragödie des Teufels* von Peter Eötvös (Libretto: Albert Ostermaier) nach Imre Madách in München (Februar 2010). Die im Sammelband dokumentierten Vorträge behandeln dreizehn Beispiele modernen Welttheaters in Schauspiel und Oper, aus Frankreich, Italien, Rußland und Deutschland, von Goethes *Faust* und Wagners *Ring des Nibelungen* bis zu Tankred Dorsts *Merlin* und Karlheinz Stockhausens LICHT-Zyklus. Dokumentiert ist auch ein Werkstattgespräch mit Peter Eötvös und Albert Ostermaier. Der Herausgeber wird den Band kurz vorstellen.

Abschlußarbeiten zum Libretto

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

NICOLAS MORON, *Une incantation mise en musique. Édition critique de Sept, ils sont sept de Serge Prokofiev*, thèse 3^e cycle Université François-Rabelais, Tours (soutenance: 20 janvier 2010), Betreuer: LAURINE QUETIN

La partition de *Sept, ils sont sept* pour ténor solo, chœur et orchestre ayant été imprimée en Russie en 1922 sans l'accord du compositeur et sans que celui-ci ait été impliqué dans le processus éditorial, la question de l'authenticité du texte musical de cette œuvre, méconnue et néanmoins l'une des plus chères à Prokofiev, est fondamentale. L'origine de l'incantation mésopotamienne transcrite par le poète Constantin Balmont, dont furent publiées trois versions différentes et à partir desquelles Prokofiev rédigea lui-même le texte finalement mis en musique, a pu être retracée en confrontant les ouvrages de Balmont à la fois à ceux d'exégètes des textes mésopotamiens et aux écrits du compositeur. Des liens ignorés jusqu'à présent ont ainsi pu être tissés entre Balmont et Prokofiev, et les rôles successifs joués par chacun dans la constitution du texte final clairement établis.

Les recherches menées à la lumière de la correspondance de Prokofiev, essentiellement inédite, et de son journal intime, publié en 2002, ont ensuite permis d'établir l'histoire de la genèse de cette œuvre et de comprendre dans quelles conditions la première édition fut réalisée, à partir d'un manuscrit autographe complet récemment découvert. Ce sont également quatre traductions françaises réalisées en vue de la création qui ont été retrouvées, et dont l'étude comparée a permis d'établir le rôle primordial joué par le compositeur dans ce processus. En même temps qu'elle représente le premier travail d'édition critique mené sur une œuvre de Prokofiev, cette recherche s'inscrit dans la continuité des publications les plus récentes en se référant en premier lieu aux écrits du compositeur, dans leur langue originale, qu'ils soient publiés ou plus majoritairement inédits, qu'ils soient d'ordre épistolaire ou qu'ils relèvent du journal intime, afin d'offrir aux interprètes autant qu'aux musicologues une partition claire qui corresponde au mieux à la pensée musicale de Serge Prokofiev.

Tagungen

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

Reggio Emilia, 18./19.9.2010: Alberto Franchetti nel 150° anniversario della nascita (Veranstalter: Associazione per il musicista Alberto Franchetti; u.a. E. D'ANGELO, *Alla scuola di Boito. L'Asrael di Ferdinando Fontana*; D. CERIANI, *La ricezione delle opere di Alberto Franchetti negli Stati Uniti. con particolare riferimento a Germania*; J. STREICHER, *L'opera buffa italiana dopo il Falstaff. Intorno a Molière e al Signor di Pourceaugnac di Franchetti*; A. LITTMANN, *Opera for Germany: Franchetti's Germania on German Stages (1908 and 2006)*; A. GUARNIERI, *D'Annunzio a Franchetti: La figlia di Iorio dalla tragedia al libretto*; J. MAEHDER, *Timbro e tecnica orchestrale nelle opere di Alberto Franchetti fino a Cristoforo Colombo*)

Reggio Calabria, 8/9.10.2010: Devozione e passione. Alessandro Scarlatti nel 350° anniversario della nascita (Conservatorio di musica Francesco Cilea; u.a. N. DUBOWY, *L'Aldimiro di Alessandro Scarlatti e il suo modello: implicazioni di drammaturgia, di estetica e di costume*; FR. MENCHIELLI-BUTTINI, *Osservazioni in margine al Tigrane*; ST. VOSS, *Le tre versioni dell'Oratorio per la Passione di*

Pietro Ottoboni; TH. GRIFFIN, *La serenata Il Genio di Partenope, la Gloria del Sebeto, il Piacere di Mergellina (1696) di Alessandro Scarlatti*)

Bologna, 22.-24.10.2010: La musica negli occhi. Musica d'arte e televisione (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo – Cimes; u.a. H.-W. HEISTER, *Film in der Oper auf der Bühne im Fernsehen: Alban Bergs Lulu*; M. GIANI, *Dal palcoscenico al décaupage: Brian Large e il Ring di Boulez & Chèreau*)

Essen, 5./6.11.2010: Gleichnis und Wirklichkeit. Hans Werner Henze und die Literatur (Leitung: NORBERT ABELS und ELISABETH SCHMIERER; N. ABELS, „*Im Innern der Wunde...*“ *Formensuche beim frühen Henze am Beispiel der Rundfunkoper Ein Landarzt*; M. BRZOSKA, *Von Manon Lescaut bis zu Boulevard Solitude. Dramaturgie eines Sittenromans auf der Opernbühne*; K. SCHÜSSLER, „*Kriegszucht und Gehorsam*“ oder „*Freiheit und Würde?*“ *Henzes Prinz von Homburg und seine Rezeption*; A. MEIER-DÖRZENBACH, *Was darf Kunst können – was kann Kunst dürfen? Henzes Elegie für junge Liebende als musiktheatrale Selbstreflexion*; K. OEHL, *Maskeraden: Elemente der Commedia dell'Arte in Henzes König Hirsch*; A. FAASCH, *We come to the river*; J. ROSTECK, *Matrosen. Meer und Mord – stoffgeschichtliche Reflexionen zu Hans Werner Henzes Mishima-Adaptation Das verratene Meer*; A. GIER, *Phaedra: von Euripides zu Hans Werner Henze*; P. PETERSEN, *Das Undine-Projekt von Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann*)

Bologna, 19.-21.11.2010: Quattordicesimo Colloquio di musicologia del Saggiatore musicale (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Laboratori del Dipartimento di Musica e Spettacolo; u.a. N. USULA, *Dal Giasone al Novello Giasone: Francesco Cavalli e Alessandro Stradella*; J.M. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *Cinque opere per il principe: il ciclo di Stampiglia per il Teatro di S. Bartolomeo a Napoli (1696-1702)*; S.M. WOYKE, *Voci e generi: canto e identità sessuale nella musica italiana, 1600-1750*; L. ROSSETTO CASEL, *Enea nel Lazio, opera riformata: prima l'azione, poi le parole*; J. DOTI, *Metamorfosi teatrali del mito di Demetrio nella letteratura europea*; M. ZICARI, *Verdi londinese: critica e ricezione dell'opera verdiana a Londra negli anni 1845-56*; G.A. MURGIA, *Leoncavallo e Tormenta: progetto di un melodramma ambientato in Sardegna*)

Weimar, 25.-27.11.2010: Luigi Cherubini. Vielzitiert – bewundert – unbekannt (Gemeinsames Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik Franz Liszt und der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Leitung: HELEN GEYER; u.a. G. VIVIANI, *Facetten des Polnischen in Lodoiska und Faniska: Exotik und Attraktion*; N. MILLER, *Luigi Cherubini in Wien. Die Aufführung der Faniska am 25. Februar 1806 und das Zusammentreffen mit Beethoven*; K.G. GOLDBACH, *Ifigenie – zwischen literarischer Tradition und Experiment*; S. BACH, *Das Démophon-Libretto am Übergang vom italienischen zum französischen Opernschaffen Cherubinis*; H. CULMANN, *Médée/Medea – eine europäische Operngeschichte*; G. FERRARI, *L'Anacreon di Cherubini: l'evoluzione del testo*; E. TREMMEL, *Tradition und Moderne: Luigi Cherubinis Les Abencérages*)

13./14.1.2011, Berlin: Opern – Musik – Theater im friderizianischen Berlin (Wissenschaftskolleg zu Berlin, „Convener“; REINHARD STROHM; R. STROHM, *Berliners facing Italian Music and Opera*;

CHR. HENZEL, *Johann Friedrich Agricola und die friderizianische Oper der Nachkriegszeit*; S. HENZE-DÖHRING, *Friderizianische Hofmusik in neuer Perspektive: die Opera buffa*; A. KOŠENINA, *Dramentext, Szenenbild, Aufführungskritik: Entwurf einer Theaterhermeneutik der Aufklärung*; R. KUBIK / M. LEGLER, *Das Unsichtbare sichtbar machen. Engels Schauspieltheorie zwischen barocker Emblematik und aufgeklärter Empfindsamkeit*; CL. RISI, „...was an Wahrheit mangelt, wird durch Schönheit vergütet“ – Engels Ideen zu einer Mimik und die Darstellungspraxis in der Oper; L. LÜTTEKEN, *Der „deutsche Geschmack“: Ästhetik und musikalische Kulturhegemonie im friderizianischen Berlin*

9.4.2011, Paris: **La réception de la musique française en Suède (XVII^e – XVIII^e siècles)** (Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), Groupe Interdisciplinaire sur la Musique et les arts du Spectacle, Koordination der Sitzung: ALESSIO RUFFATTI [alessioruffatti@gmail.com; <http://www.plm-paris-sorbonne.fr/spip.php?rubrique92>]; L. BERGLUND / M. SCHILDT, *Reception and Use of French Music at the Swedish Royal Court, ca 1680-1730*)

27.-29.5.2011, Katholische Akademie Schwerte : **Der Tenor. Mythos, Geschichte, Gegenwart** (Veranstalter: Hochschule für Musik und Tanz Köln / Hochschule für Musik Karlsruhe / Kathol. Akademie Schwerte; u.a. TH. SEEDORF, *Caruso – der Mythos*; S. EHRMANN-HERFORT, *Tenor: der Begriff und seine Vorgeschichte bis ins 17. Jh.*; S.M. WOYKE, *Anmerkungen zu Vokalprofilen von Tenören in der Opera seria des 18. Jhs*; D. BRANDENBURG, *Der Tenor in der Opera buffa*; A. JACOBSHAGEN, *Velluti, Nozzari & Co. Zur Ablösung der Kastraten durch Tenöre*; C. HERR, *Die Tenorpartien der Opéra Comique im 19. Jh.: Erbe des Haute-Contré?*; ST. MÖSCH, *Komponieren im Irrealis? Anmerkungen zu Kommunikationsraum und Idiosynkrasie bei Wagners Tenorpartien*)

1.-3.9.2011, Louvain: **Philology and Performing Arts. A Challenge** (Université catholique de Louvain, Organisationskomitee: MATTIA CAVAGNA, COSTANTINO MAEDER, SEBASTIANO FERRARI, NATHALIE BRAGANTINI MAILLARD)

Can philology offer the necessary instruments for dealing with the new aims and issues of textual transmission [in performing arts]? Far from breaking with tradition, the conference seeks to renew it by launching a dialogue between philologists and scholars from other fields that have to deal with texts. – There will be five fields of investigation:

- Performance, theater
- Opera, libretto
- Pop Music, concerts, singer-songwriters (for ex., Roberto Roversi, Italo Calvino, Tim Rice)
- Cinema, screenplay
- Multimedial artistic objects that imply a performance (for ex. Edoardo Sanguineti, Nanni Ballestrini, Jean Cocteau)

For every field, at least one philologist, and one scholar from another discipline dialogue and put forward their methodological approach to specific types of textuality. A respondent will guide the discussions.

Themenvorschläge (mit Abstract, 400 Wörter) bis zum 28.2.2011 an: <http://studitaliani.fltr.ucl.ac.be/challenge/philology/Welcme.html>)

26.-28.10.2011, Trondheim: **Media Acts. The 10th International Conference of the Nordic Society for Intermedial Studies (NorSIS)**

Theoretisch oder methodologisch ausgerichtete Themenvorschläge erbeten zu Aspekten wie:

How do media act or perform?

What is the intervening power of form?

What are the differences between the way in which pictures and language act? What about other media?

In what way are the boundaries between different media breaking down? What is transmediation?

What is changed when the medium is changed?

What are the ideological and political powers of media acts?

How do people interact with media?

Abstracts (250-500 Wörter) erbeten bis **15.5.2011** an: mediaacts@hf.ntnu.no; vgl. auch www.ntnu.no/ikm/mediaacts.

13.-15.2.2013, Paris: Internationales Kolloquium Wagner und Frankreich (Institut Historique Allemand, Organisation: DANIELLE BUSCHINGER

Beabsichtigt ist, „auf's Neue und von Grund auf das zu reflektieren, was der Schöpfer des *Fliegenden Holländers* der französischen Kultur entnommen hat, und über die Art und Weise nachzudenken, in der Frankreich Wagners einzigartiges musikdramatisches Universum geformt hat. Die künstlerischen, literarischen, musikalischen, philosophischen, politischen und gesellschaftlichen Einflüsse Frankreichs auf Wagner, die Begegnungen, Osmosen und schöpferischen Impulse sind die wichtigsten Themenfelder, die bearbeitet werden sollen“.

Themenvorschläge und Abstracts (2000 Zeichen) erbeten bis **31.12.2011** an: M^{me} le professeur DANIELLE BUSCHINGER, 56, rue de l'Arbre Sec, 75001 Paris; buschingerdanielle@wanadoo.fr oder danielle.buschinger@wanadoo.fr.

Forschungszentrum für Musiktheater in Polen

ORT: ADAM-MICKIEWICZ-UNIVERSITÄT IN POZNAŃ (POLEN)

ENTSTAND AM: 1. MAI 2011

LEITUNG: PROF. ELŻBIETA NOWICKA

Das neue Forschungszentrum für Musiktheater ist nach über 10-jähriger wissenschaftlicher Beschäftigung mit der Oper und anderen Formen des Musiktheaters an der Adam-Mickiewicz-Universität in Poznań entstanden und wird von einem Team der Literatur-, Musik- und Theaterwissenschaftler mitgestaltet. Der Tätigkeitsbereich des Zentrums umfasst drei Hauptgebiete: 1. Interdisziplinäre Forschung; 2. Didaktik; 3. Popularisierung der Opernwissenschaft und Opernkultur.

1. INTERDISZIPLINÄRE FORSCHUNG

Aktuelle Forschungsthemen werden zweimal pro Jahr im Rahmen interner Arbeitsseminare besprochen. Zu den Schwerpunkten der Gruppenarbeit im Bereich der Librettistik gehören: Übersetzung und wissenschaftliche Bearbeitung wichtigster Libretti, Übersetzung und Veröffentlichung von Schlüsseltexten der Musiktheater- und Librettoforschung und Sammlung von Fachliteratur sowie CD-/ DVD-Aufnahmen. Innerhalb von 2-3 Jahren soll ein internationales Projekt zur Geschichte und Ästhetik des Librettos ausgearbeitet werden.

Besondere Aufmerksamkeit wird darüber hinaus dem Themenkomplex „Bild – Bühne – Musik“ gewidmet.

- Aktuell laufendes Projekt: „Das Musiktheater von Stanislaw Moniuszko“ (2011–2013).
- Nächste Veranstaltung: internationale Konferenz „Verdi – Wagner“ (2013).

2. DIDAKTIK

Im Bereich der Didaktik werden vor allem zwei Ziele gesteckt: die Verbesserung und Ergänzung des

bisherigen Studienprogramms der Spezialisierung „Opernforschung“ und das Bemühen um Forschungsstipendien und Praktikumsstellen für die Studenten dieser Spezialisierung.

3. POPULARISIERUNG DER OPERNWISSENSCHAFT UND OPERNKULTUR

„Popularisierung“ bedeutet hier populärwissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Phänomenen der aktuellen Opernkultur: Opernregie und Operninterpretation, historische Inszenierung, Theaterpraxis der Barockoper heute u.v.a. Bestimmte Fragen werden im Rahmen von Gesprächen mit den Theaterleuten diskutiert.

- Aktuell: I. Gesamtpolnisches Seminar zur Opernregie: Wrocław 25.–28. Mai 2011.

KONTAKT: Elzbieta Nowicka
E-Mail: einow@amu.edu.pl
Postalisch: Centrum Badań nad Teatrem Muzycznym
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Ul. Fredry 10
61-701 Poznań
Tel.: +48 697 296 336

(Anna Igielska)

Lektüre-Notizen

(Von den Autoren übersandte Arbeiten sind mit * gekennzeichnet)

Oper mit Herz. Das Musiktheater des JOACHIM HERZ, Bd I. Von der Barockoper zum Musiktheater, hg. von MICHAEL HEINEMANN und KRISTEL PAPPEL, Köln: Christoph Dohr 2010, 360 S.

Als JOACHIM HERZ im Oktober 2010 86jährig verstarb, war er mitten in den Vorarbeiten zu einer dreibändigen Auswahl-Ausgabe seiner Schriften, die so zu seinem Vermächtnis geworden ist. Dank seiner Frau KRISTEL PAPPEL und des Dresdner Musikwissenschaftlers MICHAEL HEINEMANN konnte der erste Band noch vor Ende des Jahres 2010 erscheinen.

Eine frühere, längst vergriffene Sammlung seiner Texte, die den schönen Titel *Theater – Kunst des erfüllten Augenblicks* trägt (hg. von ILSE KOBÁN, Berlin: Henschelverlag 1989), kündigt im Untertitel „Briefe, Vorträge, Notate, Gespräche, Essays“ an. Ähnliche Vielfalt prägt auch den neuen Band, mit charakteristischen Verschiebungen: „Notate“ und interne Arbeitspapiere sind diesmal weggeblieben, dafür sind viele Briefe aus den letzten Jahren aufgenommen; sie enthalten oft Fragen zur Werkdeutung, besser gesagt: den detaillierten Aufriß eines Problems, in dem bereits die Lösung angelegt ist (zwei Schreiben an mich sind auch dabei). Neben Programmheft-Beiträgen u.dgl., die aus einer sorgfältigen, Quellen und Entstehungsgeschichte einbeziehenden Werkanalyse eine Regiekonzeption entwickeln, treten Aufsätze und Vorträge, die Bemerkungen zum Stück mit dem Rückblick auf eine eigene Inszenierung verbinden. Oft hat man in den letzten Jahren von JOACHIM HERZ den resignierten Satz gehört „Uns hat es nicht gegeben“ – wenn wieder einmal ein westdeutscher Kritiker über „Oper (oder Wagner-Inszenierungen, Mozart, Verdi...) in Deutschland nach 1945“ geschrieben und dabei die frü-

here DDR schlicht vergessen hatte. Mit seinen Vorträgen an Universitäten, bei wissenschaftlichen Tagungen etc. kämpfte er bis zuletzt gegen dieses Vergessen eines wesentlichen Teils der Theater- und Operngeschichte an. – Schließlich sind auch etliche, oft bissige Kritiken von Inszenierungen aus den letzten Jahren aufgenommen, wie HERZ sie in Briefform an Freunde und Kollegen zu senden pflegte.

Der erste Band beginnt mit einem Kapitel (S. 23-67) über „Die Oper des Barock“; besondere Aufmerksamkeit verdient hier ein Rückblick (2007) auf die international ungemein erfolgreiche Produktion von Händels *Xerxes* (Leipzig 1972, S. 34-42), wie immer anekdotenreich, wobei die amüsanten Details stets Schlaglichter auf das Werk oder den historischen Moment werfen, in dem die Umsetzung erfolgte. [Wie HERZ die Versöhnung von Xerxes und Amastris motivierte (vgl. S. 41), zeugt von einem Glauben an die überzeitliche Konstanz menschlichen Verhaltens und Empfindens, der 1972, bevor sich die Erkenntnisse von Mentalitätsgeschichte und historischer Anthropologie verbreiteten, durchaus verständlich war. Daß heutige Regisseure sich immer noch (bloß ungeschickter) um den lieto fine herumdrücken, ist dagegen bloß noch ärgerlich.] – Ein kurzer Abschnitt zu Gluck (S. 69-90) bietet u.a. den Text des *Alkestis*-Vortrags, mit dem JOACHIM HERZ 2003 die Reihe unserer „Bamberger Vorträge zum (Musik-)Theater“ eröffnete (vgl. hier 11,5).

Die beiden Zentren dieses ersten Bandes sind Mozart (S. 91-187: zu den großen Opern von *Idomeneo* bis zur *Zauberflöte*, ohne *La clemenza di Tito*) und Wagner (S. 245-356: zu den Opern seit dem *Holländer*, sechzig Seiten zum *Ring des Nibelungen*, S. 278-339, u.a. der sehr erhellende – bisher ungedruckte – Vortrag *Nicht wonnig ward sie gewonnen – Worum es geht in Richard Wagners Ring des Nibelungen*, S. 291-307). Hinzu kommen kürzere Abschnitte zu *Fidelio*, *Freischütz*, „Belcanto und Große[r] Oper“ (S. 219-243, u.a. zur *Hugenotten*-Inszenierung in Leipzig 1974, S. 229-239).

Charakteristisch für die Herangehensweise von JOACHIM HERZ ist eine philologische Akribie, die inzwischen auch unter den Philologen die große Ausnahme ist. Zwei kleine Notizen zu Interpretationsproblemen bei Mozart-Opern durfte ich in diesen *Mitteilungen* veröffentlichen (13,8f.; 16,12f.); im Buch wird z.B. die Frage, woher Susanna das Geld hat, mit dem sie im Sextett (*Nozze di Figaro* # 18) Figaro von Marcellina loskaufen will, im Rückgriff auf die Werkgenese schlüssig beantwortet (S. 122f.). Und es ist offensichtlich, mit welcher diebischem Vergnügen HERZ die Argumente derer, die im *Ring* Brüchigkeit und Diskontinuität erkennen wollen, von der Warte tieferer Text- und Partiturerkenntnis aus zerpfückt (S. 331-337).

Der Band ist schön gedruckt und sorgfältig ediert (man kann allerdings darüber streiten, ob es sinnvoll ist, an so einem Ort die Diskretion von JOACHIM HERZ beizubehalten, der Kollegen, an denen er Kritik übte, selten beim Namen nannte: Wenn eine Replik „Zum Beitrag über den *Ring* in der DDR“ aus dem Wagner-Spectrum abgedruckt wird, S. 329-331, dann sollte man nicht zu der Zeitschrift greifen müssen, um zu erfahren, wer der Verfasser dieses Beitrags ist). Auf die beiden noch ausstehenden Bände können wir uns freuen; hoffentlich lassen sie nicht zu lange auf sich warten!

Vgl. auch Opernwelt, Februar 2011, S. 24.

Dialoge und Resonanzen. Musikgeschichte zwischen den Kulturen. THEO HIRSBRUNNER zum 80. Geburtstag, hg. von IVANA RENTSCH, WALTER KLÄY und ARNE STOLLBERG, München: edition text + kritik 2011, 365 S.

THEO HIRSBRUNNER hat das Erscheinen der ihm gewidmeten Festschrift nicht mehr erlebt; er verstarb im November 2010. Die zwanzig Beiträge des sorgfältig gedruckten und schön gebundenen Bandes, die die Herausgeber in fünf Sektionen unterteilt haben, spiegeln noch einmal die Weite seiner Interessen und seine Aufgeschlossenheit für jeweils neueste Entwicklungen der Musik: Das Vorwort der Hrsg. (S. 7f.) hebt mit Recht THEO HIRSBRUNNERS Affinität zum ‚vernetzten‘ Denken hervor, wie es erst durch neuere Intertextualitäts- und Kulturtransferforschung allgemein üblich geworden ist.

Literatur und Kunst in der Musik: HANS-JOACHIM HINRICHSEN (*Tolstoi und die Musik*, S. 11-34) verdeutlicht am Beispiel der Erzählung *Kreutzerersonate* des späten Tolstoi „Hasslieb-Beziehung zur westlichen Kunstmusik“ (S. 23): In der Theorie schätzte der Romancier nur „einfache

Volksmusik" (S. 26), während er Beethovens Sonate ihrer „aufwühlenden emotionalen Wirkung“ wegen ablehnen mußte (S. 22). Daß Tolstois Ideologie (zu ihr S. 16f.) in Widerspruch zu seinem eigenen Musikgeschmack stand, zeigt sich an der „Diskrepanz zwischen der unterstellten verheerenden Wirkung von Beethovens Musik einerseits und ihrer geradezu enthusiastisch-faszinierten Beschreibung andererseits“ (S. 29). – ALBERT GIER (*Dante Alighieri und Die Göttliche Komödie im Musiktheater. Zwei Fallstudien*, S. 35-52) faßt zunächst knapp Tendenzen der Dante-Rezeption im Musiktheater (die erst 1796 einsetzt) zusammen (S. 35-39) und behandelt dann – ausgehend von Tito Ricordis *Francesca da Rimini*-Libretto (nach D'Annunzio) für Zandonai (S. 41f.) Sergej Rachmaninows *Frantscheska da Rimini* (Libretto Modest Tschairowsky, S. 43f.; „Vor der Folie Wagners wird die Polarität von Seligkeit und Verdammnis zum Gegensatz von Leben (Tag) und Liebestod (Nacht) umgedeutet; der Aufenthalt in der Hölle ist nicht länger eine Strafe, sondern Folge einer bewussten Entscheidung für den Sexus gegen die körperlos-idealistische Agape der seligen Geister“, S. 44) und Alfredo Aracils *Francesca o El inferno de los enamorados* (1989, Text: Luis Martínez de Merlo, S. 44-47), wo der fiktionalisierte ‚Dante‘ (der die Rolle Paolos übernimmt) dank „eines durchaus glücklichen Anachronismus“ gegen die repressive kirchliche Sexualmoral aufgebeht (S. 47). Der zweite Abschnitt (S. 48-52) gilt Johannes Kalitzkes Oper *Inferno* nach dem ersten Teil des *Commedia*-Projekts von Peter Weiss, der Dantes Hölle mit dem Westdeutschland der 1950er Jahre gleichsetzt (S. 49); der „schwache, leidende Dante“ (S. 52) kehrt aus dem Exil zurück und muß feststellen, daß sich in seiner alten Heimat nichts verändert hat. – IVANA RENTSCH (*Dadaistische Oper? Larmes de couteau – Bohuslav Martinů und die Überführung von Georges Ribemont-Dessaignes' radikaler Negation in Musik*, S. 53-71; vgl. auch hier 15,57f.) arbeitet die dadaistische Aussage im Einakter *Larmes de couteau* heraus (S. 56-59; Gott, Realität und individuelle Identität werden als Illusionen denunziert, Liebe ist nur als Unterwerfung des anderen möglich, die aber auch nicht zur Erfüllung führt) und verweist auf Anleihen aus europäischer Jazzmusik bei Martinů (S. 63-67). Durch „jazzmusikalische Anklänge“ und „die dadaistische Geisteswelt“ würden „traditierte Muster (...) gebrochen“, es entstehe eine „Opernparodie in Form einer ‚Zeitoper‘“ (S. 69). Ob es sinnvoll ist, den Terminus ‚Zeitoper‘ auf Werke auszuweiten, die Aktualität zwar (qua Jazz-Elementen) herbeizitierten, aber nicht explizit thematisieren, wäre zu diskutieren. [S. 59n32 streiche „nicht“ in der Übers. des Zitats; S. 61n39 Z. 4 „zu sammeln“ l. ‚herzustellen‘. Da *Jonny spielt auf* 1927 uraufgeführt wurde, kann das Zitat S. 68n61 nicht aus einem 1916 erschienenen Buch stammen.]

Wissenschaftstraditionen: ARNE STOLLBERG (*Mozart durch Darwins Brille. Friedrich von Hauseggers Anthropologie der Musik und ihre Perspektiven für die Permanenzanalyse*, S. 75-91), zu Hauseggers „als bloße Bayreuther ‚Participaganda‘“ (S. 76) rezipierte Schrift *Die Musik als Ausdruck* (1884): Anschließend an Darwin (und Wilhelm Wundt, S. 79f.) begreift Hausegger Musik als „hörbar gewordene Muskelbewegungen, hörbare Geberden“ bzw. „Schwingungen der Kehle“, die „unmittelbar Kunde“ geben ‚von Schwingungen in unserem Organismus‘“ (S. 80f.). An Belmontes Arie „O wie ängstlich, o wie feurig“ wird gezeigt (S. 83-86), daß Mozart in Übereinstimmung mit der Musikästhetik seiner Zeit (S. 85) „mit dem Postulat der Identität von Ausdruck und Empfindung, von Zeichen und Bezeichnetem, ernst macht“ (S. 84). Vor dem Hintergrund neuerer Theoriebildung erscheint Hauseggers Schrift als „Versuch (...) die physisch erfahrbare ‚Präsenz‘ klanglichen und körperlichen Ausdrucks gegenüber der Suche nach seiner bloßen ‚Bedeutung‘ ins Blickfeld zu rücken“ (S. 88). – LUKAS HASELBÖCK (*Amerikanische und europäische Perspektiven der Musiktheorie. Ein Versuch der Synthese anhand von Debussys Brouillards*, S. 92-103) konstatiert in der Debussy-Analyse eine „Aporie Hermetik [in Europa] / Strukturanalyse [in Amerika]“ (S. 95) und versucht in seiner Modellanalyse beide Vorgehensweisen zu verbinden. – OTTO KOLLERITSCII, *Gedanken – und Schubert, ohne Erde* (S. 104-109).

Gattungstraditionen: ANSELM GERHARD („Freie Musik“ statt „tödliche Langeweile“. *Rimsky-Korsakows mehrschichtiges Verfahren einer russischen ‚Literaturoper‘*, S. 113-125) zeigt, wie der Komponist bei der Vertonung der 213 fünfhebigen Jamben (S. 116) von *Mozart und Salieri* jene Monotonie vermeidet, die Ursache für den Mißerfolg von Dargomysskys *Steinernem Gast* (S. 114f.) war: Musikalische Zitate (S. 116-118), Stilkopien (S. 118f.) und Rimskys Charakterisierungskunst (S. 124f.) garantieren Abwechslung. – GISELHER SCHUBERT (*Zur Wagner-Kritik von Paul Dukas*, S. 126-139) zeigt, daß Dukas vor allem die „ästhetisch-historische Legitimierung von Instrumentalmusik“ (S. 126f.) am Herzen lag; dazu schränkte er die Geltung von Wagners These, nach Beethovens Neunter Sinfonie sei die sinfonische Gattung ins Musikdrama ‚überführt‘ worden, auf Wagners eigenes Schaf-

fen ein (S. 129). – ANDREAS ZURBRIGGEN („*Du innig Roth*“. *Wolfgang Rihm und die Klavierliedtradition*, S. 140-151) weist auf die Bedeutung der Klavierlieder im Werk Wolfgang Rihms hin (die im Kontext einer „Wiedereinführung von Innerlichkeit, Expressivität und Subjektivität in die zeitgenössische Kunstmusik“ seit Mitte der 70er Jahre verortet werden, S. 141); die Analyse von *Hochroth* (auf ein Gedicht von Karoline von Günderode, S. 144-150) erweist Rückbezüge auf das romantische Lied als „reflektierte Auseinandersetzung mit der Tradition und das Weitertragen ihrer Glut“ (S. 151). – MATTHIAS SCHMIDT (*Mozart [sic] gedenken* [der Dativ ist wirklich dem Genitiv sein Tod], *Erinnerung und Bild bei Helmut Lachenmann*, S. 152-172) problematisiert die gegenwärtige Mozart-Rezeption (S. 152-154) und betont im Anschluß an Lachenmann die kritische „Doppelbödigkeit“ seiner Musik (S. 156). Im folgenden werden das (hörbare) Mozart-Zitat in *Accanto*. Musik für einen Klarinettenisten mit Orchester (S. 157-162) und der Bezug auf die zweite Arie der Königin der Nacht im *Mädchen mit den Schwefelhölzern* (S. 162-169) kommentiert. Die Wirkung der durch die Erinnerung an Andersens Märchen ausgelösten „inneren“ Bilder“ wird emphatisch beschrieben (S. 171); die im folgenden getadelten Mißverständnisse der Kritiker (ebd.) können allerdings Zweifel wecken, ob der Befund wirklich so klar und eindeutig ist. – SIMONE HOHMAIER (*Crossing the Line. Musikalischer Transfer zwischen Neuer Musik und Popmusik*, S. 173-188) macht auf ein neues Arbeitsfeld für die Kulturtransfer-Forschung aufmerksam (S. 175f.) und gibt Beispiele für die Anverwandlung von Popmusik in der Kunstmusik der Gegenwart (ein Blues von Fred MacDowell bei Moritz Eggert, S. 177-180) und umgekehrt (S. 181-184) sowie für Einflüsse von Edgar Varèse und Karlheinz Stockhausen auf Popmusiker (S. 184-188).

Paris: JENS ROSTECK („*The Streets of Our Peculiar Hearts*“. *Ned Rorems jahrzehntelange Zwiegespräche mit Poulenc und Paris*, S. 191-209), über Amerikaner in Paris in den 20er Jahren und nach dem Zweiten Weltkrieg (S. 191-195) und über den Außenseiter Rorem, der 1949 „aufgebrochen [war] mit dem erklärten Ziel, Poulencs Erbe anzutreten“ (S. 207), und zum „wichtigsten amerikanischen Liedkomponisten seiner Epoche“ (S. 198) werden sollte; sein umfangreiches, autobiographisch geprägtes literarisches Werk reflektiert u.a. das Verhältnis zu seinem Vorbild. – CHRISTOPH VON BLUMRÖDER (*Paris – Köln. Kompositionsgeschichtliche Momentaufnahmen nach dem Zweiten Weltkrieg*, S. 210-224), über Karlheinz Stockhausens Pariser Erfahrungen 1952/53 (Einfluß Messiaens, S. 210f.; Begegnungen mit Boulez u.a.) und den „singulären kulturellen Dialog zwischen Paris und Köln“ (S. 210; von „zwei mitteleuropäischen Metropolen“ zu sprechen, ebd., heißt den rheinischen Lokalpatriotismus etwas weit treiben): Während „die gemeinsam angestrebte Ausgestaltung der seriellen Musik auch als ein bemerkenswert friedliches Projekt europäischer Versöhnung (...) vorstatten ging (...) [war] das Verhältnis zwischen der Pariser *Musique concrète* einerseits und der Elektronischen Musik Kölner Provenienz andererseits von stark antagonistischen Zügen geprägt“ (S. 213). Neben Stockhausens negativer Einstellung zu Pierre Schaeffers *Musique concrète* (S. 214) kommt das „Debakel“ der Donaueschinger Uraufführung *Orphée 53* (von Schaeffer und Pierre Henry) zur Sprache (S. 215-219); abschließend wird der „gleichsam magische Gesamtcharakter“ von Schaeffers *Étude pathétique* (aus *Cinq études de bruits*, 1948) gewürdigt (S. 222f.). – ANDREAS MEYER (*Weltgeschichtlicher Durchgang. Zur Zusammenschau der Kulturen in Gérard Griseys Quatre Chants pour franchir le seuil*, S. 238-255), den *Quatre Chants* (1996-1998) für Sopran und Ensemble als einer „musikalischen Meditation über den Tod“ (S. 239) liegen ein Gedicht von Guez Ricord sowie ägyptische, griechische und mesopotamische Texte über den Tod zugrunde (S. 239). MEYER analysiert die Texte und ihre Vertonung; es zeigt sich, daß die *Quatre Chants* „nicht etwa beliebige, austauschbare Beispiele für eine universale Erfahrung [sind], sondern (...) einer genauen Ordnung des „Durchgangs“ folgen (S. 254). [Die Übersetzung des Ricord-Gedichts (von L. HASELBÖCK, S. 240n9) ist ungenau, I. „Von dem, der es sich schuldig ist, / zu sterben / wie ein Engel // ... / wie er es sich schuldig ist, zu sterben / wie ein Engel, / schulde ich es mir / zu sterben / [als] ich selbst // er ist sich sein Sterben schuldig / sein Engel ist zu sterben / wie er sich gestorben ist / wie ein Engel.“ – *mourir* kann sehr wohl ein reflexives Verb sein (was S. 244 bestritten wird), die „*erreur syntaxique*“, von der Grisey spricht (vgl. ebd.), besteht in der Verwendung des Parfait, während den allmählichen Übergang vom Leben zum Tod bezeichnendes *se mourir* das Imparfait fordern würde.]

Nationen und Kulturen: KIU-MING LO / LI-XING HONG (*Joseph-Marie Amiot als Schlüsselfigur des musikalischen Kulturaustauschs zwischen China und Europa*, S. 259-270), zu den drei Bden *Divertissements chinois* (Hs. Bibl. Nationale de France, Chinois Bréquigny 14, vgl. S. 262), die eine „durchaus originelle, aber wohl letztendlich nicht durchsetzungs-fähige modifizierte europäische Nota-

tion für die Übertragung chinesischer Musik“ vorschlagen (S. 270). – KLAUS PIETSCHMANN (*Das mexikanische Musikleben des 19. Jhs im Spiegel deutscher Musikzeitschriften*, S. 271-289) wertet für die Zeit von 1827 bis ca. 1866 sechs Zss. aus (vgl. S. 273): In den ersten, 1827/28 erschienenen Berichten „steht das Interesse an der Musik der versunkenen Hochkultur im Vordergrund“ (S. 275), in den 1830er bis 1850er Jahren wird das Opernleben in Mexiko (Gastspiele vor allem it. Truppen) als „Selbstverständlichkeit“ registriert (S. 277); in den wenigen Artikeln aus der kurzen Regierungszeit Kaiser Maximilians I. (1864-1867) manifestierten sich „Überlegenheitsgestus und Zivilisationsceifer“ (S. 279).

HARALD HASLMAYR („*Im Feuer leuchtend...*“: *Das Feuer in Richard Wagners Ring des Nibelungen als Beispiel kulturellen Transfers*, S. 290-316) verweist einleitend (S. 290-294) auf die Bedeutung des Feuers im Mythos vieler unterschiedlicher Kulturen. Der folgende Durchgang durch die *Ring*-Dichtung und -Musik (S. 294-315) erweist – neben vielen wertvollen, oft auch überraschenden Detailbeobachtungen – das Feuer als den „wichtigsten innerlich und oftmals auch äußerlich sichtbaren Handlungsträger“ (S. 294). Die „abschließende Verbindung zwischen dem Feuer und dem Gedanken der Wiedergeburt sowie diejenige zwischen Feuer und Wasser“ bilden „den innersten, niemals ‚wissenschaftlich‘-rational auszulotenden Kern von Wagners Weltendrama“ (S. 315).

WALTER KLÄY (*Von der Adaption zur Emanzipation. Der ungleiche Austausch zwischen russischem und westlichem Musikschaffen*, S. 317-329) stellt fest, „sehr starken und nachhaltigen Einfluss“ habe im Westen nur Strawinsky ausgeübt (S. 328). Bei seit den 30er Jahren des 20. Jhs geborenen russ. Komponisten beobachtet er verbreitet „Adaption und spätere Emanzipation von westlichen Techniken“ (S. 326, über Alfred Schnittke).

HARTMUT KRONES (*Die Frühzeit der Schweizer Arbeitersänger – von Österreich aus gesehen*, S. 330-347), auf der Grundlage von Berichten in der Oesterreichischen Arbeiter-Sängerzeitung u.a. Quellen.

Handbuch Gattungstheorie, hg. von RÜDIGER ZYMMER, Stuttgart – Weimar: Metzler 2010, VII +368 S.

Dieses ‚Handbuch‘ soll, so die Einleitung des Hrsg. (S. 1-5), „ein möglichst weites Spektrum gattungstheoretischer Reflexion erfassen“ (S. 5). Obwohl „Gattungstheorien als wissenschaftliche Reflexionen über Eigenart, Gemeinsamkeit, Abgrenzung, Funktion oder auch Historizität von Gattungen überall dort entwickelt [werden], wo es um kategoriale Unterscheidungen, die Konstitution stabiler Objekte und die kontrollierte Beobachtung dieser Objekte in einem Forschungszusammenhang geht, gleichviel, ob es sich hierbei nun um Lebewesen, chemische Elemente, Sprachverwendungsweisen oder Zahlen handelt“ (S. 2), steht die literaturwissenschaftliche Gattungstheorie im Zentrum, da sie „vielleicht sogar den Status einer Leitdisziplin der Allgemeinen Gattungstheorie beanspruchen“ könne (ebd.). Neben wissenschaftlichen werden auch „vorwissenschaftliche Theorien, wie sie z.B. in Poetiken oder auch in Ästhetiken erkennbar werden“, berücksichtigt (S. 4). Literarische Gattungen, so der Definitionsvorschlag des Hrsg., seien „am besten als historisch-sozial relative Normen der Kommunikation aufzufassen (...) man könnte auch von Kategorisierungen als Zuschreibungen oder Zuweisungen von Sinn sprechen“ (S. 3).

In acht Kapiteln bietet das Buch gut 130 kurze (im Durchschnitt etwa zweieinhalb Druckseiten umfassende) Artikel von knapp 60 Autoren (aufgelistet S. 343). Das erste Kapitel (22 Artikel) behandelt „Aspekte der literaturwissenschaftlichen Gattungsbestimmung“, wobei neben allgemein „methodischen“ Problemen auch „Bestimmungskriterien“ zur Sprache kommen. Das mit 37 Artikeln umfangreichste zweite Kap. behandelt „Problemkonstellationen der Gattungstheorie“, die Überschriften haben meist die Form „X und Gattung“, z.B. „Geschlecht und Gattung“, „Kanon und Gattung“, aber auch „Bibliothek“ bzw. „Buchhandel und Gattung“ (aus dem Artikel von URSULA RAUTENBERG, S. 85-87, erfährt man u.a., daß die Belletristik mit 31,5 % [2008] den größten Teil der deutschen Buchproduktion ausmacht, wovon allerdings nur 1,4 % auf Lyrik und Dramatik zusammen [einschließlich der nicht

erwähnten gedruckten Libretti] entfallen, S. 85). „Gattung und Gattungshistoriographie“ sind zwölf. „Richtungen und Ansätzen der poetologischen Gattungstheorie“ vierzehn Artikel gewidmet (der Artikel zur „konstruktivistischen Gattungstheorie“ behandelt wesentlich den Ansatz von KLAUS W. HEMPFER und die kritische Auseinandersetzung mit ihm). Acht Artikel behandeln die „Geschichte der poetologischen Gattungstheorie“ von der ‚Präantike‘ (altes Ägypten, Mesopotamien) bis zum 21. Jh. (von 29 Titeln, die in der Bibliographie des Artikels von THOMAS BORGSTEDT, S. 217-219, genannt werden, sind freilich 23 vor 2001 erschienen). Zu den „Bezugssystemen von Gattungstheorie und Gattungsforschung“ (16 Artikel) zählen neben Dekonstruktion, Diskursanalyse und Kulturwissenschaften auch die Naturwissenschaften, Philosophie und Psychologie. „Gattungsforschung disziplinär“ (16 Artikel) bietet u.a. Beiträge von WOLFGANG MARX zur musikwissenschaftlichen (S. 281-284) und von PETER W. MARX zur theaterwissenschaftlichen Gattungsforschung (S. 299-301); beide gehen auf den gattungssystematischen Ort der Oper nicht ein (PETER W. MARX rechnet ‚Musiktheater‘ zu den „vorwissenschaftlichen Bezeichnungen“, die „sich kaum im Sinne einer gattungstheoretischen Beziehung gebrauchen“ lassen, S. 300). Das letzte Kapitel ist „Theorien generischer Gruppen und Schreibweisen“ gewidmet (9 Artikel, u.a. Epik, Lyrik, „Theaterliteratur“ [von PETER W. MARX, S. 335-338; ignoriert das Musiktheater], Komisches, Tragisches, Satirisches).

Obwohl das ‚Handbuch‘ die Gattungen des Musiktheaters nicht ins Blickfeld nimmt, ist es als systematisierende Übersicht über den Forschungsstand auch für Opern- und Librettoforscher von Bedeutung.

Katastrophe, Sühne, Erlösung: Der Tod im (Musik-)Theater: Mit einem Workshop zu Béla Bartóks Oper *Herzog Blaubarts Burg*. Vorträge des Salzburger Symposions 2008, hg. von JÜRGEN KÖHNEL, ULRICH MÜLLER und OSWALD PANAGL (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 72), Anif / Salzburg: Mueller-Speiser 2010, 751 S.

2008 fand das zwanzigste und letzte Festspiel-Symposion (durchaus sinnig zum Thema „Tod im (Musik-)Theater“) statt, jetzt liegt der zwanzigste und letzte Sammelband vor. Mit 751 Seiten zählt er zu den gewichtigeren der Reihe; auf das Vorwort von ULRICH MÜLLER, das eine Bilanz der zwanzig Jahre zieht (S. 11-15), Grußworte (S. 17-22) und den „Rückblick“, den ich Ende 2008 in der *Opernwelt* veröffentlicht habe (S. 23-25; immerhin sechzehnmal war ich als Referent, ein weiteres Mal als Zuhörer dabei) folgen 53 Aufsätze zu Schauspiel und Musiktheater. Der Band ermöglicht auch eine Wiederbegegnung mit kürzlich Verstorbenen: JOACHIM HERZ und THEO HIRSBRUNNER, die fast jedes Jahr, und JOSEF HEINZELMANN, der gelegentlich nach Salzburg kam. – Wie üblich werden hier nur die Beiträge zum Musiktheater besprochen.

JOACHIM HERZ (*Auslösen oder Verklären. Das Theater wird nach seinem Standpunkt befragt*, S. 26-43) bietet in einem umfassenden Panorama der Operngeschichte Beispiele für Alternativschlüsse (Orpheus-Opern mit tragico / lieto fine), Abweichungen von der literarischen Vorlage (Hamlet mit Happy End bei Ambroise Thomas) oder Umdeutungen von Werkschlüssen durch die Regie. – ALBERT GIER (*Gevater, Prinzessinnen und Scharlatane. Personifikationen des Todes im Musiktheater*, S. 44-61) führt Beispiele (vom 17. Jh. bis zur Gegenwart, mit Schwerpunkt auf dem 20. Jh.) für Tod in Märchenoper, individuelles und kollektives (Katastrophen, Seuchen, Krieg) Sterben und (selten) Vergegenwärtigung theologischer Aspekte der Todesproblematik im Musiktheater an.

CLAUDIA KÖSTER (*Der politische Tod im Musikdrama*, S. 62-77) vergleicht sehr oberflächlich drei Werke – Mussorgskijs *Chowantschina*, Händels *Saul* [ein „Musikdrama“?], Verdis *Macbeth* –, die nicht vergleichbar sind.

SEGRID SCHMIDT (*Erlösung in der Zeit für die Ewigkeit. Krisen und Erlösung in Salzburgs Jedermann und in der Zauberflöte*, S. 91-101) liest das Libretto der *Zauberflöte* vor der Folie des *Jedermann*; bei Schikaneder ermögliche die Kunst den „Wandel zu einem neuen Idealzustand“ (S. 100). – FRIEDRIKE JARY-JANECKA („*Niun mi tema*“ ossia „*questo è il fin*“). *Lorenzo Da Ponte: Don Gio-*

vanni – *Arrigo Boito*: Otello, S. 102-112) vergleicht "Katastrophe", "Sühne", "Erlösung und Tod" in beiden Opern. Ist Don Giovanni wirklich „der die Handlung Treibende“ und nicht eher ein „Geriebere“ wie Otello (zu S. 102)?

OSWALD PANAGL („*Viva la morte insieme!*“ *Spielarten des Liebestodes auf der musikalischen Bühne*, S. 113-120) skizziert den „philologischen Befund“ (*Liebestod* und verwandte Fügungen bei Wagner, S. 114-116), entwirft eine aussagekräftige Typologie (vom Mord aus Eifersucht bis zum gemeinsamen Sterben, S. 117f.) und behandelt zuletzt *Andrea Chénier* als „Fallbeispiel“ (S. 119f.). – HARALD GOERTZ (*Undine – Melusine – Isolde. Todeskuss und Liebestod*, S. 121-129), lange Reihe von Beispielen mit knappen, von der Psychoanalyse inspirierten Deutungshinweisen.

HERMANN JUNG (*Tod und Verwandlung – Mythos Orpheus in der frühen Oper*, S. 258-270) liest die musikdramatischen Orpheus-Fassungen des frühen 17. Jhs vor der Follie von Vergil und Ovid und unterscheidet drei Schluß-Varianten: tragico fine, lieto fine, Metamorphose. – FRANK PIONTEK („*Der Tod... ist... bitter... Tod und Erlösung*“ in *Mozarts musikdramatischem Frühwerk*, S. 271-279) gibt einen Überblick über „Kontrafakturen und Todesarten, Parodien und Varianten“ (S. 279) in Mozarts frühen Opern und Oratorien. – DEREK WEBER (*Liebe, Tod und Todessehnsucht in Mozarts Opern*, S. 280-296), der anscheinend nicht genau weiß, was eine Ombra-Szene ist, und Kierkegaard mit Stendhal verwechselt (beides S. 281), spekuliert psychologisierend (ausgehend von den altbekannten Dokumenten) über Mozarts Verhältnis zum Tod (S. 282-287) und läßt (mit vielen Zitaten aus der Forschungsliteratur) einschlägige Szenen aus seinen Opern Revue passieren. „Mozart spürte vielleicht mehr als er wusste, dass [...] die ‚wahre‘, utopische, herrschaftsfreie [Liebe] am Ende von der todeschwangeren und obrigkeitlichen Realität des Lebens erdrückt würde“ (S. 296).

FRANCESCO DEL BRAVO (*Katastrophe und Katharsis als Spannungsfelder in der Librettodramaturgie der italienischen Oper im späten Seicento und frühen Ottocento*, S. 297-311) verweist auf die wachsende Bedeutung des tragico fine seit der zweiten Hälfte der 1780er Jahre (S. 300, vgl. auch hier 18,29f.), auf die Beliebtheit von Verschwörungen als Auslösern des tragischen Konflikts (S. 303f.), das Katharsis-Verständnis der Zeit (S. 305f.); die Differenzierung zwischen „zwei unterschiedlichen dramaturgischen Ausprägungen der Tragik“ (S. 310) ist wenig prägnant. – FRAUKE REITEMEIER (*Sterbeszenen in der italienischen Oper des frühen 19. Jhs. Ein Beitrag zur Rezeption englischer Literatur*, S. 312-329) behandelt neben *Lucia di Lammermoor* und *Macbeth* (der bei ihr *Macbeth* heißt) *Maria Stuarda* nach Schiller, d.h. ihr (problematisches) Abgrenzungskriterium ist die „Englishness“ des Sujets. Das Ergebnis, daß die „politischen Konnotationen“ gegenüber der „emotionalen Seite“ der Handlung zurücktreten (S. 328), ist kaum überraschend. – AREL KRESIN (*Der Liebestod über dem herausgerissenen Herzen. Michele Carafas und Saverio Mercadantes Gabriella di Vergy*, S. 330-342) nimmt die Tatsache, daß Mercadante bei der UA seiner Vertonung von Tottolas *Gabriella di Vergy*-Libretto (Lissabon 1828) Duell-Duett und Finale aus Carafas Vertonung (Neapel 1816) übernahm und erst 1832 (für Genua) ein neues Finale schrieb (vgl. S. 332), zum Anlaß, beide Finalszenen detailliert zu vergleichen. – GIUSEPPE MARIA IACOVELLI („*Der Tod auf der Bühne. Francesco Maria Piaves Libretto zu Luigi und Federico Ricci's Oper Crispino e la Comare*, S. 343-370), zu den literar. Vorbildern von Piaves Libretto: Neben S. Fabbrichesis Sprechstück *Il medico e la morte* (1825) und G. Checcherinis Libretto *Il ciabattino medico e la morte* (für G. Curci, 1832) erweist sich die Parallelität der Comare zu Dantes Vergil-Figur als bedeutsam (S. 358f.); der dritte Akt gestalte eine „heitere Katabasis“ (S. 368), die gemäß einem „unausgesprochenen Grundprinzip der it. Librettodichtung, nach welchem innovative Passagen [...] durch Einverleibung von Strukturelementen aus ähnlich gestalteten Modellen der it. Literatur – und auch der Librettistik – gewonnen werden müssen“ (S. 365), neben Dante u.a. die antike Epik fruchtbar mache.

RICHARD ERKENS (*Musik zum Mord. Über kompositorische Lösungen zu einem Kulminations-tos in der (italienischen) Oper um 1900*, S. 371-394) konstatiert: „Die Oper um 1900 wurde zunehmend gewalttätig“ (S. 372); „Mord“ definiert er abweichend von juristischer Terminologie schlicht als nicht natürlichen Tod, wobei (zweifelhafte politisch korrekt) z.B. der Vollzug der Todesstrafe inbegriffen ist (S. 374f.). Auf die (mitunter etwas pedantische) Übersicht über textlich-musikalische Aspekte der „Mord“-Szenen (S. 375-389; wichtig die Bemerkungen zur „tendenziell freien zeitlichen Ausgestaltung des Sterbeprozesses“, S. 387) folgt die exemplarische Analyse der Sterbeszene des von Tosca ermordeten Scarpia (S. 389-394). – MATTHIAS NIKOLAIDIS („*Dove cominci tu, tutto è finito... Tod, Dekadenz und das Numinose in und um Alfredo Catalanis Loreley*, S. 395-416) verfolgt im Kontext des „italienischen Wagnerismus“ (S. 395) die Wandlung von Geibels *Loreley*-Libretto [vgl. auch hier

13,52] zu Catalanis „paganisierter und zugleich italianisierter“ *Elda* (1880, S. 401) und zurück zu *Lo-reley* (S. 409–425). Die Libretti der Scapigliatura erscheinen als „Ausdruck eines Strebens nach Transzendenz“, wobei „Schwäche, Krankheit und Tod zu Sinnbildern des Numinosen“ werden (S. 415f.). – IRENE COMISSO (*Dramaturgie der mystischen Askese in Riccardo Zandonais Oper* Giuliano, S. 417–442) verweist auf das zunehmende Interesse an religiösen (speziell hagiographischen) Opernstoffen in Italien zu Beginn des 20. Jhs (S. 418; Einfluß D’Annunzios, S. 418f.). Zandonais *Giuliano* (1928, Text Arturo Rossato) gehört zur Gruppe der hagiographischen ‚Mittelalter‘-Opern (vgl. S. 423f.); wichtigste Vorlage war Flauberts *Légende de Saint-Julien l’Hospitalier* (S. 426f.). Bemerkenswert z.B. sprachliche Archaismen und der Rückgriff auf ältere Vers- und Strophenformen (S. 435f.).

DANIELLE BUSCHINGER (*Tod und Erlösung in Richard Wagners Operndramen*, S. 443–457) behandelt „Erlösung durch die Frau, im Tod und durch den Tod eines anderen“ (*Holländer*, mit einem Seitenblick auf *Die Feen*), „Erlösung im Tod und durch den Tod eines anderen“ (*Tamhäuser*, *Tristan*), „Erlösung durch Mitleid“ (*Götterdämmerung*-Schluß von 1865, „eher schopenhauerisch“, S. 451; *Parsifal*, der in buddhistischer Perspektive gedeutet wird, S. 451–454; in dem am Ende „erlösten“ „Erlöser“ sieht Frau BUSCHINGER Parsifal selbst, S. 454), schließlich *Lohengrin* als „eine Oper ohne Erlösung im Tode“. – GERNOT GRUBER (*Noch einmal: zum Schluss der Götterdämmerung*, S. 458–467) gelangt zu dem Schluß, daß Wagner „die Vieldeutigkeit des Ring zu einem drastischen Schluss mit Überinformation und gleichzeitiger Verknappung [führe], die mich an Videoclip-Ästhetik und Puppentheater erinnerte“ (S. 467) [„motiviziert“, S. 465, l. wohl „modifiziert“].

PETER P. PACHL (*Komische Figur und Heiliger. Der Tod als Rollenträger in den Opern von Siegfried Wagner, unter besonderer Berücksichtigung der Opern* Banaditrich op. 6. Sonnenflammen op. 8. Der Friedensengel op. 10 und An Allem ist Hüthen Schuld [sic]! op. 11, S. 468–480) versteht die achtzehn Opern Siegfried Wagners als thematisch und musikalisch verknüpftes „Gesamtoeuvre“, in dem der „Versuch einer Domestizierung des Sensemanns“ unternommen werde (S. 474).

JULIA HINTERBERGER (*„Ihr Menschen! Ihr Ungeheuer! Ihr Ungeheuer mit Namen Hans!“ Zur musikalischen Rezeption des weiblichen Todes bei Ingeborg Bachmann*, S. 481–491) stellt Mia Schmidts Musiktheater *Der Fall Franza* (UA Graz 2004) Adriana Hölszky *Der gute Gott von Manhattan* (UA Schweizingen 2004) gegenüber: Schmidt „intensiviert (...) das von Bachmann entworfene Bild der unterdrückten Frau“, während Hölszky „mit ihrer unkonventionellen Klangsprache die traditionellen Geschlechterdispositionen des Hörspiels aufbricht“ (S. 485). – BOJNDAR SPASSOV (*Der Tod als Wiederholungsspiel in Bremer Freiheit von Adriana Hölszky*, S. 492–497): es gehe „um Mechanismen der Gewalt, die maßlos und unkontrollierbar sind und wie in einem Spiel die Wiederholung ahnungslos folgen“ (S. 497). – MARIA KOSTAKEVA (*Die stille Katastrophe oder das Spiel des Scheins. Adriana Hölszky's jüngste Werke*, S. 498–511) geht auf *Die Stühle*, *Tragödie – unsichtbarer Raum*, *Dämonen*, *Hybris/Niobe* und *Countdown* ein; alle diese Werke „schaffen eine Welt der Unruhe, in der stille und laute Katastrophen agieren. Ihre bis ins feinste Detail durchdachte Klanglichkeit schafft ‚hyperaktive‘ innere und äußere Räume, in denen es keine Chance für Harmonie und Ruhe gibt; sie entstehen (...) aus dem labilen Gleichgewicht vieler aufeinanderprallenden, exzessiver [sic] Ereignisse, das jeden Moment zu kippen droht“ (S. 511) [einige Ungenauigkeiten bei Namen und Werktiteln, am hübschesten ist „Jakob Michael Reingold Lenz“, so zweimal S. 503, immerhin ohne h].

KARIN HOCHRADEL (*„Es lebe der Tod“ oder „Life is like a cigarette“. Olga Neuwirths Musiktheaterfiguren und deren Existenzformen*, S. 512–521) gibt einen Überblick über die gemeinsam mit Elfriede Jelinek geschaffenen Musiktheater-Werke Olga Neuwirths, wobei eine mitunter verunglückte Sprache („Nach anonym abgelegten Videobändern mit Bildern von Fred und Renee und deren Ermordung erfolgen Freds Verhaftung sowie seine nur auf Verdachtsmomenten begründete Verurteilung zum Tod, was ihn psychisch enorm beansprucht und überfordert, weshalb sich in der Todeszelle eine Metamorphose ereignet und sein Ich jemand anders wird“, S. 519) das Verständnis nicht erleichtert. Als „elementare Hilfsmittel zur Entlarvung gesellschaftlicher Alltagsphänomene“ würden „Ironie, Künstlichkeit und Überhöhung“ eingesetzt, „permanente Überforderung des Publikums und die Inanspruchnahme mehrerer Sinne“ bildeten „eine weitere Konstante in der Ästhetik Neuwirths“ (S. 526).

YING-CHIEH CHIU (*Tod, Katastrophe und Erlösung in den Opern Josef Tals*, S. 552–563) behandelt von den zehn Bühnenwerken des Komponisten (1910–2008), die „eine konsequente und eindringliche Auseinandersetzung mit der Katastrophe“ bieten (S. 552; vgl. die Liste, S. 563) *Massada 967* (über den Massensuizid der Verteidiger der von den Römern belagerten jüdischen Bergfestung, nach Flavius Josephus, S. 554–560: Verwendung elektronischer Musik) und – wesentlich knapper –

Turn (S. 560-562). – EDITH JACHIMOWICZ (*Todesthematik in slawischen Nationalopern. Katastrophe, oft Sühne, sehr selten Erlösung*, S. 564-571) gibt einen raschen Überblick über tschech., poln. und russ. Opern des 19. Jhs; Erlösungsschlüsse fehlen fast ganz (S. 569). – MILOSLAV BLAHYNKA (*Liebe und Tod in der Deutungsstruktur von Dvořáks Rusalka und in moderner Inszenierungsgestaltung*, S. 578-589), zum Werk und zu den Inszenierungen von Jiří Nekvasil (Bratislava 2005, S. 585-588; Menschenwelt vs. Natur) und Robert Carsen (Paris 2002, S. 588f.; Geschlechterbeziehungen und Sexualität). [Die Sopranistin Renée Fleming sollte man nicht (wie S. 589) zur Transsexuellen machen.] – VĚRA VYSLOUŽILOVÁ (*Hysterie und Ekstase in der tschechischen Oper der letzten Jahrzehnte des 19. und im ersten Drittel des 20. Jhs*, S. 590-597), zu Opern von Smetana, Fibich, Dvořák; „die wirkliche Epoche für Ekstase und Hysterie kommt jedoch erst mit Janáček“ (S. 595). [Es sei daran erinnert, daß die moderne Medizin und Psychiatrie sich vom Krankheitsbild der Hysterie weitgehend verabschiedet hat.] – Jiří VYSLOUŽIL (*Der Tod im Opernschaffen Janáčeks*, S. 598-603), u.a. zur „Katharsis“ als dem „grundlegenden Mittel der Dramaturgie der letzten Opern“ (S. 602). – PETER WITTIG (*Der prolongierte Tod. Karel Čapek, seine Komödie Die Sache Makropulos und ihre Opern-Metamorphose*, S. 604-629), zu Čapeks Komödie vor dem Hintergrund der Erfahrungen von WITTIGs Inszenierung (Berlin 2005, S. 606-613) und zur Oper (S. 613-627), die sich der Hauptfigur mit „bedingungsloser Empathie“ nähere (S. 613): „Was Janáček ausblendet ist Martyrs Widerstand gegen die, die sie zu Opfern machen, also ihr emanzipatorisches Potential“ (S. 614); der Komponist eliminiere „das Komische zugunsten der [sic] ‚Schlichten‘ und ‚Ernstens‘“ (S. 618), die „Tendenz zur Romantisierung“ (S. 619) gipfeln im „Erlösungs-Finale“ (S. 617; Emilia Marty als „eine Frau, die zur Erlösung (...) die Männer nötig hat“; ebd.). Verteidigt wird Max Brods Bearbeitung, die „Martyrs Opern-Ohnmacht zur befreienden Nahtod-Erfahrung umdeutet“ (S. 628).

SVETLANA NEYTCHIVA (*Beyond Self-Sacrifice and Redemption-through-Death. The Romantic Female Character in the Card Game in Chaikovsky's The Queen of Spades*, S. 630-646) bietet musikalische Analysen im Licht von LOTMANS Studie zum Kartenspiel in der russischen Lit. (vgl. S. 636). Frühere russ. Opern bildeten eine dichotomisch strukturierte Märchenrealität ab (S. 633), während Tschairowsky „creates a (illusion of) reality in which 'everyday life and the fantastic merges [...] into a single harmonious whole'“ (S. 635).

ULRICH MÜLLER (*Evita und Elisabeth tanzen mit dem Tod. Musical und Tod? (Evita 1978, Elisabeth 1992 / 2003)*, S. 647-657), Plaidoyer für die beiden – in jedem Sinne – populären Werke (vgl. S. 656); hervorgehoben wird die „heimliche und unbewusste Todessehnsucht der Kaiserin“ in *Elisabeth* (S. 652).

Am Ende stehen die acht Beiträge des Workshops **Blaubart und Herzog Blaubarts Burg**: SYLVIA TSCIORNER (*Blaubart rasiert: Blaubart in Drama, Oper und Film*, S. 658-667) gibt einen Überblick über Blaubart-Versionen (S. 658-663), die auch wenig Bekanntes wie Victor Haïms „Komödien-Thriller“ *Chair amour* (1993) einbezieht (S. 663), und zeigt dann (S. 664-667) an Maeterlincks *Ariane et Barbe-Bleue*, Max Frischs *Blaubart* und Tankred Dorsts *Fernando Krapp hat mir diesen Brief geschrieben*, daß die Blaubärte des 20. Jhs im Geschlechterkampf keine Chance mehr haben. – JOSEF HEINZELMANN (*Blaubarts Katastrophe: Keine Sühne, keine Erlösung, kein Tod. Jacques Offenbachs Barbe-Bleue im Kontext französischer Musiktheaterwerke zum Thema Erlösung durch weibliche Hingabe*, S. 668-681), zu Offenbachs Lesart von Perraults Märchen und seiner Rezeption. – FERENC BÖNIS („Geh und sieh, doch frage nimmer“. *Béla Bartóks Oper Herzog Blaubarts Burg*, S. 682-691) zitiert Berichte von Zeitzeugen der UA 1918, verweist auf den doppelten Ursprung des Sujets (aus dem frz. Symbolismus und der Balladendichtung der siebenbürgischen Székler, S. 684) und Bartóks Nähe zu Wagner (Leitmotive; Thema der scheiternden Erlösung wie in *Lohengrin*, S. 689). – JÜRGEN MAEHIDER (*Béla Bartók: A Kékszakállú Herceg Vára. ‚Opern-Mysterium‘ an der Wende zur Neuen Musik*, S. 692-707), zum literarischen Einfluß Maeterlincks (S. 693-696), des deutschen Expressionismus (S. 696) und Friedrich Hebbels (S. 697) auf Balázs. „Ebenso wie der Text mit seiner Verschmelzung europäisch-expressionistischer und national-ungarischer Elemente steht die Musik Bartóks an einem Scheidewege: zwischen der europäischen Orchesterklang-Kultur des Fin de siècle und jener Moderne ‚aus dem Geiste der Volksmusik‘, deren Schaffung Bartóks historische Leistung darstellt“ (S. 699). – PETER POR (*Béla Bartók und Béla Balázs, oder die Begegnung von zwei ‚Wandernden‘*, S. 708-718), zu Persönlichkeit, Jugend und prägenden Erfahrungen von Bartók und Balázs, für den „die Seele ein zu erschaffendes metaphysisches Werk (...) und umgekehrt (...) das Werk die metaphysische Gegenwart der Seele sei“ (S. 714). – STEPHANIE GROBMANN (*Drei Schlüssell*

zum Seelenschloss von Herzog Blaubart. Wie beeinflussen sich Libretto, Musik und Visualisierung in Béla Bartóks Oper Herzog Blaubarts Burg?, S. 719-737) unterscheidet für das Libretto (S. 721-726) die „Leseebene“ des Märchens von einer zweiten, „psychologisch-anthropologischen“ (S. 721), auf der „die Entwicklung der Beziehung zwischen Mann und Frau“ dargestellt werde (S. 726). Auf knappe Bemerkungen zur Musik (S. 726-728) folgen Beobachtungen zu drei Inszenierungen von Philipp Himmelmann (Mannheim 2000, S. 728-731), Christof Nel (Stuttgart 1996, S. 731-734) und Robert Wilson (Salzburg 1995, S. 734f.), die auf je eigene Art „die unüberwindliche Trennung der Figuren Judith und Blaubart“ darstellen (S. 737). – THEO HIRSBRUNNER (Herzog Blaubarts Burg von Béla Bartók im Vergleich mit Ariane et Barbe-Bleue von Paul Dukas und Die Glückliche Hand von Arnold Schönberg, S. 738-745) vergleicht die drei Werke hinsichtlich der Darstellung der Geschlechter-Problematik und der Farbensymbolik („Synästhesie zwischen Klang und Farbe“, S. 738). – BERNHARD KYTZLER (Die Burg und der Mörder. Zu Bartóks Blaubart und Hindemiths Triptychon, S. 746-751) liest Bartóks Oper und Mörder. Hoffnung der Frauen als Darstellungen des „Geschlechterkonflikts“, „einmal in legendarischer Exempelstatuierung, einmal in expressionistischer Abstraktion“ (S. 750).

Musikwissenschaft im deutsch-italienischen Dialog. FRIEDRICH LIPPMANN zum 75. Geburtstag, hg. von MARKUS ENGELHARDT und WOLFGANG WITZENMANN (Analecta musicologica, 46), Kassel etc.: Bärenreiter 2010, 393 S.

„Über drei Jahrzehnte, von 1964 bis zu seinem krankheitsbedingten vorzeitigen Ausscheiden aus dem Amte 1996, hat LIPPMANN die musikgeschichtliche Forschungsstelle in Rom geleitet, sie programmatisch wie organisatorisch ausgerichtet und sie zu dem gemacht, was sie heute ist: eine Institution von internationalem Rang“ (S. 7). Zum 75. Geburtstag FRIEDRICH LIPPMANN (2007) wurde ihm eine Festschrift überreicht, die 2010, zum 50jährigen Bestehen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts, gedruckt vorlag. Sie enthält 18 Beiträge, zwölf italienisch-, sechs deutschsprachige, und verweist auch dadurch auf die „Italienkompetenz“ (so die Herausgeber in ihrem Vorwort, S. 7-9) des Jubilars. Fast alle Studien präsentieren bisher unbekanntes oder unerschlossenes Archivmaterial.

AGOSTINO ZIINO („È tanto necessaria che senza lei non può essere perfetto il pittore“. *Musici e strumenti negli scritti di Giovanni Paolo Lomazzo*, S. 11-52), zu den in den Schriften (*Libro dei sogni*, ca. 1564; *Trattato dell'arte della pittura*, erste Ausg., 1584; *Rime*, 1587) des Malers Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600, mit 33 Jahren erblindet) genannten Musikern (von der Antike bis zur Gegenwart). Lomazzos Quellen zu identifizieren, sei schwierig (S. 22); dennoch weist ZIINO Übernahmen aus Agrippa von Nettesheim, Vasari, Cristoforo Landino u.a. nach. Wichtige Textstellen sind im Anhang (S. 46-50) abgedruckt. – FRANCO PIPERNO (*I privati diletti musicali di Giulio Della Rovere Cardinal d'Urbino*, S. 53-73), aus dem Tagebuch des Spielmanns, Schauspielers und Hofnarren Atanasio di donaldo Atanagi da Cagli (S. 54-57) wissen wir, daß der Kardinal (1533-1578) gern tanzte. Einziger fest angestellter Musiker an seinem Hof war (spätestens seit 1557 und bis zu seinem Tod 1566) der Flame Olivier Brassart (S. 59), der seinem Gönner 1564 eine Sammlung von Madrigalen (im Stil des „madrigale „romano““, S. 66) widmete; die anonym überlieferten Texte könnten von Orazio Crispolti gedichtet sein (S. 69). – ALBERTO BASSO (*Dei rapporti musicali fra Torino e Madrid nei secoli XVI e XVII*, S. 74-105), spanische Sänger in Italien (Cristóbal de Morales, seit 1535; Tomás Luis de Victoria, 1565-1587, S. 74); Festlichkeiten anlässlich der Heirat des Herzogs Carlo Emanuele I (1562-1630) mit Caterina, einer Tochter Philipps II. von Spanien (Saragossa, März 1585, S. 80-92), Einfluß der Infantin († 1597) auf das Musikleben am Hof (S. 92f.); Aufführung der Tragikomödie *Adelonda di Frigia* von Federico Della Valle mit Intermedien von Pietro Vecoli (1595, S. 96-103); ballet de cour“ (S. 104f.), jeweils mit Auszügen aus frühen Drucken und Dokumenten. [Immer wieder hübsch sind in den Text integrierte Satz- oder Korrekturanweisungen, vgl. hier S. 91 „où elle devoit e kleines c mit Zirkumflex s'arrêter“.]

GIANCARLO ROSTIROLA (*Le „arie mutate“ di Giuseppe Aldovandri per I rivali generosi (Zeno/Ziani)*, S. 106-123), Zianis *Rivali generosi* (Text Apostolo Zeno) wurde erstmals in Venedig 1697 aufgeführt (S. 106f.); für die Einstudierung in Piacenza 1701 wurde das Libretto (vermutlich von Giovanni Tamagni, vgl. S. 111) überarbeitet („parziale adattamento“, S. 111, vgl. S. 112), dreizehn neue Arien wurden von Giuseppe Aldovandri (1672-1707) komponiert (S. 112f.), drei davon sind erhalten (Hs. in Privatbesitz, vgl. S. 115f.); zwei Arien sind hier vollständig ediert, von der dritten wird der Anfang mitgeteilt (S. 118-123). – TERESA CHIRICO (*Un testo adespoto da attribuire a Paolo Campello: Il Tiridate ovvero Il re da scena nel gioco della fortuna (1695) e il suo tempo*, S. 124-132), *Il Tiridate*, eine Kardinal Pietro Ottoboni gewidmete Tragödie mit musikal. Intermedien, wurde 1695 im Seminario Romano aufgeführt; die Verf. sucht Paolo Campello (1643-1713, zu seinen dramatischen Werken S. 126) als Autor zu erweisen.

DANIELA MARGONI TORTORA („*Musica vaga et artificiosa*“: di un concorso per la piazza di primo maestro della Reale Cappella musicale di Napoli, S. 135-160) analysiert auf den Wettbewerb um die Nachfolge Leonardo Leos (1745) bezogene Dokumente aus der Bibliothek des Franziskanerklosters in Bologna (abgedruckt S. 148-160). Die Franziskaner Giacomo Antonio Perti und Padre Martini waren mit der Organisation befaßt (zu den auswärtigen Gutachtern – u.a. Hasse und Jommelli – vgl. S. 135). Unter den neun Bewerbern wählte der König Leos früheren Stellvertreter Giuseppe de Maio aus, obwohl seine Kompositionen nicht den Beifall der Jury gefunden hatten (S. 147).

SABINE EHRMANN-HERFORT (*Arkadien am Tiber: Zu den Anfängen der römischen Accademia dell'Arcadia*, S. 161-172) rekapituliert die Gründungsgeschichte der Akademie, charakterisiert die antagonistischen Vordenker Crescimbeni und Gravina und geht dann (S. 168-172) auf Händels Serenata *Oh, come chiare e belle* (vgl. auch u.,31) ein. [Daß Vergils vierte Ekloge nicht „in Gestalt eines Kindes Augustus“ verherrlicht, so S. 162, sollte inzwischen allgemein bekannt sein. Dantes Eklogen haben nicht „das arkadische Hirtenleben besungen“, so ebd., sondern erörtern die Frage, ob epische Dichtung in lat. Sprache der volkssprachigen, hohen und niederen Stil verbindenden *Commedia* vorzuziehen sei. Zur Bevorzugung Vergils (Crescimbeni) bzw. Homers (Gravina) vgl. auch GREGOR VOGT-SPIRA, *Warum Vergil statt Homer? Der frühneuzeitliche Vorzugsstreit zwischen Homer und Vergil im Spannungsfeld der Autorität und Historisierung*, *Poetica* 34 (2002), S. 323-344.]

ARNALDO MORELLI („*L'invidiabile favore di sua grande protezione*“: *Aspetti dell'opera italiana del Settecento nella corrispondenza della famiglia Borghese*, S. 173-180) verweist auf ca. 100 Briefe von Sängern oder Komponisten im Familienarchiv, die den Einfluß der Familie Borghese auf die Theater in Neapel oder Venedig belegen (vgl. S. 175), und bietet Regesten (S. 176-180, für 44 Briefe).

TERESA M. GIALDRONI (*Una festa teatrale a Napoli: Il Genio poetico appagato di Giovanni Paisiello*, S. 181-196), im für Neapel charakteristischen „clima di 'celebrazione permanente““ (S. 182) werden feste teatrali (oder serenate) bevorzugt zu einmaligen Anlässen (Hochezeiten, Geburten in der Herrscherfamilie, Staatsbesuchen...) aufgeführt (ebd.); wegen ihrer „natura essenzialmente allegorica, simbolica e allusiva“ ist die dramatische Handlung meist wenig konsistent (S. 184). Paisiellos *Genio poetico appagato* (1790, Text cav. Pagliuca, S. 187-192) erscheint als „quadro musicalmente disomogeneo frutto di un assemblaggio apparentemente affrettato“ (S. 191), da der Komponist auf Musik aus einer früheren festa teatrale (*Aleide al bivio*), zwei opere serie, einer Buffa und einem Oratorium zurückgriff.

PIERLUIGI PETROBELLI (*La Malinconia di Beethoven*, S. 197-202), zum Schlußsatz des sechsten Streichquartetts op. 18.

FRANCESCO PAOLO RUSSO (*Ferretti, Coppola e l'opera semiseria. Il caso de La pazza per amore (Roma 1835)*, S. 203-245), Ferrettis Libretto greift auf den Stoff von Paisiellos *Nina* (1789) zurück (vgl. die Gegenüberstellung beider Werke, S. 243f.), paßt ihn aber den Konventionen der Semiseria an (vgl. S. 206): Einführung der Buffo-Rolle des Arztes Simplicio (S. 209; er stammt wohl aus Giovanni Girauds Sprechtheater-Version eines ähnlichen Stoffes, vgl. S. 210-212). Vor allem der II. Akt ist völlig neu konzipiert (S. 209). Über die Entstehung der Oper geben Ferrettis Szenar (abgedruckt S. 214-218) und die Briefe des Komponisten an seinen Textdichter (abgedruckt S. 232-242) Auskunft; vom Erfolg zeugen Kritiken der UA in Rom und der Einstudierungen in Mailand und Turin (S. 227-232; anlässlich der Turiner Produktion äußert sich Felice Romani eher kritisch, S. 229-231).

PAOLO FABBRI (*Rossini. Donizetti e la Malanotte. La carriera del primo Tancredi*, S. 246-271), zur Karriere der ersten Interpretin der Rolle des Tancredi in Rossinis Oper, Adelaide Malanotte

(1785-1832; Chronologie ihrer Bühnenauftritte, S. 255-271), nach Dokumenten im Privatarchiv der Grafen Lechi (Bergamo), wo sich auch das tragische Finale des *Tancredi* befindet, das Rossini für Ferrara schrieb.

SIEGHART DÖHRING (*Das „gestörte Fest“ in Verdis Opern. Wandlungen eines musikdramatischen Topos*, S. 272-286), analysiert ausführlich die Eingangsszene aus *Rigoletto* (S. 272-279) als die „mit Abstand komplexeste“ Ausgestaltung des Topos (S. 279) und stellt ihr die entsprechenden Szenen in *Ernani*, *Macbeth* und *Un ballo in maschera* gegenüber. [„Prägnanz und Kürze des dramatischen Ausdrucks“; so S. 274, ist dem ungemein wortreichen Victor Hugo selten bescheinigt worden. Da Piave die 394 Verse Hugos auf etwa ein Viertel reduziert, kann man auch nicht sagen, daß sich seine Bearbeitung „textlich weitgehend“ (S. 275) an die Vorlage hält. Mißverstanden scheint der Beginn: „toccare il fin dell'avventura“ bedeutet nicht, daß der Herzog „das Verhältnis [mit der Unbekannten] in Kürze beenden“ will (so S. 273), vielmehr hofft er, sein Ziel zu erreichen, d.h. sie zu verführen (insoweit man man auch nicht sagen, daß Gilda bereits „die heimliche Geliebte des (...) Herzogs ist“, so S. 274).]

SIEGFRIED GMEINWIESER (*Regensburg: Mittelpunkt der Kirchenmusikalischen Reform des 19. Jhs*, S. 287-297), zum Wirken des Allgemeinen Cäcilien-Vereins, der „eine Musik [fordert], die sich ausschliesslich am kultischen Geschehen, d.h. am Nachvollzug des Opfers Christi orientiert“ (S. 287).

DIETRICH KÄMPER (*„Pupazzetti“: Überlegungen zum italienischen Musiktheater des frühen 20. Jhs*, S. 298-318) verweist auf Alfredo Casellas Neigung zu „Stilparodie und -imitation“ (S. 299) und auf die Verwendung seiner vierhändigen Klavierstücke *Pupazzetti* (1915) im Puppentheater (Rom 1918, S. 302) bzw. als Begleitmusik zu einer Pantomime (Paris 1927, S. 303f.), um die antillusionistische „Marionettenästhetik“ (S. 310) als wesentliches Element des Avantgarde-Theaters zu erweisen („Über-Marionette“ Edward Gordon Craigs, S. 306, Bühnensexperimente Oskar Schlemmers, S. 308f., Hindemith, de Falla, Debussy, S. 309f.). Eine „enge Wechselbeziehung“ besteht zur „Rückbesinnung auf die Commedia dell'arte“, speziell zur Gozzi-Rezeption (S. 310), vgl. u.a. Casellas *Donna serpente* (Text Cesare Vico Ludovici, S. 312-314); der letzte Teil des Beitrags ist Malipieros *Capricci di Callot* nach E.T.A. Hoffmann gewidmet (S. 315-318).

JÜRGEN MAEHRER (*Essen und Trinken auf der Opernbühne*, S. 319-343) nähert sich dem reizvollen Thema (vgl. schon ULRICH ETSCHKEIT, *Neue Zs. für Musik* 12/1990, S. 3-7, und ausführlicher in: Lutziana Palatina. LUDWIG FINSCHER zum 60. Geb. tag, hg. von CHR. GROBPIETSCH, Heidelberg 1990) aus kulturhistorischer Perspektive und stellt eine Vielzahl bekannter und unbekannter Beispiele (von *Don Giovanni* bis zu Britens und W.H. Audens *Paul Bunyan*) vor. [Zur ‚aristokratischen‘ Schokolade im Gegensatz zum ‚bürgerlichen‘ Kaffee, S. 324-326, wäre zu ergänzen, daß Giuseppe Parini (*Il Giorno*, Teil I, *Il Mattino* (1763) seinem adligen Stutzer die Wahl zwischen Schokolade und Kaffee als Frühstückstrank läßt (Kaffee scheint geeigneter, „se noiosa ipocondria ti opprime, / O troppo intorno a le divine membra / Adipe cresce“, vv. 104-106). – Natürlich könnte man vieles ergänzen; hingewiesen sei nur auf den grätenreichen Barsch, der bei Ph. Boesmans (*Yvonne, princesse de Bourgogne* nach Gombrowicz) zum kaltblütigen Mord an der Protagonistin benutzt wird. Eine eigene Untersuchung wäre die Operette wert, die gleichfalls zahlreiche Beispiele bietet.]

MARCELLO COFINI (Aus den Abruzzen *di Martin Röder. Un viaggio in suoni e danze davvero insolito*, S. 344-358), zu Röders (1851-1895) Beziehungen zu Italien und speziell zu *Aus den Abruzzen. Charakterstücke für Pianoforte zu vier Händen* (1879).

WOLFGANG WITZENMANN, *Thomas Mann e la musica* (S. 359-370), gibt einen allgemeinen Überblick über die Problematik: Schopenhauer, Nietzsche, Wagner- und Beethoven-Rezeption, *Doktor Faustus* (auch zum Anteil Adornos)... Die einschlägige Literatur hat er nur partiell zur Kenntnis genommen (erg. vor allem HANS RUDOLF VAGET, *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*, Frankfurt/M.: Fischer 2006).

SUSANNE RODE-BREYMANN, *Musiktheater eines Kaiserpaars. Wien 1677 bis 1705*, Hildesheim – Zürich – New York: Olms 2010, VII + 458 S.

Ziel des vorliegenden Buches, das eine ungewöhnlich lange Genese hatte (das Projekt reicht

bis in die zweite Hälfte der neunziger Jahre zurück, vgl. S. 3-8), ist, eine „dichte Beschreibung“ [der habsburgischen Musiktheater-Kultur“ in der Zeit Leopolds I. und seiner dritten Ehefrau Eleonore Magdalena zu geben (S. 1) – d.h. einer „repetitiven, Routinen ausbildenden Kultur“ (S. 2), wobei gewaltige Materialmengen zu sichten waren (1660-1740 wurden am Hof über 800 Musiktheater-Werke aufgeführt, vgl. S. 20). Frau RODE-BREYMANN gliedert ihre Darstellung in vier Hauptteile (vgl. S. 8-11).

Das erste Großkapitel, **Kultur** (S. 17-116), zielt auf eine „Beschreibung des Wiener Hofes und des Systems von Akteuren“ im Bereich Musiktheater (S. 8). Im Anschluß an die neuere historische Forschung werden als entscheidende Aspekte höfischen Lebens im Zeitalter des Absolutismus „Sozialdisziplinierung“ (S. 22) und „Kommunikation“ genannt (S. 23), und die Bedeutung des Zeremoniells wird betont (S. 26-28). Besondere Aufmerksamkeit gilt der Rolle der Frauen (S. 30f.). Auch die Funktion der Libretti als politischer Propaganda-Instrumente im Zuge „lehrhaft-demonstrativer Kommunikation“ wird hervorgehoben (S. 32). – Ein längeres Kapitel gilt dem Wiener Hof (S. 35-78; zum Hof des Kaisers – 1675 ca. 1125 Personen, S. 35 – kamen noch die viel kleineren Höfe der Kaiserin, der Prinzen und der Kaiserinwitwe hinzu, S. 35f.). Leopold I. wird mit offensichtlicher Sympathie als „bedächtiger Herrscher“ charakterisiert (S. 41f.); der Auffassung, Eleonora Magdalena habe seine Operninteressen nicht geteilt, wird (mit guten Gründen) widersprochen (S. 48). Der Thronfolger (der künftige Joseph I.) bilde im Gegensatz zu seinem Vater eine „heroische Identität“ aus (S. 60). Der intensive italienisch-österreichische Kulturtransfer wird vor allem auf den Einfluß der beiden Gonzaga-Kaiserinnen (speziell von Leopolds Stiefmutter Eleonora) zurückgeführt (S. 82-88). Große Bedeutung wird der Rivalität zwischen den Habsburgern und dem Frankreich Louis XIV beigemessen (S. 92-115); Zeitgenössische Quellen stellen den „ethischen Ambitionen“ der Habsburger die Ruhmsucht des Sonnenkönigs gegenüber (S. 97). Auch Hoffeste waren vor allem ein „Mittel der Machtdemonstration“ (S. 98; hier ein erhellender Exkurs zu „Unterweltsszenen in Hochzeitsopern“, S. 104-115, u.a. zu Cestis und Sbarra *Pomo d'oro*, der – so wird durchaus überzeugend vermutet – Quinaults *Alceste*-Buch für Lully beeinflusst haben könnte, S. 114f.).

Das zweite Großkapitel, **Gattung** (S. 117-228), widerspricht der verbreiteten These von der zeitlosen „Einheitlichkeit“ der Wiener Opernproduktion im fraglichen Zeitraum (S. 122; zu Veränderungen in den 90er Jahren S. 123): Ein falsches Bild ergebe sich vor allem durch die Konzentration der Forschung auf „herausgehobene Anlässe“ (Hochzeitsopern wie *Il pomo d'oro*, S. 129), während die durch „soveräne Handwerklichkeit und institutionelle Konstanz“ charakterisierten anlaßbezogenen Werke (S. 119) vernachlässigt würden. Frau RODE-BREYMANN untersucht erstmals gründlich die Geburtstags- (Inventar, S. 138-143) und Namenstagsopern (Inventar, S. 181-184) für Kaiser und Kaiserin: Die Geburtstagsopern, die einander in der Tat alle ziemlich ähnlich sehen („Variieren des Gleichen“, S. 149) dienen der „Einübung in die Sprache der Tugenden“ (S. 145; nach der Art der Vermittlung von – auch politischem – Wissen werden drei Operntypen unterschieden, S. 154-180), während bei den oft in den Schloßgärten aufgeführten (S. 185) Namenstagsopern „die Unterhaltung, der Schauwert und das Pittoreske“ – auch auf Kosten der Musik (S. 187) – dominieren (S. 186); zentrales Anliegen sei die „Visualisierung von Konstellationen, Situationen, Atmosphären, Haltungen“ (S. 192), wie hier (und auch sonst) an aussagekräftigen Beispielen demonstriert wird.

Das dritte Großkapitel, **Funktion** (S. 229-350), versteht Opernaufführungen als Teil der „Imagepolitik“ des Kaisers (S. 231). Die kommunizierten Botschaften seien dabei nur den Gebildeten vollständig verständlich gewesen (S. 233). Bei den Aufführungen habe es (auch aus Gründen des Protokolls) „wechselnde Grade von Öffentlichkeit“ gegeben (S. 236; das ist auch eine Erklärung für die Vielzahl der Spielstätten – in Leopolds Regierungszeit mehr als 50 –, vgl. S. 368ff.). Dem Zweck der Herrschaftslegitimierung dient vor allem der Rückbezug auf die römische Antike (S. 242-263 [daß Plutarch und Ovid zu den beliebtesten Autoren gehören, ist angesichts ihrer frühneuzeitlichen Rezeptionsgeschichte kaum verwunderlich]). Die antiken Helden als „typologische Verkörperungen“ von Tugenden (S. 264) sollten die Nachgeborenen vor allem *magnanimità* und *clementia* lehren (S. 265), auch Frauen werden (in Abgrenzung vom frz. Rollenmodell der Amazone) vor allem *clementia* und Beständigkeit anempfohlen (S. 283f.), die auch zur Ausübung von Herrschaft befähigen (S. 286). [Daß die Vorreden der Libretti die Liebeshandlung nicht erwähnen (S. 276), mag bereits mit der Unterscheidung von dynastisch-politischer Haupthandlung und bloß episodischen privaten Verwicklungen zusammenhängen, die GILLES DE VAN bei Metastasio herausgearbeitet hat, vgl. *Les Jeux de l'action. La construction de l'intrigue dans les drames de Métastase*, Paragone 49 (1989), S. 3-57.] Was zur höfi-

schen Affektkontrolle gesagt wird (S. 295-298), ist richtig, allerdings nicht völlig neu (es folgt ein längerer Abschnitt zur „Profilierung von Geschlechteridentitäten“ im Liebes- und Ehediskurs, S. 299-323). An der Darstellung kriegerischer Auseinandersetzungen (S. 329-350) wird gezeigt, daß Leopold sich (wiederum in Abgrenzung von Louis XIV) als „Friedensfürst“ profiliert, der nur zu den Waffen greift, um Angriffe abzuwehren.

Das letzte Hauptkapitel, **Theatralität** (S. 351-407), behandelt Bühnenbilder, Spielstätten (S. 380-386 zu Gartentheatern) und Tanz (auch Tanz der Kinder des Herrscherpaars) in der Oper. – Die hervorragend dokumentierte (und reich illustrierte) Darstellung verfolgt eine klare Fragestellung und arbeitet an geschickt ausgewählten Text- und Musikbeispielen wesentliche Züge der Wiener Hofoper im späteren 17. Jh. heraus. Kritisieren könnte man lediglich, daß stets ausschließlich die zeitgenössischen deutschen Übersetzungen der Libretti zitiert werden; es stimmt zwar, daß die Forschung sie bisher vernachlässigt hat, aber man wüßte schon gern, ob in den (relativ schwer greifbaren) italienischen Originalen wirklich dasselbe steht.

*SVEND BACH, *Conflitti tra un sé privato e pubblico. Monarchi nel dramma italiano (e francese) dal Sei all'Ottocento*, aus: Atti dell'VIII Congresso degli Italianisti Scandinavi, Aarhus: Institut for Sprog, Litteratur og Kultur, Afdeling for Italiensk, Aarhus Universitet 2009, S. 63-77 [<http://italiensk.au.dk/forskning/publikationer>]

Verfolgt am Beispiel der Herrscherfiguren den Konflikt zwischen Neigung (Wollen) und Pflicht (Sollen), oder zwischen den Aktanten-Rollen des Sujet und des Destinateur (nach GREIMAS, vgl. S. 63). In Metastasios *Clemenza di Tito* wie in Corneilles Tragödie *Cinna* (vgl. S. 64-69) ist der Akt der Milde gegenüber den untreuen Freunden Ausdruck politischer Klugheit (vgl. S. 69), da der Herrscher dadurch seine Macht stabilisiert. [Die politisch-ideologische Dimension der Libretti Metastasios, die DE SANCTIS verkannte, ist inzwischen gut erforscht; vgl. GILLES DE VAN, *Les Jeux de l'action. La Construction de l'intrigue dans les drames de Métastase*, Paragone 49 (1989), S. 3-57; sowie auch GIER, vgl. hier 15,42.]

Der Typus des verliehten Herrschers (vgl. S. 72) ist schon im venezianischen Libretto (z.B. Minatos *Serse*) und erst recht bei Metastasio (*Adriano in Siria*, *Alessandro nell'Indie*, etc.) zahlreich vertreten; das Begehren, das sich in letzter Konsequenz als Verirrung erweist, kann dabei zunächst auch unter dynastischen und politischen Gesichtspunkten vernünftig erscheinen (etwa Adrianos Liebe zu Emirena); wenn der Herrscher zur Besinnung kommt, geht er nicht leer aus, weil die für ihn passende Partnerin geduldig gewartet hat, bis seine Verirrung vorübergeht. Wenn das (frühneuzeitliche) Konzept des ebenso exzessiven wie endlichen *amour passion* durch das der romantischen Liebe, die ein Leben lang halten soll, abgelöst wird (nach LUIHMANN), ist eine solche Lösung nicht mehr möglich; deshalb opfert (in den von BACH analysierten Beispielen) z.B. die Protagonistin in Rossinis *Elisabetta ihre* privates Glück (S. 73f.). Zu den Beispielen mit tragischem Ausgang (S. 75f.) wäre auch Mozarts *Mitridate* zu zählen, da der betrogene König sich an Braut und Sohn rächen will und nur durch Niederlage und tödliche Verwundung in der Schlacht daran gehindert wird. – Eine heitere Parallele zu Hugos *Marie Tudor* (S. 75) bietet Scribes Komödie *Le verre d'eau*: aus Eifersucht wegen Masham läßt Königin Anne ihre Favoritin, die Herzogin von Marlborough, fallen und folgt künftig (zum Wohle Englands) dem Rat Bolingbrokes.

Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert, hg. von FRANCESCO COTTICELLI und PAOLO GIOVANNI MAIONE. Aus dem Italienischen von ANTONIA WEBER, 2 Bde, Kassel etc.: Bären-

reiter in Zusammenarbeit mit Neapel: Centro di Musica Antica „Pietà de' Turchini“ – Turchini Edizioni 2010, VII +1052 S.

Daß ein umfangreiches musik- und theatergeschichtliches Sammelwerk, das sich an ein fachwissenschaftliches Publikum wendet, vollständig ins Deutsche übersetzt, schön gedruckt und aufwendig gebunden in den Handel kommt, ist heute eine seltene Ausnahme, und man muß dem Verlag und den Sponsoren, die die Publikation möglich gemacht haben (vgl. S. IV), sehr dankbar sein. Die Übersetzerin hatte eine Herkulesaufgabe zu bewältigen; sie hat sich achtbar aus der Affäre gezogen, trotz mancher kleinerer Versehen und Ungeschicklichkeiten [gleich auf S. 1, letzte Zeile „beobachtete“ nicht „Di Genovesi“, sondern GIOVANNI GENTILE sagte etwas über Genovesi, wie die Anm. zeigt; daß „der Verdienst wichtiger [seil] als alle Fragen des Status und der Geburt“, S. 12, ist fast schon eine Freudsche Fehlleistung; daß Arzt oder Anwalt „erträgliche Berufe“, so S. 16, sind, ist zu hoffen, hier sind aber offensichtlich „einträgliche“ gemeint; den Satz S. 26/27: „Dennoch war die Wiederholung der Regeln auch signifikant für die relative Einfachheit, mit der auch verbotene Texte (...) ins Reich gelangen und dort zirkulieren konnten“, muß man dreimal lesen, um zu verstehen, was gemeint ist, nämlich daß die Verbote, subversive Schriften einzuführen, eben deshalb so oft erneuert wurden, weil sie wirkungslos blieben; S. 74 Z. 15 v.u. „Mitte“ l. „Miete“; seltsam eine gewisse Vorliebe der Übersetzerin für das Hyperbaton, vgl. „die Einführung in Neapel eines Architekturtyps“, S. 250, und passim; Komödien sind üblicherweise nicht „eingetübt“, S. 382 und passim, höchstens „einstudiert“, „Prosatheater“, S. 387 und passim, ist ein Italianismus, l. „Sprechtheater“; S. 394 Z. 6 v.u. „uninteressant“ l. „uneigennützig“, etc.etc. – Nach welchen Kriterien lt. Zitate übersetzt oder im Original belassen werden, bleibt unerfindlich, daß der Originalwortlaut der übersetzten Zitate in den Fnn. mitgeteilt wird, ist nur bei alten Texten sinnvoll, bei Zitaten aus moderner Forschungsliteratur überflüssig und unüblich; wie unreflektiert und planlos hier verfahren wurde, zeigt sich, wenn für ein übersetztes (kurzes) Montesquieu-Zitat nicht etwa der Wortlaut des frz. Originals, sondern jener der von der Verf.in benutzten lt. Übersetzung mitgeteilt wird, S. 7n, oder wenn ein Bild von William Hogarth einen italienischen Titel bekommt, S. 393n; u.a.m.]

Die beiden Bände enthalten je zehn Aufsätze unterschiedlichen Umfangs. ANNA MARIA RAO (*Eine Hauptstadt der Philosophie*, S. 1-35), gibt einen Überblick über die Institutionen des kulturellen Lebens in der im 18. Jh. drittgrößten Hauptstadt Europas (S. 6), Akademien, Bibliotheken, Verlagswesen, Periodica; die Schwäche dieser Institutionen (S. 32) erklärt die Unzufriedenheit und den Pessimismus der (durchaus produktiven und innovativen) Intellektuellen. Abschließend (S. 33-35) geht die Verf. auf das Theater und seinen Einfluß auf die öffentliche Meinung ein. – IMMA ASCIONE (*Die dokumentarischen Quellen*, S. 37-62) gibt eine Übersicht über die Bestände des Staatsarchivs, anhand derer sie die Musikgeschichte Neapels im 18. Jh. nachzeichnet (S. 40-52), und weist auf andere wichtige Sammlungen hin (Archiv des Banco di Napoli, Bibliothek des Konservatoriums San Pietro a Majella u.a.). – FRANCESCO COTTICELLI (*Theater und Theaterrecht*, S. 63-80) verfolgt die Entwicklung vom späten 17. Jh., als das Teatro di San Bartolomeo einerseits dem König unterstand, während andererseits die Hälfte der Einnahmen der Casa Santa degli Incurabili zugutekam (S. 63-69), über die Errichtung des Teatro San Carlo bis zur Betrachtung des Theaters primär als eines kulturell-ästhetischen Phänomens.

LORENZO MATTEI (*Die neapolitanische Bühne und der europäische Kontext: die Opera seria*, S. 81-151) verweist auf die „Propagandafunktion“ der Theateraktivitäten als Teil höfischer Repräsentation (S. 83) und auf die Bedeutung der Libretti Metastasios für den internationalen Erfolg neapolitanischer Komponisten (S. 87f.). In der Entwicklung der neapolitanischen Seria unterscheidet er – wie bei der Metastasio-Rezeption – drei Phasen: *Erste Erfolge* (1700-1724, S. 88-95); „die Tradition des 17. Jhs [z.B. Integration komischer Szenen] und Arkadien [existieren] friedlich nebeneinander“ (S. 90); Entwicklung zur *Da capo-Arie* (S. 91f.); Stilwechsel von „spätbarocken“ (Scarlatti; „detaillierte Darstellung einzelner Wörter“) zu „prä-galanten“ Kompositionsmodellen (Vinci; „Konzentration auf die Bedeutung des ganzen Textes“, S. 93f.); *absolute Vormacht* (1725-1775, S. 95-112); „Identifikation zwischen der ‚neapolitanischen Oper‘ mit [sic] der ‚metastasianischen Oper‘“ (S. 97); Bedeutung der „spektakulären Komponente“ (S. 100) und des Spiels der Sängerdarsteller (S. 101), „reichhaltige und raffinierte Instrumentierung“ (S. 102-106); zur (wenig bedeutenden) Rezeption der Opern außerhalb Neapels S. 110-112; *langsamere Niederyang* (1776-1799, S. 113-123); „post-metastasianische“, „post-reformierte“ (im Sinne Glucks) und „innovative“ Werke, vgl. die Übersicht, S. 114; „feindselige Vorurteile der neapolitanischen Intelligenzija gegenüber allen Opern, die nicht mehr die goldenen Proportionen Metastasios aufwiesen“, während das breite Publikum vor allem am „Fehlen von ‚Spezialeffekten‘, [der] schlechten Qualität des Komponisten oder der Interpreten“ Anstoß nahm (S. 120). Anhang (S. 125-151) mit nützlichen Übersichten zum Repertoire von Sängern und zur Opern-Produktion in Neapel bzw. von neapolitanischen Komponisten.

PAOLOGIOVANNI MAIONE (*Die neapolitanische Bühne und die Opera buffa (1707-1750)*, S. 153-223) stellt zunächst die wohl erste *Buffa La Cilla* vor (1707, S. 153-167) und behandelt dann mit vielen Beispielen die Sprache der Libretti (S. 169-175; Nebeneinander von Dialekt und lt. Hochsprache), intertextuelle Verweise auf Metastasio (S. 176-178; angesichts der Formelhafigkeit der Libretto-Sprache ist es kaum sinnvoll, für „Perfido, traditore“ eine bestimmte Quelle angeben zu wollen, wie S. 177) und Klassiker der lt. Literatur (S. 179-182), die Sänger (S. 182-189), Orchesterbesetzung (S. 189-191), Komposition (S. 191-196) [die *Comici* sind nicht „Ko-

miker“, so S. 168, sondern ‚Sänger-Darsteller‘. Daß musikalische Neuerungen „mit der Zustimmung der ganzen Menschheit, die sich im Theater drängt“, so S. 191, eingeführt werden, zeigt, daß die Spielstätten in Neapel wesentlich größer waren als bisher angenommen]. – DANIEL BRANDENBURG (*Die neapolitanische Bühne und die Opera buffa (1750-1800)*), S. 225-243), zum internationalen Erfolg der neapolitanischen Buffa (S. 225-231; Bedeutung Goldonis, S. 226) und zu den maßgeblichen Librettisten (Giambattista Lorenzi, S. 231-234) und Komponisten (Paisiello, S. 234-241; Cimarosa, S. 241-243). [Der Text zu Paisiellos *Barbiere di Siviglia* stammt mit Sicherheit nicht von Petrosellini (so S. 229), vgl. hier 12,6f.]

LUIGI CIAPPARELLI (*Theatergebäude und provisorische Bühnen. Bühnenbilder und Bühnentechnik*, S. 245-300; S. 301-353 54 Abb.en, auf die im Text leider nicht verwiesen wird) faßt die Ergebnisse der Forschung (vgl. S. 246) zu öffentlichen Theatern (zum Teatro San Carlo, S. 256-263), Hof- und (knapper) Privattheatern zusammen; zu den Bühnenbildern S. 279-296, zu „provisorischen Bühnen und Theatern“ S. 296-300. – Unter der Überschrift *Ikongraphie des Theaters in Neapel des 18. Jhs* (30 Abb.en, S. 413-442) behandeln MARIA FEDI *Bilder des Hoftheaters in Neapel* (S. 355-381; Inszenierungen höfischer Feste, S. 359-369; Entwicklung des Bühnenbildes, S. 369-381) und GIANLUCA STEFANI *Legende und Niedergang der Commedia dell'arte* (S. 382-411; u.a. zu Ikongraphie und Theaterpräsenz Pulcinellas; zum Musiktheater S. 401f.).

RAFFAELE MELLACE (*Theorie und Praxis des melodramma*, S. 443-489) benennt (ganz ähnlich wie MATTEI s.o.) vier wichtige Daten in der neapolitanischen Operngeschichte des 18. Jhs: 1699 wird *Partenope* von Silvio Stampiglia (Musik L. Mancía) und Refugli (S. 445-457), dessen Libretti „in seilänzerischem Gleichgewicht zwischen barockem Spektakel und Reformelementen balancieren“ (S. 447); im gleichen Jahr veröffentlicht Andrea Perrucci seinen Traktat *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*. 1724 wird Metastasio *Didone abbandonata* erstmals aufgeführt (S. 458-475; zu Metastasio's frühen *serenate*, S. 459-464, zu seinem *Siface* nach einer Vorlage von 1693 S. 462-464; Einfluß neapolitanischer Komponisten – Porpora, Vinci – auf Metastasio's Operntypus, vgl. S. 468; Exkurs zu Metastasio's *Partenope*, 1767, S. 469-471; Libretti Metastasio's auf Bühnen in Neapel, S. 471-475). 1774 wird Glucks *Orfeo* erstmals in Neapel gegeben (S. 475-479; vgl. auch TUFANO, dazu hier 18,25; zur Entwicklung der Oper in den 80er und 90er Jahren S. 480-487). Die Ereignisse des Jahres 1799 (Verfolgung der neapolitanischen Jakobiner durch den zurückgekehrten Bourbonenkönig) schließlich spiegeln sich 1808 in Paisiello's Oper *I Pittagorici* (Text Vincenzo Monti, S. 487-489).

VINCENZO DOLLA (*Parthenope und Dido. Königinnen von Neapel. Metrische und formale Untersuchungen in der neapolitanischen Opera seria des 18. Jhs*, S. 555-599) vergleicht die „Vielförmigkeit“ (S. 578) in Stampiglia's *Partenope*-Libretto (S. 555-573; „vielfältiger Schmelzriegel voller traditioneller Dramaturgieelemente“, S. 557; durchgehend gereimte Rezitative in ersten und komischen Szenen, S. 559-566, Tendenz der *Seria*-Arie zu Isometrie gegenüber metrischer Vielfalt der komischen Arie, S. 567-573) mit der „Einheitlichkeit“ der *Didone abbandonata* (1724; weitgehend reimlos [nicht „ungereimte“, wie die Übersetzerin hartnäckig schreibt] Verse im Rezitativ, aber Binnenreime, S. 574-577; Enjambement, S. 577f.; Isometrie der Arie, S. 578-586). Ergänzend werden Metastasio's *Partenope* mit Musik von Hasse (1767, S. 586-593; „Echo einiger Gluckscher Innovationen“, S. 588, z.B. Chöre, spektakuläre Bühneneffekte) und Paisiello's *Didone abbandonata* betrachtet (1794, Texteinrichtung L. Serio, S. 593-599; ausschließliche Konzentration auf die Hauptfigur, S. 595). [Zum ich weiß nicht wievielten Male sei wiederholt, daß der Schluß der *Didone abbandonata* zwar traurig, aber nicht „tragisch“, so S. 574, ist. Bei den für *Didone* angegebenen Arienzahlen, S. 578, 580f., 596, herrscht unauflösbare Konfusion. – „gleitende Reime“ für *rime sdrucciate*, S. 562 und ff., ist unüblich und wenig sinnvoll, l. ‚proparoxytonisch‘, S. 586 Mitte, „17. Jh.“ l. 18.;] – RENATO DI BENEDETTO, DONATELLA FERRO, TERESA MAUTONE, STEFANIA NUNZIATA (*Neapolitanische Buffa-Libretti in den Jahren 1750-1770: metrische und formale Fragen*, S. 601-640) geben – auf der Grundlage einer „analytischen Katalogisierung von den in neapolitanischen Bibliotheken aufbewahrten Libretti“, vgl. S. 603 – eine Übersicht über die Entwicklung der Arienformen 1750-1780 (Tabellen im Anhang, S. 625-640); zu den Aktfinali S. 616-619, zu metatheatralen Elementen S. 619-623 [„aus dem *Origille*“, S. 621, l. ‚der‘].

MARINA MAYRIEHER (*Reformtendenzen bei einigen Komponisten aus der neapolitanischen Schule*, S. 710-761) verfolgt (vor allem am Beispiel Jommellis, aber auch Piccini, Traetta, Paisiello und andere kommen zur Sprache), wie in der zweiten Hälfte des 18. Jhs das metastasianische Modell, u.a. unter dem Einfluß der *tragédie lyrique*, weiterentwickelt wird (Metastasio's Dramaturgie fungierte „als Ausgangspunkt für einen mehr oder weniger erklärten Experimentalismus“, S. 730); abschließend (S. 740-756) werden Cimarosi's *Orzi e Curizi* (Text Sografi, 1796), Paisiello's *Pittagorici* (Text V. Monti, 1808) und Nicola Antonio Manfredi's *Ecuba* (1812, Text Giovanni Schmidt nach einer frz. Vorlage) behandelt.

ROSA CAFIERO (*Tanz im Theater und Ballettmusik*, S. 763-789), Anfänge des „ballet d'action“ (im Gefolge Noverres) in Neapel (Choreographie von Charles Le Picq, 1773-1782, S. 766); „Symbiose“ von Musik und Tanz (S. 768); Ballettkompositionen von Vicente Martín y Soler (1777-1782, S. 771-778); spätere Zeit, Ballettkompositionen neapolitanischer Komponisten (S. 786-788).

LUIGI TUFANO (*Der Beruf des Musikers: Ausbildung, Markt, Bewusstsein, Darstellung*, S. 791-831), zur musikalischen Ausbildung (S. 791-806), Tätigkeitsfelder (807-818; Theater, S. 807-809), Musikervereinigungen und -bruderschaften (S. 818-824), Sozialprestige der Musiker (S. 824-831) [der Plural „Throne“, S. 812, ist apart].

Beiträge zum Sprechtheater, zu den Musiktraktaten, Instrumenten, Kopisten und Theaterdruckern, Kirchenmusik und Instrumentalmusik können hier nicht besprochen werden.

[Georg Friedrich] Händel, *Ottone*. Opera in tre atti. Fassung der Uraufführung 1723 / Version of the first performance 1723. Libretto: Nicola Francesco Haym nach / after Stefano Benedetto Pallavicini. HWV 15. Deutsche Übersetzung von / German Translation by EBERHARDT SCHMIDT und / and PETER BRENNER. Klavierauszug nach dem Urtext der Hallischen Händel-Ausgabe von / Piano Reduction based on the Urtext of the Halle Handel Edition by ANDRAS KÖHS, Kassel etc.: Bärenreiter 2010. BA 4077a, XVII + 271 S.

In der Reihe der Klavierauszüge von Händel-Opern bei Bärenreiter (vgl. zuletzt hier 17,23f.) erscheint *Ottone* (1723), nach der krit. Ausg. von FIONA MCLAUCHLAN in der HHH, die seit 2008 vorliegt (vgl. S. VIII). Das Vorwort (dt. S. IV-VIII) resümiert die Entstehungsgeschichte: „*Ottone* wurde, abgesehen von *Rinaldo*, häufiger aufgeführt und überarbeitet als jede andere Oper Händels zu seinen Lebzeiten“ (S. IV); zusätzliche Stücke, die für die Benefizvorstellung von Francesca Cuzzoni (26.3.1723) und die Wiederaufnahmen 1726 und 1733 (zur 1727 aufgeführten Fassung liegen keine Zeugnisse vor, vgl. S. V) nachkomponiert wurden, sind im Anhang (S. 201-271) enthalten. Ediert wurde die Fassung der Uraufführung (zu den – wenigen – Abweichungen davon vgl. S. VI). – Interessant ist, daß Händel 1733 die Betonung des Namens der Protagonistin von *Teofane* in (korrektes) *Teofane* änderte (S. IV; vgl. die Alternativ-Versionen, S. 8, 74, 87 und passim).

Die verwickelte Handlung mit Adelberto, der sich für Ottone ausgibt, Emireno, der eigentlich Basilio ist, etc. wird in den deutschen Rezitativen nicht immer ganz klar: Bei Gismondas „Kennst sie dich wieder, nachdem du einst zu Gast warst bei ihrem Vater?“ (*Ella ti vide, / quand'eri del suo padre ignoto in corte?*, S. 9; der erste Vers ist hypometrisch) fehlt die Information, daß Adelberto incognito an den Kaiserhof reiste (genauer, allerdings ziemlich holprig wäre „Sah sie dich vormals, / als nach Byzanz du reitest mit falschem Namen?“). Die im Original oft recht komplizierte Redeweise wird im Deutschen nicht einfacher (vgl. ebd.: *Oggi l'idea di posseder colei / soffrì che in me prevalga / ad ogn'altro piacer*: „Gönne mir nur heute das schöne Hochgefühl, anders nicht zu denken, als dass sie mir gehört“). Anderes wiederum scheint recht gelungen (vgl. S. 10: *ed i rischi del mar fuggendo, incontra / dell'amor mio l'insidie*: „Den Gefahren des Meers entkam sie und fängt sich im Fallstrick meiner Liebe!“). Teofanes Aparte, wenn sie in Adalberto die Ottone zugeschriebenen Qualitäten nicht wiederfindet: *Fama bugiarda!* („Lügerisches Renommé!“, S. 16) wird zu „Elender Schwätzer!“ verfälscht (mir fällt aber auch nichts Besseres ein, was unter die Noten paßt). Natürlich wurde die Aufgabe des Übersetzers speziell in den Rezitativen durch die Notwendigkeit, aus jedem *Ottón(e)* einen *Otto* zu machen, nicht einfacher.

Bei den Arien-Übersetzungen ist manches gelungen, anderes weniger. In Teofanes erster Arie (# 4) *Falsa immagine, m'ingannasti / mi mostrasti un volto amabile, / e quel volto m'allettò* (S. 22) gibt es bei der Wiedergabe der parola sdrucciola im ersten Vers einen Prosodiefehler: „O du fälsches Bild, du belogst mich, / du betrogst mich mit einem Angesicht, / das verlockend für mich war“ (und beim ersten Lesen fragt man sich, wie denn ein Bild mit einem Gesicht fremdgehen kann). In Emirenos erster Arie (# 6) kommt die Koloratur auf *vento*, die das Toben des (Sturm-)Windes nachahmt, ausgerechnet auf die unerschütterliche Eiche zu stehen: „Es lacht die alte Eiche / der Drohungen des Windes, / dem die erfahrungsreiche / stets standgehalten hat“ (*Del minacciar del vento / si ride quercia annosa / che cento volte e cento / le scosse ne provò*, S. 32); der Nachahmung der Reimstruktur fällt im B-Teil dieser Arie die Information zum Opfer, daß Emireno der mißgünstigen Fortuna trotzt: „Und ist mein Glück zerstoben, / mein Haupt bleibt hoch erhoben / Mich zwingt kein fremder Hochmut / zu angsterfüllter Tat“ (*Tal di fortuna all'onte / io soglio alzar la fronte, / ché so che*

l'orgogliosa / abbattemi non può, S. 35).

Auch dieser Klavierauszug wird denen, die sich in Praxis oder Theorie mit Händels fassen, künftig gute Dienste leisten.

Georg Friedrich Händel in Rom. Beiträge der Internationalen Tagung am Deutschen Institut in Rom 17.-20. Oktober 2007, hg. von SABINE EHRMANN-HERFORT und THIAS SCHNETTGER (*Analecta musicologica*, 44), Kassel – Basel – London – New York: Bärenreiter 2010, 358 S.

„Anlässlich der dreihundertsten Wiederkehr von Händels Rom-Aufenthalt“ (S. 7) fand eine Tagung statt, deren Akten jetzt vorliegen. In drei Sektionen präsentieren sie insgesamt Studien, darunter „neben musikwissenschaftlichen auch historische, kunsthistorische und literarische Beiträge“ (S. 7).

Der Eröffnungsvortrag von SILKE LEOPOLD (*Ein Lutheraner in Rom. Komponieren der Konfessionen*, S. 9-25) stellt Händel, der „Kirchenmusik für drei, womöglich sogar für vier Konfessionen komponiert hat, ohne dabei jemals dem eigenen Bekenntnis untreu zu werden“ (S. 9), Händels Religiosität vgl. jetzt auch HANS JOACHIM MARX, dazu hier 19, 22) Beispiele für Konversionen („oft aus karrieretaktischen, seltener aus Gewissensgründen“, S. 11) gegenüber (S. 13). ‚Katholisch‘ oder ‚protestantisch‘ werde Musik nur durch den Text, der sie dazu mache (S. 14-21). Bei Händel sei „die religiöse Inbrunst seiner Musik (...) immer eine künstliche Sache und nicht zu verwechseln mit persönlichem Bekenntnis“ (S. 21); seine römische Kirche sei ‚katholisch‘ insofern, als „die protestantische Kultur sich im Erwägen, im Drehen um eines Arguments, in der Auslegung [artikulierte,] während die katholische eher auf die Überfaszination, auf die überwältigende Wirkung der Bilder, auf die Inszenierung der Botschaft (S. 24), was der in Händels Natur angelegten „Haltung des Extravertierten, weniger Argumente darstellenden“ entgegenkam (S. 25).

Ein deutscher Protestant im Rom des frühen Settecento – Allgemeine Hinweise
MATTHIAS SCHNETTGER (*Rom und das Papsttum am Beginn des 18. Jhs. Schlaglichter auf die Politik Clemens' XI. (1700-1721)*, S. 29-46) zeigt am Beispiel des Spanischen Erbfolgekriegs „wie wenig auch katholische Fürsten am Beginn des 18. Jhs noch bereit waren, Rücksicht auf den Papst insbesondere in seiner Eigenschaft als Herr des Kirchenstaats zu nehmen“ (S. 37; dazu auch die Habsburger, die die frankreichfreundliche Neutralitätspolitik der Kurie verstin- „schleichenden Verfall“ von Wirtschaft und Finanzen stand „die andauernde Kulturblüte im Vergleich“ (S. 43). – ELISABETH KIEVEN (*Die Künste in Rom unter Papst Clemens XI. (1700-1721)*, S. 47-58), zur Bautätigkeit (vor allem Errichtung „öffentlicher Nutzbauten“, S. 49), Errichtung von Bibliotheken, Museen und (...) der Reform der römischen Kunstakademie“ (S. 55). – IRENE DINGEL (*Protestantische Stellungnahmen zu Lehre und Leben der katholischen Kirche im deutschen Umfeld Händels*, S. 59-74) sucht zu begründen, warum Künstler wie Händel in einem katholischen Umfeld durchaus entfalten konnte, ohne auf den katholischen Glauben, Lehre und Bekenntnis eine mögliche Attraktivität einer anderen Konfession überzugehen und ihr zu erliegen“ (S. 76). – RICARDA MATHEUS (*Händel vor der Inquisition. Ein Gespräch mit Protestanten im päpstlichen Rom um 1700*, S. 75-94) zitiert (S. 76) wie schon L. 10) Mainwaring's Bericht über Versuche eines Prälaten, Händel zur Konversion zu bewegen, dass prominente Protestanten wurden in Rom „regelrecht hofiert“ (S. 83). Händel konnte durch die Zusammenkünfte der Accademia dell'Arcadia zahlreiche kirchliche Würdenträger kennen (S. 91-93), darunter „wenigstens vier Inquisitions-kardinäle“ (S. 93). Ob einer davon ver- Komponisten für den katholischen Glauben zu gewinnen, muß offen bleiben (S. 94).

Händels musikalisches Umfeld in Rom: DONALD BURROWS (*What We Know – and don't Know – about Handel's Career in Rome*, S. 97-108) berichtet aus der Arbeit an einer Sammlung von Händel-Dokumenten (S. 97) und zählt fünf Typen von Zeugnissen auf, die

Interpretationen wirft auch diese Probleme auf, deren Gewicht unterschiedlich beurteilt werden mag: Ist es wahrscheinlich, daß Grimani-Agrippina post festum die Verantwortung für einen gescheiterten Putschversuch in Neapel (die „congiura di Macchia“, S. 271) übernimmt? Wäre die Identifikation Karls III. mit dem nur in der Jugend tugendhaften Nero nicht wenig schmeichelhaft? Da Claudius-Clemens XI. lediglich über die Thronfolge im päpstlichen Lehnkönigreich Neapel (mit-)entscheiden kann, ist zwar verständlich, daß von der spanischen Erbfolge nicht die Rede wäre; aber wird Poppea-Neapel so nicht zum Schwanz, der mit dem Hund wedelt? – ALEXANDRA NIGITO (*La musica alla corte dei Pàmphilj. Nuovi documenti d'archivio*, S. 276-290) weist (ergänzend zu einer Untersuchung von HANS JOACHIM MARX von 1983) auf die mäzenatischen Aktivitäten Giovanni Battista und Benedetto Pamphiljs hin und teilt (S. 283-290) einige neue Dokumente mit. – TERESA CHIRICO (*Strumenti a corde e a fiato e strumentisti in casa Ottoboni all'epoca di Händel a Roma*, S. 291-306), basierend auf einer vollständigen Auswertung der Rechnungsbücher der Casa Ottoboni in der Biblioteca Vaticana, zu *violoni*, Lauten, Gitarren und Blasinstrumenten, speziell den Oboen. – TOMMASO MANFREDI (*Mecenatismo e architettura per la musica nel primo Settecento romano: il cardinale Ottoboni, la regina di Polonia e il principe Ruspoli*, S. 307-329), zu den Aufführungen von Kantaten und Oratorien, mit denen Ottoboni und Ruspoli in der Zeit des Theaterverbots in Rom (1703-1708) weiteteiferten (S. 310-317), und zur „virtuosa contesa tra Ottoboni, Ruspoli e [Maria Casimira] Sobieski“ (S. 329), die 1710-1713 Opern in ihren jeweiligen Privattheatern aufführen ließen (u.a. zum Anteil Filippo Juvarras, der als Architekt und Bühnenbildner für Ottoboni arbeitet).

Carlo Goldoni, *Drammi seri per musica* a cura di SILVIA URBANI (Carlo Goldoni, Le opere. Edizione nazionale), Venezia: Marsilio 2010, 539 S.

Die von ANNA LAURA BELLINA betreute Libretto-Edition im Rahmen der großen neuen Goldoni-Ausgabe wächst seit 2007 um jährlich einen Band: Zuerst erschienen die *Drammi comici per musica*. I. 1748-1751 (vgl. hier 16,28f.), dann die *Intermezzi e farsetti per musica* (vgl. hier 17,27f.) und zuletzt die *Drammi musicali per i comici del San Samuele* a cura di ANNA VENCATO, Venezia: Marsilio 2009; jetzt folgen die sieben *drammi seri*.

Die unglückselige Geschichte von Goldonis *Amalassunta*-Libretto, mit der die Herausgeberin ihre Einleitung (S. 9-92) beginnt (S. 9-11; wichtig der Hinweis, daß Goldoni zwei voneinander abweichende Fassungen publizierte, S. 11), ist allgemein bekannt. Daß die Begabung des Dichters eher auf dem Gebiet der Komödie lag, dürfte unstrittig sein. Als Dichter und Dramaturg der von Michele Grimaldi geleiteten Theater S. Samuele und S. Giovanni Grisostomo (1734-1744, vgl. S. 15) bearbeitete er 1735-1742 insgesamt acht fremde *Seria*-Libretti, von denen die Ausgabe *Griselda* (nach Zeno, 1735, Musik von Vivaldi), *La generosità politica* (oder *Pisistrato*, 1736) und *Tigrane* (1741) enthält, die übrigen sind in der elektronischen Edition (carlogoldoni.it) konsultierbar. Die Einleitung geht auf alle Bearbeitungen ein und betont, daß der Anteil Goldonis ohne eingehende Untersuchungen der gesamten Überlieferung eines Librettos nicht zu bestimmen ist: Am Beispiel *Griselda* läßt sich (im Anschluß an die Dissertation von MARCO BIZZARINI, paduaesearch.cab.unipd.it/248/Bizzarini_1.pdf) zeigen, daß viele Abweichungen von Zenos Original auf die Bearbeitung von Girolamo Gigli (1703) zurückgehen (vgl. S. 18). 1740/41 entstanden drei Originallibretti: *Gustavo primo*, *Oroite* (als einziges für das Teatro S. Giovanni Grisostomo konzipiert, wo größerer szenischer Aufwand möglich war als am S. Samuele, vgl. S. 54) und *Staira*. Hinzu kommt der 1776 in London (mit Musik von Traetta) aufgeführte (und harsch kritisierte, vgl. S. 76f.) *Germondo*, der sicherlich früher (vielleicht in der zweiten Hälfte der 50er Jahre, vgl. S. 72) konzipiert wurde. Die Texte sind nicht wesentlich schlechter, aber auch nicht besser als durchschnittliche *Seria*-Libretti der Zeit.

Die Edition folgt den unterdessen bewährten Prinzipien: Grundlage ist jeweils der Erstdruck des Librettos (S. 98), nur für *Germondo* wurde auf die Goldoni-Werkausgabe von Zatta (1788-1795) zurückgegriffen, die hier einen besseren Text bietet (vgl. S. 99). Der kritische Apparat (S. 101-109) ist

cher knapp gehalten, dagegen ist der Kommentar (S. 471-533), der neben Hinweisen zur Metrik und Wörterläuterungen auch Informationen zu den Widmungsempfängern, Sängern etc. bietet, erfreulich ausführlich. Hoffen wir, daß diese wichtige Edition ihren regelmäßigen Publikationsrhythmus beibehalten kann!

Musicorum n° 9 (2011): *Les Lumières et la culture musicale européenne – C.W. Gluck, Tours: Université François-Rabelais 2011, 170 S.*

Auf Prokofjew (s.u., 51) folgt Gluck als Thema einer Nummer von *Musicorum*. Das von LAURINE QUÉLIN und SYLVIE LE MOËL herausgegebene Heft (vgl. ihre Vorbemerkung, die Glucks Werk in eine europäische Perspektive rückt, S. 5f.) versammelt acht Studien überwiegend von französischen Forschern.

CAROLINE GIRON-PANEL („*On peut arriver en Italie, en passant par la Bohême*“. *Les voyages italiens de C.W. Gluck*, S. 7-21), vor allem zu Glucks Italien-Aufenthalt 1737-1747 (S. 8-10) und zur Reise nach Bologna mit Dittersdorf (1763), auf der Grundlage von dessen Aufzeichnungen (S. 12-19; vgl. zu Glucks Opern für Italien auch GERHARD und RENATE CROLL, dazu hier 19,25, sowie den Kongreßbericht *Gluck, der Europäer*, dazu hier 18,24f.; zu Italienreisen dt. Komponisten im 18. Jh. allgemein jetzt RIEPE, dazu hier 19,22).

SYLVIE LE MOËL (*Gluck et les publicistes des Lumières allemandes: enjeux esthétiques et identitaires d'une première réception*, S. 23-39), illustriert „ce grand brassage d'idées esthétiques musicales que les revues généralistes des années 1770 ont à la fois accompagné et stimulé, confirmant ainsi l'émergence de leur rôle stratégique dans ce domaine“: *Alceste* provoziert neben positiven (von Sonnenfels, Riedel) auch kritische Urteile (Nicolai, S. 24f.). Breiter Raum wird Wielands Singspiel-Konzeption (S. 27ff.), speziell in seiner *Alceste* (S. 33) gegeben; auch Glucks Verhältnis zu Klopstock kommt zur Sprache (S. 34-36). – ERIC SCHNEEMAN (*Gluck in Paris: Johann Peter Burmeister-Lyser and the Reception of Christoph Gluck in the Biedermeier Period*, S. 41-68) kommentiert Lyser's *Novelle Gluck in Paris* (1836), über eine (fiktive) Begegnung Méhuls mit dem berühmten Komponisten und den (hier von Piccinni selbst anerkannten, vgl. S. 65) Triumph der *Iphigénie en Tauride* Glucks in der *Querelle*. Der Komponist galt im 18. Jh. (natürlich) als Deutscher (S. 44-50). Eine Begegnung Gluck – Méhul wurde auch von anderen Autoren geschildert (vgl. S. 52-56). Deutsche Kritiker spielten im frühen 19. Jh. Glucks ‚musikalisches Drama‘ (vgl. S. 61) gegen die zeitgenössische it. (Rossini) und frz. Oper aus (S. 60ff.). – TIMOTHÉE PICARD (*Pris dans la toile des discours sur la musique. Gluck, scènes littéraires*, S. 69-98) verortet Gluck (ausgehend von literar. Beispielen) zwischen Klassizismus, Romantik und Barock. Die Gleichsetzung von Klassizismus und Ästhetik der Aufklärung wäre dabei zumindest zu differenzieren (viele, wie die Konzeption des Sublimen, bei den Aufklärern ist prä- oder protoromantisch). Die Nähe Glucks zu Rousseau erweist sich im übrigen als scheinbar (S. 78), während Gluck und Diderot einander offenbar ignoriert haben (S. 80). Die Affinität Glucks zu den Enzyklopädisten bleibe freilich auch dann ein Faktum, wenn sie erst im Zuge der Rezeptionsgeschichte entstanden sei (S. 81). Der ‚romantische‘ Gluck wird ausgehend von E.T.A. Hoffmann's *Novelle vorgestellt* (S. 81-87). Dominique Fernandez handelt in seinem Roman *Porporino ou les mystères de Naples* (1974) weniger von Gluck als von den Kastraten, die in einer recht gewagten Konstruktion als Repräsentanten sexueller Unbestimmtheit bzw. Androgynie aufgefaßt werden, welche dann (noch gewagter) als typisch ‚barock‘ klassifiziert wird. Dabei geht Fernandez mit den historischen Fakten äußerst großzügig um (wenn er der *Opera seria* als um männliche Protagonisten zentriertem Genre eine weiblich dominierte *Buffa* gegenüberstellt, S. 91, ignoriert er die zahllosen Armiden, Didos, Medeen etc. ebenso wie die Bedeutung der *Balbuffo*-Partien speziell für die neapolitanische Tradition).

CÉCILE CHAMPONNOIS (*Nicolas François Guillard: un librettiste de Gluck encore méconnu*, S. 99-111), Guillard erzielte seinen größten Erfolg mit *Iphigénie en Tauride* (1779; „suppression de tout épisode amoureux“, S. 103), später adaptierte er vor allem Sprechdramen (seltener ältere Libretti, vgl. S. 102) für die Opernbühne. Die Bedeutung der Ballette in seinen Libretti sei relativ gering (S. 106f.), während die Chöre zahlreicher und wichtiger würden (S. 107). – JULIEN GARDE (*Iphigénie en Tauride*

et l'opera seria: entre renoncement et conciliation, S. 113-129) verfolgt die (Wieder-)Annäherung an die it. Tradition beim späten Gluck: *Iphigénie en Tauride* enthält drei Da capo-Arien (S. 115). Die Überwindung der traditionellen Form wird mit dem psychologischen Anspruch der Reformoper („l'exploitation du sentiment de frustration“, S. 119) in Verbindung gebracht. Detailliert werden die Entlehnungen aus früheren (it.) Opern behandelt (S. 122-127). „Le passage d'un drame à l'autre s'opère dans un équilibre sans cesse ajusté, entre le refus d'obéir aux contradictions d'un genre et la conciliation avec ses forces dramatiques. Les choix effectués par le compositeur d'*Iphigénie en Tauride* sont commandés par le besoin de transformer le drame et de redéfinir le personnage tragique“ (S. 128).

LAURINE QUETIN („*Adieu donc mon cher poulet*“, *Action dramatique et expression musicale dans Le Cadi dupé de Gluck*, S. 131-146), zur Musik des zwischen dem *Don Juan*-Ballett und *Orfeo ed Euridice* entstandenen (S. 133) Opéra comique („au lieu d'imiter les sentiments exprimés par le texte, la musique s'attache à restituer la conduite d'un caractère dans l'action“, S. 135) und zu einer Hs. in der Univ.bibl. Montréal aus dem Besitz von Saint-Saëns (S. 142-144).

PIERRE DEGOTT (*Les fortunes d'Orfeo ed Euridice sur la scène anglaise au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle*, S. 147-157) zeichnet (ausgehend von der oft behaupteten Nähe Glucks zur ‚Einfachheit‘ des engl. Stils, S. 147) die Geschichte der Londoner *Orfeo*-Auführungen von 1770 (Pasticcio: Einfügung zusätzlicher Musik, vor allem von Johann Christian Bach, S. 148f.) und 1785 über 1773 (eine weitgehend originale Version des *Orfeo* hatte wenig Erfolg, S. 151f.) und 1785 (Glucks Musik wurde durch Stücke u.a. von J.Chr. Bach und Händel ergänzt, S. 152f.) bis zur (bemerkenswert getreuen) engl. Übers. von 1792 nach (S. 154f.; doppelter Bezug auf Glucks Original und die angelsächsische Tradition, S. 156f.).

MIGUEL ÁNGEL MARÍN (Hrsg.), *La Ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos 2010, 564 S.

García Fajer (1730-1809) hielt sich mindestens von 1752 bis 1756 in Italien auf, wo er u.a. eine Opera Seria und drei Intermezzi zur Aufführung brachte; 1756 wurde er Domkapellmeister in Zaragoza und komponierte für den Rest seiner Karriere nur noch religiöse Vokalmusik (vgl. S. 9f.). In den dreizehn Beiträgen des vorliegenden Bandes steht die geistliche Musik im Vordergrund; hier können jedoch nur die Beiträge zur Oper und zum Oratorium besprochen werden.

Die Einleitung des Herausgebers (S. 9-22) verweist auf den Hiatt zwischen der weiten Verbreitung der Werke von García Fajer im 18. und 19. Jh. und dem weitgehenden Desinteresse der Fortsetzung (S. 11f.; 1983 erschien die Monographie von JUAN JOSÉ CARRERAS, *La música en las catedrales en el siglo XVIII: F.J. García (1730-1809)*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico 1983, vgl. S. 11n) und stellt die Beiträge des Bandes vor (S. 15-20).

JUAN JOSÉ CARRERAS (*El siglo XVIII musical desde la perspectiva catedralicia*, S. 23-56) wirft das grundsätzliche Problem einer Periodisierung der Musikgeschichte (Barock – galanter Stil – Wiener Klassik bzw. Alternativentwurf von C. DAHLHAUS, S. 27-32) mit Blick auf Spanien auf (S. 33f.); er kritisiert die einseitige Ausrichtung der spanischen Musikwissenschaft auf das geistliche Repertoire der Dommusik (S. 44) und fordert eine Alternative zum vorherrschenden positivistischen Zugriff (S. 38): „Una historiografía que combine perspectivas de estilo (no como *espíritu* de una época sino como escritura propia de la música), perspectivas estéticas, biográficas e institucionales, además de los materiales propios de la historia social de la música, en general escasamente integrados en las narrativas tanto institucionalistas como biográfico-estilísticas“ (S. 47).

Die folgenden zwölf Vorträge sind in drei Sektionen eingeteilt, die erste behandelt **Texto y dramaturgia en el repertorio teatral**: JOSÉ MÁXIMO LEZA (*Dramaturgia musical en la ópera Pompeo Magno in Armenia de Francisco J. García Fajer*, S. 59-96), die einzige Opera seria des Pompeo Magno in Armenia de *Francisco J. García Fajer*, S. 59-96), die einzige Opera seria des Komponisten wurde 1755 in Rom uraufgeführt, wo (im ersten Genre) Galuppi und Jommelli den Ton angaben (vgl. S. 63-65). Die Dramaturgie (Libretto: Anastasio Guidi) ist ganz konventionell (S. 66-75); auch die musikalischen Neuerungen (S. 76-94) sind eher Variationen innerhalb des vorgegebenen

Systems. – GIAN GIACOMO STIFFONI (*La evolución de los intermezzos a mediados del siglo XVIII: el caso de La pupilla puesta en música por García Fajer entre 1755 y 1763*, S. 97-112) gibt einen Abriss der Geschichte des Intermezzos in Venedig, Neapel und Rom (S. 97-102) und situiert Fajers *Pupilla* (Rom, Teatro Valle, Februar 1755, Libretto wohl von Angelo Lungi, vgl. S. 103f.; die Partitur ist nicht erhalten) in diese Tradition: Das Dreipersonenstück folge dem Modell der neapolitanischen Intermezzi der 30er Jahre (S. 106). Bis 1763 wurde es fünfmal in wesentlich unveränderter Form nachgespielt, in Bologna, Mannheim, München, Wien und (mit größeren Abweichungen von der Fassung der UA) in Florenz (S. 109f.). – PAOLO V. MONTANARI (*La finta schiava (1754)*, intermezzo in musica de *Francisco Javier García Fajer*, S. 113-136) fand 2006 die Orchesterstimmen der *Finta schiava* in der Bibl. Estense in Modena (S. 119-121) und inszenierte das Intermezzo 2007 in Campiglia Maritima (S. 136n). Das Libretto des am 10.2.1754 im Teatro della Pace in Rom uraufgeführten Stücks dürfte ebenfalls von Angelo Lungi stammen (zu ihm S. 116f.). Zwei Nummern (das Duett und eine Arie) finden sich auch in einer wohl in Rom kompilierten Sammelhss. (heute in London, S. 121f.). Die Intrige in der Tradition der *Commedia dell'arte* weist voraus auf *Don Pasquale* (S. 123f.); die Musik ist in leichtem, galantem Stil gehalten (S. 130; vgl. die Notenbeispiele S. 129-135). – Bedauerlicherweise kommt Fajers drittes Intermezzo, *Lo scultore deluso*, in diesem Bd nicht zur Sprache.

ANDREA BOMBI (*La justa plegaria de Dominguito: García Fajer y la dramaturgia del oratorio*, S. 137-167), Fajer, der schon in Italien zwei Oratorien komponiert hatte (vgl. S. 138), schrieb (mindestens) von 1761 bis 1787 jährlich ein Oratorium zum Fest von S. Dominguito de Val in der Kathedrale La Seo (S. 137); erhalten sind dreizehn der von ihm vertonten Libretti, aber nur eine (unvollständige) Partitur (S. 140). Die Studie fragt nach der „posibilidad de encontrar, en medio de la variedad formal de los libretos conservados, unos rasgos compartidos que permitan reconocer en los oratorios de Fajer una dramaturgia musical que diferencie significativamente este repertorio de los empleados anteriormente para las mismas celebraciones“ (S. 139). Der Chorknabe Dominguito, Patron des Chors der Kathedrale, galt als Opfer eines Ritualmords von Juden (S. 143). Der Vergleich der Oratorienlibretti mit älteren Villancicos zeigt eine Entwicklung „al marcar el paso de una situación en que un sujeto comunitario se representa reflexivamente a sí mismo en el escenario festivo a otra en que la dimensión comunitaria es el resultado de compartir una situación espiritual en sí eminentemente subjetiva como es la compasión, evocada desde un escenario latamente teatral“ (S. 159), die mit der Überwindung des metastasianischen Opentypus in Verbindung gebracht wird (S. 148). Ein Anhang (S. 160-167) weist die acht untersuchten Libretti sowie fünf weitere nach. – ESTHER BORRERO GUTIÉRREZ (*Una lectura filológica de los oratorios de García Fajer dedicados a Santo Dominguito de Val*, S. 169-189) informiert über die (kaum glaubwürdige) Legende des kleinen Heiligen (S. 171-175), stellt den lyrischen Villancicos zu seinen Ehren die narrativen Oratorien Fajers (deren Texte mit durchschnittlich 150 Versen sehr kurz sind) gegenüber (vgl. S. 178), verweist auf die ‚Dramatisierung‘ des Geschehens (S. 181f.) und verfolgt die Geschichte der Verehrung des Heiligen bis zum Ende des 19. Jhs (S. 184f.).

Der zweite (*El responsorio y su difusión peninsular*, drei Beiträge) und der dritte Teil des Bandes (*De España a las colonias*, vier Beiträge) sind ausschließlich der geistlichen Musik gewidmet. Der Anhang bietet ein Verzeichnis der musikalischen Quellen von JORGE RUIZ PRECIADO und ISABEL VELÁZQUEZ PASQUIER (S. 425-514; 1033 Nummern, der Index nach Gattungen, S. 511f., erlaubt z.B. die rasche Identifizierung der recht zahlreichen Hss. von Stücken aus der Oper *Pompeo Magno in Armenia*) und einen Katalog der in den Kathedralen in Zaragoza aufbewahrten Messen Fajers (genau 50, S. 515-548).

Musikleben des 19. Jahrhunderts im nördlichen Europa. 19th-Century Musical Life in Northern Europe. Strukturen und Prozesse. Structures and Processes, hg. von TOOMAS SITTAN, KRISTEL PAPPEL und ANU SÖÖRO (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, 60), Hildesheim – Zürich – New York: Olms 2010, 331 S.

Die 41. baltische musikwissenschaftliche Konferenz in Tallinn, 10.-12.10.2008, war dem Thema „Musikleben im 19. Jh.: Strukturen und Prozesse“ gewidmet (S. 7). „Die Tagung war mit dem Forschungsprojekt der Estnischen Wissenschaftsstiftung ‚Das Musikleben in Estland im 19. Jh.‘ (ETF6858, 2006-2008, Projektleiter Prof. TOOMAS SIITAN) verbunden und hat es in mancher Hinsicht zusammengefasst“ (ebd.). Von den zahlreichen Vorträgen, die in Tallinn gehalten wurden, dokumentiert der Sammelband vierzehn, die sich auf drei Blöcke verteilen (vgl. das Vorwort der Herausgeber, S. 7-9).

Musikalische Identität und Chorbewegung: TOOMAS SIITAN (*Der deutschbaltische und der estnische Kulturraum in Estland und Livland in der zweiten Hälfte des 19. Jhs: Gesangsvereine und Identitätsbildung*, S. 13-35), zum Verhältnis der „drei Hauptkomponenten (der deutschbaltischen, der estnischen bzw. lettischen und der russischen)“ in den Ostseeprovinzen (S. 32), und zur „Übernahme der in der deutschbaltischen Gesellschaft verankerten Vereinskultur sowie der Strukturen des bürgerlichen Musiklebens durch die estnische Gesellschaft“ (S. 33). – FRIEDHELM BRUSNIAK (*„O sendet eure Töne der goldenen Zukunft zu!“ Friedrich Rückerts Appell an die Teilnehmer des Ersten Deutschen Sängerbundfestes in Dresden 1865*, S.57-77) veröffentlicht erstmals (S. 63f.) Rückerts Gedicht zum Sängerbundfest 1865, bei dem „der nationale Einheitsgedanke“ von zentraler Bedeutung war (S. 60), und geht auch auf Rückerts politische Einstellung ein.

Musiktheater: KRISTEL PAPPEL (*Das Musiktheater Richard Wagners und die deutschbaltische Identitätsfindung*, S.81-110), zur Chronologie der Wagner-Aufführungen in Reval (Tallinn): *Tannhäuser* 1853 und 1860, *Lohengrin* erstmals 1883, *Der fliegende Holländer* 1892, *Meistersinger* 1901, *Rienzi* 1903 (vgl. die Tabelle, S. 96), im Vergleich mit Riga – „in der zweiten Hälfte des 19. Jhs die führende Wagnerstadt in dieser Region“, S. 97 – und St. Petersburg. Die Vorliebe des Publikums für den *Lohengrin* wird mit der „geschichtlichen Sendung“ des ritterlichen Helden in Verbindung gebracht (S. 107), da für das deutschbaltische Publikum „das Theater ein probates Mittel der Bewahrung des Deutschtums“ war (S. 105). – MARTIN KNUST (*Richard Wagner und Karl von Holtei: eine Rekonstruktion ihrer gemeinsamen Rigaer Zeit von 1837 bis 1839*, S. 111-134), vermag die „unter biographischem Gesichtspunkt sicherlich interessanteste offene Frage“, wie es zum Bruch zwischen Wagner und Holtei kam (S. 132), auch nicht schlüssig zu beantworten. Der Komponist könnte vor allem von Holteis Deklamationstechnik (bei der Rezitation von Dramen) beeinflusst worden sein (S. 122-124). Auch die Forderung nach Textverständlichkeit beim Gesangsvortrag (vor allem im Liederspiel, S. 130) fiel bei ihm wohl auf fruchtbaren Boden (vgl. auch die Untersuchung von STEPHAN MÖSCH, dazu hier 18,46). Insofern stellt sich in der Tat die Frage: „Wieviel Holtei steckt in Wagners Musik?“ (S. 134). – ANDREAS WACZKAT (*Heinrich Ludwig Egmont Dorn, Carl Kofmaly und die Wagner-Publizistik im Ostseeraum*, S. 135-147) stellt einleitend ein von STEFFEN PRIGNITZ entworfenes „prozessuales Rezeptionsmodell“ vor (S. 137-139), das er dann auf Dorns (1804-1892) und Kofmalys (1812-1893) Wagner-Schriften anwendet. Das letztlich ablehnende Urteil hat freilich vor allem bei Dorn auch persönliche Gründe (vgl. S. 140-144; S. 142 zu Wagners „Undankbarkeit“; als Komponist einer *Nibelungen-Oper*, S. 143, stand Dorn außerdem in einem Konkurrenzverhältnis zu Wagner), die das Modell nicht erfaßt.

ALBERT GIER (*„Immer lustig keck und froh“. Charles Lecocq und die französische Operette im deutschen Sprachraum*, S. 149-173) zeichnet (nach einleitenden Bemerkungen zum „Kulturtransfer“ als Gegenstand der Musiktheater-Forschung, S. 149f.) die deutsche Lecocq-Rezeption seit 1869 (*Fleur de thé* in Berlin und Wien, vgl. S. 152) nach; zur herausragenden Stellung Wiens S. 155-159; zu *La Fille de Madame Angot* S. 160-164. Die erreichbaren Aufführungszahlen (S. 165-170) lassen erkennen, daß das Interesse an Lecocq parallel zum Aufstieg des Operettenkomponisten Johann Strauß nachließ (S. 170-172), vermutlich, weil Strauß „musikalisch und dramaturgisch (...) weit eher bei Lecocq als beim Offenbach der 50er und 60er Jahre“ anknüpft (S. 173).

OWE ANDER (*Aspects Concerning the Institutionalisation of Swedish Musical Life in the 19th Century and the Case of Grand Opéra in Stockholm*, S. 175-191) gibt einen Überblick über die gesellschaftliche Entwicklung in Schweden im 19. Jh., die „a state-financed highly institutionalized musical life“ ermöglichte (S. 177), und hebt die führende Rolle des Grand Opéra, speziell Meyerbeers, bei den Veränderungen des musikalischen Theaters hervor (S. 187-191). – ANN-MARIE NILSSON (*Music for the Theatre – Music for Wind Octets*, S. 193-213) stellt Ergebnisse eines großangelegten Forschungsprojekts zu Arrangements für schwedische Bläser-Ensembles 1860-1920 vor (vgl. S. 194/96): Theatermusik allgemein macht 26 %, Opernarrangements 16,5 % des Repertoires aus (S. 199). „A potpour-

ri, as a whole, is more often a presentation of characteristic sections of scenes than a dramatic composition" (S. 208).

Musikleben der Städte: HELMUT LOOS (*Leipzig als Musikstadt*, S. 217-230) weist einleitend auf den (unbefriedigenden) Forschungsstand zur musikalischen Lokalgeschichte hin (S. 222-225) und behandelt dann Konzertwesen und Kirchenmusik in Leipzig; auffällig sei die „eigenartige Stellung der Musik zwischen Kunstreligion und traditionellen Kirchen“ (S. 228). – MICHAEL HEINEMANN (*Musikverleger als Konzertveranstalter. Das Beispiel Schumanns*, S. 231-245), auf der Grundlage von Schumanns Korrespondenz; auch zu der (freilich nicht allzu gut dokumentierten) Konzertreise Clara Schumanns nach St. Petersburg 1844, mit Auftritten in Dorpat / Tartu (S. 242-245).

MATTI VAINIO (*Fredrik Pacius's Role in the Finnish Musical Life in the Middle of the 19th Century*, S. 247-264), zum Lied *Vårt land*, das Nationalhymne sowohl in Finnland wie in Estland ist (S. 249-252), zu Pacius Instrumentalmusik (S. 252-256) und zu den Opern *Kung Karls Jakt* (1852), *Prinsessan av Cypern* (1860; „a confusing – and perhaps faintly ridiculous – mixture of ancient Greek mythology and Kalevala-based adventures“, S. 258), beide auf schwedische Texte von Z. Topelius, und *Die Loreley* (Text E. Geibel, dazu auch die – hier nicht erwähnte – Arbeit von S. GEISLER-BAUM, vgl. hier 13,52).

ULLA-BRITTA BROMAN-KANANEN (*Emmy Achté's Tactics for the Concours at the Paris Conservatoire*, S. 265-288) interpretiert die Weigerung der finnischen Sängerin (1850-1924), nach einem Jahr Studium am Pariser Konservatorium (1871/72) am Wettbewerb für künftige Opernsänger teilzunehmen, als bewußte Entscheidung für eine Karriere an der finnischen Oper in Helsinki, deren Eröffnung unmittelbar bevorstand.

HELENA TYRÄVINEN (*The Restless and Searching Spirits of the 1890s – Berlioz's La Damnation de Faust in Helsinki*, S. 289-316), zur Rezeption der *Damnation* (wachsendes Interesse in Frankreich nach 1871, S. 291-293), zum kulturellen Klima im Finnland der neunziger Jahre (S. 296f.), das die (ungemein erfolgreiche) Aufführung der *Damnation* – auf deutsch – durch den Dirigenten Robert Kajanus ermöglichte (vgl. das Presse-Echo, dazu S. 301-312), die auch als Beweis für die Bindung der finnischen Musikkultur an Europa verstanden wurde (S. 312).

Transgressions. Überschreitungen. Mélanges en l'honneur de HERMANN HOFER, éd. par THILLO KARGER, WANDA KLEE, CHRISTA RIEHN, Marburg: Tectum 2011, 402 S.

„HERMANN HOFER ist ein Gelehrter, dessen intellektuelles Leben sich einer Eingrenzung verweigert“ (S. 9) – der erste Satz des Vorworts der Hrsg. (S. 9-11) trifft es genau: als Dramatiker und Romancier (vgl. auch u.54f.) in zwei Sprachen, Literaturhistoriker (Mercier, Nodier, Barbey d'Aurevilly etc.etc.), Offenbach- und Berlioz-Enthusiast war und ist der Marburger Romanist aus der Schweiz ein *uomo universale* (vgl. das auf seine wissenschaftl. Arbeiten beschränkte Schriftenverzeichnis, S. 377-397). Die vorliegende FS versammelt 18 Beiträge von frz. und dt. Forschern; gut ein Drittel davon behandelt Themen aus dem Berichtsbereich der *Mitteilungen*.

MARC-MATHIEU MÜNCHE (*La question de la musique pure et l'effet de vie*, S. 75-94) diskutiert ausführlich, ob Musik autoreferentiell ist oder ob sie Außermusikalisches ‚bedeutet‘ (S. 77-84), um zuletzt zu konstatieren, daß die Frage falsch gestellt ist. Seiner Ästhetik des ‚effet de vie‘ zufolge sei es Aufgabe der Kunst (und somit auch der Musik) „de créer dans la psyché des lecteurs-auditeurs-spectateurs un effet de plénitude que j'appelle l'effet de vie“ (S. 88) – anscheinend ist das gemeint, was heutige Theoretiker gern als ‚Präsenz‘ bezeichnen. Ob die Seele diese Erfahrung dann auf ‚Welt‘ rückbezieht, sei letztlich gleichgültig (S. 94).

MATTHIAS BRZOSKA (*Les Contes d'Hoffmann als Synthese französischer TheaterGattungen*, S. 95-108) deutet die Oper als „ein Werk, das mit verschiedenen Theatertraditionen spielt und diese reflektiert“ (S. 97): Opéra bouffe (Prolog), „physique amusante“ / „opérette“ (Olympia-Akt), Drame lyrique (Antonia-Akt), Grand Opéra (Giulietta-Akt).

ALBERT GIER („*Fas'le nicht von der Sterne Schar*“ – *Astrologen (und Astronomen) in Oper*

Die neueste Gazzetta (vgl. zuletzt hier 18,40) bietet vor allem einen großen Aufsatz von SVEND BACH (*Rossinis Synthese zwischen Klassik und Romantik, unter besonderer Berücksichtigung der Rezeption durch Musset, Balzac und Stendhal*, S. 3-30): Er unterscheidet zunächst Rossinis „Kultivierung des idealen Schönen, die von der klassischen oder neoklassischen Tradition herrührt“ (S. 13) und zu einer – romantisch verstandenen („die Musik gibt der tiefsten Realität direkten Ausdruck“, S. 9) – „Poetik der musikalischen Asemantik“ (S. 8) führe, vom „Experimentieren, das ihn dazu führt, von der Tradition abzuweichen, um individuellere Ausdrucksmöglichkeiten zu verwirklichen“ (S. 13). Im folgenden werden *Il viaggio a Reims* (S. 16-19) sowie Zeugnisse der Rossini-Rezeption Mussetts (S. 18f.), Balzacs (*Massimilla Doni*, S. 20-25; erg. M. BRZOSKA, *Mosè et Massimilla. Rossinis Mosè in Egitto und Balzacs polit. Deutung*, in: Oper als Text. Romanist. Beiträge zur Librettoforschung, hg. von A. GIER, Heidelberg 1986, S. 125-145) und Stendhals (S. 25-28) behandelt. Auffällig seien „das geringe Interesse der romantischen Lit. an Rossinis frz. Werken“ und die „Bedeutung der Opera seria in einem Umfeld, in dem man ansonsten der Unterscheidung zwischen Ernst und Komik keine große Bedeutung beimisst“ (S. 29). – DANIELA MACCHIONE (*Rossiniana in der Paul Sacher Stiftung Basel*, S. 31-48), in der Autographenslg. Rudolf Grumbacher (1923-2004), die heute in der Paul Sacher Stiftung aufbewahrt wird, finden sich neben zwei Musikautographen (S. 34f.) einige Briefe, die u.a. Licht auf die Entstehungsgeschichte von *Robert Bruce* werfen (S. 35f.). [In der Übers. des Briefs von Dumas fils (S. 45-47) nicht „...damit meine Moral nicht von der Presse zerrütet wird“ (Z. 4), sondern „damit meine Ehre (wörtl.: ‚meine (Krone)‘; *la mienne* (frz. Z. 3) bezieht sich auf *Couronne* Z. 2) nicht von der Presse beschmutzt wird“; Z. 13 „bei der Testamentseröffnung“ l. ‚nach‘ (*après*).]

Es folgen sieben Rezensionen (S. 49-76), darunter auch RETO MÜLLERS ausführliche Besprechung unserer zweisprachigen *Cenerentola* (S. 62-69, vgl. hier 19,3). Zu meinem Nachwort (S. 67-69) weist er dankenswerterweise auf die wirklich ärgerliche Verwechslung des Komponisten Pietro Romani mit Felice Romani hin (S. 69; natürlich hätte ich mich fragen sollen, was Felice Romani Anfang 1817 in Rom hätte zu suchen haben sollen!). Eine Diskussion über die diametral entgegengesetzten Auffassungen des Librettos erübrigt sich angesichts der sehr wahren Feststellung von Curt Goetz, ein gutes Operettenbuch (bzw. so dürfen wir hinzufügen, jeder erfolgreiche Text im musikalischen Lachtheater) müsse „eine harmlose Handlung für das süße kleine Mädel im zweiten Rang, durchtränkt zum Vergnügen des Parkettbesuchers mit parodistischer Laune“ bieten (zitiert, übrigens scharf mißbilligend, von THEODOR W. ADORNO: *Parodie, je nachdem* (1932), in: T.A.W., *Musikal. Schriften* V (Ges. Schriften, 18), Frankfurt/M. 1997, S. 788f.). Ich lese den *Cenerentola*-Text (vor dem Hintergrund der ironisch-parodistischen italienischen Märchen-Rezeption seit Basile und der europaweit verbreiteten frz. Feenmärchen des 18. Jhs) aus der Perspektive des Parkettbesuchers, während in RETO MÜLLER (wer hätte es gedacht?) ein süßes Mädel steckt. Daß einer von uns den anderen überzeugen wird, steht kaum zu erwarten.

ANDREAS MÜNZMAY, *Musikdramaturgie und Kulturtransfer. Eine gattungübergreifende Studie zum Musiktheater Eugène Scribes in Paris und Stuttgart* (Forum Musikwissenschaft, 5), Schliengen: Argus 2010, 510 S.

Die von DÖRTE SCHMIDT und JOACHIM KREMER betreute Berliner Dissertation (S. 10) macht im Titel ihr doppeltes Erkenntnisinteresse deutlich: Die *Musikdramaturgie* Scribes soll beschrieben, die Rezeption seiner Stücke in Stuttgart (wo eine besonders günstige Quellenlage gegeben ist, vgl. S. 22) soll als Beispiel für *Kulturtransfer* analysiert werden. Einleitend (S. 15) wird auf „die Vielfalt einander sich [sic] gegenseitig beeinflussender Gattungen“ in Scribes Musiktheater hingewiesen; der Begriff wird weit gefaßt, Vaudeville, Comédie-Vaudeville, Opéra comique, Ballettpantomime und Grand Opéra kommen (in unterschiedlicher Gewichtung) zur Sprache.

Das erste Kapitel (*Scribes Theater in Paris*, S. 27-110) behandelt die „literarisch-thematischen (einschließlich der politischen), literarisch-kommunikationstechnischen und institutionell-gattungssystematischen Voraussetzungen“ (S. 24) für die Darstellung der Musikdramaturgie. Scribe bevorzugte seit Beginn seiner Karriere „Stoffe mit starkem Bezug auf die moderne städtische Lebenswelt“ (S. 30; in historischen Stoffen werde Allgemeinergütiges gesucht, S. 37); er wolle eine „gemischte bürgerliche und adlige, gehobene (das heißt finanzkräftige) Gesellschaft“ ansprechen (S. 36). Der Grand Opéra (S. 44-61) befriedige das neue „Interesse an Geschichte als Unterhaltung“ (S. 53, Zitat L. FINSCHER [daneben geht es auch um die Verarbeitung der traumatischen Ereignisse der jüngsten Vergangenheit, wie andeutungsweise S. 54n deutlich wird]), eine wichtige Vorbildfunktion komme dem mélodrame zu (S. 58f.). [Ob die Zuschauer wirklich davon ausgehen konnten, daß die Geschichten von *La juive*, *Les huguenots* oder *Le prophète* „in einer Zukunft, in der Geschichte nach rational-wissenschaftlichen statt emotional-weltanschaulichen Prinzipien ‚gemacht‘ wird, gut ausgehen würden“, S. 60, sei zumindest für den *Prophète* in Zweifel gezogen: Den ersten Rezipienten der Oper fielen frappante Parallelen zur – brandneuen – Bedrohung durch Sozialismus und Kommunismus ins Auge.] Ein Abschnitt zur Dramaturgie der pièce bien faite (S. 61-68), die Scribe in allen Gattungen anwende (S. 68; exemplarisch zu comédie-vaudeville, S. 68-72, Grand Opéra und Ballet-Pantomime, S. 72-77), insistiert mit Recht auf der Steuerung der Informationsvergabe (S. 64). Der letzte Abschnitt gilt Scribes gewinnorientierter „manufakturieller Arbeitsweise“ (S. 77-110). [Der Dichter Mors-aux-dents in der *Vêpres siciliennes*-Parodie ist kein griesgrämiger Hungerleider, wie MÜNZMAY vermutet (S. 87n): *prendre le mors aux dents* heißt „durchgehen (vom Pferd); aufbrausen“, der Herr hat also ein explosives Temperament. – Daß der Operndirektor Véron die ausschließliche Verwendung neuer Dekorationen „festschreiben“ ließ (S. 103), ist ein Mißverständnis: Diese Vorschrift (die Véron viel Geld kostete) findet sich im Pflichtenheft des zuständigen Ministeriums für den Operndirektor.]

Das zweite Kapitel ist der *Musikdramaturgie von Scribes Theater* gewidmet (S. 111-227; „Theatrale Musikdramaturgie ist, wenn Musik zur Vermittlung, zum Verständnis eines Stückes beiträgt“, S. 111). MÜNZMAY geht hier aus von Scribes Académie-Rede (1836, S. 112-118), in der er überrassender-, ja paradoxerweise das Vaudeville als „die avancierteste und zeitgemäßeste komische Gattung“ bezeichnete (S. 117). Im folgenden wird gezeigt, daß Scribe die anfangs in seinen Vaudevilles dominierenden „couplets de circonstance“ durch „couplets de situation“ ersetzte (S. 127) und so den „unterhaltsamen Liederreigen“ zur „handlungszentrierten Komödie“ umgestaltete (S. 129). Ein kurzer Abschnitt (S. 141-145) gilt der „entmusikalisierten“ Comédie. MÜNZMAY sieht im Vaudeville eine Art Keimzelle für Scribes Musik- wie Sprechtheater, die Entwicklung führe einerseits über die Comédie-vaudeville zur fünftaktigen Comédie, andererseits über den einaktigen zum dreiaktigen Opéra comique (S. 147), dem ein längeres Kapitel gewidmet ist (S. 156-175; sehr erhellend – über BETZWIESER hinausgehend – zum Verhältnis von Singen und Sprechen in *Le Domino noir*, S. 161-171). Ein umfangreicher Abschnitt (S. 176-227) ist pantomimischen Szenen in Ballet und Oper, der Ballettpantomime, der Pantomime Fenellas in *La Muette de Portici* (S. 209-219) und der stummen Titelfigur im Vaudeville *Yelva ou l'orpheline russe* (S. 219-227) gewidmet. [Zur Dramaturgie des Grand Opéra vgl. auch die von MÜNZMAY nicht benutzte Untersuchung von GLORIA STAFFIERI, dazu hier 16,47.]

Das dritte Kapitel behandelt (parallel zum ersten) *Scribes Theater in Stuttgart* zwischen 1822 und 1873 (S. 228-337). Einleitend wurde „als Grundbedingung für Scribes Stuttgarter Erfolg“ „das Zusammentreffen seines Pariser Erfolgs mit einer Modellwirkung von Paris als Inbegriff einer modernen Hauptstadt“ namhaft gemacht (S. 24). Ausführlich dargestellt werden die Produktionsbedingungen des Hoftheaters, die Spielplanpolitik (S. 242-256) [warum mußten zu *Il matrimonio segreto* Rezitative „nachkomponiert“ werden, S. 254n?]. Exemplarisch wird die Erstaufführung des *Prophète* 1851 behandelt (S. 285-298; amüsant, daß die vorsichtigen Schwaben sich durch die Sorge, im letzten Finale könne das Theater in die Luft fliegen, vom Besuch der Erstaufführung abhalten ließen, vgl. S. 298). [Falsch gesehen ist die Rolle der Königin in *Le Verre d'eau* (S. 305): Sie führt Abigail und Masham nicht als „Wohltäterin der breiten Masse“ zusammen, Abigail „opfert“ sich vielmehr (mit dem größten Vergnügen, versteht sich) für die Königin, die sich mit Masham kompromittiert hat; d.h. sie gleicht nicht den „Fehler im System“ aus, „dass (...) als ‚Ursachen‘ der Staatskunst auch menschliche Schwächen in Frage kommen“ (S. 305), vielmehr ist es ihre menschliche Schwäche, die für das glückliche Ende sorgt.]

1822-1873 wurden in Stuttgart 71 Stücke Scribes (davon 30 Opern) in Szene gesetzt, die bis

1899 insgesamt 1654 Aufführungen erlebten (davon 999 für Grand Opéra und Opéra comique), was 6-8 % der Aufführungen insgesamt bedeutet (S. 306f.). – Das letzte Kapitel *Repertoiretransfer und Musikdramaturgie* (S. 338-449) stützt sich auf die Musikalien der Stuttgarter Hoftheater (S. 340). Interessanterweise gab es auch Vaudeville-Übertragungen, die auf die Couplets gänzlich verzichteten (S. 380). Behandelt werden auch französischsprachige Salontheater-Aufführungen (die nicht die originale Pariser Musik verwendeten, vgl. S. 387-391). Pantomime und Tanz werden wiederum ausführlich behandelt (S. 400-449), ehe das materialreiche Buch, das eine wesentlich neue Perspektive auf Scribes Theater, seinen gattungssystematischen Ort und seine Musikdramaturgie eröffnet, ohne ein resumierendes Schlußkapitel etwas unvermittelt endet. (Im Anhang finden sich u.a. ein Verzeichnis „Deutschsprachiger Stuttgarter Scribe-Aufführungen“, S. 457-463, und ein umfangreiches Literaturverzeichnis, S. 466-499).

Giacomo Meyerbeer: Le Prophète. Edition – Konzeption – Rezeption. Bericht zum Internationalen Kongress / Actes du Colloque International, 13.-16. Mai 2007 Folkwang Hochschule Essen-Werden, hg. von MATTHIAS BRZOSKA, ANDREAS JACOB und NICOLE K. STROHMANN (Musikwissenschaftliche Publikationen, 33), Hildesheim – Zürich – New York: Georg Olms 2009, 678 S. [vgl. hier 19,37-41]

Rez.: ALBERT GIER, Opernwelt Februar 2011, S. 25.

*Johann Nestroy, *Der Gesang ist ein Proteus. Theaterlieder beim Clavier zu singen*, ausgewählt und hg. von URS HELMENDORFER. Mit Reproduktionen von Entwürfen, Partituren und Drucken und einer CD „Wie klingt ein Nestroy-Lied?“ (Wien – Musik und Theater, 1), Wien – Berlin: Lit Verlag 2010, 169 S.

Die musikalische Seite von Nestroys Stücken, das betont die knappe Einleitung (S. 7-9) des Herausgebers, wird von der Nestroy-Philologie, und erst recht von der Theaterpraxis, immer noch vernachlässigt (S. 7). Das schön gedruckte Album bietet jetzt die hochwünschenswerte Möglichkeit, immerhin Proben aus diesem reichhaltigen Repertoire kennenzulernen: URS HELMENDORFER hat fünfzehn Lieder aus zehn Stücken mit der originalen Musik von Adolf Müller (sieben) und Michael Hebenstreit (acht) zusammengestellt; hinzu kommen fünf neuere Versionen, darunter zwei Stücke aus Hanns Eislers Musik zu *Höllenangst*, so ergeben sich insgesamt sechzehn Lieder, von denen Nestroy fünfzehn selbst gesungen hat (vgl. S. 7). Neben oft gespielten (*Der Talisman*, *Der Zerrissene*) sind auch weniger bekannte Stücke vertreten (*Der confuse Zauberer*, *Der Treulose*, *Der alte Mann mit der jungen Frau*). Der gedruckte Klavierauszug wird gelegentlich durch Reproduktion der handschriftlichen Partituren Müllers (für drei Stücke; zu Gottlieb Herbs Abgangslied aus dem *Schützling* [1847], dem „letzten und längsten Gesang, den Adolf Müller für Nestroy komponiert hat“ [S. 66], zusätzlich die autographe Klavierfassung und drei Skizzenblätter, S. 67-98) und Hebenstreits (für ein Stück) ergänzt. Die Sammlung beschließt die „Beobachtungen am Nestroy-Lied“ (S. 156-162, zur Prosodie, zu Nestroys Gesangsstil u.a.) und eine Bibliographie mit Verzeichnis der Gesangsdrucke (S. 164-167).

Eine sehr wertvolle Beigabe ist die CD mit zwölf Liedern (zuzüglich der Ouvertüre zu *Die beiden Nachtwandler* in der Kurzfassung) in Rundfunkaufnahmen aus den Jahren 1962-1997. Die Liste der Interpreten kann sich sehen lassen: Neben Elfriede Ott (herrlich komisch das Lied der Salome *Wenn uns einer g'fällt und versteht es nit glei* aus dem *Talisman*) Karl Paryla (2), Peter

Simonischek (3), Franz Morak (1), Robert Meyer (3) und der wunderbare, viel zu früh verstorbene Hanns Ernst Jäger (2), den ich nur als Brecht-Darsteller kannte. Empfehlenswert!

*BERND ZEGOWITZ, „Die heutige Musik ist mir so fremd, als das profanierte Theater“. Friedrich Rückert und das Musiktheater seiner Zeit, aus: Rückert-Studien, XIX: Friedrich Rückert und die Musik. Tradition – Transformation – Konvergenz, hg. von RALF GEORG CZAPLA, Würzburg: Ergon 2010, S. 233-244

Konstatiert Rückerts „fehlendes Interesse am Musiktheater“ (S. 234n) und erinnert daran, daß Richard Strauss Hofmannsthal 1906 Rückerts Drama *Saul und David* als Librettovorlage empfahl, worauf der Dichter vernünftigerweise nicht einging (S. 241-244). Abschließend wird auf die Verwendung von Rückerts Gedicht *Zum Schluß* in M. Kagels „Liederoper“ *Aus Deutschland* (1981) hingewiesen (S. 244).

*DOROTHEA KIRSCHBAUM, *Erzählen nach Wagner. Erzählstrategien in Richard Wagners Ring des Nibelungen und Thomas Manns Joseph und seine Brüder* (ECHO. Literaturwissenschaft im interdisziplinären Dialog, 14), Hildesheim – Zürich – New York: Olms 2010, 304 S.

Diese Bonner Diss. (2009, Betreuer: HELMUT J. SCHNEIDER / WOLFRAM STEINBECK) „versteht sich als Beitrag zur Diskussion um die Auseinandersetzung des Schriftstellers Mann mit Person und Werk des Komponisten Wagner, in dem die Frage nach formalen und inhaltlichen Spuren des Musikdramas im Sprachwerk mit der eingehenden Analyse des *Rings* und seiner konzeptionellen Basis auch von musikwissenschaftlicher Seite aus angegangen wird“ (S. 24). Vorrangig geht es um die Untersuchung von „Erzählstrategien und narrativen Strukturen“ (S. 14). „Th. Mann schreibt Wagners Werk, vor allem den *Ring*, mit seinem *Joseph* fort, indem er Wagner und die mit ihm und seiner Musik verbundene Geisteshaltung, zu deren Schlagworten das Romantische, Dionysische, Rauschhafte, die Verführung zum Tode, das humanitätsferne, böse Deutschland gehören, einerseits hinter sich lässt, andererseits integriert im Zeichen eines weltfreundlichen Humanismus“ (S. 24).

Das Buch gliedert sich in drei Hauptteile: Der erste (S. 39-114) behandelt den *Ring* als wesentlich episches (narratives) Drama (vgl. S. 27-38). Zunächst wird die Leitmotivik (S. 44ff.), auch unter zeichentheoretischem Aspekt untersucht (nach THORAU, vgl. S. 51f.); angesichts des kaum überraschenden Fazits, daß Leitmotive einerseits „einen relativ festen denotativen Wert“ haben und sich andererseits durch „mögliche Vieldeutigkeit“ auszeichnen (S. 59), scheint der Aufwand ziemlich groß. Auch daß die Leitmotive „als Zwischenglied zwischen Wortsprache und Tonsprache“ (S. 59) fungieren, ist natürlich richtig, aber nicht neu. Wagner entfalte erzählend den „Dualismus Verstand – Gefühl“ (S. 63); im folgenden wird durch Analysen repräsentativer Passagen (u.a. des Wotan-Monologs im II. *Walküre*-Akt, S. 82-104) die Unterscheidung zwischen homodiegetischen Erzählern (den Figuren der Handlung) und einem „anonymen, extra- und heterodiegetischen Erzähler, der nach Art eines auktorialen Erzählers kommentiert und Innensicht gewährt“ und dessen „Medium“ die (von den bedeutungshaltigen Leitmotiven geprägte) „Orchestermelodie“ sei (S. 110), begründet.

Der zweite Teil (S. 115-193) gilt dem Erzählen im Roman: „Ineinander von Narration und Reflexion“ (S. 122), Thomas Manns Mythosbegriff, „Fest der Erzählung“ als Vergegenwärtigung (analog zum religiösen Ritual, S. 142), „das ‚geschehende Sich-selbst-Erzählen der Geschichte‘“ (S. 157f.)... Exemplarisch werden (S. 162-191) „Motivstrukturen“ untersucht („Motiv“ verstanden als „eine feste formale Einheit (...) die sich durch Wiederholung konstituiert und die werkimmanent inhaltliche Beziehungen herstellt“, S. 163).

Der dritte Teil (S. 195-280) entwickelt ausgehend von der Inzest-Problematik Ansätze zu einer Gesamtinterpretation beider Werke. Zwischen dem von Wagner mit der „unbedingten Liebe“ jenseits gesellschaftlicher Konventionen gleichgesetzten Inzest (S. 214) und der Leitmotivtechnik gebe es strukturelle Analogien (S. 224). Genau (und sehr überzeugend) wird die Rolle (und die Schuld) Wotans analysiert. „Wagner strebt nach einer Auflösung der destruktiven Spannung von Macht und Liebe, um eine neue, konstruktive zu setzen: Wissen und Liebe, die zusammen das Reimmenschliche ausmachen“ (S. 285); verwirklicht werde dies durch Brünnhilde, die die Erlösungstat vollbringt, an der Siegmund (wie Siegfried) scheitern mußte („nur ihr ist es gegeben, sich als [Wotans] Geschöpf von ihm ab- und bewusst gegen ihn zu wenden und doch in seinem Sinne zu handeln, sobald sie selbst erkannt hat, was notwendig ist“, S. 220). – Dagegen sei für Thomas Mann (zum Einfluß von J.J. Bachofen und Freud auf sein Denken vgl. S. 236ff.) Inzest ein „rückständiges Prinzip“ (S. 265); Ziel sei die „Ausöhnung der dichotomischen Spannung Geist und Leben“ (S. 277) wie auch des Gegensatzes Apollinisch (Goethe) vs. Dionysisch (Wagner, ebd., vgl. S. 285f.).

Das anregende Buch ist nicht nur als Interpretation der Josephsromane, sondern auch als Beitrag zur Ring-Exegese, der vor allem im dritten Teil manches Neue bringt, höchst lesenswert.

*PETER HAWIG, *Jacques Offenbach oder: Der Verlust des Authentischen*. Gesammelte Aufsätze (Jacques-Offenbach-Studien, 4), Fernwald: Musikverlag Burkhard Muth 2010, 369 S.

Zwei gewichtige Sammlungen von Offenbach-Studien hat PETER HAWIG schon publiziert (vgl. hier 6,21; 17,44f.); die zweite, 2008 erschienene bot „Untersuchungen und Deutungen zum Werk“ (so der Untertitel), der größte Teil des neuen Bandes ist Offenbach und d[en] anderen gewidmet (S. 13-216).

Die Kunst der Uneigentlichkeit. Jacques Offenbach und das Hoffmanneske (S. 15-69; erstmals 2003), vgl. hier 10,29 [die (postmoderne) „Doppelkodierung“, die HAWIG bei Hoffmann und Offenbach findet (S. 65), hat schon Curt Goetz Anfang der dreißiger Jahre für parodistische Operettenlibretti in Anspruch genommen, vgl. dazu ADORNO, *Parodie, je nachdem* (1932), s.o., 39. – „Uneigentlichkeit“ wird hier (im Anschluß an A. GERHARD) als bestimmendes Merkmal des 19. Jhs betrachtet (S. 58-64); auch der Untertitel des Buches hätte m.E. besser den „Verlust der Eigentlichkeit“ als den „Verlust der Authentizität“ beschwören sollen, da der in unserer Zeit ausschließlich negativ konnotierte Begriff des Nicht-Authentischen zu Mißverständnissen Anlaß geben könnte.]

Das von Sympathie zeugende Gedenkblatt für den Komponisten, der die *Contes d'Hoffmann* orchestrierte (*Der Auftritt des Unbekannten oder: Wer war Ernest Guiraud?*, S. 71-79) betont u.a. seine „stilistische Wendigkeit“ (S. 75). – *Hortense Schneider. Bedingungen und Stationen einer Erfolgsbiographie* (S. 81-123, 2006), vgl. hier 13,51 [angesichts der S. 105f. mitgeteilten Vergleichszahlen wird man die 150 Francs monatlich, die Hortense Schneider als Anfängerin in der Provinz bekam, kaum als „Hungerlohn“ (so S. 88) bezeichnen können, verdiente sie doch ein Drittel mehr als Ludovic Halévy zu Beginn seiner Beamten-Karriere.]

Die Skizze *Opéra-Bouffe und Savoy Opera. Jacques Offenbach und Arthur Sullivan* (S. 125-140) gibt erste Hinweise zu einem Thema, dessen weitere Vertiefung und Differenzierung sehr wünschenswert wäre. HAWIG weist mit Recht auf den satirisch-parodistischen Charakter der Savoy Operas hin (S. 126f.), verfällt aber in den weitverbreiteten Fehler, die von der Parodie geforderten Karikaturen als „wirkliche Menschen“ zu betrachten, wenn er Figuren wie Frederic (*The Pirates of Penzance*) oder Casilda (*The Gondoliers*) ihre Wankelmütigkeit zum Vorwurf macht (S. 131f.). Die Marionettenhaftigkeit, von der anders als bei Offenbach auch die Protagonisten nicht ausgenommen sind, läßt selbst punktuelle Äußerungen tieferer Gefühle nicht zu; das Urteil, die Stücke seien „verblüffend unerotisch“ (S. 130), faßt allerdings die reine Hörerfahrung zusammen, ohne die szenische Wiedergabe zu berücksichtigen. Interessant die Erwägung, wichtiger als die Arbeitsgemeinschaft mit Gilbert sei die Herausbildung eines „bewährten Formen- und Themenkanons“ gewesen, den Sullivan auch in späteren Werken respektiert habe (S. 136; Beispiel *The Rose of Persia*, S. 133-135). Was zum Gesamtwerk und zur Position beider Komponisten in ihrem gesellschaftlich-künstlerischen Umfeld gesagt wird (S.

139), berücksichtigt zu wenig die grundsätzlichen Unterschiede zwischen dem frz. und dem engl. Musikleben.

Pariser Leben – Wiener Blut – Berliner Luft. Stationen eines Abstiegs (S. 141-177) bietet einen gut informierten, insgesamt zuverlässigen Überblick über die Entwicklung des Operettengenres in Frankreich (verdienstvoll der Hinweis auf Claude Terrasse, S. 149f.), Wien (Leo Fall, 189f., und Oscar Straus, S. 160-162, sind, obwohl insgesamt positiv, m.E. zu kritisch beurteilt [die implizite Forderung, die Nummern einer Operette hätte ein ‚organisches Ganzes‘ zu bilden, S. 159f., ist dem Genre nicht gemäß; übrigens parodieren *Die lustigen Nibelungen* das ma. *Nibelungenlied* und erst in zweiter Linie Wagners *Ring* (zu S. 161)]; bei dem stiefmütterlich behandelten Franz Lehár (S. 164f.) wären die dem Lachtheater zuzuordnenden Stücke – *Die lustige Witwe*, *Der Göttergatte*, *Der Sterngucker* ... – von den Tauber-Operetten, die Puccini für Arme bieten, zu unterscheiden), Berlin (berechtigte Antipathie gegen Paul Linckes „preußische Kraftmeierei“, S. 167; Benatzkys „Revue-Schinken“, S. 170, muß man nicht mögen, aber die musikalischen Lustspiele sind in der Tat um Klassen besser). – Der Verlust der Allgemeinbildung scheint nicht nur dem Verständnis für den doppelbödigen Witz der Operette (wie HAWIG befürchtet, S. 174), sondern dem Sinn für höheren Blödsinn ganz allgemein den Garaus gemacht zu haben (zu dieser Folgerung führt jedenfalls ein Vergleich älteren Lachtheaters mit heutiger Fernseh-Unterhaltung).

Die Verkleidung des Witzes als Spaß. Erkenntnisse und Desiderate zu Offenbach und Nestroy (S. 179-191) insistiert auf Nestroys „tiefem Pessimismus dem Weltenlauf gegenüber“ (S. 186). – *Karl Kraus und Jacques Offenbach. Untersuchungen und Thesen zu einer Rezeption auf verschiedenen Ebenen* (S. 193-216), zur Bearbeitung der *Schwätzerin von Saragossa* (S. 195-200), Beispiele für Aktualisierung (S. 200-203), Krausens Kritik an Bühnenaufführungen seiner Bearbeitungen (S. 204-208), seine Rezeption der Offenbach-Forschung (S. 208-210); kulturkritisch zur Offenbach-Rezeption nach 1945 (S. 210-216).

Unter der Rubrik **Strukturprinzipien** inventarisiert die grundlegende Studie *Referentialität als künstlerisches Gestaltungsprinzip bei Offenbach* (S. 219-243) Beispiele für Fremd- (S. 221-227) und Eigenzitate (S. 228-233) und erkennt mit Recht in der ‚Zitathaflichkeit‘ ein Strukturprinzip von Offenbachs Komponieren, das wesentlich „Spiegelung von Mustern und Bausteinen, Klischees, Stereotypen und Vorrprägungen“ sei (S. 237). [Nur in der dt. Übersetzung ist aus der „bénédiction des poignards“ in Meyerbeers *Huguenots* die „Schwerterweihe“ geworden, d.h. die Anspielung in der *Grande-Duchesse de Gerolstein* (S. 222) folgt dem Vorbild genau.] – *Noch einmal: Leben und Werk. Einordnungen und Zuordnungen* (S. 245-254) faßt thesenhaft wesentliche Merkmale von Offenbachs Ästhetik der Uneigentlichkeit zusammen („Allusionstechnik“, S. 247; „Musik über Musik“, S. 248; „Maskierung und Verkleidung“, S. 251 ...), die in der Tat den Schlüssel zum Werkverständnis darstellt.

Das „polemische Nachwort“ (S. 255-262) wiederholt für einmal nicht nur die bekannten Einwände gegen das Regietheater, sondern setzt sich auch mit Presse, Dirigenten, Sängern und Kulturpolitikern auseinander.

Statt eines Literaturverzeichnisses wird (S. 263-352; Autorenregister S. 353-361) eine veritable, systematisch geordnete Offenbach-Bibliographie mit 730 Nummern (einschließlich Randgebieten) geboten (aktualisierte Neufassung der 2007 separat veröffentlichten, dazu hier 17,47). – Die Forschung täte gut daran, HAWIGS grundlegende Erkenntnisse verstärkt zur Kenntnis zu nehmen.

*Albert Wolff, *Elegie auf Bad Ems. Aus seinem Erinnerungsbuch La Haute-Noce von 1885 / Ems. De son livre de mémoire La Haute Noce de 1885*, übers. und kommentiert von PETER HAWIG / Edité par PETER HAWIG. Avec des traductions de BRIGITTE DEGENHARDT, Offenbach-Studien 180 /180 F = Bad Emser Hefte 313, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2010, 16 / XX S.

Zehn Seiten hat der Journalist Albert Wolff (1835-1891, zu ihm vgl. S. 11-16) Bad Ems, der Sommerfrische mancher Pariser Boulevardiers unter dem Zweiten Kaiserreich, und dem spielstüchtigen Jacques Offenbach gewidmet. PETER HAWIG hat dieses Kapitel nachgedruckt (S. II-XI), erläutern- de Anmerkungen zu den erwähnten Personen [„Montégut“ (S. 2 Anm. 4) ist Émile Montégut (1825-1895), der Kritiker der Revue des Deux-Mondes] und eine deutsche Übersetzung (S. 2-10) hinzugefügt [der Beginn des letzten Abschnitts S. 6 ist mißverstanden, l.: „So weit, so gut! Kämen wir alle zurück vor den Emser Kursaal, würden wir nicht mehr aus so nichtigem Anlaß wie damals lachen“; S. 8 Z. 2 v.u. *tailleur* heißt hier nicht „Schneider“, sondern „Kartengeber, Bankhalter“ (vgl. *Trésor de la Langue Française* s.v.); S. 9 Z. 4/5 l., daß der berühmte Garcia bei [der Gewinnsomme von] einer halben Million angelangt war“; S. 9 Z. 3 v.u. l., Ihrem Vater, dem Sie (...) so hübsche Sümmchen abschwindelten“ (*tirer des carottes* ist eine, wenn auch veraltete, Redewendung)]. – Die französischen Übersetzungen der Anmerkungen (S. XII-XIV) und des Nachworts (S. XV-XX) sind einmal mehr peinlich unidiomatisch und fehlerhaft [abgesehen von Barbarismen wie z.B. „*du même année*“, S. XIII, „*le préface*“, S. XVIII, nichtexistentem „*portrait*“, S. XVI, wird der Kunstsammler Wolff zum Steuereintreiber („*collecteur*“ statt „*collectionneur*“, S. XVI); ein „umstrittener (...) Staatsmann“ ist nicht ein „*homme politique disputé*“, S. XII, der „Plauderton Pariser Feuilletons“ heißt nicht „(les) *feuilletons causeurs à Paris*“, S. XIX, und „zwei Kölner“ sind auch nicht „*deux hommes colonais*“, ebd.]. Übrigens ist der „Verein für Geschichte / Denkmal und Landschaftspflege“ kein „Club“, so S. XIV, sondern eine „*Association*“. Warum die Offenbach-Gesellschaft hartnäckig darauf verzichtet, die Hilfe von Muttersprachlern in Anspruch zu nehmen, ist unerfindlich.

Bad Emser Jacques Offenbach-Journal. Informationen und Berichte für die Mitglieder der Jacques Offenbach-Gesellschaft, Nr. 10, April 2011, 32 S.

Die neueste Ausgabe des ‚Journals‘ (vgl. zuletzt hier 19,41) bietet vor allem Aufführungskritiken, Buch- und CD-Besprechungen (sowie einen Geburtstagsgruß für VOLKER KLOTZ und einen kurzen Nachruf auf JOSEF HEINZELMANN). Zusätzlich erinnert RALPH-GÜNTHER PATOCKA an *Offenbachs Antrittsbesuch in Wien* (S. 7-13; Auszüge aus Kritiken zu Offenbachs Auftritten als Dirigent im Kai-Theater Karl Treumanns, Januar 1861; drei Einakter waren erstmals in Wien nicht in der Instrumentation Carl Binders, sondern in der Originalgestalt zu hören).

Victorien Sardou. *Le théâtre et les arts, sous la direction de ISABELLE MOINDROT* (Coll. „Le Spectaculaire“), Rennes (Presses universitaires de Rennes) 2010, 419 S.

Während die Pariser Theater (einschließlich der Comédie-Française) den 100. Todestag Victorien Sardous (2008) weitgehend ignorierten, fand im November des Gedenkjahrs immerhin ein großes Kolloquium (fünf Tage, mit Arbeitssitzungen in Tours, Paris und Marly-le-Roi) statt, dessen Akten jetzt vorliegen. 28 Studien von französischen, österreichischen, russischen, polnischen und deutschen Forschern behandeln Sardous Dramaturgie, Adaptationen seiner Stücke in Musiktheater und Film und die internationale Sardou-Rezeption. Im folgenden werden nur die auf das Musiktheater zentrierten Beiträge besprochen.

Die Einleitung der Hrsg. in ISABELLE MOINDROT (S. 13-17) hebt u.a. die Nähe von Sardous Dramaturgie zur Oper hervor (S. 15). – PAULINE GIRARD (*Les musiques de scène*, S. 103-115) gibt einen allgemeinen Überblick zur (sehr lückenhaften) Überlieferung der Schauspielmusik zu Stücken Sardous (S. 104), zu den Komponisten (nur ausnahmsweise arbeitete Sardou mit Prominenten wie Offenbach oder Massenet zusammen, S. 105f.), zu den Funktionen der Musik (ähnlich wie im Melo-

dram, vgl. S. 110f.); die Vorliebe für religiöse Zeremonien oder Prozessionen und für Musik hinter der Bühne hat Sardous Theater mit der zeitgenössischen Oper gemeinsam (S. 112-114).

HERVÉ LACOMBE (*Théâtralité et „opératicité“*, S. 117-130) begreift die Opernadaptationen (und die Pressekritiken dazu, S. 117) als Lesarten der Stücke Sardous (vgl. S. 129), deren spezifische „opératicité“ (S. 118) sie mit dem Grand Opéra verbinde (S. 120). Sardou gestalte das Schreckliche im Stil des Melodrams und des romantischen Dramas (S. 129), deshalb scheine sein Theater in der Zeit von Wagnerismus, Verismus und Symbolismus (Debussy, S. 121) nicht mehr zeitgemäß (vgl. die Kritik an Camille Erlangers *Sorcière* [1912, S. 126f.]). – PATRICIA RONDET (*Patrie! de Sardou à Paladilhe*, S. 131-139) zeigt, daß die Libretto-Bearbeitung von Sardou und L. Gallet „la puissance expressive du drame, conformément à l'esthétique du grand opéra“ (S. 132) verstärkt; „mouvement“ und „tension“ stehen im Vordergrund (S. 136).

ALBERT GIER (*Les coups d'état d'âme. Sardou et l'opéra italien*, S. 141-156) weist nach, daß Sardous „pièce bien faite“ *Fedora* nur scheinbar alle Fragen beantwortet, die sich ein Leser oder Zuschauer stellen kann (S. 144); im Zentrum stehen drei Seelenzustände der Protagonistin (Verzweigung – Rachedurst – Reue, S. 144), die in dem (stark gekürzten) Libretto Colauttis für Giordano unverändert bleiben (S. 146). Summarische Analysen zu *La Tosca* und *Madame Sans-Gêne* zeigen, daß Giacosa und Illica (für Puccini) und Simoni (für Giordano) bei der Adaptation der Schauspielvorlagen ganz ähnlich verfahren. – CHANTAL CAZAUX („Son Tosca!“ *Tosca et ses interprètes*, S. 157-166), zur Tosca von Maria Callas, die in mancher Hinsicht von der Interpretation Sarah Bernhards beeinflusst sei.

OLIVIER BARA (*Victorien Sardou et l'opéra-comique*, S. 167-182), keiner der fünf Opéras comiques, zu denen Sardou das Libretto schrieb (vgl. S. 168f.), hat sich durchgesetzt. Den Qualitäten des Autors („exigence interprétative“, S. 170f.; Fixierung aller szenischen Details, S. 171f.; „science de l'intrigue“, S. 172f.; „esthétique du collage et du tournoiement kaléidoscopique des genres et des tonalités“, S. 174f.) stehe eine ‚mechanische‘ Dramaturgie gegenüber, die wenig Raum für musikalischen Gefühlsausdruck lasse (S. 175f.). Das interessanteste Stück sei *La Fille de Tabarin* (Musik von Gabriel Pierné, 1901; S. 177f.). – STEFAN SCHMIDL (*À la viennoise. Sardou et l'opérette viennoise*, S. 183-193) verfolgt die Geschichte der Sardou-Adaptationen von *Schottenfeld* und *Ringsstraße* (Berla / Millöcker, nach *Patrie!*, 1869) bis zu Hans Weigels *Madame Sans-Gêne* (1937, Musik Bernhard Grün): „Tandis que Richard Genée retint principalement le procédé sardovien de la ‚pièce bien faite‘ dans des opérettes comme *Carneval in Rom* et *Der Bettelstudent*, l'écrivain Victor Léon, plus éclectique, emprunta seulement quelques éléments – souvent frivoles – aux pièces de Sardou pour répondre aux exigences de la ‚Tanzopérette‘. Ce n'est qu'à la fin des années 1930 qu'une comédie de Sardou fut traitée avec plus de soin – et d'inventivité“ (S. 192).

Sullivan-Journal. Magazin der deutschen Sullivan Gesellschaft, Nr. 4 (Dezember 2010), 48 S.

Die neue Ausgabe (vgl. zuletzt hier 19,45f.) bietet eine kleine Notiz von S.J. ADAIR FITZGERALD (Erstveröffentlichung 1925) über *Sullivans Freundschaft mit Dickens* (S. 2f.); den Brief eines Japaners (veröffentlicht in *Musical World*, 1886), der zu *Mikado*-Aufführungen in Hamburg Stellung nimmt (S. 4-6); Der anonyme Verfasser geht von der irrigen Annahme aus, das Stück wolle ein authentisches Bild der japanischen Realität vermitteln, und macht auf Unstimmigkeiten bei den Kostümen etc. aufmerksam. – MEINIARD SAREMBA (*Warum vertonte Sullivan The Mikado und The Rose of Persia? Anmerkungen zu Sullivans „exotischen“ Opern*, S. 7-25) demonstriert, daß es unterschiedliche Gründe gibt, ein Stück wie *The Mikado* zu mögen, was bekanntlich ein Indiz für ästhetische Qualität ist. – ANNE STANYON (*Das große Leeds-Komplott. Sullivan, Das Festival von 1898 und danach* [1990], S. 27-42) gelangt nach Prüfung der (was den Entscheidungsprozeß im Festival-Komitee angeht, nicht sonderlich aussagekräftigen) Dokumente zu dem Schluß, Sullivan sei nach dem sehr erfolgreichen Festival 1898 als künstlerischer Leiter verabschiedet worden, um mit Charles Villiers Stanford den Kandidaten des „Musikestablishments“ (S. 37) als Nachfolger zu etablieren. Natürlich

Sullivans Gegner auf seinen unbestreitbar schlechten Gesundheitszustand verweisen, um ihre
en zu kaschieren. – Wertvoll ist auch eine Übersicht über *Sullivans Repertoire als Dirigent* (S.

WERNER STREICHER, *Intorno a Gabriele D'Annunzio e Richard Strauss*, aus: D'Annunzio
immaginifico. Atti del Convegno internazionale di studi Siena, 14-16 luglio 2005, a
ADRIANA GUARNIERI – FIAMMA NICOLodi – CESARE ORSELLI, Firenze: Olschki 2008,

124
Zu den (sporadischen) Kontakten zwischen D'Annunzio und Strauss (seit 1906, vgl. S. 110)
u (frappanten) Analogien zwischen *La città morta* und *Elektra* (S. 113f.); STREICHER gelangt
Schluß: „quel che D'Annunzio avrebbe potuto offrirgli [= Strauss], glielo abbia offerto Hof-
tal“ (S. 115). Ein Exkurs (S. 116f.) gilt dem Motiv der Blindheit in der Oper des 19./20. Jhs
d'Alberts *Toten Augen*); abschließend wird die These aufgestellt, der Komponist Franz
r stehe D'Annunzio wohl noch näher als Strauss (S. 118-123). [Die Motive, die *Irrelohe* und
a di Iorio verbinden, sind z.T. Gemeingut der Fin de siècle-Literatur; zu Feuer / Brandstiftung
vgl. z.B. noch Siegfried Wagners *Kobold*.]

STEINKE, *Oper nach Wagner: Formale Strategien im europäischen Musiktheater des frü-
Jahrhunderts*, Kassel etc.: Bärenreiter 2011, 331 S.

Die 2009 angenommene, von FRIEDRICH GEIGER betreute Hamburger Diss. widmet sich der
ischen Wagner-Rezeption (S. 10). An fünf Opern aus unterschiedlichen Ländern (Paul Dukas,
et *Barbe-Bleue* (1907); Puccini, *La fanciulla del West* (1910); Franz Schreker, *Die Gezeichneten*
8); Richard Strauss, *Die Frau ohne Schatten* (1919); Karol Szymanowski, *Król Roger* (1926),
10f.) soll gezeigt werden, daß Wagners Einfluß nicht mit der ‚Spätromantik‘ endete (S. 14),
Jhs“ auszugehen (so das Fazit, S. 297). In jedem der fünf monographischen Kapitel wird zu-
das Leitmotiv-Inventar des betreffenden Werkes vorgestellt, die folgenden Abschnitte untersu-
emplarisch die „kontextuelle Transformation“ der Motive (S. 18). Für die Formanalyse wird
del (vgl. S. 57-64); die jeweils abschließende Charakterisierung der Komponisten recurriert auf
BLOOMS Typologie der ‚Einfluß-Angst‘ (vgl. S. 68f.).
Die Diss. von JADWIGA MAKOSZ zu *Król Roger* (s.u., 50f.) konnte STEINKE noch nicht kennen.
sage, der musikalische Einfluß Wagners auf die frz. Opernkomponisten sei „bis heute kaum
et“ worden (S. 178), wäre im Licht der kaum berücksichtigten frz. Forschung (vgl. etwa
LEBLANC zum Wagnerismus in Literatur und Musik, dazu hier 13,52f.) zu modifizieren. – Als
ne Art aufnimmt: Puccini greift auf „periodisch konzipierte Leit motive“ zurück (wie im *Lo-*
e, Richard Strauss bevorzugt die „Strategie der polyphonen Durchgestaltung des Satzes unter
lung von Leitmotiven“ (wie im dritten Akt von *Tristan und Isolde*); Szymanowskis „Entwick-
m“ steht in der Tradition der *Meistersinger*, Dukas schließt mit dem „Verfahren, musikalische
aus der absoluten Musik zur Gestaltung einer durchkomponierten Form heranzuziehen“, an
fried an (S. 294f.). Schrekers *Gezeichnete* schließlich erscheinen „als Paradigma für ein Werk
päischen Musiktheaters am Anfang des 20. Jhs, in dem die einzelnen Strömungen, die der

italienischen Oper, der französischen Grand Opéra und solche des wagnerschen Musikdramas zusammenfließen“ (S. 293). Als gemeinsames Merkmal werden (nicht überraschend) die „Auflösung der alten Nummernform und [das] Erzeugen einer durchkomponierten Großform“ genannt (S. 295).

**Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft, München 2009 Neue Folge Heft 69, Tutzing: Hans Schneider 2009, 188 S.*

Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft, München 2010 Neue Folge Heft 70, Tutzing: Hans Schneider 2010, 226 S.

Das Organ der Hans Pfitzner-Gesellschaft erscheint jeweils als umfangreicher Jahresband; neun Forschungsbeiträge füllen gut die Hälfte der knapp 200 S. von Heft 69, der Rest ist Berichten, Zeugnissen und Kritiken gewidmet.

Es scheint unmöglich, über Pfitzner zu reden, ohne auf sein Verhältnis zum Nationalsozialismus einzugehen (dabei mag es Mißverständnisse geben, zu denen der Komponist allerdings – ähnlich wie unter ganz anderen äußeren Bedingungen Richard Wagner – kräftig beigetragen hat; vgl. unten zu VOGEL). Die Notwendigkeit, den Gegenstand seiner Studien ständig gegen harsche Kritik verteidigen zu müssen, verleiht manchen Kommentaren in diesem Band eine vielleicht verständliche, aber dennoch unangenehm bertührende Gereiztheit.

WALTER KELLER (*Pfitzners Charakter im Spiegel des Palestrina. Mit einer Würdigung der Krakauer Begrüßung op. 54, S. 13-25*) möchte die Hans Frank, dem Generalgouverneur des besetzten Polen, gewidmete *Krakauer Begrüßung* als Würdigung von dessen Kampagne (1942) gegen die Mißachtung des (formaljuristisch verstandenen) Rechts durch die SS und den NS-Staat verstehen (S. 20). Abgesehen davon, daß man den Machtkampf Franks (dessen abscheuliche Verbrechen offensichtlich sind, vgl. S. 19) mit Himmler nicht als Verteidigung des Rechtsstaats wird verstehen dürfen (vgl. S. 22) – als die *Krakauer Begrüßung* uraufgeführt wurde, lagen Franks Vorträge an deutschen Universitäten fast zweieinhalb Jahre zurück, und in dieser Zeit war viel passiert. Daß das Publikum der Uraufführung die Huldigung an einen Massenmörder als „Bekennnis zum Rechtsstaat“ bejubelte, wie KELLER vermutet, scheint vor diesem Hintergrund kaum vorstellbar – die Begeisterung mag eher darauf zurückzuführen sein, daß das festliche Konzert in Anwesenheit des Komponisten den Anhängern des dem Untergang entgegenaumelnden Regimes für kurze Zeit die Illusion von Normalität vermittelte (so würde ich auch die S. 26-28 abgedruckte Uraufführungskritik verstehen). [Auch JOHANN PETER VOGEL geht (in seiner Rez. zum Pfitzner-Buch von BIRGIT JÜRGENS, H. 70, S. 200-211) auf das Verhältnis des Komponisten zu Frank ein. Daß Frank „zwei ganz verschiedene Gesichter“ hatte (S. 206), mag richtig sein; aber konnte der Komponist glauben, der Komfort, den Frank seinen Besuchern in Warschau bot, und Pfitzners „tägliche Flasche Rotwein“ (S. 207) seien 1944 ohne widerrechtliche Übergriffe auf polnisches oder deutsches Eigentum zu haben gewesen?] – DANIEL BALESTRINI (*Zwischen Reue und Rechtfertigung. Pfitzner über sein Engagement für die Nationalsozialisten in den Jahren 1934 und 1936, S. 29-38*) kommentiert einen Brief Pfitzners an seine zweite Frau Mali (Sept. 1936), in dem er Bedauern über seine Unterstützung des NS-Regimes (u.a. Wahlpropaganda) durchscheinen läßt, aber vor allem die „Undankbarkeit“ der Machthaber beklagt. [Die Transkriptionen des Briefs S. 31f. und S. 36f. differieren in einigen Details. – Daß Pfitzner politische Ereignisse „weiträumig aus[blendete]“ (S. 30), hat JOËLLE STOUPEY auf den Einfluß Schopenhauers zurückgeführt, vgl. hier 16,53.]

ROLF TYBOUT leitet Epigramme Pfitzners und ein Charakterbild des Komponisten von Bruno Walter ein, die 1918 in der Zs. *Jugend* erschienen (S. 39-49).

WOLFGANG OSTHOFF † (*Das geopfert Herz in Pfitzners erster und letzter Oper, S. 51-57*), zur Verbindung der „Motive von Versuchung, Schuld, Sühne und Rettung verbunden mit dem Herzen“ in *Der arme Heinrich* und *Das Herz* (S. 51). – REINHARD WIESEND (*Zu Hans Pfitzners szenischen Vorgaben bei seiner Oper Das Herz, S. 58-70*) weist auf Pfitzners „Beharren auf der Autorintention“ hin (S. 58) und geht auf zwei Quellen ein: einen gedruckten Klavierauszug mit hs.lichen

den Dichtern in der Haltung des „individualistischen Anarchismus“ getroffen (S. 94f.), was zu einem (u.a. im *Palestrina* zum Ausdruck kommenden) „demokratischen Bewußtsein“ nicht in Widerspruch stehe (S. 97).

NICHOLAS ATFIELD („*Reaction as Progress*“). *Rudolf Louis and Hans Pfitzner*, S. 129-142) kommentiert das sehr positive Urteil des Kritikers Louis (1870-1914) über Pfitzner (1909) vor dem Hintergrund seiner zugleich konservativen und fortschrittsgläubigen Grundhaltung [auch in einem englischsprachigen Artikel sollten Zitate aus dt. Quellen nicht ausschließlich in engl. Übers. geboten werden].

Kleinere Beiträge behandeln Pfitzner-Portraits von Sebastian Hennig (2002/2010) und Maria Eberhard (1929), ein Aufsatz von MAX HEHEMANN zu den Opern (1923) wird nachgedruckt, persönliche Erinnerungen an den Komponisten werden mitgeteilt, „eine bibliographische Studie“ widmet sich den Libretto-Drucken des *Armen Heinrich* (W. KELLER, S. 172-183), Kritiken zu Konzerten, Video- und Audio-Aufnahmen sowie Büchern schließen sich an.

JADWIGA MAKOSZ, *Die Oper Król Roger von Karol Szymanowski* (Perspektiven der Opernforschung, 18), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 2010, 345 S.

Die von JÜRGEN MAEHDER betreute Diss. (FU Berlin 2001, vgl. S. 7) ist der seltene Fall einer zu neuen Ergebnissen gelangenden Forschungsarbeit, die sich zugleich als Einführung in das besprochene Werk und seinen geistesgeschichtlichen Hintergrund eignet. Als methodische Grundlage wird in der Einleitung die Symboltheorie von GILBERT DURAND genannt (S. 10-12), auf die im folgenden freilich nur implizit Bezug genommen wird.

Das erste Kapitel zum Libretto (S. 19-72) zeichnet (wie immer mit zahlreichen Zitaten aus polnischen Quellen, die von der Verf. meist erstmals ins Deutsche übersetzt werden) die Entstehungsgeschichte nach: Der Komponist und sein Vetter, der Schriftsteller Jaroslaw Iwaszkiewicz, konzipierten das Werk im Sommer 1918; 1920, als Iwaszkiewicz das Textbuch verfaßte, hatte er sich innerlich schon von dem Projekt distanziert (S. 27). Seine Fassung (unvollständig überliefert, im Anhang poln./dt. abgedruckt, S. 255-293) wurde von Szymanowski wesentlich verändert (vor allem der III. Akt, vgl. S. 29f.). Beim Vergleich beider Fassungen kommen auch die Prinzipien polnischer Metrik und Prosodie zur Sprache (S. 37-52).

Ausführlich behandelt werden die „Geistesgeschichtlichen Hintergründe“ (S. 75-161): u.a. Einfluß Wagners (S. 76 [zumindest mißverständlich ist die Aussage „Im Jahre 1903 besuchte er zum ersten Mal Bayreuth, wo er den *Tannhäuser*, die *Götterdämmerung* und *Die Meistersinger von Nürnberg* erlebte“: 1903 fanden keine Festspiele statt, 1904 standen *Götterdämmerung* und *Tannhäuser* auf dem Spielplan, die *Meistersinger* gab es erst wieder 1911]), Richard Strauss (S. 76f.), Schrekers (S. 78) und Strawinskys (S. 82f.); Italienreisen (S. 95-102); Szymanowskis autobiographischer Roman *Epebos* als „Zwillingswerk“ zur Oper (S. 111-122; das im Anhang, S. 295-313, abgedruckte Kapitel ist literarisches *Fin de siècle* in Reinkultur); Parallelen zu Autoren des „Jungen Polen“ (S. 123-135; u.a. Theater als „Mysterium“, S. 126); Einfluß des Altphilologen Tadeusz Zieliński (S. 137-147; „hellenisch-christlicher Synkretismus“, als „Reinterpretation von Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, S. 140); Beziehungen zu den russischen Symbolisten („Jedender Dionysos“, S. 149-161). [Bei der Verknüpfung der *Bakchen* des Euripides mit der Figur König Rogers II. von Sizilien (ca. 1095-1154) wie in der Begeisterung für den antik-byzantinisch-arabischen Synkretismus an seinem Hof und für Byzanz als Heimstatt des Synkretismus par excellence mag der *fin de siècle*-typische *Dilettantisme* im Gefolge Ernest Renans (d.h. die von der Wahrheitsfrage abstrahierende ästhetische Würdigung von Religionen und Weltanschauungen) eine Rolle spielen.]

Das letzte Kapitel (S. 163-252) ist der Musik gewidmet: Lokalkolorit (Bezug auf die russisch-orthodoxe statt auf byzantinische Kirchenmusik, S. 168; Orientalisches als „Metapher für ein sinnfrohes und freies Leben“ wie in der russ. Oper, S. 173f.; auch griechisch-antikes Kolorit, S. 179ff.; das verschiedenartige musikal. Kolorit verweise auf die religiösen und philosophischen Positionen, zwischen denen der Protagonist sich entscheiden muß, und gewinne so psychologische Bedeutung, vgl. S.

184); Erinnerungsmotive des Hirten (Dionysos), des Königs und der Königin (S. 188ff.; Personencharakteristik mittels Klangfarben, S. 193-196); Kombination verschiedener harmonischer Gestaltungsprinzipien, mit der Folge, daß „eine noch tonale Chromatik von einer atonalen kaum abzugrenzen“ sei (S. 216); die Orchestration nehme „Tendenzen des Fin de siècle aus dem deutschsprachigen Raum“ auf (S. 247) und erzeuge dadurch einen „eigentümlich gespaltenen Mischklang“ (S. 245).

Nicht nur für das Verständnis der Oper Szymanowskis, sondern auch für Mythen- und Antikerezeption im Musiktheater zu Beginn des 20. Jhs ist das Buch von zentraler Bedeutung.

Rez.: A. GIER, Opernwelt Mai 2011, S. 33

Musicorum (2010): *À la recherche d'un texte : Prokofiev et la littérature*, Tours : Université François-Rabelais 2010, 213 S.

Der neue (achte) Band von Musicorum (vgl. zuletzt hier 18,29f.) versammelt vier unterschiedlich umfangreiche Studien. Die kurze Vorbemerkung des Herausgebers NICOLAS MORON (S. 7f.) weist auf die Bedeutung der Literatur für Prokofjew hin.

LAETITIA LE GUAY BRANCOVAN (*Le Journal 1907-1933 de Serge Prokofiev, le roman d'une vie musicale*, S. 9-38), Prokofjews Tagebücher wurden in Rußland 2002 erstmals veröffentlicht; eine engl. Übers. ist noch nicht abgeschlossen (S. 12). Der Komponist führte 1907-1933 regelmäßig Tagebuch, seine Aufzeichnungen haben die Form einer ausgeformten Erzählung (S. 15-18). Es geht natürlich um die Entstehung seiner musikal. Werke (S. 22f.), aber auch um Reiseeindrücke (S. 24), Erkundung des eigenen Ich, etc.

NICOLAS MORON (*Genèse et publication de l'incantation Sept, ils sont sept de Constantin Balmont*, S. 39-66) verfolgt anschließend an eine frühere Studie (vgl. hier 14,18, sowie oben, 8f.) die Genese der verschiedenen Fassungen (insgesamt drei) der Beschwörung im Werk des russ. Symbolisten Constantin Balmont; Prokofjew vertont eine eigene, kürzere Version (op. 30, vgl. S. 65). Daß Balmont auf Arbeiten des Orientalisten Hugo Winckler rekurriert, wird vermutet (vgl. S. 65), aber nicht nachgewiesen.

CHRISTINA K. GUILLAUMIER (*Prokofiev, opera and theatre: a case study of The Gambler*, S. 67-101) resümiert knapp Prokofjews Musiktheater-Erfahrungen vor dem *Spieler* (S. 70f.) und faßt die Prinzipien der Dramaturgie der ersten Fassung (1916, vgl. S. 77) zusammen: „hectic pacing of the story line“ (S. 72); „Prokofiev wanted to turn specific moments into exaggerated emotional states“ (S. 73), „zooms in on specific scenes in the novel that could be used as epiphanical points: moments of heightened action followed by a freezing of a particular scenic moment“ (ebd.); Anwendung kinematographischer Techniken (vgl. S. 76). Im zweiten Teil (S. 78-92) vergleicht sie die 1927 revidierte Fassung mit der ersten: „While the first version focussed almost exclusively on Prokofiev's obsessive concern with ongoing action and declamatory realism, the revised version reflects the composer's maturing attitude to the stage, refining the work's internal rhythm, manipulating the visual image and achieving a more successful embodiment of the 1916 ideals“ (S. 93).

Der umfangreichste Beitrag von CARLO BIANCHI (*Sizing up Prokofiev's music. Some remarks on a neo-tonal language*, S. 103-214) ordnet Prokofjew der von ihm so genannten post-tonalen Richtung zu (vgl. S. 109f.); seine Musiksprache sei nichtorganisch (eklektisch, S. 114). Die ‚falschen‘ Noten (S. 115ff.) werden mit dem ‚Verfremdungs‘-Konzept der russischen Formalisten in Verbindung gebracht (S. 128); die Freiheiten und Unregelmäßigkeiten hätten grobenteils assoziativ-außermusikalische Bedeutungen (S. 152 und passim). So zeige die Szene zwischen Fata Morgana und Chelio im I. Akt der *Liebe zu den drei Orangen* „that Prokofiev on one hand felt the evil and darker mood in accordance with octatonic and dissonant domains, exploiting the tritone, the *diabolus in musica*, as a central element; on the other he interprets the dramatic value of his highly chromatic material through his peculiar devices“ (S. 177; zum *Feurigen Engel* vgl. S. 177-193).

RAINER HOMANN, *Die Partitur als Regiebuch. Walter Felsensteins Musiktheater* (Beiträge zur Medienästhetik der Musik, 6), Osnabrück: Electronic Publishing 2005, 177 S.

In der Einleitung dieser Osnabrücker Dissertation (S. 3-12) setzt sich der Verf. u.a. mit dem Felsenstein-Buch von ROBERT BRAUNMÜLLER (*Oper als Drama: das ‚realistische Musiktheater‘ Walter Felsensteins*, Tübingen: Niemeyer 2002) auseinander, dem er in zwei wesentlichen Punkten widerspricht: Zum einen scheint ihm die Bezeichnung ‚Regietheater‘ für Felsensteins „die Dialektik vom Verpflichtetsein gegenüber dem Werk einerseits und andererseits dem Bewusstsein von der eigenschöpferischen Tätigkeit des Regisseurs genau in den Blick nehmenden Standpunkt“ unangemessen (S. 6). Obwohl Felsenstein (anders als spätere Regisseure) die Autorintention zur Richtschnur seiner Arbeit erklärt (vgl. S. 114n), scheint freilich auch er häufig den ‚Subtext‘ eines Werkes zu inszenieren, womit die Abgrenzung gegen DAHLHAUSens Regietheater-Definition (S. 4) schwierig wird. Zweitens korrigiert HOMANN BRAUNMÜLLERS Auffassung, Felsenstein übernehme Positionen des Sozialistischen Realismus, mit dem Hinweis auf seine „dem klassischen Idealismus verhaftete wirkungsästhetische Theaterauffassung“ (S. 7); hier wird man ihm recht geben. Übereinstimmungen mit der offiziellen Doktrin ergeben sich eher dadurch, daß auch die DDR-Kulturpolitik (was heute oft vergessen wird) auf das ‚Erbe‘ u.a. der Weimarer Klassik Bezug nahm.

Die Arbeit gliedert sich in zwei Hauptteile: Zunächst werden (S. 13-49) „Felsensteins theaterästhetische Positionen“ auf der Grundlage seiner Schriften dargestellt. Die Kategorien des „echten Theatererlebnisses“ (S. 14-17; Kunst soll eine ‚poetische Wahrheit‘ darstellen, S. 16), des „Humanismus“ (S. 17-23; Gegenstand des Musiktheaters seien „große menschliche Grundgefühle“ im Spannungsfeld von Sinnlichkeit und Vernunftbestimmtheit, S. 17f.) und des „Realismus“ (der Stilisierung keineswegs ausschließt, S. 23-25) werden eingeführt, Felsensteins Verhältnis zum Sozialistischen Realismus (S. 26-29) und zu Brecht (S. 37-45) wird genau und mit überzeugenden Ergebnissen analysiert. – Der umfangreichere zweite Teil (S. 51-156) entwickelt zunächst Felsensteins Musiktheater-Konzeption vor dem Hintergrund der Musikästhetik Hegels (S. 54-66; daß Musik nicht „Gegenständlichkeit“ sondern subjektive „Innerlichkeit“ zum Gegenstand hat, S. 55f., schließt an die Auffassung Rousseaus u.a. Theoretiker des 18. Jhs an, Musik ersetze „das nicht wahrnehmbare Bild des Gegenstandes durch dasjenige der Bewegung (...) die dessen Gegenwart im Gemüt des Betrachters hervorruft“, vgl. J.J. Rousseau, *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*, Leipzig: Reclam 1989, S. 269). Anschließend werden exemplarisch szenische Lösungen Felsensteins in den Filmversionen von Verdis *Othello* (S. 66-76; in Felsensteins Sicht braucht Jago einen „psychologischen Grund“, um sein Credo zu singen, deshalb wird er nicht als „Prototyp des Bösen“ dargestellt – denn dann wäre die Musik „nicht Ausdruck einer Emotion, sondern Reflexion über eine Idee“ –, sondern als zerrissener Charakter, S. 69-73, was von einer recht engen, oder einseitigen Vorstellung von Psychologie zeugt: Käme nicht auch z.B. Eitelkeit als „psychologischer Grund“ in Frage?), den Offenbach-Verfilmungen *Hoffmanns Erzählungen* (S. 77-98; in der Hoffmann-Figur werde „das Verhältnis von Kunst und Leben“ reflektiert, S. 78) und *Blaubart* (S. 98-109; zum Element des Parodistischen, das Felsensteins Konzeption eigentlich widerstrebt), sowie Janáčeks *Schlaum Fuchslein* (S. 110-124) analysiert. Abschließend wird Felsensteins Begriff der ‚Konzeption‘ an einem umfangreichen Vortrag zu seiner *Traviata*-Inszenierung illustriert (S. 133-156), die freilich von mehreren problematischen Grundannahmen ausgeht (daß Violetta zu Beginn von einem einjährigen „Krankenaufenthalt“ nach Paris zurückkehrt, S. 137f., ist nicht nur unvereinbar mit ihrem Dialog mit Gastone und Duphöl, I 2, sondern auch mit der Rolle der Kurtisane in dieser Gesellschaft: wüßten die „Amüsiertgeier“ [S. 142], wie ernst Violettas Leiden ist, würde sich keiner mehr bei ihr blicken lassen; außerdem hat sie keinen Grund, „sich vor den Augen der Lebewelt (...) Alfredo zu Füßen zu legen“ [S. 146], denn ein Sieg über diesen Provinzler würde ihr Prestige nicht im mindesten steigern).

Der Schlußabschnitt (S. 157-161) weist darauf hin, daß die Frage nach dem Anlaß des (notwendigerweise außergewöhnlichen) Anlaß des Gesangs (vgl. S. 131f.) voraussetzt, daß die inszenierten Werke selbst bemüht sind, „durch musikalische Mittel Gefühlsschilderungen hervorzubringen“ (S. 158). Das trifft weder auf die Barockoper noch auf große Teile des Musiktheaters der Gegenwart zu (ein schlagendes Gegenbeispiel liefert Philippe Boesmans mit seiner Opernversion von Schnittlers *Reigen*, wo der Vokalpart nur banale Alltagskonversation enthält, während das Orchester das unausgesprochene Begehren ausdrückt). Hier werden die Grenzen von Felsensteins Modell deutlich.

*Ennio Porrino, *Questioni musicali 1932-1959*, a cura di GIUANNE MASALA (Collana Sardinia, 9), Stuttgart: Guanne Masala 2010, 301 S.

GIUANNE MASALA hat sich um das Werk Ennio Porrinos (1910-1959) schon durch die Publikation der Libretti seiner Opern verdient gemacht (vgl. hier 17,55; 19,50f.). Eine 2009 erschienene Dokumentation (vgl. hier 19,50f.) enthielt auch ein Verzeichnis der fast 200 Kritiken, Artikel und Aufsätze des Komponisten, die MASALA jetzt, ergänzt um acht kurze Interviews (S. 281-291), wieder zugänglich macht. Porrinos publizistische Aktivität begleitete sein musikalisches Schaffen von den Anfängen bis zum frühen Tod, aber die weit überwiegende Zahl seiner Artikel entstand 1947-1950, als er Musikkritiker des *Corriere di Napoli* war. Die Beiträge befassen sich mit sehr unterschiedlichen Themen, von sardischer Volksmusik (z.B. S. 37-40) über Musik zu Filmen (fünf Artikel von 1944, erschienen in einer Filmzeitschrift, S. 54-60; Erläuterungen zu den Filmen wären in diesem Fall hilfreich gewesen [*Kora Terry* (mit Marika Röck, 1940) und *Münchhausen* (mit Hans Albers, 1943) waren reichsdeutsche Produktionen]) bis zu (vielen) Kritiken klassischer Konzerte und Opernaufführungen. Manches, z.B. die Vorbehalte gegenüber der „proflissità“ von Rossinis *Mosè* (S. 105), der Vorwurf mangelnder „Theatralität“ an Beethovens *Fidelio* (S. 120) etc.etc., zeigt, daß 60 Jahre eine ziemlich lange Zeit sind. Für den historisch interessierten Leser sind natürlich gerade solche Passagen aufschlußreich.

Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung 24 (April 2011), 58 S.

Zu den reichhaltigen Beständen der Sacher Stiftung (vgl. S. 3f.) ist neben zahlreichen Ergänzungen zu bestehenden Slgen (vgl. S. 7-11) die Sammlung Franco Donatoni (1927-2000) hinzugekommen (vgl. S. 5f.), dessen Œuvre laut MGG² zwei Bühnenwerke, darunter die komische Oper *Alfred, Alfred* (Straßburg 1995) umfaßt. – Keiner der sechs Beiträge zu Erik Bergmann (1911-2006), Sándor Veress, Cathy Berberian, Alfred Schnittke, Steve Reich und Elliott Carter gilt einem Werk des Musiktheaters.

CLAUDIA DI LUZIO, *Vielstimmigkeit und Bedeutungsvielfalt im Musiktheater von Luciano Berio* (Schott Campus), Mainz etc.: Schott 2010, 468 S.

Nach der Hamburger Dissertation von UTE BRÜDERMANN (2003/04, vgl. hier 15,61f.) erscheint mit der von HERMANN DANUSER betreuten Berliner Doktorarbeit (Zweitgutachter: LORENZO BIANCONI, vgl. S. 16) schon die zweite umfangreiche Monographie zu Luciano Berios Musiktheater auf deutsch. Beide Autorinnen haben dieselben Archive (Paul Sacher Stiftung, Universal Edition Wien) konsultiert, um die Genese der Werke zu rekonstruieren, und sie verwenden zur Charakterisierung von Berios Schaffen gleiche oder ähnliche Begriffe (Metatheater, nichtnarrativer Charakter, Montageprinzip...). Dennoch ergänzen die beiden Bücher einander: Während Frau BRÜDERMANN die bei Frau DI LUZIO fehlenden nicht realisierten Projekte einbezieht, behandelt nur diese letzte ausführlich Berios „Explizite Poetik und kulturhistorischen Hintergrund“ (S. 19-97): Sie benennt „Autoreflexivität, Kommentar, Parodie und Anspielung“ als „wichtige kompositorische Verfahren“ Berios (S. 8), erörtert sein Verhältnis zur Tradition (auch Bezug auf Theorien Wagners und Brechts, S. 32-34), verweist auf die „Stimmenvielfalt“ (S. 36ff.), die „diskontinuierliche Aneinanderreihung miteinander assoziierbarer dramatischer Situationen“ (S. 31), zwischen denen die Musik sinnstiftende Bezüge her-

zustellen habe (S. 39). Zu Parodie und Kommentar steht die (als „Konnex verschiedener Geschichten und Bräuche sozialer und expressiver Art“ aufgefaßte) Geste in enger Verbindung (S. 53-55). – Unter den Theoretikern, denen Berio nahestand, nimmt MICHAEL BACHTIN eine privilegierte Stellung ein (S. 57-68), obwohl der Komponist seine Schriften erst relativ spät kennenlernen konnte (vgl. S. 58n); außerdem habe sich Berio kritisch u.a. mit HANS ROBERT JAUB (S. 75-82), UMBERTO ECO (S. 88-97) oder ROMAN JAKOBSON (S. 88-97) auseinandergesetzt.

Das zweite Kapitel zum „dramatischen Text“ zeichnet die Entstehungsgeschichte der sechs Musiktheater-Werke Berios von *Passaggio* (1963) bis zu *Cronaca del Luogo* (1999) nach und charakterisiert dabei jeweils sprachliche Gestalt und Dramaturgie des Textsubstrats (S. 102-160); anschließend fokussiert sich der Blick auf die oft schwierige Zusammenarbeit mit den Librettisten (S. 160-183; am besten harmonierte der Komponist wohl mit Edoardo Sanguineti, mit dem Frau DI LUZIO mehrere Gespräche führen konnte; dagegen waren die ästhetischen Positionen Berios und Italo Calvinos letztlich unvereinbar, S. 175-177).

Der umfangreichste dritte Teil (S. 191-427) bietet für die sechs vollendeten Musiktheater-Werke detaillierte Analysen der Musik in ihrem Zusammenwirken mit Text und Szene. Im vielleicht komplexesten Werk *Outis* (1996, S. 349-400) wird eine zyklische Zeitstruktur ausgemacht, die mit der linearen Zeit im vorangehenden Werk *Un re in ascolto* kontrastiere (S. 349); wie schon im Kapitel zur Entstehungsgeschichte (vgl. S. 149-151) wird auf die Bedeutung von PROPPS *Morphologie des Märchens* für die Werkkonzeption hingewiesen (S. 358). Der vom Gräzisten Dario Del Corno als Zitatcollage angelegte Text (vgl. S. 147f.) nimmt weniger auf die *Odyssee* als auf Beispiele produktiver Rezeption der Dichtung Homers (Dante, Joyce...) Bezug (ähnlich wie *Un re in ascolto* Shakespeares *Tempest* vermittelt durch Gotters Singspiel-Bearbeitung und W.H. Audens lyrischen Kommentar rezipiert, vgl. S. 431f.). Die „Vervielfältigung der expressiven Mittel“ in *Outis* (S. 420) wird in der detaillierten Analyse verdeutlicht, allerdings scheint sich die hier erreichte Komplexität einer Verbalisierung zu widersetzen: Bei aller Detailliertheit der Beschreibungen wird das musikalisch-textlich-szenische Geschehen für den Leser kaum anschaulich. Das ändert freilich nichts daran, daß Frau DI LUZIO ein umfassend dokumentiertes, auf genauester Kenntnis der schwierigen Werke gegründetes und zu heilsichtigen Schlussfolgerungen gelangendes Buch geschrieben hat, das für jeden an Berio und an experimentellem Musiktheater allgemein Interessierten sehr nützlich ist.

[Vgl. auch ALBERT GIER, *Musik als Theater. Studien zu Luciano Berio und Karlheinz Stockhausen*, Opernwelt 4/2011, S. 25.]

KATARINA GROHMANN, *Karlheinz Stockhausen. Oper MITTWOCH aus LICHT* (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft, 12), Kassel: Gustav Bosc 2010, 206 S. [vgl. hier 19,52f.]

Rez.: ALBERT GIER, *Musik als Theater. Studien zu Luciano Berio und Karlheinz Stockhausen*, Opernwelt 4/2011, S. 25

*Charles Ofaire, *Berns verlorene Kindheit*, Frankfurt/M.: Axel Dielman 2009, 285 S.

Ein wunderbares Buch: Bern-Roman, Familienroman, Musikroman und Beinahe-Liebesroman in einem. Vierzig Jahre, von 1901 bis 1942, verfolgt das Buch die Geschichten des Albert Hofer, der mit in Amerika erworbenem Geld ein prosperierendes Milch- und Käsegeschäft aufbaut, seines Sohnes Hermann und der schönen, klugen, kühlen, rätselhaften Mathilde, die Albert als ihren Ersatzvater, Hermann als Geliebten wählt und dann einen Papierfabrikanten in Karlsruhe heiratet. Die ersten Kapitel stiften einen imaginären Freundschaftsbund zwischen Robert Walsler, Lenin, Einstein, Paul Klee und Friedrich Sauser (Blaise Cendrars), die Anfang des 20. Jhs in Bern lebten. Es wird viel gegessen

und getrunken, denn „Die Sternstunden Berns finden in Beizen statt“ (S. 73). Es wird auch viel Berndeutsch und Französisch geredet (Übersetzungen und Erläuterungen finden sich auf der Internet-Seite des Verlags). Wenn der Roman das (nicht nur geistige) Klima in Bern exakt wiedergibt, läßt es sich dort zweifellos gut leben.

Im weiteren Verlauf verlagert sich das Geschehen zunehmend von Bern nach Paris (wo Hermann studiert) und vor allem nach Karlsruhe, wohin wir Mathilde folgen. Die Weltgeschichte (Erster Weltkrieg, Nationalsozialismus, Zweiter Weltkrieg) prägt das Schicksal der Figuren in unterschiedlichem Maß. Literatur, bildende Kunst und vor allem Musik sind allgegenwärtig: Der Berner Chindlifrässerbrunnen kommt (von einer flüchtigen Erwähnung abgesehen) nicht vor, „da Jacques Chessex ihn zum Vorausgrund für den schönen Roman *L'Ogre* gewählt hat“ (S. 227; „*L'Ogre*“ ist einer der hier und da vorkommenden Druckfehler). Hélène, Mathildes Adoptivschwester, ist Sängerin, ihre Opernauftritte geben u.a. Gelegenheit zu scharfsichtigen Bemerkungen über Mozarts Cherubino (S. 119f.). Mathildes Schwiegervater, der (wie der Autor) Berlioz mehr als jeden anderen Komponisten bewundert, hat 1890 in Karlsruhe die „Welturaufführung“ der *Troyens* miterlebt (S. 184f.). Der junge Komponist Gottlieb Pacini, mit dem Mathilde eine Tristan- oder Pelléas und Mélisande-Liebe lebt (S. 250), hat bei Nadia Boulanger studiert, die ihre Schüler in die Musik des Barock einführte, deshalb ist von Charpentier, Jean Gilles und Campra die Rede (S. 251f.); und vieles mehr.

Der Autor, der nicht umsonst Literaturwissenschaftler ist, spielt ein raffiniertes Spiel mit fiktiven Quellenangaben in Anmerkungen, pirandellesken Einwänden der Figuren gegen die Erzählstrategien des Autors Charles Ofaire, der auch mit seinem Gewährsmann Hermann Hofer junior in Konflikt gerät; gegen Ende wird der Gang durch dieses Spiegelkabinett etwas ermüdend. Dennoch liest man das Buch mit Gewinn, Genuß und Vergnügen.

Nützliche Internet-Adressen

<http://www.urfm.braidense.it/cataloghi/searchrd.php>

Raccolta drammatica, Ufficio Ricerca Fondi Musicali in der Biblioteca Nazionale Braidense: digitalisierte Libretti aus den Beständen der Bibliothek

<http://www.teatrolafenice.it/libretti>

Programmhefte des Teatro La Fenice, die meist das Libretto (oft originalsprachlich mit it. Übers., und gelegentlich mit musikanalytischem Kommentar) enthalten; u.a. Briten, *Death in Venice* (Libretto engl./it., mit Analyse); Kagel, *Aus Deutschland* (Libretto nur it.), *Il Ropimento* (*Entführung aus dem Konzertsaal*); Schönberg, *Von heute auf morgen...*

<http://opera.stanford.edu/index.html#libretti>

unter lauter Werken des gängigen Repertoires finden sich erstaunlicherweise *Rahab* (1909) und *Li-Tai-Pe* von Clemens Freiherr von Franckenstein

<http://livretsbaroques.fr>

bietet unter „Opéras“ in der französischen Sektion 80 vollständige Libretti von Lully bis Rameau, außerdem 40 „Pastorales“, einige Oratorientexte u.a.m.; in der ausländischen Sektion jeweils frz. Übersetzungen meist it. Bücher (u.a. Händel)

Das letzte

Gefunden auf www.der-neue-merker.eu am 4.12.2010:

Schalke gegen Bayern wird zur Fußball-Oper

Opern-Arien statt Marcel Reif: Die Bundesliga erobert nun auch die klassische Musik. Der Pay-TV-Sender Sky präsentiert am Samstag (18.30 Uhr) den Klassiker zwischen Schalke 04 und dem deutschen Meister Bayern München erstmals als Fußball-Oper. In zwei Akten inszeniert das Opernensemble "La Triviata" das Geschehen in der Arena auf Schalke. Neben der gewohnten Form der Live-Übertragung mit dem Originalkommentar von Marcel Reif bietet Sky auf einem zusätzlichen Kanal die Bundesliga-Partie über 90 Minuten mit gesungenem Live-Kommentar. Künstlerisch umgesetzt wird die erste Sky-Fußball-Oper von Deutschlands einzigem Opern-Improvisationsensemble. Die fünf renommierten Künstler - vier Sänger und ein Pianist - von unterschiedlichen Bühnen Deutschlands versprechen dabei "ein Fest für die Ohren" und "viele Emotionen". Angst vor der Weltpremiere haben sie nicht, wie Sängerin Verena Barth betont. "Wir haben schon oft genug nicht gewusst, was wir tun werden", sagte sie am Mittwoch bei der Vorstellung des Projekts in München. Einen Plan für die Inszenierung gibt es nämlich nicht: "Wir haben noch keine Ahnung, was wir singen werden, das entsteht spontan."

Und unsere Lieblingszeitung, die *Frankfurter Rundschau*, wie immer hervorragend informiert, schrieb am 13.12.2010 über „Gottschalks Jahresrückblick“ im Fernsehen:

Die Schauspielerei wurde in diesem Jahr von Iris Berben vertreten, die immerhin in diesem Jahr Geburtstag hatte

– was zweifellos ein Alleinstellungsmerkmal ist.

Das erste Beispiel auf dieser Seite zeigt schon, wie nützlich die Informationen aus der Theater- und Opernwelt sind, die täglich auf den Seiten des „Neuen Merker“ (www.der-neue-merker.eu) zu finden sind; nicht nur wegen der Verweise auf aktuelle Kritiken ist diese Zusammenstellung einfach unentbehrlich. Wenn das Redaktionsteam allerdings (am 24.12.2010) den Lesern mit dem Bild einer „Kindergrippe“ („erbaut von Karoline Obermüller im Jahre 2009“) frohe Weihnachten wünscht, ist das angesichts der sicher auch für Erwachsene bestehenden Ansteckungsgefahr nur als unfreundlicher Akt zu bezeichnen.

Auflage: 500 Ex.

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

