

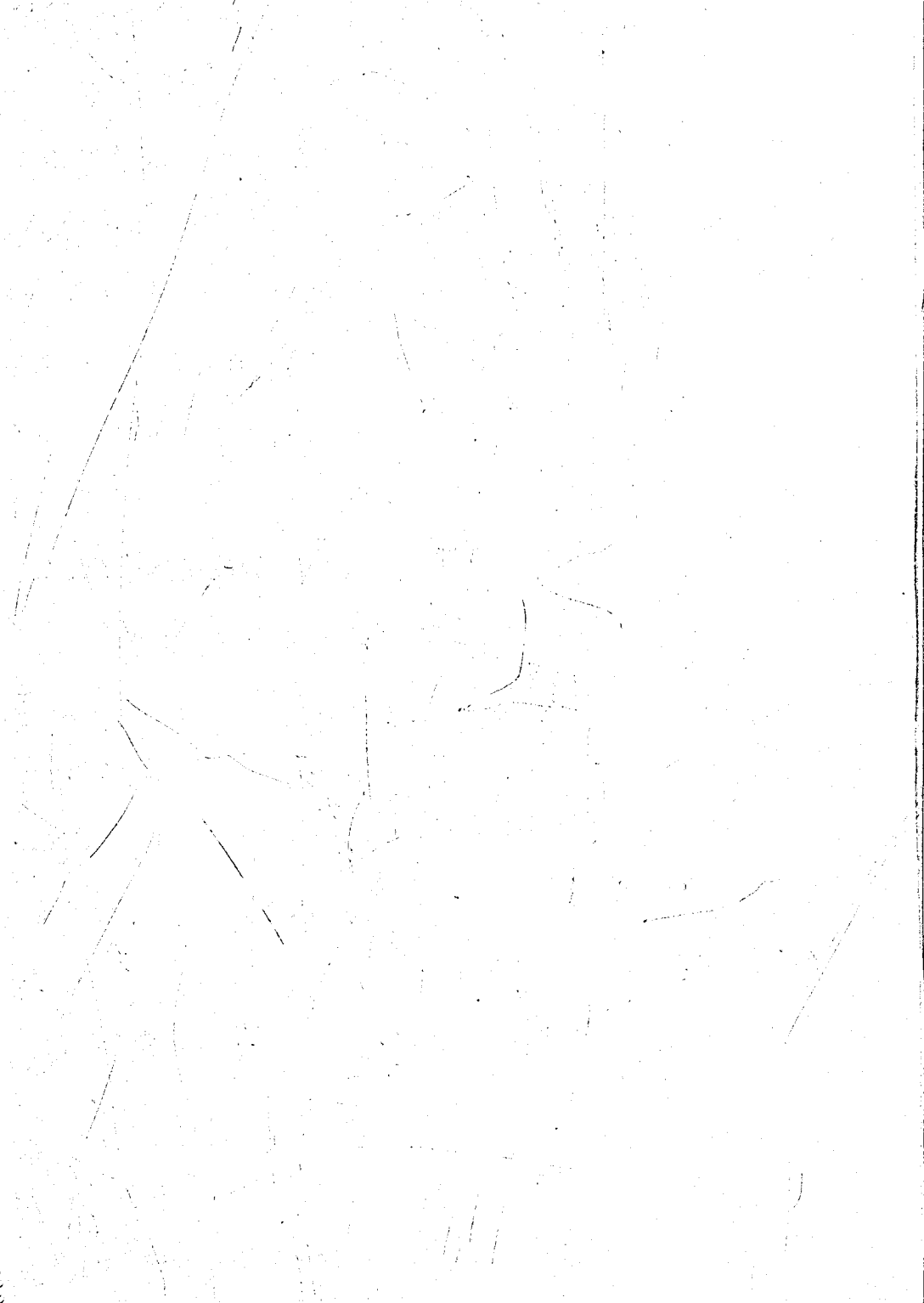
**MITTEILUNGEN**

DES

**DOKUMENTATIONSZENTRUMS  
FÜR LIBRETTOFORSCHUNG**

Nr. 19

September 2010



## MITTEILUNGEN DES

### DOKUMENTATIONSZENTRUMS FÜR LIBRETTOFORSCHUNG

---

Nr. 19

September 2010

---

Liebe Kollegen und Freunde,

seit die letzte Nummer der *Mitteilungen* erschien, hat die Bamberger Ringvorlesung zu den *Europäischen Welttheater-Entwürfen im 19. und 20. Jh.* ihren Abschluß gefunden (vgl. unten S. 4/5). Ende Januar / Anfang Februar ging es dabei um Imre Madách und seine *Tragödie des Menschen*, die allen Interessierten auch durch eine Ausstellung im Foyer der Volkshochschule Bamberg (unter der Schirmherrschaft des Generalkonsulats der Republik Ungarn München) nahegebracht wurde. Durch die freundliche Vermittlung der Theaterwissenschaftlerin KRISTINA HORVÁTH (München) konnten wir die Exponate vom PIM (Petöfi Literatur Museum) in Budapest ausleihen; bei der Ausstellungseröffnung am 26. Januar bot Frau HORVÁTH, die mit ihrem deutsch-ungarischen Theaterverein HUN-GER 2005 *Die Tragödie des Menschen* in eigener Übersetzung in München aufgeführt hatte, mit Darstellern dieser Produktion eine eindrucksvolle szenische Lesung. Sehr spannend war eine Woche später die Diskussion mit Peter Eötvös und Albert Ostermaier über ihre Madách-Oper *Die Tragödie des Teufels*, die am 22. Februar in München uraufgeführt wurde. In schriftlicher Fassung soll das Gespräch im Sammelband mit den Vorträgen der Ringvorlesung erscheinen, den die Bamberg University Press im Frühjahr 2011 herausbringt; Sie dürfen sich, glaube ich, auf ein hochinteressantes Buch freuen, das viel Neues bietet.

Anfang des Jahres ist im Reclam Verlag (Universal-Bibliothek, Nr. 18627) auch die zweisprachige Ausgabe von Rossinis *Cenerentola* in der neuen deutschen Übersetzung von SYLVIA TSCHÖRNER, mit meinem Nachwort erschienen.

Nicht mit Oper, aber immerhin auch ein bißchen mit Musik hatte das Lektüreseminar *Inspiration Mallarmé* zu tun, das ich im Frühjahr (19.-21. März) in Bad Camberg, dem Geburtsort von Marie Mallarmé, leitete, wo man (dank der Initiative von REINHARD PABST) neuerdings verstärkt an den Dichter und seine Ehefrau erinnert (Veranstalter: ANNEGRET WOLF-

RAM, [www.literaturferien.de](http://www.literaturferien.de)).

Im April absolvierte auf Vermittlung von LAURINE QUETIN die Musikwissenschaftlerin CAMILLE ACHARD (Tours) im Dokumentationszentrum für Librettoforschung ein Praktikum und schaffte es wunderbarerweise in zwei Wochen, Ordnung in die Neueingänge der letzten Jahre zu bringen (was mir nie gelungen war) – *il sottoscritto* und alle Nutzer danken es ihr!

Am 5. Juni durfte ich bei den Händel-Festspielen in Halle/S. den Festvortrag über „Ariosts *Orlando Furioso* auf der Opernbühne“ halten; auf freundliche Einladung von KLAUS PIETSCHMANN sprach ich über das gleiche Thema am 14. Juli im Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Mainz.

Mein Oberseminar *Der Text im Musiktheater* wurde im Sommersemester wie gewohnt fortgesetzt (und klang am 20. Juli mit einem gemeinsamen Besuch im Nürnberger Theater aus – *Andromaque* von Grétry, im Rahmen der Gluck-Festspiele). Ich hoffe, daß es im Winter genauso spannend und interessant weitergeht wie bisher, und daß wir auch für die *Bamberger Vorträge zum (Musik-)Theater* ein hochkarätiges Programm zusammenbekommen (z.Zt. sieht es ganz danach aus).

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 bei der Universität, ich darf Sie daher bitten, Ihre Zuwendungen auf das Konto Nr. 743 015 30 bei der Deutschen Bundesbank Filiale Regensburg, BLZ 750 000 00, BIC MARKDEF1750, IBAN DE8475000000074301530 zu überweisen und als Verwendungszweck 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

[*Between Wagner and Fairytale. Wozzeck and Contemporary Opera*], in: [ProgrammBuch

Bolschoi Theater, Moskau. Alban Berg, *Wozzeck*. Spielzeit 2009/10], S. 53-55 (in russ. Sprache)

*Don Juan übernimmt sich. Liste und Listen Don Giovannis*, in: PETER TSCHUGGNALL (Hrsg.), Mozart und die Religion (Im Kontext. Beiträge zu Religion, Philosophie und Kultur, 30), Anif/Salzburg. Mueller-Speiser 2010, S. 27-38

*Zauber der Liebe. Jacopo Ferretti, Rossini und das Märchen*, Nachwort in: Gioacchino Rossini, *La Cenerentola ossia La bontà in trionfo. Melodramma giocoso in due atti / Aschenputtel oder Der Triumph der Herzengüte. Komische Oper in zwei Akten*. Textbuch Italienisch / Deutsch. Libretto von Jacopo Ferretti. Übersetzung von SYLVIA TSCHÖRNER (RUB 18627), Stuttgart: Reclam 2010, S. 115-133

*Rossini und das Libretto. Tagungsband*, hg. von RETO MÜLLER und A.G. (Schriftenreihe der Deutschen Rossini Gesellschaft e.V., 6), Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2010, XIV + 229 S. [darin S. VII-XIII: *Zwischen den Zeiten (Vorwort)*]

„Auch dir bin ich zum Heil gesandt“. *Parsifal, Galaad und Ahasver*, Sprachkunst 40 (2009), S. 3-19

*Salome – eine Tragödie?*, in: Programmheft Theater & Orchester Heidelberg. Richard Strauss, *Salome*. Spielzeit 2009/10, Nr. 21, S. 60-64

*Musikalische Tragödie. Racines und Grétrys Andromaque*, in: Programmheft Schwetzingen Festspiele SWR 2010. André-Ernest-Modeste Grétry, *Andromaque*, S. 12-19

dass. in: Internationale Gluck-Opern-Festspiele Nürnberg. Programmbuch. Gluck, Paris und die Folgen. 16. bis 23. Juli 2010, Nürnberg 2010, S. 94-99

*Lust am Fabulieren. Ludovico Ariosto* [sic] Orlando furioso (Der rasende Roland) und sein Publikum, Händel Festspiele Magazin 2010, S. 6-9

*Die Komödie des lächerlichen Mannes*, in: Programmheft Komische Oper Berlin. Jacques Offenbach, *La Périochole*. Juni 2010, S. 12-16

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

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

URSULA MATHIS-MOSER, Innsbruck: Bulletin des Archivs für Textmusikforschung Nr. 25 (Mai 2010), 50 S.

### **Bamberger Vorträge zum (Musik-)Theater**

Organisatoren: Prof. DINA DE RENZIIS (Romanistik), Elisabeth von Erdmann (Slavistik), ALBERT GIER (Romanistik),  
CHRISTOPH HOUSWITSCHKA (Anglistik), FRIEDHELM MARX (Germanistik)

### **Vortragsreihe *Europäische Welttheater-Entwürfe im 19. und 20. Jh***

Nr. 54 (19.1.2010) NORBERT ABELS (Frankfurt), *Hofmannsthals Welttheater*

Hugo von Hofmannsthals anverwandelter Zugriff, der die mythischen Elemente als Verkürzungen für Seelenvorgänge dechiffrierte, ja der Geschichtslosigkeit des Mythos die Kategorien für das Verständnis der Gegenwart entnahm, beharrte auf der Unabdingbarkeit einer umfassenden Ordnung, welche die zentrifugalen Kräfte bindet, Orientierung ermöglicht und das individuelle Dasein an einen vorgegebenen gesellschaftlichen Standort knüpft. Konservativismus in diesem Sinne ging von identischen, durch ständische Festgelegtheit geprägten Konstellationen im historischen Wandel aus. Der Wunschraum solcher vom historischen Wandel unbelasteter Ordnung war nicht die Wiederholung, sondern die Erhaltung eines Zentrums, eines prästabilierten Zustandes. Hofmannsthals Welttheaterprojekt stand als restaurative Utopie freilich am historischen Abgrund des Ersten Weltkrieges. Hiervon handelt der Vortrag zur Ringvorlesung.

Nr. 55 (26.1.2010) JÜRGEN KÜHNEL (Langenargen), *Der ‚ungarische Faust‘: Imre Madáchs*  
Tragödie des Menschen

Imre Madáchs ‚dramatisches Gedicht‘ *Die Tragödie des Menschen* (1861) ist zugleich ‚Welttheater‘, inspiriert durch Goethes *Faust*, und geschichtsphilosophischer Entwurf, entstanden in kritischer Auseinandersetzung mit Hegels Geschichtsphilosophie und den Utopien der ‚Frühsozialisten‘, denen

Madách – nach der gescheiterten Revolution von 1848 – ein zutiefst pessimistisches und illusionsloses Geschichtsbild von großer Aktualität entgegengesetzt. Nach der Vertreibung aus dem Paradies konfrontiert Luzifer „aller Verneinung Urgedanke“, Adam und Eva in einer Serie von ‚Traum-Bildern‘ mit Geschichte und Zukunft der Menschheit – vom Ägypten der Pharaonen bis in die Gegenwart des Industriealters; am Ende steht eine dreifache Dystopie: die Kollektivierung des Menschen in einer ‚klassenlosen Gesellschaft‘, der gescheiterte Aufbruch in den Weltraum und die Erschöpfung der Energiereserven der Erde. Gleichwohl hat das letzte Wort der ‚Herr‘, der Luzifers ‚Schreckbildern‘ den Auftrag an den Menschen entgegengesetzt: „kämpfe und vertraue“.

vorher (26.1., 17 h) Eröffnung der Ausstellung zu Madách in der VHS Bamberg, Altes E-Werk, Tränkgasse 4

Nr. 56 (2.2.2010) *Gespräch mit PETER EÖTVÖS / ALBERT OSTERMAIER zu ihrer Oper Die Tragödie des Teufels nach Madách (Uraufführung München, 22.2. 2010)*, Moderation: ALBERT GIER

Imre Madáchs *Tragödie des Menschen* (1861) ist die Vorlage für das Libretto, das der Dramatiker Albert Ostermaier für Peter Eötvös schrieb, einen der vielseitigsten und wichtigsten Musiktheater-Komponisten unserer Zeit. Die neue Welttheater-Oper *Die Tragödie des Teufels* wird am 22. Februar im Münchner Nationaltheater uraufgeführt. In einem Podiumsgespräch geben Komponist und Textdichter Einblick in den Entstehungsprozess und die textliche wie musikalische Gestalt des Werkes.

Nr. 57 (9.2.2010) KNUT HOLTSTRÄTER (Thurnau), *Karlheinz Stockhausens Licht. Versuch einer Revision*

*Licht. Die sieben Tage der Woche* ist das zentrale Werk im Schaffen Karlheinz Stockhausens. Der Komponist arbeitete über 26 Jahre an diesem Komplex. Er besteht aus sieben Opern, die Akte und Szenen der Opern bilden wiederum unabhängig voneinander aufführbare Werke. Als Grundlage für die Komposition diente eine so genannte Superformel. Sujet des Werkes ist der Kampf der Grundkräfte des Universums, die Hauptfiguren sind Michael, Eva und Luzifer, der Schauplatz ist „der Planet Erde, in unserem lokalen Universum“. Lange Abschnitte des Werkes werden von elektronischer Musik begleitet. Neben Sängern, Instrumentalisten und Tänzern kommen auch ein Steitzenläufer, 39 „Mönche“ und vier Hubschrauber zum Einsatz. Anhand ausgewählter Beispiele wird dieses außergewöhnliche Werk dargestellt und auf seine Bedeutung als Welttheater befragt.

**Die Vorträge finden jeweils um 20 h s.t. in der AULA (Dominikanerbau) der Universität Bamberg statt.**

Nr. 58 (1.6.2010) HANS-PETER ECKER (Bamberg), *Verkommenes Ufer Medeamaterial Land-  
schaft mit Argonauten. Heiner Müllers Fundamentalanalyse kolonialistischer Herrschaft*

Der Name „Medea“ steht für einen der produktivsten abendländischen Mythen, der bis heute über 300 künstlerische Interpretationen erfahren hat. Es sind wohl die zahlreichen, bis auf die Spitze getriebenen Widersprüche dieser Figur und ihres Schicksals, die immer wieder fasziniert und zur Deutung herausgefordert haben: Medea als leidenschaftlich Liebende und abgrundtief Hassende, als verrätene Verräterin, als stets Rat wissende Heilerin und Giftmischerin, die sich schließlich doch selber nicht mehr zu helfen weiß und Amok läuft. Medea gewährte einst, als Königstochter am väterlichen Hof, Fremden Schutz und Gastfreundschaft, um später in ähnlicher Lage nur Demütigung und Verfolgung zu erfahren. Im Zentrum dieser Faszination steht aber seit Euripides ihre Rolle als Mörderin der eigenen Kinder. Heiner Müller entdeckt und nutzt diesen großen Mythos als 'Material'. Medea ist ihm Modell und Projektionsfläche für seine Analyse imperialer Verwüstungspraktiken.

Nr. 59 (29.6.2010) CHRISTOPH HOUSWITSCHKA (Bamberg), *David Edgars kosmopolitisches  
Drama Pentecost (1994)*

David Edgar (geb. 1948) gehört mit mehr als sechzig Stücken zu den erfolgreichsten englischen Dramatikern seit den sechziger Jahren. Seit 1976 arbeitet er für die Royal Shakespeare Company, wo seine Stücke von Regisseuren wie Trevor Nunn (z.B. *Albert Speer*) und Peter Hall auf die Bühne gebracht wurden. Edgar begleitet die politischen Entwicklungen auf dem Kontinent seit dem Fall der Mauer mit außergewöhnlichem Interesse für Europa. In *Pentecost* stellt Edgar Fragen, die uns im Zeitalter der Globalisierung und Migration bewegen: „...do we need to renew our ideas about cultural diversity? Ask what is holding us together, as well as celebrating differences“ (2005).

# Rund um den „ungarischen Faust“

**WELTHEATER** Drei Veranstaltungen in Bamberg befassen sich innerhalb von acht Tagen mit Imre Madáchs „Tragödie des Menschen“.

VON UNSEREM REDAKTIONSMITGLIED MONIKA BEER

Bamberg - Neben Goethes „Faust“ und Henrik Ibsens „Peer Gynt“ zählt „Die Tragödie des Menschen“ des ungarischen Dramatikers Imre Madách (1823–1864) zu den großen dramatischen Weltgedichten. Das ungarische „Nationalstück“ steht ab heute im Mittelpunkt von drei hochkarätigen Veranstaltungen im Rahmen der Ringvorlesung „Europäische Welttheater-Entwürfe im 19. und 20. Jahrhundert“, für die die Otto-Friedrich-Universität in Zusammenarbeit mit dem Richard-Wagner-Verband Bamberg, dem Internationalen Künstlerhaus Villa Concordia und der Volkshochschule (VHS) verantwortlich zeichnet.

Heute um 17 Uhr wird in der VHS Bamberg, Tränkgasse 4, zunächst eine Ausstellung über Madách und seine bildkräftige Menschheitsgeschichte eröffnet, zu der auch der ungarische Generalkonsul aus München erwartet wird. Die ungarische Madách-Spezialistin Krisztina Horvath, die 2005 dessen Meisterwerk in eigener Übersetzung am Münchner Institut für Theaterwissenschaft inszeniert hat, wird eine Einführung geben, die



Peter Eötvös



Imre Madách



Albert Ostermaier

ergänzt wird durch eine szenische Lesung mit drei Darstellern des deutsch-ungarischen Theatervereins HUN-GER. Die Ausstellung im VHS-Foyer ist bis 24. Februar zu sehen.

Um 20 Uhr folgt in der Universitätsaula im Dominikanerbau ein Vortrag über Imre Madách und seinen „ungarischen Faust“. Referent Jürgen Kühnel ist seit 2003 außerplanmäßiger Professor für Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaften an der Universität Siegen und ausgewiesener Fachmann für die Geschichte des europäischen Schauspiels und Musiktheaters, insbesondere auch für die Werke von Richard Wagner. Er hat darüber hinaus in der von ihm begründeten Studiobühne der Universität Siegen selbst schon über 30 Stücke inszeniert.

Zwei ganz renommierte Musiktheaterpraktiker stehen am 2. Februar ab 20 Uhr im Dominikanerbau den Fragen von Albert Gier, dem Organisator der Ringvorlesung, Rede

und Antwort: der Komponist und Dirigent Peter Eötvös und der Librettist Albert Ostermaier, die zwei Hauptverantwortlichen der neuen Oper „Die Tragödie des Teufels“, die am 22. Februar an der Bayerischen Staatsoper unter der musikalischen Leitung des Komponisten (Inszenierung: Balázs Koválik) uraufgeführt wird.

Die so bezeichnete komisch-utopische Oper in drei Teilen holt gleichsam Imre Madáchs „ungarischen Faust“ ins 21. Jahrhundert. Man darf gespannt sein, was Eötvös und sein Textdichter vorab über ihr brandneues Musiktheater erzählen werden.

Der Eintritt zu den Vorträgen der Ringvorlesung, zur Podiumsdiskussion und der Ausstellung ist frei.

# „Das war ein teuflisches Vergnügen“

**WERKSTATTGESPRÄCH** Bei der „Welttheater“-Ringvorlesung stellten der Komponist Peter Eötvös und der Librettist Albert Ostermaier ihre neue Oper „Die Tragödie des Teufels“ vor. Uraufführung ist am 22. Februar in München.

VON URSEREN REDAKTOREN GILDE MONIKA BEER

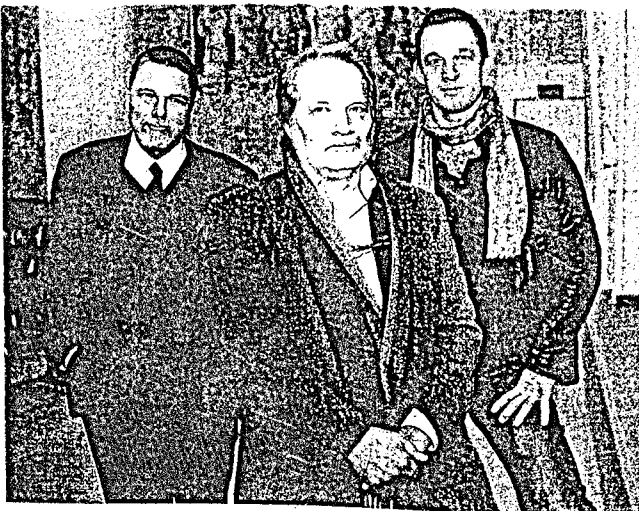
Bamberg – Briefwechsel zwischen Komponisten und Librettisten sind bei Opernfreunden eine beliebte Lektüre, weil man gut nachvollziehen kann, wie ein Kunstwerk entstanden ist. Am Dienstag Abend war als Höhepunkt der „Welttheater“-Ringvorlesung in der Universitätsaula im Dominikanerbau ein solcher Austausch gewissermaßen direkt mitzuerleben: Der ungarische Komponist und Dirigent Peter Eötvös (66) und der deutsche Dramatiker und Librettist Albert Ostermaier (42) sprachen über ihr neues gemeinsames Werk, das am 22. Februar im Münchner Nationaltheater uraufgeführt wird.

„Die Tragödie des Teufels“ heißt diese komisch-utopische Oper in zwölf Bildern, die – wie berichtet – auf dem ungarischen Nationalepos „Die Tragödie des Menschen“ von Imre Madách fußt, einem Stück Weltliteratur des 19. Jahrhunderts. Es ist eine Geschichte für sich, wie die beiden Künstler für diesen außergewöhnlichen Stoff zusammengefunden haben.

## Ein Sprachkünstler war gefragt

Noch erzählenswerter ist natürlich, was sie wie und warum daraus gemacht haben. Professor Albert Gier, Organisator der Vortragsreihe und Libretto-Fachmann, stellte dazu die entsprechenden Fragen. So berichtete Peter Eötvös, dass er schon im Vorfeld wusste, dass er seine erste deutschsprachige Oper nicht auf den gegebenen Text komponieren würde. Mit Albert Ostermaier fand er den richtigen Partner, der den faustischen Stoff nicht nur in die Gegenwart und Zukunft weiterdenken und weiterschreiben konnte, sondern genau das – immer wieder unterschiedliche – Sprachmaterial lieferte, das der Komponist musikdramaturgisch brauchte.

„Ich hatte zunächst viele Assoziationen“, so Ostermaier, „dachte an Filme von Stanley Kubrick, an „Soylent Green“ von Richard Fleischer und



Vor dem Werkstattgespräch im Dominikanerbau (v.l.): Moderator Prof. Albert Gier, Komponist und Dirigent Peter Eötvös und Librettist Albert Ostermaier

Foto: Barbara Herbst

„Strange Days“ von Kathryn Bigelow, dachte an eine Stadt wie unter einer großen Blase – ein Ort voller Zeitzonen, voller Geschichte, ein virtueller Ort mit verschiedenen Realitäten, Sprachen und Sprachstilen.“

Seine erste Textfassung war stolze 140 Seiten lang, der endgültige Text ist um 100 Seiten kürzer. „Die 140 Seiten waren aber nötig, damit man die Möglichkeiten für eine Oper auswählen kann“, bekräftigte Eötvös.

„Ich versuche, die Melodie aus dem Text abzuleiten und lege viel Wert darauf, dass alles verständlich bleibt.“ Also war die Arbeit am Text laut Ostermaier schon die erste Inszenierung vor der Komposition – und die einzigartige Chance, Peter Eötvös ins Hirn zu schauen und zu sehen, wie die Oper entsteht. Ein teuflisches Vergnügen.“

Konkret bedeutete das für den Librettisten, nach und nach die

Textstruktur mit ihren Metaphern und Figuren abwechslungsreich in Situationen zu übersetzen, ihr einen gestischen Charakter zu geben: „Action-Theater, wenn man so will, denn in der Oper braucht man klare Konflikte und Reibungsflächen. Jede Figur muss eine Not haben.“

Peter Eötvös, der inzwischen sieben Opern komponiert hat, die in 2010 übrigens allesamt aufgeführt werden, also sehr lebendig sind, hat mit großer Freude auf die Sprache Ostermaiers, auf seine Dialoge, Arien, Texte, auf viel Aktion und Konflikte reagiert. „Wenn ich beim Lesen etwas Bestimmtes höre – eine Dichte, einen Rhythmus, einen Klang –, dann arbeite ich es im Detail aus.“ Was auch bedeutet, dass die Figuren manchmal ihre eigenen Wege gehen und Tiefenschärfe gewinnen und am Ende manches anders

aussieht als am Anfang. Die Schlusslösung der „Tragödie des Teufels“ ist erst sieben Wochen vor Beendigung der Partitur am 22. Dezember 2009 entstanden.

Von Beginn an hingegen war klar, dass Eötvös mit zwei verschiedenen großen Orchestern arbeiten würde: mit einem kleinen Ensemble im Graben und einem größeren Orchester hinter der Bühne. Das dient nicht nur der Textverständlichkeit, sondern

„In der Oper muss man eine Situation mit zwei, drei Tönen beschreiben.“

PETER EÖTVÖS, KOMPONIST

ist auch dramaturgisch begründet: Sein Luzifer wird im ersten Teil stets vom Orchester begleitet, im zweiten Teil tritt er jedoch auf wie bei einem Liederabend mit Klavier. „Er ist also nicht nur einer der Darsteller, er

## Zur Person, zur Oper

Peter Eötvös (\*1944 in Transsylvania), studierte Komposition bei Zoltán Kodály in Budapest und dirigiert in Köln. Von 1978–91 leitete er das Ensemble Intercontemporain in Paris und ist ein gefragter Dirigent nicht nur zeitgenössischer Musik. Neben Orchesterwerken und Kammermusik hat er bisher sieben abendfüllende Opern geschaffen.

Albert Ostermaier (\*1967 in München) studierte in seiner Heimatstadt, wo er 1988 seinen ersten Roman herausbrachte und 1993 mit als Bühnenautor debütierte. Er hat zwei Gedichtbände, einen Roman, drei Libretti und über 20 Dramen geschrieben und wurde mit namhaften Preisen ausgezeichnet.

Uraufführung „Die Tragödie des Teufels“ wird am 22. Februar an Bayerischen Staatsoper München uraufgeführt (Musikalische Leitung Peter Eötvös, Inszenierung: Balazs Kovalki). Ab 19 Uhr wird auf BR Klassik die Premiere live übertragen, am 27. Februar um 19.05 Uhr auf Deutschlandradio Kultur eine Aufzeichnung der Aufführung.

ist mehr, er ist Luzifer.“ W seine Tragödie besteht, soll verraten werden. Aber Lucy, die hinzuerfundene Teufels, sagt, die Tragödie des Teufels sei eine göttliche Komödie, kann man erahnen, dass und welchem Niveau es etwas zu geben gibt. „Die Tragödie des Teufels“, erklärt Ostermaier, „ist auch die, dass wir heute Böse – ebenso wie das Gute – nicht mehr einfach personifizieren und festmachen können. Sondern es ist alles verteilte, nicht so einfach übertragbar.“ Während der Librettist druckstark formuliert, dass Komische immer das Schöne und jede Höllenschleife dadurch gekennzeichnet ist, will er beantworten, was utopisch dieser Oper ist. „Um was geht, ist die Suchbewegung, ist ein altes Motiv, wie bei ternbusch und seinem „Du keine Chance, aber nutze sie

## Die lustige Salome

Über Musiktheater-Parodien und -Travestien speziell seit dem 19. Jh. weiß man, um es mit Heinz Erhardt zu sagen, zwar viel, doch viel zu wenig. Auf den ersten Blick mag es scheinen, als wäre Richard Wagner der letzte mit Begeisterung parodierte Komponist gewesen<sup>1</sup>; von *Rosenkavalier*-Parodien z.B. scheint in der Literatur über Richard Strauss nicht die Rede zu sein. In der Wühlkiste eines Heidelberger Antiquars fand ich nun aber kürzlich eine Kuriosität:

*Die lustige Salome*. Parodistische Oper nebst einem Vorspiel von P. Filucius (Universal-Bibliothek, 4926), Leipzig: Philipp Reclam jun. o.J., 31 S.

Das Pseudonym (Wilhelm Busch läßt grüßen) ist leicht aufzulösen: Verfasser ist der Kapellmeister, Musikschriftsteller und Lortzing-Forscher Georg Richard Kruse (1856-1944), der seit 1903 bei Reclam zahlreiche Libretti und einen Opernführer herausgab<sup>2</sup>. Das Bändchen wurde offensichtlich im August 1907 veröffentlicht<sup>3</sup>.

Im *Vorspiel* (S. 5-17) beschließt eine „verkrachte Operettengesellschaft“ (gegen den Widerstand des Kapellmeisters), die *Salome* von Strauss zu geben. Da man zwar über den Text (von Wilde!), nicht aber über die Noten (und nur über ein Zehn-Mann-Orchester) verfügt, wird die Musik neu arrangiert. Als Ouvertüre dient das „characteristische Tongemälde“ *Der Raub der Sabinerinnen* von Johann Strauß Vater (Strauß ist Strauß, oder Strauss). Salome bekommt ein Auftrittslied aus Ferdinand Kainers *Donauweibchen* (1798):

Ich bin vom Kopf bis zu der Zeh'  
Die lust'ge Jungfer Salome.

(Das über hundert Jahre alte Stück, das dem deutschen Theaterpublikum 1907 noch vertraut gewesen sein muß, mag die Anregung zu der Parodie gegeben haben, der sie auch den Titel lieferte).

Die anfangs enge Beziehung zu Straussens Text („*Naraboth*. Wie schön ist die Prinzessin Salome heute nacht! – *Page*. Den Mond blick' an, wie seltsam er aussieht! – *Naraboth*. Er [!] gleicht einer kleinen Prinzessin, die Füße wie weiße Täubchen hat“, etc.) lockert sich mehr und mehr. Da der Sänger, der den Jochanaan geben sollte, durchgegangen ist, wird der Prophet zu einer kleinen Sprechrolle degradiert. Das Stück endet glücklich: Salome läßt sich von Herodes überreden, auf den Kopf des Propheten zu verzichten, und heiratet Naraboth (der sich nicht erstochen hat, weil Jochanaan auf Salomes Aufforderung, sie zu küssen, antwortete: „Hinweg, ich bin Antifeminist.“)

Über Aufführungen der *Lustigen Salome* ist nichts bekannt (vielleicht könnte der Nachlaß Kruses, der in der Lippischen Landesbibliothek in Detmold liegt, Aufschluß geben).

- 1 Vgl. A. SCHNEIDER, *Die parodierten Musikdramen Richard Wagners. Geschichte und Dokumentation Wagnerischer Opernparodien im deutschsprachigen Raum von der Mitte des 19. Jhs bis zum Ende des Ersten Weltkrieges*, Anif/Salzburg 1996.
- 2 Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Georg\\_Richard\\_Kruse](http://de.wikipedia.org/wiki/Georg_Richard_Kruse); <http://www.ostdeutsche-biographie.de/kruse94.htm> (beide abgefragt 22.5.2010).
- 3 Vgl. die Liste der Neuerscheinungen auf der Umschlag-Innenseite: „Bis August 1907 sind 4930 Nummern erschienen“ (*Die lustige Salome* als Nr. 4926).

Da die dritte Umschlagseite Spiele, Dialoge und Monologe „zum Vortrag und zur Aufführung in Familienkreisen“ bzw. „für die Dilettantenbühne“ vorstellt, könnte Kruse seine Parodie vorrangig für Amateur-Truppen bestimmt haben.

In dem von mir erworbenen Exemplar sind nun nicht nur einige handschriftliche Änderungen und Streichungen vermerkt, sondern auch fünf Zettel unterschiedlicher Größe mit handschriftlichen Zusätzen eingelegt (Sütterlinschrift, schwarze Tinte), die zeigen, daß es als eine Art Regiebuch diente: Auf einem Zettel stehen das Personenverzeichnis mit Stimmfächern (Herodes: Bariton, Herodias: Mezzosopran, Salome: Sopran, Naraboth: Tenor, Ein Gefangener [=Jochanaan]: Tenor...) und eine korrigierte Beschreibung des Bühnenbilds (der Turm, in dem der „Gefangene“ bei Kruse eingesperrt ist, wird durch ein „Gefängnis“ ersetzt); ein zweiter bietet eine kurze Replik des Henkers Naaman, der Salome den ‚Propheten‘ vorführt, der dritte beschreibt eine längere, stumme Tanzszene, die vor dem Schleiertanz eingefügt ist (da Salome nicht da ist, tanzt Herodes mit einem „üppigen, wenig bekleideten Mädchen“, das sich ihm an den Hals wirft; Herodias tanzt mit einem Offizier und beobachtet die beiden). – Zwei Zettel dokumentieren Textänderungen: Gegen Ende des Vorspiels, wenn Kruses Regisseur Leutelsberger die Einwände des Kapellmeisters schlicht ignoriert, heißt es jetzt: Gut, lassen wir das Potpourri aus alten Operetten, und schreiben sie selbst die Musik dazu, Kapellchen. Aber lustig muß sie sein. Ich will sogar versuchen, noch einen Jochanaan aufzugabeln (...)<sup>4</sup> Und bevor getanzt wird, singt Kruses Naraboth sein Lied vom Kolonialsoldaten, das hier durch „Das Lied von der Tante“ ersetzt wird<sup>5</sup>. Als Verfasser ist Rudolf Presber (1868-1935) genannt, in dessen zahlreichen Gedichtbänden ich dieses ‚Lied‘ jedoch nicht nachweisen kann. Presber war seit 1905 Chefredakteur der *Lustigen Blätter*; Erfolg als Schriftsteller hatte er erst nach dem Ersten Weltkrieg<sup>6</sup>.

Kruses Lied wäre nach 1918, als das Deutsche Reich seine Kolonien verloren hatte, sicher nicht mehr opportun gewesen. Es enthält allerdings Verse, an denen die wilhelminische Zensur hätte Anstoß nehmen, oder die Laiendarsteller hätten veranlassen können, in vorausweisendem Gehorsam das Lied durch ein anderes zu ersetzen<sup>7</sup>. Insofern ist die Änderung kein zwingender Beweis dafür, daß

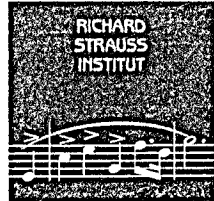
<sup>4</sup> Demnach müßten zumindest einige Musikstücke (z.B. der Walzer für die eingefügte Tanzszene? s.o.) neu komponiert worden sein (während Salomes Auftrittlied aus dem *Donauweibchen* und andere Einlagen erhalten bleiben). Gesangstext für Jochanaan wurde nicht hinzugefügt (und es scheint nicht, daß Zettel verlorengegangen sein könnten).

<sup>5</sup> „Im Reich der Schelm' und Missetäter, / In Wirklichkeit und Fantasie, / Stiefmütter gibt's und Rabenväter, / Von Rabentanten hört man nie. / In allen Fällen, wo Verwandte / Sich von verdammter Pflicht befreien, / Da springt die wundervolle Tante / Sofort mit beiden Füßen ein. / Sie tut es ohne Überwindung, / Lautlos erscheint sie überall / Und ist bei Hochzeit wie Entbindung / So nützlich wie beim Sterbefall. (...)\", drei Strophen mit Refrain.

<sup>6</sup> Vgl. [http://www.wikipedia.org/wiki/Rudolf\\_Presber](http://www.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Presber) (Abfrage 22.5.2010).

<sup>7</sup> Vgl. „Und gibt es dann und wann auch mal / 'nen kleinen Kolonialskandal, / Wir hauen immer uns heraus / Und machen uns nichts draus.“

Kruses Parodie nach 1918 noch gespielt worden wäre, es sei denn, Presbers Gedicht wäre erst nach dem Krieg entstanden. Gibt es jemanden – vielleicht eine Tante –, der /die das Datum der Erstveröffentlichung kennt?



## Richard-Strauss-Quellen gesucht

Hiermit wenden wir uns alle Personen, die Quellen zum Werk des Komponisten Richard Strauss (1864–1949) besitzen bzw. Kenntnis vom Verbleib solcher Quellen haben.

Seit 1. Oktober 2009 laufen am Richard-Strauss-Institut in Garmisch-Partenkirchen die Arbeiten am **Richard-Strauss-Quellenverzeichnis (RSQV)**. Das Projekt wird von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) gefördert und ist auf drei Jahre angelegt. Ziel ist es, sämtliche weltweit erreichbaren Quellen zu Richard Strauss' Werk zu erschließen und zu dokumentieren. Unter Strauss-Quellen verstehen wir insbesondere eigenhändiges Notenmaterial sowie Abschriften davon, Korrekturfahnen, Druck- bzw. Stichvorlagen, ferner Briefe und Postkarten von bzw. an Richard Strauss. Die so gewonnenen Daten sollen in einem musikwissenschaftlichen Internet-Fachportal als Datenbank veröffentlicht werden.

In diesem Zusammenhang sind wir maßgeblich auf Ihre Unterstützung angewiesen: Sofern Sie im Besitz von Strauss-Quellen sind oder über entsprechende Informationen zu deren Verbleib verfügen, bitten wir Sie, mit uns Kontakt aufzunehmen. Darüber hinaus wären wir Ihnen sehr dankbar, wenn Sie uns gegebenenfalls Einsicht in die betreffenden Dokumente gewähren würden. Es geht uns darum, die Quellen zu beschreiben und zu verzeichnen, nicht jedoch darum, sie etwa in digitaler Form abzubilden. **Auf Wunsch bleibt Ihre Anonymität selbstverständlich gewahrt.**

Für Rückfragen aller Art stehen wir gerne zur Verfügung:  
Richard-Strauss-Quellenverzeichnis

im Richard-Strauss-Institut  
Dr. Claudia Heine  
Adrian Kech M.A.  
Schnitzschulstraße 19  
D-82467 Garmisch-Partenkirchen  
E-Mail: [quellen-rsi@gapa.de](mailto:quellen-rsi@gapa.de)

## Tagungen

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

**Berlin, 11.-13.2.2010: Macht – Ohnmacht – Zufall. Spannungsfelder der Aufführungspraxis, Interpretation und Rezeption im Musiktheater des 19. Jhs und der Gegenwart** (Tagung des Forschungsprojekts „Musiktheater im Spannungsfeld von Notation und Performance“ des SFB „Kulturen des Performativen“ der FU Berlin in Kooperation mit der Sektion Darstellende Kunst der Akademie der Künste; u.a. CL. RISI, *Die Gesten des Holländers 1852 und heute. Macht und Ohnmacht szenischer Vorschriften bei Richard Wagner*; B. VON HAKEN, *Richard Wagner und die Konzepte der szenischen Aufführung*; R. SOLLICH, *Sola scriptura? Der Textbegriff in der Oper von Pfitzner bis Derrida*; TH. SEEDORF, *Striche, Punktierungen, Retuschen – Richard Wagners aufführungspraktischer Pragmatismus*; D. SCHMIDT, *Die eigentlich musikalische Tätigkeit oder Schrift und Ausdruck bei der Aufführung von Musik in der Musik nach 1950*)

**Paris, 17.5.2010:** im Rahmen des Seminars **Histoire du spectacle vivant (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)** (Organisatoren: JEAN-CLAUDE YON et GRAÇA DOS SANTOS): LILIANE LASCoux, *Rossini et le „mythe dans tous ses états“*

**Bologna, 19.5.2010: Quattordicesimo Incontro dei Dottorati di ricerca in Discipline musicali** (Veranstalter: *Il Saggiatore musicale* in Verbindung mit dem Dipartimento di Musica e Spettacolo Alma Mater Studiorum – Università di Bologna; u.a. A. CECCHIERI, *Vocalità, drammaturgia e scena in Puccini: alcune riflessioni metodologiche*)

**Paris, 26.5.2010: Journée d'études la sortie au spectacle, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles – le cas français** (Organisation: PASCALE GOETSCHEL / JEAN-CLAUDE YON; u.a. S. SERRE, „Capitations“, ga-

*las, gratis: les représentations exceptionnelles de l'Opéra de Paris à la fin de l'Ancien Régime*; D., *Les étrangers au théâtre sous la monarchie de Juillet: entre observateurs et acteurs de la salle de spectacle*)

**Clermont-Ferrand, 9.6.2010: Bases de données informatiques en Histoire des pratiques culturelles. XVIII<sup>ème</sup> et XIX<sup>ème</sup> siècles** (u.a. S. SERRE, *CHRONOPÈRA. Le répertoire de l'Opéra de Paris de 1749 à 1989*; FR. RUBELLIN et L. CHAHINE, *POIESIS. Parodies d'opéra: intertextualité, établissement des sources interdisciplinaires et des spectacles*)

**Nürnberg, 7./18.7.2010: Von Gluck zu Berlioz – das Tragische zwischen Antikenrezeption und Monumentalität** (Symposium im Rahmen der 3. Gluck-Festspiele des Staatstheaters Nürnberg, Organisation: PROF.DR. THOMAS BETZWIESER, Kontakt: thomas.betzwieser@uni-bayreuth.de)

**Dortmund, 4.-6.11.2010: 1<sup>st</sup> Conference of the Word and Music Association Forum "Time and Space in Words and Music"**

The Word and Music Association Forum (WMAF), founded in 2009 under the auspices of the International Association for Word and Music Studies (WMA), offers 'emerging scholars' additional opportunities to present papers – including but not limited to work in progress – and establish a scholarly network of those who share an interest in word and music studies. The central event of the Forum will be a biennial conference, held in alternating years with the WMA international conferences.

The first conference of the WMAF will be held at the Technische Universität Dortmund from November 4 to 6, 2010. The conference will consist of two parts: one will explore the theme "Time and Space in Words and Music," raising questions about the relationship of time and space in intermediality, exploring their role in such phenomena as beginnings and endings, in repetition, in cyclical versus linear time, or in narrativization/musicalization of time and space. The other part will include a number of open colloquia devoted to a discussion of works in progress. We are very pleased that Prof. PETER RABINOWITZ of Hamilton College will hold the keynote address at this inaugural conference.

In order to allow adequate time for discussion papers must not exceed 20 minutes. Please submit abstracts of ca. 300 words plus a brief biographical statement (ca. 50 words) to [wmaforum@googlemail.com](mailto:wmaforum@googlemail.com) by May 10, 2010. You should also indicate whether your paper is intended for the conference topic or for the open forum of works in progress.

Organizing Committee: EMILY PETERMANN (Konstanz); MARIO DUNKEL (Dortmund); BEATE SCHIRRMACHER (Stockholm)

**Budapest und Gyula, 4.-7.11.2010, Opera and Nation.** International Musicological Conference (Veranstalter: Ungarische Akademie der Wissenschaften, Institut für Musikwissenschaft; u.a. M. CSÁKY, *Musiktheater und transnationales Gedächtnis*; A. GERHARD, „Die nationalen Töne meines Vaterlandes“. *Die Fledermaus als österreichische „National-Oper“?*; M. ENGELHARDT, *Verdi-Rezeption in der Donaumonarchie*; M. GREMLER, *Deutsche Nationalidole in der it. Oper des 19. Jhs*; D. COLAS, *Questioning the 'Frenchness' of Rossini's Le comte Ory (Paris, 1828)*; S. DÖHRING, *Zwischen kosmopolitischer Ästhetik und nationaler Verpflichtung: Giacomo Meyerbeer und seine Preußenoper Ein Feldlager in Schlesien*; PH.

GOSSETT, *Verdi and the Risorgimento*; A. DI PROFIO, *Aida's French premiere at the Opéra in 1880*; S. SCHMIDL, "Dort ist die ganze Welt noch rotweißgrün!" – Diskurse über Kollektive, Alteritäten und Nation in der Operette Österreich-Ungarns; A. STOLLBERG, *Nationaloper im „Land ohne Musik“? – Arthur Sullivans Ivanhoe und die Suche nach einem englischen Musiktheater*; A. JACOBSHAGEN, *Rossini ante portas – Zur Charakterisierung des Nationalen in der Opernpublizistik des Biedermeier*; U. BERMBACH, *Wagner als deutscher Nationalkomponist*; M. OTTLOVÁ, *Probleme mit einem Nationalhelden. Zu Bedřich Smetanas Oper Dalibor*; I. RENTSCH, *Nationale „Zukunftsmusik“: Bedřich Smetanas Dalibor und die Debatte um eine tschechische Oper*; G. WINKLER, *Goldmarks Königin von Saba: Oper der Donaumonarchie*

Nantes, 18.-19.3.2011: **IV. Les livrets d'opéras 1945-1970: de la reconstruction à la contestation** (Veranstalter: CERC, Université de Nantes / ERIBIA, centre LSA [Littératures et Sociétés Anglophones], Université de Caen [zu den früheren Kolloquien dieser Reihe vgl. hier 10,30-32; 13,54-56; u.,47-49])

Reflektiert werden sollen Rolle und Ort der Oper in der Gesellschaft der zweiten Hälfte des 20. Jhs: In welchem Umfang spiegelt sie noch ihre Umwelt? Kann oder soll sich die Oper von den aktuellen politischen und gesellschaftlichen Debatten fernhalten, die Sprechtheater und Tanz unmittelbarer reflektieren? Themenvorschläge erbeten bis 30.11.2010.

KONTAKTADRESSEN: Walter Zidarič ([walterzidarič@free.fr](mailto:walterzidarič@free.fr)) und Gilles Couderc ([gilles.couderc@unicaen.fr](mailto:gilles.couderc@unicaen.fr))

Växjö, 16.-18.6.2011: **Eighth International Symposium on Iconicity in Language and Literature** (Forum of Intermedial Studies, Linnaeus University, Växjö (Schweden); 'iconicity' wird verstanden als "form miming meaning and form, and meaning miming form and meaning"; Themenvorschläge und Abstracts, speziell zu Intermedialität und Multimodalität, zum 1.2.2011 erbeten an die Organisatoren: OLGA FISCHER (Amsterdam), [olga.fischer@uva.nl](mailto:olga.fischer@uva.nl); CHRISTINA LJUNGBERG (Zürich), [cljung@es.uzh.ch](mailto:cljung@es.uzh.ch); LARS ELLESTRÖM (Växjö), [lars.ellestrom@Inu.se](mailto:lars.ellestrom@Inu.se).)

Santa Fe, 3.-6.8.2011: **Word and Music Studies: Eighth International Conference**, Veranstalter: International Association for Word and Music Studies (WMA)

**Voice in Words and Music:** It is of genuine intermedial interest to contrast the two media of literature and music from a voice-theoretical perspective and to attempt a clarification of their comparability on this level.

Possible individual questions to be discussed are:

- Can Eliot's voice types [*The Three Voices of Poetry* (1954)] and, more generally, the literary genre distinctions (lyric – epic – dramatic) be fruitfully applied to (instrumental) music for distinguishing types of compositions?
- Is the notion of 'persona' a viable concept for the analysis of music? For that matter, is it still viable for the analysis of literary texts? Just what is the relationship between persona (a word literally referring to a mask, a surrogate face) and voice?
- To which extent can we talk of a 'personalized subject' or 'character' finding expression in music (if so, in which forms of music?); or is a possible 'musical persona' only a "mouthpiece" of the fiction (PAUL GRIFFITHS,

TLS, 29/01/2010, p.24)?

- What are the consequences, from a 'voice' perspective, when words and music are combined?
- Can songs and operas be distinguished from the perspective of 'voice'?
- Is operatic voice distinct from other kinds and if so how? To what extent does opera as genre dramatize the phenomenon of voice?
- Is 'voice' a viable criterion for distinguishing modes of performance, both in music and verbal delivery? What is the relationship between voice and authority, voice and subjectivity? Do these things change or remain the same when the voice sings rather than speaks?
- How does the issue of voice in the sense of 'source of utterance' relate to the acoustic phenomenon of (the human) voice?

Papers are invited for submission which address these or any other related issues with reference to the full range of forms and genres as they have developed in the historical process – in all cases from an intermedial word/music point of view.

The second theme of the conference, "Surveying the Field", involves papers airing general theoretical and methodological questions intrinsic to the scholarly field of Word and Music Studies. Overviews of recent developments and new directions are welcome; however, papers in this area should not address specialized topics.

The third feature of the conference, the section of "Word and Music Studies Working Papers", will consist of shorter papers on any subject in the field of Word and Music Studies. Younger scholars are especially encouraged to present their work in this section to an expert audience. Successful papers will be invited to be published in the "Word and Music Studies Online Research" section of the WMA Online Newsletter.

Papers accepted for the "Voice in Words and Music" and "Surveying the Field" sections should be 30 minutes in length. "Working Papers" should be 15 minutes in length. Please submit abstracts of no more than 300 words, and attach your current location and academic affiliation, via email to Walter Bernhart, [walter.bernhart@uni-graz.at](mailto:walter.bernhart@uni-graz.at), by 15 September 2010.

## Lektüre-Notizen

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

\*NORBERT ABELS, *Ohrentheater. Szenen einer Operngeschichte*, Frankfurt/M.: Axel Dielmann [2010], 846 S.

Einen zweiten Opernmann, der ähnlich vielseitig ist wie NORBERT ABELS, wird man schwerlich finden: Als Dramaturg (an der Oper Frankfurt und an zahllosen anderen Theatern), Publizist und akademischer Lehrer setzt er sich seit einem Vierteljahrhundert mit Musiktheater von Monteverdi bis Glanert, Pintscher und Rihm auseinander. Eine Sammlung seiner Essays für Programmbücher, Vorträge etc.etc., die „stür Distanz zur akademischen Marginalien- und Nachweiseuphorie [halten], ganz gezielt auf alle asbestene Wissenschaftsattitüde [verzichten]“ (S. 14), mußte ein Ziegelstein werden: Der schön gestaltete Band versammelt an die achtzig Texte, wobei die Vorlieben von NORBERT ABELS sehr deutlich werden: Der Zeit bis 1800 sind acht Beiträge gewidmet (davon vier zu Mozart), dem 19. Jh. 31 (davon fünf zu Rossini, nur vier zu Wagner, aber zehn zu Verdi), dem 20. Jahrhundert 35: zehn zu Richard Strauss, je vier zu Schönberg und Benjamin Britten (dem ABELS eine Monographie gewidmet

hat, s.u.49f.), sechs zu neuestem Musiktheater (hinzu kommen umfangreichere motivgeschichtliche Studien zur „Dramaturgie des Bühnenbriefs“, zu „Jagd und Musik“ (bis hin zu den „Schürzenjägern“) und zu „Glocken, Glöcknern und Glockengeßnern in der Dichtung“). Daß ein Nachweis der Erstveröffentlichungen fehlt, kann man bedauern.

Neben den tragenden Säulen des Repertoires – von der *Zauberflöte* über *Rigoletto* und *La Traviata* bis zu *La Bohème* und *Rosenkavalier* – findet sich Apartes wie Purcells *King Arthur*, Ernest Blochs *Macbeth*, aber auch Paul Burkhardts *Feuerwerk* (neben dem *Weißten Rössl* die einzige behandelte Operette). Jeder Text lädt zum Weiterdenken ein, manches fordert auch zum Widerspruch heraus (bei *La Clemenza di Tito*, S. 81-86, wird z.B. nicht hinreichend zwischen Metastasio, bei dem die *clemenza* wie in Corneilles *Cinna* ein Akt politischer Klugheit ist, und Mazzolà / Mozart unterschieden, wo sie zur Manifestation reiner Menschenliebe mutiert); aber auf Schritt und Tritt begegnen Gedanken, die ganz neue Verständnishorizonte aufreißen wie die Bemerkung, Wagners „psychologische Motivtechnik [habe] einen ebenso geschlossenen Determinationsraum geschaffen wie die spätere Psychoanalyse; einen Raum, in dem immerfort alles auf alles verweist, der aber eben keinen Ausgang mehr kennt“ (S. 34). Das Inhaltsverzeichnis (S. 5-11) ist eine Einladung zum Kreuz- und Querlesen, das unweigerlich zum Sich-Festlesen und Mehrfach-Lesen führt. Allen Kopf-Hörern wärmstens zu empfehlen.

\*HARALD FRICKE, *Pop-Culture in History – Metalepsis and metareference in German and Italian Music Theatre*, aus: *Metalepsis in Popular Culture*, ed. by SONJA KLIMEK / KARIN KUKKONEN, Berlin: de Gruyter 2010, S. 271-288

Schließt an eine früher veröffentlichte Studie des Autors an (vgl. hier 9,15); ein erster Abschnitt setzt sich zunächst (S. 273f.) mit neueren Terminologie-Vorschlägen (vor allem GENETTE) auseinander und greift dann auf FRICKES eigene Einteilung (gestufte, unendliche, rekursive, paradoxe Iteration bzw. Metareferenz, S. 276f.) zurück. Die folgende Liste von Metaopern (S. 278-280) könnte natürlich vielfach ergänzt werden [der Bereich Opéra bouffe / Operette ist nur durch Offenbachs *Monsieur Choufleuri* repräsentiert, vgl. noch Hervé, *Mam'zelle Nitouche* (1883, Text Meilhac / Millaud), wo es um eine Operetten-Uraufführung geht, ähnlich wie in Richard Taubers allerdings wenig inspirierter Operette *Old Chelsea* (1943, Text W. Ellis); Reynaldo Hahns *Ciboulette* (1923, Text de Flers / Croisset) als Hommage an Offenbach und das Zweite Kaiserreich, oder den Mozart desselben Komponisten (1925, Text S. Guitry), etc.etc. – Im Zeichen der Postmoderne bringt das Musiktheater der Gegenwart seit John Cages *Européras* (1986-1991) ständig neue Beispiele hervor, vgl. Siegfried Matthus, *Farinelli oder die Macht des Gesangs* (1998, Text vom Komponisten); Stanley Walden, *Bachs letzte Oper* (Text J. Ørnsbo, 2001/02); Robin de Raaff, *Raaff* (2004, Text Janine Brogt, über die Münchner UA von Mozarts *Idomeneo*); Olga Neuwirth, *Der Don Giovanni-Komplex* (2006, Text E. Riess), etc.etc.]. Der ausgeprägt metareferentielle Charakter der Oper wird mit dem besonderen Gewicht von (Gattungs-)Konventionen im musikalischen Theater erklärt (S. 282f.). Am Ende steht erneut eine Analyse von Straussens *Capriccio* (S. 286-288; den angekündigten (S. 272) Abschnitt über *Il Turco in Italia* sucht man freilich vergeblich).

\*ILARIA BONOMI, EDOARDO BURONI, *Il Magnifico Parassita. Librettisti, libretti e lingua poe-*

*tica nella storia dell'opera italiana*, con i contributi di VALERIA MARINA GAFFURI e STEFANO SAINO, Milano: Franco Angeli 2010, 272 S.

ILARIA BONOMI verdanken wir schon eine ganze Reihe nützlicher Studien zur Sprache des it. Librettos (vgl. hier 14,24). Der vorliegende Band vereinigt sechs Untersuchungen von vier Autoren über Libretti und Librettisten des 17., 18., 19. und 20. Jhs. Das kurze Vorwort (S. 9-11) faßt den Forschungsstand zusammen und verweist auf die Probleme, die sich bei der linguistischen Beschreibung von Operntexten ergeben.

Zunächst beschreibt ILARIA BONOMI *Il codice innovativo dei libretti di Busenello* (S. 13-46); auf eine allgemeine Charakterisierung des Autors (Marinist und ‚Moderner‘, S. 15f.) und seiner in der Sammlung *Delle hore ociose* (1656) veröffentlichten Libretti (S. 18-29) folgt die linguistische Analyse (S. 29-46); Merkmale von Busenellos Sprache seien „la modernità e il marinismo [...] l'insistenza gnomica-sentenziosa; la notevole oscillazione fonno-morfologica; il regionalismo; l'apertura all'oralità; il settorialismo [Verwendung von Fachvokabular]; la linearità sintattica“ (S. 30).

ILARIA BONOMI ist auch die Autorin des zweiten Kapitels („*Prima la musica, poi le parole*“: *Osservazioni linguistiche sui metamelodrammi del '700*, S. 47-74); behandelt werden *La bella verità* (Goldoni / Piccini, 1762), *L'opera seria* (Calzabigi / Gassmann, 1769), *L'opera nuova* (Bertati / Rauzzini, 1781) und *Prima la musica, poi le parole* (Casti / Salieri, 1786); ein allgemeiner Teil (S. 47-56) nennt ‚Plurilinguismus‘ (Nebeneinander von Buffa- und Seria-Register) als wesentliches Merkmal des Metamelodramma (S. 49). Die linguistische Analyse (S. 57-74) ergibt die efficace contrapposizione parodica del codice serio, aderente al linguaggio dell'opera metastasiana, o meglio alla sua estremizzazione, al prevalente codice comico, fatto di oralità anche regionale, di linearità sintattica e di espressività lessicale nel segno del colloquialismo, di gioco linguistico. Sono emerse differenze tra i testi relative alla maggiore o minore inventività, come alla maggiore o minore consapevolezza teorica: spiccano come migliori, da questo punto di vista, i due libretti di Calzabigi e di Casti, che appaiono peraltro i meno sbilanciati verso l'oralità. Appare dunque pienamente riflessa sul piano linguistico l'operazione di parodia dell'opera seria alla base della composizione dei metalibretti (S. 74).

VALERIA GAFFURI (*Felice Romani librettista per Bellini*, S. 75-114) beschreibt die Zusammenarbeit Romanis und Bellinis (S. 75-78); die Autographen von *La Sonnambula* und *Norma* (S. 78-86) zeigen, daß „il compositore partecipasse direttamente alla scrittura dei versi“ (S. 80). Die linguistische Analyse (S. 86-114) ergibt, daß die lingua dei due libretti si colloca pienamente nel solco della tradizione poetica e mantiene un livello linguistico molto elevato, ma non cade in una forzata ricerca dell'arcaismo. In breve, si tratta di una lingua colta, aulica, ma che nella maggior parte dei casi non fa ricorso ad elementi non ampiamente utilizzati ai suoi tempi nella lingua poetica. – Ciò che crea l'impressione di uno stile „sublime“ è piuttosto l'alta „densità“ dei poetismi, che in Gegensatz zur „scioltezza linguistica de *La Sonnambula*“ sei *Norma* „tragedia a tutti gli effetti“ (S. 114).

EDOARDO BURONI (*Donizetti, Verdi e i loro librettisti: casi emblematici del rapporto tra compositore e poeta nel melodramma ottocentesco*, S. 115-179) faßt bekannte Fakten zur Geringschätzung der Librettisten im 19. Jh. zusammen (S. 115-118) und analysiert dann je zwei von Donizetti (Cammarano, *Lucia di Lammermoor*; Ruffini, *Don Pasquale*) und Verdi (Piave, *Rigoletto*; Boito, *Falstaff*) vertonte Libretti, wobei er auch auf die Metrik und das Verhältnis von Sprache und Musik eingeht.

STEFANO SAINO (*Fra realismo ed estetismo: la composita produzione di Luigi Illica*, S. 180-219) untersucht zehn Libretti Illicas (Liste S. 180) und zeichnet seine Entwicklung vom ‚mittelmaßbigen Dichter‘ zum ‚Realisten‘ („un linguaggio prosastico e uno stile decisamente colloquiale“, S. 184) und weiter zum dekadenten ‚Symbolisten‘ nach (S. 181-191; Hinweise auf metrische Vielfalt und Unregelmäßigkeiten, S. 189f.). Es folgen die linguistische Analyse (S. 191-211) und Bemerkungen zum Verhältnis von Wort und Musik (S. 211-218). Abschließend wird Illicas Offenheit für unterschiedliche Tendenzen und Stilrichtungen als Voraussetzung dafür bezeichnet, daß er „il librettista-principe del melodramma post-verdiano“ werden konnte (S. 219).

EDOARDO BURONI (*Un caso contemporaneo: Giocasta di Azio Corghi e Maddalena Mazzocut-Mis*, S. 220-238), *Giocasta* wurde am 19.6.2009 in Vicenza uraufgeführt. In den beiden Gesprächen mit der Librettistin (S. 221-229) und dem Komponisten (S. 229-238) geht es u.a. um das Verhältnis zu den antiken Quellen (am wichtigsten waren die *Phoinissai* des Euripides, S. 222), Form und Dramaturgie (Monolog Jocastes [Gespro-

chen], Mezzosopran, Solobratsche, Madrigalchor, S. 223f.), Sprache und Stil (S. 227f.); um die Entwicklung des Musikdramatikers Corgi seit seiner ersten Oper *Gargantua* (1984, S. 231f.) und seine musikalische Sprache.

Der Band vereinigt wertvolle Beiträge zur linguistischen Beschreibung der it. Oper und reiht sich damit in eine in Italien seit GIANFRANCO FOLENA fest etablierte Tradition ein (vgl. außer den Arbeiten von Frau BONOMI Beiträge von STEFANO TELVE, dazu hier 12,50f., oder FABIO ROSSI, dazu hier 13,44f.; 15,32f.).

\*MICHAEL KLAPER, „*Obedisco alli benignissimi e riveriti commandi di vostra eminenza*“.  
*Nuove fonti per la vita e le opere di Francesco Buti*, aus: Francesco Buti tra Roma e Parigi: diplomazia, poesia, teatro. Atti del convegno internazionale di studi Parma, 12-15 dicembre 2007, a cura di FRANCESCO LUISI (Miscellanea Musicologica, 8), Roma: Torre d'Orfeo 2009, S. 157-180

Weist auf die Bedeutung der (bisher unveröffentlichten) Briefe Butis an Antonio Barbarini (1639-1670, besonders intensiv sind die Pariser Jahre 1645-47, 1650-54 und 1666-70 dokumentiert, vgl. S. 160), der Buti auch mit diplomatischen Missionen betraute. 1664/65 konnte dieser als Hofdichter Louis XIV und „responsabile per le 'commedie per musica“ gelten, die der König in Auftrag gab (S. 170), aber 1666 fiel er in Ungnade. Ergänzend informiert das Tagebuch, das Paul Fréart de Chantelou während des Paris-Aufenthalts Berninis (dem Chantelou als Dolmetscher diente) 1665 führte, über Butis Position am Hof (S. 163-166). Zwei Gelegenheitsgedichte Butis werden ganz, ein weiteres in Auszügen mitgeteilt (S. 172-174); das Werkverzeichnis im Anhang (S. 175-180) macht auf bisher unbekannte Gedichte aufmerksam.

CHRISTIAN SEEBALD, *Libretti vom 'Mittelalter'. Entdeckungen von Historie in der (nord)deutschen und europäischen Oper um 1700* (Frühe Neuzeit, 134), Tübingen: Niemeyer 2009, IX + 493 S.

Diese 2007 in Köln angenommene Dissertation (vgl. S. V) nimmt sich vor, „die Rezeption 'mittelalterlicher' Stoffe im frühneuzeitlichen Opernsystem zu eruieren“ (S. 7), die bisher wegen der Dominanz antiker Mythologie und Historie eher wenig Beachtung gefunden haben. Zu diesem Zweck wurde zunächst ein Katalog der um 1700 in Braunschweig-Wolfenbüttel, Dresden, Düsseldorf, Florenz, Hamburg, Hannover, Leipzig, London, München, Neapel, Paris, Stuttgart, Venedig, Weißenfels und Wien (S. 8) aufgeführten Mittelalter-Opern erstellt (chronologisch, S. 338-388; systematisch, S. 389-412), der im Einleitungskapitel (S. 1-58) kommentiert wird (S.29-58); es zeigt sich u.a., daß in Venedig 1637-ca. 1740 mehr als 150 einschlägige Opern uraufgeführt wurden (S. 37), während aus Wien nur elf Werke zu verzeichnen sind (S. 44), da die Habsburger, die sich als „legitime Erben der römischen Caesaren und Imperatoren“ sahen (S. 45), antike Sujets bevorzugten. Unter sechs bzw. sieben (wenn man die Ariost- und Tasso-Adaptationen mitzählt) „Sujetgruppen“ (S. 32f.) kommt den vor allem im norddeutschen Raum beliebten 'dynastischen Mittelalteroperen' („Werke, die auf die eigene Vorzeit einer klar zu konturierenden soziokulturellen Gruppe (als Rezipienten): einer Dynastie, eines nationalen territorialen Verbandes oder einer urbanen Kommune und deren Institutionen rekurrieren“, S. 11) besondere Bedeutung zu.

Eine Skizze zum Geschichtsverständnis um 1700 (S. 15-29) konstatiert den „Übergang von der

heiligen zur profanen Geschichte“ (S. 17), u.a. im Zusammenhang mit der Entstehung des Reichsstaatsrechts (S. 20f.): Die Einteilung der Geschichte in sechs Weltalter oder vier Reiche (S. 15f.) wird seit Cellarius (1685, S. 23) zunehmend durch die bis heute gebräuchliche Einteilung in Antike, Mittelalter und Neuzeit abgelöst (auf die humanistischen Wurzeln des Mittelalter-Begriffs, vgl. S. 22, hätte man etwas ausführlicher eingehen können). Zugleich gewinne der Exempelcharakter historischer Figuren und Ereignisse (noch) mehr Bedeutung (S. 26-29).

Der Hauptteil (S. 59-329) widmet sich dann den 'dynastischen Mittelalteropern' in Hannover (S. 59-137), Braunschweig-Wolfenbüttel (S. 137-266) und Hamburg (S. 267-329). In Hannover kam zwar nur eine 'dynastische Mittelalteroper' zur Aufführung, nämlich Steffanis *Enrico Leone* (1689, Text Ortensio Mauro), aber das Werk, das auf die spätm. Heinrichsage (S. 79ff.) zurückgreift, um den Protagonisten „als Exemplum für die *grandeur* der Familie“ in Szene zu setzen (S. 69), kann in mancher Hinsicht Modellcharakter beanspruchen und wird daher besonders ausführlich behandelt (S. 73-137: Paratexte, Libretto, musikal. Gestaltung). – Die drei unter Herzog Anton Ulrich (1685-1714) in Braunschweig-Wolfenbüttel aufgeführten Werke sind alle „originär mit dem Hannoveraner Hof Ernst Augusts verbunden“ (S. 142; u.a. *Hertzog Heinrich der Löwe* nach Steffani, 1697), dem man die gemeinsamen Vorfahren nicht allein überlassen wollte. Mehr MA-Opern gab es unter Anton Ulrichs Nachfolgern August Wilhelm und Ludwig Rudolf (1714-1735, S. 148ff.), wobei erstaunlicherweise (lange vor Entdeckung von Lokal- bzw. Zeitkolorit durch die Romantik) ein Bemühen um historisierende Bühnenbilder und Kostüme zu beobachten sei (S. 181-183; allerdings erscheint König Heinrich der Vogler nicht im Kostüm des 10., sondern in jenem des 15./16. Jhs, S. 181). Ziel der „Doppeloper“ *Heinrich der Vogler* (1718/21) seien „dynastische Identitätsstiftung und Glorifizierung“ (S. 199), verdeutlicht werde die „Einbindung“ der Braunschweiger Welfen „in die traditionellen sächsischen Strukturen“ (S. 258). [Daß das Libretto – als Text – ein „in sich autonomes literarisches Gebilde“ ist (S. 174), steht keineswegs in Gegensatz dazu, daß es – als Buch – „Verständnishilfe während der Aufführung“ sein kann (S. 173f.). – Das „quasi-typologische“ Schema“, demzufolge der jeweilige Widmungsempfänger alle seine Vorfahren – auch Heinrich den Löwen – übertrifft (S. 186, vgl. S. 164f., 167 und passim), wäre vielleicht auch im Kontext der *Querelle des anciens et des modernes* zu situieren.] – Für die Hamburger Oper stützt sich SEEBALD u.a. auf die Untersuchung von DOROTHEA SCHIRÖDER, dazu hier 7,17f.; er konstatiert die „Polyfunktionalität“ des nicht von einem einzigen Hof bzw. einer Dynastie abhängigen Hamburger Theaters (S. 267) und unterscheidet im folgenden zwischen „Kaiseropern“ (Zielsetzungen: „Herrscherlob“ bzw. Stiftung einer „reichspatriotischen oder nationalen [...] Erinnerungskultur“, S. 268f.: Opern über Karolinger oder Ottonen, S. 273f.), „stadtgeschichtlichen Opern“ (vor allem Doppeloper über Klaus Störtebeker und die Vitalienbrüder, S. 297-305) und schließlich 'dynastischen MA-Opern' (S. 313-329).

Der Schlußabschnitt (S. 330-336) unterscheidet den Hannoveraner *Henrico Leone*, der „die europäische Dimension der welfischen Dynastie vor dem Hintergrund machtpolitischer Strategien“ propagiere, von der Braunschweiger Oper, die seit 1716 „das wiedergewonnene Selbstbewußtsein des reichsfürstlichen Hauses (insbesondere seine Kaisernähe)“ spiegele (S. 331), während in Hamburg „verschiedene Ausformungen des Hannoveraner und Braunschweiger Operntypus“ entstanden (S. 331). Während vor allem Braunschweiger Opern eine „Erfahrung von historischer Differenz“ zu ermöglichen scheinen (S. 331f.), werde sonst durch die „Veroperung“ der eigenen Vorgeschichte ein „Vergegenwärtigungsraum der eigenen Identität“ eröffnet (S. 333). – Im Anhang (S. 413-454) wird das hs.l. Libretto *Opera Comica, genannt Egbert und Lotarius* (Braunschweig-Wolfenbüttel 1728, möglicherweise nicht aufgeführt, vgl. S. 232-242) erstmals nach der Wolfenbütteler Hs. (Textb. 791) transkribiert.

Der einzige Vorwurf, den man dieser gut dokumentierten, klar aufgebauten (und gut geschriebenen), zu überzeugenden Ergebnissen gelangenden Untersuchung vielleicht machen könnte, ist, daß sie einseitig das historische gegenüber dem ästhetischen Interesse in den Mittelpunkt rückt und die Frage, ob eines der behandelten Werke für die heutige Bühne wiederzugewinnen wäre, ganz ausblendet.

*Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie 2005 bis 2007*, hg. von THOMAS SEEDORF (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, 9), Laaber: Laaber 2010, 223 S.

Nach dem Tod von SIEGFRIED SCHMALZRIEDT (2008), der die Händel-Symposien während zehn Jahren geleitet hatte, hat THOMAS SEEDORF die Nachfolge angetreten. Der vorliegende Band vereinigt zwölf Beiträge zu recht unterschiedlichen Themen. 2005 widmete sich das Symposium **Händels Oster-Oratorium *La Resurrezione* (Rom 1708)**: SABINE EHRMANN-HERFORD (*La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom. Ein Ereignis der Superlative*, S. 13-33), zu den Umständen der (höchst aufwendig in Szene gesetzten) Aufführung (S. 13-16), zum Libretto (zwei Handlungsstränge: „Kampf zwischen dem Engel und Luzifer um Christus“ und „Gang der beiden Marien zum Grabe“, S. 20), zum Librettisten Capece und seiner Verbindung zur Arcadia (S. 24f.), die auch die „pastorale Atmosphäre“ des geistl. Werkes erklärt (S. 25). Daß Maria Magdalena trotz des päpstlichen Verbots bei den öffentlichen Proben und in der ersten der zwei Festaufführungen von einer Frau gesungen wurde (S. 15), unterstreicht die Opernnahe des Oratoriums (ein Jahr später sollte Maria Durastanti Händels erste Agripina werden, S. 27). – JULIANE RIEPE (*Händels La Resurrezione – Bemerkungen zum Kontext von Werk und Aufführung*, S. 35-55) ordnet das Werk „in den Kontext der zeitgenössischen it. Oratorienpraxis“ ein (S. 35): Libretto (S. 35-41; vgl. schon ihren Beitrag im Händel-Jb. 52 [2006], und dazu hier 14,36), „sehr reiche und farbige“ Orchester-Besetzung (S. 42), Aufführung („weniger ein geistliches als vielmehr ein gesellschaftliches Ereignis“, S. 45); *La Resurrezione* erscheint als „gewiss ungewöhnlich, aber durchaus nicht einzigartig“ (S. 46). – MICHAEL ZYWIETZ (*Händels Charakterisierungskunst in La Resurrezione*, S. 57-66), „die in der bisherigen Literatur im Vordergrund stehenden Mittel der Wortausdeutung – Stichworte: Madrigalisten und Figurenlehre – [spielen] eine eher nachgeordnete Rolle“; neben der „instrumentatorischen Inszenierung“ sei die „Art und Weise, wie die verschiedenen Arientypen eingesetzt werden, das zentrale Element der Charakterisierungskunst Händels“ (S. 65). – DIETER GUTKNECHT (*Vokale Aufführungspraxis: Sängerbische Verzierungskunst und Virtuosität in Georg Friedrich Händels La Resurrezione* (1708), S. 67-81), zur Behandlung der Rolle Luciferos (S. 70-75), die „wohl auf Konventionen des zeitgen. Komponierens“ zurückgehe (S. 74); anschließend werden Pier Francesco Tosis Regeln für die Verzierungskunst (1723) resümiert (S. 75-79). – KARIN ZAUF (Szenische Aufführungen von Händels Oratorien – Herausforderung an das moderne Theater. Dargestellt an einigen Beispielen unter besonderer Berücksichtigung von La Resurrezione, S. 83-96) illustriert ihre These, daß das Oratorium „als ein die künstlerische Phantasie herausfordernder Gegenstand [...] jeglicher dramaturgischen Stagnation des Opernalltags entgegenwirken konnte“ (S. 85), an fünf szenischen Aufführungen von Oratorien in Halle 1922-1997 (S. 85-90) sowie an *Resurrezione*-Inszenierungen in Göttingen 1961, Stift Altenburg 1980 und Bad Lauchstädt 1995 (S. 91-96).

**Häufig, selten oder gar nicht aufgeführt. Zur unterschiedlichen Akzeptanz der Opern** Händels lautete das Thema 2006: ANNETTE LANDGRAF („Aber heute scheint es, als ob Euterpe die Küsten Albions verlassen habe...“. Eine Untersuchung zur Popularität von Händels Opern, S. 101-118) dokumentiert die Aufführungszahlen zu Händels Lebzeiten (S. 101-109). Daß „von 1729 an die Popularität der Opern zurückging“ (S. 103), wird damit erklärt, daß „die Oper das Gedankengut der Aristokratie wider[spiegelte], sie war auch für diesen Kreis gedacht und konnte sich den neuen sozialen Werten der aufstrebenden bürgerlichen Schichten nicht anpassen“ (S. 110). Entscheidend für den Erfolg scheint gewesen zu sein, ob das Libretto „hohe moralische Werte“ vermittelte und den Publikumerwartungen entsprach (S. 115); insofern verwundert es nicht, daß sich die Vorlieben des zeitgenössischen und des heutigen Publikums markant unterscheiden (S. 115f.). [Was immer der Schluß von *Imeneo* sein mag, 'tragisch' (so S. 113) ist er nicht.] – WOLFGANG RUF („Veni, vidi, vici“. Der Erfolg von Händels *Giulio Cesare* in Egitto, S. 119-139) unterstreicht, daß *Giulio Cesare* (mit 274 szenischen oder konzertanten Produktionen und über 2000 Aufführungen insgesamt bis 2000, S. 119) die bis heute erfolgreichste Oper Händels ist; zur Erklärung rekapituliert er den operngeschichtlichen Kontext der Londoner Premiere (S. 120f.) und verweist u.a. auf die „Cäsar-Affinität deutscher Herrscher“ (S. 123),

die an Friedrich II. von Preußen (wo die Rahmenbedingungen ganz anders waren als in Händels London) belegt wird. Der Versuch, Gründe für den Erfolg der Oper bei den Zeitgenossen und beim Publikum des 20. Jhs (vgl. S. 134-137) aus dem Handlungsverlauf (S. 124f.), der Spiegelung „historischer Hintergründe“ (S. 126-128; der allegorische Auftritt ‚Lydias‘ und die S. 128 angeführte Karikatur auf Georg I. haben offenbar gemeinsam, daß in einem Fall die Königin von den neun Musen umgeben ist, im anderen König Georg von Herkules und Merkur – das ist ja in der Tat fast dasselbe) oder der Musik (S. 129f.) herzuleiten, bedient sich großenteils anachronistischer Kategorien (vgl. S. 130 zu den „Charakteren“). Überrascht erfahren wir, daß es „gedingte Mörder“ (S. 127) gibt; und was um alles in der Welt soll an dem „nicht unproblematischen Helden Cäsar“ bei Händel „tragisch“ sein (so S. 137)? – HARTMUT KRONES (*Zu den Schicksalen der Opern Giovanni Bononcini*, S. 141-157) zeigt an Beispielen (S. 142-146), daß Bononcini (1670-1747) zunächst „virtuosos Effekten zugetan“ war, während er in den zwanziger Jahren in London „wegen seiner Kantabilität und wegen seiner subjektiven Ausdruckskraft geschätzt wurde“ (S. 142), und gibt einen Überblick über die Bononcini-Artikel in Musiklexika vom 18. Jh. bis heute (S. 148-151), über Neuausgaben, Aufführungen und Einspielungen (S. 152-154). – MICHAEL TALBOT (*Verlauf einer Renaissance. Vermischtes zur Überlieferung und Inszenierung der Opern Antonio Vivaldis*, S. 159-170) dokumentiert (S. 162f.) Aufführungen von Vivaldi-Opern 1939-2005, wobei von einer ‚Renaissance‘ erst seit 1978 die Rede sein kann (S. 164); nach Händel ist Vivaldi inzwischen der zweiterfolgreichste Opernkomponist der ersten Hälfte des 18. Jhs (S. 164f.). Daß in den letzten fünf Jahren in diesem Bereich ungeheuer viel passiert ist, so daß TALBOTS Prognosen für das kommende Jahrzehnt (S. 167-169) schon leicht nostalgischen Charme entfalten, wird man dem Autor nicht anlasten dürfen.

**Jean-Baptiste Lully. Genie der Theatermusik und des Tanzes** widmete man sich 2007: HERBERT SCHNEIDER (*Zur dramaturgischen und musikalischen Konzeption der Tragédie en musique von Jean-Baptiste Lully; aufgezeigt an Persée und Roland*, S. 195-198) zeigt an Beispielen aus den beiden Opern, „welchen Einfallsreichtum rhythmisch-metrischer Art Lully in den Tänzen an den Tag legt, im Gegensatz zur strikt geregelten Deklamation des Rezitativs, der darin eingebauten kurzen *Airs* sowie der großen dramatischen *Airs* und Monologe“ (S. 197). [Ariosts Epos heißt nicht *La Gerusalemme liberata* (so S. 188).] – JÉRÔME DE LA GORCE (*Deskriptive Musik in den Opern Lullys*, S. 199-209) erinnert daran, daß die Musik der *tragédies lyriques* die Aufgabe hat, „das Bühnengeschehen zu kommentieren“ (S. 199), und führt Beispiele an (heroische Szenen, S. 202; gelegentlich komische Züge, S. 203f.; Schlaf- und Klageszenen, S. 205-207). Lully neigte eher dazu, „zu suggerieren, zu evozieren, als zu imitieren“ (S. 208). – MICHAEL ZYWIETZ (*Der Tanz in den Divertissements der Tragédies en musique*, S. 211-220) betont, daß in den *Divertissements* „das Vokale [nach dem Vorbild der *it. Oper*] und der Tanz [als Fortsetzung der *Ballets de cour* und *Comédies-ballets*] zu einem Ausgleich gelangen wie in kaum einer anderen Gattung“ (S. 213). Zu unterscheiden seien „das *Divertissement*, in dem die Handlung kulminiert“, „das *Divertissement*, welches die Handlung unterbricht“ und „das *Divertissement*, in dem die Handlung wieder beginnt, somit gleichsam ein ‚unterbrochenes‘ *Divertissement*“ (ebd.), was im folgenden an Beispielen belegt wird.

*Händel-Jahrbuch*. Hg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e.V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale) in Verbindung mit dem Händel-Haus Halle, 56. Jg. (2010), Kassel etc.: Bärenreiter 2010, 600 S.

In Halle hat man zum Händel-Jubiläum 2009 geklotzt, nicht gekleckert: Zum Kongreß „Händel, der Europäer“, der „auch als ein Kaleidoskop der internationalen Händelforschung“ konzipiert war (*Zur Einführung*, S. 13) wurden 45 Referenten aus Frankreich, Großbritannien, Italien, den Niederlanden, Österreich, Polen, der Schweiz, Tschechien, den USA, Australien und natürlich Deutsch-

land eingeladen (S. 9). Der vorliegende, außergewöhnlich umfangreiche Band des *Händel-Jahrbuchs* (vgl. zuletzt hier 18,20-22) präsentiert – in neuer Optik – 24 der 45 Referate, die restlichen sollen 2011 folgen.

Am Anfang steht ULRICHI KONRADs die Jubiläen (oder die Jubilare) des Jahres 2009 bündelnder Festvortrag (*Schnittpunkte europäischer Musik. London, Wien, Berlin – Händel, Haydn, Mendelssohn*, S. 17-37), der die Wirkungen von Händels Oratorien auf Haydn (den „der Händel jenes ‚neuerfundenes‘ Oratoriums aus dem Geiste nationalen, erhabenen und einigenden Massenbekenntnisses“ (S. 27) beeindruckte, wie ihn die *Handel commemorations* seit 1784 vorstellten, vgl. S. 23) und Mendelssohn (der bekanntlich Händels Autographen studierte und im „händelischen“ Idiom zu komponieren verstand, S. 32) skizziert. [Staunend erfahren wir, daß es im Jahre 1835 einen „30. Februar“ gab, vgl. S. 37n.]

Die Reihe der Kongreßvorträge eröffnet REINHARD STROHM (*Händel und der Diskurs der Moderne*, S. 41-63), der „bestimmte zentrale Begriffe des modernen Diskurses Händels Person und Werk gegenüberstellen“ will (S. 44); es geht um „sittlich-ästhetische Wirkungen“ der Musik (S. 47), um die moderne Kategorie der Subjektivität (S. 48-53), die Überwindung der Nachahmungsästhetik (S. 53-56), Händels Historismus („Die Vergangenheit wird nicht naiv weggeschoben, sondern reflektierend und allegorisch in die Gegenwart einbezogen“, S. 58) sowie um Händels Klassizität (S. 60f.). „Gerade wo Händel für seine Zeit modern war, ist er oft von der auf ihn folgenden Moderne missverstanden worden [...] Die Moderne, einschließlich ihrer postmodernen Variante, sieht Händel noch am anderen Ufer stehen, als eine Art Brückenkopf hinüber zur Vorvergangenheit“ (S. 62).

DONALD BURROWS, MILTON KEYNES (*Bringing Europe to Britain: Handel's First Decade in London*, S. 65-77) zeichnen Händels Karriere von der Premiere des *Rinaldo* (1711) bis zu den Anfängen der Royal Academy of Music (1719/20) nach: Kompositionen, Verhältnis zur königlichen Familie und zu privaten Gönnern... – HANS-JOACHIM MARX (*Händels Religiosität im Kontext der europäischen Konfessionen*, S. 79-99): Der Komponist sei „ein im Grunde seines Herzens tief gläubiger Christ“ gewesen. „In der Tradition der lutherischen Orthodoxie erzogen, hat er sich Zeit seines Lebens zum Protestantismus in der Tradition Luthers bekannt“ (S. 98). – JULIANE RIEPE („*der Weg zu seinem ganzen zeitlichen Glück*“). *Überlegungen zu Händels Italienreise vor dem Hintergrund der neueren Reiseforschung*, S. 101-138) analysiert Musikerreisen der Händel-Zeit im Licht neuerer Forschungen zur Kavallerstour des frühen 18. Jhs (vgl. S. 104): Für die jungen Adligen wie die Musiker war „die Aneignung berufsspezifischer [...] Qualifikationen“ (S. 122) nur ein Zweck der Reise unter mehreren, vor allem ging es darum, Kontakte zu führenden Komponisten und Interpreten zu knüpfen, Ansehen zu gewinnen, auch Gewandtheit im gesellschaftlichen Umgang und kommunikative Kompetenz zu erwerben (S. 122). Dies alles trifft im großen Ganzen auch auf Händel zu (S. 132-138).

RUTH SMITH (*Milton moderated: II Moderato and its relation to L'Allegro and II Penseroso*, S. 139-164) weist darauf hin, daß Händel sein Oratorium zunächst (eine Tendenz früherer Werke fortsetzend, vgl. S. 159f.) mit Miltons *At a Solemn Musick* beenden wollte (S. 142f.). Jennens nimmt in *II Moderato* Bezug auf Shakespeare (*The Tempest*, S. 156f.) und Horaz (S. 147f.); sein Text rivalisiert mit Thomas Arnes *Comus* (S. 149-151) und ist – anders als die beiden ersten Teile – „prescriptive and uncontested“ (S. 154). – COLIN TIMMS (*Perspectives on Theodora*, S. 165-184), zu den Quellen von Thomas Morells Libretto (S. 165-178), das als Aufruf zu (religiöser) Toleranz gedeutet wird (S. 179). – HANS DIETER CLAUSEN (*Elemente des Tragischen in Händels Oratorien*, S. 185-202) definiert Tragik (etwas undifferenziert) nach Aristoteles (S. 185-187) und beschreibt zunächst (S. 187-194) einen ‚tragischen‘ Arientypus in Händels Opern, ehe er sich ausführlich (S. 195-201) mit *Samson* beschäftigt: Obwohl hier der ‚tragische‘ Arientypus nicht vorkommt (S. 196), ermöglicht Händels erhabener Stil (S. 200f.) tragische Wirkung.

RAFFAELE MELLACE („*The King shall rejoice?*“ *The Voice of Monarchs in Handel's Operas*, S. 203-218) vergleicht die gänzlich unterschiedlichen Charakterisierungen der Königs- (und Vater-)Figuren in *Radamisto* (*fortitudo*, S. 205), *Siroe* („a straightforward tyrant“, S. 206), *Tamertano* („remarkable range and variety of the character's mood“, S. 210) und *Deidamia* („remoteness (...) from the actual plot“, S. 216).

JANICE B. STOCKIGT, *Handel Borrowed: Handel's operatic aria "Son confusa pastorela" [Porò. Rè dell'India] refashioned [in Dresden] as a sacred motet "Huc pastores properate" by Jan Dismas Zelenka [1679-1745] (S. 219-235).*

CHRISTOPH HENZEL (*Arminius in Braunschweig*, S. 237-253) zeigt, daß der in Braunschweig 1745 aufgeführten Oper *Arminius und Thusnelda* das Textbuch von Händels *Arminio* (nach Salvi) zugrundeliegt (S. 241); allerdings mußten fast alle Arientexte ausgetauscht oder bearbeitet werden, da mindestens elf der 27 Vokalstücke aus Carl Heinrich Grauns *Lucio Papirio* genommen wurden (vgl. S. 245-247), was HENZEL damit erklärt, daß der Braunschweiger Hof z.Zt. des österreichischen Erbfolgekriegs für Preußen gegen Habsburg Stellung beziehen wollte: Grauns Dienstherr Friedrich II. „war als Anwalt der Freiheit und der Einheit des Reichs der neue Arminius, der gegen die drohende Vormacht der Habsburger zu Felde zog“ (S. 250).

ANNETTE LANDGRAF (*Die Rezeption der dramatischen Werke Händels unter dem Einfluss der poetischen Gerechtigkeit und der moralischen Konzeption der Figuren in den Libretti*, S. 255-271) verfährt wie schon früher (s.o., 20) die Ansicht, daß „die moralische Konzeption der Figuren einen starken Anteil an der Akzeptanz des Werkes hatte“ (S. 255); die Oratorien *Semele*, *Hercules*, *Alexander Balus*, *Susanna* und *Theodora* – sämtlich über nichtbiblische Stoffe (S. 267) – zeigen, daß Verletzung des moralischen Empfindens der Zuschauer ein möglicher Grund für den Mißerfolg der Werke war, freilich nicht der einzige (S. 271). [In *Semele* dürfte eher die Darstellung sexuellen Begehrens an sich als das unmoralische Verhalten Jupiters Anstoß erregt haben (vgl. S. 260): Von dem falschen, heidnischen Gott haben die frommen Theaterbesucher sicher nichts anderes erwartet.]

EDWIN WERNER („*O du werter Freudengeist*“ – *fruchtbare Unterweisung durch Friedrich Wilhelm Zachow*, S. 273-288): In Halle erhielt Händel von Zachow eine solide Ausbildung, der er u.a. seine Fähigkeit zur „natürlichen Anwendung und Vermischung nationaler Stile“ verdanken mag (S. 278). Zu möglichen Einflüssen des Lehrers auf Händels musikal. Stil vgl. S. 284-288. – STEFAN KEYM (*Händel und die Sonatentradition Corellis*, S. 289-313) gelangt zu dem Schluß, daß „Händel Corellis Sonatenstil weniger zielgerichtet weiterentwickelt als vielmehr mit zahlreichen Varianten bereichert und ausdifferenziert“ (S. 313). – SIEGBERT RAMPE (*Händel und die Anfänge des Solokonzerts*, S. 315-338), Händel zähle „gerade auf dem Gebiet des Concerto zunächst einmal zu den Avantgardisten nördlich der Alpen“ (S. 316), da er unmittelbar an Albinonis Ritornellform anknüpfte (S. 318-324), aber auch „als erster deutscher Komponist wesentliche Merkmale von Vivaldis Konzertschaffen aufgriff“ (S. 325). Der letzte Teil (S. 327-338) diskutiert die Echtheit des Oboenkonzerts g-Moll HWV 287.

GRAYDON BEEKS, *William Saxon's Arrangements of Handel's Cannons Anthems [1808] for use in the Anglican Cathedral Tradition* (S. 339-350). – KATHRIN EBERL-RUF (*Eine bisher unbekanntes Quelle von Händels Judas Maccabaeus in deutscher Bearbeitung*, S. 351-373), ein kürzlich entdecktes Notenms. im Archiv der Brüder-Unität Herrnhut (S. 352) scheint zu belegen, daß der *Judas Maccabaeus*-Auff. in Halle 1805 eine Bearb. von Daniel Gottlob Türk zugrundelag (S. 353), der u.a. den Bläserklang verstärkte (S. 358-362) und zahlreiche Nummern der Solisten strich (S. 368f.). – MICHAELA FREEMANOVA (*Heinrich Wilhelm von Haugwitz: „Übersetzer der Iphigenia in Aulis“ in process of translation and arrangement of Handel's works*, S. 375-393), Haugwitz (1770-1842) übersetzte zahlreiche Chorwerke Händels ins Deutsche und bearbeitete sie z.T. tiefgreifend, indem er u.a. Stücke aus anderen Werken einfügte; er folgte damit dem Vorbild Ignaz Franz von Mosels (S. 385 und ff.).

HANS-GEORG HOFMANN („*Bach war nur zu finster – Händel besaß die Kunst zu bergen*“, *Händel-Rezeption in den Universalenzyklopädiën und Konversationslexika der Aufklärung*, S. 395-410) vermag bei Sulzer und anderen zwar knappe Erwähnungen Händels, aber kaum gründliche Auseinandersetzungen mit seinem Werk nachzuweisen. – JOACHIM KREMER, *Händel-Aufführungen in den Lehrerseminaren des 19. Jhs. – Spurensuche in Preußen und Württemberg* (S. 411-426).

MICHAEL TALBOT (*A Shadowy Presence on the Periphery of Handel's Circle in London: The Venetian Singer-Composer Girolamo Polani*, S. 427-444) stellt fest, daß in den 1720er und 1730er Jahren in London mehr it. Kammerkantaten entstanden als in Italien (S. 427f.), und weist auf eine Hs. (GB-Lbl. Add. 11511, S. 430) mit sechs Kantaten von Polani hin (der 1704-1711 in Venedig

mindestens zehn Opern zur Aufführung brachte, vgl. S. 431f.). – SAMANTHA OWENS (*Johann Sigismund Cousser (Kusser): „European“ in Early Eighteenth-century England and Ireland*, S. 445-467), über Coussers England-Aufenthalt 1704-1707.

KARIN ZAUF (Händels Opern im Bann innovativer Theaterkonzepte des 20. Jhs, S. 469-483) resumierte drei Etappen der Inszenierungsgeschichte: Die Händel-Renaissance der 20er und 30er Jahre des 20. Jhs suchte „Händels Oper als Objekt der Erneuerung des zeitigen Theaters zu demonstrieren“ (S. 478; Expressionismus, tänzerischer Stil). Nach dem Zweiten Weltkrieg ging es (im Kontext realistischen Musiktheaters) um die „Re-Theatralisierung der Oper“ (S. 478), während Peter Konwitschny 1984 „politisches Theater“ in der Brecht-Nachfolge machte (S. 480). – ARNOLD JACOBSHAGEN (*Rekonstruktion und Verwandlung. Zur Analyse und Interpretation zeitgenössischer Händel-Inszenierungen*, S. 485-506) verweist auf die Probleme, die sich bei der Anwendung der Theatersemiotik auf das Musiktheater ergeben (S. 490-494), und empfiehlt einen Rekurs auf typologische Ansätze (S. 495), die im Anschluß an G. GENETTE die Inszenierung als Hypertext, Libretto und Partitur als Hypotext beschreiben können (S. 496). – MATHEW GARDNER (*Handel on Screen 1942-2009*, S. 507-527), zu (Spiel- und Dokumentar-)Filmen (vgl. die Liste, S. 525-527), die sich mit Händels Leben und Werk beschäftigen.

Der Berichtsteil dokumentiert wie üblich Opern-, szenische Oratorien- und Kantaten-Aufführungen (S. 531-550) und einschlägige Neuerscheinungen (Bücher, Noten, Ton- und Video-Aufnahmen, S. 563-600; das Gedenkjahr 2009 hat zu einer Flut von Veröffentlichungen geführt).

\*NILS STEFFENSEN, „Am größten ist's, sich selbst zu besiegen“. *Der Dictator L. Cornelius Sulla in der dramatischen Verarbeitung Friedrichs des Großen*, aus: Antike und Abendland 54 (2009), S. 160-188

Liest ausgehend von der Prämisse, „daß Friedrichs literarische Produkte tatsächlich Ausdruck seines Wesens, seiner Empfindungen oder Ansichten sind“ (S. 163), *Lucio Silla* als „politisches Lehrdrama“ (S. 173). Aus der Sicht des Königs sei „mangelnde Charakterstärke“ (S. 177), die ihn statt nach Ruhm nach privatem Liebesglück streben lasse (S. 178), der Grund für Sullas Versagen. Obwohl „jener Sulla, wie ihn die Historiker überliefert haben, nur Äußerlichkeiten mit Friedrichs Sulla gemein“ habe (S. 183), liest STEFFENSEN das Libretto ausschließlich im Licht der antiken Quellen. Die Liebesgeschichte hat der König nun aber nicht „vollständig erfunden“ (S. 176), sie greift eine Konstellation auf, die ähnlich schon in Libretti Metastasio (*Ezio, La clemenza di Tito*), Salvis (*Rodelinda*) und anderer durchgespielt worden war (Vertonungen der genannten Bücher standen zwischen 1741 und 1756 in Berlin auf dem Spielplan, vgl. die Übersicht, S. 188; sollte Corneilles *Cinna* Friedrich nicht direkt beeinflusst haben [vgl. S. 173f.], dann doch auf dem Umweg über diese Libretti, die von Corneille geprägt sind). Das Besondere am Sulla des Preußenkönigs ist, daß er wie sein historisches Vorbild zuletzt auf die Macht verzichtet – während die Überwindung der durch blinde erotische Leidenschaft ausgelösten Krise die Position des legitimen Herrschers stärkt, zieht Sulla die logische Konsequenz aus der Erkenntnis, daß er seine Kompetenzen als verlängerter Arm des Senats überschritten hat und zum Tyrannen geworden ist.

GERHARD und RENATE CROLL, *Gluck. Sein Leben. Seine Musik*, Kassel etc.: Bärenreiter 2010, 287 S.

„Die vorliegende Biografie basiert auf den Ergebnissen von fünf Jahrzehnten Forschungs-, Sammel- und Editionstätigkeit GERHARD CROLLS zu Leben und Werk von Christoph Willibald Gluck, an der sich RENATE CROLL von Beginn an beteiligt hat“ (S. 9). 21 Kapitel im leserfreundlichen Gesamtumfang von gut 250 Seiten (ohne den Anhang mit Literaturverzeichnis, Register etc.) zeichnen das Leben des Komponisten von der Kindheit in der Oberpfalz und in Nordböhmen bis zum Tod in Wien nach; der Stil tendiert (auf durchaus angenehme Art) zum Episch-Behaglichen, die Sympathie für Gluck ist stets offensichtlich (hindert die Autoren allerdings nicht daran, auch seine Schwächen wahrzunehmen, etwa die Rücksichtslosigkeit in Geldangelegenheiten, die man durchaus Geiz nennen könnte, vgl. S. 56, 118). Die frühen musikdramatischen Werke werden knapp, die ‚Reformopern‘ ausführlicher gewürdigt: Umstände der Entstehung, Besetzung der Uraufführung, Besonderheiten der musikalischen Dramaturgie etc.

Für eingehende Diskussion der Forschung ist in einer Biographie natürlich nicht der Ort: Glucks Entlehnungspraxis (vgl. HORTSCHANSKY) kann (S. 43) deutlich weniger Raum beanspruchen als z.B. sein Verhältnis zu Händel (S. 44-46). Anlässlich des *Don Juan* (S. 106f.) wird nicht erwähnt, daß das Werk bei der UA 1761 wohl als Torso gegeben wurde (dazu DAHMS, vgl. hier 18,25). [Abwegig sind die Etymologie „voix de ville“ für *vaudeville* – eine Volksetymologie in doppeltem Sinn – und die damit korrespondierende Deutung der Vaudevilles als Meinungsäußerung der Grundsichten, S. 85. – *Echo et Narcisse* wird S. 227 etwas mißverständlich als Tschudis einziger Operntext bezeichnet (zu seinem Anteil am Libretto von Salieris *Danaïdes* vgl. S. 261f.)]

Wie in einer Biographie mit wissenschaftlichem Anspruch zu erwarten, wird auf psychologisierende Spekulationen weitestgehend verzichtet; die Autoren lassen nach Möglichkeit Originalquellen sprechen (Briefe der Marianne Pirker, S. 54ff.; Erinnerungen Dittersdorfs, S. 69f. und passim; Christian von Mannlich, S. 177-188, u.a.). Da persönliche Briefe Glucks in größerer Zahl nur aus dem letzten Schaffensjahrzehnt überliefert sind, dominiert über weite Strecken eine Sicht von außen, vor allem für die frühen Jahre bleiben auch manche Lücken und Ungewißheiten. Um so mehr ist dieses Buch zu begrüßen, in dem von berufener Seite zusammengestellt ist, was wir über Glucks Leben und Persönlichkeit wissen (können).

IRENE BRANDENBURG (Hrsg.), *Christoph Willibald Gluck und seine Zeit* (Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber: Laaber 2010, 400 S.

Die Reihe „Große Komponisten und ihre Zeit“ im Laaber-Verlag umfaßt inzwischen über 30 Bände. Waren es zunächst monographische Darstellungen (wie THEO HIRSBRUNNERS Debussy- und Strawinsky-Bücher), scheint in der letzten Zeit die Tendenz zu Aufsatz-Sammlungen vorherrschend (vgl. zuletzt den von ELISABETH SCHMIERER herausgegebenen Offenbach-Bd, dazu hier 18,41f.). Die „Großen Komponisten“ (die neuerdings ohne Schutzumschlag, in optisch ansprechenderer Gestaltung, daherkommen) können so für einen Teilbereich die Nachfolge der „Wege der Forschung“ (Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft) antreten, die es ja nicht mehr gibt.

In der WdF-Reihe hatte KLAUS HORTSCHANSKY 1989 einen Band über *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform* herausgegeben (WdF, 613), aus dem IRENE BRANDENBURG den (Original-)Beitrag von STEFAN KUNZE übernommen hat. HORTSCHANSKYs Buch dokumentierte in 19 Aufsätzen die Gluck-Forschung bis 1980, die beiden Originalbeiträge waren 1981 bzw. 1982 datiert. Frau BRANDENBURGs Zusammenstellung schließt hier insofern nahtlos an, als neben einem Aufsatz von 1983 (BROWN) fünf 1988-1999 und elf seit 2000 erschienene Beiträge aufgenommen wurden.

Wie das Vorwort der Hrsgin (S. 7-9) erläutert, bietet der Band Aufsätze, „die sich nicht nur im

engeren Sinne mit Gluck und seiner Musik befassen, sondern dessen Persönlichkeit, Werk und Wirkung unter unterschiedlichen Prämissen kontextualisieren“ (S. 7). Auf eine fundierte „Chronik“ (S. 10-34), die Glucks Biographie vor den Hintergrund politischer, kultureller und wissenschaftlich-technischer Entwicklungen situiert, folgen vier unterschiedlich gewichtige Abschnitte.

**Gluck und die ‚Opernreform‘:** SILKE LEOPOLD und MICHAEL ZIMMERMANN (*Opernfehden und Opernreformen*, S. 39-62), Überblick über Polemiken seit der Zeit der Arcadia bis zum Gluckisten-Piccinnisten-Streit (S. 39-46) und zu den Reformversuchen in Parma (S. 48-50), Wien (S. 50-54; u.a. zu Calzabigis Vorstellung einer „in den Worten verborgenen Melodie“ speziell der Arie d'azione als Begründung für Glucks Parodie-Praxis, S. 51f.; vgl. auch KUNZE, S. 75), Stuttgart und Mannheim (S. 54f.) und Paris (S. 56-61; S. 56f. zu it. Arie und frz. Air). – STEFAN KUNZE (*Christoph Willibald Gluck, oder: die ‚Natur‘ des musikalischen Dramas. Versuch einer Orientierung*, S. 63-81) führt das Faktum, daß Glucks Musik „heute von klassizistischer Blässe angekränkelt scheint“ (S. 78), u.a. darauf zurück, daß sie „in einem höheren Maße, als dies sonst der Fall ist [...] von einer adäquaten Darstellung, für die die Partitur die Anhaltspunkte nur in Umrissen bietet“, abhängig sei (S. 71). – PAOLO GALLARATI (*Die Theorie der „Deklamationsmusik“*, S. 82-89) zeigt, daß Calzabigis Theaterästhetik die „Unmittelbarkeit des Ausdrucks der Leidenschaften“ und „Befreiung [...] von den gekünstelten Konventionen der Kultur, der Kunst und der höfischen Gesellschaft“ anstrebte (S. 87); diesem Ziel diene der deklamatorische Gesang. Gluck habe die Theorien des Dichters in die Praxis umgesetzt (S. 82f., 88). – NORBERT MILLER (*Christoph Willibald Gluck und die musikalische Tragödie. Zum Streit um die Reformoper und den Opernreformer*, S. 90-131) stellt in einem souveränen Überblick die Situation der Oper im Spätbarock, Glucks Zusammenarbeit mit Calzabigi und die französischen Reformoper dar, wobei jeweils repräsentative Szenen im Detail analysiert werden. [Es sollte sich herausgesprochen haben, daß der Schluß von Metastasios *Didone abbandonata* nicht „tragisch“ (so S. 98) ist.]

**Gluck in Wien:** GERHARD CROLL (*Gluck, Wien und Neapel*, S. 135-147) erinnert an Glucks Neapel-Aufenthalt 1752 (S. 135f.) und teilt aus Calzabigis Korrespondenz mit Fürst Kaunitz neue Details zu der für 1781 geplanten zweiten Reise mit (S. 138), die wegen des Todes der Kaiserin Maria Theresia nicht zustande kam. – SILKE LEOPOLD (*Glucks Chinesinnen*, S. 141-147), zu Metastasios Libretto und zu Glucks Vertonung, in der „ein Keim der Opernreform“ angelegt sei (S. 146). – SIBYLLE DAHMS (*Einige Fragen zur Originalfassung von Glucks und Angiolinis Don Juan*, S. 148-157) zeigt, daß 1761 die bekannte Kurzfassung des Balletts [nicht vollständig, vgl. hier 18,25] uraufgeführt wurde; die Langfassungen enthalten offensichtlich auch Musik, die nicht von Gluck stammt. – JOSEF-HORST LEDERER (*Von der Schwierigkeit, den ‚Göttern‘ und der Kunst zu dienen. Zu Christoph Willibald Glucks Wiener Musikdramen*, S. 158-175) beschreibt Glucks „schwierige Gratwanderung zwischen den ‚Göttern‘ der Hofburg und den Maximen seiner eigenen Kunst“ (S. 158) von *La Semiramide* bis zu *Paride ed Elena*. – GERHARD CROLL („Was machen wir mit dem Schluss?“ „Il fine“ in der italienischen *Alceste* von Gluck, S. 176-182) zeigt, daß das im Anschluß an die Wiener UA *Alceste* gegebene Ballett *Les petits riens* wohl von Franz Aspelmayr stammte (S. 178); spätestens 1770 dürfte es durch Joseph Starzers *Festa d'Alceste* ersetzt worden sein (S. 178f.). – BRUCE ALAN BROWN (*Glucks Rencontre imprévue und ihre Überarbeitungen*, S.183-203) weist nach, daß Dancourt, der *Les Pélérins de la Mecque* für Gluck eingerichtet hatte, kurz vor der UA Änderungen vornahm, da ein Handlungselement (der vorgetäuschte Tod Rezas) nach dem Tod der ersten Frau des Thronfolgers Joseph unpassend schien (S. 187f.). Die ursprüngliche Version, die an vielen Stellen besser zu Glucks Musik paßt, ist in einem Libretto von 1763 (S. 187) und einer Partitur von 1768 (S. 189f.) überliefert. – DÖRTE SCHMIDT (*Cythere assiégée. Favart, Gluck und die Möglichkeiten der Parodie*, S. 204-231), Auszüge aus der Habilitationsschrift der Verf.in, vgl. hier 9,22f.

**Gluck in Paris:** MICHELE CALELLA (*Ein ‚musikalischer‘ Streit? Bemerkungen zur Querelle der Gluckisten und Piccinnisten*, S.235-244) zeigt, daß vor Glucks Ankunft in Paris mit der Tragédie lyrique „das ‚Wunderbare‘ und die ‚melodische Asymmetrie‘“, mit der it. Oper „‚Tragik‘ [definiert als Abwesenheit des Wunderbaren] und ‚Periode‘“ assoziiert wurden (S. 236); als Folge der Querelle um Gluck wurde „die Periode der it. Musik mit dem *merveilleux* in Zusammenhang gebracht, während die unregelmäßige ‚musikalische Prosa‘ eng mit der Tragik verbunden war“ (S. 236f.). – THOMAS

BETZWIESER (*Musikalischer Satz und szenische Bewegung. Chor und „Chœur dansé“ in der französischen Oper*, S. 245-277) faßt theoretische Äußerungen zur Rolle des Chors in der Tragédie lyrique zusammen (S. 246-248) und handelt vom Chœur dansé, bei dem „die Tanzenden gewissermaßen zu Doppelgängern der [starr auf ihren Plätzen verharrenden] Choristen“ werden (S. 250). Gluck habe „die Choristen buchstäblich bewegt und auf diese Weise den Chor zu einer bis dato nicht gekannten Mobilität geführt“ (S. 271). – MICHAEL FEND (*Der Fehlschlag von Glucks Echo et Narcisse und die Probleme einer „musikalischen Ekloge“*, S. 278-290) erklärt den Mißerfolg mit dem „fundamentalen Widerspruch“ zwischen der Dramaturgie der Pastorale und des *drame* (S. 281), wobei die pathetischen Szenen als „quasi-tragische Unterbrechung einer pastoralen Welt“ eingeführt werden (S. 284). Das Publikum habe „das pastorale Moment primär mit dem Text, das tragische Moment mit der Musik assoziiert“ (S. 285).

**Gluck und die Nachwelt:** CHRISTOPH HENZEL (*Von der preußischen Nationaloper zum wahren Musikdrama. Zur Gluck-Rezeption in Berlin im 18. und 19. Jahrhundert*, S. 293-300) konstatiert die „Abwendung des Hofes 1807 von der italienischen Opera seria zugunsten Glucks [der als Vorläufer der „großen deutschen Oper“ galt, S. 294] und später auch Spontinis“ (S. 295); „binnen 30 Jahren“ wandelte sich „das Ansehen Glucks vom Begründer einer zukunftsfrüchtigen Musikdramatik zur konservativen Alternative zu Grand Opéra und Melodramma“ (S. 296). Diese Sicht prägt noch die Gluck-Biographie von Adolf Bernhard Marx (1863, S. 196f.). – GABRIELE BUSCHMEIER („*Le Jupiter de notre Olympe, l'Hercule de la musique*“. *Aspekte zu Berlioz' Gluck-Rezeption*, S. 301-314) stellt fest, daß die Pariser Aufführungen von den 30er Jahren bis zur Mitte des 19. Jhs „mit den Werken in ihrer ursprünglichen, von Gluck konzipierten Gestalt nicht mehr viel zu tun“ hatten (S. 305). Bei dem *Orphée* von 1859 (mit Pauline Viardot Garcia in der Titelrolle) handle es sich „nicht nur um eine ‚Mischform‘ von Glucks Opern, sondern um ein eigenständiges und originales Werk von Berlioz“ (S. 311). – WOLF GERHARD SCHMIDT („*Einsamer Leistern“ oder „machtloser Revolutionär“? Strategische Divergenzen in Richard Wagners Gluck-Rezeption*, S. 315-337) weist nach, daß „Wagners Gluck-Verständnis, wie es sich in seinen Schriften, Briefen und sonstigen Aufzeichnungen darstellt, durchaus uneinheitlich und mitunter inkonsistent ist“ (S. 315). Daß er sich in privaten Briefen kritischer äußerte als in Veröffentlichungen, sei damit zu erklären, daß „Wagner Gluck in seinen ästhetischen Schriften eine strategische Funktion zu[weist], die in erster Linie der Beglaubigung des eigenen Konzepts dient“ (S. 329).

Der Anhang bietet einen interessanten Bildteil (S. 341-370, leider nur s-w), Nachweis der Erstveröffentlichungen der Beiträge (S. 341f.), Gluck-Werkverzeichnis (S. 373-380), Bibliographie (S. 381-394; beides von der Hrsin IRENE BRANDENBURG) und Register (S. 395-400).

\*LAURINE QUETIN, *Le temps de la parole, le temps de la musique*, in: *Temps, durée dans la littérature des Lumières et ses marges, Études réunies par JEAN M. GOULEMOT, sous la direction de JEAN-JACQUES TATIN-GOURIER (Coll. Réseau Lumières)*, Paris: Le Manuscrit 2010, S. 73-84

Zeigt an Beispielen von Mozart, Salieri, Johann Christian Bach und Benda, wie die neue musikal. Dramaturgie in der Oper des späten 18. Jhs von der Entwicklung der Bühnenhandlung und dem Gefühlsausdruck der Figuren bestimmt wird.

PETER TSCHUGGNALL (Hrsg.), *Mozart und die Religion* (Im Kontext. Beiträge zu Religion, Philosophie und Kultur, 30), Anif/Salzburg: Mueller-Speiser 2010, IX + 268 S.

Im Mozart-Jubiläumsjahr 2006 organisierte PETER TSCHUGGNALL in Innsbruck ein Symposium (mit musikalischem Beiprogramm) zum Thema „Mozart und die Religion“ (vgl. die Programmübersicht, S. V-VII). Die Akten sind besonders schön gestaltet, mit eingeschalteten Gedichten von semier insayif (der mit einer Lesung in Innsbruck zu Gast war) und Farbphotos vom Friedhof zu St. Marx, Wien. Zu den fünfzehn Vorträgen, die beim Symposium gehalten wurden, sind drei weitere Studien hinzugekommen. Hier können nur Aufsätze mit klarem Opernbezug gewürdigt werden.

**I. Vor- und Fortschreibung: literarisch.** SYLVIA TSCHÖRNER (*Nun sag, wie hast du's mit der Religion? Jedermanns böser Bruder bei Tirso de Molina, in der Commedia dell'arte, bei Molière, Goldoni, Bertati und Da Ponte*, S. 11-26) zeigt, „dass der Stoff von den großen Dichtern – Tirso, Molière und Goldoni – wie die alten Moralitätenspiele verwendet wurde, um ethische, religiöse oder zumindest Botschaften zu transportieren, die ihnen heilig waren [...] Der Verfasser des *Canovaccio* [*L'Ateista fulminato*], Bertati und Da Ponte, die sozusagen Roh-Material für andere lieferten, dürften pragmatischer an ihre Texte herangegangen sein“ (S. 26). – ALBERT GIER (*Don Juan übernimmt sich. Liste und Listen Don Giovannis*, S. 27-38), kurz zu den ma. Vorbildern des Don Juan-Stoffs und zu Tirsos Drama als „Negativexempel“ (S. 28); die folgende *Don Giovanni*-Interpretation wird durch zahlreiche, mehr oder weniger stark divergierende Kommentare von JOACHIM HERZ (zit. in den Anmerkungen) entscheidend bereichert (oder vielleicht auch korrigiert). GIER sieht den Don Juan Da Pontes als Erotomanen (S. 30), „sexuellen Höchstleistungsportler am Rande der Erschöpfung“ (S. 37), dessen simulierte Empfindungen erst in Mozarts Vertonung zu echten würden (S. 38).

Die drei folgenden Beiträge sind literarischen Reflexen der Person und Musik Mozarts gewidmet: MICHAELA SCHWARZBAUER, *Eine vollkommene Variation über das von der Welt begrenzte, uns überlassene Thema. Reflexionen zu Ingeborg Bachmanns Ein Blatt für Mozart* (S. 39-46). – BRIGITTE SCHWENS-HARRANT, *Ein Mozart wie Gott. Kritische Anmerkungen zu Eric-Emmanuel Schmitts Mein Leben mit Mozart* (S. 47-59) [zutreffende Charakterisierung von Schmitts „Lebenshilfe-Prosa“ (S. 58) als der zeitgemäßen Form von Erbauungsliteratur (S. 50). Spätestens wenn Schmitt Mozart gegen die musikalische Avantgarde ausspielt (vgl. S. 51), dürfte jedem Leser klar werden, daß dieser Mann zutiefst unmusikalisch ist. Übrigens: SCHWENS-HARRANTS Ansicht, Leute wie Schmitt seien „Schriftsteller, müssten also schreiben können“ (S. 58), ist die Fehleinschätzung des Jahrzehnts]. – STEFAN BODO WÜRFEL, *Mozart auf der Reise in den Himmel. Verehrung und Verklärung in neuerer Mozart-Belletristik* (S. 61-70) [zeigt, wie aktuelle Mozart-Anverwandlungen die Klischees des erotomanen Hippies und des musikalischen Erlösers zusammenführen].

**II. Brennpunkte: musikalisch.** PETER PAUL KASPAR (*Mozart und sein Gott*, S. 73-79) betont, daß der Komponist „kein allzu frommer Mensch“ war (S. 73). Es folgen vier Beiträge zu Mozarts Kirchenmusik, einer zur Tonartensymbolik und einer über Mozarts Beziehung zur Volksmusik.

**III. Im Umfeld: kulturgeschichtlich.** PETER WITTIG (*König von Kreta – biblischer Held? Mozarts Idomeneo im Schnittpunkt der Überlieferungen, oder: verschiedene Gründe, seinen Nachwuchs umzubringen*, S. 179-189) vergleicht den Idomeneo-Stoff mit den antiken Referenztexten, mit den biblischen Erzählungen von Abraham und Isaak und von Jephthas Gelübde und mit dem Opfer Iphigeniens in Aulis. – NILS HOLGER PETERSEN (*Mozart und das Jüngste Gericht: der Komtur, die Posaune Gottes und... Søren Kierkegaard*, S. 191-205) zeigt, „dass Mozart bewusst kirchliche Assoziationen angewendet hat, um die Repräsentation des Komturs sowie insbesondere die himmlischen Richterstimmen in *Don Giovanni* und *Idomeneo* überzeugend darzustellen“ (S. 202); zu Kierkegaards *Don Giovanni*-Interpretation S. 194-199. – JOSEF SULZ (*Wolfgang Amadeus Mozart: Katholik und Freimaurer*, S. 223-239) hält Mozart für gläubig (seine etwas naive Frage „wie könnte man Messen komponieren ohne Glauben“, S. 228, hat KASPAR, s.o., überzeugend beantwortet), nimmt aber an, daß für ihn zwischen Katholizismus und Freimaurerei kein Widerspruch bestand. – PETER TSCHUGGNALL (*Mozart und die Religion. Ein Diskurs über Ästhetik und Theologie*, S. 241-256) beschließt das transdisziplinäre Gespräch mit facettenreichen, zitatengespickten Überlegungen zu Mozarts Religion und zur Mozart-Rezeption der Theologen.

URSULA KRAMER (Hrsg.), *Lieto fine? Musik-theatralische Schlussgestaltung um 1800* (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, 40), Tübingen: Francke 2009, 242 S.

Im Wintersemester 2002/03 widmete sich das Studium Generale an der Universität Mainz der Frage „Was ist Glück“; in diesem Zusammenhang fand im Februar 2003 eine von REINHARD WIESEND organisierte Tagung zum Opernschluß um 1800 statt, deren Akten – mit einiger Verzögerung – von URSULA KRAMER herausgegeben wurden. Elf Referaten geht einleitend (S. 9-17) eine Problem-skizze zur „musikalischen Dramaturgie des Schließens“ (S. 15) voraus: REINHARD WIESEND (inzwischen im Ruhestand) betont die Bedeutung musikalischer Entwicklungen wie der „Etablierung und de[s] großdimensionierte[n] Ausbaus[s] des Finales“ (S. 15). [Daß die Bösen unterliegen und vom glücklichen Ende ausgeschlossen bleiben (S. 12), trifft z.B. schon auf Händels Alcina oder Melissa (*Amadigi di Gaula*) zu.]

KARL BÖHMER (*Der Übergang vom Drama zu Spektakel und höfischem Fest am Beispiel von Mozarts Idomeneo*, S. 19-34) verweist auf den engen „Zusammenhang zwischen der großen Oper und dem höfischen Fest“ in München (S. 21), der „allzu Tragisches“ (S. 20) ausschloß. Für den *Idomeneo*-Schluß habe Mozart „eine gleichsam atemlose Szenenfolge ohne retardierendes Moment“ konzipiert (S. 31). „Erst im riesigen Schlussballett sollten sich die aufgestauten Spannungen endlich lösen und im festlichen Charakter der Ballettchaconne ihre Überhöhung finden“ (ebd.).

URSULA KRAMER („*Wozu muß das Stueck einen froelichen Ausgang haben? Zum Finalproblem im deutschen Musiktheater des späteren 18. Jhs.*“, S. 35-70) nennt Kantate (Scheibe, *Ariadne auf Naxos*, S. 37-42) und Handlungsballett (S. 42-44) als Vorbilder für tragische Schlüsse, wie man sie in Bendas Melodramen (S. 44-52) und im Singspiel erstmals bei Holzbauer (*Günther von Schwarzburg* 1777) findet (wobei die „Abschiedsarie des Protagonisten“ ins Rezitativische aufgelöst wird, S. 59). – DANIELA PHILIPPI (*Zur Beachtung des Lieto fine von Seiten der Literaten um 1800 – dargestellt am Beispiel von Christoph Willibald Glucks Iphigénie en Tauride*, S. 71-84 [zur Änderung des Schlusses nach der Pariser UA vgl. BETZWIESER, dazu hier 18,25]) stellt Kommentare Goethes, Schillers, Herders und Heines anlässlich der Weimarer EA der taurischen *Iphigénie* (27.12.1800) zusammen, aus denen u.a. hervorgeht, daß der *Dea ex machina*-Schluß keinerlei Anstoß erregte.

HERBERT SCHNEIDER (*Zur Entwicklung und Bedeutung des Final-Vaudeville*, S. 85-122): „Das Final-Vaudeville nimmt seinen Ausgang im Theater Gherardis [Ende 17. Jh.] und kommt mit dem Théâtre de la Foire zur Blüte. Im Nouveau Théâtre Italien und im Théâtre Favarts wird es ebenso zahlreich praktiziert und auch zum beliebten Finale-Gesang der seit der Querelle des Bouffons neu komponierten Opéra-comique, deren internationale Verbreitung die Übernahme im deutschsprachigen ‚Singspiel‘ [u.a. Christian Felix Weiße, S. 112] und auch in der Komödie mit Gesang zur Voraussetzung hat. Im Théâtre de la Foire diente es oftmals der Fiktionsdurchbrechung und Episierung und damit der Überwindung der Distanz zwischen Gesellschafts- und Theaterspiel [captatio benevolentiae]“ (S. 116f.). [Daß das Publikum des ‚Parterre‘, das über den Erfolg des Stückes entscheidet, „immer nur als ‚Messieurs‘ angesprochen wird“ (S. 92), erklärt sich daraus, daß Frauen nur zu den Logen Zutritt hatten. – S. 107 Couplet Gillins v. 6 „suspect“ i. wohl ‚respect‘. Die Bitte um Applaus, die im Vaudeville-Theater des 19. Jhs. „nicht mehr zeitgemäß“ war (S. 111), kehrt in den Operetten-Einaktern Offenbachs – als Zitat der Praxis des 18. Jhs? – zurück, wobei gewöhnlich eine der effektivsten Nummern der Partitur aufgegriffen, allerdings nicht reihum von allen Solisten gesungen wird.]

KLAUS LEY (*Zum glücklichen Ende der Rettungsoper (Paisiello, Cherubini, Spontini)*, S. 123-159) skizziert die ästhetischen Voraussetzungen (einschließlich it. Einflüsse), die zur Herausbildung der ‚Rettungsoper‘ als einer Sonderform des Opéra comique führten. Wesentliches Merkmal des Typus sei, daß die „Gesamtdramaturgie“ vom *lieto fine*, „vom Gedanken der Rettung her zu denken“ sei (S. 139), wobei „die beglückende Lösung durch ein in menschlich diesseitigen Dimensionen verbleibendes ‚Wunder‘ [zum „merveilleux naturel“ vgl. S. 140] bewirkt“ werde (S. 146). Impliziert ist damit die m.E. entscheidende Plötzlichkeit des glücklichen Endes (vgl. S. 134). Abschließend (S. 146-156) werden Werke der im Titel genannten Komponisten kurz charakterisiert. [Zu Cherubinis *Elisa* vgl. E. SENICI, *Virgins on the Rocks: Alpine Landscape and Female Purity in Early Nineteenth-Century Italian Opera*, PhD. Ann Arbor 1998. – Zum Verhältnis von Musik und gesprochenen Dialogen (S. 137) vgl.

BETZWIESER, dazu hier 10,23f.] – GABRIELE BUSCHMEIER (*Der dénouement in der Tragédie lyrique um 1800*, S. 161-174) zeigt zunächst, daß für Theoretiker von du Roulet bis Jouy auch in der ersten Oper ein glückliches Ende geboten schien (S. 162-164), während in der Praxis „für die Textdichter von ersten Opern bereits seit den 1780er-Jahren durchaus die Alternative bestand, zwischen glücklicher und tragischer Schlußgestaltung zu wählen (...). Allerdings stießen die tragischen Schlüsse an der Académie Royale fast immer auf Widerstand und wurden nach den ersten Aufführungen gemeinsam von Textdichter und Komponist umgeschrieben“ (S. 174). – ARNO MÜNGEN (*Finallösungen in Spontinis französischen Opern*, S. 175-182) erklärt Spontinis lebenslanges Festhalten an der Konvention des *lieto fine* mit der Einbindung seiner Opern „ins höfische Festzeremoniell“ (S. 181) und hebt den Kontrast zwischen der „dunklen Welt“ noch des dritten Finales der *Vestale* und der folgenden Ballettmusik hervor (S. 180).

WOLFRAM ENBLIN (*Die Schlussbildung in den opere serie Ferdinando Paërs. Textliche Vorlage und musikalische Umsetzung*, S. 183-202) zeigt, „dass Schlussfinali in den opere serie formal gesehen sehr wohl dieselben Kriterien wie zwischenaktbeschließende große Finali erfüllen können“ (S. 188), wenn auch generell „größere, z.T. stark aufgefächerte Binnenfinali“ „kurzen, oft einsätzigen Ensembles bzw. Tutti am Ende des letzten Aktes“ gegenüberstehen (S. 190). Tod einer Hauptfigur wurde noch nicht überall als Konfliktlösung akzeptiert (S. 192f.).

LUDWIG STRIEGEL (*Lieto fine – oder auch nicht. Didaktische Möglichkeiten einer szenischen Interpretation*, S. 203-207), zur „szenischen Interpretation“ im Musikunterricht [*docile* im letzten Finale der *Nozze di Figaro* heißt nicht „gelehrig“, so S. 206f., sondern 'nachgiebig'.]

JÜRGEN BLUME (*Lieto fine im deutschen Oratorium um 1800*, S. 209-230) zeigt an Beispielen von Weinlig, Johann Abraham Peter Schulz, Haydn und Beethoven (*Christus am Ölberge*), „dass sich das *Lieto fine* im geistlichen Oratorium aus theologischen Gründen zwar nicht zwangsläufig ergibt, aber in vielen Oratorien einen sinnvollen und konsequenten Abschluss bildet. (...) Nicht zuletzt haben die Ästhetik der Empfindsamkeit und die aufgeklärte Religiosität einschließlich freimaurerischer Gedanken (...) den Weg für ein *Lieto fine* gebahnt“ (S. 228).

PETER NIEDERMÜLLER („...daß am Ende auch noch der ganze Chor singend einschwebt...“ *Musikalische Konzeption und Usancen des Konzertwesens in Ludwig van Beethovens Neunter Sinfonie*, S. 231-242) zeigt, daß Beethoven die Neunte Sinfonie „in die Tradition der literarisch-musikalischen Akademien“ in Wien stellte (S.235); wie schon bei Schiller (S. 238) solle die Trennung zwischen Sängern und Publikum aufgehoben werden; der Chor erscheine als Stimme des 'Volkes' (vgl. S. 236f.) [zur gemeinschaftsstiftenden Funktion des Chores in Rousseaus Theaterkonzeption vgl. W. PROß, dazu hier 11,16; zu Wagners Verständnis des Schlußsatzes der Neunten Sinfonie vgl. A. STOLLBERG, dazu hier 18,45].

[Gioachino] Rossini, *Il barbiere di Siviglia (Almaviva o sia L'inutile precauzione. Der Barbier von Sevilla*. Commedia in due atti. Libretto von Cesare Sterbini. Nach Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Deutsche Übersetzung von RICHARD BLETSCHACHER. Klavierauszug von RASMUS BAUMANN, Kassel etc.: Bärenreiter 2010, BA 10506a, XIV + 517 S.

[Gioachino] Rossini, *Il barbiere di Siviglia [Almaviva o sia L'inutile precauzione]*. A cura di PATRICIA B. BRAUNER. Urtext [Studienpartitur], Kassel etc.: Bärenreiter 2008, TP 411, XXIII + 552 S.

Der *Barbier* ist nicht nur (immer noch) Rossinis meistgespielte Oper, mit der kritischen Ausgabe von ALBERTO ZEDDA (Ricordi 1969) begannen auch eigentlich die modernen editionsphilologi-



Obwohl BLETSCHACHER in den Rezitativen manchmal bewährte Lösungen ohne Not verschmähmt (z.B. „Hört weiter“ für Figaros „Non basta“, oder „Vortrefflich“ für Almavivas „Ma brava“; die Alternativen „Genug nicht“ [S. 60] bzw. „Sehr gut das“ [S. 61] könnten wirklich nur Opernfiguren einfallen), sind auch die Rezitative meist prägnant und witzig übersetzt; vgl. bei der ersten Begegnung Almavivas mit Figaro „Wie dieser Kerl mich ansieht!“ für „Chi sarà mai costui?“ (S. 56); oder „Doch beim Teufel, sag mir erst, alter Gauner, wie kommst du denn hierher?“ für „Ma cospetto! Dimmi un po', buona lana, come ti trovo qua?“ (S. 57; der Fortschritt gegenüber KOLLMANNs „Doch vor allem sage an, wie es zugeht, daß ich dich treffe hier?“ oder NEITZELs „Ja potztausend, du geriebene Pflanze, dich seh' ich plötzlich hier?“ ist offensichtlich). Vieles ist sehr plastisch, so Bartolos mürrischer Kommentar zu Rosinas angeblichem Notenblatt: „Der Titel einer Oper? Wohl das übliche süß-sauere Gewinsel, nichts weiter als ein zähes, melancholisches poetisches Palaver. Grausame Zeiten! O Geschmacksverirrung!“ (S. 62; „Un drama! Bella cosa! / sarà al solito un dramma semiserio, / un lungo malinconico noioso / poetico strambotto: / barbaro gusto! Secolo corrotto!“). Manches ist ein bißchen grob geraten, z.B. wenn Almaviva Bartolo „Du alter Hosenscheißer!“ hinterherrscht (für „ah vecchio rimbambito“, S. 66; wenn es denn sein muß, sollte es wohl ‚Winkelkacker‘ heißen, aber ich würde NEITZELs „Du älter, blöder Trottel!“ vorziehen); oder auch im Duett Figaro – Almaviva (# 4, S. 83): „Solch ein Kerl voll wie ein Schlauch, / der sich kaum mehr halten kann, / der missfällt dem Fräulein auch, / so denkt sich der kluge Mann“ für „Perché d'un che poco è in sé, / che dal vino casca già, / il tutor, credete a me, / il tutor si fiderà...“ (vgl. KOLLMANNs „Wer im Wein sich ganz verlor / Und so voll betrunken ist, / Setzt mir keinen Floh ins Ohr, / Denkt der alte Rabulist“, wo der Rabulist nur des Reimes [wie Figaros „Cicero aller Barbieri“ nur des daktylischen Rhythmus] wegen da ist); im selben Duett (S. 80 und ff.) ist „Ja, das hab ich gut getroffen!“ für „Che invenzione prelibata“ natürlich um Klassen besser als das traditionelle „Dies der erste von den Kniffen!“

Der Anhang (S. 451-517) bietet von Rossini notierte Gesangsvarianten (Verzerrungen) vor allem zu Rosinas Cavatina (# 5, S. 451-457), die Arie „Ah se è ver“, die Rossini für Joséphine Fodor-Mainvielle arrangiert haben könnte (S. 459-469, vgl. S. VI), die Arie, die die Righetti-Giorgi in Bologna (1816) statt „Contro un cor“ (# 11) sang (S. 472-477), und eine von Pietro Romani (Florenz 1816) komponierte Alternativ-Arie zu Bartolos „A un dottor della mia sorte“ (# 8; S. 478-488), schließlich (S. 489-517) transponierte Versionen der Nummern # 5, # 11 (Rosina) und # 6 (Basilio). Weiteres (u.a. die neapolitanische Version, für die die Rolle Bartolos wie üblich in den lokalen Dialekt umgeschrieben wurde) und Informationen zur frühen Aufführungsgeschichte des *Barbieri* allgemein bietet der Kritische Bericht der Ausgabe (vgl. S. VI).

*Rossini und das Libretto. Tagungsband*, hg. von RETO MÜLLER und ALBERT GIER, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2010 (Schriftenreihe der Deutschen Rossini Gesellschaft e.V., 6), XIV + 229 S.

Anfang Oktober 2007 veranstaltete die Deutsche Rossini Gesellschaft in Zusammenarbeit mit der Bamberger Romanistik eine deutsch-italienische Tagung zu Rossinis Libretti und Librettisten (die erste Tagung überhaupt, die ausschließlich dem Textsubstrat seiner Opern gewidmet war; vgl. das Programm, S. VII). Der vorliegende Band vereinigt die dreizehn Referate (acht in dt., fünf in it. Sprache). Einleitend charakterisiert ALBERT GIER (*Zwischen den Zeiten*, S. VII-XIII) Rossinis Opern als „Knotenpunkt“, in dem aus dem Ancien Régime stammende und zukunftssträchtige Tendenzen konvergieren (S. VIII), und situiert die Beiträge im Spannungsverhältnis von Tradition und Innovation (S. IXf.).

FRIEDRICH LIPPMANN (*Rossinis Stil in seinen Opere buffe und deren Szenentypen*, S. 1-8) wendet sich gegen STEFAN KUNZES (von DAHLHAUS aufgegriffene) Auffassung, Rossinis Klassizismus sei von „ironischer Distanzierung“ geprägt (S. 1), und betont mit F. D'AMICO den „spirito

orgiastico“ seiner Musik (S. 3); im folgenden (S. 5-8) verzeichnet er „einige immer wiederkehrende Szenentypen“.

MATTHIAS BRZOSKA (*Le dénouement heureux – Finalkonzeptionen der französischen Oper von Spontinis Olimpie bis zu Rossinis Guillaume Tell*, S. 9-19) zeigt, „dass Rossini das singuläre Experiment seines Vorgängers Spontini, mit der ersten Fassung der *Olimpie* ein tragisches Finale in die französische Tragédie lyrique einzuführen, nur ein einziges Mal nachvollzogen hat, nämlich in *Le Siège de Corinthe*. Bereits hier verzichtete er auf einen konzisen Abschluß der Solistenhandlung“ (S. 18). In *Moïse* legt Jouys Text den Akzent auf das glückliche Ende der Kollektivhandlung und tilgt „jegliche Spuren von individueller Tragik“ (S. 14); in *Guillaume Tell* findet die Liebeshandlung (entgegen der Intention des Librettisten, vgl. S. 17f.) gar keinen Abschluß.

ARNOLD JACOBSSHAGEN (*Der Mythos vom elenden Poeten. Anmerkungen zu Andrea Leone Tottola*, S. 21-32) macht Stendhal als Urheber der herabsetzenden Anekdoten über Tottola (und über Operndichter überhaupt) namhaft, die im 19. Jh. kursierten (S. 22-27), und nennt als wesentliche Aspekte von Tottolas Schaffen „die Einführung der Prosodialogie, die Rezeption der modernen französischen Dramatik und die Entwicklung der neapolitanischen Opera semiseria“ (S. 28).

ELISABETH SCHMIERER („*Zu leicht und 'boulevardier'?*“ *Zum Verhältnis von Libretto und musikalischer Gestaltung in Le Comte Ory*, S. 33-47) nimmt an, Scribe habe im *Comte Ory*, dessen Stoff „nicht umstandslos buffonesk“ (S. 35) sei, „das tiefere Sentiment der Charaktere“ ausdrücken wollen (S. 45); das Libretto gehöre „eher dem mittleren Genre an“ (S. 46). Andererseits sieht sie sich genötigt einzuräumen, die Musik hebe „den Giocoso-Charakter doch sehr stark hervor“, so daß das Stück als „Satire über [eher: Parodie auf] die Rettungsoper“ wirke (S. 45). Das ist zweifellos richtig; ob Scribe (oder irgendjemand anders) offensichtliche Genre troubadour-Zitate wie die der Rückkehr der Kreuzfahrer harrenden Damen, verliebte Knappen oder falsche Eremiten 1828 überhaupt ernst meinen konnte, darf freilich bezweifelt werden. [Vgl. zu *Le Comte Ory* auch HAUPTMANN, dazu hier 12,39f.]

PAOLO FABBRI (*Gigli borbonici e voti fervidi: Rossini e la cantata scenica*, S. 49-56) gibt eine Übersicht über Rossinis einschlägige Werke (S. 50f.: fünf Kantaten für Neapel 1816-1821; zwei weitere wurden 1822 in Verona, eine letzte 1829 in Bologna aufgeführt). Die Stoffwahl – auf der Opernbühne längst unmodern gewordene mythol., pastorale oder allegorische Sujets (vgl. S. 53) – wird als Nobilitierung der oft trivialen Aufführungsanlässe (Familienfeiern im Herrscherhaus u.ä.) gedeutet (S. 53f.).

SAVERIO LAMACCHIA (*I 'cugini' parruchieri italiani di Figaro*, S. 57-66 [vgl. hier 18,38f.]) verfolgt die Geschichte der Cavatina Cicalas, die G. CHRISTEN als Modell von „Largo al factotum“ namhaft machte (vgl. hier 6,16). Der Text findet sich erstmals in V. Fioravantis *Matrimonio per susurro* (Text G. Caravita, Lissabon 1803, vgl. S. 59f.), dann u.a. in Fioravantis *Amore ed avarizia* (Text A.L. Tottola, Rom 1811, vgl. S. 61). Der geschwätzige, intrigante Barbier hat im übrigen seinen festen Platz in der Opera Buffa (Beispiele dafür S. 62-65). [Im Duett von Bucelli (S. 63) kann Ninetta nicht „se vorrai vedermi cotto“ singen, offenbar ordnet die Quelle die Verse in diesem A due falsch zu. – Zur „comunanza del formulario verbale tra i librettisti dell'epoca“, S. 65, vgl. jetzt auch A. GIER, „...come un colpo di cannone...“ *Sprache, Stil und Formelhaftigkeit der Libretti für Rossini*, *Il Saggiatore musicale* 14 (2007), S. 153-163.] Sehr überzeugend die Differenzierung zwischen dem Figaro der Oper und jenem der Schauspiel-Vorlage (S. 66).

ALESSANDRO ROCCATAGLIATI (*Interventi rossiniani nei testi dei librettisti*, S. 67-84) weist auf einige „microconvenzioni“ der Versvertonung hin (u.a. Behandlung der Tronca-Reime am Ende syntakt. Einheiten; S. 69-71) und behandelt dann Beispiele für Änderungen Rossinis (Streichungen, Umstellungen) in Arien und Ensembles.

BERND-RÜDIGER KERN (*Rossinis Libretti und ihre Vorlagen*, S. 85-96) vergleicht fünf Opern (*Barbiere, Italiana, Cenerentola, Gazzetta, Matilda di Shabran*) hinsichtlich der Chöre und Ensemble-szenen. Daß, wie richtig festgestellt wird (S. 95), der Chor z.B. in den Werken für nordit. Theater deutlich mehr eingesetzt wird als in den für Rom oder Neapel komponierten, spricht kaum dafür, „dass Rossini eigene Vorstellungen von einem Libretto hatte und sicherlich Einfluss, auch und insbesondere auf die Formen innerhalb seiner Opern, genommen hat“ (S. 95).

MARTINA GREMPLER (*Rossinis Libretti und die Zensur*, S. 97-109) verweist auf häufige „In-

konsequenzen“ der Zensurbehörden (S. 98) und geht näher auf die Verhältnisse in Neapel (S. 99f.), Rom (S. 100-103), die Zensur in der Opera buffa (S. 103-106; *L'Italiana in Algeri* S. 105f.) und die Neutextierung des *Guillaume Tell* ein (S. 106-109).

RETO MÜLLER (*Rossini und das Libretto – Hinweise in Briefen und Dokumenten*, S. 111-137) stellt die (nicht sehr zahlreichen) Äußerungen Rossinis über seine Textdichter, Dramaturgie, Ästhetik, Stoffwahl des Librettos und (leider kaum aussagekräftig) die Zusammenarbeit mit den Librettisten zusammen.

FABIO ROSSI (*L'eredità linguistica lasciata da Goldoni al melodramma primottocentesco*, S. 139-157) hebt den Anteil hervor, den die vom Einfluß Goldonis geprägten Librettisten an der Entstehung einer it. Umgangssprache hatten (S. 143; vgl. S. 154-156 zu Gherardini), und weist zahlreiche wörtliche Übereinstimmungen zwischen Goldonis Komödien und den von Rossini vertonten Libretti nach.

MARCO BEGHELLI (*Le didascalie nei libretti rossiniani*, S. 159-184) entwickelt eine Typologie des dramatischen Nebentexts (S. 160-163), verweist auf die Problematik der typographischen Gestaltung (S. 163-167); analysiert das Verhältnis von Nebentext und Figurenrede im historischen Wandel (S. 167-172). Wenn Bühnenbilder, Gestik etc. bekannten Konventionen gehorchen, kann der Nebentext knapp gefaßt sein (vgl. S. 174f. zum Gebrauch von „ecc.“). Wenn die Vertonung Vorgaben des Nebentexts ignoriert, ergeben sich für den Herausgeber kaum lösbare Probleme (vgl. S. 179ff.).

UDO REINHARDT (*Der Stoffkomplex um Pyrrhos, Andromache, Hermione und Orest. Text – Bild – Tradition*, S. 185-208) gibt einen fundierten Überblick über die Stofftradition und die (in diesem Fall nicht allzu reichhaltigen) ikonographischen Zeugnisse: Euripides (S. 186-189), andere antike Quellen (S. 190-193; Vergil, S. 192), Racine (S. 196-203), Rossini (S. 205-208). [Salvis Libretto *Astianatte* (1701) wurde im 18. Jh. nicht neunmal (so S. 203), sondern mindestens 40mal vertont, oft allerdings als *Andromaca* (vgl. die Nachweise bei REISCHERT). Salvi läßt die Geschichte mit einem Lieto fine schließen; der Mißerfolg von Grétrys *Andromaque* (1780) wie Rossinis *Ermione* könnte auch damit zusammenhängen, daß das Publikum (das auch mit *Otello* Schwierigkeiten hatte, wie die Lieto fine-Version beweist) Ermiones rasende Eifersucht als Motiv eines tragischen Schlusses nicht akzeptieren mochte.]

Den Band beschließt eine von RETO MÜLLER erstellte, nützliche *Bibliographie der* [Forschung zur] *Rossini-Librettistik* (S. 209-218).

\*RENATO RAFFAELLI, *Le fonti classiche nella Zelmira di Rossini e Tottola*, aus: Latina Didaxis XXIV. Atti del Congresso 17-18 Aprile 2009. La didattica del latino e l'editoria. III – I testi di divulgazione, a cura di SILVANA ROCCA (Pubblicazioni del D.A.R.FI.CL. E T. Francesco Della Corte, N.S. 233), Genova: Compagnia dei Librai 2009, S. 39-59

Tottolas *Zelmira*-Libretto (1822) basiert auf der frz. Tragödie *Zelmire* von Dormont de Belloy, die ihrerseits die Geschichte von Hypsipile und den männermordenden lemischen Frauen in der Form, die Metastasio (*Issipile*, 1732) ihr gegeben hat, als ihre Quelle nennt (S. 42; vgl. auch den von S. LAMACCHIA hg. *Zelmira*-Bd der „Libretti di Rossini“, dazu hier 16,40f.). RAFFAELLI analysiert Metastasios Libretto (S. 42-50) [zum Dilemma, daß „Issipile, che in realtà è un modello di pietà filiale, deve soffrire d'esser creduta l'assassina del genitore“, S. 49f., gibt es bei Metastasio zahlreiche Parallelen, vgl. z.B. Arbace in *Artaserse* (1730), der als Königsmörder gilt, weil er seinen Vater deckt]; Belloy hat die Verbindung zum Massenmord der lemischen Frauen gelöst (S. 51) und als weiteren Beweis für Zelmiras Tochterliebe den Zug eingeführt, daß sie den Vater mit ihrer Muttermilch nährt (S. 52-59; vgl. dazu LAMACCHIA sowie hier 9,28).

KLAUS LEY, *Latentes Agitieren: „Nabucco“, 1816-1842. Zu Giuseppe Verdis früherer Erfolgsoper, ihren Prätexten, ihrem Modellcharakter* (Studia Romanica, 152), Heidelberg: Winter 2010, XI + 244 S.

Sucht die (nicht zuletzt durch Verdis widersprüchliche Angaben zur Entstehung der Oper, vgl. S. 3, 94-96, 131f., entstandene) Unklarheit über die (politische) Aussage des *Nabucco* zu beseitigen, indem er zunächst (S. 13-80) die Auseinandersetzungen mit der „komplexen Symbolgestalt“ (S. 8) *Nabucco* im frühen 19. Jh. untersucht, dann (S. 81-165) die Oper Soleras und Verdis vor dem Hintergrund der Entstehungsgeschichte deutet.

Nach dem Sturz Napoléons verfaßte Giovanni Battista Niccolini ein *Nabucco*-Drama (gedr. 1819; S. 15-45), das, so LEY, gegen die orthodoxe Lesart des Jesuiten Ringhieri (1770/71) und die „aufdringlich legalistisch-restaurative Tendenz“ einer Tragödie Pagani-Cesas Ideen der Aufklärung vertrete und seinen *Nabucco* (Nebukadnezar I.) mit dem (trotz seines Scheiterns) bewunderten Napoléon gleichsetze (S. 26). [Anhand der im Anhang (S. 193-223) vollständig wiedergegebenen anonymen dt. Übers. von 1826 kann man sich davon überzeugen, daß Niccolinis *Nabucco* monoman nach Kriegsruhm strebt und für den Freiheitswillen des Volkes, auf den Arsace-Carnot ihn hinweist, keinerlei Verständnis hat; ob das so positiv gemeint ist, wie LEY annimmt, sei dahingestellt.] Das frz. Schauspiel von Anicet-Bourgeois (1836; S. 55-70), das den in der Bibel erwähnten Nebukadnezar II. zum Protagonisten macht, hat mit Niccolini und Napoléon nichts zu tun, diente aber als Vorlage für ein Ballett von Antonio Cortese, das in Mailand 1838 zur Krönung Kaiser Ferdinands I. zum König von Venedig und der Lombardei zur Aufführung kam (S. 71-80) und *Nabucco* „im Sinne der Restauration positiviert“ (S. 79). Warum er dann doch wieder für Napoléon stehen soll (ebd.), ist nicht ersichtlich; sehr viel näher läge es, wenn es denn schon sein muß, *Nabucco* (wie schon bei Pagani-Cesa, vgl. S. 48) mit Franz I., die illegitime Abigail mit seinem Schwiegersohn Bonaparte und Fenena mit Ferdinand zu identifizieren.

Hinsichtlich der politischen Intention der Oper ist die Argumentation widersprüchlich: Zum einen vertrete sie „nicht direkt revolutionäre Ideen“ (und indirekt? S. 170), eine „Übertragung der Tyrannenrolle Nabuccos [ist er wirklich ein Tyrann?] auf den habsburgischen Kaiser“ sei 1842 auch noch nicht denkbar gewesen (ebd.). Andererseits soll *Nabucco* als Parodie des „systemstützenden“ (S. 80) Cortesi-Balletts „zu dem auch patriotischen Erfolg [geworden sein], als den das Trio der Urheber – Merelli, Solera und der Komponist – ihn [sic] geplant hatte“ (S. 135), obwohl es wenige Zeilen weiter heißt, „die zielstrebige geplante Integration national-patriotischer Tendenzen in die musikdramatischen Werke Verdis setzt erst im Gefolge des in dieser Form unerwartet großen Erfolgs von *Nabucco* ein“ (S. 135) – wie denn nun? Zielführender sind die Bemerkungen zur von Victor Hugos Poetik inspirierten (S. 97, 113) „Fragmentarisierung“ des Werkes (S. 96) – einer „hybriden Verbindung von Psalmengesang und 'drame bourgeois'“ (S. 146) –, die dazu einlud, „aus den diversen Einzelteilen politisch aussagekräftige Aspekte zu isolieren“ (S. 95) – m.a.W.: Der 'Gefangenenchor' wurde erst mit politischer Bedeutung aufgeladen, als sich in der it. Gesellschaft ein dringendes Bedürfnis nach patriotischen Gesängen bemerkbar machte. Das will LEY allerdings nicht wahrhaben.

Dem Manuskript hätte eine sorgfältige Lektorierung gutgetan: Das Buch wimmelt von syntaktischen und grammatischen Inkongruenzen, Stilblüten und nahezu unverständlichen Sätzen („die Juden [...] werden [...] aggressiv [...] in allerdings zu Einzelpersonen aufgelöster Form gegenüber Ismael“, S. 64; „die Gefangensetzung und Verurteilung seines Vaters [...] der bei den Carbonari [!] für die Befreiung Italiens eingesetzt war. Verdi seinerseits zeigte sich, allerdings erst später, als von Beginn an [!] von extrem patriotischem Engagement beseelt“, S. 84; etc.etc.).

\*PHILIP GOSSETT, *The Hot and the Cold. Verdi Writes to Antonio Somma about Re Lear*, aus: *Variations on the Canon. Essays on Music from Bach to Boulez in Honor of CHARLES ROSEN on His Eightieth Birthday*, ed. by ROBERT CURRY, DAVID GABLE, and ROBERT L. MARSHALL, Rochester, NY: University of Rochester Press 2008, S. 207-224

Unterscheidet zwei Phasen (April 1853 – Mai 1854, Januar 1855 – April 1856, S. 208f.) in Verdis und Sommas Korrespondenz zum *Re Lear*-Projekt. In Verdis Briefen an Librettisten gebe es ‚kalte‘ (allgemeine Bemerkungen zur Dramaturgie, den Charakteren, Versformen und zur musikalischen Struktur, S. 210) und ‚heiße‘ Kommentare („Verdi refers to musical-poetic interactions that are developing as he sketches the music: he asks a librettist for specific modifications“, S. 211), wie an der Korrespondenz mit Somma zur ersten Szene des *Ballo in maschera* verdeutlicht wird (S. 214-220). In den Briefen zum *Re Lear* „there is not a single ‚hot‘ interchange“ (S. 221); der Komponist hat offenbar nie Musik zu diesem Libretto geschrieben, folglich dürfte die hier (S. 211-213) erstmals veröffentlichte frühe Skizze von Leonoras Cavatina „Me pellegrina ed orfana“ (*La forza del destino*), die einen (modifizierten) Text aus Sommas *Lear* verwendet (S. 209f.), erst während der Arbeit an *La forza del destino* entstanden sein.

CHRISTIAN SPRINGER, *Giuseppe Verdi: Simon Boccanegra. Dokumente – Materialien – Texte zur Entstehung und Rezeption der beiden Fassungen*, Wien: Praesens 2008, 719 S.

Dieses sehr nützliche Buch bietet „all jene Dokumente, Texte und sonstigen Materialien zu den beiden Fassungen von Giuseppe Verdis *Simon Boccanegra* [...] die wenig oder gar nicht bekannt sind und/oder nicht in deutscher Übersetzung vorliegen“ (S. 9). Die angestrebte Vollständigkeit erklärt den Umfang des Bandes; nicht aufgenommen wurde lediglich Boitos leicht erreichbare Zweitfassung des Textbuchs von 1881. Auch auf musikalische Analysen wurde verzichtet, stattdessen wird auf J. BUDDENS Gesamtdarstellung verwiesen (S. 9).

Das Werk gliedert sich in fünf unterschiedlich umfangreiche Kapitel. Das erste (S. 15-42) verfolgt „Verdis Weg von *Rigoletto* bis zu *Simon Boccanegra* (1851-1856)“ und weist dabei besonders auf die Bedeutung des Paris-Aufenthalts 1853-1855 hin (S. 35-39). [SPRINGER betont mit Recht – entgegen der communis opinio, – daß die Handlung des *Trovatore* „jederzeit verständlich und klar ist“ (S. 23). Etwas übertrieben scheint die Antipathie gegen Richard Wagner (vgl. S. 24f.). – Sollte Verdi bei der Vorbereitung des *Trovatore* wirklich ein „Wörterbuch Italienisch-Spanisch“ (so S. 21), oder doch (wie es S. 75 näherliegenderweise heißt) ein „spanisch-italienisches Wörterbuch“ verlangt haben?]

Das zweite Kapitel (S. 43-75) dokumentiert mit vielen Zitaten aus der Korrespondenz (nur in dt. Übers.) Verdis Vertragsverhandlungen mit dem Teatro La Fenice (zu Piave, der als Vermittler wirkte, vgl. S. 47-51). [Warum sollte das Wort *poeta* „triste Mittellosigkeit“ (S. 51) suggerieren? Wird hier Spitzwegs *Armer Poet* nach Italien exportiert? – Die Spekulation über „weit gediehene Kompositionsskizzen“ zu *Re Lear* (S. 54) steht in Widerspruch zur Ansicht GOSSETTS, vgl. o.]

Sehr wertvoll ist das dritte Kapitel (S. 76-201): Auf einen Abriß von Leben und Werk von Antonio García Gutiérrez (S. 76-84) folgt (S. 86-187) der vollständige Text des spanischen *Simón Boccanegra* (nach der Ausg. von 1866), der zumindest in deutschen Bibliotheken ausgesprochen rar ist. Ein Überblick über die politischen Verhältnisse in Genua zur Zeit des Dogen Simon Boccanegra (1339-1344, 1356-1363) schließt sich an (S. 188-203).

Im folgenden (S. 202-352) ist die erste Fassung der Oper (1857) dokumentiert: Auf Verdis Prosaentwurf des Librettos (S. 203-224), den D. GOLDIN an eher entlegener Stelle (in einem Florenti-

ner Programmheft) edierte, folgt ein knapper Vergleich des Opembuchs mit der span. Vorlage (S. 225-230). Weitere Briefe betreffen u.a. die Besetzung der Rolle Paolos (S. 231-241) und Änderungen, die Giuseppe Montanelli an Paves Libretto vornahm (S. 241-252); die von Verdi vertonte Fassung des Librettos ist dann vollständig abgedruckt (S. 254-278). Weitere Abschnitte gelten u.a. den Proben und Aufführungen in Venedig (S. 282-290), den Sängern (S. 290-297), den Urteilen der Rezensenten über Text (S. 288-302) und Musik (S. 302-308) sowie den Folgeaufführungen 1857 („Erfolg in Reggio Emilia“, S. 309-329; „Fiasko in Florenz“, S. 330-334, „Erfolg in Rom“, S. 334f.), 1858 (nachdem *Un ballo in maschera* in Neapel am Einspruch der Zensur gescheitert war, vgl. S. 335-341, hatte *Simon Boccanegra* dort u.a. wegen der hervorragenden Sänger großen Erfolg, S. 341-346) und 1859 („Das Fiasko in Mailand“, S. 347-352).

Der fünfte Teil (S. 353-496) ist der zweiten Fassung der Oper (1880/81) gewidmet. Kurze Abschnitte stellen Giulio Ricordi (S. 355-357) und Arrigo Boito (S. 357-363) vor, dann werden die brieflichen Diskussionen bzgl. der Besetzung und der Änderungen gegenüber der Erstfassung resumiert (S. 363-441; die Zweitfassung zeichne sich durch „größere dramatische Dichte“ aus, S. 436; tabellarische Übersicht über die musikal. Struktur beider Fassungen, S. 438-441). Über den Verlauf der Proben zur Erstaufführung ist nur wenig zu vermelden (S. 441-445); es folgen Portraits der Sänger und des Dirigenten Franco Faccio (S. 449-466). Ein letzter Abschnitt (S. 466-496) ist den (überwiegend sehr positiven) Kritiken der EA 1881 und den Folgeaufführungen in Wien, Paris und anderswo gewidmet. [Ob „ein schlechtes Libretto (...) eine gute Oper niemals verhindern“ kann (S. 490), sei dahingestellt; ganz sicher kann ein problematisches Textbuch den *Erfolg* einer Oper beeinträchtigen. – Das Reich-Ranicki-Zitat zum Libretto ebd. beweist einmal mehr, daß der Großkritiker sich ständig zu Dingen äußert, von denen er nichts versteht.]

Ein umfangreicher Anhang enthält u.a. eine kommentierte Diskographie (S. 497-517; als besser Boccanegra wird Renato Bruson gewürdigt, S. 501), die beiden Briefe Petrarca's, auf die die revidierte Fassung des I. Finales Bezug nimmt, in der von Verdi benutzten it. Übers. (S. 528-559, mit dt. Übers. nach dem It.; es wäre hilfreich gewesen, auch das lat. Original mit abzudrucken), und – besonders wertvoll – das Regiebuch Giulio Ricordis (1883) als Facsimile des Originals mit dt. Übers. (S. 562-665).

Der mit 73 s-w-Abb.en illustrierte Band ist für Dramaturgen, Musiktheaterwissenschaftler und wißbegierige Opernliebhaber ungemein nützlich.

*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.

Unter der Leitung von MATTHIAS BRZOSKA wurde an der Folkwang Hochschule die kritische Neuausg. der Partitur des *Prophète* im Rahmen der Meyerbeer-Werkausg. erstellt (vgl. S. 10). „Im Mai 2007 veranstaltete die Folkwang Hochschule in Kooperation mit der Philharmonie Essen ein viertägiges Festival, bei dem bestimmte Werkteile dieser Urfassung ungekürzt aufgeführt wurden“ (ebd.); begleitend fand ein internationaler Kongreß zu Problemen der Edition (3 Beiträge), zu Werkkonzeption, ideologischen und musikalisch-dramaturgischen Kontexten (9) sowie Aspekten der Rezeption (18) statt; zwei Beiträge zu Meyerbeers Liedern kamen hinzu – insgesamt 32 Studien, die einen stattlichen Band ergeben und unsere Kenntnis von Meyerbeers vielleicht komplexestem Werk bedeutend erweitern.

**Edition:** ANDREAS JACOB (*Editorische Probleme in Meyerbeers Le Prophète*, S. 15-27) erinnert daran, daß „in der letzten Probenphase vor der Pariser UA große Teile der Oper – insbesondere im V. Akt – noch Strichen zum Opfer fielen“ (S. 15); in der krit. Ausg. erscheint die zu rekonstruierende Probenfassung als Haupttext (S. 18). Einige der auftretenden Probleme werden an zwei „Fallbeispielen“ verdeutlicht (S. 21-27). – FABIEN GUILLOUX (*Le livret du Prophète: Notes en marge d'une édition critique*, S. 29-57) gibt – nach einem sehr nützlichen Forschungsbericht zu Problemen der Libretto-Edition allgemein und mit Bezug auf Meyerbeer (S. 29-34) – einen Überblick über die Genese des *Prophète*-Librettos (S. 35-42; zu Meyerbeer als Ko-Autor der Libretti Scribes, S. 40) und stellt die neue Edition vor (S. 43-48; synoptische Präsentation der vier erhaltenen Versionen). Anhänge dokumentieren die Textzeugen (S. 49-54) und geben eine tabellarische Übersicht zur Entstehungsgeschichte (S. 55-57; S. 55 bei den „avant-projets“ „2 août 1839“ I. '1838'). – GUILLAUME BORDRY („*Lascia ch'io pianga...*“: *Les fragments du Prophète de Meyerbeer à la Société des Concerts du Conservatoire*, S. 59-78): Die sog. *Scène des mères* im 4. Akt wurde kurz vor der UA gestrichen (zur Genese vgl. S. 60-63; zwei Libretto-Fassungen mit Bemerkungen Meyerbeers bzw. Korrekturen Scribes im Anhang, S. 75-78). Bei einem Konzert der Société des Concerts du Conservatoire am 29. April 1849 wurden – als Teil von Meyerbeers Reklame-Strategie, vgl. S. 70f. – zwei kurze Ausschnitte daraus, ein Frauenchor und ein Marsch, uraufgeführt, vgl. S. 63-70 zu Aufführung und Presseecho (Pauline Viardot sang in diesem Konzert die Arie „Lascia ch'io pianga“ aus Händels *Rinaldo* in Meyerbeers Instrumentation, vgl. S. 70-72).

**Konzeption und Kontexte:** JÜRGEN SCHLÄDER (*Die Tragik-Konzepte in Les Huguenots, Le Prophète und L'Africaine*, S. 81-97) nennt als Voraussetzungen für Tragik „die Unausweichlichkeit der Katastrophe“, „Freiheit“ und „Fähigkeit“ „des authentischen Individuums zu autonomem Handeln“ (S. 84f.), bezeichnet dann freilich verwirrenderweise entgegen dieser nachvollziehbaren Begriffsbestimmung jede unglücklich endende Dramenhandlung als „tragisch“. [Generell ist im Theater des 19. Jhs Tragik, die bekanntlich  $\xi\lambda\epsilon\omicron\varsigma$  und  $\phi\omicron\beta\omicron\varsigma$  hervorruft, sehr viel seltener als das nur  $\xi\lambda\epsilon\omicron\varsigma$  erzeugende Pathos.] In *Les Huguenots* (S. 81-87) gibt es einen tragischen Konflikt nur für das Protagonistenpaar, das sich zwischen seiner Liebe und dem Überleben entscheiden muß; die von der Katastrophe getrennte (S. 86) Verklärung freilich hebt „mit der glückverheißenden Gewissheit (...) das Paradies zu erlangen“ (S. 83), Tragik letztlich auf. An dem Fanatiker St. Bris (S. 87) ist gar nichts 'tragisch'. – Die Tragik der „Afrikanerin“ Sélika (S. 88-92) läge darin, daß sie Vasco ziehen läßt im Bewußtsein, ohne ihn nicht weiterleben zu können; mit Recht wird darauf hingewiesen, daß Sélika „nicht im Tode verklärt“ wird, sondern „sich absichtsvoll durch die Wahl ihrer Todesart die eigene Apotheose“ besorgt (S. 90). – Völlig richtig wird gezeigt, daß in *Le Prophète* weder Jean noch Berthe noch Fidès tragisch sind (S. 92-96); woher dann doch „auf billige Wirkung abzielende Tragik“ (S. 96; gibt's das?) kommen soll, bleibt unerfindlich.

ALBERT GIER (*Der paradoxe Held im Netz der Diskurse: Zum Libretto des Prophète*, S. 99-119) möchte zeigen, daß „der antirevolutionäre Diskurs (möglicherweise vermittelt durch historiographische und literarische Reflexe) neben den religions- und feudalkritischen Diskursen der Aufklärung, religiösen (alt- und neustamentlichen, hagiographisch-marianischen) Diskursen und dem vom Denken in unauflösbaren Gegensätzen geprägten Diskurs der romantischen Literatur deutlich sichtbare Spuren in Scribes Libretto hinterlassen hat“ (S. 119).

ROBERT IGNATIUS LETELLIER (*Theological Aspects of Scribe and Meyerbeer's Le Prophète*, S. 21-147) setzt (gelegentlich etwas gewaltsam) die Opernhandlung in Parallele zu biblischen Episoden und theologischen Aspekten (zum 'Letzten Abendmal', vgl. S. 127, fehlt dem Bankett im V. Akt das Entscheidende, die Stiftung der Eucharistie; und als 'neue Weltordnung', vgl. S. 129, wird man den Zustand nach der Schlußkatastrophe höchstens in der Terminologie von George Bush Vater bezeichnen können; etc.etc.). Anhänge (ohne Bezug zum Thema) geben eine der Szene nach der Krönung entsprechende Begegnung von Mutter und Sohn in Jules Vernes Roman *Michel Strogoff* wieder (in engl. Übers., S. 144-146) und weisen auf die Verwendung des Krönungsmarschs in verschiedenen Filmen hin.

JEAN-CLAUDE YON (*Le Prophète, un opéra dans la tourmente politique*, S. 149-161) zeichnet anhand von Archivmaterial die 'katastrophale' (S. 153) Situation der Pariser Theater und besonders der

Oper 1848-1850 nach (sinkende Besucherzahlen und entsprechend niedrige Einnahmen wegen der politischen Ereignisse, der Cholera-Epidemie und des heißen Sommers 1849), die Meyerbeer allerdings kaum beschäftigt zu haben scheint (S. 156).

KLAUS-WOLFGANG NIEMÖLLER (*Die Krönungszeremonie: Eine historische Inszenierung der Reichskrönungen*, S. 163-180) weist (mit Text- und Bildbeispielen) die „erstaunlichen Übereinstimmungen der Krönungsszene im *Prophète* mit den historischen Zeremonien, insbesondere auch den musikalischen, in der Zeit unmittelbar vor den historischen Wiedertäufer-Ereignissen in Münster“ nach (S. 180). Bei der Interpretation wäre freilich zu berücksichtigen, daß der Ge krönte eben kein legitimer Herrscher ist (insofern sind die *grands Electeurs* selbstverständlich nicht die „Kurfürsten“, so S. 168, des Reiches). [Das *Domine salvum fac regem*, S. 169f., galt übrigens als „eine Art 'inoffizielle' frz. Königshymne“, vgl. dazu hier 18,29.]

ARNOLD JACOB SHAGEN (*Oper als szenischer Text: Louis Paliantis Inszenierungsanweisungen zu Meyerbeers Le Prophète*, S. 181-212) zeigt an einer Reihe von Beispielen, daß (entgegen der Auffassung COHENS) die von dem Theateragenten Louis Palianti veröffentlichten Regiebücher keineswegs immer die Uraufführungsinzenierung dokumentieren (S. 184-195); die „Idee einer werkhaf ten Konservierung der Originalinszenierung“ erweist sich für die 30er und 40er Jahre als „Fiktion“ (S. 187). Daß das Regiebuch zum *Prophète* wesentlich detaillierter ist als alle früheren (vgl. S. 195-207), ist offenbar mit dem Einfluß des Komponisten zu erklären, der die szenische Realisierung seines Werkes auch bei späteren und auswärtigen Inszenierungen möglichst vollständig zu kontrollieren suchte (vgl. S. 211).

MARIA BIRBILI (*Die doppelte Frauenbesetzung in der Dramaturgie von Le Prophète: eine Quellenbesprechung*, S. 213-230) hat das Material im Scribe-Nachlaß erneut angeschaut und interessante Entdeckungen gemacht; der Befund, daß lange offen blieb, „ob die Mutter oder die Geliebte (...) dramaturgisch und musikalisch dominieren sollte“ (S. 226), ist freilich nicht überraschend. [Eugène Scribe mag kein großer Dichter sein, konnte aber besser französisch als Frau BIRBILI: *veiller qn* „bei jdm wachen“ (S. 218) ist völlig korrekt. – Es wäre Sache eines verantwortungsvollen Herausgebers, Autoren, die mit konstanter Bosheit „Département des manuscrits“ schreiben, vor sich selbst zu schützen.]

HUGH MACDONALD (*Sax and the City: Fanfares at the Paris Opéra*, S. 231-238), zur Bühnenmusik im Grand Opéra und zur Verwendung von Sax-Instrumenten (nicht nur bei Meyerbeer). – CHRISTIAN AHRENS (*Aufwand und Ertrag: Die Saxinstrumente im Krönungsmarsch von Le Prophète*, S. 239-255) zeigt, daß Meyerbeer Substitution oder Wegfall der Saxinstrumente für kleinere Theater autorisierte (S. 243f.); in der Tat wäre die Fanfare „ohne sonderliche Einbußen auch von ventillosen Blechblasinstrumenten bzw. Instrumenten mit Klappen oder Zügen ausführbar“ (S. 249; ganz anders bei Wagners Verwendung der Horn tuben, S. 253-255).

**Lieder:** ULRICH LINKE (*Meyerbeers Lieder im Umfeld von Romance und Mélodie*, S. 259-296) verweist auf die der Rezeption hinderliche „Heterogenität“ der Lieder Meyerbeers (S. 259f.), charakterisiert Romance und Mélodie (S. 261-264); „Entwicklung von einfachen zu komplexeren Strukturen“, S. 263), analysiert die „dramatische Romanze“ *Le Moine* (S. 264-276), die sich durch eine besondere „Dichte zukunftsweisender Elemente“ auszeichne (S. 295), hinter der die übrigen Stücke der 40 *Mélodies* zurückbleiben (S. 277-294); dennoch liefere der Komponist „die musikalischen Grundlagen für eine neue Liedästhetik“ (S. 296). – ELISABETH SCHMIERER (*Meyerbeers Heine-Vertonung im Kontext der Gattungskonventionen des Liedes in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, S. 297-320) findet in den drei Heine-Vertonungen einen „deutlichen Bezug auf die ästhetischen Prämissen der Berliner Liederschule, die aber durch die Überlagerung mit anderen Modellen ihre jeweils individuelle Prägung erhalten“ (S. 319).

**Musikliterarische Rezeption:** HERMANN HOFER (*Le Prophète dans le contexte littéraire: Gautier et les autres (Dumas, Balzac, Sand, Soulié, Scribe...)*, S. 323-329), aperçuhaft über die Beziehungen Meyerbeers zu zeitgenössischen Autoren (mit Verweisen auf ungedruckte Dokumente aus Privatbesitz), vor allem zu Balzac. Die Parallelen zwischen *Le Prophète* und der imaginären Oper *Mahomet* (Gambara, vgl. S. 327f.) sind in der Tag frapperend.

MARIE-HÉLÈNE COUDROY-SAGHAÏ (*La réception parisienne du Prophète*, S. 331-341) faßt

(mit vielen Zitaten) die Aussage der (weit überwiegend positiven) Kritiken zum Werk (S. 333f. zum politischen Gehalt) und zur Aufführung zusammen.

Dominique Catteau (*Le Prophète et la philosophie française*, S. 343-366) gibt einen Überblick über den Stellenwert der Religion in der dt. und frz. (Theisten vs. Materialisten) Philosophie der ersten Hälfte des 19. Jhs (S. 346-353) und findet im Libretto (vgl. S. 353) des *Prophète* verwirrende Vieldeutigkeit, die sich freilich auf eine eindeutige (pessimistisch-apolitische) Botschaft reduzieren lasse: „l'ordre établi ne vaut visiblement pas mieux que le désordre qui le menace“ (S. 359). Im Streit um die „Wirkung ohne Ursache“ neigt er dazu, Wagner recht zu geben (S. 361-364). „Meyerbeer a défendu un message entendu, celui du danger des tyrannies, et endossé une préoccupation partagée, celle de l'esthétique du grand nombre“ (S. 365). Philosophen, zu denen Meyerbeer (vorher hieß es, die Oper transportiere vorrangig die Auffassungen des Librettisten) besondere Affinität habe, seien Voltaire, Spinoza und der Eklektiker Victor Cousin (S. 365f.).

GUNTER BRAAM („*The Portraits of Giacomo Meyerbeer*“: *Gedanken zu einer Komponisten-Ikonographie*, S. 367-393) berichtet über die in Arbeit befindliche vollständige Slg aller zeitigen. Portraits Meyerbeers und stellt Beispiele vor (in Wien 1846/47 entstandene Portraits; wenig bekannte Karikaturen).

HERBERT SCHNEIDER (*Probleme der Textvertonung und Opernübersetzung am Beispiel des Prophète*, S. 395-413) vergleicht ausgehend von repräsentativen Passagen die dt. Übers. Rellstabs (der „die formalästhetische Äquivalenz, also die Beibehaltung der 'coupe' der Verse – ihre Silbenzahl, ihre Reimkadenzen, den Strophenbau –, der korrekten Akzentuierung der Silben“ unterordnete, S. 396) mit zwei it. Übers. [sollte die „freie Muse“ im Eingangschor, vgl. S. 397, schlicht Druckfehler für 'Mü-Be' sein?].

MARTA OTTLOVÁ (*Le Prophète und die Diskussion über die Zukunftsmusik aus der Sicht von August Wilhelm Ambros*, S. 415-426), der Prager Kritiker Ambros (1816-1876) schätzte Meyerbeer, sah das „Prophetenfieber“ in Prag und anderswo mit Unbehagen und stand Wagner skeptisch gegenüber.

**Kompositorische Rezeption:** CÉCILE REYNAUD (*Berlioz et Le Prophète*, S. 429-436) zeigt, daß die Zeitungsberichte über die *Prophète*-UA Berlioz die Möglichkeit gaben, in indirekter Form seine antirepublikanischen Ansichten zum Ausdruck zu bringen. – ANSELM GERHARD (*Verdis Prophet*, S. 437-451) registriert Reminiszenzen (frappant die Parallele zwischen dem Trio des Krönungsmarschs und dem *Aida*-Triumphmarsch, S. 445) und zieht eine Linie von Jean zum „instabilen, haltlosen, pathologischen Charakter“ des Don Carlos (S. 443) und weiter zu Otello (S. 449f.). – KLAUS DÖGE (*Wagners Prophet*, S. 453-460) vermag zu zeigen, daß „dem Meyerbeer'schen *Prophet* eine gewisse Auslöserfunktion für Wagners damaliges kritisch-produktives Weiterdenken und Weiterentwickeln seiner künstlerischen Vorstellungen zukam“ (S. 460).

ANNE-SOPHIE MÉTAIRIE (*Mains virtuoses et anonymes: près d'un siècle de transcriptions pianistiques du Prophète (1850-1943)*, S. 461-512) erstellt einen Katalog der (sehr zahlreichen) Transkriptionen (S. 493-512) und gibt (u.a.) einen Überblick über die verwendeten Themen und Motive aus der Oper (S. 474-491).

**Le Prophète an den Bühnen der Welt:** NICOLE WILD (*Quelques „projections“ sur les archives de l'opéra*, S. 515-524) informiert auf der Grundlage von Archivdokumenten über die Bühnenbilder und vor allem über die 'Spezialeffekte' Rollschlittschuhe und Prophetensonne. – ISABELLE MOINDROT (*Les mises en scène du Prophète, après la première parisienne*, S. 525-539) verfolgt die Pariser Inszenierungsgeschichte: Die Dekorationen des *Prophète* mußten nach Theaterbränden 1873 und 1894 jeweils erneuert werden (S. 529); obwohl die Reproduktion der Originalbilder angestrebt wurde (S. 530), sei eine Entwicklung hin zu einer moderneren Konzeption des Bühnenbilds zu erkennen (S. 536). – UDO SIRKER (*Le Prophète um 1900 in Berlin und Wien*, S. 541-563) verweist auf die von Kaiser Wilhelm II. angeordnete Neueinstudierung an der Berliner Hofoper 1910 (S. 545) und auf Neuinszenierungen am Charlottenburger Opernhaus 1920 und 1927 (S. 554); vor allem nach 1918 galt Meyerbeer „als Symptom einer vergangenen Epoche“ (S. 557), Kritiken in der linken Presse fielen durchweg negativ aus (S. 558). In Wien waren seine Opern „über Jahre mit wenigen Aufführungszahlen [sic] pro Spielzeit präsent und gehörten zum Repertoirebetrieb“ (S. 563). – ANNA TEDESCO (*Le Prophète in Italy*, S. 565-602), einleitend zur Meyerbeer-Rezeption in Italien (S. 565-570); *Le*

*Prophète* (EA Florenz 1852) war die am wenigsten populäre Oper des Komponisten (S. 570), nicht zuletzt, weil sie für it. Verhältnisse ungewöhnliche Anforderungen an das Orchester (S. 573-577), die Solisten (S. 577-583) und die szenische Realisierung (S. 583-586) stellte. Im Anhang (S. 594-601) sind 30 it. Inszenierungen 1852-1869 nachgewiesen. – ROBERT IGNATIUS LETELLIER (*Le Prophète in London*, S. 603-612) gibt einen Überblick über die wechselnden Besetzungen in Covent Garden (100 Aufführungen 1849-1895). – MILAN POSPIŠIL (*Prophetenfieber und Distanzierung*, S. 613-621) zeigt, daß der Erfolg des *Prophète* in Prag (EA 6.12.1850) eine Parodie von Carl Johann Hicel (als Zauberposse, EA 30.8.1851, vgl. S. 614) provozierte. – SVEN HEED (*Le Prophète au Théâtre Royal de Stockholm en 1852*, S. 623-636), zu der spektakulären EA, die 60 Jahre im Repertoire der Oper Stockholm blieb (S. 634) und außergewöhnlich gut dokumentiert ist. – BETTINA MÜHLENBECK („*Der Prophet der neuen Welt*“ in *der Neuen Welt: Zur Rezeptionsgeschichte von Giacomo Meyerbeers Le Prophète in New York City im 19. Jh.*, S. 637-651), die New Yorker EA in it. Sprache (in einem Vergnügungspark! S. 639f.) wirkt so, als hätte sie ein Europäer erfunden, um die Klischees über die Kulturlosigkeit der Amerikaner zu bestätigen; an der Metropolitan Opera wurde *Le Prophète* 1884 auf it. (S. 645-648), in den folgenden Jahren auf dt. gegeben (S. 648-650).

*Bad Emser Jacques Offenbach-Journal*. Informationen und Berichte für die Mitglieder der Jacques Offenbach-Gesellschaft, Nr. 9, Juni 2010, 30 S.

Das neue, nicht sehr umfangreiche Heft (vgl. zuletzt hier 18,42f.) enthält keine Forschungsbeiträge, dafür aber Berichte über die Aktivitäten der Gesellschaft (Mitgliederversammlung mit „Offenbach-Wochenende“ Oktober 2009...), Aufführungskritiken, Buch-, CD- und DVD-Besprechungen sowie den „Offenbach-Spielplan“ (S. 13-16).

\*Jacques Offenbach, *Die Kreolin (La Créole)*. Opéra-comique in drei Akten. In der deutschen Bearbeitung von Karl Kraus, hg. und kommentiert von PETER HAWIG, 3 Teile, Offenbach-Studien 173-175 = Bad Emser Hefte 309.1-3, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2010, 98 S.

Jacques Offenbach, *Die Schwätzerin von Saragossa (Les Bavards)*. Opéra-bouffe in zwei Akten. In der deutschen Bearbeitung von Karl Kraus, hg. und kommentiert von PETER HAWIG, Neuausgabe, 2 Teile, Offenbach-Studien 176/177 = Bad Emser Hefte 310.1-2, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2010, 75 S.

PETER HAWIG setzt seine editorischen Bemühungen um die Karl Kraus-Fassungen von Offenbachs Bühnenwerken unermüdlich fort (vgl. zuletzt hier 18,43). Auch das Typoskript der *Kreolin* findet sich im Karl-Kraus-Archiv der Handschriftenabteilung der Wien-Bibliothek im Wiener Rathaus (vgl. S. 93f.); das Werk war bei der UA in Paris 1875 wie auch 1876 in Wien und später im englischen Sprachraum nur mäßig erfolgreich (vgl. S. 90). HAWIG räumt ein, daß der Text von Albert Millaud,

trotz anonymer Mitarbeit von Meilhac und Halévy, nicht sonderlich gelungen ist (S. 90); auch die eher kleinteilig angelegte Musik (S. 91) kann sich mit den besten Werken des Komponisten nicht messen. Krausens Begeisterung entzündete sich an der Pariser Neufassung für Josephine Baker (als Dora) 1934 (vgl. S. 91f.); seiner Bearbeitung (1935) liegt die alte Übersetzung von Julius Hopp zugrunde, eingefügt wurden (wenige) Anspielungen auf die Rassengesetze der Nationalsozialisten (vgl. S. 22, 74). [Wenn der Kapitän träumt, der ominöse Brief, auf dessen Inhalt er so neugierig ist, enthielte den Fluch: „Du wirst dein ganzes Leben lang gegen die See zu kämpfen haben. Du wirst immer um fünf Minuten zu spät kommen“, S. 80, liegt offensichtlich eine parodistische Anspielung auf den *Fliegenden Holländer* vor, die am frz. Originaltext zu überprüfen wäre.] Auch wenn das Stück nicht zu Offenbachs stärksten gehört, sähe man es doch gern einmal auf einer Bühne.

*Die Schwätzerin von Saragossa* war schon 1999 in der Bad Emser Reihe erschienen (vgl. hier 6,21f.); die Neuaufgabe bot die Möglichkeit einer „‘Auffrischung‘, Ergänzung und Revision“ (vgl. S. 73).

\**Jacques Offenbach. Beiträge zu seinem Leben und seinen Werken*, hg. von KURT SOLDAN [Berlin 1924]. Mit einem Kommentar und mit Anmerkungen von RALF-OLIVIER SCHWARZ, 2 Teile, Offenbach-Studien 178/179 = Bad Emser Hefte 312.1-2, Bad Emser: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2010, XX + 40 S.

1924 erschien „Im Auftrage der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände“ ein Heft, das auf 40 Seiten siebzehn kurze Offenbach-Studien von vierzehn verschiedenen Autoren versammelt – Publizisten, Theaterwissenschaftler, vor allem aber Dramaturgen, Regisseure, Intendanten (zur schwierigen Genese der Slg vgl. Soldans „Vorbemerkung“, S. 2, und den „Kommentar“ von RALF-OLIVIER SCHWARZ, S. I-V; zu den Verfassern die „Anmerkungen“ von SCHWARZ, S. VI-XX; Soldan war Kapellmeister, nach 1945 Professor für Dirigieren in Leipzig, vgl. S. III). – Daß es sich „heute als schwer heraus[stellt]“, „über Karl Reißer Informationen zu sammeln“ (S. IX), liegt vermutlich daran, daß er Reißer hieß (im Fraktur-Alphabet sind N und R ähnlich, aber keineswegs gleich); aus MARION LINHARDTS *Stimmen zur Unterhaltung* (s.u., 46f.) erfährt man, daß Karl Neisser (1882-1933) „eine Darsteller-, Dramaturgen- und Regielaufbahn“ durchlief, die ihn in den 20er Jahren an verschiedene Berliner Theater führte (S. 224f.; neben Neisser ist auch Erik Reger bei Soldan [vgl. S. XIV / 27-29] und LINHARDT [vgl. S. 165-167] vertreten). Georg Richard Kruse (zu ihm S. X-XII) ist auch der Verfasser der *Lustigen Salome*, dazu o., 9-11.

SCHWARZ betont mit Recht, daß die Beiträge vor allem „theaterpraktische Aspekte thematisieren“ (S. IV), darin liegt auch das besondere Interesse des Bändchens, das den Nachdruck rechtfertigt: Das Offenbach-Portrait von Carl Hagemann (S. 5-8; zu den „altbekannten Mythen“, die er reproduziert, vgl. SCHWARZ, S. VI) hätte man nicht unbedingt gebraucht. Forschungsgeschichtlich bedeutsam ist Martin Kessels kurzer Hinweis auf *Die Parodie als Wesenskern der Operette* (S. 10f.), trotz des schwammigen Parodie-Begriffs. Auch Richard Kruses Beitrag zu *Orpheus in der Parodie* (S. 18-23) ist immer noch lesenswert [zu Carl Meisl, S. 19f., vgl. auch L. QUÉTIN, dazu hier 8,26]. Die größte Aufmerksamkeit dürfen aber die Rechenschaftsberichte über textlich-musikalische Bearbeitungen und Regiekonzepte beanspruchen; neun Beiträge, also gut die Hälfte, geben (teils sehr knapp, teils etwas detaillierter) Einblick in den recht hemdsärmeligen Aufführungsstil, gegen den Karl Kraus mit Polemiken und eigenen Textfassungen zu Felde ziehen sollte (besprochen werden *Die schöne Helena*, *Die Banditen*, *Orpheus in der Unterwelt*, *Hoffmanns Erzählungen* (3 Texte), *Die Prinzessin von Trapezunt*, *Die Schwätzerin von Saragossa* und *Die Verlobung bei der Laterne* als Schattenspiel). Den Schluß bildet ein (nicht fürchterlich interessanter) „unbekannter Brief Offenbachs“ von 1850 [der Hrsg. Hanns Hermann Cramer wundert sich (S. 39) zu Unrecht über die Verwendung des Germanismus *lieder* im

frz. Briefftext, denn das Lehnwort ist mindestens seit 1841 gebräuchlich, wie die Wörterbücher belegen.]

*Dictionnaire encyclopédique Wagner*, sous la direction de TIMOTHEE PICARD avec la collaboration de CLAIRE BADIOU u.a., Arles: Actes Sud / Cité de la musique 2010, 2496 S.

Eine Wagner-Enzyklopädie muß notwendigerweise ein monumentales Unternehmen werden. Das vorliegende Buch von fast 2500 Seiten im Format 14,5 x 21 cm, 8 cm dick, knapp zwei Kilo schwer, verspricht „pour la première fois à celui qui le consultera de saisir dans son entier comme dans ses détails ce phénomène majeur de l'histoire européenne que sont Wagner et son œuvre“ (Préface, S. 11). Mehr als dreißig Autoren hat der Herausgeber um sich versammelt. Dem Vorwort zufolge bietet das Werk

des éléments sur le contexte historique, économique, politique, social, culturel et artistique général qui sert d'épine dorsale à notre travail; des entrées consacrées à l'homme Wagner, sa vie, sa personnalité, sa formation intellectuelle et artistique, les lieux où il a vécu, ses proches et ses contemporains, sa relation avec de grandes figures du passé; des études monographiques et transversales sur l'œuvre écrite et artistique de Wagner, et qui envisagent tous les aspects de sa pensée et toutes les caractéristiques de sa production: pensée religieuse, politique, économique, poétique, esthétique dramatique et musicale d'une part; sources des œuvres étudiées, thèmes, personnages, postérité, enjeux divers de l'autre. Une importante série d'entrées a également pour objet la présentation des interprètes de Wagner, qu'ils soient chanteurs, chefs d'orchestre, ou metteurs en scène et affiliés; de nombreuses études synthétiques sont consacrées à différents aspects de la réception de l'œuvre de Wagner à travers le monde, de son époque à nos jours; on étudie également les philosophes, penseurs, idéologues, hommes religieux et assimilés influencés par Wagner; mais aussi les musiciens, écrivains, peintres, dessinateurs, architectes, cinéastes avec, chaque fois, des notices synthétiques sur l'influence de Wagner sur tel ou tel art; enfin, un volet d'études fait le point sur les grandes exégèses wagnériennes“ (S. 12f.).

Man findet also anderthalb Spalten über Theodor Uhlig, zwölftehalb über Beethoven (plus vier über Wagners Beethoven-Schrift), wiederum anderthalb über Franz Wilhelm Beidler (wo natürlich auf BORCHMEYER verwiesen wird); es gibt einen Artikel „Chœurs wagnériens“ (gut vier Spalten), aber die „Chiens de Wagner“ fehlen (vielleicht die schwerwiegende Lücke, obwohl der Artikel „Animaux (dans la vie)“ die vierbeinigen Freunde immerhin auflistet). Bayreuth sind gleich drei Artikel (insgesamt gut 30 Spalten) gewidmet: „de la pensée du festival à la mort de Wagner“, „histoire, après Wagner“ (der letzte Abschnitt ist „Wolfgang ou l'art de durer jusqu'à l'impasse“ überschrieben; der Artikel wurde offenbar 2007 abgeschlossen, Wolfgang Wagners Rückzug und die neue Festspielleitung werden für 2008 angekündigt; „Alfred Kirschner“, S. 213a, 1. Kirchner) und „les lieux“ (mit einem mild ironischen Abschnitt über „Le rituel wagnérien“). Ein Abriss der Biographie Wagners füllt elf Spalten. Natürlich hat jedes Bühnenwerk seinen eigenen Artikel (mit diskographischen Hinweisen, oft auch „Vidéographie“, am Schluß); dem *Rheingold* sind 23, der *Götterdämmerung* 27 Spalten gewidmet (hinzü kommen jeweils Artikel zum „imaginaire“ des Goldes und der Götterdämmerung – elf bzw. drei Spalten –, d.h. zu literarischen, philosophischen etc. Reflexen von Wagners Ideen); *Parsifal* darf 20 Spalten beanspruchen (plus sieben „*Parsifal* in der Literatur“), *Lohengrin* knapp 19 (plus fünf zu Lohengrin in der Literatur, vier zur Lohengrin-Figur), hinzu kommen fünf Spalten zum Graal und (verständlicherweise) 20 zum „imaginaire“ des Graal. Zusätzlich gibt es Artikel zu den einzelnen Figuren (immerhin eine knappe Spalte zu Froh). Auch der „Tarnhelm“ (Lemma dt.) hat einen eigenen Artikel (knapp eine Spalte), dagegen sind Schwert, Lanze, Ring und (nochmals) Graal unter „Objets“ zusammengefaßt [die Bemerkungen zum Schwert im *Ring* (S. 1444f.) übersehen m.E., daß das Schwert die Waffe der Menschen ist; Wotans „großer Gedanke“ am Ende des *Rheingold* wäre demnach, mit Hilfe der Menschen das Dilemma, in das der Gott sich hineinmanövriert hat, zu lösen].

Natürlich gibt es Artikel wie „Nationalisme, patriotisme, cosmopolitisme chez Wagner“, „Nationalisme, patriotisme après Wagner“ oder „Nazisme“ (knapp 18 Spalten). Überraschender ist z.B. das Stichwort „Créer après Wagner?“ (18 Spalten) über Wagners Einfluß auf Kunst und Künstlertum der Zeit um 1900. Drei Parodie-Artikel (Kino, eine Spalte; Literatur, fünfzehn Spalten – parodistische Elemente bei Thomas Mann, Fontane u.a., nichts zu den dramatischen Parodien –, Musik, gut 30 Spalten) füllen zusammen fast 50 Spalten. Stichwörter wie „Germanité (pensée de la, chez Wagner)“, „Origine (âge d'or)“ oder auch „Kitsch“ (26 Spalten!) öffnen neue Perspektiven und laden zu gründlicher Lektüre ein. Bei den Wagnerianern unter den Schriftstellern wird zwischen einem Artikel zu Leben und Schaffen und einer „étude“ zu Wagner in ihrem Werk unterschieden, so z.B. bei Paul Claudel (3 + 12 Spalten), D'Annunzio (3 + 16) oder Marcel Proust (dreieinhalb + 22).

Sänger, Dirigenten und Regisseure sind in großer Zahl berücksichtigt: Nicht nur Christoph Schlingensiefel, auch Peter Mussbach (der selten Wagner inszeniert hat), Christoph Nel oder Hans Neuenfels (der doppelt so viel Platz beanspruchen kann wie Angelo Neumann); dagegen fehlen die Bayreuther *Ring*-Regisseure Peter Hall, Alfred Kirchner oder Jürgen Flimm, und auch Tankred Dorst. Bemerkenswerte Aufmerksamkeit wird der deutschen Wagner-Forschung geschenkt: UDO BERMBACH, DIETER BÖRCHMEYER, SVEN FRIEDRICH (der allerdings schlecht wekommt) oder ULRIKE KIENZLE haben jeweils ihren Artikel (freilich wird auch CATHERINE CLÉMENT knapp eine Spalte eingeräumt, obwohl ihr durchaus kritisch charakterisiertes Buch *L'Opéra ou la Défaite des femmes* „n'apprendra rien à celui qui connaît bien Wagner“, S. 381).

Man sieht: Diese Enzyklopädie ist ein Nachschlagewerk und Lesebuch von höchster Qualität; speziell zur Wagner-Rezeption in der Literatur bietet sie eine fast unerschöpfliche Flut von Informationen. Es wäre schön, wenn ein Verleger den deutschen Wagnerianern, die nicht französisch können, eine Übersetzung zum Geburtstag (zum 200. Geburtstag Wagners, natürlich!) schenken wollte; aber wer traut sich in diesen schweren Zeiten an ein 2.500-Seiten-Werk heran?

HERBERT ROSENDORFER, *Richard Wagner, der fröhliche Heide oder Die Aufhebung der dramatischen Zentralperspektive*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Klasse der Literatur, Jahrgang 2009, Nr. 3, Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur – Stuttgart: Franz Steiner 2009, 20 S.

HERBERT ROSENDORFER, der vielseitige, produktive, oft witzige Schriftsteller, ist auch bekennender Wagnerianer, wie nicht nur seine Parodien (*Der ewige Wagner. Der gestrandete Holländer. Zwei Wagner-Parodien*, Bamberg 2001) beweisen. Jetzt legt er eine *Parsifal*-Deutung vor, von der er leider zu Recht – selbst sagt, sie sei „wahrscheinlich haarsträubend“ (S. 18): Der „Erlöser“ des Schlußverses sei Wagner selbst, der durch die Liebe zu Judith Gautier von Cosima „erlöst“ werden wolle (S. 18f.), da ihre Ehe seit etwa 1875 nicht mehr sexuell erfüllt gewesen sei (S. 11). Haarsträubend, fürwahr: ROSENDORFER ignoriert nicht nur Parsifals vorweggenommene Erklärung im II. Akt („Des Heilands Klage da vernehm' ich [...], Erlöse, rette mich / Aus schuldbefleckten Händen!“); er verkennt auch die Bezüge des Mitleids und des Parsifal wissend machenden Kusses der Kundry zu Schopenhauers Philosophie („Woher und warum Parsifal Mitleid hat und mit wem, ist völlig gleichgültig [...] Es hätte ebensogut heißen können, Amfortas wird erst erlöst, wenn Parsifal rote Haare bekommt“, S. 15). Der alte Herr ignoriert mannhaft den Forschungsstand, und das geht naturgemäß schief: Daß Wagner keineswegs in Carrie Pringle verliebt war (so S. 3 und passim), darf seit den Forschungen STEWART SPENCERS (vgl. Programmbuch Bayreuther Festspiele 2004, S. 72-117) als erwiesen gelten. Die „gleiche Rangstellung des Über- oder Außerwirklichen mit der nüchternen Realität“ (gemeint ist die Interaktion von Göttern und Menschen auf derselben Ebene, für die der keineswegs ‚halbgöttische‘

Holländer übrigens ein denkbar ungeeignetes Beispiel ist, S. 6) ist als „perspektivische Mehrdeutigkeit“ (S. 6) eher unglücklich beschrieben, es handelt sich um das altbekannte Phänomen des Märchen- (oder Legenden-)Wunderbaren. Wagners Operndichtungen liest ROSENDORFER erstaunlich flüchtig: Heinrich, den das Personenverzeichnis des *Lohengrin* „Heinrich den Vogler“ nennt („Heinrich der Finkler“ hieß es auf dem Theaterzettel der Weimarer UA), ist durchaus kein „fiktiver deutscher König“ (so S. 7). Die Frage „was wäre übrigens gewesen, hätte Elsa nicht gefragt?“ (S. 15), beantwortet Ortrud („Der Held, wär' länger er geliebt, / Den Bruder hätt' er auch befreit“). Amfortas im *Parsifal* leidet nicht an einer „Hautkrankheit“ (S. 16; wie vereinbart ROSENDORFER diese Auffassung mit der sieben Zeilen weiter unten erwähnten „Wunde“ die sich „noch schließ[en soll]“?). Chrétien Perceval ist vieles, aber ganz sicher kein „monströser Haudegen und Weiberheld“ (so S. 12). Manches scheint schlicht nicht zu Ende gedacht: Zunächst wettert der Verf. gegen „die nicht mehr zu tolerierende Engstirnigkeit, Leib-, Geist- und Lustfeindlichkeit der katholischen Kirche“, zehn Zeilen weiter unten stellt er fest, „der Katholizismus [sei] ja prädestiniert für [die] Sinnenlust“ der neuheidnischen Renaissance (S. 9). Manche Vorträge sollten besser ungedruckt bleiben.

*Sullivan-Journal*. Magazin der deutschen Sullivan Gesellschaft, Nr. 3 (Juli 2010), 61 S.

Die neue Ausgabe des *Sullivan-Journals* (vgl. hier 18,51f.) ist ganz der Oper *Ivanhoe* gewidmet, die seit Anfang des Jahres in einer Gesamtaufnahme (3 CD, Chandos 10578(3), Dirigent David Lloyd-Jones) vorliegt. Aus diesem Anlaß hat MEINHARD SAREMBA vier gehaltvolle Aufsätze versammelt: BENEDICT TAYLOR (*Sullivan, Scott und Ivanhoe – Konstruieren historischer Zeit und nationaler Identität im Viktorianischen Zeitalter*, S. 2-13) hebt die „statische, tableauxartige Dramaturgie der Oper“ hervor (S. 2) und verweist (wie auch SAREMBA, S. 22f.) auf M. BECKERMANS Unterscheidung von ‚dramatischer‘ und ‚ikonischer‘ Zeithaftigkeit (vgl. auch BECKERMANS Aufsatz im *Cambridge Companion*, dazu hier 18,50): *Ivanhoe* repräsentiere den ‚ikonischen‘ Modus, der „die Stabilität und Identität (...) einer idealen Vergangenheit“ (S. 6) vorstelle. (Das Verhältnis zu ‚epischen‘ Darstellungsformen, ebd., wäre grundsätzlich zu diskutieren, wie auch Unterschiede und mögliche Parallelen zur Polarität von Parodie und Idylle bei Jacques Offenbach.) Sullivan leiste so einen Beitrag zur Konstitution einer nationalen Identität (S. 10), wobei die ‚Nation‘ allerdings als „Schmelztiegel“, als „eine Mixtur aus unterschiedlichen, heterogenen Elementen“ dargestellt werde (S. 11). [Überflüssig ist in diesem Zusammenhang ein bemerkenswert uninformativer Ausfall gegen Richard Wagner, S. 10f.: Nicht nur in *Tristan* und *Parsifal* ist die Darstellungsweise keineswegs „mehr oder weniger dramatisch-dialektisch“. TAYLOR ignoriert die sozialrevolutionäre Komponente, die Wagners zugegebenermaßen verworrenes politisches Denken bis zuletzt prägte. Schon Nietzsche wußte, „daß Paris der eigentliche Boden für Wagner ist“ und die Wagner-Beisterung im wilhelminischen Deutschland auf einem Mißverständnis beruhe; und daß sich ein Komponist seine Bewunderer nicht aussuchen kann, zeigt die Gästeliste zur Eröffnung der Bayreuther Festspiele Jahr für Jahr überdeutlich.]

DAVID EDENS pointierte Bemerkungen über *Die Humanität von Ivanhoe* (S. 14-18) fordern zum Weiterdenken, wohl auch zum Widerspruch heraus: Die wertvolle Beobachtung, daß Sullivans Musik „nicht subjektiv“ ist, hätte gut ohne die Pathologisierung romantischen Künstlerturns auskommen können, die einen Rückfall in viktorianisches Denken bedeutet (S. 14). Wenn „*Le Nozze di Figaro* durch und durch ‚englisch‘“ sind (S. 17), fragt man sich, was eine so verstandene Kategorie des ‚Englischen‘ eigentlich leisten kann. Indem EDEN einen Gattungsunterschied zwischen *Ivanhoe* und den Savoy Operas negiert (diese zeigten, „wie der Komponist seine Humanität einer Aufgabe anpasst, die dieser nicht wirklich entgegenkam“, S. 17; M. YATES sieht – etwas vorsichtiger – eine Kontinuität von *The Yeomen of the Guard* zu *Ivanhoe*, S. 57), wird er Gilberts Texten sicher nicht gerecht: Komische Opern mit „als Menschen erkennbaren Wesen in glaubwürdigen Situationen“ (S. 15) *sans un brin de*

folie produzieren erfahrungsgemäß nicht „Humanität“, sondern Langeweile.

MEINHARD SAREMBA (Ivanhoe und die Utopien der Bürgerlichkeit. Annäherungen an eine Werkdramaturgie, S. 19-32) findet in der Oper eine „kirchenkritische Haltung“ (S. 24) und eine „Sozialutopie“ (S. 28), die als „Appell für ein tolerantes Miteinander und eine geeinte Nation unter der Führung eines vom Volk akzeptierten Monarchen“ (S. 28f.) allerdings klar rückwärtsgewandt ist; und wenn die Idealfigur des Königs Artus beschworen wird (vgl. S. 28), kann man das kaum anders als eskapistisch nennen. Die „tableauxartige“ Struktur der Oper, auf die auch TAYLOR hinweist (s.o.), führe zu einer „geradezu ‚filmartigen‘ Sequenzierung“ (S. 30) [in diesem Zusammenhang wäre möglichen Beziehungen zu Meyerbeers Grand Opéra nachzugehen, deren dramaturgisches Modell um 1900 z.B. in Osteuropa noch keineswegs obsolet war; daß SAREMBA sich an die „slawische Operndramaturgie mit ihrer Episodenhaftigkeit und ihrem collageartigen Charakter“ erinnert fühlt (S. 29), mag so zu erklären sein. Ivanhoe als „passiver Held“ (S. 25) erinnert an die „schwankenden Helden“ der frz. Oper (dazu A. GERHARD, Die Verstärkung der Oper, S. 93-96). Auch das Verhältnis Rebeccas zu Halévys Rachel wäre zu untersuchen.]

MARTIN YATES zeigt zuletzt in einer gründlichen musikanalytischen Studie (Kontrast und Einheit in der Partitur von Ivanhoe, S. 33-60), wie der Komponist seine beiden kompositorischen Ziele erreicht: „Kontraste innerhalb des Klanggewebes“ und Einheit, die durch „Einsatz von Motiven, Melodien als Schlüsselmotiven, genau geplanten Einsatz von Tonarten und besondere rhythmische und melodische Elemente“ geschaffen wird (S. 33).

Dem neuen Journal beigelegt ist ein sehr nützliches, zweisprachiges Textbuch des Ivanhoe (47 S.): Der englische Text von Julian Sturgis mit der deutschen Übersetzung, die Hugo Wittmann für die Berliner Aufführungen 1895/96 erstellte; einige Passagen, die Wittmann ausgelassen hat, wurden (in Prosa) nachübersetzt. Ein eingehender Vergleich beider Fassungen könnte interessant sein (z.B. faßt Wittmann die im Engl. recht ausführlichen Regieanweisungen viel kürzer).

*Stimmen zur Unterhaltung. Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906-1933)*, hg. von MARION LINHARDT (Quodlibet. Publikationen der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, 9), Wien: Johann Lehner 2009, 336 S.

„Die vorliegende Edition dokumentiert mit ca. 50 Texten bzw. Textreihen die Entwicklung des mitteleuropäischen musikalischen Unterhaltungstheaters der Jahre 1906 bis 1933, also der Zeitspanne zwischen der ‚Erneuerung des Genres‘ Operette durch Franz Lehárs *Die lustige Witwe* und der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten“ (S. 9). Die Auswahl setzt gleichsam eine frühere Textslg derselben Hrsgin (*Ideologische Debatten um das musikalische Unterhaltungstheater (1880-1916)*, hg. von M.L. (=Maske und Kothurn 45, H. 1 / 2), Wien – Köln – Weimar 2001) über das Ende des Ersten Weltkriegs hinaus fort. Der einleitende Essai (MARION LINHARDT, *Einsblicke in den Theateralltag der Moderne*, S. 11-37) plaidiert dafür, das musikal. Unterhaltungstheater verstärkt zum Gegenstand theaterwiss. Forschung zu machen (S. 11-13). Als zentrale Themen der „publizistischen Debatte“ (S. 13) über die Operette werden die „Auseinandersetzung mit der nun auch als Berufsbild formulierten künstlerischen Regie“ und das „Verhältnis zwischen der Operette und der (...) Revue“ genannt (S. 14). Die ‚neue Operette‘, deren Prototyp *Die lustige Witwe* sei, stehe „im Spannungsfeld von Opernstandards und Variété-Ästhetik“ (S. 17); wesentliches Merkmal sei „Erotisierung“ (ebd.). Im folgenden werden für die Gattungsentwicklung bedeutsame Tendenzen benannt: Amerikanisierung (S. 18-22), Bindung an den Kulturraum Mitteleuropa (S. 22-26), „Zweitverwertung“ der Musik via Schallplatte, Film und Rundfunk (S. 26-29), wachsende Bedeutung der Regie (S. 29-33), die Revue als der modernen Großstadt gemäße Theaterform (S. 33-37).

Den Texten sind jeweils knappe biographische Informationen zu den Verfassern (bei bekannteren Autoren Verweise auf einschlägige Nachschlagewerke) vorangestellt. Die Reihe beginnt mit Felix Saltens brillanter Würdigung der *Lustigen Witwe* (*Die neue Operette*, 1906, S. 39-45; vgl. schon LINHARDT, *Residenzstadt und Metropole*, dazu hier 14,48f.). Karl Kraus, dessen Einlassungen zur Operette oft problematisch sind, ist hier mit einer bissigen Kritik an einer zugegebenermaßen angreifbaren Stellungnahme Lehárs vertreten (S. 65-68). Viele der oft erstaunlich differenziert argumentierenden Texte sind auch heute noch lesenswert (bedauerlich pauschal fällt allerdings die Operettenkritik der Kriegs- und ersten Nachkriegsjahre aus, vgl. S. 107ff.). Interessant ist z.B. die explizite Herleitung der Operette von der „leichten Spieloper“ bei Kálmán und anderen (S. 98; ähnlich S. 79f., 94 und passim). Oscar Bie (1914, S. 104-107) definiert als ‚Operette‘ das groteske musikal. Lachtheater im Stil Offenbachs. Zu den Verhältnissen in Amerika vgl. Spanuth 1908 (S. 45-51) oder Victor Hollaender 1914 (S. 103f.). An den rund dreißig, meist negativ wertenden Antworten auf auf eine Rundfrage zur Revue (1925, S. 167-193) fällt auf, daß einige der Befragten ausschließlich vom Hörensagen urteilen (vgl. auch die Wiener Rundfrage ‚Operette oder Revue?‘ von 1926 mit vielen prominenten Respondenten, S. 207-219). Über die Kraus so verhassten „vernünftigen“, psychologisierenden Texte klagt z.B. Hoffmann (1926, S. 200). [S. 57 „das Wort Cambrennes“ I. Cambrennes (*merde*); was Gräflinger mit dem „dritten“ frz. Kaisereich meint (S. 58), weiß nur er allein.]

Der schön präsentierte Band bereichert die Literatur zur Operette in höchst willkommener Weise.

### III. Interculturalité, Intertextualité: les livrets d'opéra 1930-1945: „la force des illusions“.

Coordonné par EMMANUELLE BOUSQUET et WALTER ZIDARIC (Actes du Colloque international organisé les 9 et 10 novembre 2007 à l'Université de Nantes, Centre-International des Langues), Nantes: CRINI (Centre International des Langues) 2009, 235 S.

2003 und 2005 waren die Akten zweier Kolloquien erschienen, die sich mit Libretti der vorletzten Jahrhundertwende bzw. der Jahre 1915-1930 befaßten (vgl. hier 10,30-32; 13,54-56). Der Folgeband über die 30er Jahre und die Zeit des Zweiten Weltkriegs folgt in etwas größerem Abstand und soll, wie man aus der Vorbemerkung der Herausgeber (S. 7-9) erfährt, der letzte sein; die Präzisierung, daß das interdisziplinäre Projekt nur die erste Hälfte des 20. Jhs abdecken sollte (vgl. S. 7), fand sich in den ersten beiden Bänden nicht. So ist man ein bißchen enttäuscht, denn man hatte sich schon auf Beiträge zu den 50er, 60er, 70er Jahren usw. gefreut. [Glücklicherweise sind die Veranstalter inzwischen anderen Sinnes geworden: Ein viertes Kolloquium „Les livrets d'opéras 1945-1970: de la reconstruction à la contestation“ ist für den 18./19. März 2011 angekündigt.] –Der dritte Band bietet wieder siebzehn Beiträge zur italienischen (5), französischen, deutschen (2), englischen (2), nordamerikanischen, tschechischen, sowjetischen (2) und japanischen Oper.

ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL (*Tradition et modernité dans le livret italien de l'entre-deux-guerres: six exemples (1932-1935)*, S. 11-22) verweist auf die Dialektik von Traditionsbezug und (internationalistisch ausgerichteter) Modernität in der Kulturpolitik des Faschismus (S. 11f.); nach einem Jahrzehnt relativer Offenheit überwog seit 1932 die restriktiv nationalistische Orientierung (S. 14). Die Komponisten der knapp vorgestellten Werke (Gino Marinuzzi, *Palla de' Mozzi*, Text Giov. Forzano, 1932; Alfredo Casella, *La Favola d'Orfeo*, Text Pavolini nach Poliziano, 1932; Ottorino Respighi, *La Fiamma*, Text Cl. Guastalla, 1934; Pietro Mascagni, *Nerone*, Text Targioni-Tozzetti, 1934; Ildebrando Pizzetti, *Orsèolo*, 1935; Gian Francesco Malipiero, *Giulio Cesare* nach Shakespeare, 1935) standen sämtlich dem Regime nahe (oder hatten sich mit ihm arrangiert). Außer bei Marinuzzi „on observe que l'idéologie nationaliste 'obligatoire' de ces années 30 devient l'expression d'une crise résolue par un final moral (*Orsèolo*), un manque de lumière (*La Fiamma*), un raccourci (*Giulio Cesare*),

un grotesque qui dépeint le côté le plus hideux de la romanité (*Nerone*) ou bien, tout simplement, d'un froid exercice de style (*La Favola d'Orfeo*). On dirait donc qu'il s'agit d'une imposition (ou d'une auto-imposition), vécue d'une manière assez morne et mélancolique, et quelques fois même pénible" (S. 22). – COSTANTINO MAEDER (*Réflexions sur La vedova scaltra* (1931) de Mario Ghisalberti et Ermanno Wolf-Ferrari, S. 23-36) entlarvt die scheinbare Treue des Librettos zur Vorlage als Trick, um die Verharmlosung der Gesellschaftskritik Goldonis zu kaschieren (vgl. S. 36). – WALTER ZIDARIC (*Nerone de Mascagni et Targioni-Tozzetti: l'antihéros sur la scène d'opéra dans les années du fascisme*, S. 37-56) zeichnet die Entstehungsgeschichte von Mascagnis letzter Oper (UA 1935) nach, die an Ideen der Jahre 1890/91 anschließt (S. 40-48); die Musik ist 'postveristisch' (S. 53), daß Mascagni in seinem Antihelden Mussolini darstellte (S. 55f.), erscheint als recht ambivalentes Kompliment. – MARIATERESA DELLABORRA (*Caracciolo* (1938) de Franco Vittadini: un unicum parmi les livrets d'Arturo Rossato, S. 57-68), zu einer vergessenen patriotischen Oper (über eine Episode aus der Geschichte der Revolution in Neapel, 1799): Genese (S. 58-65) dieses „drame lyrique (...) bien mené et fortement lié à la tradition“ (S. 66). – CARMELA GIUSTO (*Il malato immaginario de Mario Ghisalberti* (1939). *La réception de Molière dans l'opéra italien de l'entre-deux-guerres*, S. 69-79) vergleicht Ghisalbertis Libretto (Musik: Jacopo Napoli) mit der Komödie Molières: „Ce n'est plus la société qui cherche à profiter de la naïveté d'un faible d'esprit, mais un homme mûr qui tente de tirer avantage de tout le monde“ (S. 73).

PASCAL TERRIEN (*Claudiel et ses compositeurs ou les influences de la foi du poète sur les œuvres de Milhaud et Honegger. Les livrets de Christophe Colomb et de Jeanne d'Arc au bûcher à la lumière des faits sociaux des années 1930*, S. 81-100) hebt die Verwandtschaft der beiden (zwischen Oper und Oratorium oszillierenden, S. 93) Werke hervor: u.a. durchgehender Bezug auf die Bibel (S. 85f.), Chöre (S. 93f.), das 'Buch' als Requisit und Symbol (S. 94f.), Einflußnahme Claudels auf die Komposition (S. 97f.).

ERNST DAUTEL (*Song der Möbelpacker – Opernfragment* (Song des déménageurs). *Libret de Gottfried Benn, mais sans la musique de Paul Hindemith: un opéra* (1932) resté „fragment“, S. 101-128) zeichnet anhand der Korrespondenz (nur in frz. Übers.) die Suche Hindemiths und (vor allem) Benns nach einem Opernstoff (1931/32) nach und veröffentlicht den Fragment gebliebenen Entwurf mit eigener frz. Übers. (S. 111-128). [Der „Vater“ (S. 124f.) dürfte kaum der Vater der Hauptfigur (so S. 105), sondern jener der im Text genannten (und angesprochenen?) Tochter sein, für die er wohl die Hauptfigur als Sekretär engagieren will.] – FRANK LANGLOIS (*Le compositeur et les périls: Richard Strauss au temps du III<sup>e</sup> Reich. L'environnement politique de deux opéras: Die schweigsame Frau et Capriccio*, S. 129-143) rekapituliert längst bekannte Fakten, schafft es aber, auf jeder Seite mindestens einen Fehler oder eine Ungenauigkeit unterzubringen: Warum Strauss 1942 – im Jahr der Uraufführung von *Capriccio* – bemerkt haben soll „que sa notoriété ne lui permettrait désormais plus d'être produit à l'opéra“ (S. 134), bleibt unerfindlich (daß die Premiere der *Liebe der Danae* 1944 nicht stattfand, worauf in der Anm. verwiesen wird, hing bekanntlich mit der Einstellung des Theaterbetriebs im nationalsozialistischen Herrschaftsbereich zusammen). Straussens Brief an Zweig vom 2. April 1935 ist mißverstanden (S. 137): Der politisch naive Strauss hatte zwar Goebbels erklärt, er würde Zweig-Texte künftig nur „für [s]einen Nachlaß“ komponieren, konnte sich aber offensichtlich nicht vorstellen, daß eine neue Oper von ihm in Deutschland nicht aufgeführt werden würde. *Capriccio* folgt mitnichten dem Szenar von *Prima la musica* (so S. 139); wie der Verfasser auf die absonderliche Idee kommt, der Mozartianer Strauss hätte von Salieris Vertonung des *Prima la musica*-Librettos nichts gewußt (S. 139n), bleibt sein Geheimnis. Nebenbei erfährt man, daß Hindenburg 1933 „président de la Bundesrepublik“ war (S. 136). Die Arbeitsgemeinschaft zwischen Hofmannsthal und Strauss ist ebenso verzeichnet (S. 132) wie das Verhältnis des letzteren zum Nationalsozialismus (S. 129f.). Kurz, ein gänzlich überflüssiger Beitrag.

MAÉNA PY (*The Rape of Lucretia de Benjamin Britten ou les apports des années 1930*, S. 145-156) stellt dem noch dem Verismus des 19. Jhs verpflichteten (S. 149) *Peter Grimes The Rape of Lucretia* (1946) als wesentlich moderneres Werk gegenüber und nennt als bestimmende Einflüsse die Theaterkonzeption Jacques Copeaus (vermittelt durch die Truppe von Michel Saint-Denis, S. 147ff.), das religiöse Drama T.S. Eliots (S. 150; Ronald Duncan, Brittens Librettist, war sein Schüler) und das

epische Theater Brechts (S. 152ff.). – GILLES COUDERC (Peter Grimes *et la renaissance de l'opéra anglais*, S. 157-172) skizziert die Situation des Musiktheaters im England der 40er Jahre (S. 158-161), analysiert Libretto und musikalische Gestaltung: Grimes sei als „allégorie de l'homosexuel isolé et persécuté par la société“ angelegt (S. 163); das Libretto verwende Topoi der Opertradition (S. 164) und sei als Tragödie konzipiert (ebd.); die Oper zeichne sich durch einen „éclatisme de bon aloi“ aus (S. 171). – JEAN-PHILIPPE HEBERLÉ (*Un oratorio de son temps: A Child of Our Time (1944) de Michael Tippett*, S. 173-181), Thema des pazifistischen Werks, das auf die Ermordung eines nationalsozialistischen Diplomaten durch Herschel Grynszpan in Paris 1938 Bezug nimmt (S. 175), ist die Dualität von Gut und Böse (S. 173) aus Sicht der Psychoanalyse C.G. Jungs (S. 177ff.).

BERNOIT DEPARDIEU (*Porgy and Bess, le 'Folk Opera' de George Gershwin et Dubose Heyward: entre réalisme et stéréotypes*, S. 183-196) belegt mit vielen Zitaten „que l'image que donne *Porgy and Bess* de la communauté noire est des plus caricaturales et stéréotypées“ (S. 193).

LENKA STRANSKA (*De la maison des morts de Leoš Janáček et La mère d'Alois Hába: deux opéras expressionnistes au service de l'humanité*, S. 197-208) sucht ausgehend von zwei Beispielen das Wesen des tschechischen Expressionismus (im Unterschied zum deutschen) zu fassen: Ziel sei, die Grundlage eines neuen Humanismus zu legen (S. 208), indem man (u.U. utopische) Wege aufzeige, wie ein Individuum eine schwierige oder ausweglose Situation überwinden könne (S. 207).

LUDMILA PETCHENINA (Colas Breugnot (1937-1938) de Dimitri Kabalevski d'après la nouvelle de Romain Rolland. *L'unisson avec les normes de l'esthétique officielle*, S. 209-216), der „musicien-fonctionnaire“ Kabalevski (S. 216) habe mit der Stoffwahl für seine Oper Wünschen Stalins entsprochen (S. 212); die Mängel des Librettos, das nicht den Beifall R. Rollands fand (S. 213), waren der Grund für die Neufassung der Oper 1968 (S. 215; vgl. auch P. WITTIG, dazu hier 11,18). Für die sowjetische Oper der 30er Jahre typische Züge beurteilt die Autorin kritisch:

– l'introduction d'une vision réaliste dans le genre conventionnel de l'opéra, en communiquant des accents idéologiques au sujet traité;

– l'élaboration du livret sur la base d'un langage parlé moderne;

– un mélange stylistique dans l'écriture musicale, associant le registre savant et le registre populaire;

– l'orientation volontaire vers une sorte d'académisme modéré qui, tout en étant fondé sur une base essentielle classique, est enrichi de quelques éléments de langage musical moderne (S. 216). –

TETIANA ZOLOZOVA (*Les tendances de l'opéra soviétique dans la tourmente politique et sociale (1930-1945)*, S. 217-228) erinnert an den stalinistischen Terror (S. 218) und die Unterdrückung der beiden ersten Opern Schostakowitschs, *Die Nase* und *Lady Macbeth von Mzensk* (S. 219-222), die erst für die Komponisten der 60er Jahre vorbildhaft wurden (S. 223f.). Von den musikalisch überwiegend anspruchslosen Opern, die auf Volksliedmelodien basieren (S. 224f.), hebt sich Prokofjews *Semyon Kotko* ab (S. 225f.). Während des Krieges dominierten (naturgemäß) patriotische Themen (S. 227).

TAKESHI TANAKA (*L'opéra au Japon des années 1930-1945*, S. 229-235), zu den Anfängen der Oper in Japan (seit dem frühen 20. Jh., S. 230), zu japanischen Sängern (S. 230f.; das dt.-it.-japan. Bündnis von 1940 (S. 233) förderte zweifellos die Ausrichtung nach Italien und Deutschland). Die erste bedeutendere Oper eines japan. Komponisten, *L'Aube (Kurobune)* von Kosaku Yamada (1940), wird nur *en passant* erwähnt (S. 232).

\*NORBERT ABELS, *Benjamin Britten* (rowohlts monographien, 50491), Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2008, 158 S.

NORBERT ABELS, der Chefdraturg der Oper Frankfurt (und vieles mehr), dürfte der beste Kenner von Brittens Werk im deutschen Sprachraum sein. Für die renommierte Reihe gibt er einen knappen Überblick über Leben und Werk des Komponisten, von der Kindheit in Suffolk über die Stu-

dienzeit, die Tätigkeit als Filmmusiker (S. 39-42), die symbiotische Zusammenarbeit mit Peter Pears (S. 48f. und passim) und den Amerika-Aufenthalt 1939-1942 bis zur zweiten Lebenshälfte in Aldeburgh, wo Britten sein eigenes Festival gründete und leitete. Besondere Kapitel sind dem Lied-schaffen (S. 74-90) und dem Musiktheater (S. 90-116) gewidmet; die Opern von *Peter Grimes* bis zum *Death in Venice* – die meisten hat NORBERT ABELS in den letzten zwanzig Jahren als Dramaturg mit zur Aufführung gebracht, in Frankfurt und anderswo – werden konzis vorgestellt (Entstehung, Libretto, Musikalisches), über manche Werke (z.B. über den *Sommernachtstraum*, vgl. S. 107-109) hätte man gern noch etwas mehr gelesen. Die drei Kirchenopern kommen im Kapitel über die geistliche Musik zur Sprache (S. 123-128), auch die Kinderopern (S. 130f.) werden knapp behandelt. Das Buch bietet auf knappem Raum eine Fülle von Informationen und bringt dem Leser auch die Person Benjamin Britten nahe. Ein bißchen schade ist, daß die neuen Bände der Reihe längst nicht mehr so reich illustriert sind wie früher, als die Bücher noch „XY in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten“ hießen.

\*Ennio Porrino, *L'organo di bambù & Esculapio al neon*, a cura di GIUANNE MASALA (Collana Sardinia, 8), Stuttgart: Giuanne Masala 2009, 203 S.

FELIX KARLINGER – GIUANNE MASALA, *Omaggio a Ennio Porrino*, a cura di GIUANNE MASALA (Collana Sardinia, 7), Stuttgart: Giuanne Masala 2009, 204 S.

2006 legte GIUANNE MASALA in der von ihm selbst herausgegebenen Reihe das Libretto zu Ennio Porrinos einziger abendfüllender Oper *I Shardana* vor (vgl. hier 17,55). Jetzt läßt er Libretti und Aufführungsdokumentationen (mit Photos, sofern vorhanden) zu zwei Einaktern Porrinos folgen; daß auf dem Titelblatt nur der Komponist genannt wird, ist ein bißchen irreführend, da Porrino (der sich das *Shardana*-Libretto selber schrieb) hier mit zwei verschiedenen Librettisten zusammenarbeitete.

In seiner Einleitung (S. 7-23) veröffentlicht der Hrsg. u.a. die erhaltene Korrespondenz Porrinos mit Giovanni Artieri, dem Textdichter von *L'organo di bambù* (S. 12-16) und die Briefe Luciano Folgore, der den Text zu *Esculapio al neon* verfaßte, an den Komponisten (S. 17-21; Porrinos Antworten sind verloren). – *L'organo di bambù* wurde am 23.9.1955 in Venedig uraufgeführt; das Libretto (S. 27-42) verlegt einen Eifersuchtskonflikt (Schwester eines Polizisten liebt Guerilla-Kämpfer) im Stil des Verismo auf die Philippinen. Für das Lied der aufständischen „Huks“ (S. 30) gab der Komponist ein metrisches Schema vor (S. 13: „La mia cravatta slacciami / la mia cravatta bella“), das – mit spezifischer Akzentuierung – auf ein erzbekanntes Muster der romantischen Librettistik rekurriert (alternierende Settenari sdruccioli und Settenari piani), vgl. z.B. „Ah si, ben mio, coll'essere / io tuo, tu mia consorte ...“. Die metrische Gestaltung von Artieris Text geht nicht über den bei Illica erreichten Entwicklungsstand hinaus. Exotische Klänge wie die der titelgebenden Bambusorgel (die allerdings, wie mehrere Kritiker monierten, nicht sonderlich oft zu hören war) mögen zur Attraktivität der Musik beitragen; jedenfalls war die Uraufführung (im Rahmen der Biennale) recht erfolgreich (vgl. die Kritiken, S. 49-73), und das kurze Stück wurde in Rom (1956, 1958), Barcelona (1958), Sassari (1960) und Cagliari (1969, 1979) nachgespielt (vgl. S. 74-133).

Die „Fantasia teatrale e musicale in un atto“ *Esculapio al neon* wurde 1966 konzertant in Neapel, und erst am 25.2.1972 (mehr als zehn Jahre nach dem Tod des Komponisten) szenisch in Cagliari aufgeführt; diese Inszenierung wurde im gleichen Jahr auch in Sassari gezeigt, seitdem wurde das Stück nicht mehr gespielt.

Das mag u.a. damit zusammenhängen, daß die Aussage des Librettos (S. 135-156) ein bißchen verworren ist: Anfangs scheint es auf ein Plaidoyer gegen die Produkte der Pharmaindustrie für Kräutertees und ähnlich traditionelle Heilmittel hinauszulaufen, das derart undifferenziert schlicht absurd

wäre. Dann wird einerseits (in Gestalt der Grancassa, der personifizierten „publicità“) eine Werbung karikiert, welche die Bedürfnisse, die sie zu befriedigen verspricht, erst erzeugt, andererseits geht es wohl um die Neigung moderner Menschen, jede Verstimmung, jeden Anfall von Traurigkeit etc. als krankhaft zu betrachten und medikamentös zu behandeln, wozu allerdings schlecht passen will, daß Rovello, der Liebhaber Cordelias, wirklich ernsthaft krank zu sein scheint. Daß sich die Theater für dieses Stück nicht erwärmen konnten, scheint (unabhängig von der Qualität der Musik, über die der Band nicht wirklich Auskunft gibt) nachvollziehbar. – Kritiken und (für die szenische UA) Photographien dokumentieren die beiden Aufführungen von 1966 und 1972 (S. 157-193). Den Band beschließen biographische Skizzen von Porrino, den Librettisten Artieri und Folgore und den Bühnenbildnern Málgari Onnis Porrino (die Ehefrau des Komponisten) und Cacace (S. 194-203).

Im selben Jahr erschien auch ein Buch, das biobibliographische Dokumentation mit persönlichen Erinnerungen an Porrino verbindet: Am Anfang (S. 9-22) steht eine Würdigung FELIX KARLINGERS, der als Ethnomusikologe und Romanist Porrinos Œuvre nicht nur hinsichtlich der Beziehungen zur sardischen Volksmusik untersucht (vgl. den Plan einer Lehrveranstaltung zu diesem Thema, S. 21f.) und sich unermüdlich für ihre Verbreitung eingesetzt hat. Eine Überblicksdarstellung, die KARLINGER kurz nach dem Tod des Komponisten veröffentlichte (*Ennio Porrino: Skizze seines Lebens und Streiflichter zu seinem Kunstwerk*, München 1961), erscheint hier erstmals in it. Übers. (S. 23-53): kurzgefaßte Biographie (S. 23-27), Liedschaffen (speziell Verbindungen zum Volkslied), Instrumentalmusik, Musiktheater (S. 38-49: vier Ballette, vier Opern), geistliche Musik. Porrinos christlicher Humanismus (vgl. S. 52f.; auch S. 98) dürfte einer Wiederbelebung seiner Musik heute eher hinderlich sein. – Eine „Biografia fotografica“ (S. 54-90) verfolgt den Lebenslauf des Komponisten seit der frühen Kindheit (zu den Opern findet sich manches, was schon in MASALAS Libretto-Editionen enthalten ist).

Es folgen (S. 91-109) sechs meist kurze Erinnerungen an Porrino von Freunden und Weggefährten (RAMÓN BAYOD Y SERRAT würdigt seinen „intelligenten Eklektizismus“, S. 93). – Der dokumentarische Teil beginnt mit einer (nicht auf Vollständigkeit angelegten, vgl. S. 10) Bibliographie der Veröffentlichungen über Porrino (S. 111-131; großenteils Kritiken in Tageszeitungen u.ä.). Es folgen eine Bibliographie seiner Schriften (1947-1950 war Porrino in Neapel auch als Musikkritiker tätig; S. 132-138), eine Übersicht über Aufführungen seiner Werke bis 2010 (S. 139-191; bemerkenswert der anhaltende Erfolg der symphonischen Dichtung *Sardegna*, S. 143-147, aber z.B. auch des *Preludio in modo religioso*, S. 163-167), eine Übersicht über die Besetzungen der Orchesterwerke (S. 192-194), ein summarisches Werkverzeichnis (S. 195-203; zu den recht zahlreichen Filmmusiken, S. 201-203, gibt es eine tesi di laurea von N. COGLIOLO, Cagliari 2007, vgl. S. 201n) und eine Diskographie (zwlöf Nummern, S. 204; die Angaben zu Aufnahmezeiten, Ausführenden etc. hätte man sich vollständiger gewünscht). Der Hrsg. konnte (offenbar als erster) das Privatarchiv der Witwe des Komponisten nutzen, was vor allem dem Verzeichnis der Aufführungen zugute gekommen sein dürfte.

#### Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung Nr. 23 (April 2010), 57 S.

Unter den neuen Sammlungen (S. 5-9) sind die Slg Darius Milhaud („Neben zentralen Werken wie *L'Homme et son désir* (1918), *Le Bœuf sur le toit* (1919), *Les Euménides* (1923-24), *Le Pauvre matelot* (1926), *Bolivar* (1935-36), *La Mère coupable* (1965-66), symphonischen Werken, Kammermusik und einer Reihe von Theater- und Filmmusiken sowie einigen unveröffentlichten Arbeiten umfaßt die Sammlung eine umfangreiche Korrespondenz und zahlreiche Schriften ebenso wie verschiedene Tonaufnahmen“, S. 8) und die Slg Salvatore Sciarrino (sie „umfaßt Skizzen, Entwürfe und Reinschriften zum größten Teil seines kompositorischen Schaffens von den ersten Anfängen bis zur 2009 in Wuppertal uraufgeführten Oper *La porta della legge* (2008-09) nach einer Episode aus Franz Kafkas Roman *Das Schloß*, des weiteren eine umfangreiche Korrespondenz sowie Dokumentationsmaterialien wie Programmhefte, Zeitungsausschnitte, Plakate und zahlreiche Tonträger. Die Sammlung wird in

Zukunft regelmäßig durch das neu Entstandene ergänzt“, S. 9); zu den Sammlungsergänzungen vgl. S. 10-13. Von den sechs Forschungsbeiträgen (S. 16-47) ist keiner auf das Musiktheater zentriert.

\**Staatsoperetten. Kunstverstörungen. Das kulturelle Klima der 1970er Jahre*, hg. von EVELYNE POLT-HEINZL (ZIRKULAR, Sondernr. 75), Wien: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur o.J., 136 S.

Am 30. November 1977 strahlte das Österreichische Fernsehen zum bisher einzigen Mal die *Staatsoperette* von Franz Novotny (Text und Regie) und Otto M. Zykan (Musik) aus (vgl. auch hier 11, 19). Das vorliegende Heft dokumentiert den (heute schwer verständlichen) Skandal vor dem Hintergrund der „Kulturkämpfe“ (vgl. S. 14) der 70er Jahre: EVELYNE POLT-HEINZL (*Kulturskandale der 1970er Jahre. Lauter kleine Staatsoperetten*, S. 9-42) verzeichnet öffentliche Proteste und Zensurmaßnahmen von 1970 („kulturpolitischer Aufbruch“ unter der SPÖ-Regierung Kreisky, S. 11) bis 1988 (UA von Th. Bernhards *Heldenplatz*). – Alexander Emanuely (*Vom Operettenputsch zur Staatsoperette. Eine politische Assoziationskette*, S. 43-85) beleuchtet die politischen Ereignisse der Jahre 1931 bis 1934, auf die sich die *Staatsoperette* bezieht, gibt Hinweise zur Entstehungsgeschichte des Films und zu seiner Bedeutung für die Aufarbeitung einer weitgehend verdrängten Vergangenheit. – IRENE SUCHY, die Rechteinhaberin von Otto M. Zykan († 2006), stellt *Das Werden der Staatsoperette in Originaldokumenten. Rekonstruktion eines Prozesses* (S. 86-122) dar: Zykan als politischer Künstler (S. 97), musikalische Zitate (S. 94), Entwicklung „von einer historischen Dokumentation zu einem TV-Opernfilm“ (S. 102), Reaktionen auf die Ausstrahlung (S. 113-122). – SABINE ZELGER (*Die Störung des nationalen Blicks oder Warum der österreichische Bildungskanon nicht auf die Staatsoperette verzichten darf*, S. 123-134) beruft sich auf PIERRE BOURDIEU, um (ein bißchen trocken und pedantisch) die emanzipatorische Bedeutung des Werkes zu erweisen.

Das Buch enthält 29 meist farbige Abbildungen; leider werden die Szenenbilder aus dem Fernsehfilm (Abb. 15-29) im Text nicht kommentiert. Sehr wünschenswert wäre, daß (zusätzlich zur DVD) eine Ausgabe der Libretto-Fassungen (vgl. S. 86n) im Druck erschiene.

KATERINA GROHMANN, *Karlheinz Stockhausen. Oper MITTWOCH aus LICHT* (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft, 12), Kassel: Gustav Bosse 2010, 206 S.

Die von CHRISTOPH VON BLUMRÖDER betreute Diss. (Köln 2008, vgl. S. 6) widmet sich dem Werk, das in Stockhausens Heptalogie – durch den „Verzicht auf eine Erzähl dramaturgie“ (S. 5) und weil die drei Hauptfiguren nicht durch Darsteller verkörpert werden (S. 71) – eine Sonderstellung einnimmt. MITTWOCH aus LICHT wird – entgegen der communis opinio der Musikwissenschaft, das Szenische sei sekundär (vgl. S. 10) – als „musikalisch-szenisches Werk“ betrachtet (S. 15). – Obwohl die Autorin das Deutsche besser als mancher Muttersprachler beherrscht, wird das Verständnis der komplexen Materie gelegentlich durch unklare Sätze zusätzlich erschwert.

Die Arbeit gliedert sich in vier Kapitel. Das erste (S. 19-64) sucht Stockhausens Begriff der ‚szenischen Musik‘ schärfer zu fassen. Als für das Denken des Komponisten zentrales Konzept wird

die ‚Vermittlung‘ als Ausgleich von Gegensätzen genannt (S. 19) und aus dem seriellen Denken hergeleitet (S. 20f., 60f.). Eine vielleicht naheliegende Parallele zum Mythos-Begriff von LÉVI-STRAUSS wird nicht gezogen. Die „relativ frei zu gestaltende ‚szenische Musik‘“ (im Gegensatz zur „fest reglementierten Oper“, S. 27) zeichne sich durch Visualisierung, Verräumlichung und Ritualisierung aus (S. 31-57).

Das zweite Kapitel (S. 65-94) würdigt „MITTWOCH als ein LICHT-Werk“. Nachdem in den Teilen DONNERSTAG, MONTAG und SAMSTAG jeweils eine der drei Hauptfiguren MICHAEL, EVA und LUZIFER im Mittelpunkt stand (S. 67), der DIENSTAG dem Kampf zwischen MICHAEL und LUZIFER, der FREITAG der Versuchung EVAs durch LUZIFER gewidmet war (S. 70), ist der MITTWOCH „ein Tag der Liebe und der Kollaboration zwischen allen drei [abwesenden, s.o.] Hauptpersonen“ (S. 71), ehe der Sonntag „die mystische Ehe MICHAELS und EVAs darstellt“ (ebd.). Drei der vier Szenen, in denen sich keine dramatische Handlung entfaltet (S. 73), nehmen jeweils auf die Besetzung (nur auf die Besetzung) traditioneller musikalischer Gattungen Bezug: Chor a cappella (WELT-PARLAMENT), Orchesterkonzert (ORCHESTER-FINALISTEN), Streichquartett (HELIKOPTER-STREICHQUARTETT, S. 70). Die Figuren seien wesentlich musikalische Gestalten (S. 79), die jeweils durch aus der „Superformel“ abgeleitete Tonsymbole bezeichnet werden (S. 80-88).

Das dritte Kapitel (S. 95-166) analysiert die vier Einzelszenen nacheinander. Die ORCHESTER-FINALISTEN sind dreizehn Solisten, die sich im Raum bewegen (und daher auswendig spielen) und vorgeschriebene Gesten ausführen müssen (S. 115). Am HELIKOPTER-STREICHQUARTETT wird u.a. die graphische Gestaltung der Partitur (vierfarbig) hervorgehoben (S. 134). Der letzte Teil, MICHAELION, der Stil- und Besetzungseigenheiten der drei früheren zusammenführt, besteht seinerseits aus drei Teilszenen (S. 152f.). – Das letzte Kapitel (S. 167-190) sucht aus Stockhausens (auf Video dokumentierten) Anweisungen für die konzertanten Uraufführungen der vier Einzelszenen Schlussfolgerungen für die noch ausstehende szenische Uraufführung zu ziehen; die Verf.in scheint eine „Rückkehr zum Mythos“ (S. 186) zu favorisieren.

Bei aller musikalischen wie dramaturgischen Originalität und Kühnheit wirken die naive Technik-Begeisterung des Komponisten (vgl. Zitat S. 147: „alle Leute sind heutzutage in Computer vernarrt – wirklich?) und seine Phantasien von Reisen zu anderen Sternen inzwischen genauso angestaubt wie die ersten *Star Trek*-Staffeln, die wohl nur kurz vor Stockhausens Heptalogie-Konzept entstanden sind.

SWENTJE GOSTOMZYK, *Literaturoper am Ende des 20. Jahrhunderts. Eine interdisziplinäre Studie am Beispiel der Opern von Detlev Glanert* (Perspektiven der Opernforschung, 17), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 2009, 283 S.

Diese Hamburger Diss. (betreut von HANS-HARALD MÜLLER und PETER PETERSEN, 2007) ist die erste wissenschaftliche Monographie über einen der produktivsten und erfolgreichsten deutschen Opernkomponisten unserer Zeit. Da Detlev Glanert (\*1960) bei fast allen seinen bisher zehn Werken für das Musiktheater (das elfte, *Das Holzschiff* nach Hans Henny Jahn, soll am 9. Oktober 2010 in Nürnberg uraufgeführt werden) auf literarische Vorlagen meist prominenter Autoren zurückgriff, versucht Frau GOSTOMZYK anschließend an Arbeiten ihres Lehrers PETERSEN (vgl. hier 4,21f.) zunächst, „literaturwissenschaftliche Modelle der Erzähltext- und Dramenanalyse (...) so zu modifizieren und mit musikwissenschaftlichen Analysekr Kriterien zu verbinden, daß das neu formulierte Instrumentarium auch die Gattungstransformation und ihr Endprodukt, die Literaturoper selbst, beschreiben kann“ (S. 31). Die Literaturopern-Definition von PETERSEN und WINTER (vgl. hier 4,21) wird nur insofern modifiziert, als statt von „literarischem“ bzw. „musikalisch-dramatischem Text“ jetzt jeweils von „Werk“ die Rede ist (S. 28; der emphatische Werkbegriff vermag das Problem, daß es eine allgemein akzep-

tierte Definition des Literaturbegriffs nicht gibt, vgl. S. 26, m.E. nicht zu lösen), was die Trennschärfe des Konzepts nicht wesentlich verbessert. Zu unterscheiden wäre nicht zwischen „Originallibretto-Oper“ (S. 33; diese hat exakt den Status von Don Alfonsos arabischem Phönix) und ‚Literaturoper‘, sondern zwischen musikdramatischen Bearbeitungen eines konkreten literarischen Werkes (oder auch Texts) bzw. eines in der Regel über ‚Literatur‘ vermittelten Stoffes; dabei handelt es sich um Idealtypen, nahezu alle Libretti repräsentieren Mischformen (wenn Glanert und sein Librettist Ulfert Becker z.B. aus Linda im *Spiegel des großen Kaisers* „eine neue, eigenständige Frauenfigur“ machen (S. 138) und den Schluß verändern, behandeln sie Arnold Zweigs Novelle nicht als Werk, sondern als Stoff). Ein gewisser praktischer Nutzen soll dem unscharfen Konzept ‚Literaturoper‘ nicht abgesprochen werden, aber alle Systematisierungsversuche haben sich bisher als fruchtlos erwiesen.

Davon abgesehen sind Frau GOSTOMZYKS theoretisch-methodische Überlegungen (S.23-83) durchaus nützlich und anregend (vgl. z.B. S. 43-49 den Abschnitt zur Transformation eines Erzähltexts in ein Libretto; eher vage bleiben die Ausführungen zu „Modus und Stimme“, S. 76-78) [der Abschnitt zu Gedichtstexten (S. 49f.) wäre zu vervollständigen; die hier vermißte (S. 49) Transformation einer ‚Ballade‘ liefert z.B. Luca Francesconi (*Ballata* nach Coleridges *Rhyme of the Ancient Mariner*, 2002, Text U. Fiori); vgl. auch das kurze Gedicht *Neither*, das Samuel Beckett als ‚Libretto‘ für Morton Feldman verfaßte (UA 1977), den Text, den sich der Komponist Philip Glass nach Texten eines persischen Mystikers (Jalaluddin Rumi) schrieb (*Monsters of Grace*, 1998), Jörn Arnekes *Wir spielen Frieden* (2002) auf zwei Gedichte Erich Frieds, etc.]. Bezeichnenderweise beschreibt das „Kommunikationsmodell“ (S. 71) „Kommunikation in musikalischen Aufführungen“ allgemein, die Rolle des literaturopernspezifischen „literarischen Prätexts mit Kontexten“ wirkt einigermaßen marginal.

Der zweite Hauptteil (S. 85-180) analysiert systematisch und detailliert den „literarischen Prätext“ (nebst seinen Quellen, S. 92-98), Libretto und Musik von Glanerts erster abendfüllender Oper *Der Spiegel des großen Kaisers* nach Arnold Zweigs Novelle von 1926 (UA 1995). An diesem Prätext wird (S. 85-118) das „pessimistische Geschichtsbild“ herausgearbeitet (S. 113) und mit der Weltkriegserfahrung in Verbindung gebracht. Zweigs „historische Novelle“ werde durch die Einführung des Zauberspiegels zu einem „philosophischen Märchen“ und in den letzten drei Spiegelvisionen, die (wenig schlüssig, vgl. S. 118) auf den Ersten Weltkrieg vorausdeuten, zum „politischen Lehrstück“ (S. 117f.). Glanert und Becker erreichten (u.a. durch die Umstellung der apokalyptischen Vision ans Ende) eine „dramaturgische Verdichtung“ (S. 122). Kennzeichnend für das Libretto seien „weitgehende Enthistorisierung“, „Typisierung fast aller Figuren“ und „stringente Einlinigkeit“ (S. 145); mit der Dualität „spiegelbildliche Zweiteiligkeit vs. stringente Linearität“ setze die musikalische Dramaturgie eine neue „Formidee“ um (S. 178).

Im letzten Hauptteil (S. 181-246) werden knapper die anderen Musiktheaterwerke Glanerts bis zu *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (2001) vorgestellt (Kammeropern *Drei Wasserspiele* nach Thornton Wilder, 1986/95; *Joseph Süß*, 1999, trotz des Bezugs auf Feuchtwanger keine Literaturoper im Sinne von Frau GOSTOMZYKS Definition, vgl. S. 211, da die Textdichter dem Libretto „sprachlich (...) eine ganz eigene Gestalt gegeben“ hätten, S. 205; und zuletzt die Grabbe-Oper). Der Schlußabschnitt (S. 236-246) stellt Glanerts Schaffen Lachenmanns *Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1997) und Eötvös *Drei Schwestern* (1998) gegenüber: wie die Wahl dieser Referenzwerke deutet auch die Tatsache, daß die Autorin es für nötig hält, der „Polarisierung von linearer, scheinbar konservativer“ Dramaturgie der „restaurativen“ Literaturoper „und nicht-linearer, scheinbar avancierter Dramaturgie des Musiktheaters“ (S. 236) ausdrücklich zu widersprechen, wohl auf den langen Zeitraum hin, über den sich die Arbeit an dem Buch erstreckte (vgl. S. 4); in jüngster Zeit zeichnet sich, so scheint es, eher eine Rückkehr der Narrativität ab. Aber dadurch wird der Wert dieser kenntnisreichen und wohlgedachten Studie nicht gemindert.

\*Bundesministerium für europäische und internationale Angelegenheiten, Wien (Hrsg.), *frauen / musik österreich*, Wien: Christian Brandstätter 2009, 216 S.

Das Buch will „erstmal einen umfassenden Überblick über die Frauen [geben], die in der österreichischen Musikwelt tätig sind“ (Einleitung, S. 6); es bietet knapp 400 biobibliographische Notizen „zu Komponistinnen und Interpretinnen, zu weiblichen DJs, VJs [was immer das sein mag] und Performancekünstlerinnen; zu Musikmanagerinnen und -veranstalterinnen; zu Musikwissenschaftlerinnen und Publizistinnen, die sich auf Musik von Frauen und Genderfragen spezialisiert haben; zu österreichischen und internationalen Musikerinnen, die ihren Lebens- und Schaffensschwerpunkt in Österreich haben“ (S. 4).

## Nützliche Internet-Adressen

<http://jp.rameau.free.fr>

bietet ein Dutzend vollständige Libretti, Dokumente (Texte von Rameau, von Zeitgenossen und Späteren) u.a.m.

## Das letzte

In der französischen Oper gibt es um 1800, so eine hochgeschätzte Kollegin, „feuerspeiende Vulkane, Pferde, die im Galopp über die Bühne reiten sowie Elefanten“ zu bestaunen – ob die Pferde auf Menschen reiten, hat sie uns leider verschwiegen.

Ein anderer Kollege teilt uns mit, daß in Nabucco-Dramen der Romantik „die Frauen in ihrer ängstlichen Monotonie aufgebrochen werden. Die Erotik erweist sich dabei als zentrales Moment des Handlungsgeschehens“ – wie das konkret ausgesehen haben könnte, wollen wir uns lieber nicht vorstellen.

Und eine jüngere romanistische Kollegin beschreibt „Chaos, mit Lucan [zu meiner

Zeit hieß der noch Lukan] via Flaubert formuliert, als Bild des mit sich selbst entzweit im Kampffliegens“. Turbulenzen dürften da unvermeidlich sein.

Obwohl es für diesmal eigentlich reicht, kann ich den geneigten Lesern die folgende Perle einfach nicht vorenthalten: Unter <http://www.rp-online.de/hps/client/opinio> findet man (NRW Rhein-Ruhr, 12.6.10) einen Artikel von „Hukemaster“ mit der Überschrift: *Ruhrkultur... Musiktheater ist lebendig, Theatersterben leider auch!* Das lebendige Sterben ist allerdings nur auf den ersten Blick überraschend; ein gewisser Jesus Christus hat schon vor 2000 Jahren Ähnliches gesagt.

---

*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](mailto:albert.gier@uni-bamberg.de)  
bzw. Mönchhofstr. 17, D-69120 Heidelberg, Tel./Fax 06221/402423.

