

MITTEILUNGEN
DES
DOKUMENTATIONSZENTRUMS
FÜR LIBRETTOFORSCHUNG

Nr. 17

Juni 2009

MITTEILUNGEN DES

DOKUMENTATIONSZENTRUMS FÜR LIBRETTOFORSCHUNG

Nr. 17

Juni 2009

Liebe Kollegen und Freunde,

die neue Ausgabe der *Mitteilungen* kommt später als erwartet und erwünscht. Das liegt zum einen daran, daß ich aus familiären Gründen im letzten halben Jahr der Redaktionsarbeit nicht so viel Zeit widmen konnte wie gewohnt, zumal da gleichzeitig noch zwei Großprojekte voranzutreiben waren: Anfang November findet in Wien ein Symposium zum Thema „Marcel Proust und die Musik“ statt, dessen wissenschaftliche Leitung ich im Auftrag der Marcel Proust Gesellschaft übernommen habe. Das vorläufige Programm finden Sie hier, S. 15 (das Symposium beginnt am Abend des 5.11. und endet am 7.11. mittags, wir tagen in der Akademie der Wissenschaften, Dr. Ignaz-Seippel-Platz 2; am 7.11. abends wird in der Universität für Musik und darstellende Kunst eine musikalische Annäherung an Marcel Proust uraufgeführt, die GERHARD STÄBLER anlässlich unserer Tagung komponiert); ich würde mich freuen, viele Proustianer und solche, die es werden wollen, in Wien begrüßen zu können (alle Vorträge sind öffentlich, die Teilnahme ist kostenlos).

Und im Wintersemester 2009/10 gibt es in Bamberg auch wieder eine Ringvorlesung (jeweils dienstags, 20 h, beginnend am 20.10.): Die Uraufführung der neuen Oper von Peter Eötvös in München (Februar 2010), Libretto von Albert Ostermaier nach Imre Madáchs *Tragödie des Menschen* (1861), bietet Gelegenheit, über „Europäische Welttheater-Entwürfe des 19. und 20. Jahrhunderts“ nachzudenken (eine Veranstaltung mit den beiden Autoren in Zusammenarbeit mit dem Schott Verlag ist geplant); vgl. die vorläufige Programmübersicht unten S. 16, über kurzfristige Änderungen informiert der Veranstaltungskalender auf den Internet-Seiten der Universität Bamberg.

Um in unseren „Bamberger Vorträgen zum (Musik-)Theater“ auch dem Sprechdrama (mehr als bisher) zu seinem Recht zu verhelfen, haben wir im letzten Wintersemester mit drei sehr schönen Vorträgen eine Unterreihe „Große Dramen – neu gelesen“ initiiert (vgl. unten S. 13f.), die kontinuierlich fortgesetzt (und auch publiziert) werden soll.

REINHARD STROHM (Oxford) schenkte dem DoLF im letzten Jahr eine sehr schöne Sammlung von ca. 60 Programmheften, viele davon aus England (bisher ein weißer Fleck auf unserer Landkarte), und etliche Raritäten – nochmals herzlichen Dank dafür!

Anfang 2009 hat das Musiktheater-Editionsprojekt OPERA seine Arbeit aufgenommen, dessen Wissenschaftlichem Beirat ich angehöre; erste Informationen dazu finden Sie in diesem Heft, S. 3-5.

Besonders hingewiesen sei auf die Ausstellung „Das Libretto – Vom kleinen Buch zur Grossen Oper“, die vom 17. Juni bis zum 6. September im Zürcher Museum Strauhof zu sehen ist (kuratiert von Prof. Dr. EDGAR PANKOW, Universität Frankfurt) und unbedingt einen Besuch lohnt; die Pietro Metastasio gewidmete Vitrine durfte ich mitgestalten.

Die Gründungsversammlung der Deutschen Arthur Sullivan Gesellschaft in Bad Schwalbach, zu der S. 5f. eingeladen wird, hat, wie Sie am Datum sehen, unterdessen bereits stattgefunden (ergänzt durch ein sehr schönes Sullivan-Konzert der Internationalen Opern-akademie der L'Opera Piccola e.V., Bad Schwalbach), und ich bin zum Vorsitzenden der Gesellschaft gewählt worden (geschäftsführender Vorsitzender ist der Sullivan-Biograph MEINHARD SAREMBA, Mannheim). Wir haben uns viel vorgenommen; über den Erfolg unserer Bemühungen werden Sie die *Mitteilungen* regelmäßig unterrichten.

Einige Neuerscheinungen zum Haydn-Jahr, die aus Platzgründen in den Lektüre-Notizen keine Berücksichtigung finden konnten, werden in der nächsten Ausgabe angezeigt, die hoffentlich nicht ganz so lange auf sich wird warten lassen.

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.

Für heute bleibe ich wie immer mit vielen freundlichen Grüßen

Ihr Albert Gier

Neuere Publikationen zur Libretto-Forschung von ALBERT GIER

Musik erzählt. Vorläufige Bemerkungen zu Medialität und Narrativität der barocken Oper, in: NICOLA GESS, TINA HARTMANN, ROBERT SOLLICH (Hrsg.), *Barocktheater heute. Wiederentdeckungen zwischen Wissenschaft und Bühne (Literalität und Liminalität, 7)*, Bielefeld: transcript 2008, S. 155-165

Tosca's Vater. Zum 100. Todestag von Victorien Sardou, Bulletin für Textmusikforschung (BAT) 22 (Oktober 2008), S. 21-23

Mutter-Liebe. Phädra von Euripides bis heute, in: Programmheft Theater der Stadt Heidelberg 2008/09, Nr. 6, S. 50-57

Von Strauss zu Bartók über Mozart. Rückblick auf zwanzig Salzburger Symposien, Opernwelt H. 11 (2008), S. 78

Händels Librettisten, in: *Händels Opern*, hg. von ARNOLD JACOBSHAGEN und PANJA MÜCKE (Das Händel-Handbuch, 2), Teilbd 1, Laaber: Laaber 2009, S. 196-207

Libretti: Dramaturgie und Rollentypologie, ebd, S. 265-281

Das Musiktheater-Editionsprojekt „OPERA“

Die Gemeinsame Wissenschaftskonferenz hat am 27.10.2008 beschlossen, das Editionsprojekt „OPERA – Spektrum des europäischen Musiktheaters in Einzeleditionen“ mit einem Finanzvolumen von rund 3,3 Millionen Euro zu fördern. Das unter dem Dach der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur an der Universität Bayreuth angesiedelte Projekt widmet sich der kritischen Edition exemplarischer Werke des musikalischen Theaters vom Barock bis zur Moderne. Unter der Leitung des Bayreuther Musikwissenschaftlers Prof.Dr. THOMAS BETZWIESER sollen in dem auf 15 Jahre angelegten Langzeitprojekt, das am 1. Januar 2009 startet, insgesamt 21 Bühnenwerke herausgegeben werden.

Ziel des international ausgerichteten Vorhabens ist die kritische Edition herausragender Werke des europäischen Musiktheaters vom 17. bis zum 20. Jahrhundert. Damit widmet sich erstmals ein Ausgabenprojekt exklusiv dem Musiktheater und dessen vielfältigen Er-

scheinungsformen. Herausgegeben werden Werke des französischen, italienischen, deutschen, skandinavischen und slawischen Musiktheaters. Erstmals werden dabei auch Operntexte (Libretti) mit in die kritische Ausgabe integriert.

OPERA wird insgesamt 21 Werke der italienischen (Opera buffa, Opera seria, Melodramma) und französischen Oper (Opéra comique, Grand Opéra) und des deutschen Musiktheaters (Singspiel, romantische Oper) vom 17. bis zum 19. Jahrhundert vorlegen. Die Werkwahl berücksichtigt dabei auch Opern, welchen ein originärer Transfercharakter eigen ist (z.B. Spohrs *Faust*, in deutscher und italienischer Fassung). OPERA wird sich daneben auch gezielt musikdramatischer Gattungen annehmen, die bislang kaum oder überhaupt nicht im Fokus editorischer Unternehmungen standen: Operette, Ballett, Schauspielmusik, Melodram und Filmmusik. Gerade diese Werkgruppen spiegeln editorische Probleme des Musiktheaters wider, die über diejenigen ‚normaler‘ Opern weit hinausgehen, und deshalb bis dato auch kaum diskutiert wurden. Es sind insbesondere auch diese Gattungen, die das ästhetische Spannungsfeld von Werktext und Aufführungstext konturieren.

Das Projekt OPERA wird sich an genuin gattungsimmanenten Momenten ausrichten und unterscheidet sich damit von den übrigen mit Mitteln des Akademieprogramms geförderten großen Komponisten-Gesamtausgaben. Leitende Kategorien bei der Konzeption des Projekts waren: Multilingualität, Gattungsrepräsentanz, Textsortenäquivalenz und multimediale Präsentationsform. Die zu edierenden Werke sind in verschiedene Modulgruppen gefaßt, welche sich an den spezifischen Editionsproblemen musikdramatischer Opera ausrichten, so beispielsweise an der Frage Eigentext und Fremdtext (Einlagearien, Rezitativ-Addenda, etc.), dem Phänomen des Werk- und Gattungstransfers (genuin bilinguale Werkgestalten), oder dem sogenannten Dialogproblem (Nebeneinander von gesprochener und gesungener Figurenrede). Den sich verändernden Denkfiguren im Hinblick auf Werk und Aufführung wird OPERA vor allem in Bezug auf die Präsentationsform der Ausgabe Rechnung tragen. Während die Partituren noch in traditioneller Buchform erscheinen – das Projekt kooperiert mit dem Bärenreiter-Verlag, Kassel –, werden sowohl die Libretto-Edition als auch der Kritische Bericht (Quellen- und Lesartenverzeichnis) auf einer elektronischen Plattform digital präsentiert. Diese Präsentationsform hebt sich vor allem in zwei Punkten von bisherigen Editionen ab: Zum einen sind die editorischen Entscheidungen aufgrund der Zugriffsmöglichkeit auf die zugrundeliegenden Quellen unmittelbar nachvollziehbar und somit in jeder Hinsicht transparent, zum anderen vermag sich der Benutzer verschiedene Textfassungen gleichsam selbst zu generieren. Letzteres stellt nicht nur für die musikalische Bühnenpraxis (Dirigenten, Dramaturgen) völlig neue Möglichkeiten bereit, sondern vermag auch die wissenschaftlichen Ergebnisse einer weiteren

Verbreitung und Nutzung zuzuführen. Die digitale Plattform für diese multimediale Präsentationsform bildet das neuartige Editionstool „Edirom – Digitale Musikedition“, das von dem gleichnamigen DFG-Projekt an der Universität Paderborn entwickelt wurde. Mit diesem Projekt (mit Sitz an der Musikhochschule Dettmold) wird OPERA kooperieren und dieses Editionsinstrument mit Blick auf opernspezifische Fragestellungen weiterentwickeln.

Das Projekt OPERA fügt sich in den an der Universität Bayreuth bestehenden Forschungsschwerpunkt zum Musiktheater sowohl inhaltlich wie auch strukturell nahtlos ein: Mit dem *Forschungsinstitut für Musiktheater* in Thurnau (fimt) wird die an der Bayreuther Musikwissenschaft einzurichtende Arbeitsstelle eng zusammenarbeiten.

Die hervorgehobene Rolle der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur bei der Betreuung musikwissenschaftlicher Vorhaben wird durch die Förderung von „OPERA – Spektrum des europäischen Musiktheaters in Einzeleditionen“ bestätigt.

Kontaktadressen: Prof.Dr. THOMAS BETZWIESER, Universität Bayreuth, Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät, Musikwissenschaft (GW 1), D-95440 Bayreuth, Tel. +49 921 55-3011, e-Mail: thomas.betzwieser@uni-bayreuth.de

Dr. GABRIELE BUSCHMEIER, Musikwissenschaftliche Editionen, Union der deutschen Akademien der Wissenschaften, Geschwister-Scholl-Str. 2, D-55131 Mainz, Tel. +49 6131 577-120, e-Mail: Gabriele.Buschmeier@akademienunion.de, <http://www.adwmainz.de>

*Pressemitteilung der Akademie der Wissenschaften und der Literatur,
Mainz, vom 27.10.2008*

Gründung der Deutschen Sullivan Gesellschaft

Im Sommer 2009 wird auf Initiative von MEINHARD SAREMBA die Deutsche Sullivan Gesellschaft gegründet, die sich der Verbreitung und Erforschung der Werke des englischen Komponisten Arthur Sullivan (1842-1900) widmen soll. Sullivan hat als erster Mendelssohn-Stipendiat von 1858 bis 1861 am Leipziger Konservatorium studiert, sprach fließend Deutsch und wurde vielfach im deutschsprachigen Raum aufgeführt. Die Deutsche Sullivan Gesellschaft wird mit der Sir Arthur Sullivan Society in England zusammenarbeiten. Geplant sind in den folgenden Jahren Tagungen und Konferenzen; ferner sollen die Ergebnisse der Forschungsarbeiten in Vereinsorganen publiziert werden.

Die Gründungsversammlung der DSG findet am Samstag, den 6. Juni 2009, um 14 Uhr in Bad Schwalbach (bei Wiesbaden) statt. Am Abend um 18.00 Uhr gibt es ein Konzert der Internationalen Opern Akademie Bad Schwalbach mit Auszügen aus Opern von Arthur Sullivan (*The Mikado*, *The Beauty Stone*, *The Yeomen of the Guard*). Dieses Konzertprogramm ist auch am 25. Mai 2009 in der Musikbibliothek Ludwigshafen zu erleben, im Rahmen des Kultursommers Rheinland-Pfalz zum Thema „Großbritannien“.

Für die folgenden Jahre sind regelmäßige Konzertveranstaltungen in Bad Schwalbach mit Arthur Sullivans Musik aus Oper und Konzert geplant.

Weitere Informationen unter www.sullivan-forschung.de.

MEINHARD SAREMBA (Mannheim)

exil.arte. Österreichische Koordinationstelle für Exil-Musik

Der Verein versteht sich als Clearingstelle für die Koordination aller mit der Thematik des Exils befaßten Institutionen, Organisationen und Personen. Er hat seinen Sitz in Österreich und erstreckt seine Tätigkeit auf die Koordination und Organisation von künstlerischen und wissenschaftlichen Projekten und Veranstaltungen bezüglich der im ganzen Bereich der Kunst, insbesondere der Musik, des Musiktheaters und des Films von den Nationalsozialisten Vertriebenen, Verfemten und Ermordeten.

Sowohl in wissenschaftlichen Tagungen als auch in künstlerischen Veranstaltungen soll nachhaltig und öffentlichkeitswirksam diese Thematik präsentiert werden. Der Aufbau eines internationalen Forums sowie die Herausgabe von Publikationen sollen der Verbreitung des Wissens über die Zeit und die involvierten Personen dienen.

Der Verein führt seine Tätigkeiten selbst, in Zusammenarbeit mit anderen Vereinen und Einzelpersonen durch, regt Arbeiten an und gibt Hilfestellung bei Dissertationen, Diplomarbeiten, Publikationen etc.

Kontakt: Univ.-Prof. Dr. GEROLD W. GRUBER; Mag. ANNA STRUTZ, Lothringerstr. 18, 1030 Wien, Österreich; gerold.gruber@exilarte.at; anna.strutz@exilarte.at

Celestina-Opern im 20. Jahrhundert

Die *Celestina*, als *Tragicomedia de Calisto y Melibea* 1499 in Burgos erschienen, gehört zu den kanonisierten Texten der spanischsprachigen Literatur. Im Gegensatz zum *Don Quijote*, zum *Don Juan* oder auch zu Merimées *Carmen* kennen wir kaum Opernfassungen von diesem eigentlich weit verbreiteten und schon im 16. Jahrhundert in mehrere Sprachen übersetzten Stoff. Im nachfolgenden Verzeichnis haben wir die uns bekannten *Celestina*-Opern und -Ballette aufgeführt, in den meisten Fällen sind die Informationen jedoch noch unvollständig und laden zu vertiefenden Forschungsarbeiten ein.

Opern

1.

Amor. La Celestina. Tragicomedia lírica de Calisto y Melibea. Oper in vier Akten und 21 Szenen

Komponist: Felipe Pedrell (1841-1922)

Libretto: Felipe Pedrell. Französische Fassung von Henri Curzon, italienische Version von Angelo Binotti.

Entstehung: 1903

Aufführungen: Fragmente der Oper wurden 1910 in Bordeaux uraufgeführt. Zu Pedrells achtzigstem Geburtstag am 22. Oktober 1922 arrangierte Pablo Casals erneut Auszüge aus dem Werk. Anlässlich der Inszenierung von Rojas' *Celestina* im Madrider *Círculo de Bellas Artes* (*Teatro del Aire*, Regie Ángel Facio) wurde im Herbst 1984 ebenda eine Version der Pedrellschen Oper für Singstimmen und Klavier aufgeführt.

Anmerkungen: Manuel de Falla, Schüler Pedrells, schrieb im argentinischen Exil die *Suites Homenajes*. Ihr letzter Satz, *Pedrelliana*, bezieht sich intertextuell auf die Oper und wurde am 18. November 1939 in Buenos Aires uraufgeführt

Literatur: Klavierauszug Barcelona: Casa Dotesio, 1903 (reprint.: Alicante: Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, 2003). Vgl. außerdem J. T. SNOW, *La Celestina of Felipe Pedrell*, *Celestinesca* 3,1 (Mai 1979), S. 19-32 und ARCADIO DE LARREA, *Sobre La Celestina (ópera de Pedrell)*, *Arbor* 56 (1963), S. 135-136

2.

La Celestina. Opera in tre atti dalla tragicommedia omonima di Fernando de Rojas

Komponist: Flavio Testi (geb. 1923)

Libretto: Renato Prinzhofer

Entstehung: 1961

Aufführungen: Florenz, Teatro della Pergola, 28. Mai 1963

Literatur: Klavierauszug Milano: Ricordi, 1961. 387 S.

3.

Calixto y Melibea. Tragicomedia musical en tres actos, basada en la clásica obra de Fernando de Rojas

Komponist: Oscar Esplá (1886-1976)

Libretto: Federico Romero

Entstehung: 1962

Anmerkungen: Federico Romero schrieb das Libretto 1962, die Musik Oscar Esplás blieb jedoch unvollendet

Literatur: Libretto in Federico Romero, *Rebelión en el retablo*, Madrid: Preyson, 1983. Vgl. ebd. das Vorwort von F. C. SAINZ DE ROBLES. Siehe außerdem JOSÉ LUIS GARCÍA DEL BUSTO, *Recopilación musical: Celestinas*, in: *Tres mitos españoles (Celestina, Don Quijote, Don Juan)*, Madrid: Sociedad de Conmemoraciones Culturales, 2004 und M. A. LOZANO MARCO, *Sociedad, arte y cultura en la obra de Oscar Esplá*, Madrid: INAEM, 1996, S. 90

4.

Celestina

Komponist: Paul Kont (1920-2000)

Entstehung: 1966

Aufführungen: 1966 Schauspielhaus Köln (Bearbeitung C. Terron; Regie K. Paryla)

Anmerkungen: musikalisches Schauspiel, Bühnenmusik

5.

Celestina. Oper in zwei Akten

Komponist: Karl-Heinz Füssl (1924-1992)

Libretto: Herbert Lederer

Entstehung: 1973-75

Aufführungen: Karlsruhe, Badisches Staatstheater 27.3.1976. Wiederaufnahme der Neufassung 1987

6.

Calisto & Melibea. Opera in three acts and sixteen scenes

Komponist: Jerome Rosen

Libretto: Edwin Honig

Entstehung: 1979

Aufführungen: 31. Mai 1979 in Davis, California, musikalische Leitung Jan Popper

Literatur: Veröffentlichung des Librettos in Providence Rhode Island, Hellcoal Press, 1972. Besprechungen von REED ANDERSON, *Celestinesca* 3,2 (1979), S. 27-30 und J. T. SNOW, *Celestinesca* 3,2 (1979), S. 32-40

7.

La Celestina. Tragicomedia lírica basada en Fernando de Rojas. An opera of two acts, comprised of eleven tableaux, plus a prologue and an epilogue. For thirteen solo voices

Komponist: Maurice Ohana (1892-1987)

Libretto: Odile Marcel und Maurice Ohana (franz.)

Entstehung: 1982-1986

Aufführungen: Palais Garnier, Paris, 13. Juni 1988. Musikalische Leitung Arturo Tamayo, Regie Jorge Lavelli. Katherine Ciesinski (Mezzosopran) in der Titelrolle

Anmerkungen: Auftragswerk für Radio France

Literatur: ADRIENNE MANDEL, *Celestina's Seductive Power in France. An Operatic Debut*, in: I. A. CORFIS and J. T. SNOW (Hrsg.), *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*, Madison WI: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993, S. 283-293

8.

Die Klage des Pleberio. Oper nach einem Text von Fernando de Rojas (1499). Kurzes Stück für Bariton

Komponist: Michael Hirsch (geb. 1958)

Entstehung: 2005

Aufführungen: Berlin (Klangwerkstatt), 11.11.2005

Anmerkungen: Erste Studie zu einer späteren Celestina-Oper
Literatur: <http://www.hirschmichael.de/#La%20Celestina>(Projekt:Stand%202006)

9.

Celestina im Gespräch mit sich selbst

Komponist: Michael Hirsch (geb. 1958)

Entstehung: 2006

Anmerkungen: Zweite Studie zu einer späteren Celestina-Oper. Celestina wird von einem Tenor gesungen

Aufführungen: Leipzig, 3.10.2006

Literatur: <http://www.hirschmichael.de/#La%20Celestina>(Projekt:Stand%202006)

10.

Tragicomedia

Komponist: Michael Hirsch (geb. 1958)

Entstehung: 2008

Anmerkungen: Dritte Studie zu einer späteren Celestina-Oper

Aufführungen: Stuttgart, 7.2.2009 (Festival „Eclat“)

Literatur: <http://www.hirschmichael.de/#La%20Celestina>(Projekt:Stand%202006)

11.

La Celestina

Komponist: Joaquín Nin Culmell (1908-2004)

Libretto: Joaquín Nin Culmell

Entstehung: 1956-1959 und 1985-1991

Aufführungen: Uraufführung 19. September 2008 Teatro de la Zarzuela, Madrid

Anmerkungen: Die Uraufführung war eigentlich schon zu Lebzeiten des Komponisten für das Gran Teatro del Liceu in Barcelona geplant, aber der Brand des Theaters 1994 machte das unmöglich

Literatur: Paris, 1995 und das Libretto ist auf der web-Seite des Teatro de la Zarzuela Madrid zugänglich:

[http://teatrodelazarzuela.mcu.es/FileUploads/File/libreto_la_celestina\(2\).pdf](http://teatrodelazarzuela.mcu.es/FileUploads/File/libreto_la_celestina(2).pdf) (letzter Zugriff 16-12-08). Siehe außerdem GONZALO ALONSO, *La razón* 21.9.2008; TOMÁS MARCOS, *El mundo* 22.9.2008; ARNO GIMBER, *Celestinesca* 33 (2009) (im Druck)

Ballette

1.

La Celestina

Choreographic: Alberto Cárdenas

Aufführungen: Madrid 1968

2.

La Celestina

Choreographic: Paco Romero

Musik: Manolo Sanlúcar

Aufführungen: Madrid, 12.-16. September 1990, Ballet España

Anmerkungen: der Choreograph tanzte auch den Calisto

Literatur: MERCEDES RICO, *El País*, 14.9.1990

3.

La Celestina

Choreographie: Ramon Oller

Musik: Carmelo Bernaola (1996)

Aufführungen: Madrid, Teatro Real, 24.6.1998. Musikalische Leitung José Ramón Encinar. Ballet Nacional de España (Leitung Aida Gómez)

Anmerkungen: Adolfo Marsillach inszenierte 1988 eine Schauspielversion der *Celestina* im Teatro Clásico. Die Bühnenmusik dazu verfasste schon Bernaola, und daraus entstand die spätere Ballettversion.

Literatur: J. T. SNOW, *Celestinesca* 22,2 (1998), S. 85-88

„Wir müssen draußen bleiben“

Nachzensur und Textänderungen in Operntexten

Nicht immer wird auf der Bühne, oder im Aufnahmestudio, genau das gesungen, was im Libretto steht (auch dann nicht, wenn Textbuch und gedruckte Partitur im Wortlaut übereinstimmen). Relativ unproblematisch sind dabei Änderungen, die es dem Publikum ersparen, über ungebräuchlich gewordene Wörter und Namen zu stolpern: Der Major-General in *The Pirates of Penzance* von Gilbert und Sullivan rühmt sich in seinem Auftrittlied laut Textbuch¹ „[when] I can tell at sight a chassepôt [*sic*] rifle from a javelin“ – das Chassepot-Gewehr war in der frz. Armee von 1866 bis 1874 in Gebrauch², zum Zeitpunkt der Uraufführung der *Pirates* (1880) also schon überholt; in der Aufnahme der D'Oyly Carte Opera Company von 1968 (2 CD 1989, Decca London 425 196-2) singt John Reed „I can tell at sight a Mauser rifle from a javelin“, was für ältere englische Hörer eine Anspielung auf deutsche Waffen im Zweiten Weltkrieg gewesen sein mag.

Anderen Eingriffen liegt ideologische, moralische oder Geschmackszensur zugrunde – manches davon mag in historischen Aufnahmen dokumentiert sein. Natürlich wurde nicht immer so resolut geändert wie im Stadttheater Hagen, wo einst, so die Fama, der Intendant bei einer Probe zur *Dreigroschenoper* den Refrain „In dem Bordell, wo unser Haushalt war“ kommentiert haben soll: „Alles, nur das nicht!“ Die daraufhin erstellte Hagener Fassung habe

¹ Sir W.S. Gilbert, *The Savoy Operas. The Complete Gilbert and Sullivan Operas Originally Produced in the Years 1875-1896*, London – Basingstoke 1985, S. 121.

² Vgl. *Nouveau Larousse Illustré. Dictionnaire Universel Encyclopédique*, Bd 2, Paris o.J., S. 723 s.v. *chassepot*.

„In dem *Hotel...*“ gelautet; wer ‚Bordell‘ hören wolle, so der nämliche Intendant, könne ja nach Frankfurt fahren. (Das waren noch Zeiten!)

Aber im Quintett („Deh lasciate ch'io respiri“) im zweiten Akt von Cimarosas *Matrimonio segreto* stellt Carolina, die sich der Vorwürfe ihrer Familie nicht erwehren kann, verzweifelt fest: „Ma voi siete tanti cani, / senza amor, nè carità“ – so steht es im Klavierauszug³, und so singt es z.B. auch Daniela Mazzuccato in einer Live-Aufnahme aus Jesi 1990 (2 CD 1991, Nuova Era DR 3107/08). Daß Carolina Vater, Tante und Schwester als ‚Hunde‘ beschimpft, ist trotz ihrer verständlichen Erregung seltsam, vielleicht auch skandalös. Hört man sich nun die Mailänder Aufnahme von 1957 (2 CD 2008 Cantus Classics 501092) an, die offensichtlich mit der von Giorgio Strehler inszenierten Produktion zur Eröffnung der Piccola Scala 1955 in Verbindung steht⁴ und die man schon wegen Luigi Alvas sensationeller Vetturino-Arie unbedingt haben muß, hört man von Graziella Sciutti viel weniger verstörendes „Ma voi siete disumani“! Es wäre sicher lohnend, verstärkt auf solche Textvarianten zu achten und sie einmal auf breiterer Basis zu untersuchen⁵.

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 22 (Oktober 2008), 46 S.; 23 (April 2009), 53 S.

RETO MÜLLER, Sissach: Programmbücher Rossini Opera Festival, Pesaro 2008: *Ermione, Maometto II*

DA PONTE-INSTITUT, Wien: *Salieri sulle tracce di Mozart*. Katalogbuch zur Ausstellung anlässlich der Wiedereröffnung der Mailänder Scala am 7. Dezember 2004, hg. von HERBERT LACHMAYER, THERESA HAIGERMOSER, REINHARD EISENDLE, Kassel etc.: Bärenreiter 2004, 359 S.

³ Milano: Ricordi 41687, Nachdruck 1944, S. 248.

⁴ Vgl. dazu FRIEDRICH LIPPMAN, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd 1, München – Zürich 1986, S. 595; Dirigent war 1955 wie 1957 Nino Sanzogno, bis auf die Fidalma sind alle Rollen gleich besetzt.

⁵ Fast eine Parodie governantenhafter Wohlanständigkeit liegt vor, wenn Angèle Durand in einem 1959 aufgenommenen Potpourri aus Eduard Künnekes *Glücklicher Reise* (wieder veröffentlicht: Operettenmelodien (Raymond, *Maske in Blau*; Schröder, *Hochzeitsnacht im Paradies*; Künneke, *Glückliche Reise*), EMI 7243 5 75826 2 9, 1 CD 2003, hier Nr. 26) bei „Das Leben ist ein Karussell“ singt: „Ich sag es offen, / Ich bin betrunken“.

Lorenzo Da Ponte. *Aufbruch in die Neue Welt*, hg. von WERNER HANAK in Auftrag des Jüdischen Museums Wien, Ostfildern: Hatje Cantz 2006, 215 S.

OSWALD PANAGL, Salzburg: Korrektorexemplar von Julius Korngold, *Atonale Götzendämmerung. Kritische Beiträge zur Geschichte der Neumusik-Ismen*, Wien: Doblinger [1938], X + 287 S. (Photokopie)

HEIKE QUISSEK: Regiebuch *Der süsse Kavalier*. Operette in drei Akten von Rudolph Schanzer & Ernst Welisch. Musik von Leo Fall. Einrichtung nach der Uraufführung im Apollo-Theater zu Wien am 11. Dezember 1925, 86 S. (Photokopie)

PETER HAWIG, Rheine: *La cour du roi Pétaud*, opéra-bouffe en trois actes par Adolphe Jaime et Philippe Gille, musique de Léo Delibes [1869], Transkription der Compagnie « Les Brigands », 63 S.

ADRIAN LA SALVIA, Erlangen: *Lo straniero*. Dramma in due atti. Parole e musica di Ildebrando Pizzetti, Milano: Ricordi 1954, 44 S.

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

Il capitano Spavento. Mascherata eroica in un atto e tre quadri. Parole e musica di G. Francesco Malipiero, Milano: Ricordi 1963, 16 S.

Mondi celesti e infernali. Tre atti con sette danzi. Testo e musica di G. Francesco Malipiero, Milano: Ricordi 1961, 23 S.

Rappresentazione e festa di Carnasciale e della Quaresima. Un atto di Gian Francesco Malipiero, Milano: Ricordi 1969, 15 S.

G. Francesco Malipiero, *Don Tartufo Bacchettone* (da Molière), Milano: La pesce d'oro 1970, 30 S.

Procedura penale. Opera buffa in un atto. Libretto di Dino Buzzati. Musica di Luciano Chailly, Milano: Ricordi 1959, 24 S.

Paul Sacher Stiftung, Basel: Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung Nr. 22 (April 2009), 60 S.

Institut für Musikwissenschaft, Universität Bern: FRANÇOIS DE CAPITANI unter Mitarb. von GERHARD AESCHBACHER, *Musik in Bern. Musik, Musiker, Musikerinnen und Publikum in der Stadt Bern vom Mittelalter bis heute*, Bern: Historischer Verein des Kantons Bern 1993, 286 S.

Bamberger Vorträge zum (Musik-)Theater

Organisatoren: Proff. DINA DE RENTIS (Romanistik), ELISABETH VON ERDMANN (Slavistik), ALBERT GIER (Romanistik), CHRISTOPH HOUSWITSCHKA (Anglistik), FRIEDHELM MARX (Germanistik)

Nr. 38 (4.11.2008) *Große Dramen – neu gelesen, I* – SABINE FÖLLINGER (Bamberg), *„Starke“ Frauen in Aischylos' Orestie*

Im Rahmen der *Bamberger Vorträge zum (Musik-)Theater* sollen künftig unter der Rubrik „Große Dramen – neu gelesen“ regelmäßig zentrale Schauspieltexte aus den Bereichen der klassischen, deutschen, englischen, slawischen und romanischen Philologie in einführend-textanalytischen Referaten vorgestellt werden.

Aischylos' 458 v.Chr. aufgeführte Orestie ist eine Trilogie zusammenhängender Dramen und bringt die schrecklichen Geschehnisse im Haus der Atriden auf die Bühne: Der Atreussohn Agamemnon kehrt nach seinem Sieg über Troja nach Hause zurück und wird dort von seiner Frau Klytāimēstra ermordet. Der gemeinsame Sohn Orestes rächt seinen Vater, indem er die Mutter tötet. Der Verfolgung durch die Erinyen kann er nur mithilfe eines problematischen Prozesses in Athen entkommen. In unüberbietbarer Komplexität spinnt die Trilogie ein dichtes Geflecht von Motiven und Handlungen und rückt gegenüber anderen mythischen Erzählungen der Atridensage weibliche Rollen ins Zentrum.

Nr. 39 (16.12.2008) *Große Dramen – neu gelesen, II* – BEATRIX HESSE (Bamberg), *Shakespeares The Tempest – neu gelesen*

Shakespeares Spätwerk *The Tempest* ist in der Forschung traditionell als die Abschiedsvorstellung des Autors von der Bühne aufgefaßt worden. Durch die Jahrhunderte hindurch hat das Drama immer wieder zu neuen Lesarten angeregt und andere Dichter inspiriert, so etwa Robert Browning zu seinem dramatischen Monolog *Caliban upon Setebos* und W.H. Auden zu seinem (Lese-)Drama *The Sea and the Mirror*. Im Mittelpunkt des Vortrags soll jedoch Peter Greenaways Film *Propero's Books* von 1991 stehen, in dem Shakespeares *The Tempest* ebenfalls neu gelesen wird. In dieser Verfilmung nimmt Greenaway einen Paradigmenwechsel in der Shakespeareforschung vorweg, die im Begriff ist, nach einer längeren Phase der Inszenierungsorientierung zu einer Betrachtung der Dramen als literarischer Texte zurückzukehren.

Nr. 40 (13.1.2009) *Große Dramen – neu gelesen, III* – MARCO KUNZ (Bamberg), *Das Leben ist ein Traum: Calderóns barocke Identitätsspiele*

Pedro Calderón de la Barca stellt in seiner bekanntesten Komödie, *La vida es sueño* (*Das Leben ist ein Traum*), die Frage nach der Unterscheidbarkeit von Illusion und Wirklichkeit, Traum und Erwachen, wobei Identitätssuche und Maskierung eine wichtige Rolle spielen. Beide Hauptfiguren werden um ihr Recht betrogen: Der Prinz Segismundo, weil er auf Befehl seines Vaters sein ganzes Leben in einem Kerker eingesperrt war und erst als Erwachsener von seiner königlichen Herkunft erfährt, Rosaura, weil ihr Geliebter sein Heiratsversprechen nicht gehalten hat. Während Segismundo um den Thron kämpft, der ihm aufgrund seiner Zugehörigkeit zum herrschenden Geschlecht (Dynastie) zusteht, verbirgt Rosaura ihre Weiblichkeit in Männerkleidung, um so die Ansprüche ihres Geschlechts (*gender*) wirksamer geltend machen zu können. Die durch das Aufbegehren Segismundos und Rosauras entste-

henden Wirrnisse dienen paradoxerweise einem einzigen Ziel: der Wiederherstellung der geltenden Ordnung.

Nr. 41 (27.1.2009) MEINHARD SAREMBA (Mannheim), *Sir Arthur und Mr Sullivan. Sir Arthur Sullivan, seine Musik, Legenden und Wirklichkeit*

MEINHARD SAREMBA führt ein in die facettenreiche Welt des führenden englischen Komponisten des 19. Jhs., Arthur Sullivan (1842-1900). Jahrzehntlang galt Sullivan lediglich als eine Hälfte der Siamesischen Zwillinge „Gilberandsullivan“, deren komische Opern weltberühmt sind. Die mitreißenden Stücke scheinen eine einträchtige Zusammenarbeit nahezulegen, doch die Wirklichkeit sah anders aus. Der Vortrag beleuchtet Sullivans Persönlichkeit, seine Verdienste um das Kulturleben seines Landes, seine Leistungen als Musiker sowie die spannende Rezeptionsgeschichte. Versiert in allen musikalischen Genres gelangte Sullivan zu Ruhm, den nachfolgende Generationen zunichte zu machen suchten, weil er nicht zu der „Leitkultur“ seines Heimatlandes paßte. – Der Vortrag wird u.a. illustriert mit Video- und Musikbeispielen.

Nr. 42 (20.4.2009) ALBERT GIER (Bamberg), „*Neblich, die Nornen!*“ *Richard Wagner und seine Parodisten*

Literarische Parodien und Travestien – die Grenze zwischen beiden ist in der Praxis ungleich schwerer zu ziehen als in der Theorie – können Romane, abendfüllende Dramen, Pamphlete, Gedichte oder auch Cartoons sein; sie können ästhetisch oder ideologisch motivierte Kritik am parodierten Werk üben oder ein unterhaltsames Spiel mit Leser-/Zuschauer-Erwartungen treiben. In diesem Vortrag sollen zwei typische Verfahren der Wagner-Parodie an Beispielen illustriert werden: Verspießbürgerlichung (Johann Nestroy, *Tannhäuser*, 1857) und Wagner-Verwirrspiel (Herbert Rosendorfer, *Der gestrandete Holländer*, 2001).

Nr. 43 (15.6.2009) STEFAN MÖSCH (Berlin), *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit. Überlegungen zu Parsifal in Bayreuth*

Im Sommer 1882 fand bei den Bayreuther Festspielen die Uraufführung des *Parsifal* statt. Für die Einstudierung war Richard Wagner selbst verantwortlich. Die Produktion wurde nach seinem Tod ein halbes Jahrhundert lang auf dem Grünen Hügel gezeigt: bis 1933. Sie ist ideengeschichtlich und auführungspraktisch eng mit dem Festspielhaus verbunden und hat Impulse gegeben, die bis weit nach dem Zweiten Weltkrieg wirksam waren. Brüche, Neuorientierungen und geistige Strömungen der Festspielgeschichte spiegeln sich exemplarisch in den *Parsifal*-Aufführungen. Der Vortrag beleuchtet einige zentrale Aspekte der Bayreuther Festspielgeschichte als Aufführungsgeschichte und wertet dazu unbekannte Dokumente aus dem Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, der Bayerischen Staatsbibliothek und anderer Archive aus.

Marcel Proust und die Musik

Symposium der Marcel Proust Gesellschaft in Zusammenarbeit mit der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und der Universität für Musik und Darstellende Kunst, Wien

Wien, 5. – 7.11.2009

Referenten (alle Titel sind Arbeitstitel)

GERNOT GRUBER (Wien), *Reynaldo Hahn – Mozart – Proust* (Eröffnungsreferat)

NORBERT ABELS (Frankfurt), *Schopenhauer, Proust und die Musik*

RICHARD ARMBRUSTER (Hamburg), *Proust in der Musik der Gegenwart*

LUC FRAISSE (Strasbourg), *Les ressources romanesques de la musique*

ALBERT GIER (Bamberg), *Proust und die mauvaise musique*

GEROLD WOLFGANG GRUBER (Wien), *Proust – Nono – Berio*

YVONNE HECKMANN (Paris) *Zum Verhältnis von Musik und Literatur im Werk André Gides und Marcel Prousts*

THEO HIRSBRUNNER (Bern), *Proust und der französische Wagnerismus*

ANGELIKA HOFFMANN-MAXIS (Leipzig), *Proust und Beethoven*

CECILE LEBLANC (Paris), *Proust et la musique au temps des Plaisirs et les jours*

ULLA LINK-HEER (Wuppertal), *Proust und die Musikkultur des Fin de siècle in Paris*

FRANZ MICHAEL MAIER (Berlin), „*Les sons n'ont pas de lieu*“. *Vom Nutzen der musikalischen Elementartheorie für Marcel Prousts Ästhetik*

ARNE STOLBERG (Bern), *Proust und das Leitmotiv*

Vortragsreihe *Europäische Welttheater-Entwürfe des 19. und 20. Jahrhunderts* (WS 2009/10)

Termin: jeweils dienstags 20 h, voraussichtlicher Beginn: 20. Oktober 2009, letzter Termin: 9. Februar 2010; Reihenfolge der Vorträge vorläufig, die genauen Daten werden später bekanntgegeben

1. Goethe, *Faust* TINA HARTMANN (Stuttgart)
2. Edgar Quinet, *Ahasver* ALBERT GIER (Bamberg)
3. Imre Madách, *Die Tragödie des Menschen* JÜRGEN KÜHNEL (Siegen)
4. Albert Ostermaier / Peter Eötvös, *Die Tragödie des Menschen* (UA der Bayerischen Staatsoper München, Februar 2010): Gespräch mit den beiden Künstlern
5. Der Teufel als Regisseur. Die Welt als Marionettentheater bei N. Gogol (1809-1852) PETER THIERGEN (Bamberg)
6. Richard Wagner, *Der Ring des Nibelungen* KLAUS DÖGE (München)
7. Henrik Ibsen, *Peer Gynt* OSWALD PANAGL (Salzburg)
8. Hugo von Hofmannsthal, *Welttheater* NORBERT ABELS (Frankfurt/M.)
9. Paul Claudel, *Le soulier de satin* SYLVIA TSCHÖRNER (Innsbruck)
10. Dramatisierungen der *Divina Commedia* Dantes ADRIAN LA SALVIA (Erlangen)
11. Die Adaptation des *Orlando Furioso* für das it. Fernsehen von E. Sanguineti und L. Ronconi (1974) LUCA FORMIANI (Bamberg)
12. K. Stockhausen, *Licht-Zyklus* KNUT HOLTSTRÄTER (Thurnau)
13. Tankred Dorst, *Merlin* FRANK PIONTEK (Bayreuth)

Tagungen

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

21. – 23.11.2008, Bologna: Dodicesimo Colloquio di Musicologia del *Saggiatore musicale* (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo; u.a. J. WILLIAMS BROWN, Scipione Affricano *or Cavalli's Conquest of Italy*; B. CIPOLLONE, *Di disertore in disertore: storia di un soggetto operistico fra il tragico e il comico*; E. PULIGNANO, *La segmentazione del testo operistico: Falstaff*; D. MACCHIONE, "*L'impazzimento rifacitore*":

nuovi documenti sulla fabbrica della Manon Lescaut; G. RUBERTI, *Il verismo musicale italiano*; M. LIFRUSCI, "*Fiera crudel tempesta!*": *il temporale nel terz'atto dell'Otello di Rossini*)

28.11.2008, Köln: **Musik im französischen Köln 1794-1814** (Hochschule für Musik Köln; u.a. E. CORSWAREM, *Les musiciens liégeois à Cologne*; CHR. SIEGERT, *Die Schauspieltruppe der Marianne Böhm*; M. BRZOSKA, *Die Opéra-comique in Köln: Französische Erfolgsopern zwischen Kommerz und Ideologie*)

1./2.5.2009, Bern: **Der Mond auf dem Musiktheater** (Symposium des Instituts für Musikwissenschaft im Rahmen des Berner Musikfestivals; A. GIER, *Gegenwelten, Sehnsuchtsorte. Zur Geschichte der Utopie in der Oper*; CHR. SIEGERT, *Imaginäre Welten. Zu Carlo Goldonis Il mondo della luna und seinen Vertonungen*; L. ZOPPELLI, "*Casta Diva*" – *Funktionen des Mondlichts im it. Musiktheater der Frühromantik*; A. GERHARD, *Zwischen Science-Fiction-Travestie und Mondrevue: Offenbachs Le Voyage dans la lune (1875)*; M. WALTER, „*Sieh die Mondscheibe, wie sie seltsam aussieht*" – *zum Mond in Strauss' Salome*; A. STOLLBERG, *Bleich, nächtig, todeskrank. Schönbergs Pierrot lunaire und die Mondsucht der Moderne*; I. RENTSCH, *Die Prager Kunst auf dem Mond. Leoš Janáček's Vylety páně Broučkovy und das Problem der ‚tschechischen' Musik*; H.J. LANS, *Musikalische Ritualisierung kosmologischer Ursprungsmythen in Carl Orff's Der Mond*)

27. – 29.5.2009, Saint-Quentin-en-Yvelines / Paris: **Les spectacles sous le Second Empire** (Organisator : JEAN-CLAUDE YON, Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines de l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines; u.a. C. LEBOULEUX, *La troupe de l'Opéra sous le Second Empire*; H. LACOMBE, *L'Opéra et les formes du spectacle lyrique sous le Second Empire*; S. ROLLET, *Le Théâtre-Italien et le répertoire italien sous le Second Empire*; C. SCHNEIDER, *Châtelet, le Théâtre-Lyrique comme « laboratoire de la musique » (1851-1870)* ; P. GIRARD / B. DE L'EPINE, *Rire et subversion ? L'opérette sous le Second Empire*; S. JACQ-MIOCHE, *L'héritage du ballet du Second Empire, entre réalité et fantasmes*; L. BILODEAU, *Terpsichore à l'opéra : la danse et le répertoire lyrique à Paris sous le Second Empire*; F. LOYER, *Deux ouvertures pour un Opéra : Garnier (1875) / Bastille (1999)*)

29.5.2009, Metz: **Théâtre, opéra et réécriture biographique: la construction du personnage**, 2ème journée: **Fragmentation biographique et construction d'un personnage d'opéra** (Université Paul Verlaine, Organisation: PIERRE DEGOTT; u.a. D. BIER, "*Je devins un opéra fabuleux*" ('*Alchimie du verbe*'): *les opéras d'après l'œuvre et la vie de Rimbaud*; W. ZIDARIC, *D'Adrienne Lecouvreur à Adriana Lecouvreur*; J.-PH. HEBERLE, *Des sources à l'œuvre : la construction opératique d'un compositeur Tudor dans Taverner de Peter Maxwell Davies*; G. COUDERC, *Gloriana de Britten, Elizabeth entre Histoire et Tragédie*; TH. SANTU-

RENNE, *Napoléon : héros politique, comparse lyrique*; A.-S. BARTHEL-CALVET, *Sortir du récit biographique pour construire un emblème : le cas du livret de Michael Korle pour l'opéra Harvey Milk de Stewart Wallace*

4. – 6.6.2009, Köln: **Retrospektive und Innovation. Der späte Joseph Haydn** (Internationaler musikwissenschaftlicher Kongress, Hochschule für Musik und Tanz Köln, Organisation: WOLFRAM STEINBECK, ARMIN RAAB, ARNOLD JACOBSHAGEN; u.a. G. GRUBER, *Der späte Haydn, ein modernes Kanondenken und die Konstruktion des Klassischen*; U. WILKER, *Haydns „letzte Oper“*. Die Bearbeitung von L'isola disabitata im Jahr 1802)

12. – 14.10.2009, Brünn: **Musikland Mähren. Zu Ehren Bohuslav Martinůs und Vítězslav Nováks** (44. internationales musikwissenschaftliches Kolloquium, Institut für Musikwissenschaft der Philosophischen Fakultät der Masaryk-Universität und Internationales Musikfestival Brünn; Kontaktadresse: conference.brno@gmail.com, Themenvorschläge bis 15.6.2009)

Lektüre-Notizen

(Von den Autoren übersandte Arbeiten sind mit * gekennzeichnet)

Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco a cura di HARRO STAMMERJOHANN e ENRICO ARCAINI, GABRIELLA CARTAGO, PIA GALETTO, MATTHIAS HEINZ, MAURICE MAYER, GIOVANNI ROVERE, GESINE SEYMER (Grammatici e lessici pubblicati dall'Accademia della Crusca), Firenze: l'Accademia 2008, 903 S.

Dieses Handbuch ist, wie der Herausgeber HARRO STAMMERJOHANN in der Einleitung (S. XI-XVIII) feststellt, eigentlich kein Wörterbuch, sondern „la rappresentazione degli italianismi in francese, inglese e tedesco in ordine alfabetico“ (S. XV). Als Italianismus wird grundsätzlich betrachtet, was Eingang in gemeinsprachliche Wörterbücher gefunden hat (S. XIV). Für mehr als 4.400 it. Lemmata (S. VIII) werden die frz., it. und dt. Entsprechungen (mit Erstdaten) verzeichnet, wobei zwischen direkten und indirekten Entlehnungen (ins Engl. und Deutsche gelangen Italianismen häufig auf dem Umweg über das Frz.) unterschieden wird (S. XIII). Die musikalische Terminologie nimmt natürlich breiten Raum ein; Vortragsbezeichnungen wurden auch dann aufgenommen, wenn sie in gemeinsprachl. Wörterbüchern fehlen (S. XIV). Die Redaktion konnte die Materialien des LESMU (*Lessico della letteratura italiana musicale 1490-1950*, vgl. ebd.) nutzen. Vor allem für das Deutsche, das nicht über ein großes historisches Wörterbuch verfügt (vgl. S. XIF.), wurden auch ältere Nachschlagewerke wie Musiklexika ausgewertet (vgl. das Literaturverzeichnis, S. XXVII-XXXIX).

Neben Termini wie *adagio* / *Adagio* (Adverb oder Substantiv), *allegro*, *Falsobordone*, *Messa di voce* oder *Portamento* findet sich natürlich auch *Libretto* – mit den Erstdaten it. 1724 (in der Bedeutung „(Opern-)Text“), frz. 1817, engl. 1742, dt. 1627: Martin Opitz, *Dafne*; für frz. und engl. habe ich dieselben Quellen (TLF und OED) benutzt, der Beleg bei Opitz war mir entgangen (*Das Libretto*, S. 3 datiert die Entlehnung ins Deutsche auf die 30er Jahre des 19. Jhs). Interessant sind auch Zusammen-

setzungen wie *Dramma per musica*, *Dramma giocoso*, *Opera buffa*, *Opera semiseria* (dt. 1901), *Opera seria* etc. Das umfassende Werk wird nicht nur der terminologiegeschichtlichen Forschung gute Dienste leisten.

SASKIA MARIA WOYKE, *Pietro Andrea Ziani. Varietas und Artifizialität im Musiktheater des Seicento* (Perspektiven der Opernforschung, 16), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 2008, 551 S.

SASKIA WOYKES Diss. (Hamburg 2004) ist die erste größere Arbeit zu Ziani überhaupt (vgl. S. 11). Während man bisher (vgl. den Forschungsbericht, S. 11-20) meist von einem Niedergang der venezianischen Oper seit ca. 1650 ausging, betont Frau WOYKE die Eigenständigkeit Zianis, dessen Operschaffen durch Artifizialität und *varietas* gekennzeichnet sei (S. 21 und passim). Diese Kategorien sind freilich nicht besonders trennscharf: Artifizialität, die sich „unter anderem in Verschlüsselungen und Allegorien als Abbild gesellschaftlicher Umgangsformen der Zeit“ äußere (S. 21), dürfte ein Merkmal vormoderner Kunst und Literatur allgemein sein. *Varietas*, für die sich bei zeitgenössischen Theoretikern keine Definitionen finden (S. 22), scheint wesentlich das Bedürfnis des Publikums nach Abwechslung zu bezeichnen; wie diese *varietas* sich zum „einheitlichen Stil“ der Opern Zianis verhält, wird nicht wirklich klar.

So liegt das Verdienst dieser wertvollen Arbeit vor allem im erstmaligen „Abgleich aller zu Ziani und seiner Operntätigkeit bekannter Quellen“ (S. 20): Zahlreiche Librettodrucke und 24 Partituhss. (S. 22-30) belegen eine bemerkenswert hohe Zahl von Aufführungen an verschiedenen Orten und über einen längeren Zeitraum. Der biographische Abriss (S. 31-68) basiert auf im Anhang (S. 187-220), z.T. auch in deutscher Übersetzung, mitgeteilten Dokumenten. [Die von Ziani rasch und flüchtig geschriebenen Briefe können oft unterschiedlich aufgefaßt werden. Mißverstanden scheint Zianis Taktieren beim Wechsel nach Neapel 1677 (S. 62f.): An die Prokuratoren in Venedig schreibt er, er habe die Ernennung zum königlichen Kapellmeister (die er noch gar nicht erhalten hatte!) nur wegen der Befürchtung angenommen, daß man in Venedig seine krankheitsbedingte Abwesenheit nicht länger hinzunehmen bereit sei; d.h. er war entgegen der Annahme von Frau WOYKE noch nicht aus venezianischen Diensten entlassen worden. Vielmehr versuchte er (letztlich wohl mit Erfolg), beide Seiten gegeneinander auszuspielen.]

Im Kapitel über die Opersujets (S. 69-85) werden zwölf Libretti in die literarische und ikonographische (ausgehend von den Titelbildern der Librettodrucke, vgl. die Abb.en, S. 221-234) Stofftradition eingeordnet. Wenn z.B. Theseus wegen seiner Promiskuität gelobt wird (vgl. S. 73), erscheint der Mythos karnevalisiert, vgl. dazu die (von Frau WOYKE nicht berücksichtigte) Studie von FLORIAN MEHLTRETTER, *Die unmögliche Tragödie. Karnevalisierung und Gattungsmischung im venezianischen Opernlibretto des 17. Jhs*, Frankfurt/M. 1994. [Der Griselda-Stoff ist nicht „antik“, so S. 72. „Ariosts *Rinaldo und Armida*“ (S. 80) gibt es nicht.]

Das folgende Kapitel behandelt „Charakteristika der Musik“ (S. 87-107): Ziani „führte die vorhandenen musikalischen, noch durch das kirchentonale Modalsystem beeinflussten Möglichkeiten auf einen letzten, variantenreichen, weniger durch einfache Phrasen als motivische Verarbeitung charakterisierten, genauestens vom Text bestimmten Höhepunkt“ (S. 107). – Die „Transformationen der Opernproduktion Zianis“, die in „exemplarischen Detailstudien“ abgehandelt werden (S. 109-180, Zusammenfassung S. 180-185), betreffen Veränderungen von Text und Musik bei späteren Aufführungen. Überraschenderweise weichen spätere Libretti nur geringfügig von den Erstdrucken ab (S. 110ff.), besonders bei Aufführungen durch die Truppe der Armonici (S. 180); „echte Neufassungen“ kamen nur unter Beteiligung des Komponisten und/oder des Textdichters zustande (S. 181).

Herzstück des Materialteils (der auch 66 Notenbeispiele bietet, S. 235-305) ist der „Thematische Katalog“ (S. 307-528), der für insgesamt 30 nachweisbare Werke alle bekannten Libretto-Drucke (mit Transkription der Schwellentexte) und Partituhss. (mit musikal. Incipita) verzeichnet.

Die umfassend dokumentierte Arbeit ist ein wichtiger Beitrag zu einer vernachlässigten Etappe der venezianischen Operngeschichte.

OLGA ARTSIBACHEVA, *Die Rezeption des Orpheus-Mythos in deutschen Musikdramen des 17. Jahrhunderts* (Frühe Neuzeit, 132), Tübingen: Niemeyer 2008, IX + 297 S.

Die von ACHIM AURNHAMMER betreute Freiburger Dissertation schließt eine Forschungslücke (vgl. S. 10): Die literarische Orpheus-Rezeption ist zwar gut aufgearbeitet (S. 3-11), aber über das 17. Jh. weiß man wenig.

Ziel der Untersuchung ist, so die Einleitung (S. 1-25), „verschiedene Aspekte der Verwendung des Orpheus-Mythos und seine mögliche Transformation im deutschen Musikdrama des 17. Jhs unter Einbettung in den kultur- und diskursgeschichtlichen Kontext der Barockepoche sichtbar zu machen“ (S. 20). Dazu wird zunächst aus einer Fülle antiker Quellen ein „Strukturmodell“ abstrahiert (S. 13-20), das in drei „Sequenzen“ und vierzehn „Verlaufsstadien“ die idealtypische „Verlaufsform“ des Mythos beschreibt (S. 19f.; de facto handelt es sich um eine übersichtlich gegliederte Inhaltsangabe, die der Morphologie VL. PROPPS kaum etwas verdankt).

Das folgende Kapitel (S. 27-50) beschreibt ausgehend von Ovids *Metamorphosen* und Vergils *Georgica* die dem 17. Jh. zugänglichen Quellen des Orpheus-Mythos. Mit Recht wird auf die Bedeutung „mythographischer und mythologischer Nachschlagewerke“ hingewiesen (S. 31ff.), die kaum noch allegorisierende Interpretationen bieten, da die moralisch-religiöse Bedeutung der Mythen in den Hintergrund getreten ist (S. 38f.). Behandelt werden auch die Illustrationen zeitgenössischer *Metamorphosen*-Ausgaben (S. 40-50; 21 Abb.en, S. 251-264).

Den umfangreichen Hauptteil bilden dann die Interpretationen von sieben deutschen Libretti (S. 51-222), von denen nicht weniger als vier mit Wolfenbüttel in Verbindung stehen (hinzu kommt noch Aurelio Aurelis it. *Orpheo*, 1690, vgl. S. 133n). Die „Ballett-Oper“ (S. 54) *Orpheus und Eurydice* von August Buchner (Musik Heinrich Schütz, Dresden 1638; S. 51-75, vgl. auch E. ROTHMUND, dazu hier 15,33f.) folge noch der (ma.) Lehre vom vierfachen Schriftsinn (S. 74); im moralisch-allegorischen Sinn verkörpere Orpheus die Tugend, mittels des anagogischen Sinns werde seine *Geoper* „*Orpheus* von Anton Ulrich Herzog zu Braunschweig und Lüneburg (Wolfenbüttel 1659; S. 75-95) basiert auf Striggios Libretto für Monteverdi (1607): Während Striggio Orpheus für seine übermäßige Liebe zu Eurydike tadelt (S. 82), kritisiert Anton Ulrich, daß der Sänger sein Schicksal nicht als göttgegeben hinnimmt (S. 93), wobei er auch lutherisches und neustoizistisches Gedankengut integriert (S. 95).

Das anonym überlieferte Singspiel *Der Höllen-stürmende Liebes-Eiffer Orpheus und Eurydice* (Eiseberg 1683; S. 96-131) rückt die heillose Leidenschaft des Aristäus ins Zentrum. Seine Begierde steht in scharfem Gegensatz zur (Sinnlichkeit einschließenden) ehelichen Liebe Orpheus und Eurydikes (S. 110-120); unter venezianischem Einfluß (S. 108) wird das ‚unvernünftige‘ sinnliche Verlangen mit derber Komik dargestellt (S. 108f.). Bei der Behandlung der Notzuchtproblematik (S. 120-130) wird – entgegen zeitgenössischen Gepflogenheiten – auch die Perspektive der Frau berücksichtigt (S. 129).

Ebenfalls anonym ist *Der beständige Orpheus* (Salzdahlum 1684; S. 131-153) überliefert; das anläßlich der Hochzeit einer Tochter Herzog Anton Ulrichs entstandene Singspiel nimmt Anregungen aus seiner „Liedoper“ von 1659 auf (S. 143); auch hier akzeptiert Orpheus sein Schicksal nicht (S. 144), mit der in ihn verliebten Crinise wird allerdings eine neue Figur eingeführt (auch Aristäus gewinnt größere Bedeutung). Ziel der „Affektenoper“ (S. 146) ist die „Vorführung von Affekten als Illustration“ der zeitgenössischen Affektenlehre“ (S. 152, vgl. S. 146-151); dies führt zu einer Christianisierung, aber auch zu einer Trivialisierung des Mythos (S. 152).

Das Schuldrama *Orpheus* von Johann Valentin Merbitz (Dresden 1696; S. 153-181) fällt insoweit aus der Reihe heraus, als Orpheus hier als „Zivilisationsstifter“ (S. 167) gezeigt wird, der (in Einklang mit den Vorstellungen zeitgenössischer Staatstheoretiker) seine Mitmenschen auffordert, den rechtslosen Naturzustand zu beenden, einen Gesellschaftsvertrag zu schließen (vgl. S. 181) und einen Stadtstaat zu gründen.

Friedrich Christian Bressands *Orpheus* (S. 182-214) wurde 1698 in Braunschweig erstmals aufgeführt und im folgenden Jahr zur „Doppeloper“ (S. 183) mit den beiden Teilen *Die sterbende Euridice* und *Die verwandelte Leier des Orpheus* erweitert. Von allen behandelten Libretti steht Bressands Text der Standardform des Mythos am nächsten (S. 199), allerdings wird durch Amplifikationen eine Annäherung an die venezianische Opernform erreicht (S. 200; zu konkurrierenden frz. Einflüssen S. 201). Von den neu eingeführten Figuren entspricht Thyra der Crinise aus dem *Beständigen Orpheus*

von 1684 (S. 206), die in Aristäus verliebte Autonoe ist aus Aurelis *Orpheo* übernommen (S. 205f.). Bressand verzichtet auf eine moralisierende Ausdeutung, die „Darstellung des als Intrige verstandenen Mythos [wird] zum Selbstzweck“ (S. 213), allerdings dient Orpheus auch als „Medium der Selbstdeutung und Selbstdarstellung des Dichters“ (ebd.). – Auf Bressand basiert schließlich das anonym überlieferte Libretto *Orpheus und Euridice* (Naumburg 1701; S. 214-222), das die Figurenkonstellation der Vorlage übernimmt (S. 217), aber durchgehend auf den Geschmack seines stadtbürgerlichen Publikums Rücksicht nimmt (S. 220f.), u.a. durch die Einführung einer lustigen Person und die „Darstellung der Allmacht der Liebe“ (S. 221).

Die Schlußsynthese (S. 223f.) unterstreicht noch einmal die „Dialogizität der Texte“ und zeichnet die Entwicklung von der älteren „allegorischen Tradition“ über die Instrumentalisierung des Stoffes im Dienst fremder Diskurse („Ehe-, Liebes- oder Ethikdiskurs, oder den staatstheoretischen, poetologischen oder moral-theologischen Diskurs“) bis zur „poetischen Autonomisierung“ (bei Bressand) nach.

Ein Anhang stellt ausführlich die Überlieferungsgeschichte von Bressands *Orpheus* dar (S. 225-241) und bietet Auszüge aus den Texten (S. 242-250). Die philologisch exakte Arbeit geht von einer klaren Fragestellung aus, argumentiert stringent auf der Grundlage umfassender Belesenheit und gelangt so zu überzeugenden Ergebnissen.

NICOLA GESS, TINA HARTMANN, ROBERT SOLLICH (Hrsg.), *Barocktheater heute. Wiederentdeckungen zwischen Wissenschaft und Bühne* (Literalität und Liminalität, 7), Bielefeld: transcript 2008, 218 S. + DVD

Der Band versteht sich als „Arbeitsbuch“ (vgl. die Einleitung, S. 11) einer Tagung, die im Juni 2007 in Berlin stattfand; „an der Nahtstelle von Wissenschaft und Praxis“ (S. 10) sollte einerseits eine „Bestandsaufnahme etablierter Austauschprozesse zwischen Wissenschaft und Bühne“ geleistet, andererseits erprobt werden, „ob und wie sich der Theorie-Praxis-Dialog über bestehende Formen hinaus intensivieren läßt“ (S. 9). Die Beiträge vertreten daher „höchst unterschiedliche Textsorten, die vom Thesenpapier über Künstlerprotokolle bis zum auf Basis der Tagungsdiskussionen ausgebauten Essay oder wissenschaftlichen Aufsatz reichen“ (S. 11).

Die erste Sektion, **Geste, Rhetorik und Zeichen**, fragte, „ob und in welcher Weise sich barocke Gestenkodices [sic], ähnlich wie historische musikalische Gestaltungsprinzipien, szenisch wiedererschließen und modern anverwandeln lassen“ (S. 10). Am Anfang steht TINA HARTMANNs Plaidoyer für eine „szenische historische Aufführungspraxis“ analog zur musikalischen (S. 15-21). – STRIGID T'HOOFt fordert (S. 23-27; Diskussion S. 28-33) eine vertiefte Auseinandersetzung mit barocke Gestik: „The language of gesture, be it incorporated into its natural habitat together with all its traditional visual accompaniments, or into a dialogue with the contemporary parameters of theatre, provides a powerful tool of entertainment, art and beauty – one that lifts not only the audience, but also the opera itself to new and challenging dimensions“ (S. 27). – NIKOLAUS MÜLLER-SCHÖLL stellt (S. 35-44; Diskussion S. 45-47) das erste Musiktheater-Projekt der New Yorker Wooster Group vor: Cavallis *Didone* (Text Fr. Busenello, 1641), deren Stoffvorlage „das vierte Buch der *Aeneas* [sic] des Vergil“ sei (S. 38), als „Musiktheaterperformance“ (S. 37) in Kombination mit einem it. B-Movie (*Terrore nello spazio*, 1965); wie an vielen anderen Stellen im Buch wird hier die „Affinität zwischen Barock und Popästhetik“ (S. 41) erkennbar. – THOMAS BETZWIESER (Le cœur et son double. *Glucks Konzept der szenischen Chor-Bewegung und seine Umsetzung auf der aktuellen Opernbühne*, S. 49-61; Diskussion S. 62f.), zur „spezifischen Integration von Chor und Ballett bzw. Bühnentanz in das musikalische Drama“ (S. 49), wobei JACOBSHAGENS Modelle für die Interaktion von Chor und Ballett zugrundegelegt werden (S. 52); Exkurse gehen auf Robert Wilsons *Alceste*- (S. 55f.) und auf Klaus Guths *Iphigénie en Tauride*-Inszenierung ein (S. 60). – Der Regisseur HENDRIK MÜLLER (S. 65-69, Diskussion S. 70-72) erprobte in mehreren „szenischen Skizzen“ (vgl. die DVD), „ob der [barocke] Gestus auf dem zeitgenössischen Theater produktiv verwendbar“, also „kreativer Umgang mit dem Material“ möglich

ist (S. 69). – WULF KONOLD (S. 73-75) verweist mit Recht darauf, daß sich die (aktuelle) Frage, ob Bühnenbild, Kostüm und das Spiel der Darsteller „befähigt oder in der Lage wären, die semantische und emotionale Aussage von Text und Musik in irgendeiner Weise umzudeuten, neu zu akzentuieren oder gar als widersprüchlicher Subtext zu dienen“ (S. 74), für das 18. Jh. nicht stellte. Umgekehrt hat das barocke Gestenrepertoire für das heutige Publikum „seine sinntragende Funktion“ längst verloren (S. 75), d.h. der Abstand zwischen Barock und Gegenwart läßt sich weder durch Regietheater noch durch historische Aufführungspraxis überwinden.

Die zweite Sektion, **Der Virtuose als Sängerdarsteller**, erörterte zum einen „den Zusammenhang von Stimme und Geschlecht auf der Bühne des 17. und 18. Jhs“, speziell am Beispiel der Da capo-Arie und fragte, „wie das moderne Regietheater mit der strengen Form und dem vermeintlich schematischen Affektwechsel umgehen könnte“ (S. 10). THOMAS SEEDORFER (S. 79-81) formuliert „Fünf Thesen über Sängerkarstraten des 17. und 18. Jhs“; „ergänzende Überlegungen“ von DORIS KOLESCH (S. 83-87) öffnen die Perspektive bis zur heutigen Popmusik. – SASKIA MARIA WOYKE (*Kast- und Frauenstimmen im Zeichen der Ambiguität in Venedig unter besonderer Berücksichtigung von Vivaldis Bajazet*, S. 89-103) gibt zunächst einen Überblick über Forschungsstand und Theoriebildung und formuliert dann die These, daß „Androgynität“ auch durch die „Anpassung / Angleichung einer hohen Frauenstimmen [sic] an das Timbre hoher Männerstimmen“ (S. 100) entstehe; als Beispiel werden Aufnahme (2005) und Aufführung (Venedig 2007) von Vivaldis *Bajazet* angeführt (S. 100-103). [Das Argument, daß das grammatische Geschlecht von *it. contralto* „auf eine gewisse ‚männliche‘ Prägung einer solchen Stimmlage hinweist“ (S. 102), wird leider dadurch entwertet, daß auch *it. soprano masculini* generis ist.]

STEFAN BRANDT („...um die Oper der Aufmerksamkeit des Publikums noch würdiger zu machen“. *Zum Einfluß des sängerischen Personals auf Arienkompositionen bei Porpora und Händel*, S. 105-119) vergleicht die (textlich weitgehend identischen) Minotaurus-Szenen in Porporas *Arianna e Teseo* (1727, für Nicolini) und Händels *Arianna in Creta* (1734, für Carestini). „Vieles [spricht] für ein hohes Maß an Rücksichtnahme des Komponisten Porpora auf den Sänger Nicolini“ (S. 119). Da dieser sich nie durch besondere Virtuosität auszeichnete, enthält seine Arie nur wenig Koloraturen (S. 109), dagegen bietet ihm das ausgedehnte Rezitativ die Möglichkeit, seine deklamatorischen und schauspielerischen Fähigkeiten zur Geltung zu bringen. Die Einführung der Minotaurus-Szene in Pariat's Vorlagen-Libretto dürfte überhaupt auf eine Anregung Nicolinis zurückgehen (S. 115).

GERD RIENÄCKER (*Händel und die Opera seria*, S. 121-129) stellt pointiert wesentliche Eigenheiten der Serie Händels heraus („Drama der Rollen und Affekte“, S. 123; die Figuren als „Repräsentanten sozialer Rollen“ und von Affekten, S. 125; Liebe vs Leidenschaft, S. 126). Die Intrigenstruktur wird etwas holzschnittartig auf die „Gegenüberstellung idealer und realer Hofgesellschaft“ reduziert (S. 124); die Auffassung, daß die die Figuren „vom Verlangen nach wirklicher Liebe geschüttelt“ (oder gerührt, S. 124) würden, verkennt die Bedeutung politischen Kalküls auch für die erotischen Beziehungen.

Die dritte Sektion **Die barocke Bühne** „reflektierte übergreifend die Gegenstände und Experimente der Tagung, indem sie mögliche Gründe der Attraktivität und Aktualität barocker Theaterform für das Gegenwartstheater diskutierte“ (S. 11). JULIANE VOTTELER (S. 141-143) warnt mit Recht vor einem Inszenierungsstil, der „den Handlungsstrang zugunsten einer verzerrten und fratzenhaften Charakterisierung der Personen hinter sich ließ“ (S. 142).

Die Rousseau-Lektüre von NICOLA GESS (*Musique déguisée. Einige Überlegungen zu Jean-Jacques Rousseau und dem merveilleux der Barockoper*, S. 145-150) resümiert: „weil der Gesang nicht vollkommen hinter den Emotionen verschwindet, wie Rousseau hofft, sondern immer wieder als Gesang hörbar bleibt, d.h. auf seine Differenz zum Bezeichneten aufmerksam macht [...] ergibt sich für Rousseau immer wieder die Notwendigkeit, zu den ‚Anderwelten‘ des *merveilleux* zu greifen, um den Gesang zu erklären“ (S. 150).

Der Regisseur JÖRG BEHR stellt „Zwölf Thesen zur Barockoper“ (S. 151-153) auf, die trotz (oder wegen) scharfer Pointierung abstrakt und klischeehaft wirken, weil illustrierende Beispiele fehlen.

ALBERT GIER (*Musik erzählt. Vorläufige Bemerkungen zur Medialität und Narrativität der barocken Oper*, S. 155-165) verweist zum einen auf die Nähe der frühen Oper zu narrativen bzw. dramatisch-narrativen Gattungen (S. 155f.), zum anderen auf die Durchlässigkeit der Grenze zwischen epischer und dramatischer Literatur überhaupt (S. 151), um der Musik der Oper eine „dem kommen-

tierend eingreifenden Erzähler im Roman“ analoge Funktion zuzuschreiben (S. 158), was dann auf verschiedenen Ebenen, vor allem an Händels *Alcina*, exemplifiziert wird (Arie als Entsprechung zu Erzählerkommentar oder Innenschau, S. 159f.; Zeitdehnung und -raffung, S. 162; „Kontrastdramaturgie“ [S. 164] als „Wechselspiel von [erotischer] Anziehung und Abstoßung“, S. 163, Ironie).

CLEMENS RISI (S. 175-180) setzt die barocke Affektenlehre (deren „Regelhaftigkeit“ freilich „durch die performative Realität zunichte gemacht wird“, S. 177) zur aktuellen Hirnforschung, das „Spiel mit wechselnden Identitäten“ (S. 179) in der Barockoper zu heutiger Internet-Kommunikation in Beziehung. – DÖRTE SCHMIDT (*Kann man Alcina ‚treu‘ sein? Zu Werk und Aufführung in der Oper des 18. Jhs und heute*, S. 181-189) unterscheidet zwischen einem (exemplarisch von den Opern Lullys vertretenen) ‚Texttheater‘ und einem ‚Ereignistheater‘, dessen schriftliche Quellen „Dokument, Spuren einer Aufführung“ (oder auch Grundlage einer möglichen künftigen Aufführung) sind (S. 183); diesen zweiten Typus repräsentiere das „italienisch geprägte Musiktheater“ (S. 184). Die Problematik unterschiedlicher (Typen von) Textzeugen wird am Beispiel *Alcina* erörtert (S. 186-189). Die Diskussion (S. 190-195) greift einmal mehr das Problem von ‚Werktreue‘ oder Beliebigkeit im Umgang mit den Werken auf, natürlich ohne zu einem Konsens zu gelangen.

Am Ende steht die Podiumsdiskussion, die (als Fortsetzung der zweiten Sektion) das Thema **Stimme und Geschlecht** aufgriff (S. 199-208). Dabei wurde einerseits das Spiel mit den Geschlechteridentitäten als interessant empfunden, andererseits wurde dafür plaidiert, sich von der „Fixiertheit auf Mann und Frau“ zu lösen und „statt dessen die innere Geschichte, die Affektgeschichte zu erzählen“ (SEEDORF, S. 206).

[Georg Friedrich] Händel, *Ezio*. Opera in tre atti. Libretto nach Pietro Metastasio. HWV 29. Deutsche Übersetzung von REINHARD STROHM. Klavierauszug nach dem Urtext der Hallischen Händel-Ausgabe von ANDREAS KÖHS, Kassel etc.: Bärenreiter 2008. BA 4086a, XVI + 218 S.

[Georg Friedrich] Händel, *Rodrigo (Vincer se stesso è la maggior vittoria)*. Opera in tre atti. Libretto nach Francesco Silvani. HWV 5. Deutsche Übersetzung von PETER BRENNER. Klavierauszug nach dem Urtext der Hallischen Händel-Ausgabe von ANDREAS KÖHS, Kassel etc.: Bärenreiter 2008. BA 4083a, XV + 255 S.

Ob es am Händel-Jahr 2009 liegt? Jedenfalls erscheinen die Opern-Klavierauszüge nach der HHA in erfreulich rascher Folge (vgl. hier 15,35; 16,25-27). Neu sind eine in den letzten Jahren wieder stärker beachtete und eine weitgehend unbekannte Oper anzuzeigen.

Im kurzen Vorwort (dt. S. IV-VII) zu *Ezio* geht ANNETTE LANDGRAF auf Metastasios Vorlage-Libretto nicht näher ein, informiert statt dessen knapp über die Londoner Aufführungen 1732, den historischen Hintergrund und bietet eine sorgfältige Inhaltsangabe. Die Übersetzung von REINHARD STROHM liest sich angenehm; die Rezitative sind idiomatischer wiedergegeben als in anderen Bänden der Reihe, vgl. etwa „O Himmel! meinst du das ernst?“ für „Oh Dei! che dici mai?“ (S. 16), „Wohl schwerlich“ für „Non credo“ (S. 53), u.a.; ein bißchen papieren ist „Lässt Ezio sich nicht kränken, wenn ihm der Kaiser will nehmen die Verlobte?“ für „Un oltraggiato amore / d’Ezio li sdegni ad irritar non basta?“ (S. 26; vielleicht – mit nicht ganz korrekter Prosodie – „So langt’s nicht, die Geliebte Ezio zu rauben, um ihn zur Wut zu reizen“?). Offensichtlich wird die Qualität der Übersetzung im Vergleich mit dem deutschen Text von Glucks *Ezio* (dazu hier 15,38f.), vgl. z.B. Valentinianos Arie # 2: „Wenn du den Weg ihm weisest, / dann wird nach unsren Siegen / stets Romas Adler fliegen / zum Kapitol hinauf. // Folgt er dem Lauf der Sonne / rund um der Erde Ränder, / dann hören unsre Länder / erst ganz am Himmel auf“ mit der Lösung des Gluck-Übersetzers (und meinem Alternativvorschlag,

beides hier 15, 39). Sehr schön ist der A-Teil von Massimos Arie # 5 („Il nocchier che si figura / ogni scoglio, ogni tempesta / non si lagni se poi resta / un mendico pescator“): „Will ein Seemann stets bedenken / alle Klippen, alle Stürme, / dann soll er sich nicht beklagen, / wenn er Fischer bleibt und arm“. Auch Onorias Arie # 6, die Tassos „s’ei piace, ei lice“ paraphrasiert („Quanto mai felici siete, / innocenti pastorelle, / che in amor non conoscete / altra legge che l’amor. // Ancor io sarei felice / se potessi all’idol mio / palesar, come a voi lice / il desio di questo cor.“), scheint gut gelungen: „Ach, wie seid ihr doch so glücklich, / ihr unschuld’gen Schäferinnen, / ihr kennt kein Gesetz im Lieben, / außer was die Liebe lehrt. // Auch ich selber wär so glücklich, / könnt ich doch, wie ihr, es wagen, / meinem Freund ganz frei zu sagen, / dass nur ihn mein Herz begehrt.“ Weniges ist zu kritisieren: „Wo ist der Freche, der den Preis mir will nehmen, den für Rom ich erworben, als ich’s befreite?“ (Rez., S. 54, Hervorhebung A.G.) für „Dov’è chi ardisca / involar la mercede / alla man che di Roma il giogo scosse?“ ist zumindest mißverständlich (vielleicht ‘... den der Retter der Römer sich hat erworben?’); eher erheitend die dem Reim geschuldete Katachrese vom „schwachen Schritt“ des murmelnden Baches (# 8).

Die 1707 in Florenz uraufgeführte Oper *Rodrigo* stellt eine Reihe philologischer Probleme (vgl. das Vorwort von RAINER HEYINK, dt. S. IV-VII): Händels Kompositionspartitur ist unvollständig und weicht außerdem an manchen Stellen von der (nicht zu rekonstruierenden) Uraufführungsfassung ab; zwei Nummern wurde Musik aus anderen Werken Händels unterlegt, die Rezitative der ersten beiden Szenen mußten nachkomponiert werden (S. V). Der Anhang (S. 250-255) bietet für drei Arien „die überlieferten Varianten in der jeweiligen Fassung der Erstaufführungen zu Händels Lebzeiten“ – so die (etwas enigmatische) Formulierung des Waschzettels; das Vorwort schweigt sich über den Anhang aus, man muß den HHA-Bd konsultieren, um näheres zu erfahren.

Das Libretto (als dessen Bearbeiter R. STROHM Antonio Salvi in Betracht gezogen hat) enthält manche dunkle Stellen und schiefe Bilder; wenn Rodrigo den Sieg über die Feinde verkündet (Rez., I 4, S. 41): „Tutte recise / dell’Idra ribellante / le teste enormi ed al mio piè prostese / recan tinti di sangue / al mio soglio real fasci di palme“, werden aus den metaphorischen Häuptern der Hydra Rebellion unversehens nichtmetaphorische Personen, die Siegespalmen bringen können (die Übersetzung markiert die Katachrese: „Sämtliche Köpfe / der rebellischen Hydra / sind abgeschlagen, und blutbefleckte Palmen / als ein Zeichen des Sieges, / liegen vor meinem Throne mir zu Füßen“). Ich gestehe, daß ich den zweiten Satz der Arie Fernandos (# 4): „Agitata da fiato incostante, / una fiamma vagando sen va. // Alla sfera poi lucida amante / sin che giunga mai pace non ha“ nicht verstehe (aus dem deutschen Text: „In des Windes Hauch, flackernd und trübe / zuckt die Flamme in rasendem Tanz. // Doch umgibt sie die Sphäre der Liebe, / dann erstrahlt sie in ruhigem Glanz“ geht nicht hervor, wie der Übersetzer die Konstruktion auffaßt). An Rodrigos zweiter Arie (# 6): „Ti lascio alla pena / d’un core trafitto / da troppa pietà. // L’orror del delitto / è un verme che svena / con più crudeltà“ verwundert nicht nur der Wurm, der die Adem öffnet (in der Übersetzung klingt der A-Teil noch bizarrer: „Mein großes Erbarmen / soll qualvoll durchstechen / dein grausames Herz! //Wie Würmer zerfress dich / dein eig’nes Verbrechen / mit furchtbarem Schmerz!“). Die Übersetzung gibt zumal die Rezitative insgesamt nicht ungeschickt wieder (vgl. S. 15-22, 48-50); manche kühnen Bilder werden allerdings banalisiert (vgl. S. 37: „Chi sa che di Rodrigo / il fuggitivo cor [...] non ritorni fedel entro al sereno / carcere lusinghier del tuo bel seno“ – „wer weiß denn, ob Rodrigos / flatterhaftes Herz [...] sich nicht sehnt, wieder treu zu dir zu finden / und sich mit süßer Lust an dich zu binden“), und gelegentlich ist der Sinn verfehlt („Tal mi vedrà Rodrigo [...] qual mi teme“ heißt mitnichten: „Rodrigo wird mich fürchten“, S. 61). In den Arien nötigst nicht nur die Rücksicht auf den Reim oft zu freierer Wiedergabe (vgl. # 5). Alles in allem scheint die Übersetzung aber doch geeignet, den Zugang zu dem Werk zu erleichtern.

Händel-Jahrbuch. Hg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e.V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Salle) in Verbindung mit dem Händel-Haus Halle, 54. Jg. (2008), Kassel etc.: Bärenreiter 2008, 448 S.

Das Händel-Jahrbuch (vgl. zuletzt hier 16,27f.) dokumentiert wieder die Konferenz während der Händel-Festspiele in Halle, die sich 2007 dem Thema **Mythos und Allegorie bei Händel** widmete. Der stattliche Band bietet siebzehn Beiträge in dt. und engl. Sprache sowie den Festvortrag zum Themenbereich; hinzu kommen fünf freie Forschungsbeiträge. [Entgegen den „Vorbemerkungen“ (S. 7) sind die antiken Götter nicht „ewig“, da ihre Existenz einen (erzählbaren) Anfang hat.]

ROBERT C. KETTERER (*The Choice of Hercules and Alexander's Feast*, S. 11-20) beont gegen die frühere Forschung (S. 12), daß *Alexander's Feast* und *The Choice of Hercules* eng aufeinander bezogen sind: Hercules und Alexander wurden traditionell parallel gesetzt (S. 16). Hercules bewußte Entscheidung für die Tugend kontrastiert mit Alexanders Abhängigkeit von Timotheus Flötenspiel (und der Verführungskunst der Thais, S. 17f.). Die Charakterisierung des Hercules scheint vom Kommentar des dritten Earl of Shaftesbury (dem Vater von Händels Gönner) beeinflusst (S. 14f.). *The Choice of Hercules* kann auch als Kritik an Dryden, dem Dichter von *Alexander's Feast* und Antagonisten des ersten Earl, verstanden werden (S. 16f.).

SABINE VOLK-BIRKE (*Mythos, Allegorie und das Erhabene bei Händel*, S. 21-34) zeichnet die von Longinus ausgehende Diskussion über das Erhabene im England des 18. Jhs nach (S. 22-29) und fügt (S. 29-34) Beispiele aus Händels von antiker Mythologie inspirierten Vokalkompositionen an [unter denen *Ariodante*, S. 30 / 32, freilich fehlt am Platz ist].

WENDY HELLER (*A Musical Metamorphosis: Ovid, Bernini and Handel's Apollo e Dafne*, S. 35-62) postuliert, daß "Handel the composer matches with music what Bernini [*Apollo und Dafne*, 1625] accomplished with his extraordinary virtuosity in marble" (S. 62). Die musikal. Analyse von Händels Kantate (S. 50-62) hebt (S. 53ff.) die Darstellung der Verfolgungsjagd mittels statischer Formen wie Arie und Duett hervor; „the relationship between frenetic motion and stasis“ (S. 40) wurde freilich auch schon als charakteristisch für Ovids Fassung der Daphne-Geschichte verbucht.

JULIANE RIEPE (*Italienische allegorische Oratorien des 17. und 18. Jhs*, S. 63-90), mit zahlreichen Beispielen zu Thematik, theologischem Gehalt und Funktion („schwer Verständliches anschaulich zu machen“, S. 84) der Oratorien mit allegorischen Figuren (die sich „in Italien bereits im frühen 18. Jh. auf dem Rückzug“ befanden, S. 89).

SABINE EHRMANN-HERFORD (*Mythos Arkadien. Die Accademia dell'Arcadia und ihr Einfluss auf Händels Sujets in römischer Zeit*, S. 91-102) umreißt Programm und Organisationsform der Akademie (S. 92-95), bei deren Zusammenkünften Musik „eine wichtige Rolle“ spielte (S. 95). Es ist „schwierig, direkte Einflüsse der Arcadia im Werk Händels fest zu machen“ (S. 96), aber er vertonte in Rom mehrfach Texte von Arkadiern [die entsprechenden Verbindungen mag Ruspoli (vgl. S. 93) hergestellt haben].

MATTHEW GARDNER (*Musik als Allegorie bei Händel und seinen Zeitgenossen: Oden für die hl. Cäcilia*, S. 103-119) vergleicht sieben Oden (darunter *Alexander's Feast* und *Ode for St. Cecilia* von Händel), die 1729-1739 entweder für akademische Abschlußfeiern (Stanley 1729, Greene 1730, S. 107-110), im Rahmen der „regulären Oratoriensaison“ Händels (1736, 1739, S. 103) oder zum Cäcilienfest aufgeführt wurden.

ARNFRIED EDLER (*Die Macht der Musik der Mächtigen. Zu Händels/Drydens Alexander's Feast*, S. 121-130) deutet Drydens Text als Parteinahme gegen William of Orange für die Stuarts (S. 121f.) und Bekenntnis zur Position der Modernen in der *Querelle des anciens et des modernes* (S. 126); analog dazu fasse Händel „antike und moderne Musik als einander historisch bedingende, nicht exkludierende Momente“ auf (S. 130).

DONALD BURROWS (*The Composition of Three Arias in Handel's Ariodante*, S. 131-149) untersucht – ohne Bezug auf das Rahmenthema – die im Zuge des Kompositionsprozesses vorgenommenen Korrekturen an Arien Ariodantes (“Con l’ali di costanza“, I. Akt), Dalindas („Se tanto piace al cor“, II) und des Königs („Al sen ti stringo e parto“, III).

DAVID KIMBELL (*Heldinnen aus Ariost* [Alcina, Angelica, Ginevra]: *einige Gedanken über Händels Kunst der Charakterdarstellung*, S. 151-159) gelangt zu dem nicht eben überraschenden Ergebnis, daß Händel „eine dramaturgische Struktur“ benutze, „die die Leidenschaften der Personen deutlich, aber in einer hoch stilisierten Form hervortreten lässt“ (S. 155); die „Charakterdarstellung“

wird vom Standpunkt einer ahistorisch-impressionistischen Psychologie aus beurteilt, der Bezug zum *Orlando Furioso* gerät nicht ins Blickfeld (daß z.B. Angelica bei Händel mit Orlando interagiert, bei Ariost jedoch nicht, wird nicht kommentiert).

CORINNA HERR (*Der Mythos der femme forte in Händels Alcina*, S. 161-182) sieht Händels Bradamante als „auch in der *opera seria* seltenen Fall einer positiven weiblichen Figur, die auch – aber nicht nur! – männliche Züge trägt“ (S. 179), und situiert sie im Kontext der frühneuzeitlichen Querelle des femmes.

JOHN H. ROBERTS (*Reconstructing Handel's Giove in Argo*, S. 183-204), zu den Umstünden der Entstehung [S. 185 Z. 4 „1737“ I. „1739“] des Pasticcio (Libretto von Antonio Maria Lucchini für Antonio Loti, Dresden 1717, S. 186), das Musik aus einem Dutzend früherer Werke (vgl. S. 198; außerdem zwei Arien von Francesco Araje) sowie neukomponierte Musik (u.a. fünf Arien und zwei Ariosi, S. 193) enthält, die durch die Besetzung der Rollen Iside und Diana mit Costanza Posterla und ihrer Tochter (S. 189) erforderlich wurden (S. 194ff.); zu den hs.lichen Quellen (S. 198f.) und zur in Vorb. befindlichen neuen Ausgabe.

HANS KUHN (*Dramatisierte Beschaulichkeit: L'Allegro, il Penseroso e il Moderato*, S. 205-218), kurz zum Text („ein Stück Gedankendichtung“ [S. 209] von Milton und Jennens) und zur musikal. Nummernfolge (S. 209-214; „Übersicht über die Verteilung der Nummern in den Londoner Auführungen 1740-1743“, S. 215-218).

RÜTH SMITH (*Psychological Realism in Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*, S. 219-228) versteht das Werk als „a Bildungsroman, the story of a young person's development. While it is founded in religious doctrine, it works like a psychological study“ (S. 220).

KONSTANZE MUSKETA (*„Exempel von geistreicher und schöner Art“: Händels Kammerduette*, S. 229-238) bietet „einen Überblick über den aktuellen Forschungsstand zu Händels Kammerduetten, neue quellenkundliche Erkenntnisse“ (S. 229) und verweist knapp (S. 236-238) auf die (nicht sehr originellen) „allegorischen und mythologischen Motive in den Texten“. [It. *acquisto* heißt bekanntlich „Erwerbung“, daß die Casa Zanichelli eine Hs. „aus der Sammlung von Acquisto Canal erworben“ haben soll, S. 234n., erinnert an den produktivsten aller it. Maler namens Proibito Toccare.]

GRAYDON BEEKS (*The 1757 Triumph of Time and Truth as a Career Retrospective*, S. 239-248), Überblick über die späte Fassung des Werkes, mit engl. Text von Thomas Morell und musikal. Entlehnungen aus früheren Kompositionen.

KARIN ZAUFF (*Bedeutend, allegorisch, rätselhaft... Die Gleichnis-Arie und ihre sinnbildliche Funktion in der Dramaturgie des barocken dramma per musica*, S. 249-264) insistiert auf der Verbindung der Gleichnis-Arie zur Emblematik; vor allem in späterer Zeit werde zunehmend „Integration in die Handlung“ angestrebt (S. 261). [Manche Passagen in Metastasis *dramma per musica* richten sich zweifellos eher an den Leser als an den Zuschauer im Theater, vgl. auch GIER, „*ridotta à vera opera*“?, in: Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jhs. Tutzing 2007, dazu hier 15,42; von „primär als Lesestücken gedachten Dramen“ zu sprechen (S. 254), heißt allerdings das Kind mit dem Bade ausschütten.]

Der kunsthistorische Beitrag von LEONHARD HELTEN (*Musik im Atelier. Der Luitspielende Schilder des Johan van Swieten (ca. 1635-1661)*, S. 265-274) läßt keinen Bezug zu Händel und seiner Zeit erkennen. – Der Festvortrag von WOLFGANG SCHENKLÜHN (*Wandlungen allegorisch-mythologischer Darstellung in der Malerei des 18. Jhs.*, S. 277-292) verfolgt den Weg allegorischer Sujets von der it. Renaissance über Rubens bis zum Rokoko; im 18. Jh. gerate „die gesamte Gattungshierarchie (...) in die Krise“ (S. 288): „Auf die zunehmende Unglaubwürdigkeit der tradierten allegorisch-mythologischen Konzepte antwortet die bildende Kunst mit ästhetischer Distanzierung“ (S. 289).

Die Reihe der **Freien Forschungsbeiträge** eröffnet TINA HARTMANN (*Der König kehrt zurück. Das Libretto zu Alceste von Tobias Smollett und Georg Friedrich Händel*, S. 295-311): Smolletts verlorener Schauspieltext, der nur den Göttern die Ausdrucksform des Gesangs zugesteht, bilde eine „dezidierte Antithese“ zur Ballad opera und stehe in der Nachfolge der Semi-operas Purcells (S. 297); nicht die Tragödie des Euripides (vgl. S. 300), sondern Quinaults *Alceste*-Libretto habe Smollett als Vorlage gedient (S. 301), wie anhand der erhaltenen Gesangstexte nachgewiesen wird. Auf der Grundlage des frz. Buchs wurde eine Fassung erstellt, die 2008 in Erlangen mit Händels Musik zur Aufführung kam (dazu S. 310f.).

ILIAS CHRISOCHOIDIS (*English Oratorio in London: the 1765 Season*, S. 313-327; Auszug aus der PhD. Diss. des Verf.: *Early Reception of Handel's Oratorios, 1732-1784: Narrative-Studies-Documents*, Stanford 2004) weist am Beispiel der Aufführungen des Jahres 1765 „the tension between

preserving Handel's legacy and innovating" nach (S. 318); neben Oratorien Händels kamen ein Händel-Pasticcio, A. Arnes *Judith* und ein Gemeinschaftswerk dreier (bzw. zweier, vgl. S. 321) Komponisten zur Aufführung.

GERHARD POPPE (*Händel in der katholischen Kirchenmusik – über eine wenig beachtete Seite der Händel-Rezeption in der ersten Hälfte des 19. Jhs*, S. 329-344), zu zwei Messen, die Ignaz von Mosel 1818/1820 aus „Solosätzen und Chören“ aus *Athalia* bzw. verschiedenen *Chandos Anthems* zusammenstellte (vgl. die tabellarischen Übersichten, S. 339-343). – NICHOLAS LOCKEY, *Handel's Instrumental Variation Sets* (S. 345-378, Verzeichnis der einschlägigen Sätze S. 348-350).

EDWIN WERNER (*Georg Friedrich Händel in bildlichen Darstellungen*, S. 379-415): etwa 500 bekannte Darstellungen machen Händel zur „am häufigsten porträtierten Künstlerpersönlichkeit vor Einführung der Fotografie“ (S. 379); eine vollständige Ikonographie liegt bisher nicht vor (vgl. die Übersichten im Anhang, S. 404-415). WERNER plaidiert dafür, eine Reihe von Portraits, deren Authentizität in Frage gestellt wurde, aufgrund „zuverlässig physiognomischer Merkmale“ als realitätsnahe Darstellungen anzuerkennen (S. 401).

Wie immer folgen „Berichte und Informationen“, darunter die Liste der Opern- und Oratorien-Aufführungen (S. 419-426) und das Verzeichnis der Neuerscheinungen (S. 433-448).

*JÜRGEN MAEHRER, *Alvise Giusti's Libretto Motezuma and the Conquest of Mexico in Eighteenth-Century Italian Opera seria*, aus: *Vivaldi, Motezuma and the Opera Seria. Essays on a Newly Discovered Work and Its Background*, ed. by MICHAEL TALBOT (Speculum Musicae, XIII), Turnhout: Brepols 2008, S. 63-80

Im Zentrum steht Giustis Libretto für Vivaldi (1733), das wesentlich auf der *Historia de la conquista de México* von Solis y Ribadeneyra (1684) basiert (S. 66), zum Vergleich werden die Bücher von Friedrich II. / Tagliazucchi (1755, auf Anregung Algarottis? vgl. S. 74f.) und V.A. Cigna-Santi (erstmalig vertont 1765) herangezogen. „Alvise Giusti's libretto opens up an entire tradition of subject matter in opera that was to display a remarkable stability throughout the centuries, albeit subject to the changing political and ideological positions of the respective authors“ (S. 75). (Liste der Opern, die die europ. Eroberung Amerikas zum Thema haben, im Anhang, S. 76-80.)

Carlo Goldoni, *Intermezzi e farse per musica* a cura di ANNA VENCATO, introduzione di GIAN GIACOMO STIFFONI (Carlo Goloni, Le opere. Edizione nazionale), Venezia: Marsilio 2008, 713 S.

Als zweiter Bd nach den *Drammi comici per musica 1748-1751* (vgl. hier 16,28f.) erscheinen in der neuen Goldoni-Ausgabe die Intermezzi: Fünfzehn kurze Stücke, die zwischen 1729 und 1760 entstanden (von den zwei 1729 in Feltre verfaßten Intermezzi ist das eine [*Il buon vecchio*] verloren, das andere [*La cantatrice*] liegt in einer Bearbeitung von Antonio Gori [*Pelarina*] vor, vgl. S. 12-14; sieben Intermezzi verfaßte Goldoni 1735/36 für die Schauspieler-Truppe Giuseppe Imers, die in Venedig im Teatro S. Samuele spielte; erst in Mingottis Teatro S. Moisè standen ausgebildete Sänger zur Verfügung, für die Goldoni u.a. *La favola de' tre gobbi* schrieb [1748], vgl. S. 33f.; die letzten drei Stücke entstanden 1756/60 für das Teatro Capranica in Rom). Die Einleitung von G.G. STIFFONI (S. 9-

65) geht (nach einem Abschnitt zu Ursprung und Merkmalen des venezian. Intermezzo, S. 9-12) auf die Umstände der Entstehung und die Dramaturgie jedes einzelnen Stückes ein: In den Intermezzi für Imer liege ein „stato embrionale del dramma giocoso“ vor (S. 26); das letzte Stück, *La vendemmia* (1760), enthält zahlreiche Ensembles und sei „un vero e proprio mini-dramma giocoso, travestito, per così dire, da intermezzo“ (S. 42). STIFFONI gibt auch (S. 43-56) eine Übersicht über spätere Aufführungen der Intermezzi (mit Abstand am erfolgreichsten waren die *Tre gobbi*, S. 49-53).

Wie schon im ersten Bd folgt die Edition jeweils dem Erstdruck (vgl. S. 73); spätere Fassungen Goldonis sind nicht abgedruckt, aber in der elektronischen Version (vgl. hier 16,29) abrufbar. – Der textkritische Apparat (S. 76-91; auch hypo- und hypermetrische Verse werden nachgewiesen) und der Kommentar (S. 637-708) sind nach den gleichen Prinzipien gestaltet wie im ersten Bd. Die Wort- und Sacherklärungen zu Texten im venezian. Dialekt, wie *I sdegni amorosi tra Bettina putta de campiello e Buleghin barcariol venezian* (1732, S. 97-108) scheinen ausreichend, um auch einem Nicht-Muttersprachler das Verständnis zu ermöglichen. Andere Stücke, z.B. die *Favola de' tre gobbi* (die damit endet, daß die drei Liebhaber der Madama Vezzosa sich einverstanden erklären, die Gunst der berechnenden Dame mit den Mitbewerbern zu teilen, S. 479-509), sind in der Hochsprache verfaßt (wobei Madama Vezzosa einen Auftritt in der Maske einer venezian. Dialekt sprechenden Dienerin hat, S. 502-505, und eine hübsche Maxime zum besten geben darf: „Za la donna / gh'ha el cuor come i meloni; / una fetta per una contenta tutti“, S. 504). – Die Ausgabe macht, was sehr zu begrüßen ist, einen weniger bekannten Teilbereich von Goldonis librettistischem Œuvre in philologisch zuverlässiger, benutzerfreundlicher Form allgemein zugänglich.

CHRISTOPH MEIXNER, *Musiktheater in Regensburg im Zeitalter des Immerwährenden Reichstages* (Musik und Theater, 3), Sinzig: studio 2008, 594 S.

Die von DEITLEF ALTENBURG (Weimar) betreute Diss. (2003) hat Handbuch-Charakter und gibt einen umfassenden Überblick über das Musiktheater in Regensburg 1663-1806; wesentliche Ziele sind „die notwendige Aktualisierung des Forschungsstandes, die Suche nach neuen Quellen und die Einordnung des Opern- und Theaterlebens in den europäischen Kontext“ (S. 15). Die Einleitung (S. 1-15) weist auf die problematische Quellenlage hin (das Archiv des Thurn und Taxisschen Musikdepartements ist größtenteils verloren, S. 5f.) und gibt einen Forschungsüberblick. Ein knapper Prolog (S. 17-49) informiert zunächst summarisch über die „ersten Aufführungen im Zeichen kaiserlicher Repräsentation (1623-1653)“; Ferdinand II. und Ferdinand III. nahmen persönlich an den Fürsten- und Reichstagen teil, Aufführungen wie die der Festoper *L'inganno d'amore* von Antonio Bertali (Text Benedetto Ferrari, knapp vier Monate vor Eröffnung des Reichstags von 1653/54, S. 36-44) sind im Kontext „kaiserlicher Kulturpropaganda“ zu sehen (S. 49).

Nach 1663/64 war kein Kaiser mehr in Regensburg persönlich präsent (S. 52); unter den häufig wechselnden Prinzipalkommissaren waren nur wenige entschlossene Förderer des Theaters, da auch die Quellen lückenhaft sind, wird die Zeit von 1663 bis 1748 kursorisch behandelt (S. 51-78). Der Hauptteil der Untersuchung (S. 79-331) ist dann der Zeit der Prinzipalkommissare Alexander Ferdinand von Thurn und Taxis (1748-1773) und seines Sohnes Carl Anselm (1773-1786) gewidmet (zur politischen Geschichte dieser Jahrzehnte S. 79-90): Das „Reichstags-Theater“ (S. 92), das kein Hoftheater im eigentlichen Sinne war, wurde 1748-1760 von verschiedenen Wandertropen bespielt (S. 96-109), 1760-1774 war eine feste frz. Truppe engagiert, die u.a. die neuesten Opéras comiques von Duni, Gluck, Grétry, Monsigny, Philidor u.a. präsentierte (S. 144f.). Zwischen 1774 und 1778 unterhielt der Fürst eine italienische Operntroppe (S. 149-220), die hauptsächlich Opere buffe und Semiserie spielte (vgl. S. 160) – eine von zahlreichen Parallelen zum Opernbetrieb in Eszterháza, auf die MEIXNER immer wieder verweist (S. 171, 186 und passim; Regensburgs Haydn war der Musikintendant Theodor von Schacht, S. 190f.). Unter den relativ wenigen in und für Regensburg komponierten Werken (hauptsächlich Intermezzi, S. 161-163) findet Joseph Touchemoullins Drama semijocoso *Ifurori di Orlando* (1777) mit Recht besondere Beachtung (S. 163-179, mit Notenbeisp.): Domeni-

co Friggieri reduzierte die Komik in Badinis Libretto, das 1782 auch Vorlage für Haydns *Orlando paladino* (Text N. Porta) wurde, und verhalf Orlando und Angelica zu einem in der Geschichte des Stoffes wohl einmaligen Happy End. Ausführlich analysiert wird auch die it. Fassung von Grétrys *Zémire et Azor*, die Friggieri und Schacht für Regensburg erstellten (S. 195-206): Das it. Textbuch ist eine relativ getreue Übers. des frz. (S. 203), allerdings wurden einige zusätzliche Nummern eingefügt (vgl. die Übersicht, S. 196f.); die Regensburger Fassung steht in der Buffa-Tradition, während in Mannheim M. Verazis Version mit Ergänzungen Jommellis um Annäherung an die *Seria* bemüht war (S. 195). [Zu der S. 195 referierten Feststellung H. SCHNEIDERS, Grétry sei der erste Opernkomponist, der „die Handlung der Oper in der Ouvertüre durch einen hereinbrechenden Sturm beginnen ließ“, vgl. jedoch Agostino Steffanis *Henrico Leone* (Hannover 1689): „Dort erklingen die Hilferufe der im Schiffbruch ertrinkenden Seeleute als Chor während des stürmischen Schlussteils der Ouvertüre“, R. STROHM, *Händel-Jahrbuch* 49 (2003), S. 24.]

Für die Auflösung der it. Oper, die durch eine „deutsche Nationalschaubühne“ ersetzt wurde (1778-1784, S. 220-289), seien politische (nicht finanzielle) Gründe ausschlaggebend gewesen (S. 207-220). Andreas Schopf, der Leiter der dt. Truppe, ließ 1784 ein Spielplan- und Personenverzeichnis drucken, das als verloren galt, aber von MEIXNER wiedergefunden wurde (es ist im Anhang, S. 491-517, vollständig abgedruckt); neben Sprechstücken wurden auch 34 Singspiele gegeben (fast alle nach 1779, S. 234f.; Repertoire-Übersicht S. 241f.). [Das angebliche Haydn-Pasticcio *Der Aepfeldieb*, in Regensburg aufgeführt 1778 (S. 241), dürfte Bretzners erstmals 1769 erschienenen Lustspiel sein; die Umarbeitung zur „Operette“ erschien erstmals 1779, das Haydn-Pasticcio wurde von Franz Anton Weber und seinen beiden Söhnen erst nach 1784 zusammengestellt, vgl. J. NEUBACHER, *Die Webers, Haydn und Der Aepfeldieb*, in: FS CHRISTOPH-HELLMUT MALHLING zum 65. Geb.tag, hg. von A. BEER, KR. PFARR, W. RUF, Tutzing 1997, S. 989-1008.] Eingehender analysiert werden im folgenden die Regensburger Bearbeitungen von A. Sacchinis *Isola d'amore* (S. 247-286); in Regensburg wurden sowohl eine it. Fassung (die den „Wandel eines kleinen Intermezzo zu einem *Dramma giocoso*“ erkennen läßt, S. 286) wie zwei verschiedene dt. Bearbeitungen der *Opéra comique*-Version gespielt.

Auch für die Auflösung der „Nationalschaubühne“ 1784 werden politische Motive wahrscheinlich gemacht (S. 286-288). Die neuformierte it. Truppe spielte in den zwei Jahren 1784-1786 mindestens 24 *Opere buffe* (S. 304-312); wohl 1786 wurde eine Partitur der *Nozze di Figaro* erworben (vgl. S. 305-312), die allerdings nicht mehr zur Aufführung kamen. Ein Repertoirevergleich Wien – Eszterháza – Regensburg (S. 312-316) zeigt, daß lediglich Werke des „europäischen Standardrepertoires“ (S. 316) an allen drei Orten auf dem Spielplan standen. Die einzige Regensburger Eigenproduktion jener Jahre, *Calipso abbandonata* (S. 317-321), greift interessanterweise auf ein Libretto zurück, das Nunziato Porta in Eszterháza geschrieben hatte.

Die it. Truppe wurde aufgelöst, als für den Kaiser „eine aktive Reichspolitik praktisch nicht mehr möglich war“ (S. 330), womit sich auch die prokaiserliche Repräsentation erübrigte. Als „Theater der Gesandten“ spielten in politisch unruhigen Zeiten (1784-1804) häufig wechselnde Truppen (1787-1789 Schikaneder, S. 346-352) u.a. Singspiele (S. 331-372); der Reichserzkanzler Carl Theodor von Dalberg (S. 373-401) ließ 1804 ein neues Theater als „kulturellen Mittelpunkt einer sich wandelnden Gesellschaft“ (S. 405) errichten, mußte aber nach Gründung des „unter französischer Protektion stehenden Rheinbundes“ (S. 378) 1806 seinen Sitz nach Frankfurt/M. verlegen.

Die hervorragend dokumentierte Arbeit enthält u.a. einen Textbuchkatalog (S. 435-480, zu den „Textbüchern als Quelle der Regensburger Theatergeschichte“ vgl. S. 290-297; in Regensburg wurden zwischen 1630 und 1806 ca. 180 Textbücher gedruckt, darunter vier frz., 56 it.; unter den ca. 120 dt. sind etwa gleichviel Singspiel- und Schauspieltexte) und eine Spielplanübersicht 1623-1806 (S. 519-552). Trotz problematischer Quellenlage zählt Regensburg dank MEIXNERS Studien jetzt zu den am besten erforschten Theaterzentren im deutschen Sprachraum.

ANDREAS WACZKAT, *Johann Heinrich Rolles musikalische Dramen. Theorie, Werkbestand und Überlieferung einer Gattung im Kontext bürgerlicher Empfindsamkeit* (Schriften zur mitteleuropäischen Musikgeschichte, 15), Beeskow: ortus 2007, 521 S.

Diese Habilitationsschrift (Rostock, WS 2004/05) setzt sich „die Untersuchung von Rolles musikalischen Dramen im ästhetischen und theologischen Kontext ihrer Zeit, wie er sich insbesondere in der bürgerlichen Empfindsamkeit mit all ihren Facetten [sic] manifestiert“ (S. 1), zum Ziel. Die ‚musikalischen Dramen‘ des Magdeburger Musikdirektors (1716-1785) erfreuten sich ca. 1765-1785 einer „immensen Verbreitung“ (S. 3), wurden dann aber sehr schnell vergessen, was nicht nur mit der „gewissermaßen janusköpfigen Stellung (...) zwischen Oper und Oratorium“ (S. 4) zu erklären ist. (Alles in allem scheint sich Rolle zu Mozart etwa so zu verhalten wie Kotzebue zu Goethe.)

Der erste Teil, „Voraussetzungen“ (S. 3-65) resumiert den Forschungsstand zum Oratorium (S. 18-25) und zu Rolle (S. 25-30) sowie die Biographie des Komponisten (S. 30-65). Im zweiten Teil geht es um „Literarische Theorie und kompositorische Umsetzung“ (S. 67-187). Zunächst (S. 67-82) wird die Position der musikalischen Dramen im Gattungssystem diskutiert: Einerseits scheint es sich um eine „konzertant aufgeführte Oper“ zu handeln (S. 70), andererseits stehen die Dramen dem (selbst nicht eindeutig zu definierenden, S. 77) Oratorium näher (S. 78); eine besondere Affinität bestehe zum (bürgerlichen) Trauerspiel (S. 74; (halb-)szenische Aufführungen sind wohl nicht völlig ausgeschlossen, vgl. S. 168-170). Anschließend werden die „theoretischen Konzepte“ der beiden wichtigsten Librettisten Rolles, Johann Samuel Patzke und August Hermann Niemeyer, erörtert (S. 82-109): Wichtigstes Vorbild ist Klopstock (S. 89f., 94, 98); nicht ein Konflikt soll dargestellt werden, sondern die Empfindungen, die dieser Konflikt hervorruft (S. 91), d.h. es geht um „Psychologisierung des zentralen Konflikts“ (S. 108). Eingehend untersucht wird die „Kompositorische Umsetzung“ (S. 110-170), speziell die von Rolle so genannte „erhöhte Declamation“ (S. 110ff.): Bei Rolle „dienen Rezitative der Wiedergabe des Dialogs, häufige dramatische Accompagnati der mehrheitlich monologisierenden Empfindungsschilderung, seltener Arien oder Ensembles der Reflexion. Chöre schildern die Handlung und reflektieren sie am Schluss, auch sind sie im weiteren Sinne Träger von Inzidenzmusik. Wie die Protagonisten handeln auch die Chöre in der Szene (...)“ (S. 187). Die (durchgehend als Familiendramen lesbaren, S. 176) Stücke werden als Manifestationen der (als wirkungsästhetische Kategorie verstandenen, S. 173) Empfindsamkeit aufgefaßt („Genießen des eigenen Ich“: „Empfindsamkeit bedeute nicht, dass die Menschen gefühlvoller wären, sondern vielmehr, dass sie sich ihrer Gefühle bewusst werden“, S. 172).

Im folgenden werden zuerst die achtzehn musikalischen Damen (S. 188-249), dann (S. 250-275) die beiden Singspiele (*Prosper* nach Shakespeares *Sturm*; *Melida* nach Johann Martin Millers Roman *Siegwart*) und neun Passionsoratorien knapp charakterisiert (der *Opferung Isaacs*, dem einzigen wohl schon in den vierziger Jahren in Berlin entstandenen Drama [S. 190], liege keine Übersetzung, sondern eine „freie Adaptation“ von Metastasios *Sacrificio di Abramo* zugrunde [S. 191]; *Idamant* ist als Adaptation von Crébillons *Idoménée*-Tragödie interessant, vgl. S. 204-206). – Es folgt ein Kapitel zur Überlieferung der musikalischen Dramen (S. 276-327), dessen Grundlage das detaillierte „Verzeichnis der behandelten Werke von Johann Heinrich Rolle“ ist (S. 333-462, Vorstufe für ein vollständiges Werkverzeichnis, vgl. S. 333); es folgen Quellen- und Literaturverzeichnisse (S. 469-507) und Register (S. 508-521).

Die umsichtig argumentierende, umfassend dokumentierte Studie lenkt die Aufmerksamkeit auch der Literaturwissenschaft auf ein Textcorpus, das für das Verständnis der Mentalität der Goethezeit wichtiger ist, als meist angenommen wird.

*GOTTFRIED SCHOLZ, *Haydns Oratorien. Ein musikalischer Werkführer* (C.H.Beck Wissen in der Beck'schen Reihe, 2217), München: C.H. Beck 2008, 128 S.

Im Vorfeld des Haydn-Jahrs 2009 erscheint dieser nützliche „Werkführer“. Ein erster Abschnitt (S. 7-14) informiert knapp über die Entstehung des Oratoriums in Italien (zu den römischen Oratorien des 17. Jhs vgl. auch CHR. SPECK, dazu hier 12,17) und seine europäische Verbreitung; besondere Aufmerksamkeit gilt den Verhältnissen in Wien. Anschließend wird (S. 14-22) summarisch über Haydns Chorkompositionen (Messen, Stabat Mater, Applausus; Bedeutung der Wiener Tonkünstler-Societät) informiert. Eingehend analysiert werden *Il ritorno di Tobia* (S. 22-42; Text G. Boccherini nach Zeno, S. 25), *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* (S. 42-56), *Die Schöpfung* (S. 57-86; zu Gottfried von Swieten und dem philosophischen Hintergrund des Textes S. 58-61) und *Die Jahreszeiten* (S. 86-112; Verhältnis zur Textvorlage James Thomsons, S. 88f.). Auf Abschnitte zur Entstehung und zum geistesgeschichtlichen Kontext folgt dabei jeweils ein durchgehender musikanalytischer Kommentar. – Ein kurzer Schlußabschnitt (S. 112-117) ist der musikalischen Affektdarstellung gewidmet (dazu auch die Tabelle der Tonartencharakteristika, S. 118f.); auf Literaturverzeichnis (S. 120-122) und Glossar der Fachtermini (S. 122f.) folgen Konkordanztabellen zu den maßgeblichen Ausgaben der *Schöpfung* und der *Jahreszeiten* (S. 124-128). Jedem, der sich (im Haydn-Jahr oder später) eingehender mit den Oratorien auseinandersetzen will, wird das Bändchen gute Dienste leisten.

Mozart-Jahrbuch 2006 des Zentralinstituts für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Kassel etc.: Bärenreiter 2008, X + 446 S.

Der neue Band des Mozart-Jahrbuchs (vgl. zuletzt hier 14,37f.) enthält die Akten der Tagung „Der junge Mozart: 1756-1780. Philologie – Analyse – Rezeption“, die Anfang Dezember 2005 (also noch vor Ausbruch der kalendarisch bedingten Mozart-Euphorie) in Salzburg stattfand (vgl. das Vorwort, S. IX): Insgesamt 27 Beiträge verteilen sich auf drei thematisch gebundene ‚Symposien‘ und drei Gruppen ‚Freie Referate‘. Das erste ‚Symposion‘ (fünf Beiträge) widmete sich der Kirchenmusik des jungen Mozart, es folgen fünf freie Referate zu **Vokalem**: MILADA JONÁŠOVÁ („*Ah; lo previdi*“ *Arien von Mozart, Cocchi, Colla und Paisiello*, S. 75-86), zur Szene der Protagonistin aus Cignantis *Andromeda-Libretto*, die Mozart 1777 als Konzertarie vertonte (KV 272); die Verf. identifiziert die Ausg. der *Poesie per musica di Vittorio Amedeo Cigna* von 1760 als Textgrundlage (S. 77) und vergleicht Mozarts Version mit den *Andromeda*-Vertonungen von Gioacchino Cocchi (1755), Giuseppe Colla (1771) und Paisiello (1774; Paisiellos Vertonung könnte Mozart gekannt haben, vgl. S. 83).

TOBIAS ROBERT KLEIN (*Mehrsprachigkeit und Mimikry. Anmerkungen zu den französischen Arietten KV 307 und 308*, S. 87-96) erinnert daran, daß Mozart „die französische Sprache in Wort und Schrift keinesfalls perfekt beherrschte“ (S. 88), und deutet den (nur z.T. geglückten) Versuch, „mit beschränktem Vokabular und abweichender Betonung in fremder Zunge zu sprechen“ (S. 94), im Sinne der postkolonialen Literaturtheorie als ‚Mimikry‘ (S. 95). [Probleme bereitete dem Verf. offenbar das ‚lange s‘ in älteren Drucken: S. 90 Z. 5 „foi-mème“ l. ‚soi-mème“, Z. 10 „rensermer“ l. ‚renfermer‘, S. 93 Z. 2 „fait“ l. ‚sait‘.]

ULRICH LEISINGER (Bastien und Bastienne. *Neue Antworten und neue Fragen zum Kontext und zur Entstehungsgeschichte*, S. 97-106) nimmt an, die Oper sei 1768 „ad hoc in Wien entstanden“ (S. 100), wobei Mozart den „unveränderten Text des durch den Druck von 1764 dokumentierten Wiener Librettos“ vertonte (S. 102); in Hinblick auf eine geplante Salzburger Aufführung habe er (vor Mai 1769?, vgl. S. 102) mit der Revision der Partitur begonnen und dabei die gesprochenen Dialoge durch die von Johann Andreas Schachtner gedichteten Rezitative ersetzt, diese Arbeit jedoch nicht zu Ende geführt [zur S.98n genannten Untersuchung von H. BLANK vgl. hier 7,21.]

PAOLOGIOVANNI MAIONE (*Esercizi di stile: Mozart alla „corte“ di Metastasio (1765-1770)*, S. 107-141) vergleicht Mozarts Kompositionen von vier Arien aus *Artaserse* (1765/66), drei vollständigen Arien und einem Fragment aus *Demofonte* (1769/70) mit Vertonungen von Hasse, Jommelli,

Galuppi und Piccinni; „è Amadeus a volere fortemente sperimentare, forse nell' intemperanza fanciullesca, nuove soluzioni quasi baloccandosi con un materiale tanto blasonato“ (S. 122).

MARINA MAYRHOFER (*Dipendenza ed emancipazione da generi e clichés stilistici del teatro musicale settecentesco nella drammaturgia del giovane Mozart*: Bastien und Bastienne, Lucio Silla, Thamos König in Ägypten, S. 143-161) weist auf die Bedeutung frz. Einflüsse im Musiktheater der Mozart-Zeit hin (S. 143); als Beispiele führt sie *Bastien und Bastienne* (wo sie „una sorte di prematura inclinazione al *caratteristico*“ findet, S. 147) und *Lucio Silla* an (Gamerra, der als Dichter *it. pièces larmoyantes* bekannt wurde, neigt zu einer „drammaturgia d'impronta francese“, S. 152), ehe sie anschließend (S. 159-161) auf die Schauspielmusik zu *Thamos* eingeht.

Auf vier freie Referate zu Instrumentalem folgt das zweite Symposium **Götter, Helden und Soldaten. Mozarts frühe Opern im Kontext der Tradition**: PETER SÜHRING (*Musik, die den Handlungen, Situationen und Stimmungen folgt. Über Dramatik und Tonsatz in den ersten Bühnenversuchen Mozarts, Salzburg/Wien 1767/68*, S. 209-221) fragt (ausgehend von einer Formulierung CHRY-SANDERS), „worin [die] ‚Selbständigkeit‘ [des jungen Mozart] gegenüber den *it.* Opernkomponisten seiner Zeit bestand“ (S. 209), und verweist (übereinstimmend mit JACOBSTHAL 1888) auf das „Phänomen der musikdramatischen Einstellung“, die „schon beim elf- bis zwölfjährigen Mozart“ zu beobachten sei (S. 221). Er verdeutlicht das am szenischen Oratorium *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* (S. 210-215; „Einsatz von Mitteln der Opera seria“, S. 211, Einfluß der „Salzburger Rezitativ-Praxis [...] bei den mus. Einlagen in die Schuldramen der Benediktiner“, S. 213), dem „musikalischen Intermedium“ *Apollo et Hyacinthus* (S. 216-218) und der „Operette“ *Bastien und Bastienne* (S. 218-221); hinsichtlich der Entstehungsgeschichte geht er – im Gegensatz zu LEISINGER, s.o. – davon aus, „dass Mozart zumindest den Plan zu diesem Sujet zusammen mit Schachtner bereits vor dem Antritt seiner familiären Reise nach Wien gefasst“ habe, S. 219).

HELGA LÜHNING (*Mozarts Abschied von der Da-capo-Arie*, S. 223-242) führt die Abkehr von der Da capo-Arie in den 60er und 70er Jahren innermusikalisch auf den „Wechsel von der horizontalen [Generalbass-Satz] zur vertikalen Strukturierung des musikalischen Satzes“ zurück (S. 223) und zeigt am Vergleich einer Arie aus *Hasses Ruggiero* und zweier Arien aus *Ascanio in Alba*, daß bei Hasse „nicht musikalische Motive den Arienablauf und die spezielle Form [prägen], sondern die Verse, der Text, die Strophengliederung“ (S. 226), während die ‚Motive‘ bei Mozart bereits „eine viel selbständigere instrumentale Ebene“ bilden (S. 229).

MICHELE CALELLA (*Entblöhte Natur. Transformierter Ernst in Mozarts La finta giardiniera*, S. 243-263) weist auf die Opera seria-Parodie als ein wesentliches Element in Text und Musik der *Finta giardiniera* hin (wobei er Parodie mit Recht weniger als „soziale Kritik“ denn als „Moment der Analyse, der Entlarvung kultureller Diskurse“ verstehen will, S. 245). Wichtig ist der Hinweis auf die Bedeutung, die die „körperliche Äußerung“ der Affekte und nicht (wie in der *Seria*) metaphorisch, sondern „als Ursache bzw. Begleiterscheinung der ‚Affekte‘ selbst“ dargestellte atmosphärische Phänomene gewinnen (S. 261). Im übrigen verberge sich „hinter dem spielerischen Ton der Parodie eine ernste Auseinandersetzung mit der Poetik der Affektbeschreibung und der Affekterzeugung“ (S. 267). [S. 259 tilge Z. 9-16 (Wiederholung von Z. 1-8). – Die Diagnose „Schlaganfall“ (S. 259) ist dem kataleptischen Zustand, in den der Contino verfällt, nicht angemessen. – Zur Stützung der Parodie-These könnte auf die offensichtlichen Bezüge der Vorgeschichte zu Metastasio's *Semiramide* hingewiesen werden.]

ANTJE TUMAT (*Mozart und die Schauspielmusik*, S. 265-277) situiert *Thamos* in die Entwicklung der Schauspielmusik (S. 266-268; zur Bedeutung Shakespeares vgl. jetzt auch TH. RADECKE, dazu hier 16,38f.) und zeigt, daß Mozart mittels „ungewöhnlicher musikalischer Mittel“ (S. 272) „letztlich eine Ergänzung und Überführung des textlichen Geschehens in ein musikalisch-autonomes Geschehen“ anstrebe (S. 277).

THOMAS BETZWIESER (*Mozarts Zaide und Das Serail von Friebert. Genese und Datierung von Mozarts Singspiel im Licht neuer Quellen*, S. 279-296) rekapituliert einleitend den Forschungsstand (S. 281-284); der Vergleich mit einem neu aufgefundenen Ariendruck zur Nürnberger Aufführung von Frieberts *Serail* (April 1778) beweist, daß die Vorlage für Schachtners Libretto das in Bozen 1779 gedruckte Libretto gewesen sein muß (S. 284-286). Anhand der kürzlich wieder aufgetauchten Partitur Frieberts und dreier Rollenhefte (S. 286-290) läßt sich zeigen, daß der Nürnberger Ariendruck die erste, das Bozener Buch eine zweite Fassung des Singspiels repräsentiert, wobei die überarbeiteten bzw. neu komponierten Stücke der *Zaide* am nächsten stehen (S. 290). Der Quellenbefund spricht

nach BETZWIESER dafür, Mozarts Arbeit an *Zaide* in der zweiten Jahreshälfte 1780 anzusiedeln (S. 292).

Es folgen weitere fünf ‚freie Referate‘: OLIVER HUCK (Non so più cosa son, cosa faccio? *Mozart und das Komponieren in der Pubertät*, S. 297-307) zeigt u.a. an Cherubinos Canzonetta „Voi che sapete“ (S. 300-302), die (im Rückblick) „Mozarts (Selbst-)Verständnis eines jungen Komponisten“ dokumentiere (S. 300), daß (Mozarts) Pubertät durch „die Artikulation der eigenen Persönlichkeit als individuelle Abweichung von einer gleichzeitig durch Intertextualität als Modell erkennbaren und präsenten kompositorischen Norm“ charakterisiert sei (S. 307). – JOHN A. RICE (*Mozart as Soprano*, S. 345-353) stellt zeitgenössische Zeugnisse über Mozarts Singstimme und Gesangstechnik vor dem Stimmbruch zusammen.

Das dritte Symposium (vier Beiträge) ist der Kammermusik des jungen Mozart gewidmet. Es folgen zwei kritische Beiträge: MICHAEL LORENZ (*Süssmayr und die Lichterputzer. Von gefundenen und erfundenen Quellen*, S. 425-438) erweist (mit aus den Quellen geschöpften Informationen zu Süßmayrs Biographie, S. 429-434) DAN LEESONS „an den Schamhaaren herbeigezogene“ (S. 425) Hypothese, Süßmayr sei homosexuell gewesen, als haltlos und demonstriert, daß sich die „australische Hobbyforscherin“ AGNES SELBY in ihrem „unstillbaren Drang, sich in Internetforen als Forscherin zu produzieren“ (S. 435), Dokumente, die sie nicht findet, im Zweifelsfall selber schreibt. – Daß das Internet weit eher ein Fluch als ein Segen ist, zeigt auch BRIGITTE HUBER (*Von neuen Erkenntnissen und neuen Irrtümern. Das angebliche Berliner „Mozart“-Porträt – ein wissenschaftlicher Streit gerät auf Abwege*, S. 439-444), die den Sturm im Wasserglas um Edlingers Gemälde (vgl. hier 14,37) kommentiert und dafür plädiert, das Bild „unter die zahlreichen fragwürdigen Porträts des Komponisten“ einzureichen (S. 444).

Goethe Handbuch. Supplemente, Band 1: Musik und Tanz in den Bühnenwerken, hg. von GABRIELE BUSCH-SALMEN unter Mitarbeit von BENEDIKT JEBING, Stuttgart – Weimar: Metzler 2008, XV + 562 S.

In Ergänzung zum Dramen-Bd des *Goethe Handbuchs* widmet sich dieses wichtige Referenzwerk dem „hohen Musik- und Tanzanteil (...) den Goethe wie kaum ein anderer Dichter seiner Zeit in seinen Schauspielen mit Gesang, Singspielen, Operetten, Satiren, seinen Cantaten, Prologen, Festspielen, Lebenden Bildern, Tanz-, Maskenzug- und Pantomimenlibretti, fragmentarisch oder im Entwurf geliebten Bühnenstücken, aber auch in seinen Sprechdramen erwartete“ (Einleitung, S. XIII; vgl. auch die Untersuchung von TINA HARTMANN, dazu hier 12,34f.). Den kürzeren ersten Teil bilden drei übergreifende Studien: Die Herausgeberin GABRIELE BUSCH-SALMEN beschäftigt sich (vor dem Hintergrund der Verhältnisse in Mittelddeutschland allgemein, S. 4-7) mit der *Theaterpraxis in Weimar* (S. 1-53). Man erfährt viel über die Spielstätten; es wird deutlich, daß Goethe sich mit der Liebhaberbühne der 70er Jahre „ein so umfangreiches wie erfolgreiches Wirkungs- und Experimentierfeld zwischen höfischem Divertissement, Casualpoesie und innovativem Musiktheater erschlossen“ hatte (S. 24). Das Wirken des Intendanten Goethe hat DIETRICH FISCHER-DIESKAU kürzlich für ein breiteres Publikum dargestellt (vgl. hier 15,50), Frau BUSCH-SALMEN liefert Daten und Dokumente nach. – BODO PLACHTA („*Der Text einer Oper gehört unter die Dichtungsarten, welche schwer zu beurteilen sind*“ – *Goethes Bezeichnungsvielfalt musiktheatralischer Genres*, S. 54-74) betont, daß Goethe sich „auf das nationalsprachliche Singspiel als musikalische Lustspielgattung“ (S. 55) konzentrierte. Das Material des Goethe-Wörterbuchs liefert nur wenige Belege für *Libretto* oder *Operntext* (S. 58); die „Vielfalt der Gattungsbezeichnungen“ (S. 57) reduziert sich bei näherem Hinsehen auf die drei Kategorien „Schauspiel mit Gesang“, „Singspiel“ und „Opera buffa“ (zu Goethes *Buffe* vgl. auch JEAN-MARIE VALENTIN, dazu hier 14,29). – JÖRG KRÄMER (*Die Rezeption von Goethes Singspielen – zeitgenössische Wirkungen und spätere Annäherungen*, S. 75-96) unterscheidet drei Rezeptionsphasen: Zu Lebzeiten Goethes (S. 75-89) wurden seine Libretti an „literarischen Kategorien“ gemessen, die Vernachlässigung ihrer „spezifischen Funktionalität“ führte zu negativen Wertungen (S. 78); die Rezeption im späteren 19. Jh. stand im Zeichen des „Personenkults“ um den großen Dichter (S. 89-93); neues Inte-

resse an Goethes Singspielen entstand „im Kontext des antiromantischen Neoklassizismus der 1920er Jahre“ (S. 95).

Den Hauptteil (S. 99-546) machen laut der Einleitung der Herausgeber „58 Einzeldarstellungen“ aus (S. XIII); ich zähle 46 Artikel, aber wenn man die in zwei Artikeln zusammengefaßten Maske-Fortsetzung, oder ein Nachspiel ist, S. 127f.), die jeweils zwei Fassungen von *Erwin und Elmire* und *Claudine von Villa Bella* jeweils gesondert rechnet u.a.m., mag es hinkommen. Zu jedem Werk wird im Teil I (Text: Entstehung und Überlieferung) geht es um Details der Textgestalt, die Entstehung der Dichtung, die Fassungen und Drucklegungen. Im Teil II (Inhalt) wird eine Inhaltsskizze vermittelt, im Teil III (Musik) werden die zeitgenössischen Vertonungen behandelt, die Partiturhss., Erstdrucke und Widmungen, Gesamt- und Einzelausgaben. Befragt werden die Orchester- bzw. Kapellbesetzungen, die Faktur der Vertonungen, deren Verbreitung, die Herauslösung einzelner Gesangs- und Tanzsätze in Einzeldrucken, die zahlreichen Lied-lisationen anhand der zeitgen. Besetzungslisten und Aufführungsdetails. (...) Im Teil IV (Bühnenrealität) werden weitere Details der ersten Aufführungen, zur Bühnentechnik, zu den benötigten Verwandlungen oder örtlichen Besonderheiten, wie etwa das Zurichten von natürlichen Schauplätzen, zu den Kostümen, Tanz- und Pantomimeneinlagen oder Tableaus [sic] ausgebreitet (...) Teil V (Kommentar) ist der Kommentierung mit einer abschließenden Interpretation von Text und Musik vorbehalten. Jede Stückdarstellung wird von einer Bibliographie abgeschlossen (...) (S. XV).

Aufgenommen sind auch Schauspiele, für die Goethe Musik vorsah (*Götz von Berlichingen*, S. 107-113; *Iphigenie auf Tauris*, S. 238-248, etc.), und selbst *Torquato Tasso* (S. 363-368), „eines der wenigen dramatischen Werke Goethes, in dem Musikalisches (...) nicht als real Erklingendes gefordert“ wird (S. 363), was Reichardt nicht davon abhielt, Tassos Monolog (IV 1) zu komponieren. Die Artikel sind hervorragend dokumentiert und auch bibliographisch auf dem neuesten Stand (für den Artikel über *Die theatralischen Abenteuer*, S. 373-377, kam allerdings KLAUS PIETSCHIMANNs Beitrag zum Würzburger Kongreßbd, vgl. hier 15,42, zu spät).

Die Literaturverzeichnisse zeigen, daß die Forschung sich auch mit offensichtlichen Nebenwerken bereits intensiv auseinandergesetzt hat; die entsprechenden Arbeiten sind weit verstreut und oft schwer erreichbar. Mit dem neuen Handbuch, das den Forschungsstand zusammenfaßt und häufig darüber hinaus geht, liegt jetzt ein wertvolles Hilfsmittel vor, daß die Beschäftigung mit Goethes musikalischen dramatischem Werk erleichtert und (hoffentlich) weiter anregen wird.

SIMONE GALLIAT, *Musiktheater im Umbruch. Studien zu den opere semiserie Ferdinando Paërs* (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft, 11), Kassel: Gustav Bosse 2009, 361 S.

ARNOLD JACOBSSHAGEN hat in seiner grundlegenden Untersuchung zur Semiserie (vgl. hier 13,42f.) u.a. auf die Bedeutung französischer Einflüsse hingewiesen, WOLFRAM ENBLIN hat mit dem Paër-Werkverzeichnis (hier 12,35f.) eine solide Basis für weitere Untersuchungen zum Werk des Komponisten gelegt (vgl. auch hier 11,31). In ihrer Kölner Dissertation (vgl. S. 9) untersucht Frau GALLIAT zunächst (statistisch) die Verbreitung der Opern Paërs speziell im deutschsprachigen Raum und analysiert dann die „musikalische Dramaturgie“ der Semiserie am Beispiel der Arien (und Ensembles) mit pertichini (und Chor) und der Finali.

„Paër im Kontext des Opernrepertoires“ (S. 21-45) wird exemplarisch am Beispiel des Opernbetriebs in Wien, Dresden und Frankfurt dargestellt (wobei die Städte Wien und Dresden, in denen Paër jahrelang gewirkt hat, zweifellos Sonderfälle darstellen); die Spielpläne der Jahre 1798-1810 wurden vollständig statistisch ausgewertet (vgl. die Tabellen im Anhang, S. 283-364), die Beliebtheit der Opern Paërs ist offensichtlich. – Das kurze zweite Kapitel (S. 46-58) informiert über die „institutionellen Voraussetzungen“ seines Wirkens in Dresden, wo er bemerkenswert gute Bedingungen vor-

Den Hauptteil (S. 59-277) bilden die „musikalisch-dramatischen Analysen“ der sechs Opern Paërs, die als Semiserie betrachtet werden (vgl. S. 14f.). Das erste Kapitel (S. 59-81) ist der „Darstellung des Wahnsinns“ in *Agnese* (Parma 1809) gewidmet, wobei *scena* und Arie des geistig verwirrten Vaters im Zentrum stehen. [Der verbreitete Topos, daß Wahnsinn als „Auswirkung heftiger Affekte“ (S. 62f.) durch eine erneute seelische Erschütterung geheilt werden kann – vgl. auch Weigls ebenfalls 1809 entstandene *Schweizer Familie* und noch Meyerbeers *Pardon de Ploërmel*, 1859 – soll vielleicht auch von der Hilflosigkeit der zeitgenössischen Medizin angesichts psychischer Störungen ablenken. – Interessant wäre ein Vergleich mit Donizettis *Maria Padilla* (Text G. Rossi, 1841), wo der Wahnsinn eines Vaters ebenfalls Folge der ‚Schande‘ seiner Tochter ist.] – Im zweiten Kapitel (S. 82-159) werden sieben Arien, zwei Duette, ein Quartett und ein Quintett untersucht. „Der Einbezug von *pertichini* oder des Chores ermöglicht (...) eine stärkere Verknüpfung zwischen innerer und äußerer Handlung“; Paër bemüht sich nicht nur in zweisätzigen Arien, sondern auch „in mehrteiligen einsätzigen sowie in strophischen Anlagen erfolgreich um eine dramatische Belebung der musikal. Form“ (S. 158). – Das dritte Kapitel (S. 160-277) untersucht die dreizehn Finali der sechs Opern. Deutlich wird eine Entwicklung vom traditionellen Kettenfinale (wie es sich noch im I. Akt der 1798 komponierten *Griselda* findet, vgl. S. 174) hin zur vierteiligen Standardform (vgl. S. 163), wobei auch französische Einflüsse (Schlußvaudeville, Tableau, S. 161f.) eine Rolle spielen. „Durch die Synthese verschiedenster Stile und Traditionen, vermittelnd zwischen *opera buffa*, *opera seria* und neuen Impulsen der französischen und Traditionen, vermittelnd zwischen *opera buffa*, *opera seria* und neuen Impulsen der französischen *opéra comique*, wird Ferdinando Paër zum Hauptvertreter der flexibelsten und experimentierfreudigsten Operngattung seiner Zeit und zum Wegbereiter des modernen italienischen Musiktheaters“ (S. 281).

*CHRISTINE SIEGERT, *Brüderlichkeit als Problem. Zur Rezeption von Luigi Cherubinis Les Deux journées*, aus: *Early Music. Context and Ideas II. International Conference in Musicology 11-14 September 2008*, ed. by ZOFIA FABIANSKA, ALICJA JARZĘBIKA, WOJCIECH MARCHNICA, PIOTR POŹNIAK, ZYGMUNT M. SZEYKOWSKI, Kraków 2008, S. 306-335

Angesichts des europaweiten Erfolgs der *Deux journées* (S. 306f.) stellt sich die Frage, „wie die revolutionären Ideale und Handlungen in französischen Revolutionsoperen außerhalb Frankreichs dargestellt wurden bzw. dargestellt werden konnten“ (S. 307); ein Vergleich der deutschen Übersetzungen von Cherubinis *Opéra comique* zeigt, daß „die revolutionären Ideale und Handlungen auffällig zurückgenommen“ werden, „die Revolutionsoper wird gleichsam domestiziert“ (S. 335).

*CHRISTINE SIEGERT, „*Wir wollen seyn ein einzig Volk von Brüdern*“. *Liberté – égalité – fraternité in Schillers Drama und in den Tell-Opern von Grétry und Rossini*, aus: *Schiller und die Musik*, hg. von HELEN GEYER und WOLFGANG OSTHOFF, Köln – Weimar – Wien: Böhlau 2007, S. 55-81

Insgesamt 97 Belegen für den Wortstamm *frei* bei Schiller (S. 56f.) stehen bei Sedaine / Grétry nur sechs (davon fünf im gesprochenen Dialog), bzw. (wenn man musikalische Wiederholungen mitzählt) neun (S. 64), bei Rossini elf bzw. (mit Wiederholungen) 34 gegenüber (S. 70). Während Schiller „die Möglichkeit des Aufstands auf extreme Ausnahmesituationen unter möglicher Vermeidung von Gewalt“ beschränkt (S. 72), „treten bei Sedaine und Grétry Rache und bewaffnete Ausei-

nersetzung“ „an die Stelle der Betonung des durch die angestrebte Gleichheit für alle positiven Freiheitsideals und die Wiederherstellung des Rechts“ (S. 67); Rossinis *Tell*, der Grétry sprachlich näher stehe als Schiller (S. 69), kulminiere dagegen „in [einer] visionären Überhöhung des Freiheitsgedankens“ (S. 72).

La Gazzetta. Zeitschrift der Deutschen Rossini Gesellschaft e.V. 18 (2008), 67 S.

Die neue Nummer der *Gazzetta* ist kaum weniger umfangreich als die letzte (vgl. hier 16,40); sie enthält drei Aufsätze und acht Rezensionen: MARCO BEGHELLI (*Wer hat die Rezitative von Rossinis Il barbiere di Siviglia komponiert?*, S. 4-17) erinnert an Berichte des 19. Jhs, denen zufolge die Secco-Rezitative, die im Autograph nicht von Rossini geschrieben wurden, von dem Sänger Luigi Zamboni stammen (die frz. Quelle der Anekdote wird erstmals mitgeteilt, S. 7f.). Für einen Handschriftenvergleich wird der undatierte Begleitzettel eines „L. Zamboni“ zu einer Geldsendung (an seine Familie) herangezogen (S. 13-15); der Befund ist auch nach BEGHELLIS eigener Einschätzung nicht absolut beweiskräftig (vgl. S. 15), außerdem beruht die Identifizierung des Schreibers mit dem Sänger Zamboni auf recht gewagten Spekulationen (die Abkürzung „R.“ kann nicht nur auf den russischen Rubel, sondern auch auf den span. Real verweisen; unbedingt zu prüfen wäre, welchen Wert Anfang des 19. Jhs 756 Rubel repräsentieren – ist die Summe als Monatsgehalt eines Impresarios glaubhaft?). Die anscheinend auf Manuel Garcias Sohn zurückgehende frz. Quelle von 1854 hat durchaus Gewicht; für erwiesen wird man Zambonis Autorschaft allerdings nicht halten wollen. – BEITINA KERN (*Die 1. Quartettsonate von Rossini und ihre Bearbeitungen*, S. 18-24) vergleicht die G-Dur-Sonate für zwei Violinen, Violoncello und Kontrabaß mit den Bearbeitungen für Streichquartett, Flöten- und Bläserquartett. – MEINHARD SAREMBA (*Ein weites Feld. Gioachino Rossini und Arthur Sullivan*, S. 25-39) erinnert an die freundschaftlichen Beziehungen zwischen Sullivan und seinem bewunderten Vorbild (S. 25f.); beiden gemeinsam waren die Skepsis gegenüber Wagners Musikdrama (S. 31) und der Glaube an die Bedeutung der Melodie (S. 32), außerdem ist in ihrer beider Werken „ein wechselseitiges Durchdringen von ‚buffo‘- und ‚seria‘-Elementen“ zu beobachten (S. 37). – Unter den Rezensionen finden sich u.a. Würdigungen der *Donna del lago*- und *Zelmira*-Bände (vgl. hier 16,40f.) der Libretto-Reihe aus Pesaro (S. 54-60).

MARION RECKNAGEL, *Truggeweihtes Glück. Die Liebe in Opern des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, Kassel etc.: Bärenreiter 2009, 245 S.

Die Themenstellung dieser Leipziger Dissertation (2005) scheint in doppelter Hinsicht problematisch: Zum einen wird zwischen Liebe, triebhaftem Begehren oder sexueller Hörigkeit (wie bei Lulus Doktor Schön, aber auch bei den Opfern von Marschners *Vampyr*) nicht unterschieden; zum anderen ist – angesichts der Tatsache, daß „alle Opern [...] von Liebe“ handeln (S. 11) – der zeitliche Rahmen (anderthalb Jahrhunderte, von *Così fan tutte* bis *Lulu*) viel zu weit gesteckt; die acht besprochenen Opern sind denn auch kaum miteinander vergleichbar. Dennoch handelt es sich um eine anregende Arbeit, die durchgehend aufschlußreiche musikalische Analysen und etliche erhellende Beobachtungen bietet, die sich allerdings nicht auf „die Liebe in Opern des 19. und frühen 20. Jhs“, sondern auf die einzelnen Werke beziehen; insofern ist das Fehlen einer Schlußsynthese symptomatisch.

Die Einführung über „Die Musik und die Liebe“ (S. 11-26) stellt zunächst Liebestheorien von Stendhal bis Roland Barthes vor und fragt dann, ob es einen „musikalischen Code der Liebe“ gibt (S. 17); als allgemeinstes Formmodell des Liebesduetts wird festgehalten, daß es von anfänglichen „Differenzen“ zwischen den Partnern zum „Einverständnis“ führe (S. 17, 20), was z.B. für das Duett zwi-

schen Verdis Othello und Desdemona (I 3) nicht zutrifft (Frau RECKNAGEL beschreibt eher das Werbe- als das Liebesduett, wie S. 57 deutlich wird), außerdem werden Kategorien zur Beschreibung der „Dialoghaftigkeit“ von Duetten eingeführt (S. 20-24).

Zunächst geht es um Verführung, an den Beispielen *Così fan tutte* (S. 28-37) und Marschners *Vampyr* (S. 28-56); während das kurze Mozart-Kapitel enttäuscht, erfährt man über Marschners Musik viel Interessantes, allerdings ist die „perverse, vernichtende Erotik“ (S. 55) des Vampyr, der seine Opfer benutzt, um der Hölle eine Fristverlängerung abzuhandeln, kaum als ‚Liebe‘ zu bezeichnen.

An drei Beispielen werden „Die Liebenden“ vorgestellt: Meyerbeers *Huguenots* (S. 62-78) stehen für die „Überhöhung der Liebe zur Utopie“ (S. 77). [Daß Raoul in Valentine auf den ersten Blick eine Angehörige seiner eigenen Gesellschaftsschicht erkannte, ist sicher richtig, aber ob dies die notwendige Voraussetzung dafür ist, daß er sich spontan in sie verliebt (S. 62f.), sei dahingestellt; Liebe auf den ersten Blick gibt es auch in Zeiten, da man seinen Partner nicht „in einer kleinen, abgegrenzten gesellschaftlichen Gruppe“ sucht, wie Hollywood Jahr für Jahr vielfach beweist. – Valentine „opfert“ nicht „ihr Seelenheil“ (S. 74), indem sie zum Protestantismus konvertiert, sie sagt nur, daß sie sich selbst durch drohende Verdammnis nicht von diesem Schritt abhalten ließe („Je ne sais pas s'il faut risquer mon âme“).] – Knapp wird die „Liebesreligion“ der deutschen Romantik vorgestellt (S. 79-85), ehe das *Tristan*-Kapitel (S. 86-126), eines der gelungensten der Arbeit, Wagners Verknüpfung von Schopenhauers Musikästhetik mit der Liebeskonzeption „Goethes, Schlegels und Novalis“ (S. 89) aufzeigt (S. 86-89) und eine eingehende, sehr überzeugende Interpretation des Duets aus dem zweiten Akt (S. 97-121) und von Isolde's Liebestod (S. 122-126) bietet. – *Pelléas et Mélisande* (S. 127-153) wird vor der Folie des *Tristan* gelesen: Bei Debussy stehe die Liebe „im Dienste einer höheren Gewalt“, des Schicksals nämlich (S. 152); es gebe keine Transzendenz, nur den „unendlichen Kreislauf des Lebens“ (S. 153).

Im 20. Jahrhundert geht es dann nicht mehr um Liebe, sondern um „Geschlechterverhältnisse“. In *Madama Butterfly* (S. 156-166) scheint der besondere Charakter der ‚Hochzeit‘ zwischen dem Amerikaner und der Japanerin zu wenig berücksichtigt; daß Butterfly (die immerhin eine Ausbildung zur Geisha hinter sich hat!) überhaupt nicht weiß, worauf sie sich einläßt (S. 162), ist wenig wahrscheinlich, aber sie verdrängt die Realität, weil sie an eine ‚amerikanische‘ Ehe glauben will. – Als Ursache für das Ende der romantischen Liebe im 20. Jh. wird mit Recht die Einsicht in die ‚Veränderlichkeit der Person‘ ausgemacht (S. 167-173); man hätte darauf hinweisen können, daß auch die frühneuzeitliche Konzeption des *amour passion* (die auf gänzlich anderen Voraussetzungen beruht) von der begrenzten Dauer der Liebesleidenschaft ausgeht. Die letzten beiden Kapitel sind Janáček's *Káťa Kabanová* (S. 174-202) und Alban Bergs *Lulu* gewidmet (S. 203-234).

Daß die analysierten Opern als acht Sonderfälle erscheinen, liegt zum einen an der problematischen Themenwahl, zum anderen aber auch am Untersuchungsgegenstand selbst: Die Liebe ist, vor allem in der Moderne, nun einmal das individuellste aller Gefühle. Zu diesen Sonderfällen erfährt man aus der Studie von Frau RECKNAGEL allerdings manches Neue.

Le théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle. Histoire d'une suprématie culturelle, sous la direction de JEAN-CLAUDE YON (Collection « Histoire culturelle » p.p. le CHCS de l'université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines), Paris : nouveau monde 2008, 527 S.

Es handelt sich um die Akten einer Tagung, die schon 2002 an der Université Versailles Saint-Quentin-en Yvelines stattfand. Im Zentrum stand das Sprechtheater, aber ‚Theater‘ umfaßt (wie der Herausgeber JEAN-CLAUDE YON in seiner Einleitung, S. 7-16, feststellt) im 19. Jh. natürlich alle Genres „de l'opérette à la tragédie, du ballet au mélodrame“ (S. 7). Der schöne Band, der viel Neues bringt, enthält 29 Beiträge in sechs Sektionen, von denen hier nur diejenigen zum Musiktheater vorgestellt werden.

ROLAND VAN DER HOEVEN (*Le Théâtre Royal de la Monnaie (1815-1914): une scène française de référence*, S. 34-51) zeigt, daß Brüssel bis 1870 im wesentlichen die in Paris erfolgreichen Werke des Musiktheaters nachspielte; nach dem deutsch-französischen Krieg wurden in rascher Folge die Opern Wagners inszeniert (S. 46f.), und auch Werke frz. Wagnerianer uraufgeführt (S. 48). – Laut LOUIS BLODEAU (*Offenbach à Montréal avant 1914*, S. 90-106) wurden zwischen 1859 und 1914 in Montréal 23 Werke Offenbachs aufgeführt (S. 93), meist von Truppen aus den Vereinigten Staaten (oder aus Frankreich), trotz wütender Proteste des kathol. Klerus gegen diese ‚unmoralischen‘ Stücke.

Im Mailand der Jahrhundertwende (DENIS SAILLARD, *Le théâtre français à Milan à la Belle Époque*, S. 109-142), « la Scala (...) n'accorde qu'une place limitée au répertoire français » (S. 116), während die frz. Operette die Spielpläne dominiert (S. 119), bis sie ca. 1910 von der Wiener Operette verdrängt wird (S. 122). – HERVÉ LACOMBE (*La diffusion de l'opéra français à l'étranger: le cas de Bizet à la fin du XIX^e siècle*, S. 143-161) betont, daß der Erfolg von *Carmen* auch auf die «stratégie de vente et de promotion (ou publicité)» (S. 148f.) der Verlagshäuser Choudens und Sonzogno (in Italien, S. 150) zurückgeht; im Gefolge von *Carmen* wurden seit 1883 auch die früheren Werke Bizets im Ausland gespielt (vgl. die Übersicht, S. 156-159) – da das Italienische lange als „un medium efficace de diffusion de la ‚langue lyrique““ (S. 152) galt, wurde auch außerhalb Italiens oft die it. Übers. der Originalversion oder einer Übers. in die Landessprache vorgezogen. – OLIVIER BARA (*Le répertoire français sur les scènes napolitaines entre 1815 et 1848: réflexion sur les modalités d'une présence*, S. 181-200), u.a. zu den Adaptationen frz. Opéra comique-Libretti mit neuer Musik (S. 185-187).

CHARLES SOWERWINE / GABRIELE WOLF (*Échos de Paris aux antipodes: le théâtre et l'opéra français à Melbourne (1850-1914)*, S. 255-280), zur massiven Präsenz des frz. Repertoires seit den Anfängen des Musiktheaters in Melbourne (1861, S. 274): Die Werke von Meyerbeer, Auber oder Gounod gelangten rasch (oft auf dem Umweg über London, ebd.) nach Australien; finanziell erfolgreich waren vor allem Produktionen der Operetten von Offenbach und Lecocq (S. 276-279).

VIKTORIA PAVLOVA (*Le théâtre français en Russie: le Théâtre impérial Michel et les entreprises françaises*, S. 365-380) weist en passant (leider ohne genaue Daten) auf Offenbach- und Lecocq-Aufführungen im St. Petersburger Michailovsky-Theater und (1870-1877) im privaten Théâtre-Bouffe hin (S. 377f.).

JEAN-MARC GOURDON (*Jullien et les concerts promenades: invention ou réalité de l'exportation d'une tradition française?*, S. 430-445), zur Karriere Louis Julliens (1812-1860), der in London 1840 die von Philippe Musard in Paris 1833 erfundenen Promenadenkonzerte einführte und zahllose andere, finanziell oft desaströse musikalische (und außermusikalische) Aktivitäten entfaltete.

ELISABETH SOURITZ (*La Esmeralda. Destin d'un ballet français en Russie*, S. 476-490), Jules Perrot choreographierte *La Esmeralda* 1844 in London. [Grundlage war die Oper von Louise Bertin, die Hugo nicht nur ‚gebilligt‘ hatte, so S. 472, sondern zu der er selbst das Libretto verfaßte.] 1849 tanzte Fanny Elßler das Ballett in St. Petersburg (S. 480f.). Marius Petipa brachte 1886 eine revidierte Fassung heraus (S. 484f.). In Moskau choreographierte Alexander Gorsky 1902 mit *La Fille de Gudule* ein zweites Ballett nach Hugos Roman (S. 486-488); Vassili Tichomirovs *Esmeralda, la Fille du peuple* folgte 1926 wieder stärker Perrot und Petipa, gab aber dem Volk die wichtigste Rolle (S. 489). – SYLVIE JACQ-MIOCHIE (*De la triple influence de la danse française dans l'Europe de la première moitié du XIX^e siècle*, S. 491-508), zu frz. Tänzern im Ausland, zum Prestige der frz. Ballettausbildung und zum frz. Ballettrepertoire auf ausländischen Bühnen (an den Beispielen *La Sylphide* und *Giselle*, S. 504-506).

**Henriette, oder die schöne Sängerin. Eine Geschichte unserer Tage* von Ludwig Rellstab [unter dem Pseudonym Freimund Zuschauer], hg. und mit einem Nachwort versehen von BERND ZEGOWITZ (Aisthesis Archiv, 11, zugleich Vormärz-Studien, XV), Bielefeld: Aisthesis 2008, 122 S.

Dichtung und Wahrheit mischende Bücher über Personen von öffentlichem Interesse sind nicht erst eine Errungenschaft unserer Zeit (wann erscheint der erste Nettekko-Roman?). Der später als Kritiker und Schriftsteller erfolgreiche Ludwig Rellstab (1799-1860) nahm das 1826, nach dem Début *Henriette Sontags* in Berlin, ausgebrochene „Sontag-Fieber“ zum Anlaß, mit einem (freilich unter Pseudonym publizierten) kleinen Roman auf sich aufmerksam zu machen, so wie Stendhal 1823 vom „Rossini-Fieber“ in Paris profitiert hatte – allerdings ist Rellstabs *Henriette* viel treuherziger und ungelinker als die Anekdoten in Stendhals *Vie de Rossini*. Da Rellstab keine Intrige spinnen konnte oder wollte (die Märchen-Hochzeit am Ende ist die trivialste aller möglichen Lösungen), hat er nicht viel mehr zu bieten als ein paar Indiskretionen, die ihm eine Haftstrafe wegen Beleidigung einbrachten, die eine oder andere gelungene Karikatur (Graf Regenbogen, S. 32f.) und viele Klischees. Die „Veräußerlichung und Entschärfung“ der Künstlerproblematik seit der Romantik (vgl. das Nachwort, S. 105) wird in dem kleinen Buch (das selbst Goethe interessierte, vgl. S. 118) in der Tat überdeutlich.

BERND ZEGOWITZ, der seit längerem an einer sozialgeschichtlichen Untersuchung zu den deutschen Librettisten der ersten Hälfte des 19. Jhs arbeitet, hat den Text nach der Erstausgabe neu ediert (dem *Abbé* und den *Roués* hätte man ihre von Rellstab [oder seinem Drucker] unterschlagenen Akzente zurückgeben können). Das Nachwort (S. 85-119) informiert zuverlässig über Rellstabs Werdegang und Veröffentlichungen (vgl. auch Z.s Studie zu Rellstab und Meyerbeer, dazu hier 15,27) und *Henriette Sontags* bemerkenswerte Karriere und löst die Anspielungen auf Zeitgenossen (vor allem Kritiker-Kollegen) auf. Z. hebt mit Recht hervor, daß Rellstab die „Auflösung der Unterscheidung zwischen Privatem und Öffentlichem“ diagnostiziert (S. 111), was den Text in kulturhistorischer Perspektive interessant macht.

Word and Music Studies. Essays on Word/Music Adaptation and on Surveying the Field, ed. by DAVID FRANCIS URROWS (Word and Music Studies, 9), Amsterdam – New York, NY: Rodopi 2008, xiii + 247 S.

Der fünfte Kongreß der WMA (vgl. zuletzt hier 13,28) fand 2005 in Santa Barbara (Kalifornien) statt und widmete sich dem weitgefaßten Thema „Word/Music Adaptation“; theoretisch-systematische Beiträge fanden wie immer in einer Sektion „Surveying the Field“ Platz. Auch diesmal wurde nur eine Auswahl der Vorträge publiziert; zehn Studien zum Rahmenthema, zwei in der Rubrik „Surveying the Field“. Die knappe Einleitung des Herausgebers (S. ix-xiii) unterstreicht, daß die Qualität einer Adaptation nicht allein in der Treue zum ‚Original‘ liegt (S. xf.), was heute kaum noch jemand bestreiten dürfte. [Daß das Schaffen von Richard Strauss als politisch und ästhetisch problematisch wahrgenommen wird, S. xif., dürfte so allgemein allenfalls auf Nordamerika zutreffen.]

SIMON WILLIAMS (*Berlioz's Roméo et Juliette Symphony and the European Reception of Shakespeare*, S. 1-12) stellt – trotz einer Neigung zu biographistischer Spekulation (S. 6) und zur diskursiven Vereindeutigung des musikalischen Gehalts – mit Recht heraus, daß *Roméo et Juliette* eher eine Meditation über (oder ein Kommentar zu) Shakespeares Tragödie als deren musikalische Umsetzung ist.

Ausgehend von Kate Bushs Song *Wuthering Heights* konstatiert WALTER BERNHART (*From Novel to Song via Myth: Wuthering Heights as a Case of Popular Intermedial Adaptation*, S. 29-57), daß Adaptationen, speziell in den Massenmedien, oft nicht auf ein (literarisches) Werk, sondern auf

das rekurren, was er den ‚Stoff‘ (S. 22; auch „myth“ oder „archetype“, S. 21) nennt und was man (mit R. TROUSSON, *Thèmes et mythes. Questions de méthode*, Bruxelles 1981) vielleicht besser als ‚Thema‘ bezeichnen sollte: das, was das kollektive Gedächtnis als Ergebnis (weniger, oder weit zurückliegender) Primär- und zahlloser Sekundär- oder Tertiär-Rezeptionen bewahrt. Hier öffnet sich ein weites Feld für vergleichende Studien (von besonderer Bedeutung scheint häufig die Figurenkonstellation – Faust, Mephisto, Gretchen – zu sein), die auch die bei Opernregisseuren beliebten Überblendungen verschiedener Themen berücksichtigen sollte (Karsten Wiegand projizierte z.B. auf Donizettis *Maria Stuarda* den Konflikt der Schwestern im Film *What Ever Happened to Baby Jane?*, Lindenoper Berlin, 2006). – MICHAEL HALLIWELL (*From Novel into Film into Opera: Multiple Transformations of Emily Brontë's Wuthering Heights*, S. 29-57) vergleicht zwei Opernversionen von Emily Brontës Roman, die beide von William Wyllers Verfilmung (1939) beeinflusst seien: Bernard Herrmanns (UA 1982, Text Lucille Fletcher) Oper sei „self-consciously ‚literary‘ or even ‚poetic““, während Carlisle Floyd (1958) „a gritty, ‚veristic‘ version of the novel“ biete (S. 38; HALLIWELL hat eine Vorliebe für Anführungszeichen, die bekanntlich ein Hilflosigkeitsindikator sind). Die Struktur beider Opern sei sehr ähnlich (S. 39); die Prologe weisen jeweils eine „frame-like construction“ auf (S. 48), beide Schlussszenen seien von Wyllers Film inspiriert (S. 49). Abschließend wird auf die wachsende Zahl von Opern hingewiesen, die nicht auf literar. Werken, sondern Filmen basieren (S. 54f.).

ULLA-BRITTA LAGERROTH (*Adaptations of Othello: Shakespeare – Verdi – Zeffirelli*, S. 59-73) faßt weitgehend bekannte Fakten zu Boitos und Verdis *Otello* zusammen (S. 61-64) und analysiert Zeffirellis Filmversion der Oper (1986), die „a synthesis of cinematic realism and theatrical artificiality“ (S. 66) verwirkliche. [Daß Desdemona und Iago die Prinzipien Gut und Böse verkörpern (S. 68), ist nicht „Zeffirelli's basic personal interpretation of the Othello-story“ (S. 67), sondern schon bei Boito angelegt, vgl. GIER, *Das Libretto*, S. 160f.] – Im Anschluß an seine Diss. (vgl. hier 12,2) gibt BERNHARD KUHN (*The Spoken Opera-Film Fedora (1942): Intermedial Transposition and Implicit Operatic References in Film*, S. 75-92) einen Überblick über die Formen der Intermedialität zwischen Oper und Film (S. 77-81) und analysiert den ‚gesprochenen Opernfilm‘ *Fedora* (Regie C. Mastrocinque, nach Sardou und Colautti / Giordano); die verhältnismäßig getreue Adaptation „makes use of operatic techniques on the *discours* level, which conveys an operatic impression to the viewer“ (S. 88).

FRÉDÉRIQUE ARROYAS (*Literary Meditations of Baroque Music. Biber, Bach, and Nancy Huston*, S. 93-114) rekapituliert die Neubewertung der barocken Ästhetik seit den 60er Jahren des 20. Jhs (S. 95-100) und analysiert Hustons Romane *Les Variations de Goldberg* (1981) und *Instruments of Darkness* (so der Titel der engl. Übers., auf die sich ARROYAS ausschließlicly stützt; der frz. Originaltitel wird nicht genannt), die Strukturen von Bachs *Goldberg-Variationen* bzw. der elften aus Heinrich Bibers *Sonaten über die Mysterien des Rosenkranzes* (ca. 1670) übernehmen.

Leider hat PETER DAYAN (*Interart Conterband. What Passed between Garcia, Liszt and Sand in Le Contrebandier*, S. 115-134) den grundlegenden Beitrag zu seinem Thema übersehen (M. BRZOSKA, *Musikalische Form und sprachl. Struktur in George Sands Novelle Le Contrebandier*, in: A. GIER / G.W.GRUBER [Hrsg.], *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, Frankfurt/M. etc. 1995, S. 169-184, danach auch in: M.B., *Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie*, Laaber 1995, vgl. hier 4,16f.); er hätte daraus erfahren, daß seine Behauptung, „[the] thirty-two page translation shows no respect ([für] the formal structure of Liszt's piano piece)“ (S. 127), schlicht falsch ist, womit auch seinen freihändigen Spekulationen über die Bedeutung des Textes die Grundlage entzogen ist.

Auf Studien zu Liszts Klaviertranskriptionen von Kunstliedern (DAVID FRANCIS URROWS, S. 135-160) und den Vertonungen von Goethes „Nur wer die Sehnsucht kennt“ (WILLIAM P. DOUGHERTY, S. 161-165) folgt SUZANNE M. LODATOS Beitrag über die *Idomeneo*-Bearbeitung von Richard Strauss (*Strauss, Idomeneo and Postmodernism*, S. 177-194), in der eben jene Prinzipien zum Tragen kämen, die den späten Strauss zu einem „forerunner of the postmodern composer“ machten (S.178; die Tradition vergewaltigender Mozart-Übersetzungen und -Bearbeitungen im deutschen 19. Jh. wird in die Überlegungen nicht einbezogen). [Der Aufsatz von ST. KOHLER erschien nicht 1937 (so S. 193), sondern (wie schon der Titel des Sammelbandes deutlich macht) 1981; „*Idomeneo*-Bearbeitungen“ I. ‚Bearbeitung‘. Erg. G. HELDT, *Idomeneo: von der Bearbeitung zum Original. Dramaturgische Überlegungen zur Aufführung einer Mozart-Seria im 20. Jh.*, in: *Das Phänomen Mozart im 20. Jh.*. Ges. Vorträge des Salzburger Symposions 1990, hg. von P. CSOBÁDI u.a., Anif/Salzburg 1991, S. 147-164.]

Surveying the Field: WERNER WOLF (*Description. A Common Potential of Words and Music?*, S. 197-226) sucht im Anschluß an eigene Studien die Beschreibung als transmediales Phänomen

zu erweisen (S. 198). Die Musikwissenschaft hat der Beschreibung wenig Beachtung geschenkt, weil Musik allgemein als nichtreferentiell betrachtet wird (S. 206; Gegenbeispiele S. 209f.), aber zweifellos auch, weil die Abgrenzung musikalischer ‚Beschreibung‘ von bloß identifizierender Referenz (S. 212) einerseits, musikalischer Erzählung (S. 215f.) andererseits problematisch ist; in der Tat scheint die als Beispiel herangezogene ‚Beschreibung‘ aus Straussens *Alpensinfonie* („Auf der Alm“, S. 213) mit einer literarischen Beschreibung (dazu der Vergleich mit Shelleys *Frankenstein*, S. 217f.) weniger gemeinsam zu haben als mit einer musikalischen Erzählung. Ob sich die musikalische ‚Beschreibung‘ wirklich als Phänomen sui generis definieren läßt, wäre insofern weiter zu diskutieren.

LAWRENCE KRAMER (*Whose Classical Music? Reflections on Film Adaptation*, S. 227-242) untersucht mit beträchtlichem analytischem und theoretischem Aufwand die Funktion von Chopins E-moll-Prélude in Nick Cassavetes Film *The Notebook* (2004). Ausgehend von einer kunsthistorischen Studie PANOFSKYs (S. 230) unterscheidet er zwischen „experts“ und „connoisseurs“ unter den Zuschauern, wobei die „connoisseurs“ paradoxerweise von klassischer Musik nichts verstehen (S. 231); in Adornos (vgl. *Einleitung in die Musiksoziologie*) Kategorisierung handelt es sich um ‚Experten‘ und andererseits ‚emotionale‘ und ‚Unterhaltungshörer‘, während PANOFSKYs „connoisseurs“ dem ‚guten Zuhörer‘ (oder allenfalls dem ‚Bildungskonsumenten‘) entsprechen. Nicht eben überraschend gelangt KRAMER zu dem Schluß, daß einerseits der Stimmungsgehalt von Chopins Musik ohne Vorwissen intuitiv erfäßbar ist, daß aber andererseits der ‚Experte‘ zusätzliche intertextuelle Bezüge zu erkennen und so weitere Bedeutungsebenen zu erschließen vermag. (Das gilt im übrigen nicht nur für den Musikexperten: Ein Proust-Leser, der zum E-moll-Prélude die „petite phrase“ Vinteuils assoziiert, wird den Film wiederum anders auffassen.) Daß Bedeutung nicht ein für allemal gegeben ist, sondern im Akt des Verstehens erzeugt wird, darf eigentlich als bekannt vorausgesetzt werden.

* ARNE STOLLBERG, „*Hartnäckig auf dem christlichen Standpunkte*“. *Wagners Lohengrin am Ende der absoluten Musik*, aus: Archiv für Musikwissenschaft 65 (2008), S. 45-60

Die sehr überzeugende Studie faßt Lohengrin (im Gegensatz zum vorherrschenden Verständnis als „Allegorie des Künstlers“, S. 52, 59) als Personifikation der (über die Vorstellung vom „Meer der Harmonie“ christlich konnotierten, S. 54f.) absoluten Musik auf, die Wagner als „Fehlentwicklung bzw. als ein zu überwindendes Stadium der Zersplitterung des antiken ‚Gesamtkunstwerks‘“ sehe (S. 59): *Lohengrin* markiere „in Wagners Denken und Schaffen sehr genau die Bruchstelle zwischen einer romantisch-christlichen und einer ‚reinemenschlichen‘, der Natur entwachsenen Kunst, ohne ganz das eine oder das andere zu sein“ (S. 51): Als Künstlerfigur erhoffe sich der Schwanritter (nicht nur von Elsa) „„Gefühlsverständnis““ (S. 52), fordere aber zugleich „jenen ‚absoluten Glauben‘ (...) der gemäß *Oper und Drama* das Signum des ‚jüdisch-christlichen Wunders‘ darstellt“ (S. 53). Elsas Frage erscheint so als Akt der Emanzipation (S. 53f.). Daß Wagner sich anläßlich der *Lohengrin*-Uraufführung (nach seiner Feuerbach-Lektüre, S. 47, und der „politischen Radikalisierung“ 1848/49, S. 50f.) vom christlichen Gehalt der Oper distanzierte (S. 45f.), ist durchaus folgerichtig.

FRANK HALBACH, *Ahasvers Erlösung. Der Mythos vom Ewigen Juden im Opernlibretto des 19. Jahrhunderts* (Münchner Universitätschriften Theaterwissenschaft, 14), München: Herbert Utz 2009, 338 S.

Die Münchner Dissertation (2005, Betreuer: JENS MALTE FISCHER) situiert Wagners Ahasver vor dem Hintergrund der Stoffgeschichte in den Kontext des (‚langen‘) 19. Jahrhunderts. HALBACH

betont die Notwendigkeit eines interdisziplinären Zugriffs, der „Mythosforschung [im Sinne BLUMENBERGS], Literaturwissenschaft und Theaterwissenschaft“ verknüpfen soll (S. 7). Die Aussage der Geschichte ist nicht eindeutig (S. 15f.): „Der Ausgangsmythos ist in philosemitischer, neutraler und antisemitischer Intention verwertbar“ (S. 24); der ewige Jude kann zum Sündenbock (vgl. RENÉ GIRARD), aber auch zur Symbolfigur für das jüdische Volk, oder die Menschheit schlechthin, werden.

Die „Konstituierung des Ahasver-Mythos“ seit dem Volksbuch von 1602 wird im Kontext des Antisemitismus untersucht (S. 19-43). Das Kapitel zu Ahasver in der Literatur des 19. Jhs (S. 44-82) ist komparatistisch angelegt, allerdings liegt der Schwerpunkt klar auf deutschsprachigen Werken.

Ausgangspunkt für die erste musikdramatische Gestaltung, Eugène Scribes Libretto *Le Juif errant* für Fromental Halévy (1852; S. 83-116), war eindeutig Eugène Sues *Juif errant* (1844/45; vgl. S. 56-58), auch wenn die komplizierte, figurenreiche Intrige des Feuilleton-Romans durch eine neu erfundene Handlung ersetzt werden mußte. Freilich hat Scribe den Schluß des Romans seiner sozialkritischen Dimension entkleidet.

Das folgende Wagner-Kapitel (S. 117-173) geht natürlich von der Hetzschrift *Das Judentum in der Musik* aus (S. 118-124), behandelt dann *Holländer* (S.125-144) und *Parsifal* (S. 145-173). Die Ahasver-Figur des Holländers verkörpere bei Wagner nicht primär das Judentum, sondern den „romantisch geprägten Welt Schmerz“ (S. 133). Daß HALBACH sich mit dem *Parsifal* schwertut, kann angesichts der Komplexität von Wagners Synkretismus nicht überraschen: Zunächst betont er einmal mehr die „Ambivalenz“ der „ewigen Jüdin Kundry“ (S. 146), dann stellt er durchaus zu Recht fest, daß „man zunächst mühevoll postulieren [mag], Kundry sei nicht eindeutig als Jüdin gekennzeichnet, spätestens mit der Rezeption schon durch die Zeitgenossen, [sic] bleibt festzuhalten, dass Kundry als ‚die Vertreterin des jüdischen [...] Prinzips‘ aufgefasst wurde“ (S. 169).

Für die Zeit nach Wagner sind bezeichnenderweise einige Totgeburten zu registrieren: Felix Weingartners Tetralogie *Die Erlösung* (1895) blieb Entwurf (S. 184-199), Melchior E. Sachs vollendete immerhin die Libretti seiner Heptalogie (!) *Kains Schuld und Sühne* und komponierte den ersten Teil (S. 200-228). Eugène d'Alberts *Kain* auf ein Libretto des Wagner-Verehrsers Heinrich Bulthaupt (1900; S. 229-240) wird ziemlich umstandslos der Ahasver-Rezeption zugeschlagen. Für sein 1904 gedrucktes *Ahasver*-Libretto fand Bulthaupt dann keinen Komponisten (S. 241-256). HALBACHS Einschätzung, daß die Großprojekte der Jahrhundertwende an ihrem Wagner-Epigonentum scheiterten (S. 256f.), dürfte zutreffend sein.

Als Beispiele für die „Camouflage des Ahasver-Mythos“ werden anschließend Vincent d'Indy *Étranger* (1903), eine Art zweiter *Holländer*-Aufzug (S. 260-268), und (S. 269-275) zwei Opernversionen des Dramas *Le Juif polonais* von Erckmann-Chatrrian behandelt: Camille Erlanger, *Le Juif polonais* (Text H. Caïn – P.-B. Gheussi, 1900) und Karl Weis, *Der polnische Jude* (Text V. León – R. Batka, 1901). Dabei entgeht Halbacht nicht ganz der Gefahr, Ahasver in jedem Juden zu sehen. (Der Stoff, den Erckmann-Chatrrian – nach Henry Irving, vgl. S. 269 – bearbeiteten, ist seit dem Mittelalter in literarischen Gestaltungen und aus mündlicher Überlieferung bezeugt [ATU 960B], das Opfer ist nur ausnahmsweise ein Jude.)

Am Ende der Untersuchung stehen (S. 276-313) Ferruccio Busonis Auseinandersetzungen mit Ahasver: In den Entwürfen zu einer nicht ausgeführten Oper wird der Jude zur „Allegorie auf die gesamte Menschheit“ (S. 280); dagegen scheint die *Brautwahl* (nach E.T.A. Hoffmann, 1912) in der Figur Manasses und der Ballade vom „Münzjuden Lippold“ (vgl. S. 288f.) antijüdische Klischees zu reproduzieren. Im *Doktor Faust* scheint der ambivalente Ahasver aufgespalten in den (positiven) Faust und den (negativen) Mephisto (S. 303f.).

Der letzte Abschnitt (S. 314-321) weist abschließend auf neuere Ahasver-Versionen hin (S. 318-321); bezüglich Wagners *Holländer* und *Parsifal* bleibt das Fazit (S. 315f.) ebenso tastend und zögerlich wie die früheren Ausführungen. Das ist kein Wunder, da einerseits, wie schon Thomas von Aquin wußte, „omne quod recipitur, recipitur per modum recipientis, et non per modum sui“, was freilich andererseits nicht verhindert, daß Schöpfungen, die auf so emphatische Weise ‚Werk‘ sind wie Wagners Musikdramen, die Frage nach einer ‚Werkintention‘ jenseits der Summe der Rezeptionsvorgänge gleichsam aus sich selbst heraus stellen. Der Versuchung, eine Antwort auf diese unlösbare Frage zu geben, hat Halbacht besser widerstanden als manch anderer.

Leider wird die Lektüre der Arbeit durch eine extrem schlampige Endredaktion erschwert. Fast auf jeder Seite begegnen Schreibfehler, grammatische und syntaktische Lapsus, stilistisch Fragwürdiges, unvollständige oder inkongruente Sätze, oft als Ergebnis nur zur Hälfte ausgeführter Überarbeitungsprozesse, und anderes mehr. Manches ist nahezu unverständlich.

*PETER HAWIG, *Die Familie Halévy. Eine kurze Übersicht in Daten und Fakten*, Offenbach-Studien 152 = Bad Emser Hefte 275, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2007, 16 S.

Zusammenfassung, wesentlich auf der Grundlage von *Entre le théâtre et l'histoire. La famille Halévy (1760-1960)*, sous la direction d'HENRI LOYRETTE, Paris: Fayard 1996 (Begleitbd zu einer Ausstellung des Musée d'Orsay).

Bad Emser Jacques Offenbach-Journal. Informationen und Berichte für die Mitglieder der Jacques Offenbach-Gesellschaft, Nr. 7, Januar 2009, 36 S.

Das siebte Heft des Jacques Offenbach-Journals (vgl. zuletzt hier 16,52) huldigt dem Genius loci: PETER HAWIG („*Das Lahntal hat dem Meister Glück gebracht*“, *150 Jahre Jacques Offenbach in Bad Ems*, S. 1-8; der Beitrag erschien zuerst im Heimatjahrbuch des Rhein-Lahn-Kreises 2008) behandelt kursorisch Offenbachs Beziehungen zu Bad Ems, mit einem Seitenblick auf die Geschichte des Jacques Offenbach-Festivals; er berichtet auch (kritisch; S. 9-12) über das Festival 2008, das erstmals ohne Mitwirkung der Offenbach-Gesellschaft organisiert wurde. Neben weiteren Aufführungsberichten und einer CD-Besprechung gibt es eine Übersicht über *Fiktionales zu Offenbach* (wieder von HAWIG, S. 19-25), anlässlich des offenbar mäßig gelungenen Kriminalromans *Partitur des Todes* von Jan Seghers, Reinbek 2008.

Jacques Offenbach, *La Belle Hélène. Die schöne Helena*. Opéra bouffe en trois actes / Opéra bouffe in drei Akten / Opéra bouffe in three acts. Libretto von Henri Meilhac & Ludovic Halévy. Deutsche Übersetzung von SIMON WERLE. Klavierauszug von KARL-HEINZ MÜLLER, Kassel: Alkor-Edition 2008. AE 511a, XXIII + 406 S.

Grundlage des Klavierauszugs ist die kritische Ausgabe des früh verstorbenen ROBERT DIDION; somit werden erstmals die ungekürzte Fassung der *Jeu de l'oie*-Szene (# 13, S. 160-196), die Couplets des Paris vor dem Duett mit Helena (# 14, S. 200-203) und die drei verschiedenen Fassungen des letzten Finales (S. 336-406) bequem zugänglich gemacht (vgl. auch S. IX). Das Vorwort des Offenbach-Experten JEAN-CLAUDE YON (frz. S. V-IX) informiert kurz über Offenbachs Karriere vor *La Belle Hélène*, Genese und Aufnahme des Werkes (den respektlosen Umgang mit der Antike als Indiz für Offenbachs ‚Modernität‘ in Anspruch zu nehmen, S. VII, scheint angesichts der langen Tradition der Mythentravestien fragwürdig; wertvoll der Hinweis, daß das Libretto keineswegs auf die Verhältnisse des Zweiten Kaiserreichs Bezug nimmt, S. VIII).

Schon der erste zu singende Vers macht exemplarisch deutlich, warum es vermutlich nie eine zufriedenstellende (soll heißen: den, der auch das frz. Original kennt, zufriedenstellende) Offenbach-Übersetzung geben wird: „Vers tes autels, Jupin, nous accourons joyeux“ (# 1, S. 4) wird zu „Deinem Altar, o Zeus, wir nahn voll Seligkeit“ – abgesehen davon, daß das respektlose *Jupin* unübersetzbar ist (im Rheinland könnte man allenfalls ‚Jupp‘ sagen), wird die Floskel „voll Seligkeit“ hier keineswegs ironisch gebraucht (wie bei Meilhac und Halévy üblich), sondern ist bloß des Reimes wegen da („: ganz dir geweiht“); wie so oft scheint die Lösung des ältesten Übersetzers E.DOHM (1865) glücklicher: „An den Altar des großen Zeus eilt freudig hin (: knie'n)“. Obwohl WERLES Fassung auch gelungene Einfälle enthält (vgl. gleich darauf, S. 10f.: „Nimm an, was wir gewunden / aus Schilf und schlichtem Rohr. / Lass die Trauben dir munden, / die Täubchen sind Dekor“ für „Accepte ces corbeilles / de jons et de roseaux / et ces grappes vermeilles / et ces deux tourtereaux“), wird man bei fast allen be-

kanntermaßen heiklen Stellen enttäuscht: Die *Guillaume Tell*-Parodie (# 20, S. 301f.) ist noch halbwegs witzig („Lorsque la Grèce est un champ de carnage, / quand on immole les maris, / tu vis heureux au sein de ton ménage... / Tu t'fich's pas mal de ton pays!“; „Da Not bedrängt unsre griechische Erde, / da Ehemänner schrein vor Qual, / lebst du daheim, bequem an deinem Herde, / dein Land ist dir ganz schön egal!“); aber Calchas Melodram (# 5, S. 41) klingt sehr holprig: „Naht sich plötzlich dann das Kind der Leda, / jene Helena, / Dann sagt Kalchas jenem Schäfer: Heda, / Das da ist sie, na?“ („Lors, quand paraîtra la divine Hélène, / Fille de Léda, / Calchas au berger montrera la reine, / En disant: Voilà!“) In den Couplets der Könige (# 7, S. 56-71) ist Menelaos „n'anticipons pas“ mit „was noch keiner weiß“ ziemlich schwach wiedergegeben (dagegen DOIHM: „Doch jetzt sei noch nichts gesagt, / Denn das kommt erst im dritten Act“); sehr hübsch dagegen Achills Couplet: „Achill, ich hitziger Recke, / voll des Schlachtenglücks! / Bring den Feind schleunigst zur Strecke / dank dem Bad im Styx. / Die Ferse nur ich verstecke, / kommt wer hinterrücks“.

Leider ist das Deutsch in den gesprochenen Dialogen oft wenig idiomatisch: „ich sage nicht das Gegenteil“ (S. 18; „je ne dis pas le contraire“, statt „das bestreite ich ja gar nicht“); deutsche Griechen „hauen“ auch nicht „drauf wie ein Tauber“ (S. 19; „comme un sourd“), sondern „wie ein Verrückter“. Von den drei Rätseln, die Paris löst (S. 77-83) sind die Scharade und die *bouts-rimés* („das lyrische Improptu“) ganz originell (aber der Kommentar des Paris „das vierte ist ein bißchen dumm“, S. 79, paßt viel besser zur neuen ersten Silbe: *Locke* ohne *Eh* = *e*), aber der ‚Kalauer‘ („Ein Faschingskrapfen ist in Zimt und Zucker, und Kalchas vor dem Orakel ist im Zimmer und zuckt“, S. 81) ist erstens keiner und hat zweitens einen Bart.

Als deutlich besser denn die bereits vorhandenen wird man die Übersetzung schwerlich bezeichnen können.

*PETER HAWIG, *Einladung nach Gerolstein. Untersuchungen und Deutungen zum Werk Jacques Offenbachs* (Jacques-Offenbach-Studien, 3), Fernwald: Burkhard Muth 2008, 323 S.

Den Lesern der *Mitteilungen* ist PETER HAWIG als unermüdlicher Propagandist und engagierter Exeget Jacques Offenbachs (oft, aber nicht nur, in der Reihe der Bad Emser Hefte – s.o. – und in Verbindung mit dem Offenbach-Festival in Bad Ems) seit vielen Jahren bekannt. Eine erste Sammlung seiner einschlägigen Arbeiten erschien 1999 (vgl. hier 6,21); in der Schriftenreihe der Frankfurter Offenbach-Forschungsstelle (vgl. hier 14,46) folgt jetzt ein neuer Auswahlband mit zwölf „Werkbetrachtungen“, die von zwei allgemeiner ausgerichteten Beiträgen eingerahmt werden. – Das Vorwort (S. 7-10) zieht eine positive Bilanz der Offenbach-Forschung im letzten Jahrzehnt. Am Anfang (**Grund-sätzliches**) steht ein Programmheft-Beitrag von 2002 („*Gelegenheitswerke*“ aus „*kollektiver Kollaboration*“, *Zum anlassbedingten Komponieren Jacques Offenbachs*, S. 13-26), der zunächst frühe Kompositionen, die die Bühnenwerke vorbereiten, in Erinnerung ruft und dann einen Überblick über Offenbachs Einakter-Produktion gibt.

Die Reihe der **Werkbetrachtungen** eröffnet ein Vergleich dreier Einakter (*Une nuit blanche* – *Un mari à la porte* – *Bagatelle. Nachtgeschichten im Wandel*, S. 29-35), die die gleiche Situation variieren: „eine Intérieur-Geschichte mit pikanter Nacht- bzw. Übernachtungssituation, der seitens eines Dritten unschöne Schwierigkeiten bereitet werden“ (S. 29); trotz der Unterschiede zwischen ländlich-provinziellem und großstädtisch-frivolem Milieu sind alle drei Stücke dem (idyllischen) *Opéra comique*-Typus zuzurechnen. [*une nuit blanche* ist nicht eine „weiße“, so S. 29, sondern eine schlaflose Nacht.] – Die Kunstreiterin. *Offenbachs „erste Wiener Operette“* (S. 37-49), vgl. hier 11,40. – Les Bavards. *Gedankensplitter zur Bäderkultur im 19. Jh.* (S. 51-59), situiert das Stück im Kontext des Ursprungsorts Bad Ems. – Coscoletto. *Anmerkungen und Dokumente zu einem Bad Emser Stück* (S. 61-84), vgl. hier 6,21f. – La Grande-Duchesse de Gerolstein. *Wasserscheide der Offenbachschiade* (S. 85-91), Hinweis auf die in der neuen krit. Ausg. wieder zugänglich gemachten, nach der Premiere gestrichenen Stücke, dank derer das Werk „ursprünglich mehr tragödienhafte Aspekte aufwies als gedacht“ (S. 87). – Le Château à Toto und La Diva. *Lehrgeld eines Musikdramatikers* (S. 93-104), zu zwei weniger erfolgreichen Stücken, die Offenbach gemeinsam mit Meilhac und Halévy schrieb. [Bei

Totos Selbstbeichtigung (Nr. 10, vgl. S. 95f.) sollte man den situativen Kontext berücksichtigen: Uneigennützig versucht Toto, Jeanne ihre Liebe zu ihm auszureden, und stellt sich deshalb schlimmer dar, als er ist. – Die Stärken des Stücks (S. 97f.), scheinen mir die Schwächen (S. 99) mehr als aufzuwiegen; die Schwächen allein dem Buch anzulasten, während die Stärken auf das Konto des Komponisten gingen, ist im übrigen ungerecht (jedenfalls soweit es sich um das frz. Original handelt, denn die zitierte Übers. Hopps ist in der Tat kein Meisterwerk.)] – Le Roi Carotte und seine Quellen bei E.T.A. Hoffmann (S. 105-110), weist auf die Abhängigkeit Sardous von Hoffmanns *Königsbrau* (S. 106) und – vor allem – *Klein Zaches* hin. – Barkouf – Boule-de-Neige – Schneeball. *Spuren einer verschollenen Oper* (S. 111-16), vgl. hier 7,26f. – Die Rheinnixen. *Die ideale konzertante Oper?* (S. 147-179), vgl. hier 12,45. – Robinson Crusoe. *Die Oper vom sozialen Dasein* (S. 181-207), vgl. hier 11,41. – Vert-Vert. *Nur mit Mozart-Opern zu vergleichen?* (S. 209-229), vgl. hier 8,31. – Les Contes d'Hoffmann. *Legenden, Malheurs und Glücksfälle einer misshandelten Oper* (S. 231-261), vgl. hier 10, 29 [neu ist der Vorschlag einer eigenen Fassung, S. 250-252, die den Anspruch größtmöglicher Authentizität erhebt].

Unter der Rubrik **Strukturprinzipien** erscheint ein bislang unveröffentlichter Beitrag über *Formen und Strukturen bei Offenbach. Ausgewählte Untersuchungen und Deutungen* (S. 265-306); HAWIG stellt hier zunächst die meist klare und einfache Strukturiertheit der Werke wie der einzelnen Nummern heraus (S. 266) und demonstriert das dann an den Ouverturen (S. 268-272), der Nummernfolge in der *Grande-Duchesse de Gérolstein* (S. 272-279) und den *Rheinnixen* (S. 279-284), den Finali (S. 289-296) und Duetten (S. 296-303); als wichtigste Formtypen werden die Coupletform (A-B), die dreiteilige Liedform (A-B-A) und die kleine Rondoform (A-B-A-C-A) identifiziert (S. 277).

*PETER HAWIG, 150 Jahre Geneviève de Brabant. *Annäherungen an eine vergessene Offenbachiade*, Offenbach-Studien 160 = Bad Emser Hefte 292, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2009, 38 S.

Vergleicht die drei Fassungen des trotz hervorragender Musik (vgl. S. 8f.) insgesamt wenig erfolgreichen Werkes: Der opéra-bouffon von 1859 (Text A. Jaime / E. Tréfeu, S. 4-9) leide an dramaturgischen Schwächen, die in der zweiten Fassung (1867, Text H. Crémieux / E. Tréfeu, S. 12-18) zumindest teilweise beseitigt seien; Versuche einer Wiederbelebung hätten bei dieser Zweitfassung anzusetzen (S. 31). Der Opéra-féerie von 1875 (S. 24-30), mit einigen neuen Nummern für die Café-concert-Sängerin Thérésa (S. 26f.), sei besser als sein Ruf. [Daß sich die Amme Biscotte (Thérésa) im IV. Akt zur Zauberin Armida wandelt, ist ein interessanter Mosaikstein zur Rezeptionsgeschichte des Armida-Stoffs (vgl. dazu A. GIER, *Ecco l'ancilla tua... Armida in der Oper zwischen Gluck und Rossini (mit einem Seitenblick auf Antonín Dvořák)*, in: Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, hg. von A. AURNHAMMER, Berlin – New York 1995, S. 643-660). – Bekanntlich will Baronin Gondremarck in der *Vie parisienne* „voir la Patti dans *Don Pasquale* / et Thérésa dans *le Sapeur*“; bei dieser Gelegenheit sei eine Anspielung auf diese Stelle in Carl Millöckers Operette *Der arme Jonathan* (1890, Text H. Wittmann / J. Bauer) verzeichnet: Im II. Akt berichtet die neureiche Molly, wie sie in Paris bei Thérésa Gesangsunterricht nahm und „Rien n'est sacré pour un sapeur“ einstudierte (ohne den Sinn des frivolen Texts zu verstehen), dann wiederholt sie die Phrase „wie die Adelina Patti“.]

*Jacques Offenbach, *Die Seufzerbrücke (Le Pont des Soupirs)*. Opéra-bouffon in zwei Akten (vier Bildern). Text von Hector Crémieux und Ludovic Halévy. In der deutschen Bearbeitung von Karl Kraus, hg. und kommentiert von PETER HAWIG, Offenbach-Studien 156/157 = Bad Emser Hefte 282.1/2, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2008, 74 S.

Von seinen insgesamt vierzehn Offenbach-Bearbeitungen gab Karl Kraus nur drei zum Druck (vgl. das *Editorische Nachwort*, S. 68-73, hier S. 68); die übrigen sind noch unveröffentlicht, bis auf *Die Schwätzerin von Saragossa*, die PETER HAWIG schon 1999 in der Bad Emser Reihe herausgab (vgl. hier 6,21f.). Wie für die *Schwätzerin (Les Bavards)* griff Kraus bei der *Seufzerbrücke* auf die alte dt. Übers. von Carl Treumann zurück; es liegt nahe anzunehmen, daß bei Stücken, die Kraus nicht drucken ließ, seine Eingriffe in die Vorlagen weniger radikal waren als bei den dreien, die er als eigene Werke veröffentlichte. HAWIG hatte keine Möglichkeit, die Kraus-Fassung mit Treumanns (offenbar nicht gedruckter) Version zu vergleichen, was sehr wünschenswert wäre; denn „nachrangig“ (so S. 73) ist die Frage, von wem ein bestimmter Einfall stammt, keineswegs.

Die Ausgabe folgt dem (hs.lich korrigierten) Typoskript im Wiener Karl-Kraus-Archiv (S. 69); sie erhebt keinen philologischen Anspruch und weist die hs.lichen Verbesserungen von Kraus nicht nach (S. 70). In Hinblick auf eine Aufführung werden gelegentlich kleinere Zusätze (nach dem frz. Original) gemacht (S. 71, vgl. die Anmerkungen, S. 63-65). – Die Übersetzung ist ganz sicher Bühnenwirksam (sehr gelungen z.B. die relativ freie Wiedergabe von Cascadettos *Complainte*, S. 20f., die auf deutsch allerdings nicht „Klagelied“, sondern „Bänkelsang“ heißen sollte). Daß Comarino von Anfang an mit der Untreue seiner Frau rechnet (S. 14), ist keine Verbesserung, seine völlige Ahnungslosigkeit im frz. Text ist komischer. Auch daß die Bravi hören, wie jemand „an der Mauer“ (S. 26) statt ‚in der Mauer‘ spazierengeht, ist weniger witzig. Malatrombas bildhafte Drohung, „[s]ich für den Gefrierpunkt deines [=Katharinas] Herzens zu rächen“ (S. 19), ist für den Zuchtmeister der deutschen Sprache bemerkenswert schief.

Vielleicht sollte man den Flottensekretär „Broppino“ (S. 14 und passim) wieder zum ‚Broggino‘ machen: Die Schriftproben bei KNEPLER belegen hinreichend, daß Krausens *p* und *g* oft kaum zu unterscheiden sind. – In der zweiten Strophe der *Complainte* (S. 21) scheint nach V. 3 ein Vers ausgefallen zu sein. – S. 32 Z. 14 „der Sonne Hoffnung“ evtl. Kopistenfehler für ‚Wonne‘? – Die „Schwabben“, mit denen S. 35 Z. 29 die in Mauern steckenden Spione verglichen werden, hat HAWIG zu „Schwalben“ verbessert; sollten nicht eher die dialektal ‚Schwabben‘ genannten Küchenschaben gemeint sein?

*PETER HAWIG, *Werkführer zu Offenbach*, Offenbach-Studien 153 = Bad Emser Hefte 279, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2007, 23 S.

Der ‚Werkführer‘ ist eigentlich ein Werkverzeichnis, das eine Kategorisierung nach (Sub-) Gattungen vorschlägt: Die große Mehrheit der Bühnenwerke wird unter „Spielarten der opéra-comique“ subsumiert, wobei zwischen „klassischer opéra-comique“ (z.B. *Le Violoneux*, *La Chanson de Fortunio*), „Bouffonerien – Burlesken – Grottesken“ (*Les Deux aveugles* etc.), „Offenbachiaden“, die als „besonders kreative Kombination“ der beiden erstgenannten Genres aufgefaßt werden (S. 6), „Mischformen von klassischer opéra-comique und Bouffonerien, die nicht die Bedingungen der Offenbachiade erfüllen“ (z.B. *Madame l'Archiduc*), „Opéra-comique auf dem Weg zum drame lyrique“ (u.a. *Robinson Crusoe*, *Les Contes d'Hoffmann*) und „Féerien“ (*Le Roi Carotte*, *Whittington*, *Le Voyage dans la lune*) unterschieden wird. Historisch ist eine solche Supergattung ‚opéra-comique‘ durchaus zu rechtfertigen, sie scheint allerdings ein bißchen schwerfällig und unpraktisch. Ich würde dazu neigen, nur dem „klassischen opéra-comique“ seinen Namen zu belassen, die „Bouffonerien“ mit den

„Offenbachiaden“ zum opéra-bouffe zusammenzufassen, evtl. die kompliziert bezeichneten sonstigen „Mischformen“ aufzulösen (*Mesdames de la Halle*, *Monsieur Choufleuri* und *Madame l'Archiduc* kann man m.E. ohne weiteres den opéras-bouffes zuschlagen, die ersten beiden der Spielart der „Bouffonieren – Burlesken – Grottesken“, die dritte den „Offenbachiaden“); *Les Contes d'Hoffmann* scheint mir ein Sonderfall, andere „opéras-comiques auf dem Weg zum drame lyrique“ wie *Robinson* lassen sich durchaus dem opéra-comique tout court subsumieren. Die Féeries wären eine dritte Gattung, die allerdings – Féerie-Fassungen von „Offenbachiaden“, vgl. S. 23n16, beweisen es – dem opéra-bouffe nahesteht.

Im folgenden (S. 10-23) werden noch „Grand opéra“ (nur *Die Rheinnixen*), „Romantisches Ballett“, „Schauspielmusiken“, diverse Spielarten von „Gelegenheitswerken“ sowie „Bearbeitungen“ aufgelistet, sowie sonstige Vokal- (vor allem Lieder) und Instrumentalwerke (meist für Cello).

*PETER HAWIG, *Bibliographie zu Jacques Offenbach*, Offenbach-Studien 154 = Bad Emser Hefte 280, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2007, 45 S.

PETER HAWIG liest seit Jahren (fast) alles, was über Offenbach geschrieben wird; jetzt hat er seinen (vermutlich elektronischen) Zettelkasten in ein Bad Emser Heft verwandelt. Wohl jeder Offenbach-Liebhaber wird beim Blättern auf den einen oder anderen Titel stoßen, den er nicht kennt, darin liegt der Wert der Bibliographie. Zum Nachschlagen eignet sie sich leider nur bedingt: Über die Einordnung einzelner Titel in eine der zehn Rubriken kann man naturgemäß streiten, Querverweise gibt es kaum (die Titel sind auch nicht durchnummeriert), Register fehlen ganz. Nun ist der Abschnitt „Gattungsgeschichten / Gattungsanalysen und –aufsätze / Werkführer: Operette (französisch und allgemein), opéra-bouffe, opéra-comique“ (S. 4-7) zwar bemerkenswert reichhaltig, aber A. GERHARDS *Verstädterung der Oper* (1992) hätte man hier nicht unbedingt gesucht, und die Diss. von L. MATTHES von Vaudeville (Heidelberg 1983) scheint mir hier ebenso fehl am Platz wie ein Aufsatz von V. KLOTZ über den „Feldzug des NS-Staats gegen die authentische Operette nach Art von Offenbach“. Unter den Bibliographien (S. 12f.) ist die vorliegende mit aufgenommen – *mise en abyme* nennt dergleichen die Literaturwissenschaft. Das Bad Emser Heft mit dem deutschen *Fritzchen und Lieschen*-Libretto ist (S. 20/21) gleich zweimal verzeichnet, einmal mit einem falschen Erscheinungsjahr (1994), einmal mit dem richtigen (1997). Zu *Whittington* (S. 22) fehlt (wie in der angeführten Studie von PERDONI, vgl. hier 13,49) der einschlägige Beitrag von JEAN-CLAUDE YON (dazu hier 11,12). Zur „Rezeption“ (S. 26) wäre sicher der von R. FRANKE hg. Bd *Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters* (Laaber 1999) zu nennen, der nur unter den „Aufsatzsammlungen“ erscheint (S. 11). Die Titel zu „Theater und Theaterleben“ (S. 38-42) sind naturgemäß ein bißchen zufällig ausgewählt: Zu Monte Carlo wird mein Gunsbourg-Aufsatz genannt, aber es fehlen die Standardwerke von WALSH (*Monte-Carlo Opera 1879-1909*, Dublin 1975) und MARI (*L'opéra de Monte-Carlo 1879-1990*, Paris / Genève 1991). Insofern wird man sich nicht ausschließlich auf diese Zusammenstellung verlassen dürfen; nützlich ist sie aber allemal.

**La Chauve-Souris*. Opéra comique in einem Akt von Philippe Pittaud de Forges, [hg.] von RALF-OLIVIER SCHWARZ, Offenbach-Studien 144 = Bad Emser Hefte 270, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2006, 40 S.

Pittaud de Forges (1805-1881) schrieb in den 50er Jahren des 19. Jhs mehrere Libretti für Jacques Offenbach (S. 1). Sein Opéra comique-Libretto *La Chauve-souris*, das nach Ansicht des Hrsg. für Offenbachs Bouffes-Parisiens verfaßt wurde (S. 1f.), ist nur in einer Hs. der Collection Rondel (BNF, Arts du Spectacle, vgl. S. 1) überliefert und blieb anscheinend unkomponiert. Mit Johann Straußens *Fledermaus* (vgl. S. 3f.) hat der Einakter in etwa so viel zu tun wie Waldemar Bonsels Geschichte von der Biene Maja mit Maeterlincks *Vie des abeilles*. Es handelt sich um eine Variante der seit Boccaccios *Decameron* (III 9) weitverbreiteten Geschichte vom Bettplatztausch (ATU 891): Hier ist es Eglé, die Ehefrau des Schwerenöters La Dodelinière, die im Fledermaus-Kostüm (einer Art schwarzem Domino, vgl. S. 9) den Platz der Sängerin Corilla einnimmt, die ihr Mann hat entführen lassen. Die Parallele zum letzten Akt der *Nozze di Figaro* ist viel deutlicher als die zu Rosalindes Auftritt beim Fest des Fürsten Orlofsky. Im übrigen situieren einige markante Details (La Dodelinière ist „fermier général“, also Steuerpächter, Schauplatz seiner amourösen Abenteuer ist eine „petite maison“, vgl. S. 15f.; Francœur, der Corilla entdeckt hat, vgl. S. 8, ist vermutlich der Operndirektor [1751-1767] François Francœur, vielleicht auch sein Neffe und Nachfolger Louis Joseph) die Geschichte im ‚galanten‘ Rokoko, das schon den Hintergrund für den *Postillon de Lonjumeau* (1836) abgeben hatte.

Die Edition (S. 5-36) ist insgesamt verlässlich, allerdings scheint das einzige Manuskript nicht fehlerfrei: S. 8 Z. 4 „du point du jour“ l. ‚Point‘ (Point-du-jour, ein Flecken bei Auteuil, vgl. S. 5). – S. 9 letzte Z. „mose“ l. ‚mode‘. – S. 11 vorletzte Z. „Vraiment!.. ce n'est pas, ma foi!“ erg. nach *pas* entweder ‚mal‘ oder ‚bien‘ (je nach Standpunkt). – S. 12 Z. 6 „dantan[?]“ l. mit Sicherheit ‚dansant‘. – S. 12 Z. 23 „Et me demande un matin“, das Versschema fordert einen Sechssilber statt des Siebensilbers, l. ‚m' demande‘. – S. 14 Z. 25-27 „C'est en ce jour / Qu'es-tu j'espère / Amour amour“ sprachlich unmöglich; ‚Qu'en toi j'espère?‘ – S. 22 Z. 8 „des couplets précédent“ l. ‚précédants‘. – S. 32 Z. 21 „Elle s'est ensauvée par là“: Konnte sich der Kopist zwischen ‚elle s'est sauvée‘ und ‚elle s'est enfuie‘ nicht entscheiden? – S. 32 letzte Z. „stupéfait“ l. ‚stupéfaits‘.

Der unpräzisierte amüsante Text spiegelt eine interessante Facette des Repertoires in der Frühzeit der Bouffes-Parisiens, insofern war es sinnvoll, ihn zu veröffentlichen.

*ROBERT POURVOYEUR, *Das Frühwerk von Charles Lecocq*, hg. von ULRICH BRAND und PETER HAWIG, Offenbach-Studien 155 = Bad Emser Hefte 281, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2008, 31 S.

Als der verdiente Offenbach- und Operettenforscher ROBERT POURVOYEUR Weihnachten 2007 starb (vgl. hier 16,52), war er mit der deutschen Übersetzung und Überarbeitung seiner 1995 in einer Auflage von 100 Exemplaren auf niederländisch erschienenen Lecocq-Monographie beschäftigt (vgl. S. 9, 21f.). Nur die Einleitung (zum Erfolg Offenbachs nach 1870, S. 3-8) und der Abschnitt über Lecocqs Anfänge und frühe Einakter (S. 9-19) wurden (mehr oder weniger) fertig, die Bad Emser Freunde haben sie (ergänzt um einige aus der niederländ. Ausg. übersetzte Abschnitte) als Vermächtnis herausgegeben. Daß der Literaturbericht fast unverändert zweimal erscheint (S. 3, 8; zu ergänzen wäre der Lecocq-Artikel von JOSEF HEDNZELMANN in der MGG², Pers.teil, Bd 10, 1421-1424), wäre ROBERT POURVOYEUR sicher noch aufgefallen. Nützlich sind vor allem die Informationen zu Text und Musik der Einakter (und des ersten erfolgreichen Dreiakters *Fleur-de-Thé*, S. 13-15), über die man sonst kaum etwas findet. [S. 13 scheint zwischen Z. 12 und 13 etwas ausgefallen zu sein.] Es folgen ein Werkverzeichnis (S. 23-25) und eine sehr summarische Diskographie (S. 25f.). Als Anhang (S. 27-30) veröffentlicht DOMINIQUE GHESQUIÈRE Bild- und Textdokumente zu dem Einakter *Ruse d'amour*, der 1898 im Casino von Boulogne-sur-Mer uraufgeführt wurde.

*CÉCILE LEBLANC, *Ciseler la langue pour dire le monde: artiste et société dans Le Chant de la cloche*, aus : *Le Texte et l’Idée* [Presses Universitaires de Nancy] 21 (2006), S. 143-164

Zu Vincent d’Indys « oratorio épique » (S. 155) nach Schillers *Lied von der Glocke*: Die Schiller-Begeisterung des Komponisten (der deutsch lernte, um Wagners Schriften im Original lesen zu können) mag von Berlioz vermittelt sein (S. 145), dessen *Benvenuto Cellini* ihn auch angeregt haben könnte, Schillers „poème politique et didactique“ (S. 149) zur (vom Ende her erzählten, S. 152) Künstlerbiographie umzuformen (S. 147). Wagner verdanke der Komponist „le triptyque de *Parsifal*, *Amour*, *Foi*, et *Espérance*“ (S. 153). – Als sein eigener Textdichter reihte sich d’Indy in den (von Wagner angeregten) „vaste mouvement de renouveau du ‚poème d’opéra‘ en France“ ein (S. 154); *Le Chant de la cloche* sei ein experimentelles „opus mixte, à mi-chemin de la musique de programme et de l’opéra“ (S. 155). Auch hinsichtlich der metrischen Gestaltung des Textes gehe der Komponist neue Wege (S. 157f.).

*CECILE LEBLANC, *De Charpentier à Wagner : transfigurations musicales dans les cris de Paris chez Proust*, *Revue d’Histoire littéraire de la France* 107 (2007), S. 903-921

Setzt die Verwendung der « cris de Paris » in *Louise* (und in der Kantate *Le Couronnement de la muse*, S. 906) in Beziehung zur „Ouverture“ von Prousts *Prisonnière* (S. 904). « Comme Charpentier, c’est à travers le prisme de l’étymologie et de l’ethnomusicologie qu[e Proust] entend ces musiques de plein air » (S. 909). Charpentier hat den Text, nicht aber die Melodie der « cris » übernommen (S. 910) [ähnlich wie Humperdinck, der die meisten Kinderlieder in *Hänsel und Gretel* neu komponiert hat].

« Instruit, averti par les cris, le narrateur comprend soudain comment donner un coup d’arrêt au défilé cinématographique des fugitives en les cadrant, en les étiquetant pour mieux les transfigurer et donc les fixer. L’ « Ouverture pour un jour de fête » élaborée sur une opération intertextuelle symbolique du parcours culturel et de l’évolution des goûts musicaux de Proust lui-même, permet au narrateur de rêver un instant sur le miracle de l’instant arrêté, du point d’équilibre méridien qui permettrait le retrait de la circulation de l’une des petites passantes, dont Louise est peut-être l’un des modèles avant Kundry ou Mélisande. (S. 921) »

*CECILE LEBLANC, *Postérité d’une présence créatrice*, aus: *Médiévales* 42: Richard Wagner à Venise, p.p. DANIELLE BUSCHINGER et CECILE LEBLANC, Amiens: Université de Picardie 2007, S. 18-30

Über Wagner und Venedig ist schon viel geschrieben worden. CÉCILE LEBLANC nennt ihn (sicher mit Recht) als Hauptverantwortlichen dafür, daß sich die „mythèmes de la décadence“ (S. 20) in dieser Stadt konzentrieren; im folgenden geht es vor allem um das Bild Venedigs bei Maurice Barrès und dem von diesem beeinflussten (vgl. S. 26) Marcel Proust. Am Ende (S. 29f.) steht ein Hinweis auf Jonathan Harveys Oper *Wagner Dream* (2006, Text Jean-Claude Carrière).

*VOLKER MERTENS, *Giacomo Puccini. Wohllaut, Wahrheit und Gefühl*, Leipzig: Militzke 2008, 296 S.

Puccini-Biographien gibt es viele (auch in deutscher Sprache); dagegen fehlte auf dem deutschen Markt ein Buch, das sich mehr als nur oberflächlich mit Puccinis Musik beschäftigt. Der Altgermanist VOLKER MERTENS, der sich bei früheren Ausflügen zum Musiktheater vor allem mit Richard Wagner befafte hat (vgl. hier 10,28), erweist sich mit dieser Monographie auch als souveräner Puccini-Kenner. Das Buch „führt zu den Opern hin, erhellt ihre Entstehungsbedingungen und das Verhältnis zu den Vorlagen der Libretti, analysiert detailliert die Musik, zeigt, wie sie gemacht ist. Es folgen Beobachtungen zur Aufführungsgeschichte und den Gesangsrollen. Größere Zusammenhänge sind in Einzelkapiteln ausgeführt, so zur gesellschaftlichen und politischen Situation in Italien, zu Puccinis Zeitgenossen und Freunden, zu den Interpreten. Was von seinem, zumeist unbedeutenden, Privatleben nicht unmittelbar mit seinem Werk zu tun hat, wird nicht berichtet“ (Vorwort, S. 9).

Auf Notenbeispiele wurde, wohl mit Rücksicht auf das anvisierte Laien-Publikum, verzichtet, aber die Versprachlichung musikalischer Sachverhalte gelingt auf sehr anschauliche Weise (vgl. schon zur *Missa da gloria*, S. 24-26). Auch Querverweise auf Forschungsarbeiten fehlen (die Anmerkungen oder „Fußnoten“, S. 275-278, bieten nur Quellenangaben). Vieles wird treffend auf den Punkt gebracht, vgl. die Abschnitte über Puccinis Verhältnis zu Wagner (S. 59-61), zur Szenendramaturgie der *Bohème* (S. 87), u.a.m. Dankenswerterweise wird auch der neue Berio-Schluß der *Turandot* eingehend behandelt (S. 237-240). Hier und da kann man anderer Meinung sein (so ist Gounods *Faust* 1880 keine ‚neue Oper‘ mehr, vgl. S. 34; Mussets Drama *La coupe et les lèvres*, die Vorlage für *Edgar*, wird von MERTENS wohl überschätzt, vgl. S. 43ff.; ist Manon wirklich eine „freie Frau“ [so S. 75]?). Die Zahl der von Illica verfaßten Libretti (vgl. S. 79) ist dem Artikel von V. BERNARDONI in der MGG² (Pers., Bd 9, Sp. 623f.) zu entnehmen (die Werkliste umfaßt 37 Titel). Im *Tosca*-Kapitel vermißt man einen Hinweis auf die *Otello*-Bezüge; im übrigen paßt der naive Aberglaube, der schon Sardous *Tosca* eignet, schlecht zu einer „starken freien Frau ohne eigentliche religiöse Bindung“ (S. 94). Das Libretto zu Giordanos *Madame Sans-Gêne* stammt nicht von Adami (so S. 140), sondern von Renato Simoni.

Im Kapitel über Puccinis Sänger (S. 242-256) und in der Diskographie (S. 286-289; vgl. auch die „Videografischen Empfehlungen“, S. 290-296) zeugen die abgewogenen, wohlbegründeten Urteile von langer Vertrautheit mit den Werken und ihrer Interpretationsgeschichte. Nützlich ist auch ein Abschnitt über Puccini in „Literatur, Film und Bühne“ (S. 257-265). Wer immer sich ernsthaft mit Puccinis Opern beschäftigen will, findet in diesem Buch wertvolle Anregungen.

*FRIEDRICH LIPPMANN, *Remarks on Puccini's Melodic Style: La Bohème, Tosca, and Madama Butterfly*, Studi musicali 37 (2008), S. 529-539

Zeigt zunächst, daß Puccinis angebliche Sentimentalität wesentlich Zutat der Interpreten ist (S. 530f.), und arbeitet dann (an einigen der berühmtesten Solo-Nummern) Merkmale seines Stils heraus: „dialectic of apparently closed phrases and an urgent *impetus*“ (S. 532f.), Fortspinnen eines kantablen Incipits (S. 535), „movement in narrow intervals“ (S. 536).

*ARNE STOLLBERG (Hrsg.), *Erich Wolfgang Korngold. Wunderkind der Moderne oder letzter Romantiker?* Bericht über das internationale Symposium Bern 2007, München: edition text + kritik [2008], 334 S.

Das erste ganz dem Werk Korngolds gewidmete Symposium überhaupt fand im September 2007 in Bern statt, organisiert von ARNE STOLLBERG, dessen Vorwort (S. 9-14) den Komponisten zwischen seinem Vater Julius Korngold und Adorno positioniert. In den folgenden siebzehn Beiträgen kommen alle wesentlichen Bereiche von Korngolds Schaffen zur Sprache.

Einleitend evoziert THEO HIRSBRUNNER („*Im Treibhaus*“: *Wien um 1900*, S. 15-23) eindringlich die Atmosphäre im Wien der Jahrhundertwende und setzt die ‚Wunderkinder‘ Hofmannsthal, Ludwig Wittgenstein und Korngold in Beziehung zueinander. – ARNE STOLLBERG (*Der „Ismus des Genies“*: *Erich Wolfgang Korngolds musikgeschichtliche Sendung*, S. 25-41) beschreibt (ausgehend von der vor wenigen Jahren wiederentdeckten Schrift *Atonale Götzendämmerung*, vgl. hier 13,26) Julius Korngolds „Antiintellektualismus“ und „im Kern romantisch fundierte Inspirationsästhetik“ (S. 29) als Grundlagen seiner pauschalen Ablehnung der neuen Musik; der zum „genialen, aber unreflektierten Komponisten“ (S. 32) stilisierte Sohn habe unter dem Einfluß des Vaters seine Aufgabe darin gesehen, mit seinen Werken „den Beweis für die Zukunftsfähigkeit tonalen Komponierens anzutreten“ (S. 34). Im folgenden wird Erich Wolfgang Korngolds Methode, „die Tonalität an der Oberfläche zu verfremden, ohne sie in ihrer formbildenden Funktion für eine eher schlicht gehaltene, zumeist gradtaktige Syntax anzutasten“ (S. 37), an drei aussagekräftigen Beispielen demonstriert.

Eine erste Gruppe von Vorträgen widmet sich Korngolds Klaviersonaten (HANS-JOACHIM HINRICHSSEN, S. 43-61), Kammermusik (MICHAEL KUBE, S. 63-85), der Sinfonie in Fis (GISELHER SCHUBERT, S. 87-100), „Korngolds früher Klavier- und Kammermusik als Reflex auf den Unterricht bei Alexander Zemlinsky“ (ARNE STOLLBERG, S. 101-120) und Korngolds spätem Liedschaffen (IVANA RENTSCH, S. 121-136); die folgenden sechs Beiträge sind den Opern gewidmet: KLAUS PIETSCHMANN (*Ein „Ausweg aus der Sackgasse des zeitgenössischen Opernschaffens“? Korngolds Ring des Polykrates dies- und jenseits der Wunderkind-Euphorie*, S. 137-151) vergleicht das Libretto mit der Vorlage, dem Einakter von Heinrich Teweles (1888; in der Bearbeitung durch Leo Feld und Julius Korngold wurde die „Dreiecksbeziehung zwischen den Protagonisten“ neu eingeführt, S. 139-142), und zeigt in Lauras Tagebuchszene (S. 144ff.) „semantisierende Formzusammenhänge“ auf (S. 150), die auf die spätere „psychologisierende Motivbehandlung“ vorausweisen (S. 150).

JANINE ORTÍZ (Violanta. *Korngolds Aufbruch in die Moderne*, S. 153-171) bezieht Hans Müllers Libretto auf den Renaissancecismus des Fin-de-siècle (S. 154) und betont andererseits den Einfluß der Psychoanalyse (S. 156f.): Den Violantas Persönlichkeit prägenden Antagonismus zwischen „Triebverdrängung und Triebverlangen“ (S. 160) illustrierte Korngolds Musik, die so Anschluß an die Moderne finde (S. 170). [Die Worte des Engels im Märchen der Amme „Nur wens gelüftet, der ist arm“ (S. 157) verweisen auch auf Schopenhauer, vgl. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, § 16 und passim.]

HARALD HASLMAYR („...es träumt sich zurück...“ *Die tote Stadt im Licht der österreichischen Nachkriegskrisen*, S. 173-186) fragt, „warum Korngolds *Tote Stadt* zumindest in Österreich in den 1920er Jahren zur konkurrenzlosen Epochenoper schlechthin werden konnte“ (S. 174), und findet die Ursachen einerseits in der „verzweifelt-düsteren Stimmung“ (S. 175) nach dem Zusammenbruch der Monarchie, andererseits in der Wiener Tradition, die Oper als „ästhetischen Gegenentwurf zur jeweils zeitgenössischen Realität“ zu verstehen (S. 179), und der Verbindung der Pierrot-Figur zur altwiener Volkskomödie (S. 181; zu Pierrot im Fin-de-siècle S. 183-185), die das von dem überaus populären Richard Mayr gesungene Lied des Pierrot zum „emotionalen Höhepunkt“ der Wiener Premiere machte (S. 173).

DIRK WEGENER (*Liebestod oder Apotheose? Überlegungen zur authentischen Textgestalt von Erich Wolfgang Korngolds Oper Das Wunder der Heliane*, S. 187-197) gibt im Anschluß an seine 2007 erschienene Monographie (vgl. S. 187n1) einen Überblick über die Textzeugen und kommt zu dem Ergebnis, daß zwei authentische Textfassungen der Oper existieren (S. 195). Der ursprüngliche Schluß mit dem Tod der Liebenden sei noch vor der UA durch die Apotheose ersetzt worden (S. 196).

JENS MALTE FISCHER (*Das befremdende Hauptwerk. Erich Wolfgang Korngolds Das Wunder der Heliane*, S. 199-211) stellt (sicher zu Recht) fest, „dass Heliane keusch bleibt“ (S. 202), obwohl sie in den Armen des Fremden körperliche Lust empfunden hat (S. 203); vor dem Hintergrund von Otto Weiningers Theorie des Geschlechtlichen (S. 203f.) habe diese Lust ihre Berechtigung allein als „Durchgangsstadium zu einem höheren Zustand“ (S. 205), eben der Keuschheit (daß dieser krause Gedanke „das Publikum wie auch die Darstellerinnen der Titelrolle [...] überfordert“, S. 206, ist kein Wunder). Hans Kaltneker, dessen Mysterium *Die Heilige* Hans Müllers Textbuch zugrundeliegt, war Expressionist, dennoch sei seine Protagonistin „auch eine Summe der Frauengestalten des *fin de si-*

ècle“ (S. 207). Nach einer knappen Würdigung der *Heliane*-Interpretinnen (S. 208f.) schließt der Beitrag mit unerschrockener Polemik gegen *Die Frau ohne Schatten* (wobei FISCHER sich immerhin auf die Autorität PAUL BEKKERS berufen kann, S. 210).

TILL GERRIT WADELICH (*Kalkulierte Volkstümlichkeit in Korngolds Die Kathrin*, S. 213-233) zeichnet die langwierige Entstehungsgeschichte der Oper bis zur Wiener EA 1950 nach (S. 215-225; vgl. auch STOLLBERG, dazu hier 13,26). Für den Mißerfolg macht er einerseits das Libretto von Ernst Decsey verantwortlich: „Sobald die anfängliche Inspirationsquelle, Jacobs *Magd von Aachen*, nicht mehr Pate steht, wirkt die Dramaturgie an den Haaren herbeigezogen (S. 225)“. Andererseits seien einzelne forciert volkstümliche Nummern Fremdkörper in einer Partitur, die sich sonst „kaum von der seit Wagner und Strauss üblichen sinfonischen Durchgestaltung“ entferne (S. 232).

KEVIN CLARKE („*Der Walzer erwacht – die Neger entfliehen*“. *Korngolds Operetten*(bearbeitungen) von *Eine Nacht in Venedig 1923 bis zur Stummen Serenade 1954*, S. 235-260) gibt einen nützlichen Überblick, wobei der Schwerpunkt naturgemäß auf den Johann Strauß-Bearbeitungen liegt; aber auch die beiden Leo Fall-Bearbeitungen, *Die schöne Helena* (für Reinhardt, S. 251) und das einzige Originalwerk (*Die stumme Serenade*, S. 258) kommen zur Sprache. Da CLARKE als „authentische“ Operetten einzig grotesk-frivole Stücke gelten läßt (S. 236, 252f.), womit er den schon bei Offenbach prominent vertretenen und auch in den folgenden Jahrzehnten höchst vitalen idyllischen *Opéra comique*-Typus (vgl. GIER, *Operette als Karneval*, *Saggiatore* mus. 10 [2003], S. 272) einfach ausblendet, fällt sein Urteil über die „für Opersänger konzipierte *Nacht in Venedig*“ (S. 241) oder die „nostalgische Behaglichkeit“ des *Lieds der Liebe* (= *Das Spitzentuch der Königin*, S. 252) negativ aus; er plädiert aber andererseits dafür, die Bearbeitungen der *Fledermaus* und der *Schönen Helena* wieder bekannt zu machen (S. 259).

ANTJE THUMAT (*Zwischen Oper und Filmmusik. Erich Wolfgang Korngolds Schauspielmusiken zu William Shakespeares Viel Lärmen um nichts und Hans Müllers Der Vampir* oder die Gejagten, S. 261-286) findet vor allem in der Musik zu Müllers „problematischem“ (S. 282) Schauspiel (UA 1923) filmmusikalische Techniken vorweggenommen. – CHRISTOPH HENZEL (*Korngold und die Geschichte der Filmmusik*, S. 287-302) unterstreicht Korngolds „Absicht, seine künstlerische Selbstbestimmung als Filmmusikkomponist zu behaupten“ (S. 290), und analysiert zwei Sequenzen aus W. Dieterles Film *Juárez* (S. 294-302).

BRENDAN G. CARROLL (*Warum The Last Prodigy? Zur Bewertung von Erich Wolfgang Korngold als möglicherweise größtes komponierendes Wunderkind aller Zeiten*, S. 303-314) vergleicht die frühen Kompositionen Korngolds mit denen anderer Wunderkinder seit Mozart; das Besondere sei, „dass er nicht in seinen eigenen Stil ‚hineinwuchs‘ (...) sondern dass er Korngold war – von Anfang an“ (S. 307).

Der reichhaltige Band stellt ohne jeden Zweifel einen Meilenstein der Korngold-Forschung dar.

Teatro La Fenice di Venezia. Stagione 2009. Erich Wolfgang Korngold, *Die tote Stadt. La città morta*. Programmbuch, 139 S.

Pièce de résistance des umfanglichen, reich illustrierten (viele Schwarz-Weiß-, einige Farbbabb.en) Programmbuchs ist das dt.-it. Libretto (übers. von ANNA MARIA MORAZZONI), mit mus. Kommentar von ENRICO MARIA FERRANDO (S. 49-118). Im einführenden Essay (*Sulla „forza purificatrice del sogno“*. *Erich Wolfgang Korngold: Die tote Stadt*, S. 11-26; vgl. hier 11,43f.) vergleicht ARNE STOLLBERG das Libretto mit Rodenbachs Roman und dessen Bühnenadaptation *Le Mirage* und deutet Korngolds motivische Arbeit vor dem Hintergrund von Freuds Psychoanalyse und Traumtheorie. ROBERTO CALABRETTO (*Erich Wolfgang Korngold musicista cinematografico*, S. 27-44) zeichnet Korngolds Karriere in Hollywood nach.

JÜRGEN SCHLÄDER (Hrsg.), *Werner Egk: Eine Debatte zwischen Ästhetik und Politik* (Studien zur Münchner Theatergeschichte, 3), München: Herbert Utz 2008, [V] + 180 S.

Zu Egks hundertstem Geburtstag 2001 fand ein Symposium statt, das die politische wie künstlerische Position des in München und Bayern immer noch hochverehrten Komponisten (vgl. das Vorwort des Herausgebers, S. 1f.) kritisch würdigen sollte (JÜRGEN SCHLÄDER betont, daß Egk eben nicht die von den Nationalsozialisten unterdrückte musikalische Moderne repräsentiert, S. 2); erst jetzt wurden die acht Vorträge publiziert.

ALBRECHT DÜMLING (*Von Weltoffenheit zur Idee der NS-Volksgemeinschaft. Werner Egk, Carl Orff und das Festspiel Olympische Jugend*, S. 5-32) zeichnet die Entstehungsgeschichte des zur Eröffnung der Berliner Olympiade aufgeführten (auf Anregung P. de Coubertins mit dem Schlußsatz von Beethovens neunter Symphonie endenden) ‚Festspiels‘ nach, zu dem Egk neben Orff Musik schrieb. Er gelangt zu dem Schluß, daß das (mehrheitlich von Nicht-Nationalsozialisten initiierte) Spektakel wegen der „Bindung an eine vage, nicht näher spezifizierte Gemeinschaftsidee“ (S. 28) im Sinne der NS-Ideologie verstanden werden konnte; Egk habe unter dem Eindruck dieses Projekts „eine massive Polemik gegen bürgerlichen Subjektivismus“ entwickelt (S. 28), die ganz auf der Parteilinie lag.

ROBERT BRAUNMÜLLER (*Aktiv im kulturellen Wiederaufbau. Werner Egks verschwiegene Werke nach 1933*, S. 33-69) stellt den Egk der Zeit vor 1933, der Hermann Scherchen eng verbunden war (S. 36) und seine Funkoper *Columbus* als „ideologiekritischen Gegenentwurf“ (S. 37) zu Milhauds und Claudels frommer Lesart konzipierte, dem von den Nazis als ‚politisch zuverlässig‘ (vgl. S. 40) eingestuften Komponisten gegenüber, der in Arbeiten für den Rundfunk oder in der Schauspielmusik zu Kurt Eggers Mysterienspiel *Job der Deutsche* (S. 44-51) in der Tat bedenkliche Nähe zur nationalsozialistischen Ideologie erkennen läßt. Das gilt auch für seine Opern (zu den Trollen in *Peer Gynt* als Verkörperung der „Dekadenz der Weimarer Republik“ vgl. S. 55), die wegen der „Unverbindlichkeit seiner Musik“ (S. 59) nach 1945 in beiden deutschen Staaten weitergespielt werden konnten.

BORIS VON HAKEN (*Werner Egk in Paris: Musiktheater im Kontext der Besatzungspolitik*, S. 70-102) informiert zunächst (S. 70-81) allgemein über das deutsche Theater in den im Zweiten Weltkrieg besetzten Gebieten, über Gastspiele in Paris (S. 82-87) und – wenig erfolgreich – in der unbesetzten Zone (S. 88f.) und geht dann auf die Pariser Aufführungen von Egks Ballett *Joan von Zarissa* (1942, S. 90-93) und *Peer Gynt* ein (1943, S. 95-98, auch zu den Reaktionen der Presse). [Das in Honeggers *Peer Gynt*-Kritik vermißte Akkordeon ist nicht nur ein „charakteristisch deutsches“ (S. 98), sondern, wovon man sich an jedem 14. Juli überzeugen kann, auch ein charakteristisch französisches Instrument.]

JAN THOMAS SCHLEUSENER (*Entnazifizierung und Rehabilitierung. Vergangenheitsaufarbeitung im Fall Egk*, S. 103-118) geht zunächst allgemein auf die Problematik der Spruchkammer-Verfahren ein (S. 103-106), zeichnet dann (S. 106-115) Egks Verfahren nach (der Komponist erscheint als „Nutznießer seiner politischen Beziehungen“, S. 108) und geht abschließend auf den *Abraxas*-Skandal ein, der auch Thema der beiden folgenden Beiträge ist: MONIKA WOITAS (*Abraxas und kein Ende. Kontext und Hintergründe eines Skandals*, S. 119-133) ordnet *Abraxas* in den tanzhistorischen Kontext ein: Marcel Luiparts Choreographie war „stilistisch durchaus auf der Höhe der Zeit“ (S. 132), während Egks „Fixierung auf den klassischen Tanz“ und „Bekanntnis zum literarischen Handlungsballett“ (S. 133) eher an restaurative Tendenzen anschließen. ÜLRIKE STOLL (*Freiheit der Kunst: der Fall Abraxas*, S. 134-146) zeichnet aufgrund der Akten, Sitzungsprotokolle des Bayerischen Landtags etc. den ‚Skandal‘ nach, der sich (erwartungsgemäß) als Provinzposse erweist.

JÜRGEN SCHLÄDER (*Quantität als Qualität. Werner Egks Opern und die gemäßigte Moderne der fünfziger Jahre*, S. 147-161) unterscheidet in der musikhistorischen Entwicklung der fünfziger Jahre des 20. Jhs die Dodekaphonie als ‚Moderne‘ (welche „stets eine bewußte Beziehung zur Tradition“ entwickle, S. 151; dementsprechend setze die Dodekaphonie die spätromantische Chromatik fort, S. 152) von einer neoklassizistischen ‚gemäßigten Moderne‘ und der („durch ihre Kontraposition zur Tradition“ charakterisierten, S. 153) ‚Avantgarde‘ des Serialismus. Das Urteil über den Opernkomponisten Egk, exemplifiziert an der *Irischen Legende* (1955), fällt vernichtend aus: „Nicht einmal von gemäßigt moderner Musiksprache kann die Rede sein“ (S. 155); durch die „Verknüpfung von Raumkonzepten, die historisch wie ästhetisch unvereinbar sind“, werde das Werk zum „ästhetischen Bankert“ (S. 157); die Stimmigkeit der Dramenvorlage von William Butler Yeats sei verlorengegangen:

„Der dramatische Konflikt läuft ins Leere“ (S. 159). Allerdings wird sinnvollerweise offengelassen, „ob Kategorien des ästhetischen Fortschritts die Basis des historischen Urteils bilden oder doch eher andere Parameter wie Rezeptionsästhetische Aspekte oder quantifizierende Merkmale der Wirkungsgeschichte“ (S. 149).

KLAUS KANZOG („...und dazu ein nicht zu übersehendes, höchst aktuelles Element“. *Werner Egks Oper Die Verlobung in Santo Domingo zum Zeitpunkt ihrer Uraufführung am 27. November 1963*, S. 162-180) zeichnet die Entstehungsgeschichte des Werkes nach (S. 162-166) und geht auf den „ideologischen Rahmen“ ein (Streitgespräch von Herrn Schwarz und Herrn Weiß, S. 167f.: Egks „Versöhnungsbotschaft“ verdeckte „Kleists Interesse am moralischen Zwiespalt der absoluten Politik“ (S. 172); geplante Aufführungen in der DDR und den USA (S. 173-178) scheiterten wesentlich an ideologischen Bedenken gegen die „von Egk als Rezeptionsschub gedachte Aktualisierung“ (S. 177f.).

*ANDREA SCHINDLER, *Mittelalter-Rezeption im zeitgenössischen Musiktheater. Katalog und Fallstudien* (Imagines medii aevi, 23), Wiesbaden: Reichert 2009, X + 408 S.

Diese von INGRID BENNEWITZ betreute Bamberger Dissertation (2008, vgl. S. IXf.) gliedert sich (nach der Einleitung [S. 1-19] zu den Kernbegriffen Mittelalter, Libretto und Mittelalter-Rezeption und deren Problematik) in zwei Hauptteile: Der Katalog (S. 27-170) verzeichnet 354 seit 1945 entstandene Werke des Musiktheaters, die (direkt oder indirekt) auf Mittelalterliches (Geschichte, literarische Überlieferung) Bezug nehmen; mit beachtlicher Findigkeit hat Frau SCHINDLER eine sehr verdienstliche und jedenfalls repräsentative Dokumentation zusammengetragen. Vollständigkeit ist naturgemäß nicht zu erreichen: Daß von den hier (oben, S. 7-10) nachgewiesenen *Celestina*-Opern mindestens drei fehlen – Jerome Rosen, Davis 1979; Michael Hirschs Studien zu einer *Celestina*-Oper, 2005-2009; Joaquin Nin Culmells Version, Madrid 2008, kam wohl zu spät –, wird niemanden überraschen, der die vielfältige und extrem unübersichtliche aktuelle Musiktheater-Produktion zu verfolgen bemüht ist. Auch die Abgrenzung des Objektbereichs ‚Mittelalter‘ ist schwierig: Sinnvollerweise wird auf eine rigide Trennungslinie zur frühen Neuzeit verzichtet (Columbus- und Faust-Opern finden Berücksichtigung); aber wenn Bearbeitungen des Grimmschen Märchens von den Bremer Stadtmusikanten aufgenommen werden, müßte man dann nicht auch Opern nach den Märchen aus Tausendundeiner Nacht (z.B. Nino Rotas *Aladino e la lampada magica*, Text Vinci Verginelli, 1968) einbeziehen? – Auf den alphabetisch nach Komponisten geordneten Katalog folgen eine chronologische Liste (S. 171-184) und eine Übersicht nach Sujets (S. 185-198), der man z.B. entnehmen kann, daß der Faust-Stoff seit 1945 31mal aufgegriffen wurde. Die Grobeinteilung in Geschichte, Literatur und „Sonstiges“ hätte trotz der damit unvermeidlich verbundenen Probleme weiter differenziert, z.B. hätten die Märchenopern als eigene Kategorie eingeführt werden sollen.

Der zweite Teil (S. 208-345) untersucht detailliert vier Werke, die sich (u.a.) hinsichtlich ihres Umgangs mit den mittelalterlichen Texten und Stoffen unterscheiden: *Gregorius auf dem Stein* des Theaters der Klänge/ESTAMPIE (2004) basiert auf Thomas Manns Roman *Der Erwählte*, bezieht aber auch mhd. und altfrz. Texte und ma. Melodien ein (S. 233); Felix Mitterers Libretto zu Wilfried Hillers *Wolkenstein. Eine Lebensballade* (2004) bietet eine durchaus subjektive Annäherung an die Persönlichkeit des ma. Dichters und zitiert sechzehn seiner Lieder (S. 259ff.); Doreen Rother hat in *König Rother* (vollendet 2006, noch nicht aufgeführt) den Originaltext der mhd. Erzählung (gekürzt) vertont; Simon Werle adaptierte für die Kammeroper *Der Parzival* (vertont von sechs Kompositionsstudenten, 1998/99) Szenen aus den Romanen Wolframs und Chrétiens, gab der Geschichte jedoch „eine völlig andere Wendung, die an Stelle des strahlenden Schlusses von Wolframs *Parzival* und der Überhöhung des Helden Resignation und Einsamkeit entstehen lässt“ (S. 320).

Die kurze Schlußbemerkung (S. 346-349) weist auf „Idealisierung bzw. Mythisierung“ als vorherrschende Tendenzen im Umgang mit dem Mittelalter hin und erkennt eine ‚Verwissenschaftlichung‘, die sich z.B. im Rekurs auf die originale ma. Sprache und Musik manifestiere. – Frau SCHINDLERS Pionierarbeit, die einen wichtigen Bereich des aktuellen Musiktheaters umfassend dokumentiert und überzeugend interpretiert, kann künftigen Studien als Modell dienen.

[Der von Felix Mitterer seinem Oswald von Wolkenstein in den Mund gelegte Satz „Die Lieder wird's noch geben, / wenn das Geschlecht der Wolkensteiner / längst versunken in der Zeit“, für den auf Annette von Droste-Hülshoff verwiesen wird (S. IX), hat seine Wurzel natürlich im horazischen *Exegi monumentum aere perennius*.]

*Ennio Porrino, *I Shardana. Gli uomini dei Nuraghi*. Dramma musicale in tre atti, a cura di GUANNE MASALA (Sardinnia, 6), Stuttgart: Selbstverlag 2006, 191 S.

Bei der Uraufführung im Teatro San Carlo in Neapel (21.3.1959; vorangegangen war eine Funkoper-Version, Erstsending 1956, vgl. S. 14) hatte Ennio Porrinos Oper *I Shardana* triumphalen Erfolg (S. 14f.). Der Komponist starb wenige Monate später im Alter von nur 49 Jahren; die Inszenierung aus Neapel wurde 1960 auch in Cagliari gezeigt, seitdem wurde die Oper nicht mehr gespielt. Zu ihren Bewunderern gehörte der deutsche Volkskundler und Ethnomusikologe FELIX KARLINGER (vgl. S. 17-21; S. 29-37 ein Artikel KARLINGERS über Porrino und Sardinien von 1960). Die Publikation des Librettos (S. 41-86) ist sehr verdienstvoll; beigegeben sind umfangreiche Bühnenbild- / Kostümentwürfe, Szenenphotos (S. 93-114) und Textdokumente (Kritiken, S. 115-165) zur Uraufführung sowie Kritiken der Aufführung in Cagliari (S. 176-182); am Ende stehen ein Werkverzeichnis (S. 183-190) und eine Diskographie Porrinos (S. 191).

Daß die Oper so schnell in Vergessenheit geriet, erklärt der Herausgeber MASALA in seiner Einführung (S. 11-28) mit der Modernisierung und Industrialisierung Sardinien in den 60er und 70er Jahren, die zeitweilig zu Desinteresse an der traditionellen sardischen Kultur geführt habe (S. 21ff.). Das mag richtig sein, man muß allerdings auch sagen, daß das Libretto, was Stoffwahl, Handlung und formale Gestaltung angeht, eher an die Wagner-Nachfolge der vorletzten Jahrhundertwende als an Tendenzen der 50er Jahre anschließt: In prähistorischer Vorzeit („quando i pastori erano guerrieri e giudici“, S. 47) inszeniert Porrino eine Romeo-und-Julia-Geschichte mit einem Vater, der als neuer (oder alter) Brutus den Verrat seines Sohnes bestraft. Auch die Versifikation (überwiegend Endecasillabi, Settenari und Quinari piani) ist traditionell. Für heutige Regisseure wäre es zweifellos nicht einfach, eine dem Werk angemessene Bildersprache zu finden.

**Musik-Konzepte*, Neue Folge 139 (I/2008): *Aribert Reimann*, München: edition text+kritik 2008, 125 S.

Nicht allzu lange nach Aribert Reimanns 70. Geburtstag erscheint dieser Band, der helfen soll, „das überzeitlich Moderne der individuellen Musiksprache Reimanns besser begreifen und verstehen zu lernen“ (Vorwort des Hrsg.s ULRICH TADDAY, S. 3). Die sechs Beiträge erschließen exemplarisch das Gesamtwerk des Komponisten (nicht nur seine Vokalkompositionen): In einem sehr dichten Essay bestimmt WOLFGANG RATHERT („*Auge der Zeit*“. *Aribert Reimann und sein Werk*, S. 5-23) Reimanns politisch-soziale, ästhetische und musikgeschichtliche Position, zur Veranschaulichung verweist er auf zahlreiche sehr unterschiedliche Werke. Die folgenden Studien behandeln Reimanns Auseinandersetzung mit der Gattung Requiem, die Orchesterwerke, Klavierlieder und Kammermusik. Zuletzt beschäftigt sich STEFAN MÖSCH (*Das ungelebte Leben*, S. 97-117) mit „einigen Spezifika von Aribert Reimanns Opern, dargestellt an *Bernarda Albas Haus*“ (so der Untertitel): Er betont, daß jede der (bisher) aufgeführten sieben Opern des Komponisten „eine elaborierte Eigensprache“ entfalte (S. 97). Von zentraler Bedeutung sei die Behandlung der Singstimme, die Ausdruck eines „ursächlichen Interesse[s] am Menschen“ sei (S. 98). Die Narrativität der Opern beschreibt MÖSCH als „durchlässig“, da die musikalische Gestaltung auch „primär nicht narrative Gestaltungsmittel“ verwende (S. 99). Die

„strenge, Form bildende Logik“, die Mittel der Instrumentalmusik verwende, stehe in dialektischer Spannung zur „nahezu experimentellen Präsenzproduktion“ durch die Behandlung der Singstimme (S. 100). Im Kompositionsprozeß spiele der Text der literar. Vorlage nur eine untergeordnete Rolle (S. 101f.). „Reimanns Umgang mit Stimmen und Text“ (S. 116) wird im letzten Teil (S. 107-117) an Beispielen aus *Bernarda Albas Haus* verdeutlicht.

Nützliche Internet-Adressen

www.karadar.com

bietet u.a. „400 Librettos of the most famous Operas“ jeweils in der Originalsprache, „2000 photos of composers, rare scores, theatres“ und „5000 texts of classical songs on original languages“

Das letzte

Einmal mehr fand sich in unserer Lieblingszeitung, der Frankfurter Rundschau (diesmal in der Online-Ausgabe, 15.7.2008) eine Schlagzeile, die wir Ihnen nicht vorenthalten wollen, obwohl sie mit Musiktheater nicht viel zu tun hat:

Entgleister ICE-Bahnmitarbeiter und Reisender zogen Notbremse

Die Entgleisungen der Bahnmitarbeiter sind bekanntlich allgemein gefürchtet.

Und manchmal produziert selbst die neunte ägyptische Plage – Nepp, Bettelei und Bauernfängerei (meist auf englisch) in der elektronischen Post; die achte ist bekanntlich die mobile Telephonie – amüsante Fehlleistungen, so etwa die Betreffzeile

Waiting to Hair from you soon

– ob sich dahinter Werbung für einen Friseursalon verbarg, haben wir nicht überprüft.

Auflage: 500 Ex.

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

