

MITTEILUNGEN

DES

DOKUMENTATIONSZENTRUMS

FÜR LIBRETTOFORSCHUNG

Nr. 10

Juni 2003



MITTEILUNGEN

DES

DOKUMENTATIONSZENTRUMS FÜR LIBRETTOFORSCHUNG

Nr. 10

Juni 2003

Liebe Kollegen und Freunde,

vor Ihnen liegt eine (kleine) Jubiläumsausgabe. Zehn Jahre ist natürlich nicht viel, aber als ich 1994 die erste, gerade mal vier Seiten umfassende Nummer der *Mitteilungen* zusammenstellte, hätte ich nicht darauf gewettet, daß ich so lange durchhalte. Zur Feier des Tages ist diese Ausgabe um ein aktualisiertes Verzeichnis der (selteneren) Libretti des 20. Jhs in der Sammlung des Dokumentationszentrums erweitert (vgl. die ältere Fassung, hier 4,6-9; das ist auch um einiges mehr geworden), in der Hefmitte, separat paginiert und leicht herausnehmbar. Supplemente folgen, sobald genügend neues Material beisammen ist.

Auch die Auflage ist (von 350 auf jetzt erstmals 500 Stück) kontinuierlich gestiegen; und vor kurzem ist das Unvermeidliche eingetreten: Nr. 3 ist restlos und unwiderruflich vergriffen. Ein Nachdruck auf Papier wäre zu aufwendig; neue Interessenten, die die Reihe gern komplett haben wollen (was in der Vergangenheit häufig vorkam), bitte ich um Verständnis dafür, daß es Heft 3 (und bald auch weitere) nur noch als Datei zum Ausdrucken gibt.

Dafür ist hinsichtlich der Lektüre-Notizen, die ja den breitesten Raum einnehmen, eine sehr erfreuliche Neuigkeit zu vermelden: RETO MÜLLER, der geschäftsführende Vorsitzende der Deutschen Rossini Gesellschaft, hat die Initiative ergriffen, meine systematische Libretto-Bibliographie (die u.a. alle Lektüre-Notizen bis einschließlich Jahrgang 2000 enthält – bis zum Herbst dieses Jahres wird hoffentlich eine Aktualisierung möglich sein, die dafür nötigen Fördermittel sind beantragt) im Internet zugänglich zu machen. Sie finden sie jetzt unter <http://www.rossinigesellschaft.de/members/gier/LIBBGVOR.html>. Die Rossinianer wissen schon lange, was sie an RETO MÜLLER haben, jetzt wissen es auch die Libretto-Forscher. Für seinen uneigennütigen Einsatz sei ihm auch an dieser Stelle herzlich gedankt.

Im letzten Jahr gingen die laufenden Projekte kontinuierlich weiter (wenn auch nicht ganz so schnell wie erhofft). Im Rahmen des Forschungsvorhabens *Kenntnis antiker Literatur*

und Kultur bei den italienischen Operndichtern des Barock: Fallstudien zu den Argomenti (vgl. hier 9,4-6) wurde bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft ein Antrag auf eine Sachbeihilfe zum Erwerb von Mikrofilm-Kopien einschlägiger Libretti gestellt, eine Entscheidung ist im Herbst zu erwarten. Um der Zusammenarbeit mit dem Da Ponte Institut für Librettologie, Don Juan Forschung und Sammlungsgeschichte in Wien einen offizielleren Rahmen zu geben, wurde eine Kooperationsvereinbarung zwischen dem Institut und der Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften der Universität Bamberg abgeschlossen, die inzwischen von allen Beteiligten unterschrieben sein dürfte. Eine ähnliche Vereinbarung mit der Université François Rabelais in Tours (EA 2115: *Histoire des Représentations*) ist in Vorbereitung.

In Tours erschien auch das erste Heft der Zeitschrift *Musicorum* (vgl. unten S. 6f.), die von LAURINE QUETIN herausgegeben wird und deren Comité de lecture ich angehöre (*musique au rhum* ist zweifellos bedeutend sympathischer als *thé dansant*).

Im Dezember hielt SYLVIA TSCHÖRNER (Innsbruck) an der Bamberger Universität einen Vortrag zur Commedia dell'arte, außerdem präsentierten Sylvia und ich in einer Kombination aus Rezitation und erläuterndem Vortrag den „entfesselten Rhetoriker“ Victor Hugo (im Neuen Palais, Bamberg); im Petrarca-Jahr 2004 planen wir weitere gemeinsame Veranstaltungen.

Anfang Oktober war ich zu einer sehr schönen Tagung über die Dramaturgie der Oper des 17. Jhs, die von ANNA LAURA BELLINA und LORENZO BIANCONI geleitet wurde, in der Fondazione Ugo e Olga Levi in Venedig zu Gast. Während ich diese *Mitteilungen* abschließe, freue ich mich auf das Kolloquium zum österreichischen Libretto in Saarbrücken (s.u. S. 5). Sehr gern erinnere ich mich an Vorträge in der Oper Frankfurt (*Franz Schreker – der Komponist als Textdichter*, im Januar) und der Staatsoper Stuttgart (Einführungsmatinee zu Händels *Giulio Cesare*, Ende Januar, und zur *Finta giardiniera* im Mai).

Das Deutsche Musikinformationszentrum (MIZ), eine Einrichtung des Deutschen Musikrates e.V. (Bonn), bietet via Internet (<http://www.miz.org>) „einen breiten Überblick über alle Bereiche des Musiklebens, von der musikalischen Bildung und Ausbildung über Förderungseinrichtungen und Forschungsstätten, Orchester, Ensembles und Musiktheater bis zu den Medien und der Musikwissenschaft“; bei Erscheinen dieser Aufgabe dürfte dort auch das Dokumentationszentrum für Librettoforschung bereits mit einem Steckbrief vertreten sein.

Auch diesmal möchte ich mich ganz herzlich bei allen bedanken, die die *Mitteilungen* im letzten Jahr finanziell unterstützt haben. Beiträge zu den Herstellungs- und Versandkosten der vorliegenden Ausgabe erbitte ich auf mein Konto Nr. 64911406 bei der H+G-Bank, Heidelberg (BLZ: 67290100) (bitte geben Sie als Verwendungszweck „MitLib“ oder ähnlich an).

Für heute bleibe ich mit vielen freundlichen Grüßen

Ihr Albert Gier

Neuere Publikationen zur Libretto-Forschung von ALBERT GIER

Pforten zum Unbewußten [Musiktheater und Märchen], Opernwelt 11 (November 2002), S. 31-37

„Ein Fremder trat da herein“. *Exotische, bizarre, beunruhigende Erscheinungen im Musiktheater*, Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Kunstpunkt Nr. 24/2002, S. 18

Guillaume Tell in French Opera: from Grétry to Rossini, in: Word and Music Studies. Essays in Honor of STEVEN PAUL SCHER and on Cultural Identity and the Musical Stage, ed. by SUZANNE M. LODATO – SUZANNE ASPDEN – WALTER BERNHART, Amsterdam – New York: Rodopi 2002, S. 229-244

Giulio Cesare – *von Ägypten nach London über Venedig*, in: Programmheft Staatsoper Stuttgart. Georg Friedrich Händel, *Giulio Cesare in Egitto*. Spielzeit 2002/2003, S. 39-55

Omnia vincit amor, ou Chabrier entre Wagner et Anatole France, Musicorum. Université François Rabelais Tours [Heft 1] (2002), S. 119-132

La finta giardiniera – ein ernster Scherz, in: Programmheft Staatsoper Stuttgart. Wolfgang Amadeus Mozart, *La finta giardiniera*. Spielzeit 2002/2003, S. 49-64

Sprachsepsis und Sprachverlust im zeitgenössischen Musiktheater, in: Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001, hg. von HERMANN DANUSER in Zusammenarbeit mit MATTHIAS KASSEL (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, 9), Mainz etc.: Schott 2003, S. 63-83

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)

UDO SALZBRENNER, Anhaltinisches Theater Dessau: Programmhefte A. Thomas, *Hamlet* (Theater Magdeburg); *Der Bettelstudent*; *Die verkaufte Braut*

URSULA MATHIS-MOSER, Innsbruck: Bulletin des Archivs für Textmusikforschung (BAT). Textmusik in der Romania, Nr. 10 (Oktober 2002); Nr. 11 (März 2003)

MARTIN STERN, Basel: Programmheft Robert Grossmann (Musik) / Rolf Gerlach (Text), *Zauberberg*, Stadttheater Chur

PETER WITTIG, Berlin: *Die Spreewald-Operette oder Wandas Strümpfe*. Libretto von Peter Wittig und Werner Meschkank für Detlef Kobjela, Manuskript 2002, 57 S.;

Maria. Füße auf weitem Raum. Oper. Buch von Peter Wittig für Ulrich Pogoda, Manuskript 2003, 49 S.

JOHANNES STREICHER, Rom: Programmbuch Teatro La Fenice, Venedig: Massenet, *Thaïs* (s.u. S. 32f.)

Tagungen

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

20.–22.9.2002, Schloß Thurnau: **Das Bild der italienischen Oper in Deutschland** (Veranstalter: Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth; u.a. A. GERHARD, *Das Bild der it. Oper in der deutschen Musikwissenschaft*; D. BRANDENBURG, *Deutsche Reiseberichte des 18. Jhs und die it. Oper*; I. AMODEO, *Die it. Oper in Goethes Blick*; K. PIETSCHMANN, *Höfische Tradition, Anpassung und Innovation: It. Opern für deutsche Höfe im frühen 19. Jh.*; S. DÖHRING, *Tonkünstlers Leben: das Bild der it. Oper bei Carl Maria von Weber*; A. JACOBSHAGEN, *Das Bild der it. Oper in der deutschen Musikpublizistik des frühen 19. Jhs*; CHR. BLITT, *Wilhelm Hauff und Rossini*; L. ZOPPELLI, *Wagners Bellini-Bild: zwischen Melodie und Ideologie*; J. STREICHER, *Komponistenopern und Primadonnenopern: Topoi deutscher Sicht auf Italien um 1900*; H. MAUTNER, „*Es gibt Eichen und Zypressen*“. *Franz Werfels Gegenüberstellung von it. Oper und deutschem Musikdrama*; M. WALTER, *It. Oper im Dritten Reich*)

24./25.10.2002, Universität Leuven: **Pierrot Lunaire: Albert Giraud, Otto E. Hartleben and Arnold Schönberg** (u.a. J.-M. GOUVARD, *Les formes métriques du Pierrot lunaire*; CHR.M. SCHMIDT, *Das Problem Sprechgesang*; ST. WEYTJENS und L. TACK, *Musico-textual interrelations in Pierrot Lunaire*)

22.–24.11.2002, Bologna: **Sesto Colloquio di Musicologia del „Saggiatore musicale“** (u.a. S. LAMACCHIA, *Quel despota del Conte, quel buono a nulla di Figaro: una rilettura di Almaviva, o sia L'inutile precauzione*; L. CYMBRON, *Drammaturgia italiana e influenze brasiliane nell'opera del compositore portoghese Francisco de Sá Noronha*; M. CURNIS, „*Salamandre ignivore... orme di passi*“: *sul libretto di Un ballo in maschera*; G. SATRAGNI, *Vita dietro il mito: il caso della Liebe der Danae di Richard Strauss*)

Nov. 2002–Mai 2003, Paris: **Seminar Histoire du spectacle vivant XIX^e-XX^e siècles** (Organisatoren: JEAN-CLAUDE YON, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, und GRAÇA DOS SANTOS, Université de Rennes II; 4.12.2002: R. LEGRAND und N. WILD, Buchpräsentation *Regards sur l'Opéra-Comique, trois siècles de vie théâtrale*; 9.4.2003: V. GRESSSEL, *Charles Nutter, des scènes parisiennes à la Bibliothèque de l'Opéra*)

14.–16.2.2003, Münster: Norm und Vielfalt. Regionale Zentren der Opernkultur im 18. Jahrhundert (Veranstalter: K. HORTSCHANSKY und M. ZYWIETZ)

27.–29.3.2003, Université Paris-Sorbonne: La notion de syntaxe en langue et musique (Veranstalter: GOTTFRIED R. MARSCHALL; u.a. J.M. GREGORI I CIFRE, *Musique et symbole à propos du Prologo de l'Orfeo de Claudio Monteverdi*; R. LEGRAND, *Les relations syntaxiques entre les unités micro-textuelles des arie de Handel*; M. TRAVEN, *Emotional prosody – paralinguistic and extralinguistic structures in Mozart's operas*; M. REVERDY, *Présentation commentée de deux de mes compositions, sous l'angle du rapport texte-musique: Nouvelles du monde après, sur un poème de Christian Doumet – Médée, opéra*; P. JOST, *La question de la syntaxe dans „une musique de tous les jours“. A propos des mélodies des „Six“ d'après Jean Cocteau*; V. GRUODYTE, *Questions de syntaxe dans la musique d'Helmut Lachenmann*; M. DELLABORRA, *Hippolyte versus Ippolito? Modèles de lecture analytique entre Rameau et Traëtta*; B. PINTIAUX, *Livret d'opéra et discours musical: syntaxe et rhétorique dans la tragédie en musique au XVIII^e siècle (codes, conventions, expérimentations)*)

21.–22.5.2003, Université François-Rabelais Tours: Le Spectaculaire dans les arts de la scène. Du Romantisme à la Belle Epoque (u.a. D. LEROY, *Sur les aspects techno-esthétiques et socio-économiques du Grand-Opéra parisien*; M. BRZOSKA, *„Wirkung mit Ursache“: Idée esthétique et apparence du spectaculaire dans l'œuvre de Meyerbeer*; M.O. GIGOU, *La conservation de la tradition: les livrets de mise en scène*; O. BARA, *L'Opéra-Comique et la tentation du spectaculaire sous le Second-Empire: une mise en cause du genre*; A.P. OLIVIER, *Nietzsche et Bayreuth 1876*; N. WILD, *Les mises en scène des catastrophes dans le grand opéra*; CH. MERLIN, *Wagner et le spectaculaire, ou la critique de l'effet sans cause*; B. PRIORON, *Le „sur-spectaculaire“ dans Le Juif errant de F. Halévy*; H. LACOMBE, *Les composantes musicales du spectaculaire dans l'opéra français*; B. BANOUN, *Vers le dépouillement et le symbole. Hugo von Hofmannsthal et l'esthétique théâtrale*)

3./4.6.2003, Rom: Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900 (Università degli studi di Roma „La Sapienza“, Organisatoren: G. FERRONI und S. TATTI; u.a. D. GOLDIN FOLENA, *A mo' di premessa. Libro e libretto: definizione e tipologia di un rapporto*; P. PETROBELLI, *A che serve il libretto? L'opinione del musicologo*; F. DECROISSETTE, *La letterarietà del libretto d'opera: l'esempio goldoniano*; B. PIERFEDERICI, *Adriano in Sciria di Metastasio*; S. VERDINO, *Felice Romani*; M. SARNELLI, *Gli affetti di Maometto da Voltaire al melodramma di primo Ottocento*; R. MELLACE, *La battaglia di Legnano: metamorfosi drammatiche dalla tragedia borghese all'opera patriottica*; S. TATTI, *Il circuito melodrammatico: attorno ad alcuni libretti di Salvatore Cammarano*; A. GUARNIERI CORAZZOL, *Libretto da leggere e libretto da ascoltare: didascalie sceniche e parola cantata*)

tra Otto e Novecento; B. ALFONZETTI, *Pirandello: la favola in musica*; E. BOUSQUET, „Ehi! Capuleti! Capuleti! Qua“, *Giulietta e Romeo, Riccardo Zandonai e Arturo Rossato*; A. ROSTAGNO, „*Temete, signor, la melodia!*“ *Aspetti scapigliati dell'opera e del libretto post-unitari*; A. DI STEFANO, *Voli novecenteschi: da Casella a Petracchi*)

26.–28.6.2003, Saarbrücken: **Österreichische Oper oder Oper in Österreich? Die Libretto-Problematik** (Veranstalter: PIERRE BÉHAR und HERBERT SCHNEIDER; u.a. P. BÉHAR, *Von Opitz zu Hallmann: der unmögliche Weg zur Oper im habsburgischen Schlesien*; H. SEIFERT, *Italienische Opernlibretti im Österreich des Barock*; E. KANDUTH, *Routine und Exklusivität als Gestaltungsprinzip des Librettos am Beispiel der Opern von Johann Joseph Fux*; A. GIER, *Lorenzo Da Pontes Ape musicale in Wien, Triest und New York*; A. JACOBSHAGEN, *Dramma tragicomico, eroicomico, seriogicoso. Gemischte Operngattungen an österreichischen Bühnen des ausgehenden 18. Jhs*; M. JAHRMÄRKER, *Schikaneder aus Weimarer Sicht: Umarbeitungen Wiener Singspiele für die Weimarer Hofbühne*; H. SCHNEIDER, *Wiener Übersetzungen französischer Opern zur Zeit Beethovens*; W. FROBENIUS, *Die Frühgeschichte des Prosalibrettos unter besonderer Berücksichtigung Österreichs*; M. LINHARDT, *Libretti für die Wiener Operette vor dem Ersten Weltkrieg*; M. CSÁKY, *Die Wiener Operette – ein Archiv kultureller Praktiken*; CL. MAURER-ZENCK, *Frühe deutsche Übersetzungen von Cosi fan tutte oder Verunft und Gefühl am Ende des 18. Jhs*; B. BANOUN, *Das Österreichische in Hofmannsthals Libretti*; J. MAEHDER, *Ernst Krenek als österreichischer Librettist*)

9.–18.7.2002, Bad Wildbad: **Rossini-Seminare 2003** der Deutschen Rossini-Gesellschaft (F. SCHRÖTHER und R. MÜLLER, *Rossinis Sakralmusik*, 9.-11.7.; M. GREMPER, *Rossinis Baßrollen für Filippo Galli*, 11./12.7.; R. MÜLLER, *Ivanhoé und Robert Bruce, Rossinis Opern-Pasticci*, 16.18.7.)

Lektüre-Notizen

(Von den Autoren übersandte Arbeiten sind mit * gekennzeichnet)

Muscorum [Bd 1], Université François Rabelais, Tours, 145 S.

Die neue Zeitschrift (vgl. auch oben S. 2) soll mit Unterstützung der Universität, und vor allem der Equipe d'accueil *Histoire des Représentations* in Tours künftig einmal jährlich erscheinen; die Herausgeberin LAURINE QUÉLIN betont in ihrem Vorwort (S. 5f.) den transdisziplinären Charakter, der auch in den sieben Beiträgen dieser ersten Nummer deutlich wird.

MARC SIGNORILE (*La musicologie et l'apport du raisonnement sociologique*, S. 7-24): „L'étude du cadre culturel, social, et, plus largement, historique et cognitif de la production musicale s'avère indispensable pour restaurer le sens selon les phénomènes complexes d'association /

organisation“ (S. 23). – GERARD BOUGERET (*Goût et musicologie*, S. 25-48) zeigt am Beispiel alter Musik die historische Bedingtheit von Hörgewohnheiten auf.

CHANTAL LEBLOND (*Le manifeste de Beaumarchais Aux abonnés de l'opéra qui voudraient aimer l'opéra comparé à son livret de Tarare, ou: la théorie à l'épreuve des faits*, S. 49-82) analysiert das Libretto vor dem Hintergrund des (wenige Wochen nach der Uraufführung veröffentlichten, vgl. S. 50) Selbstkommentars: Beaumarchais geht vom Vorrang des Textes vor der Musik (und dem Tanz) aus (S. 53); im folgenden geht es um das Orient-Bild (S. 58-65), Gattungsmischung (speziell die Verbindung von Ernstem und Komischem, S. 68f., die im Musiktheater jener Zeit allerdings eher die Regel als die Ausnahme ist) und moralische Prinzipien (Antiklerikalismus, S. 73-76, Despotismus-Kritik, S. 76-78, und Gleichheitsgedanke, S. 78-82). Komplementär dazu beschäftigt sich LAURINE QUETIN (*Tarare de Beaumarchais et Salieri. Une collaboration efficace entre librettiste et compositeur*, S. 83-99) mit Salieris Musik: Der Komponist trug den detaillierten Vorgaben seines Textdichters Rechnung (S. 91f.) und orientierte sich am Stil Glucks (S. 94f.), von dem er sich aber durch „l'enchaînement de formes brèves au cours de la scène“, die „une fluidité ininterrompue“ bewirkt, unterscheidet (S. 97). [Zu Text und Musik von *Tarare* vgl. auch D. RIEGER, „Notre opéra pue de musique“. *Zu Möglichkeiten und Grenzen der Gesellschaftskritik in der Oper (Figaro – Masaniello – Tarare)*, Romanische Forschungen 103 [1991], S. 21-48, speziell S. 30ff.]

XAVIER CERVANTES („Unintelligible Sing-Song“: *l'intrusion de la langue italienne sur la scène lyrique anglaise dans les premières décennies du XVIII^e siècle*, S. 101-117), bietet interessante Beispiele für die (chauvinistische oder gegen das adlige Publikum gerichtete) Kritik an der Verwendung des Italienischen in der Oper (S. 101-109) und stellt anschließend die Frage nach den Italienisch-Kenntnissen englischer Opernfreunde (S. 110-116), die vielleicht besser waren als gemeinhin angenommen: Immerhin betätigten sich zahlreiche Librettisten (auch Paolo Rolli, vgl. S. 115) zugleich als Italienisch-Lehrer.

ALBERT GIER (*Omnia vincit amor, ou Chabrier entre Wagner et Anatole France*, S. 119-132) verfolgt den Weg von Goethes Ballade *Die Braut von Korinth* über das Lesedrama *Les Noces Corinthiennes* von Anatole France zum symbolistischen Drama *La Fiancée de Corinthe* (1888) von E. Mikhaël und B. Lazare, das Mikhaël gemeinsam mit Catulle Mendès zu einem Libretto für Chabrier (*Briséis*) umgestaltete; die anfängliche Begeisterung des Komponisten mag mit strukturellen Affinitäten des Textbuchs zu Wagners *Tristan* zu erklären sein.

JULIE SANDLER (*Poulenc – Bernanos, Dialogues des Carmelites „du dialogue à l'ineffable“*. *Une lecture du premier interlude de l'acte II*, S. 133-145), zeigt, daß Bernanos wesentlich (antithetische) Diskurse in Szene setzt (S. 138), die in dem einen Diskurs des Evangeliums aufgehoben werden (S. 140); Poulencs Musik erfüllt die vom Text geweckte Erwartung eines „au-delà des mots capable de dire plus que les mots“ (S. 144).

ALEXANDER REISCHERT, *Kompendium der musikalischen Sujets. Ein Werkkatalog*, 2 Bde, Kassel etc.: Bärenreiter 2001, 1417 S. [vgl. hier 9,13f.]

Rez.: A. GIER, *Opernwelt* Januar 2003, S. 20

Word and Music Studies: Essays in Honor of STEVEN PAUL SCHER and on Cultural Identity and the Musical Stage, ed. by SUZANNE M. LODATO – SUZANNE ASPDEN – WALTER BERNHART (*Word and Music Studies*, 4), Amsterdam – New York: Rodopi 2002, xii + 324 S.

Nur anderthalb Jahre nach dem WMA-Kongreß in Sydney (Juli 2001) erschienen die Akten, so daß sich jetzt auch all jene, die die weite Reise nach Australien scheuten, bequem über die Traktanden der Tagung (einschließlich zweier Beiträge, die in Sydney nicht vorgetragen wurden) informieren können. In den sechs Jahren seit ihrer Gründung hat die WMA damit bereits vier gehaltvolle Bände ihrer Schriftenreihe vorgelegt – eine Ernte, die sich sehen lassen kann.

Wie schon in Ann Arbor 1999 (vgl. hier 9,14f.) gab es in Sydney zwei thematische Sektionen: Zehn theoretisch-methodologische Beiträge unter der Rubrik *Defining the Field* sind STEVEN PAUL

SCHER anlässlich seines 65. Geburtstags gewidmet. WALTER BERNHART (*Masterminding Word and Music Studies. A Tribute to Steven Paul Scher*, S. 3-11) gibt eine knappe Übersicht über SCHERS Beiträge zu Theorie und Praxis der musikoliterarischen Studien. – WERNER WOLF (*Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*, S. 13-34) führt frühere Überlegungen zur Systematisierung des Forschungsgebiets weiter. Während SCHERS bekanntes Schema Fälle von Intermedialität *innerhalb* eines gegebenen musikalischen oder literarischen Werkes erfaßt (S. 17), sucht WOLF auch die Beziehungen zwischen unterschiedlichen musikalischen, literarischen und Werken der bildenden Kunst („extracompositional intermediality“, S. 17) zu erfassen, wobei er zwei Formen unterscheidet: unter „transmediality“ erfaßt er sehr allgemeine Strukturparallelen (z.B. Variation oder Narrativität als literarische und musikalische Kategorien, S. 18f.); von „intermedial transposition“ spricht er, wenn Strukturelemente oder ganze Werke von einem Medium in ein anderes übertragen werden (S. 19f.). Opernadaptationen von Dramen oder Romanen sind hier allerdings fehl am Platz: Wenn Da Ponte die Komödie *La folle journée* von Beaumarchais zum Vorwurf für ein Libretto nimmt (S.20), oder wenn Berlioz auf der Grundlage der *Aeneis Les Troyens* schreibt, wird nach einem literarischen Text (Drama oder Epos) ein anderer literarischer Text (Libretto) geschaffen, wir bleiben im Medium der Literatur; das Libretto ist auf Vertonung und szenische Realisierung angelegt, d.h. plurimedial, Plurimedialität aber wird auch von WOLF (S. 21f.) richtig unter den Formen von „intracompositional intermediality“ aufgeführt. Der Komponist wird nur ausnahmsweise über das Libretto hinweg auf den Hypotext zurückgreifen, und damit Elemente des Hypotexts Bestandteil der Partitur werden können, wird man sie im allgemeinen erst in den Hypertext integrieren müssen (wenn der Komponist das selbst besorgt, wird er Mitautor des Librettos, aber auch in diesem Fall wird Literatur nicht direkt in Musik verwandelt). Von „intermedial transposition“ könnte man allenfalls sprechen, wenn etwa ein Roman in ein zeitgenössisches Tanzstück transformiert wird, das ohne ein 'Libretto' als Handlungsskizze auskommt.

LAWRENCE KRAMER (*Signs Taken for Wonders. Words, Music, and Performativity*, S. 35-47) propagiert eine „cultural-oriented musicology“ (S. 36), die sich ihrem Gegenstand weniger aus semiotischer denn aus hermeneutischer Perspektive nähert. Die Substanz seiner Überlegungen ist bereits im Satz des Thomas von Aquin: „omne quod recipitur in aliquo, recipitur per modum recipientis, et non per modum recepti“ enthalten, auf dem auch die (hier nicht erwähnte) Rezeptionsästhetik HANS ROBERT JAUSSENS und seiner Schüler basiert. – ERIC PRIETO (*Metaphor and Methodology in Word and Music Studies*, S. 49-67) stellt emphatisch fest: „the application of concepts from one art to objects from the other is an inherently metaphorical act“ (S. 52); mangels bibliographischer Nachweise bleibt unklar, wer das je bestritten hat. Die Behauptung, Joyce habe das Sirenenkapitel des *Ulysses* mit einer Fuge in Verbindung gebracht, „not because he truly thought to have written a fugue“ (S. 58), ignoriert den von G. BUDDÉ (*Fuge als literarische Form? Zum Sirenen-Kapitel aus Ulysses von James Joyce*, in: A. GIER / G.W. GRUBER [Hrsg.], *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, Frankfurt/M. etc. 1995, S. 195-213) geführten Nachweis, daß die Textstruktur genau die Teile einer Schulfuge nachbildet.

MARY BREATNACH (*Baudelaire, Wagner, Mallarmé. Romantic Aesthetics and the Word-Tone Dichotomy*, S. 69-83) geht aus vom Einfluß des deutschen romantischen Musikdenkens in Frankreich (S. 74). Baudelaire, der Nicht-Musiker, präsentiert in seinem *Tannhäuser*-Essai „not so much Baudelaire the Wagnerian, as Wagner the Baudelairean“ (S. 75); Mallarmé dagegen betrachte Wagner als Rivalen, dessen Musik die der Literatur bestimmte Position einzunehmen suche (S. 80). – STEPHEN BENSON (*Modernism, Melocentrism and Literary History. The Case of The Waste Land*, S. 85-100) untersucht „the extent to which contemporaneous criticism of literature – namely, T.S. Eliot's *The Waste Land* – had repeated recourse to an idea of music as means of naming, if not taming, the distinctiveness of the new“ (S. 85).

Zwei Beiträge beschäftigen sich (quasi als Nachträge zur letzten Tagung) mit dem Kunstlied: HARRY E. SEELIG, „Wozu [Lieder] in dürftiger Zeit“ [1958]? Britten's Sechs Hölderlin-Fragmente as a „Literary Song Cycle“ (S. 101-122); WILLIAM P. DOUGHERTY, *Mignon in Nineteenth-Century Song. Text, Context, and Intertext* (S. 123-141: speziell zu Vertonungen von Johann Friedrich Reichardt, Beethoven, Leopold Lenz, Ignatz Mosel, Zelter).

PETER DAYAN (*On the Meaning of 'Musical' in Proust*, S. 143-158) geht von der berühmten Passage über Swanns Wahrnehmung der „petite phrase“ in Vinteuils Sonate aus: Da Musik (im Gegensatz zur Sprache) vorbegrifflich ist (vgl. S. 152), kann nicht sie selbst, sondern nur unsere Musikwahrnehmung analysiert werden (S. 148). Weren Struktur gleicht dem orpheushaften Blick zurück auf etwas, das verschwindet (verklingt), ehe wir es fassen können (S. 153). – HANS RUDOLF VAGET (*Thomas Mann at the Opera*, S. 159-178) beginnt mit biographischen Bemerkungen zu Thomas

Manns (den benutzten Textausgaben nach möchte man ihn für einen amerikanischen Schriftsteller halten) Beziehung zur Oper (S. 161f.) und Wagnerismus (S. 163f.). Die 'Opernszenen' bei Thomas Mann übernehmen die Perspektive des deutschen Bildungsbürgertums, das im Theater auf die Bühne, nicht zu den Logenrängen schaute (S. 166f.) [Zur Bibliographie erg. R. SCHÖNHAAR, *Beschriebene und imaginäre Musik im Frühwerk Thomas Manns*, in: GIER / GRUBER (Hrsg.), *Musik und Literatur cit.*, S. 237-268]

Die zweite Sektion, **Cultural Identity and the Musical Stage**, eröffnet ein instruktiver Beitrag von ALBRECHT RIETHMÜLLER (*1933 and the Fiasco of Cultural Identities in Music*, S. 181-193), der nicht nur die nationalsozialistischen Vorstellungen von ‚deutscher‘ Musik dekonstruiert (S. 184ff.), sondern auch die Vorstellung problematisiert, in der Musik ließe sich kulturelle als nationale Identität nachweisen. Ähnliche Bedenken äußert auch SUZANNE ASPDEN (*Arne's Paradox. National Opera in Eighteenth-Century Britain*, S. 195-215): "it seems as if the essential Britishness of Arne's (and others') music has most integrity when it is least susceptible of reduction by analysis" (S. 198). Arne war sich seiner 'britischen' Identität offenbar wohlbewußt (S. 199 und ff.), probierte aber unterschiedliche musikalische Stile aus, auch den der zeitgenössischen italienischen Oper (in *Artaxerxes*, 1762; der englische Text ist eine Übersetzung von Metastasio's *Artaserse*, vgl. S. 202ff.).

MARGARET KING (*Opera and the Imagined Nation. Weber's Der Freischütz, Schinkel's Neues Schauspielhaus and the Politics of German National Identity*, S. 217-228) zeichnet – in Unkenntnis grundlegender Literatur zum Thema [vgl. vor allem J. REIBER, *Bewahrung und Bewährung. Das Libretto zu Carl Maria von Webers Freischütz im literarischen Horizont seiner Zeit*, München 1990] – die Rezeption des *Freischütz* vor allem in Berlin nach. Das (angesichts der bekannten frz.en Einflüsse bei Weber) gezogene Fazit „national opera (...) is very much in the eye (and ear) of the beholder“ (S. 227) deckt sich mit DAHLHAUSENS (*Die Musik des 19. Jhs*, Laaber 1989, S. 180) Definitionsvorschlag: „ein musikalischer Nationalstil entstehe dadurch, daß der Individualstil eines Komponisten von Rang in einer geschichtlichen Situation, in der die Trägerschicht einer Musikkultur nach einem musikalischen Ausdruck oder Reflex politischen Nationalgefühls verlangt, als Nationalstil begrüßt werde“ (vgl. auch GIER, *Das Libretto*, S. 185f.).

ALBERT GIER (*Guillaume Tell in French Opera: from Grétry to Rossini*, S. 229-244), zur französischen Rezeption des Tell-Stoffs 1791 (Sedaine und Grétry zeichnen Tell als Vertreter bürgerlicher Werte, der eher Reformen als eine Revolution propagiert) und 1829/30 (mehrere Schauspiel-Versionen des Stoffs, die sich sämtlich – mehr oder weniger oberflächlich – auf Schiller beziehen, und Rossinis Oper üben zumindest versteckte Kritik am repressiven Regime von Charles X; dabei greifen Rossinis Librettisten de Jouy und Bis auf Topoi der revolutionären Rhetorik der 90er Jahre zurück). [Die Verantwortung für den Übersetzungsfehler S. 241n31: „Too many words senator!...“ (*Plus de mot sénateur!*...) liegt nicht beim Verf.]

ULLA-BRITTA LAGERROTH (*National Opera Bearing Evidence of Swedish National and Nordic Cultural Identity. The Case of Wilhelm Peterson-Berger's Viking Opera Arnljot* [1910], S. 245-261), geht einleitend auf die Anfänge der schwedischen Oper unter Gustaf III. (1771-1792) ein (S. 245-247) und stellt dann die Oper des Wagnerianers (S. 251; der Einfluß Wagners ist in *Arnljot* allerdings nicht dominierend, S. 252) Peterson-Berger über einen Wikinger des 11. Jhs vor.

Der Beitrag von SIMON WILLIAMS (*Der Rosenkavalier and the Idea of Habsburg-Austria*, S. 263-275) faßt im Stil eines (gehaltvollen) Programmheft-Beitrags wesentlich bekannte Fakten zusammen.

MICHAEL HALLIWELL (*'A Comfortable Society'. The 1950s and Opera in Australia*, S. 277-299), zu drei australischen Opern, die von der Herausbildung einer „distinctive Australian post-colonial national identity“ (S. 280) zeugen: *Voss* von D. Malouf und R. Meale (UA 1986; vgl. schon HALLIWELLS hier 9,14 angezeigten Beitrag) und *The Summer of the Seventeenth Doll* (UA 1996) von Peter Goldsworthy (Text) und Richard Mills (Musik), nach einem Schauspiel von R. Lawler (1955), basieren auf literarischen Vorlagen der 50er Jahre, die Handlung von *The Eighth Wonder* (UA 1995) von A. Johns / D. Watkins (Text) und R. Mills, über den Bau des Opernhauses in Sydney, setzt in den 50er Jahren ein. – MARTINA ELICKER (*Rock Opera – Opera on the Rocks?*, S. 299-314) stellt mit dankenswerter Deutlichkeit heraus, daß es sich bei 'Rockoper'n nicht um eine musikdramatische Gattung handelt (vgl. S. 300: "song cycles in the mold of popular music concept albums").

[Vgl. auch die Besprechung von KLAUS ZERINSCHKE, Bulletin des Archivs für Textmusikforschung (BAT). Textmusik in der Romania 11 (März 2003), S. 13-15.]

CHRISTOPH VRATZ, *Die Partitur als Wortgefüge. Sprachliches Musizieren in literarischen Texten zwischen Romantik und Gegenwart* (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, 371), Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, 383 S.

Diese (von ACHIM HÖLTER und HEINZ RÖLLEKE betreute) Wuppertaler Dissertation befaßt sich im Anschluß an STEVEN PAUL SCHER (vgl. S. 73) mit 'Verbal Music' (Versprachlichung real existierender und fiktiver Musik) vorwiegend in der deutschen Literatur der Moderne (daneben werden gelegentlich französische und englischsprachige Texte herangezogen). Ein kürzerer theoretischer Teil (S. 21-80) sucht das Phänomen über die Kategorie des 'mimetischen Schreibens' (S. 52ff.) zu fassen, was zu einer zumindest unerwarteten Ausweitung des Mimesis-Begriffs nötig ist („Mimesis ist ein Beispiel für die Selbstbezüglichkeit von Darstellung“, S. 54 – bisher war es üblich, zwischen Mimesis als Wirklichkeitsbezug und Selbstbezüglichkeit des ästhetischen Textes zu unterscheiden). V. will Verbal Music als „sprachliche Übertragung einer Partitur“ (S. 163, vgl. passim) auffassen, er rechnet gar damit, daß im günstigsten Fall „die poetische Nachahmung von Musik überprüfbar“ sein kann (S. 122), d.h. es wäre die Aufgabe des Literaturwissenschaftlers, die Exaktheit oder Aussagekraft einer Musikbeschreibung zu beurteilen. Das geht natürlich schon deshalb nicht, weil die Autoren in den meisten Fällen gar keine Musikbeschreibung beabsichtigen, sondern durchaus assoziativ auf einen Höreindruck reagieren oder das evozierte Musikwerk als Zeichen innerhalb des internen Verweissystems des literarischen Textes einsetzen. Den Stellenwert der auf Musik bezogenen Passagen innerhalb eines größeren (meist narrativen) Werkes vernachlässigt V. weitgehend; statt dessen tadelt er schulmeisterlich „äußerst unpräzise“ Musikbeschreibungen (S. 127, vgl. passim). Wenn von Reaktionen des lesenden Publikums die Rede ist, erscheint dieses als homogene Gruppe, notwendige Differenzierungen nach dem Grad musikalischer Bildung etc. werden nicht vorgenommen.

Trotz dieser Mängel bietet die hervorragend dokumentierte Arbeit eine Fülle großenteils neuer Beispiele, die in den 11 Kapiteln des textanalytischen Teils (S. 81-315) unter Aspekten wie Nennung von Musiktiteln, „Instrumente als Chiffren für Klangassoziationen“ (die Orgel hat ein eigenes Kapitel), Bedeutung der dramatischen Handlung und Textzitate in Bezugnahmen auf Oper, Oratorium und Lied, Zeit der Musik und der Erzählung, Rhythmus und Dynamik, Körpersprache reproduzierender Musiker, Harmonie, Melodie, Umsetzung von Klangeindrücken in bildhafte Vorstellungen abgehandelt werden. Die Ergebnisse sind (wie bei dieser Fragestellung nicht anders zu erwarten) wesentlich negativ: An der „Schreibbarkeit“ einer „Poetik“ der 'Verbal Music' bestehen nach wie vor und mehr denn je ernsthafte Zweifel (S. 319).

SALVATORE MAZZARELLA, *Mare immenso ci separa. Il mare nel melodramma* (Il mare, 24), Palermo: Sellerio 2002, 593 S.

Der mit zwölf Illustrationen (Bühnenbildentwürfe, über deren Herkunft man leider nichts erfährt) bibliophil ausgestattete Band erscheint in einer Reihe (Herausgeber: S. MAZZARELLA), die sich dem Thema des Meeres literarisch nähert (bisher erschienen sind u.a. einschlägige Texte von Verga, R.L. Stevenson, Giraudoux oder Tabucchi). Auf der Grundlage von ca. 700 vorwiegend italienischen Libretti (aber auch deutsche, französische, englische... Texte sind berücksichtigt) des 17. bis 20. Jhs (vgl. die Indices, S. 515-592) werden in 23 Kapiteln alle Aspekte des Themas abgehandelt: Inseln, Suizid (durch Ertrinken im Meer), Sturm und Schiffbruch, Seungeheuer und Korsaren, Beruf und Lebensweise der Seeleute (mit Kapiteln zu ihrer Sprache, zur Arbeit auf See, den Beziehungen zu Frauen...), Übernatürliches auf dem Meer, etc. Es geht um die Bedeutung des Maritimen (im weitesten Sinne) für die Operntrigen, Schilderungen von Seestürmen etc. in barocken Gleichnissen und Ähnliches kommen nicht vor. Der kulturelle und sozialgeschichtliche Kontext wird nur ausnahmsweise reflektiert, meist werden Beispiele aus dem 17., 19. oder 20. Jh. kommentarlos nebeneinandergestellt. Das Thema wird weit gefaßt: Nationale Stereotypen (Vorurteile gegen Afrikaner oder Moslems) und das Bild der Stadt Venedig z.B. (zu beidem Kap. 8, S. 125-145) stehen in eher indirekter Verbindung zum Meer. – MAZZARELLAS These (vgl. S. 46) kommt im (aus Meyerbeers *Crociato in Egitto* entlehnten, vgl. S. 31) Oberbittel zum Ausdruck: Das Meer markiere die Grenze zwischen Glück und Unglück, Liebe und Einsamkeit, Freiheit und Sklaverei, Sicherheit und Gefahr etc.; der oder die Protagonisten überschritten diese Grenze in der einen oder anderen Richtung, Thema der Libretti sei

entweder Rückkehr (in die Heimat, zum geliebten Partner, etc.) oder Vertreibung. Dieses Strukturmuster entspricht genau J.M. LOTMANS Definition des subjektiven Textes (vgl. *Die Struktur des künstlerischen Textes*, Frankfurt/M. 1973, S. 347ff.), lediglich der (bei LOTMAN naturgemäß abstrakte) Begriff der Grenze erscheint zu 'Meer' konkretisiert.

FRANCESCO PASSADORE – FRANCO ROSSI, *La sottigliezza dell'intendimento. Catalogo tematico di Giovanni Legrenzi* (Edizioni Fondazione Levi, Serie III: Studi musicologici, C: Cataloghi e Bibliografia, 10), Venezia: Ed. Fondazione Levi 2002, CLXXXVI + 857 S.

Giovanni Legrenzi (1626-1690), seit 1685 *maestro di cappella* von San Marco, komponierte Kirchenmusik (u.a. acht Oratorien, von denen nur drei vollständig erhalten sind) und achtzehn „drammi musicali“ (sechs vollständige Partituren sind bekannt, vgl. S. VIII). Der monumentale Katalog gibt zunächst die Dokumente zum Leben des Komponisten wieder (S. XI-LXVII). Die Libretto-drucke der Opern und Oratorien (von sechs Opern ist nur je ein Libretto bekannt, am erfolgreichsten war *Giustino*, UA 1683, mit elf Einstudierungen bis 1697) werden detailliert vorgestellt (S. 701-771; die Widmung, die Beschreibungen der Schauplätze und *Balli* und das Personenverzeichnis sind jeweils wörtlich wiedergegeben), hinzu kommt (S. LXIX-CLVII) eine Synopse der in jedem Druck enthaltenen Arien. Der eigentliche Katalog bietet für die *Drammi musicali* (S. 1-448) und Oratorien (S.449-484) jeweils u.a. Daten und Ort der bezeugten Aufführungen, knappe, aber sehr faktenreiche Beschreibungen der hs.lichen Quellen, musikalische Incipita der Musiknummern (in vollständig erhaltenen Opern ca. 100; von *Eteocle e Polinice*, UA Venedig 1675, sind zwei verschiedene Fassungen bekannt). Die folgenden Abschnitte gelten der geistlichen Musik (S. 485-606), der weltlichen Vokalmusik (S. 607-652) und der Instrumentalmusik (S. 653-699). Sieben Indices (S. 775-856; u.a. Aufführungsorte, Figuren der Opern und Oratorien, Schauplätze, Sänger) erschließen die Materialfülle. Der Katalog ist ein (nicht nur materiell) gewichtiger Beitrag zur venezianischen Operngeschichte und wird auch der Librettoforschung gute Dienste leisten.

„*Quel novo Cario, quel divin Orfeo*“. *Antonio Draghi da Rimini a Vienna*. Atti del convegno internazionale (Rimini, Palazzo Buonadrata, 5-7 ottobre 1998) a cura di EMILIO SALA e DAVIDE DAOLMI (ConNotazioni, 7), Lucca: Libreria Musicale Italiana 2000, XXVII + 531 S. [Die nachfolgende Besprechung erscheint auch in der Zeitschrift *Il Saggiatore musicale*, Bologna, 9/2002]

Die höchst reichhaltigen Akten des von EMILIO SALA initiierten Kongresses wurden in gefälliger typographischer Gestaltung sorgfältig ediert; der Band enthält zahlreiche Abbildungen im Text und acht Farbtafeln. Ein erster Teil (zehn Beiträge) befaßt sich unmittelbar mit Draghis Leben und Werk, der zweite (acht Beiträge) situiert ihn im historischen Kontext. Vorangestellt ist die Edition eines 1674 entstandenen Lobgedichts auf Draghi, seinen Librettisten Minato und ihren Bühnenausstatter Burnacini (*Il convito degli Dei* di Domenico Pellegrini, S. XIII-XXVII), dem auch der Titel des Bandes entnommen ist. Die Umstände der Entstehung dieses Gedichts, das die neun Monate zurückliegende zweite Eheschließung Kaiser Leopolds I. mit Claudia Felicitas mit der bevorstehenden Geburt ihres ersten Kindes und der aus diesem Anlaß aufzuführenden Oper *Il fuoco eterno custodito dalle vestali* der drei gefeierten Künstler verbindet, bedürfte wohl weiterer Untersuchung. Das Spiel des Autors mit seinem Namen *Pellegrino* (V. 64, 299) könnte ein Indiz dafür sein, daß es sich um ein Pseudonym handelt.

HERIBERT SEIFERT (*Da Rimini alla corte di Leopoldo. L'opera di Draghi in ambito viennese*, S. 3-14) zeichnet die Stationen von Draghis Karriere nach: Er schrieb spätestens seit 1661 Libretti, trat seit 1666 auch mit musikalischen Kompositionen (auf eigene Texte) hervor, vertonte 1668 erstmals ein fremdes Libretto und wirkte nach 1669 nur noch als Komponist (von Texten Minatos). Sein

Ceuvre umfaßt etwa 120 Opem, 50 Serenaden, 26 Sepolcri und 15 Oratorien (S. 11). – SERGIO MONALDINI, *Gli anni ferraresi di Antonio Draghi*, S. 15-28, Dokumentenanhang S. 29-34: Draghi stand 1652-1658 als Sänger im Dienst der Accademia della Morte in Ferrara und trat in dieser Zeit auch in Venezianer Opernaufführungen auf (sicher 1657 im Teatro di S. Apollinare, S. 24).

GILDO SALERNO (*I libretti di Draghi o „Le virtù dell'obbedienza“ („[...] chi non diventerebbe poeta per Cesare?“*), S. 35-59) stellt die neun 1661-1669 entstandenen weltlichen Libretti Draghis nacheinander vor und analysiert Intrige, Dramaturgie und formale Gestaltung (zu *La Clorida*, S. 45-47, wäre auf die enge Verwandtschaft mit vom Strukturschema des hellenistischen Romans inspirierten Stoffen wie der Placidus-Eustachius-Legende oder der Geschichte von Apollonius von Tyros zu verweisen [vgl. u.a. Cl. Bremond, *La famille séparée*, Communications 39 (1984), S. 5-45]; die getadelten Unwahrscheinlichkeiten des Librettos waren dem Publikum von daher längst vertraut und wurden vermutlich nicht mehr als störend empfunden).

EMILIO SALA (*Le metamorfosi di Ifide greca*, S. 61-97) untersucht den interessanten Fall eines außerhalb Wiens außergewöhnlich erfolgreichen Librettos (11 Drucke 1670-1722); Draghis Musik (zwei Fassungen von 1670 und 1696, von denen nur die zweite – unvollständig – erhalten ist) dürfte in Italien nicht bekannt gewesen sein (vgl. S. 63). Hauptquelle ist nicht wie angegeben Ovid, sondern Ferrante Pallavicinos Roman *Il principe hermafrodito* von 1540. Die Vertonung von 1696 läßt den „carattere aperto e flessibile degli schemi formali“ erkennen (S. 96).

MARIA GRAZIA PROFETI (Primerio es la honra di *Agustin Moreto con le musiche di Antonio Draghi*, S. 99-117), zu den Aufführungen spanischer Theaterstücke am Wiener Hof, die 1666-1673 zu Ehren der (aus Spanien stammenden) Kaiserin Margarete Theresia stattfanden, vor allem zu Moretos am 18. Januar 1673 gegebener Comedia (S. 111ff. zur für Wien verfaßten Loa, den sainetes und entremeses). Draghis (nicht vollständig erhaltene) Musik wird im folgenden von DAVIDE DAOLMI („*Una rosa a gennaio*“, *Le musiche per la rappresentazione viennese di Primerio es la honra*, S. 119-170) herausgegeben (Gesangstexte, mit ital. Übers., S. 121-124; Notentext, S. 125-144; Kommentar, S. 145-170: u.a. zum Verhältnis von Metrik und musikalischem Rhythmus, S. 158-161).

ANGELA ROMAGNOLI (*Galline, „specolazioni“ e pene d'amore*. La pazienza di Socrate con due mogli di *Minato e Draghi* (1680), S. 171-223) bietet eine gründliche Analyse des zum Karneval 1680 in Prag uraufgeführten *Scherzo drammatico*. Im Libretto werden die Komponenten Komödie (Sokrates und seine Frauen), philosophisches Divertissement (Sokrates und seine Schüler) und Satire (Sokrates und Aristophanes) einerseits, die ernste Liebeshandlung um Melito, Antippo, Rodisetta und Edronica andererseits unterschieden (S. 177-179). Daß die beiden Männer unfähig scheinen zu lieben (eine Frau ist ihnen ebensorecht wie die andere, S. 191), ist zwar richtig, aber in einer Zeit, die Liebe nicht als notwendige Basis einer ehelichen Gemeinschaft betrachtet, keineswegs ungewöhnlich. Die musikalische Analyse (S. 179-205; zum Vergleich mit Alessandro Scarlatti, *Amore non vuole inganni* von 1681 vgl. S. 200ff.) zeigt Draghi auf der Höhe des zeitgenössischen (venezianischen) Kompositionsstils. An aufführungspraktische Beobachtungen (S. 205-212) schließt sich eine sehr spekulative allegorisch-politische Deutung an (S. 212-218: Leopold I. als 'Sokrates' zwischen Ungarn und Böhmen; Melito als Kurfürst von Bayern, der zwischen einer österreichischen und einer französischen 'Braut' schwankt). Zu weiteren Vertonungen bzw. Bearbeitungen von Minatos Libretto (S. 218-221) erg. K. DÖRING, *Sokrates auf der Opernbühne*, Antike und Abendland 47 (2001), S. 198-213.

NORBERT DUBOWY (*Opere di Draghi in Italia?*, S. 225-252) zeigt, daß in Italien nur wenige in Wien entstandene Opern nachgespielt wurden (S. 237), und diskutiert Beispiele aus Rom, Neapel und Venedig. In Rom und Neapel dürften Minatos Libretti jeweils neu vertont worden sein (zum problematischen *Alessandro Magno*, Rom 1684, vgl. S. 231f.); in Venedig unterzog Marc'Antonio Ziani 1676 Draghis Musik zu *Leonida in Tegea* (1670) einem „raffinato processo di riscrittura stilistica e strutturale“ (S. 244; vgl. die Beispiele, S. 243-248).

BEATRICE BARAZZONI (*Le cantate di camera di Antonio Draghi*, S. 253-265), zu drei Kantaten der siebziger Jahre. *Lo specchio* (1676) ist allegorisch-enkomastisch, die beiden anderen handeln von Liebe. Die Texte (von Minato?, vgl. S. 256) nähern sich stilistisch der Lyrik Marinos an (S. 256); die musikalische Analyse (S. 258-265) hebt zukunftsweisende Züge hervor. Auf den Abdruck der Texte (S. 266-271) folgt die Ausgabe (von D. DAOLMI) des *Dialogo a 5 voci Forza d'un bel volto* (S. 273-288).

Der zweite Teil beginnt mit dem Beitrag von MARC NIUBÓ (*Le cappelle imperiali e la stagione praghese* [September] 1679–[Mai 16]80) über das musikalische Leben während des durch die Pest erzwungenen Prager Exils des kaiserlichen Hofes; außer der *Pazienza di Socrate* (s.o.) entstand dort viel geistliche Musik, u.a. die Oratorien *Jephthe* (s.u.) und *Abelle di Boemia overo San Wenceslao* (von Minato / Draghi). – GLORIA STAFFIERI (*Il libretto di Jephthe*. *Sulle tracce di un „incerto“ autore*, S.

341-348) zeigt, daß der (anonyme) Text des 1681 entstandenen *Jephte* Draghis nicht identisch ist mit dem in Rom 1675 und Mantua 1689 aufgeführten Libretto Giovanni Filippo Apollonis. Die Aufmerksamkeit, die im Prager Libretto dem Krieg gegen die Ammoniter gewidmet wird, erklärt sich möglicherweise aus der politischen Situation der Entstehungszeit (S. 348).

CARLIDA STEFFAN (*Oratori senza sepolcri e sepolcri senza oratori. Su alcune consuetudini paraliturgiche della Settimana Santa nel Seicento italiano*, S. 321-340) gibt einen Überblick über Bräuche in verschiedenen Regionen Italiens, die das Wiener Sepolcro beeinflusst haben mögen: Auftritte eines „predicatore-attore“ (S. 326), der seinen Worten durch Mimik, Gestik und Kostüm Nachdruck verleiht; allegorisch-meditative Installationen oder lebende Bilder, dramatische Szenen, Processionen etc., häufig begleitet von Musik.

ARMANDO FABIO IVALDI (*La rappresentazione torinese di Amar per virtù*, S. 349-369) bringt Ordnung in ein Gewirr von Libretti mit gleichen oder ähnlichen Titeln, aber unterschiedlichem Inhalt (vgl. die Übersicht, S. 357): an., *I generosi rivali*, Bologna 1680; Apostolo Zeno, *I rivali generosi*, Venedig 1697 und öfter (bei *Amar per virtù*, Turin 1702, handelt es sich um eine Bearbeitung von Zenos Libretto, vielleicht von Giovanni Maggi, vgl. S. 352); Donato Cupeda, *L'Amare per virtù*, Wien 1697 (Musik von Draghi). Cupedas, aber auch Zenos (vgl. S. 369) Ziel ist „l'esaltazione (...) del principio del legitimismo dinastico e della monarchia assoluta“ (S. 362). [S.364 Z. 8 v.o. *I gemelli rivali l. generosi.*]

LETIZIA DRADI („*Lieto core in lieti balli*“). *I balli nei libretti delle opere di Antonio Draghi*, S. 371-385) zeigt, daß der von italienischen Vorbildern geprägte Stil der *balli* in Draghis Opern über die Jahrzehnte wesentlich konstant blieb: „i primi due balli, con rare eccezioni rappresentano personaggi curiosi, popolazioni straniere o del passato, combattimenti e mestieri, mentre il terzo ballo si compone attorno ad argomenti alti, nobili o mitologici“ (S. 384). – Der mit 16 Farbtafeln und 14 Schwarz-Weiß-Abbildungen reich illustrierte Beitrag von ANDREA SOMMER-MATHIS (*Lodovico Ottavio Burnacini scenografo e costumista di Antonio Draghi*, S. 387-410) demonstriert an den im Theater auf der Cortina aufgeführten Werken *Il pomo d'oro* (von F. Sbarra und A. Cesti, 1668), *Il fuoco eterno custodito dalle vestali* (1674) und *La monarchia latina trionfante* (1678, beide von Minato / Draghi) den persönlichen Stil Burnacinis (vgl. S. 294f.), der auch Rückwirkungen auf Text und Musik haben mußte (vgl. S. 410).

MICHAEL RITTER (*Le Piramidi d'Egitto di Minato-Draghi e Die Erstlinge der Tugend. Due rappresentazioni emblematiche alla corte di Vienna*, S. 411-432) behandelt die einzige Wiener Oper (von 1697), deren Inhalt die Vorstellung und Auslegung einer Reihe von Emblemata ist, und ein vergleichbares deutsches Sprechdrama. Minatos Quelle für die Emblemata war A. Kirchers *Cedipus Aegyptiacus* von 1652-1654 (vgl. S. 423ff.). Die Auslegungen machen die Oper zum Fürstenspiegel (vgl. S. 419-421).

LUCA FERRETTI („*Musica politica*“ nei libretti dell'abate Domenico Federici, S. 433-458) sucht zu erweisen, daß Federici (1633-1720), der in *La verità vendicata dai sofismi di Francia* (1667) die Politik Louis' XIV aus völkerrechtlicher Perspektive kritisiert hatte, auch in seinen Libretti (zwei Oratorien, darunter *La caduta di Salomone* für Draghi, 1674; zwei Sepolcri, eine Oper) auf die aktuelle politische Situation anspielt. Ein grundsätzliches Problem besteht darin, daß Negativexempla des schlechten Herrschers zum festen Figurenbestand des Barocktheaters gehören; den schlechten Herrscher mit dem jeweiligen politischen Gegner zu identifizieren, dürfte in den meisten Fällen möglich (und erwünscht) sein, eventuelle Anspielungen bleiben aber in der Regel (und auch bei Federici) so allgemein, daß sie zum Verständnis der Texte (auf deren ästhetische Autonomie FERRETTI sehr zu Recht verweist, vgl. S. 441) nur wenig beitragen.

Der letzte Beitrag (ELENA TAMBURINI, L'Ortensio. *Uno spettacolo del primo Seicento tra Rimini, Roma e Napoli*, S. 459-489) huldigt außer Konkurrenz dem genius loci, denn er stellt Filippo Caetanis Prosakomödie *L'Ortensio* (Rimini 1608) mit ihren Intermedien vor und situiert sie vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Theaters.

Der sehr gehaltvolle Band stellt einen höchst willkommenen Beitrag zur Geschichte der italienischen Oper des 17. Jahrhunderts (nicht nur) in Wien dar.

I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento. Mosca Vienna, Napoli, Palermo, Malta, a cura di FRANCO CARMELO GRECO (Collana Tra Musica e Teatro), Napoli: Luciano 2001, 787 S.

Das vorliegende Buch – eine Sammlung von Studien zum Sprech- und Musiktheater des 18. Jhs, die Wechselwirkungen zwischen dem Theaterschaffen in Neapel und in verschiedenen anderen europäischen Kulturzentren aufzeigen – basiert auf einem Projekt des Theaterwissenschaftlers FRANCO CARMELO GRECO. Nach seinem Tod 1998 führten seine Mitarbeiter ihre Forschungen unkoordiniert fort, woraus die mangelnde Homogenität des Bandes resultiert. Eröffnet werden die *Percorsi* von einem Vorwort des *Commedia dell'arte*-Spezialisten SIRO FERRONE. – Der Gemeinschaftsaufsatz von FRANCESCO COTTICELLI und OTTO G. SCHINDLER (S. 13-342) beginnt mit Ausführungen COTTICELLIs über den bekannten Theatertraktat *Dell'arte rappresentativa improvvisa e premeditata* von Andrea Perrucci und die besonderen Charakteristika des neapolitanischen Theaterlebens im 17. Jahrhundert wie Kosmopolitismus (das Nebeneinander von spanischen, neapolitanischen, lombardischen Truppen und später, politisch bedingt, Einfluß des französischen Theaters), Gattungsvielfalt (*Commedie improvvisate* und *premeditate*, *Siglo de Oro*-Komödien, *Opera seria*, *Opera buffa* etc.) und eine große Anzahl von Veranstaltungsorten (*stanze*, Theater wie das San Bartolomeo und das San Carlo, *case di particolari* etc.). Von COTTICELLI stammt auch die Übersetzung der Szenarien und Modell-Texte im Anhang und eine ausführliche Auseinandersetzung mit den diversen italienischen und französischen sowie der in Rußland gespielten Variante des beliebten *Commedia dell'arte*-Szenarios *Il Basalisco del Bernagasso*. SCHINDLER (sein Beitrag wurde ebenfalls von COTTICELLI übersetzt) hingegen befaßt sich mit Aufführungen dieses Stücks im Habsburgerreich (Wien, Prag, Budapest usw.) und in Deutschland und mit der Rolle der italienischen Komödianten in der österreichisch-deutschen Theatergeschichte. Weiters geht er auf die Wiener und die deutschen Auseinandersetzungen um den Hanswurst ein (z.B. den Streit zwischen Gottsched und der Neuberin), die er – wohl in Analogie zu französischen *querelles* – als "querelle[s] di Hanswurst" (S. 82) bezeichnet. Im italienisch-französischen Teil fehlt Entsprechendes (z.B. die Reformbestrebungen von Goldoni und Diderot). Der Schlußabschnitt ist dem Marionettentheater gewidmet. Die erwähnten Texte kann man im Anhang nachlesen.

ANDREA SOMMER-MATHIS befaßt sich (S. 343-358) mit dem künstlerischen Personal des Habsburgers Karl VI., mit Schauspiel und musikalischen Darbietungen während seiner kurzen Regentschaft in Barcelona und den personellen Veränderungen, die bei seinem Amtsantritt als Nachfolger Josefs I. in Wien stattfanden. – Um eine Bittschrift, die der Sänger, Impresario und Librettist Francesco Ballerini vermutlich (1710) an Josef I. richtete, geht es im Aufsatz von FRANÇOISE DECKROISSETTE (S. 359-372; Text im Anhang). Ballerini stellt darin ein Theaterprojekt vor: ein Mehrspartenhaus, halb Hof- halb kommerziell geführtes Volks-Theater mit einem fixen Ensemble, das abgesehen von der Fastenzeit das ganze Jahr spielen sollte, wie es dem gesamteuropäischen Trend und der ökonomischen Notwendigkeit entspräche. – Eine Gemeinschaftsarbeit von FRANCESCO COTTICELLI und PAOLOGIOVANNI MAIONE setzt sich ausgehend von historischen Dokumenten (Pachtverträgen, Bittschriften etc.) das neapolitanische Teatro di San Bartolomeo betreffend mit der Entstehung der Institution Theater, den Spielplänen, der Belegschaft und der gesellschaftlichen Bedeutung des Theaters in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auseinander (S. 373-478).

FRANCO CARMELO GRECO liefert Hintergründe zum Theaterdialog *Belvederius sive Theatrum* des Juristen und Literaten Gennaro Parrino (lat. Originaltext und it. Übers. im Anhang), in dem es um dramaturgische Fragen, antikes und zeitgenössisches Theater und die Schauspielkunst geht (S. 479-562). – Mit neapolitanischen Einflüssen auf die maltesische Dramen- und Theaterproduktion des 18. Jahrhunderts befaßt sich JOSEPH EYNAUD (S. 563-579). – ADRIAN STIVALA konzentriert sich auf den maltesischen Komponisten Nicolò Isouard (1775-1818), der zunächst im Dienst des Malteserordens stand, 1799 von General Vabois nach Paris geholt wurde und zahlreiche ernste und komische Opern schrieb.

Vom Dramenschaffen Caterinas II. von Rußland und insbesondere von ihrem Stück *Eine unerwartetes Abenteuer*, das viele Ähnlichkeiten mit Diderots bürgerlichen Dramen *Le fils naturel* und *Le père de famille* aufweist, handelt der Aufsatz von GIOVANNA MORACCI (S. 581-596). – FLORA MELE befaßt sich mit dem hier erstmals veröffentlichten Vaudeville-Einakter *Les Jumelles* von Charles-Simon Favart (S. 597-632). – MARINA MAYRHOFER bietet eine ausführliche Analyse der *Armida* von Antonio Salieri (S. 633-662, mit Notenbeispielen). – Ein von SEBASTIANO GIACOBELLO und MARINA MARINO ediertes Dokument von 1801, *Raccolta delle leggi di Napoli de' stabilimenti*

de' teatri e spettacoli de' reali dominij, beschließt den Band, der wohl eher einen kleinen Kreis von Spezialisten ansprechen dürfte als das große Publikum. – SYLVIA TSCHÖRNER (Innsbruck)

*JUAN JOSÉ CARRERAS, *Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724*, aus: RAINER KLEINERTZ (Hrsg.), *Teatro y música en España (siglo XVIII)*. Simposio internacional. Salamanca 1994, Kassel – Berlin: Reichenberger 1996, S. 49-77

In der fraglichen Zeit wurden vier „dramma musical“, „melodrama musical“ oder „dramma musico“ genannte Werke (*Las Amazonas de España; Amor es todo invención, Jupiter, y Amphitruon; Angélica y Medoro; La hazaña mayor de Alcides*) und eine „comedia“ (*Fieras afemina amor*, nach Calderón) aufgeführt, die sämtlich – nicht nur durch die Beteiligung des Komponisten Giacomo Facco an vieren davon – italienischen Einfluß erkennen lassen. „El cultivo de espectáculos de ‘ópera española’ y su fuerte impacto en el público madrileño tiene un fuerte impulso al menos una década antes de lo generalmente admitido“ (S. 62). Wertvoller Dokumentenanhang (S. 63-77).

Händel-Jahrbuch. Hg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e.V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale), 48. Jg. (2002), Kassel etc.: Bärenreiter 2002, 352 S.

Friedrich Chrysanders hundertster Todestag 2001 legte für die Wissenschaftliche Konferenz während der Händel-Festspiele das Thema „Händel-Forschung – Händel-Festspiele“ nahe. Der neue Band des Jahrbuchs (vgl. zuletzt hier 9, 19f.) versammelt die siebzehn dort vorgetragenen Referate.

DONALD BURROWS (*From Chrysanter to 2001: the Progress of Handel Scholarship*, S. 13-33) zeichnet den Gang der Händel-Forschung in England und Deutschland seit dem 19. Jh. (vgl. S. 18ff. zu Chrysanders Einrichtung des *Messias* für moderne Aufführungen, und zur englischen *Messias*-Philologie um 1900) bis zum „real revival of Handel studies“ nach dem Zweiten Weltkrieg nach (S. 29); er schließt mit einer Würdigung des Werkkatalogs von B. BASELT und der Hallischen Händel-Ausg. (S. 31-33).

HANS JOACHIM MARX (*Das Händel-Bild Chrysanders*, S. 35-44) weist auf die Bedeutung von G.F. Gervinus (dessen „Interpretationsmuster“ Chrysanter allerdings „weitgehend abgelehnt hat“, S. 38) für Chrysanders Händel-Biographie hin („Chrysanter und Gervinus haben sicherlich die große schöpferische Kraft Händels erkannt, nicht aber seine zeitgebundene, musikgeschichtliche Bedeutung“, S. 38), faßt die editorischen Richtlinien der Gesamtausgabe zusammen (S. 39f.) und charakterisiert die Bearbeitungen von Oratorien Händels: „Es hat den Anschein, als ob Chrysanter seine historischen Erkenntnisse (...) mit seinen ästhetischen Vorstellungen nicht in Einklang bringen konnte“ (S. 42).

GRAYDON BEEKS (*Friedrich Chrysanter and the Editorial History of „O Praise the Lord with One Consent,“ HWV 254*, S. 45-56) skizziert die hs.liche Überlieferung des (von Chrysanter sehr mangelhaft edierten) Anthem und listet spätere Ausgaben auf. „The editorial history of HWV 254 provides a cautionary tale about the dangers of basing an edition on an incomplete collation of the sources“ (S. 55). – ANNETTE LANDGRAF (*Die Händel-Bearbeitungen Friedrich Chrysanders*, S. 57-69) verdeutlicht Chrysanders Bearbeitungspraxis am Beispiel *Israel in Egypt*. „Chrysanter hat wichtige Denkanstöße gegeben (...) Aber er hat auch Eingriffe in das Werk als solches, in seine Struktur vorgenommen, mit dem Bestreben, den Rezipienten ein interessantes packendes Oratorium ohne etwaige Längen zu bieten. (...) Die Rechtfertigung dafür sah er (...) in Händels eigener Praxis“ (S. 68).

PAUL VAN REIEN (*Die Händel-Klavirauszüge Friedrich Chrysanders und seiner „Nachfolger“*, S. 71-102) geht von Julius Schöffers Kritik (1876) an Chrysanders Klavirauszügen zu *Saul, Belsazar, Josua* und *Alcina* aus. Die für den praktischen Gebrauch eingerichteten „Händel-Klavirauszüge von und nach Chrysanter“ bieten insgesamt „kein sehr befriedigendes, geschweige denn erfreuliches Bild“ (S. 75), wie an zahlreichen Beispielen demonstriert wird.

TERENCE BEST (*Friedrich Chrysander and Handel's Italian texts*, S. 103-110) kommentiert verderbte Stellen in Ausgaben der Opern und Kantaten: Chrysander, der des Italienischen nicht vollständig mächtig war (S. 104), übernahm Abschreibfehler aus den von John Christopher Smith sen. kopierten Direktionspartituren der Opern (S. 104-106); bei der Edition der Kantaten (deren Texte nicht gedruckt vorlagen) nach den Autographen unterließen ihm selbst zahlreiche Lesefehler (S. 107-109).

WERNER RACKWITZ (*Friedrich Chrysander, der Judas Maccabaeus und der Deutsch-französische Krieg 1870/71*, S. 111-125) erinnert anlässlich einer *Judas Maccabaeus*-Aufführung in Berlin 1870 an die (patriotisch motivierte) frühere von 1814 (S. 113-115), verweist auf eher unerfreuliche Lieder, die Chrysander als Kommentar zum Krieg von 1870/71 verfaßte (S. 116-119) und charakterisiert ihn als wohl demokratisch gesinnten (S. 122) Bewunderer Bismarcks, mit dem der Händel-Forscher freundschaftlichen Umgang pflegte (S. 123).

KONSTANZE MUSKETA (*Friedrich Chrysanders Briefwechsel mit dem Verlagshaus Schott & Co. in London. Dokumente aus dem Chrysander-Nachlass des Händel-Hauses*, S. 127-134) teilt Proben aus den (über 300) Briefen mit, die Chrysander 1857-1881 an Johann Baptist Wolf, den Geschäftsführer der Londoner Schott-Filiale, richtete; u.a. interessante Details zur Hamburger Druckerei (S. 133).

RICHARD G. KING (*Victor Schoelcher's Manuscript Handel Biographies and Catalogues*, S. 135-157) beschreibt die frz. Hss. von Schoelchers (der als Gegner Napoléons III 1852-1870 im englischen Exil lebte) 1857 auf englisch publizierte Händel-Biographie (ergänzte und korrigierte Fassungen von 1857-59 bzw. 1891-93) und die beiden ungedruckten Werkkataloge aus den 50er und 60er Jahren, die der späteren Forschung wichtige Anregungen gaben.

MICHAEL PACHOLKE (*Händels Notenschrift*, S. 159-182) kommentiert Eigenheiten und Fehlerquellen in Händels Notenschrift aus der Sicht des Herausgebers. „Was die Synthese von rationaler Schreibweise, Schönheit und Lesbarkeit anbelangt, ist Händels Schriftbild meisterhaft. (S. 160)“

KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER (*Structura et sonus. Zum Verhältnis von Form und Klanggestalt im Corelli'schen [sic] Typus des Concerto grosso bei Geminiani und Händel*, S. 183-190) fragt, „wie sich jeweils die Formgestaltung der Sätze zur Klangtechnik von solistischen und orchestralen Partien verhält“ (S. 183).

ERIK FISCHER (*Das „Nachleben“ Georg Friedrich Händels, oder: Die Inszenierung einer Rezeptionsgeschichte als Wirkungsgeschichte*, S. 191-197) verdeutlicht am Beispiel der Händel-'Commemoration' 1784 (in Auseinandersetzung mit HOGWOOD), wie problematisch es ist, „die Händelsche Rezeptionsgeschichte allein vom Werk her“ erfassen zu wollen (S. 197).

KLAUS HORTSCHANSKY (*Franz Willner und seine Händel-Aufführungen*, S. 199-208): Willner (1832-1902), der 1869/70 die Uraufführungen von *Rheingold* und *Walküre* in München leitete, brachte (u.a. zwischen 1854 und 1863 in Aachen) auch eine Reihe von Oratorien und anderen Chorwerken Händels zur Aufführung. Den von Chrysander „in der Werkausgabe beschrifteten Weg“ konnte er „praxisgebunden nicht ganz so schnell mitgehen“ (S. 208). – MARIA ZDUNIAK (*Die Aufführungen von Georg Friedrich Händels Oratorium Messias im 18. und 19. Jh. in Breslau*, S. 209-219) listet die Aufführungen seit der 1788 von Johann Adam Hiller dirigierten auf (zu Hillers *Messias*-Aufführungen in Leipzig 1786/87 vgl. A. MONHEIM, dazu hier 9,20).

WOLFGANG RUF (*Hermann Abert und die Händel-Renaissance*, S. 221-231): Abert „hat sich nicht als Forscher in Sachen Händel betätigt, aber er hat der Forschung wichtige Impulse gegeben“ (S. 221). „Erst während des Weltkriegs entdeckte Abert Händel als Identifikationsfigur der Deutschen“ (S. 231) und regte seine Schüler H. Niedecken-Gebhard und O. Hagen zur Beschäftigung mit den Opern an. – EDWIN WERNER (*Hallsische Händel-Feste vor 1952*, S. 233-249) bietet eine Chronologie der Händel-Aufführungen in Halle 1803-1952 (S. 244-249) und konzentriert sich auf die Händel-Feste 1922, 1935 und 1948. – KARIN ZAUFITZ (*Die Suche nach dem authentischen Klang... Zu einigen Aspekten der Bearbeitung und Interpretation der Händeloper in Halle zu Beginn der 50er Jahre unter dem Gesichtspunkt ihres historischen Stellenwertes*, S. 251-258) würdigt die Leistung Horst-Tanu Margrafs, „die Musizierweise der Händelzeit (...) mit den Belangen des modernen Theaters aus einer wechselseitig zwingenden Motivation heraus zu verknüpfen“ (S. 251): „Suche nach dem authentischen Klangbild im Dienste eines emotional betonten und von pädagogischer Deutlichkeit geprägten realistischen Musiktheaters! (S. 257)“ – aber geht das wirklich zusammen?? [Vgl. auch ihren hier 9,20 angezeigten Beitrag.]

REINHARD STROHMS Festvortrag (*Ein Staatskomponist ohne Grenzen*, S. 261-277) befaßt sich mit der politisch-ideologischen Funktionalisierung von Händels Werk und Person nicht nur in England, von seiner eigenen Zeit (als er es „nicht so sehr mit einer Staatsidee als mit konkreten Machtin-

teressen zu tun hatte“, S. 262) über die „bürgerlich-nationalistische Händelverehrung“ des 19. Jhs (S. 271) bis zur Postmoderne („Es gibt keine staatspolitische Aufgabe mehr für Händels Erbe“, S. 277).

Vor dem Berichtsteil weist ein „freier Forschungsbeitrag“ von GESINE SCHAUERTE (*Purcells Glocken und Luthers Choral. Anklänge englischer und deutscher Kirchenmusik in Händels Oratorium L'Allegro, Il Pensieroso, Ed II Moderato*, S. 281-295) auf ein bisher übersehenes Purcell-Zitat (aus dem Anthem *Rejoice the Lord alway*) in der Neufassung des *Allegro*-Schlußchors (Nr. 19a) hin (S. 288ff.).

*Pietro Metastasio, *Drammi per musica. I. Il periodo italiano 1724-1730*, a cura di ANNA LAURA BELLINA (Esperia. Collana di classici italiani), Venezia: Marsilio 2002, 621 S.

In Zukunft wird man sich wohl daran gewöhnen müssen, daß die „edizione cartacea“ (‘Papierversion’, vgl. S. 51) nicht länger von einer „versione membranacea“ (‘auf Pergament’), sondern von der „edizione elettronica“ abzugrenzen ist: Die neue (auf drei Bde angelegte, vgl. S. 47) Edition bietet in der ‘Papier’-Fassung (vgl. S. 51-54) die Texte der (von Giuseppe Pezzana edierten, vgl. S. 26f.) Ausgabe des Pariser Verlags Hérissant, 1780-83; parallel erscheint eine (von uns nicht konsultierte) Fassung auf CD-ROM, die den vollständigen Text aller irgendwie bedeutsamen Drucke bietet (vgl. S. 60-63).

Die Einleitung (S. 9-35) informiert (vor allem auf der Grundlage von Metastasios Korrespondenz) über Neubearbeitungen der Libretti von Metastasio selbst und die verschiedenen Werkausgaben; ein kurzer Abriß der Biographie des Autors (S. 37-45) informiert auch über die von ihm benutzten Quellen. Der erste Band enthält die sieben vor Metastasios Berufung nach Wien entstandenen *drammi per musica*: *Didone abbandonata*, *Siroe*, *Catone in Utica*, *Ezio*, *Semiramide*, *Alessandro nell'Indie* und *Artaserse* – wobei die Ausg. Hérissant von *Didone*, *Semiramide* und *Alessandro* die Überarbeitungen aus den 50er Jahren bietet. Der dritte Akt von *Catone in Utica* erscheint nur in der abgemilderten Form, ohne den Tod des Protagonisten auf offener Bühne (dagegen bietet meine Metastasio-Ausgabe auf altdomischem Papier: 16 Bde, Firenze, dal Gabinetto di Pallade 1819, eine der *descriptae* der Hérissant-Ed. [vgl. S. 51], beide Schlüsse – was einmal mehr Anlaß zu tiefsinnigen Betrachtungen über den Fortschritt im allgemeinen und im besonderen geben könnte). *L'Impresario delle Canarie* fehlt hier wie in allen älteren Werkausgaben (vgl. S. 30). Der Einleitungsteil enthält auch die (nicht sehr zahlreichen) textkritischen Anmerkungen (S. 56-59; unten auf der betreffenden Seite wäre praktischer) und die (einleuchtenden) Transkriptionsregeln (S. 64f.). Der Bericht über Erfahrungen mit der Library of Congress in Zeiten von Anthrax (S. 62) wird künftige Alltags- und Sozialhistoriker glücklich machen.

Der wertvolle Kommentar (S. 583-621; vgl. S. 54-56) geht nicht auf die Rezeptionsgeschichte von Metastasios Libretti ein (vgl. S. 54); neben Sacherläuterungen werden vor allem metrische Schemata der *pezzi chiusi* und reichhaltige Hinweise auf Parallelen in der antiken und modernen (italienischen und französischen) Literatur geboten. Die handliche, schön gedruckte Edition wird künftig gute Dienste leisten; hoffentlich lassen die Bände II und III nicht lange auf sich warten.

ALBERTO BENISCELLI, *Felicità sognate. Il teatro di Metastasio*, Genova: il melangolo 2000, 183 S. [vgl. hier 8,21]

Rezension: ALBERT GIER, Italienisch 48 (November 2002), S. 114-116

*JUAN JOSÉ CARRERAS, „*Terminare a schiaffoni*“; *la prima compagnia de opera italiana en Madrid (1738/39)*, aus: Artigrama 12 (1996-97), S. 99-121

Zu den Gründen für das Scheitern der ersten kommerziellen italienischen Operntruppe, die vom 9. (nicht 16., vgl. S. 101f.) Februar 1738 bis Mai 1739 im Theater der Caños del Peral fünf Opern Metastasios aufführte (davon zwei in Vertonungen J.A. Hasses, S. 101; eine sechste Oper wurde Ende 1739 / Anfang 1740 gegeben, vgl. S. 115): Der Hof, der die Italiener maßgeblich förderte (vgl. S. 108), erwartete im Gegenzug die Mitwirkung der Sänger bei Festaufführungen (*Alessandro nelle Indie* im Theater des Buen Retiro am 8. Juni 1738, vgl. S. 110), was mit den Erfordernissen eines kommerziellen, von einem Impresario geleiteten Theaterunternehmens nicht zu vereinbaren war.

**Musik und Theater am Hofe der Bayreuther Markgräfin Wilhelmine*. Symposium zum 250-jährigen Jubiläum des Markgräflichen Opernhauses am 2. Juli 1998, hg. von PETER NIEDERMÜLLER und REINHARD WIESEND (Schriften zur Musikwissenschaft, 7), Mainz: Arc Edition 2002, 205 S.

Der Tagungsband bietet sechs Beiträge zur Markgräfin Wilhelmine und ihrem Umfeld (zwei weitere am 7. Juli 1998 gehaltene Vorträge fehlen, vgl. S. 11). RUDOLF ENDRES (*Wilhelmine von Bayreuth*, S. 13-25) bietet ein knappes Lebensbild der Markgräfin (1709-1758). – IRENE HEGEN (*Neue Dokumente und Überlegungen zur Musikgeschichte der Wilhelminezeit*, S. 27-57), vor allem zu Wilhelmines Cembalokonzert (eine vollständige, die bisher unbekannt Solostimme enthaltende Hs. wurde 1997 von der Verf. aufgefunden, vgl. S. 29, und 2000 veröffentlicht), zu ihrem Generalbaßspiel (S. 41) und zu den Instrumenten, die sie besaß (vgl. die Liste ihrer „nachgelassenen Klavierre“, S. 45). Im Zusammenhang mit der Musikakademie in Bayreuth (S. 47ff.) ist auch von ihren Libretti die Rede (sieben insgesamt, S. 53f.); wie ihr Bruder Friedrich II. dichtete sie französisch und ließ ihre Texte von anderen ins Italienische übersetzen. 1751 wurde Wilhelmine in die römische Accademia dell'Arcadia aufgenommen (vgl. S. 54-57 zu ihrem Diplom, das sich heute im Geheimen Staatsarchiv – Preußischer Kulturbesitz, Berlin, befindet). – HANS-JOACHIM BAUER (*František Benda, ein Musiker aus Berlin zu Gast in Bayreuth*, S. 59-66), zu den „näheren Lebensumständen eines Konzertmeisters der Hofkapelle des Königs von Preußen“, der auch wiederholt „Gast und Lehrer der Markgräfin von Bayreuth“ war (S. 65). – SUSANNE VILL (*Argenore inszenieren. Die Oper von Wilhelmine von Bayreuth im Markgrafentheater Erlangen*, S. 67-83), stellt ihre eigene Inszenierung (Erlangen 1993) von Wilhelmines Oper *Argenore* vor, die das Libretto als verkappte Autobiographie auffaßte (die Konstellation Argenore – Ormondo – Palmide entspreche dem Verhältnis Friedrich Wilhelm I. – Friedrich (II.) – Wilhelmine, vgl. S. 75f.). Unabhängig davon, ob diese Lesart überzeugt oder nicht [daß knapp die Hälfte der Arientexte älteren Libretti entnommen wurden, scheint eher gegen den Bekenntnischarakter zu sprechen], rückt sie natürlich nicht das Werk, sondern die äußeren Umstände seiner Entstehung ins Zentrum. Die erklärte Absicht, „den dramatischen Atem der Handlung“ zu „realisieren“ (S. 81), läßt ihm übrigen eher auf einen anachronistischen Zugriff schließen. – REINHARD WIESEND (*Der Bayreuther Ezio von 1748: ein Machwerk?*, S. 85-96) stellt die Bayreuther Version des Metastasio-Librettos vor. Der Text wurde extrem gekürzt (es blieben nur 38 % der originalen Rezitative übrig, vgl. S. 88), ohne Rücksicht auf die Versform (vgl. S. 88-91 [in der S. 89f. zitierten Passage ergeben die hypometrischen Verse „La fedeltade imiti? / è sciolto il freno“ zusammen einen regulären Endecasillabo. Andere Bruchstücke lassen sich zu zehn- oder zwölfsilbigen Versen zusammenfassen; es wäre zu prüfen, ob solche Unregelmäßigkeiten nicht durch die Nachlässigkeit des Setzers, bzw. des Korrektors zu erklären sind]). Die Musik hatte vermutlich Pasticcio-Charakter, Johann Adolf Hasse, der sich im Juni 1748 in Bayreuth aufhielt (vgl. S. 86f.), steuerte höchstens einzelne Arien bei (vgl. S. 93f.; außerdem S. HENZE-DÖHRING, S. 109-111). Wilhelmine scheint die „Akzentuierung des Szenisch-Visuellen“ (S. 95), auch durch Balletteinlagen, wichtiger gewesen zu sein als das Libretto. – SABINE HENZE-DÖHRING (*Konzeption einer höfischen Musikkultur*, S. 97-118) gibt einen Überblick über das Repertoire des Hoftheaters 1735-1756 (S. 100-104): Angesichts der hohen Kosten (vgl. S. 99) konnte sich die Markgräfin selten mehr als eine Oper pro Jahr leisten. Nach

einem Berlin-Aufenthalt 1750 wird die Oper zu einem „Satelliten‘ des Berliner Hoftheaters“ (S. 115): Erst von diesem Zeitpunkt an (also nach *Ezio*) datiert Frau HENZE-DÖHRING die Ausrichtung vor allem auf Bühnenmaschinerie, Ballette und Sujets (vgl. S. 113). Musterbeispiel des neuen Stils ist die Adaptation von Voltaires Tragödie *Sémiramis* 1753 (Text von Wilhelmine, vgl. S. 114f.).

Sehr verdienstvoll und hochwillkommen ist die Facsimile-Reproduktion von Wilhelmines (zweisprachig, frz.-it. gedrucktem) Libretto zur allegorischen Festa teatrale *L'Uomo* von 1754 (S. 127-205; zum philosophischen Gehalt vgl. HENZE-DÖHRING, S. 116); die Musik zu zwei Cavatinen komponierte sie selbst.

ELISABETH STEINDL, *Pamela im Wandel. Carlo Goldonis Bearbeitungen des Romans Pamela: Or, Virtue Rewarded* von Samuel Richardson (Wiener Beiträge zu Komparatistik und Romanistik, 10), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 2002, 184 S.

Leider kommt diese Wiener Diss. über das Niveau einer nicht allzu guten Hauptseminararbeit nicht hinaus. Frau STEINDL vergleicht Richardsons Roman (1740), Goldonis Komödie *La Pamela* (1750) und das Libretto *La Buona Figliuola* – da ihr offenbar der zur Uraufführung von Dunis Vertonung (Parma 1757) gedruckte Text [Sartori 4167] nicht zur Verfügung stand, vermag sie nicht zu sagen, ob die Ensemble-Finali von Goldoni oder erst von Piccinni (UA seiner Vertonung: 1760) eingeführt wurden (vgl. S. 122). Knappe Bemerkungen zur „gegenseitigen Erhellung von Musik und Literatur“ (S. 19-26) zitieren natürlich Mozarts Brief über die Poesie als „der Musick gehorsame Tochter“, Straussens *Capriccio* und A.A. ABERTS unselige Charakterisierung des Librettos als „keine Dichtung in landläufigem Sinne“ (S. 24) – spätestens wenn man belehrt wird, Schauspieler hätten in der frühen Neuzeit „keinen Anspruch auf ein kirchliches Begräbnis“ gehabt (S. 100), kommt einem Flauberts *Dictionnaire des idées reçues* in den Sinn. Die Bemerkungen zum Libretto als Gegenstand der Literaturwissenschaft (S. 22-26) spiegeln den Forschungsstand von 1970, obwohl auch neuere Arbeiten zitiert werden. – Die folgenden Kapitel behandeln „Die Gattungstransformation als technische Herausforderung“ (S. 27-47; wesentlich zum Wechsel von der Figurenperspektive der Briefe schreibenden Pamela Richardsons zur dramatischen Darstellungsform, S. 32f., und zur Verknappung und Veränderung der Handlung), die Propagierung bürgerlicher Werte bei Richardson und Goldoni (S. 49-95; daß Goldonis *Pamela* und die *buona figliuola* Cecchina beide adlig sind, wird natürlich konstatiert [vgl. S. 75], aber die Bedeutung dieser Änderung wird kaum diskutiert) und die Bedeutung von Komödie und Libretto für Goldonis Theaterreform (S. 97-161; für *La buona figliuola* wird zutreffend, aber nicht über den Stand der Forschung hinausgehend auf die u.a. von französischen Vorbildern geprägte Empfindsamkeit [S. 148f.] und die Bedeutung der *parti serie* und *mezzi caratteri* neben den *parti buffe* verwiesen [S. 145f.]). Auf den Gedanken, Goldonis Libretto mit Voltaires eng verwandter (vgl. S. 44f.) *Nanine* zu vergleichen oder die Veränderungen des Textes durch (mindestens) drei Vertonungen (vgl. S. 17) hindurch zu verfolgen, ist Frau STEINDL nicht gekommen; und da sie mit ihren Texten nicht übermäßig viel anzufangen weiß, schwadroniert sie lieber über alles und jedes. So liest man Abenteuerliches z.B. über den Karneval in Venedig, der angeblich „von Anfang Oktober bis zu Christi Himmelfahrt“ gedauert habe, immerhin „in der Fastenzeit vor Weihnachten [sic] und Ostern unterbrochen“ worden sei (S. 55; hier sind ihr offenbar Karneval und Opern-Stationen durcheinandergeraten, vgl. S. 60). In diesem Zusammenhang wird auch eine Reader's Digest-Version von Bachtins Karnevals-konzept geboten (S. 55f.), die Bachtin-Kritik der letzten 30 Jahre wird natürlich ignoriert. Die Ursprünge der Commedia dell'arte werden (S. 97-100) abgehandelt, ohne daß eine einzige einschlägige Forschungsarbeit zitiert wird; als antike Vorbilder werden Plautus und Terenz genannt, der Mimus kommt nicht vor. „Die Wurzeln der Komischen Oper“ werden bei der Florentiner Camerata gesucht (S. 111), und die Behauptung, Monteverdi ebne „die Bahn für ein klares *prima la musica*“ (S. 112), kann nur auf einem eklatanten Mißverständnis beruhen. Neben ein paar hübschen Stilblüten („Die Regierung der Serenissima sieht sich aufgrund zu großer Ausschreitungen sogar veranlaßt einzuschreiten“, S. 60) bleibt als Gewinn der Lektüre somit nur die Erkenntnis, daß „das Wasserclosett (1778) und die Entwicklung der Gasbeleuchtung (1798) (...) weitere Zeichen des unaufhaltsamen Fortschritts“ sind (S. 77).

GERHARD CROLL, *Gluck-Schriften. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge 1967-2002*, hg. von IRENE BRANDENBURG und ELISABETH RICHTER unter Mitarbeit von RENATE CROLL mit einem Geleitwort von JOSEF-HORST LEDERER (Gluck-Studien, 4), Kassel etc.: Bärenreiter 2003, 387 S.

Der vierte Band der Gluck-Studien (zum dritten vgl. hier 9,23f.) vereinigt knapp ein halbes Hundert kleinere Arbeiten (darunter auch einige bisher ungedruckte Vorträge, vgl. das Verzeichnis der Erstveröffentlichungen, S. 361-364) des Nestors der Gluck-Forschung und früheren Herausgebers der Gesamtausgabe, GERHARD CROLL, anlässlich seines 75. Geburtstags. Die (unverändert wiedergegebenen, vgl. S. 9) Beiträge sind in neun, unterschiedlich gewichtige Abteilungen gegliedert: Die erste, *Gluck in Wien*, bietet zwei knappe Überblicksdarstellungen (S. 15-25). Sechs Beiträge sind den *Musikdramen* gewidmet (S. 27-62): Ein Vortrag zu *Orfeo ed Euridice* (S. 27-38) stellt die Bedeutung editionsphilologischer Forschung für die Aufführungspraxis heraus. – *Glucks Alceste in Wien und Paris* (S. 39-43), u.a. zur nachträglichen Wiedereinführung der Figur des Herkules in der frz. Fassung (S. 42). – *Gluck, Alceste und Salieri in Wien und Italien* (S. 45-49), Salieri assistierte Gluck bei den Wiener *Alceste*-Aufführungen 1767/68 und 1770 und leitete selbständig die Einstudierungen 1781/82 und 1810. Der Programmheft-Beitrag *Glucks Echo und Narziss im Hellbrunner Steintheater* (S. 61f.) stellt die wenig bekannte „musikalische Ekloge“ vor.

Mit den *Tanzdramen* beschäftigen sich fünf Texte (S. 63-87). *Glucks Don Juan freigesprochen. Bemerkungen zum Brand des Kärntnertheaters von 1761* (S. 71-74) präzisiert, daß der Brand im Anschluß an eine Aufführung des Schauspiels *Don Juan* von Prehauser ausbrach, während das Ballett *Don Juan* von Gluck und Angiolini am gleichen Abend im Burgtheater gegeben wurde. – *Gluck in Wien – 1762. Zwischen Don Juan und Orfeo ed Euridice* (S. 75-83) teilt u.a. den Text der anlässlich der Aufführung der Ballettpantomime *Citera assediata* (1762) von Angiolini verfaßten Dissertation mit (S. 79-83; zu Glucks *Cythère assiégée* vgl. D. SCHMIDT, dazu hier 9,23). – *Ein unbekanntes tragisches Ballett von Gluck* (S. 85-87) machte 1970 erstmals auf das 1765 aufgeführte *Iphigenie*-Ballett von Gluck und Angiolini aufmerksam; in I. BRANDENBURGS Werkverzeichnis in der neuen MGG (Personenteil, Bd 7, Sp. 1147) werden Musik und Szenarium nach wie vor als „verschollen“ bezeichnet.

Den *Italienischen Opere serie* und *Opernserenaden* sind neun Beiträge gewidmet (S. 89-145). Die *Bemerkungen zum Verhältnis von Opera seria und Ballett im 18. Jh.* (S. 89-96) verdeutlichen an Beispielen von späten 17. bis späten 18. Jh. die jeweilige Funktion der *Balli*. – *Glucks Debüt am Burgtheater: Semiramide riconosciuta als Festoper für die Wiedereröffnung des Wiener Burgtheaters 1748* (S. 97-103) stellt die Parallele zwischen der souveränen Herrscherin Semiramide und Kaiserin Maria Theresia heraus (S. 99) und zitiert Metastasios Urteil über Glucks „musica arcivandalica insopportabile“ (S. 103). – *Le Cinesi, eine Opernserenade von Christoph Willibald Gluck* (S. 121-128), ursprünglich im Beiheft der CD-Aufnahme erschienen, stellt das kleine Werk (auf einen Text von Metastasio) vor, das im September 1754 während eines Festes auf Schloßhof an der March aufgeführt wurde. „*Fundort Sammelband*“. *Zwei unbekannte Cori von Christoph Willibald Gluck* (S. 129-135), zu für dasselbe Fest entstandenen Kompositionen; die Texte stammen von Metastasio (aus *Olimpiade* und der Festa teatrale *Il tempio dell'eternità*, mit einigen neuen Versen, vgl. S. 131f.). – Metastasio verfaßte auch die Pastorella *La danza* (für Sopran und Tenor), die Gluck 1755 vertonte (S. 137-139), und die Azione teatrale *La corona*, die 1765 zum Namenstag des Kaisers Franz I. Stephan von vier Erzherzoginnen aufgeführt werden sollte, wozu es nicht kam, weil der Kaiser kurz vorher starb (vgl. S. 141-145).

Ebenfalls neun Studien beschäftigen sich mit *Gluck und seinen Zeitgenossen* (S. 147-220). *Giacomo Durazzo in Wien. Musik und Politik am Kaiserhof (1754-1764)* rekapituliert Durazzos prägenden Einfluß in den Bereichen Opéra-comique, Opera seria und Bühnentanz. *Durazzo, Cavaliere di Musica – Gluck, Cavaliere dello Sperone d'Oro* (S. 159-166) widmet sich vor allem der Festa teatrale *L'innocenza giustificata* (1755), Text von Durazzo, der aber die Arientexte (bis auf die letzte Szene) älteren Werken Metastasios entnahm; dem „allegorischen und typisierendes Charakter“ der Texte Metastasios stünden die dramatische Handlung entfaltende Rezitative als ein „Akt der Reform bereits vor der so genannten ‘Gluckschen Opernreform’“ gegenüber (S. 164f.). – *Haydn – Philemon und Baucis – Gluck* (S. 167-175) vergleicht Glucks *Atto di Bauci e Filemone* aus den *Feste d'Apollo* (Parma 1769) und Haydns Marionetten-Oper (Libretto von Gottlieb Konrad Pfeffel, 1773). – *Gluck und Mozart* (S. 177-183): „Gluck sucht zunächst nach Klarheit und Ordnung der Gedanken (wenn auch nicht

Libretti des 20. Jahrhunderts in der Sammlung des Dokumentationszentrums

(Repertoire-Stücke wie *Der Rosenkavalier* oder *Turandot* wurden nicht aufgenommen)

HERBERT ASMUDI, *Die Geschichte von dem kleinen blauen Bergsee und dem alten Adler*. Eine Taschenoper. [Musik von] WILFRIED HILLER. Libretto, Mainz – London etc.: Schott 1997, 36 S.

[W.H. AUDEN und CH. KALLMAN], *The Bassarids – Die Bassariden* in der Bearbeitung der Berliner Festspiele 1986 (Redaktion BERND KRÜGER). Dte. Übers. von MARIA BOSSE-SPORLEDER. Musik von HANS WERNER HENZE, in: Programmheft Staatsoper Stuttgart, Premiere 15.12.1989, unpaginiert

BRUNO BARILLI, *Emiral*. Dramma lirico in un atto [UA 1924], in: *Le guerre serbe*, a cura di GIORGIO PELLEGRINI, Roma: Editori Riuniti 1993, XXXIV + 118 S., hier S. 79-99

ENRIQUE BECK, *Bluthochzeit*. Lyrische Tragödie in zwei Akten (sieben Bildern) von FEDERICO GARCÍA LORCA. Deutsch von E.B. Musik von WOLFGANG FORTNER, Mainz: B. Schott's Söhne 1957, 62 S.

WALDEMAR BLOCH, *Der Diener zweier Herren*. Komische Oper in drei Akten (Nach Goldoni), Wien – München: Doblinger 1960, 55 S.

LUIS CARANDELL, *Timón de Atenas*. Ópera en dos actos, basado en la obra de William Shakespeare. Música de JACOBO DURAN-LORIGA, in: Programmheft Teatro Lírico Nacional La Zarzuela, Madrid, 1992, S. 21-40

LUISA COSTA GOMES, *Corvo Branco* de PHILIP GLASS y ROBERT WILSON. Opera en cinco actos. Libreto de L.C.G. Estrenada en el Teatro Camões de Lisboa el 26 de septiembre de 1998, in: Programmheft Teatro Real (Madrid) 1998, S. 29-77

LUIGI DALLAPICCOLA, *Il prigioniero*. Opera in un prologo e un atto, libretto e musica di L.D., in: Programmheft Teatro Regio Torino, Spielzeit 2001-2002, S. 75-83

JORGE DÍAZ s. ANA ROSSETTI

[J.R. ENCINAR], *Figaro*. Ópera en un acto y diez escenas, según idea de JOSÉ RAMÓN ENCINAR, con textos de BEAUMARCHAIS, BOITO, GOETHE, PEPOLI, DA PONTE, RABELAIS, SHAKESPEARE, STERBINI, WAGNER y propios. Música de JOSÉ RAMÓN ENCINAR, Programmheft Teatro Lírico Nacional La Zarzuela, Madrid, 1988, S. 13-43

GIOVACCHINO FORZANO, *Edipo re*. Dramma in un atto dall'omonima tragedia di SOFOCLE. Musica di RUGGERO LEONCAVALLO [e GIOVANNI PENNACCHIO], in: Programmheft Teatro Regio Torino, Spielzeit 2001-2002, S. 165-180

CHRISTOPHER FRY, *Das verlorene Paradies*. Rappresentazione. Libretto nach John Milton. Deutsche Nachdichtung von HANS WOLLSCHLÄGER. Musik von KRZYSZTOF PENDERECKI, in: Programmheft Staatsoper Stuttgart o.J., S. 65-105

ROLF GERLACH (Bearbeitung: ROBERT GROSSMANN), *Zauberberg*. Oper in zwei Akten nach dem Roman von Thomas Mann, Musik: ROBERT GROSSMANN, in: Programmheft Stadttheater Chur [Uraufführung #####], S. 22-47

ALICE GOODMAN, *Nixon in China*. Oper in drei Akten. Musik von JOHN ADAMS. Libretto engl. – dt., dt.e Prosaübers. KARIN ABELS, in: Programmheft Oper Frankfurt, Saison 1992/93, S. 37-61

JAMES GRUN, *Die Rose vom Liebesgarten*. Romantische Oper in zwei Akten, Vor- und Nachspiel. Musik von HANS PFITZNER. Vollständiges Libretto, in: Programmheft Opernhaus Zürich. Spielzeit 1998/99, nicht paginiert

DOMENICO GUACCERO, *Rappresentazione et esercizio* [1968]. Azione sacra per dodici esecutori (otto cantanti/attori, un direttore e tre strumentisti). Testi tratti da Antico e Nuovo Testamento, NOTKER BALBULUS e SAN JUAN DE LA CRUZ (in ebraico, grieco, latino, spagnolo, italiano e in dialetto artificiale sardo-pugliese), in: Programmheft terror vocis. Tre opere di teatro musicale. 37° festival di nuova consonanza. Roma marzo/maggio 2001, S. 29-36

DAVID HARSENT, *Gawain* [Musik von HARRISON BIRTWISTLE], London: Universal Edition 1991, 88 S. [Photokopie]

RUDOLF HERFURTNER, *Eduard auf dem Seil*. Ein Dichtermärchen in 23 Bildern. [Musik von] WILFRIED HILLER. Textbuch, Mainz etc.: Schott 1999, 47 S.

WILFRIED HILLER, *Peter Pan*[,] eine musikalische Abenteuerreise in drei Akten, einem Vor- und einem Nachspiel nach JAMES MATTHEW BARRIE in der deutschen Übersetzung von ERICH KÄSTNER. Textfassung des Komponisten. Textbuch, Mainz – London: Schott 1997, 66 S.

CLARA JANES, *Luz de oscura llama*. Ópera en tres actos con prólogo. Música de EDUARDO PÉREZ MASEDA, in: Programmheft Teatro Lírico Nacional La Zarzuela, Madrid, 1991, S. 19-38

JERZY JAROCKI und KRZYSZTOF PENDERECKI, *Ubu Rex*. Opera buffa (1990/91). Nach dem Schauspiel *Ubu Roi* von Alfred Jarry. Textbuch, Mainz etc.: Schott 1991, 61 S. [Photokopie]

[PHILIPP KOCHHEIM], *Kniefall in Warschau*. Der Librettist – PHILIPP KOCHHEIM. Der Komponist – GERHARD ROSENFELD. Der Regisseur – John Dew. Hrsg. von Klaus Wettig. Berlin: Parthas 1997. 120 S. [Libretto: S. 9-86]

ERNST KRENEK, *Der Diktator*. Tragische Oper in einem Akt (zwei Bildern) [Wien – Leipzig: Universal-Edition 1928]

— *Das geheime Königreich*. Märchenoper in einem Akt (zwei Bildern) [Wien – Leipzig: Universal-Edition 1928]

— *Schwergewicht oder Die Ehre der Nation*. Bursleske Operette in einem Akt [Wien – Leipzig: Universal-Edition 1928], Facsimilia der drei Textbücher in: Programmheft Staatsoper Stuttgart [1987 oder später], S. 41-106

RANDAL LEMOINE, *Pour un Don Quichotte*. Opera (*sic*) en un acte. Musique de JEAN-PIERRE RIVIERE. Opera vincitrice del Concorso Ricordi 1960. Prima rappresentazione Milano, Piccola Scala, 10 marzo 1961, Milano: Ricordi 1961, 18 S. [Photokopie]

LUIS MARTÍNEZ DE MERLO, *Francesca o El Infierno de los Enamorados*. Ópera en dos actos basado en el Canto V del *Infierno* de Dante. Música de ALFREDO ARACIL, in: Programmheft Teatro Lírico Nacional La Zarzuela, Madrid, 1989, S. 21-37

SIEGFRIED MATTHUS unter Verwendung einer Textvorlage von WALTER JENS, *Farinelli oder Die Macht des Gesanges*. Oper, aus: Die Deutsche Bühne H. 3 (1998), S. 36-41 [Photokopie]

ANDREAS K.W. MEYER, *Der Schimmelreiter*. Zweiundzwanzig Szenen und ein Zischengesang nach Theodor Storm. Libretto von A.K.W.M. Textbuch. [Musik von] WILFRIED HILLER, Mainz – London etc.: Schott 1988, 52 S.

ROSA MONTERO, *El cristal de agua fría*. Ópera en un acto. Música de MARISA MANCHADO, in: Programmheft Teatro de la Zarzuela, Madrid, 1994, S. 15-37

ANTONIO MUÑOZ MOLINA, *El bosque de Diana*. Ópera en un acto. Música de JOSÉ GARCÍA ROMÁN, in: Programmheft Teatro Lírico Nacional La Zarzuela, Madrid, 1990, S. 13-27

DETLEV MÜLLER-SIEMENS, *Die Menschen*. Oper in zwei Akten nach dem gleichnamigen Schauspiel von WALTER HASENCLEVER. Text eingerichtet von DETLEV MÜLLER-SIEMENS (1989/90). Textbuch, Mainz – London etc.: Schott 1990, 28 S. [Photokopie]

FR. NIEVA, *Divinas palabras*. Ópera en dos actos. Música de A. GARCÍA ABRIL. Libreto de FR. N., basado en la obra homónima de R.M. del Valle-Inclán, in Programmheft Teatro Real (Madrid), 1997

FRANCO NONNIS, *Die Schachtel* [1962/63]. Azione mimoscenica. Musik von FRANCO EVANGELISTI, in: Programmheft *terror vocis*. Tre opere di teatro musicale. 37° festival di nuova consonanza. Roma marzo/maggio 2001, S. 86-93

LUIGI NONO (Textauswahl und Musik), *Al gran sole carico d'amore. Unter der großen Sonne mit Liebe beladen*. Szenische Aktion in zwei Teilen, in: Programmheft Staatsoper Stuttgart. Spielzeit 1997/98, S. 59-103

KRZYSZTOF PENDERECKI s. JERZY JAROCKI

DOROTHEA RENCKHOFF, *Der blaue Vogel*. Oper in fünf Akten nach einem französischen Feenmärchen. Musik von HARALD BANTER (1996-1998). Klavierauszug von MARTIN FOCKE, Mainz etc.: SCHOTT 1999, 346 S.

OTTO WILHELM REUTHER, *Dornröschen oder die drei Urewigen*. Bühnenspiel. Musik von CESAR BRESGEN, Potsdam: Ludwig Voggenreiter 1941, 71 S.

ANA ROSSETTI, *El secreto enamorado*. Ópera en un acto y un epílogo. Esquema Dramático de JORGE DIAZ. Música de MANUEL BALBOA, in : Programmheft Teatro de la Zarzuela, Madrid, 1993, S. 17-39

MONIKA ROTHMAIER, *Eréndira*. Oper in 6 Szenen nach GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ. Musik von VIOLETTA DINESCU, in: Programmheft Staatsoper Stuttgart, Spielzeit 1991/92, S. 8-19

OTTONE SCHANZER, *La Leggenda delle Sette Torri*. Opera in 1 atto. Musica di ALBERTO GASCO, Milano: Casa Musicale Lorenzo Sonzogno 1913, 25 S.

ARNOLD SCHÖNBERG, *Moses und Aron*. Oper in zwei Akten, in: Programmheft Oper Frankfurt, Saison 1989/90, S. 119-139

SALVATORE SCIARRINO, *Perseus und Andromeda*. Oper in einem Akt (nach Jules Laforgue), in: Programmheft Staatsoper Stuttgart, Premiere 27.1.1991, S. 1-4 (dt.), 43-46 (it.)

HENRI TOMASI, *Miguel Mañara. Don Juan de Mañara*. Musikalisches Drama in vier Akten (sechs Bildern). Libretto nach dem Mysterium von O.V. DE L. MIŁOSZ. Deutsche Übersetzung von Dr. P. FUNK. Musik von HENRI TOMASI, Paris: Alphonse Leduc [1955], 32 S. + 4 Bildtafeln

HANS ULRICH TREICHEL, *Venus und Adonis*. Oper in einem Akt für Sänger und Tänzer. Musik von HANS WERNER HENZE. Textbuch, Mainz – London etc.: Schott 1996, 26 S.

— dass. in: Programmheft Bayerische Staatsoper, Spielzeit 1996/97, S. 49-60

ADRIANO VIANELLO, *Cesare Lombroso o il corpo come principio morale* [2000/2001]. Azione musicale in sei quadri. Musik von FABRIZIO DE ROSSI RE, in: Programmheft terror vocis. Tre opere di teatro musicale. 37° festival di nuova consonanza. Roma marzo/maggio 2001, S. 47-71

HERBERT VOGG, *Der Weg nach Emmaus. Oper in drei Akten* [UA beim „Europäischen Forum Alpbach“ 1982]. Musik von THOMAS CHRISTIAN DAVID, Wien – München: Doblinger 1982, 23 S.

— dass. Konzertante Aufführung im Großen Saal des Wiener Konzerthauses. 12. September 1983. Programm mit vollständigem Textbuch, 24 S.

— *Simon. Kirchenoper in vier Szenen und drei Interudien* [Geschrieben für den Carinthischen Sommer 1984]. Musik von HERBERT LAUERMANN, Wien – München: Doblinger 1984, 32 S.

— *Franziskus. Kirchenoper*. Musik von HEINZ KRATOCHWIL op. 161 (1987), als Manuskript vervielfältigt, 15 S.

— dass. Textbuch, Wien: Doblinger 2000, 31 S.

— *Ninive oder Das Leben geht weiter. Oper in zwei Teilen (sieben Bildern)*. Musik von ERICH URBANNER [UA Tiroler Landestheater 1988], Wien – München: Doblinger 1988, 51 S.

— *Das große Ossiach-Spiel* (Textbuch) [UA 16.7.1994, geschrieben zum 25-Jahr-Jubiläum des Carinthischen Sommers], Ossiach: Carinthischer Sommer 1994, 32 S.

— *Oedipus. Oper in 2 Akten*. Musik von WOLFRAM WAGNER [UA durch die Neue Oper Austria, 13.10.1994, Wien], als Manuskript vervielfältigt, 18 S.

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

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

HERMANN WOLFGANG VON WALTERSHAUSEN, op. 17 *Die Rauensteiner Hochzeit*. Oper in drei Akten, München – Berlin: Drei Masken Verlag 1919, 70 S.

HARALD WEISS, *Amandas Traum*. Musiktheater in zwei Akten und einer Pause (1988-91). Textbuch, Mainz – London etc.: Schott 1994, 128 S.

— *Das Gespenst*. Musiktheater für Kinder und Erwachsene in zwei Akten und einer Pause (1995/96). Textbuch, Mainz – London etc.: Schott 1996, 79 S.

ROBERT WILSON s. LUISA COSTA GOMES

PETER WITTIG, *Maria. Füße auf weitem Raum*. Oper. Buch P.W. für ULRICH POGODA, Manuskript Berlin 2003, 49 S.

— und WERNER MESCHKANK, *Die Spreewald-Operette oder Wandas Strümpfe*. Libretto für DETLEF KOBJELA, Manuskript Berlin 2002, 57 S.

HANS ZENDER, *Don Quijote de la Mancha. 31 theatrale Abenteuer* (1989/91). Text nach Cervantes vom Komponisten, Wiesbaden – Leipzig – Paris 1992

— dass. in: Programmheft Staatsoper Stuttgart, Spielzeit 1993/94, S. 61-137

BERND ALOIS ZIMMERMANN, *Die Soldaten*. Oper in vier Akten nach dem gleichnamigen Schauspiel von Jakob Michael Reinhold Lenz, in: Programmheft Staatsoper Stuttgart, Premiere 22.3.1987, S. 109-164

REGISTER: KOMPONISTEN

ADAMS, John s. Alice GOODMAN
ARACIL, Alfredo s. Luis MARTÍNEZ DE MERLO
BALBOA, Manuel s. Ana ROSSETTI
BANTNER, Harald d. Dorothea RENCKHOFF
BIRTWISTLE, Harrison s. David HARSENT
BRESGEN, Cesar s. Otto Wilhelm REUTHER
DAVID, Thomas Christian s. Herbert VOGG
DINESCU, Violetta s. Monika ROTHMAIER
DURÁN-LORIGA, Jacobo s. Luis CARANDELL
EVANGELISTI, Franco s. Franco NONNIS
FORTNER, Wolfgang s. Enrique BECK
GARCÍA ABRIL, A. s. Fr. NIEVA
GARCÍA ROMÁN, José s. Antonio MUÑOZ MOLINA
GASCO, Alberto s. Ottonoc SCHANZER
GLASS, Philip s. Luisa COSTA GOMES
GROSSMANN, Robert s. Rolf GERLACH
HENZE, Hans Werner s. H.W. AUDEN und Ch. KALLMAN; Hans Ulrich TREICHEL
HILLER, Wilfried s. Herbert ASMODI; Rudolf HERFURTNER; Andreas K.W. MEYER
KRATOCHWIL, Heinz s. Herbert VOGG
LAUERMANN, Herbert s. Herbert VOGG
LEONCAVALLO, Ruggiero s. Giovacchino FORZANO
MANCHADO, Marisa s. Rosa MONTERO
PENNACCHIO, Giovanni s. Giovacchino FORZANO
PENDERECKI, Krzysztof s. Christopher FRY; Jerzy JAROCKI
PÉREZ MASEDA, Eduardo s. Clara JANÉS
PFITZNER, Hans s. James GRUN
PLANYAVSKY, Peter s. Herbert VOGG
RIVIERE, JeanPierre s. Randal LEMOINE
ROSENFELD, Gerhard s. Philipp KOCHHEIM
DE ROSSI RE, Fabrizio s. Adriano VIANELLO
SCHEDL, Gerhard s. Herbert VOGG
URBANNER, Erich s. Herbert VOGG
WAGNER, Wolfgang s. Herbert VOGG

REGISTER: AUTOREN LITERARISCHER VORLAGEN

(Wenn die Stoffvorlage im Titel des Librettodrucks nicht genannt wird, steht der Name des Librettisten in eckigen Klammern)

BARRIE, James Matthew s. Wilfried HILLER
BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de s. José Ramón ENCINAR
Bibel s. Domenico GUACCERO
BOITO, Arrigo s. José Ramón ENCINAR
CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de s. [Randal LEMOINE]; Hans ZENDER
DANTE ALIGHIERI s. Luis MARTINEZ DE MERLO
DA PONTE, Lorenzo s. José Ramón ENCINAR
GARCÍA LORCA, Federico s. Enrique BECK
GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel s. Monika ROTHMAIER
GOETHE, Johann Wolfgang s. José Ramón ENCINAR
GOLDONI, Carlo s. Waldemar BLOCH
HASENCLEVER, Walter s. Detlev MÜLLER-SIEMENS
JARRY, Alfred s. Jerzy JAROCKI
JENS, Walter s. Siegfried MATTHUS
San JUAN DE LA CRUZ s. Domenico GUACCERO
KÄSTNER, Erich s. Wilfried HILLER
LAFORGUE, Jules s. Salvatore SCIARRINO
LENZ, Jakob Michael Reinhold s. Bernd Alois ZIMMERMANN
MANN, Thomas s. Rolf GERLACH
MIŁOZ, O.V. de L. s. Henri TOMASI
MILTON, John s. Christopher FRY
NOTKER BALBULUS s. Domenico GUACCERO
PEPOLI, s. José Ramón ENCINAR
RABELAIS, François s. José Ramón ENCINAR
SHAKESPEARE, William s. Luis CARANDELL; José Ramón ENCINAR
SOPHOKLES s. Giovacchino FORZANO
STERBINI, Cesare s. José Ramón ENCINAR
STORM, Theodor s. Andreas K.W. MEYER
VALLE-INCLÁN, R.M. del s. Fr. NIEVA
VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Philippe-Auguste s. [Luigi DALLAPICCOLA]
WAGNER, Richard s. José Ramón ENCINAR
WILDE, Oscar s. Herbert VOGG

ganz ohne Beteiligung des Musikers (...) Mozart (...) allem Theoretisieren abhold, lag es (...) fern, die Erscheinungen des Lebens sogleich auf klare und einfache Begriffe zu bringen“ (S. 179f.). *Der 'alte Gluck' und Mozart in Wien* (S. 185-194), zu den Begegnungen der beiden Komponisten im Sommer 1782 (nachdem Gluck die *Entführung* gehört hatte) und März 1783. – *Figaro und Don Juan. Über das spanische Kolorit bei Mozart* (S. 195-199) plädiert dafür, im *Don Juan*-Ballett und im dritten *Figaro*-Akt den Fandango mit Kastagnetten zu tanzen. – *Beethoven und Gluck* (S. 211-220), u.a. zur Bedeutung der *Iphigenie auf Tauris* für Beethoven und den *Fidelio*.

Vier Texte präsentieren **Quellen zu Musik und Theater** (S. 253-281), u.a. zu Gumpenhubers Repertoire der Theateraufführungen in Wien 1758-1763 (S. 254-258), zum Schwarzenberg-Archiv in Krumau (Český Krumlov) (S. 259-263) und zur Korrespondenz des Fürsten Kaunitz (Familienarchiv Kaunitz im Landesarchiv Brno) u.a. mit Durazzo und Calzabigi (S. 267-281). – Vier weitere Beiträge sind **Gluck und Europa** gewidmet (S. 283-311): u.a. über Glucks Beziehungen zu Böhmen (S. 283-288), *Glucks (Miss-)Erfolge an italienischen Bühnen* (S. 289-293), *Gluck, Wien und Neapel* (S. 295-300, über Glucks Neapel-Aufenthalt 1752 und eine auf Betreiben Calzabigis 1780 geplante, aber nicht zustande gekommene zweite Reise). – Ein besonders reizvolles Thema ist **Glucks Musik für mechanische Musikinstrumente** (3 Beiträge, S. 313-335; vgl. auch S. 306-311, 353-359): Für die Musikspielwerke der Firma Roentgen aus Neuwied am Rhein „hat Gluck nachweislich acht Musikstücke komponiert bzw. arrangiert“ (S. 306). Vier wissenschaftsgeschichtlich-autobiographische Beiträge zu **Gluck-Gesamtausgabe und Gluck-Gesellschaft** (S. 337-359) beschließen den sorgfältig edierten Band, der allen, die sich mit Gluck und der Oper des 18. Jhs befassen, gute Dienste leisten wird.

**Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, 50. Jg. Heft 3-4 (Dezember 2002), 156 S.

RUDOLPH ANGERMÜLLER, *Personae Musicae, Actores et Salti (Tänzer) des Schuldramas Sigismundus Hungariae Rex, Salzburg, 1. September 1761* (S. 1-11): In einer Balletteinlage des fünfaktigen lateinischen Dramas von Pater Marianus Wimmer trat der fünfeinhalbjährige Wolfgang Amadeus Mozart als Tänzer auf; wie das Personenverzeichnis (vgl. S. 6-11) zeigt, befand er sich dabei „in bester Salzburger Gesellschaft“ (S. 6). – PETER BRENNER (*Mozarts Opern – ein Spiegel seines Lebens*, S. 12-24) sucht (anhand überwiegend bekannter Fakten und Dokumente) zu erweisen, „wie eng in vielen Fällen Mozarts privates Leben und Erleben mit den Stoffen seiner Opern verbunden ist“ (S. 12). Da es um „Zusammenhänge“ geht, „die rational kaum erfassbar sind“ (ebd.), verbietet sich weitere Kritik. – R. ANGERMÜLLER, *Themen aus Bühnenwerken für Mozarts Klaviervariationen* (S. 25-46): Mozart verwendet Themen von Salieri, Antoine Baudron (Bühnenmusik zum *Barbier de Séville* von Beaumarchais), N. Dezède, Grétry, Paisiello, Gluck und (wahrscheinlich, vgl. S. 46) Franz Xaver Gerl (komische Oper *Die zween Anton* von Schikaneder). – HEINZ SCHULER (*Die graphische Ouvertüre zur Zauberflöte. Eine freimaurerische Symbolinterpretation des Titelpupfers der Libretto-Ausgabe, Wien 1791*, S. 67-99): Ignaz Albertis (zu ihm vgl. S. 71f.) Kupferstich spiegelte „eine Epoche des Übergangs, in der auch die der Aufklärung verpflichtete spekulative Freimaurerei noch stark vom Geistesgut der zahlreichen damaligen Geheimbünde beeinflusst worden war, mit einer rosenkreuzerisch-kabbalistisch-alechemistischen Esoterik, die einer postaufklärerischen Zeit weitgehend fremd geworden ist“ (S. 98). Schikaneder, der als Freimaurer nie über den Gesellengrad hinauskam, traut SCHULER einen Anteil an der Gestaltung des Blattes nicht zu (vgl. S. 72). – R. ANGERMÜLLER, *Kompositionen von Franz Xaver Wolfgang Mozart [1791-1844] in der Bibliothek der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg* (S. 100-125): Mozarts jüngster Sohn komponierte vor allem Instrumental- (hauptsächlich Kammer-)Musik und Lieder, aber auch eine Einlage-Arie zum *Schauspieldirektor* seines Vaters (vgl. S. 104). – HANS C.M. VAN DIJK, *Mozarts Werke in der Aufführungspraxis an der Unsere [sic] Lieb-Frauenkirche zu Maastricht während des 19. Jhs* (S. 126-141): interessant vor allem die Bearbeitungen von Opernarien und -ensembles *a lo divino* („Ah che tutto in un momento“ aus *Così fan tutte*, Finale I. Akt, wird zu „Ecce panis angelorum“, vgl. S. 132, etc.).

Das Heft dokumentiert das von ULRICH KONRAD organisierte Symposium „Der Stein der Weisen. Musiktheater im josephinischen Wien“, Augsburg 6.-7.5.2001: neun Vorträge befaßten sich mit E. Schikaneders heroisch-komischer Oper *Der Stein der Weisen* (UA 1790), zu der neben Johann Baptist Henneberg, Benedikt Schack und Franz Xaver Gerl auch Mozart Musik beisteuerte, und mit ihrem theater- und gattungsgeschichtlichen Ort (vgl. zuletzt hier 9,26). U. KONRADs Einführung (S. 3-13) betont, daß nicht über Mozarts Anteil an der Partitur zu diskutieren war (S. 6), vielmehr sollte *Der Stein der Weisen* als Teil des „Dschinnistan-Projekts“ der Truppe um Schikaneder (in das sich auch *Die Zauberflöte* einfügt) erörtert werden (S. 7). Als Anhang (S. 9-13) wird eine Übersicht über Handlung und Nummernfolge des Singspiels geboten.

LAURENZ LÜTTEKEN (*Das Populäre und das Erhabene. Ästhetik und kompositorisches Kalkül in Schikaneders Singspiel*, S. 14-26) verdeutlicht (vor dem Hintergrund zeitgenössischer kunsttheoretischer Positionen) die „Adaptation neuester ästhetischer Wahrnehmungsmuster durch Schikaneder“ (S. 24): Dessen „Ästhetik des Künstlichen“ ziele darauf ab, „die Zuschauer wirkungsästhetisch zu überwältigen“ (ebd.): Die „Inszenierungsformen des Künstlichen“, „werden gewissermaßen zitathaft aufgerufen, aneinandermontiert und letztlich der Beliebigkeit unterworfen. Überwält werden sie jedoch von einem aus der Ästhetik des Heroischen abgeleiteten Begriff des Erhabenen, der das Wunderbare der Erscheinungen beglaubigen, ihm jenes Maß an Wahrscheinlichkeit verleihen soll, das seine Darstellung auf der Bühne erlaubt“ (S. 21). – MATTHIAS PAPE gibt (S. 27-41) einen Überblick über *Staat und Gesellschaft im josephinischen Österreich* (u.a. zur „Förderung des deutschen ‚Nationalingspiels‘“, S. 30f.).

SIEGHART DÖHRING (*Das Singspiel und die Anfänge des modernen Populärtheaters*, S. 42-51) geht aus von K.F. Henslers (Text) und F. Kauers (Musik) *Donauweibchen* (1798, S. 42-44) und unterstreicht das „innovatorische Potential der gattungs- und wirkungsästhetisch ‚offenen‘ Dialogoper“ (S. 45; vgl. auch die Untersuchung von BETZWIESER, s. folgende S.), besonders in Wien (S. 47): Gegen Ende des 18. Jhs „öffnete sich mit dem Wiener Singspiel die Perspektive eines ‚dritten Wegs‘ zwischen italienischer und französischer Oper, nicht in der Partikularität eines deutschen Nationalstils, vielmehr in der Universalität eines die Gattungsgrenzen aufhebenden musikalischen Welttheaters“ (S. 51). – RAINER BAASNER (*Das Wieland-Paradigma*, S. 52-63), über Wieland als Vertreter des „literarischen Rokoko“ (S. 56), seine Konzeption des Singspiels (S. 57-60) und die „weit überdurchschnittlich positive Aufnahme“ (S. 63) der *Dschinnistan*-Slg im josephinischen Wien.

ETHEL MATALA DE MAZZA, *Vogelhandel. Ein Bestiarium zu Schikaneders Stein der Weisen*, S. 64-74: in Wielands „Initiationsgeschichte“ *Nadir und Nadine* (S. 68) kommt der Zaubervogel, dem eine Flöte ihre ‚Stimme‘ leiht (S. 66) und der die „Allerreinste“ unter den Mädchen herauszufinden vermag (S. 69), nicht vor; mit LACAN wird er als „jener Phallus, den die Frau nicht hat“ (S. 72) gedeutet. – DAVID J. BUCH (*Die Hauskomponisten am Theater auf der Wieden zur Zeit Mozarts (1789-1791)*, S. 75-81) bietet knappe Bemerkungen zum Stil der (häufig im Team arbeitenden) Hauskomponisten Schikaneders; *Die Zauberflöte* zeige, „in wie hohem Maße sich Mozart den Stil dieser Bühne angeeignet hatte und meisterhafte Beiträge zu dieser populären Theatertradition lieferte“ (S. 81).

HELGA LÜHNING (*Vom Himmel durch die Welt zur Hölle. Die Zauberei mit der musikalischen Dramaturgie im Stein der Weisen*, S. 82-101), zu den Schauplatzwechseln (nach dem übersichtlichen I. Akt „geht es im II. Akt so kunterbunt zu, daß sich keine übergeordnete Gliederung erkennen läßt“, S. 84), zur Szenengliederung (S. 85f.) und zur musikalischen Gestaltung der Ensembles, die „in zu viele kleine Abschnitte“ zerstückelt scheinen (S. 88). Eine Tabelle (S. 92-95) verdeutlicht die formale Gestaltung der musikalischen Nummern.

HANSJÖRG EWERT (*Zauberdinge. Instrumente auf der Singspielbühne um 1800*, S. 102-108) bespricht (nicht nur Wiener) Beispiele für das Phänomen, daß „die Musik (...) durch ein Instrument auf der Bühne gleichsam personifiziert wird“ (S. 103).

An die Kolloquiumbeiträge schließt sich eine Causerie von ULRICH KONRAD zur Eröffnung des 50. Deutschen Mozartfestes in Augsburg 2001 an (*Mozart 1806*, S. 109-116): Hätte Mozart seinen 50. Geburtstag erlebt, dann wäre (vielleicht) Beethoven sein Schüler gewesen, er hätte als Kapellmeister in München 1798 mit Goethes *Der Zauberflöte zweiter Teil* debütieren können, und Napoléon hätte ihn (vielleicht) zum Ersten Direktor der Chapelle Royale ernannt.

*WERNER WUNDERLICH, *Tradition and Reception of Roman Imperial Ethics in the Opera La Clemenza di Tito*, aus: *The Comparatist* 25 (May 2001), S. 1-13

Metastasio *Tito* als „apotheosis of enlightened absolute monarchy“ (S. 3). Die Zeitgenossen konnten Titus mit Kaiser Leopold II. gleichsetzen (S. 6). In Mazzolàs Libretto-Bearbeitung „Titus becomes acceptable to the middle classes as a sociopolitical and generally human role model consistent with the moral-philosophical foundations of the dawning modern age“ (S. 9).

THOMAS BETZWIESER, *Sprechen und Singen: Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*, Stuttgart – Weimar: J.B. Metzler 2002, xiii + 608 S.

Die vorliegende Arbeit (sie wurde 2000 an der FU Berlin als Habilitationsschrift angenommen, S. x) ist die erste umfassende Monographie zur Dialogoper als Gattung. Obwohl (oder gerade weil) ihre „historiographische Positionierung“ im Verhältnis zur durchkomponierten Oper „ein spezifisch deutsches Problem“ ist (S. 2), wird die Entwicklung in Deutschland und Frankreich von ca. 1800 bis 1830 (vgl. S. 16) kontrastiv untersucht. Im Zentrum steht die „Symbiose von Sprache und Musik“ (S. 8): „Dem ästhetischen, librettistischen wie kompositorischen Kalkül nachzuspüren, das sich an der Existenz von Sprechen und Singen ausrichtet und diese unterschiedlichen Ausdrucksformen gleichwohl in ein symbiotisches Verhältnis zu setzen vermag, ist Gegenstand der vorliegenden Arbeit“ (S. 15).

Dabei geht es, wie die Einleitung (S. 1-30) zeigt, um „Motivation und Kommunikation“ (S. 19): Um den problematischen Übergang vom Sprechen zum Singen zu erleichtern, wird Musik (in Frankreich und Norddeutschland, allerdings kaum in Wien, vgl. S. 22) als „Realitätsfragment“ (S. 23), speziell als Lied (das auch in einem Sprechdrama gesungen werden mußte) eingeführt. Traditionell wird dieser Sachverhalt mit dem Terminus ‚Einlagelied‘ bezeichnet, den BETZWIESER zu Recht kritisiert (S. 24f.); er schlägt die zutreffende, allerdings etwas schwerfällige Bezeichnung „drameninhärente Musik“ vor (S. 25, 117). Drameninhärente Musik, die als Erinnerungsmotiv verwendet wird, spricht nicht (oder nicht nur) die Bühnenfiguren, sondern den Zuschauer an, d.h. es wird ein äußeres System der Kommunikation zwischen den Autoren (drameninhärente Musik ist gewöhnlich vom Librettisten präfiguriert, vgl. S. 25) und dem Publikum etabliert (S. 26ff.).

Die ungemein breit angelegte und detailreiche Untersuchung gliedert sich sehr übersichtlich in sieben Kapitel. Zunächst (S. 31-102) werden „Denkmodelle und Gattungskonzeptionen der Dialogoper im 18. und 19. Jh.“ aus Frankreich und Deutschland vorgestellt (ausgehend von Grétrys Unterscheidung zwischen „chanter pour parler“ und „chanter pour chanter“, S. 41). Manches davon wird im zweiten Kapitel, „Dialogoper und Operntheorien“ (S. 103-138) wieder aufgenommen, das einerseits einen Forschungsbericht bietet, andererseits die theoretischen Grundlagen der Untersuchung offenlegt: M. PFISTERS Modell der Kommunikation in dramatischen (und narrativen) Texten (S. 118f.), E. FISCHER-LICHTERS Theatersemiotik (S. 122f.), C. DAHLHAUSENS Beschreibung der Zeitstruktur des Musiktheaters (S. 132f.), die Unterscheidung zwischen präexistenten (*énoncé*) und performativen Elementen (*énonciation*) drameninhärenter Musik (S. 134f.)...

In diesem Rahmen ist es unmöglich, die folgenden fünf historisch-analytisch ausgerichteten Kapitel angemessen zu würdigen: Zunächst (S. 139-193) geht es um das Bühnenlied als „Paradigma drameninhärenter Musik“; dabei werden sechs Typen von Sologesängen, von der „mehr oder weniger spontanen Reaktion der Bühnenfigur auf die dramatische Situation“ (S. 141), bis zur „dramatischen Romanze oder Ballade“ (S. 145) unterschieden. Die Geschichte der französischen Romanze (S. 147-160), der deutschen Romanze und Ballade (S. 160-173) auch vor und neben der Oper (zu der diese narrativen Stücke freilich in enger Verbindung stehen) wird skizziert; als erste von zahlreichen Beispielen werden Pedrillos Romanze aus der *Entführung* (S. 183-187) und die Romanze aus *Richard Cœur-de-Lion* (S. 187-193) analysiert (das Buch enthält 55 Notenbeispiele, die teils im Text, teils in einem Anhang, S. 563-601, präsentiert werden). Im Zusammenhang mit Pedrillos Romanze ist von ‚Spiegelung‘ der Opernhandlung die Rede, aber der literaturwissenschaftliche Begriff *mise en abyme*, der solche Phänomene m.E. exakter beschreibt, fehlt hier wie auch sonst.

Das folgende Kapitel fragt konkret nach Strategien der „Motivation von Musik“ (S. 194-255); als Folie dienen (S. 194-206) vier Beispiele für Schauspielmusik (Beethoven, Schubert, Weber, Berlioz), danach wird (u.a. an Beispielen von Kotzebue, S. 210-216) gezeigt, daß auch Musik in der Oper „die Funktionalität von Schauspielmusik“ gewinnen kann (S. 216). Eigene Unterkapitel gelten dem Liederspiel (S. 217-237), dem Wiener Singspiel, wo Musik häufig die Sphäre des Wunderbaren repräsentiert, was jede Motivation überflüssig macht (S. 238-247), oder der romantischen Konzeption von Musik als „poetischer Überhöhung der Sprache“ (S. 252-257). – Danach (S. 256-328) geht es um die Makrostruktur der Dialogoper, d.h. um die „Disposition von Dialog und Musik“ (S. 256): Libretti in Versen (S. 257-269) oder in Prosa (S. 270-292), wobei die „Tendenzwende“ (S. 277) von der Verkürzung zur (Wieder-)Ausweitung des gesprochenen Dialogs im Opéra comique an Scribes *Domino noir*, dem „Schlüsselwerk“ von 1837 (S. 276), exemplifiziert wird. Das Melodram schließlich (S. 293-312) fungiert in Frankreich meist als „Bindeglied zwischen Dialog und Gesangsnummer“, in Deutschland eher als eigenständige Nummer (S. 293). Der Abschnitt zu zwei „Sänger-Schauspielern“ (Pierre Gaveaux, Albert Lortzing), die zugleich Komponisten sind (S. 313-328), hat ebenso wie der folgende zu Doppelvertonungen in Deutschland (*Die Geisterinsel* von Reichardt und Zumsteeg) und Frankreich (*Aline, reine de Golconde* von Berton und Boieldieu) Exkurscharakter (S. 329-362).

In den beiden folgenden Kapiteln geht es zunächst um die „Kontinuität von Sprechen und Singen im inneren Kommunikationssystem“ (S. 363-477), d.h. zwischen den Figuren des musikalischen Dramas. Der Übergang wird an „kleineren musikdramatischen Einheiten“ (S. 364), an Nummern (oder Szenen) untersucht: Zunächst die „nicht-drameninhärenten“ (S. 364-392), dann die „drameninhärenten Modelle“ (S. 392-447). An der Romanze aus E.T.A. Hoffmanns *Undine* (vgl. S. 371-383) wird z.B. gezeigt, daß nicht nur die Erzählung des Fischers bereits im Dialog vor der Gesangsnummer beginnt (S. 374), sondern daß „der Erzähler“ auch musikalisch „in der Mitte“ einsetzt (S. 382). Bei der drameninhärenten Musik geht es u.a. um den Sonderfall der Verwendung von Vaudevilles in der Oper (z.B. bei Dalayrac, vgl. S. 392-398) oder um die „Inkorporierung fiktiver Volkslieder“ (S. 399). Fast nebenbei erweist sich drameninhärente Musik auch als „ein konstitutives Element des ‚genre troubadour‘“ (S. 418). Das letzte Kapitel (S. 448-510) gilt musikalischen Reminiszenzen wie Erinnerungsmotiven, die als „narrative Zeichen im inneren und äußeren Kommunikationssystem“ Verwendung finden können. Als „revolutionär“ (S. 471) erweist sich hier Cherubinis Oper *Les deux journées* (1800), wo Reminiszenzen nur im Orchesterpart verwendet werden und somit „ausschließlich für den Rezipienten bestimmt“ sind (S. 466).

Nach einem aussagekräftigen „Resümee und Ausblick“ (S. 511-537), der bis zu Hans Werner Henzes ‚Vaudeville‘ *La Cubana oder ein Leben für die Kunst* von 1974 reicht, bleibt für den Leser dieser enzyklopädischen, zuverlässigen und theoretisch wohlfundierten Untersuchung nur eine Frage übrig: Wie haben Librettisten und Komponisten für sich den Widerspruch aufgelöst zwischen der ingeniosen Motivation des Singens in drameninhärenten Nummern einerseits und andererseits den (z.B. bei Scribe und Auber) durchaus zahlreichen Arien, Duetten und Ensembles, in denen auch ein wohlmeinender Betrachter nichts anderes sehen kann als recht konventionelle Opernummern? BETZWIESER hat (um es mit Boitos Begriffen zu sagen) wesentlich die Form der Dialogoper untersucht; bei anderer Gelegenheit sollte auch die Formel zu ihrem Recht kommen.

*NORBERT DUBOWY, *Templi, vergini e sacerdoti: Aspette des Sakralen in der venezianischen Opera seria um 1800*, aus: *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna*. Atti del Convegno internazionale di studi. Venezia – Palazzo Giustinian Lolin 10-12 aprile 1997, a cura di FRANCESCO PASSADORE e FRANCO ROSSI, Venezia: Ed. Fondazione Levi 2000, S. 315-349

Konstatiert die „Zunahme von Bühnenbildern mit Tempeln und anderen Kultstätten“ (S. 319) in der it. Oper um 1800; trotz der Beschränkung auf antike (und exotische, vgl. S. 319) Sujets ist eine „allmähliche Infiltration von christlichen Elementen in die Opera seria“ zu beobachten (S. 321). Auch die Priesterfiguren vermehren sich „inflationär“ (vgl. S. 322), weshalb „Rituelles und Zeremonielles“

(S. 326) bzw. (Menschen-)Opfer (S. 329-331) häufiger dargestellt werden. Ausführlicher behandelt werden *I riti d'Efeso* von Gaetano Rossi (Text) und Giuseppe Farinelli (S. 331-334), sowie *Polibete* von Giuseppe Bernardoni und Johann Simon Mayr (S. 334-336), beide von 1804 (zu weiteren „Priesteropern“ vgl. S. 336f.). Die Darstellung des Sakralen „entspricht (...) einer Haltung, die Religiosität im Sinne des Erhabenen und als Faktor der Gemeinschaft akzeptierte und forderte und zwar um so mehr je mehr die traditionelle Religiosität in einen Prozeß der Erosion geriet“ (S. 344); freilich wird auch der neue, politische Kult rasch „Routine“: „Mysterien und Riten, einstmalige Reflexe freimaurerischer Rituale und Ausdrucksformen gemeinschaftlichen Lebens, verlieren ihren zentralen Platz und werden zunehmend zu Funktionsträgern in einer geschickt eingerichteten Dramaturgie. Was von ihnen übrigbleibt, ist nur mehr eine Form von Magie, die mit dem Reiz des Geheimnisvollen und zugleich Erhabenen spielt“ (S. 345).

BRUNELLA MARIA MAUGERI, *Zur Textüberlieferung von L'inganno felice*, in: La Gazzetta. Zeitschrift der Deutschen Rossini Gesellschaft e.V. 12 (2002), S. 4-14

Vergleicht Libretto-Drucke von 1812 bis in die 40er Jahre (und darüber hinaus). Häufig trat der Chor an die Stelle der stummen Minenarbeiter des Originals (S. 4f.). Weitere Änderungen betreffen vor allem Isabellas Arie „Al più dolce e caro oggetto“, die häufig ersetzt, gestrichen oder variiert wurde (S. 8-14). [Die „Prosavresse“, von denen S. 8 die Rede ist, sind ein hölzernes Eisen.]

*RENATO RAFFAELLI, *L'ombretta e l'ombrina*, aus: Programmheft *La pietra del paragone*, Rossini Opera Festival [Pesaro] 2002, S. 75-84

Zum Unsinnstext („Ombretta sdegnosa / Del Missipipi“) der Arie Pacuvios in Romanellis Libretto der *Pietra del paragone* (1812). Antonio Fogazzaro, der die Arie im Roman *Piccolo mondo antico* (1895) zitiert, könnte (entgegen der gängigen Ansicht) doch gewußt haben, woher sie stammte (S. 76-78). – Der Unsinn hätte Methode, wenn der Schatten (*ombr[et]a*) Arbaces – analog zu einem Wortspiel in den *Captivi* des Plautus (vgl. S. 79f.) – zur *ombrina* („Umberfisch“), und weiter zum Fluß *Missipipi* und zu den im Arientext genannten Fischen *triglia* und *luccio* geführt hätte (S. 81); dazu hätte Romanelli allerdings um mehrere Ecken denken müssen.

*RENATO RAFFAELLI, *Due note sui Captivi*, aus: *Lecturae Plautinae Sarsinates*, V. *Captivi* (Sarsina, 8 settembre 2001), a cura di RENATO RAFFAELLI e ALBA TONTINI, Urbino: QuattroVenti 2002, S. 111-131

Der zweite Teil (S. 118-131) sucht die Ernennung des Parasiten Ergasilus zum *cellarius* Hegios (vgl. S. 122) als Vorbild der Bestellung Don Magnificos zum Kellermeister des falschen Fürsten Dandini in Rossinis *Cenerentola* (I 8/10, vgl. S. 121-127) zu erweisen; zwar wird der Baron schon in der Vorlage für Ferrettis Libretto, der *Agatina* von Fiorini – Pavesi (und in deren Vorbild, der *Cendrillon* von Etienne – Isouard) zum Mundschenk ernannt (S. 127-129), aber nur bei Plautus und Ferretti finden sich der „sfrenato monologo di trionfo del nuovo ‚magistrato‘“ und „le caratteristiche di questa scena trionfale, in cui il personaggio buffo si atteggia appunto a magistrato vero, e comincia a sentenziare e a legiferare negli ambiti della sua ridicola competenza“ (S. 127).

*WERNER WUNDERLICH, *Medieval Mozart: König Garibald and La Clemenza di Tito*, aus: *Appropriating the Middle Ages. Scholarship, Politics, Fraud*, ed. by TOM SHIPPEY with MARTIN ARNOLD (Studies in Medievalism, XI), Cambridge: D.S. Brewer 2001, S. 113-143

Zu Cäsar Max Heigels (1783–nach 1847, vgl. S. 122f.) Neutextierung der *Clemenza di Tito* für die Feiern zum 25. Jahrestag der Thronbesteigung des bayerischen Königs Maximilian Joseph I. (1824): Unter dem Titel *König Garibald* wurde eine Episode aus der Regierungszeit des sagenhaften ersten bayerischen Königs (Ereignisse der Jahre 587/88, vgl. S. 128), im Anschluß an die *Historia Langobardorum* des Paulus Diaconus (vgl. S. 129), gestaltet (zum Inhalt der Oper vgl. S. 126). Die Bearbeitung steht im Zeichen der bürgerlichen *Clemenza di Tito*-Rezeption des frühen 19. Jhs (S. 117f.). [Zu WUNDERLICHs Ausgabe von Zuccalmaglios deutscher Textversion der *Clemenza di Tito* (1837) vgl. hier 8,29.]

*WERNER WUNDERLICH, *Das Kind im Künstler. Zuccalmaglios Mozart-Erzählung*, aus: *Acta Mozartiana* 49 (2002), S. 1-18

1839 veröffentlichte Zuccalmaglio in Schumanns *Neuer Zs. für Musik* die kurze Erzählung *Mozart unter den Kleinen* (abgedruckt S. 7-9), die in der Erinnerung eines namenlosen alten Musikers aus Prag die „unbefangene Natürlichkeit“ des „göttlich begnadeten Künstlerkinds und Kindkünstlers“ (S. 14f.) im Spiel mit Kindern evoziert. [Über Mozart in der Literatur des 19. Jhs (dazu S. 10f.) vgl. auch A. GIER, *Der Mozart der Dichter – Scherz und tiefere Bedeutung von Mörike bis Peter Shaffer*, in: D. BORCHMEYER (Hrsg.), *Mozarts Opernfiguren. Große Herren, rasende Weiber – gefährliche Liebschaften*, Bern – Stuttgart – Wien 1992, S. 213-231.]

*CLEMENS HÖSLINGER, *Grillparzer und die italienische Oper in Wien*, aus: *The Other Vienna. The Culture of Biedermeier Austria – Österreichisches Biedermeier in Literatur, Musik, Kunst und Kulturgeschichte. Österreichisch-amerikanisches Symposium, veranstaltet (...) vom 25. bis 27.3.1999 in New York City*, hg. von ROBERT PICHL und CLIFFORD A. BERND unter Mitarb. von MARGARETE WAGNER, Wien: Lehner 2002, S. 243-256

Geht einleitend (S. 243f.) auf Grillparzers musikalische Bildung und Liebe zum Gesang ein. Von den vier Perioden der Wiener Operngeschichte (S. 248f.), die der Dichter miterlebte, hat er an der „Rossini-Epoche“ (1816-1829/30) den intensivsten Anteil genommen, auch eine unvollendete Verteidigungsschrift für Rossini konzipiert (S. 251). Trotz seiner Ablehnung Webers und des *Freischütz* (S. 253) schrieb Grillparzer für Beethoven ein (von diesem nicht vertontes) *Melusine*-Libretto, das sich am Typus der deutschen romantischen Oper orientiert.

*ALAIN OLIVIER, *Das Musikkapitel aus Hegels Ästhetikvorlesung von 1826*, aus: *Hegel-Studien* 33 (1998), S. 9-52

Textausgabe (S. 26-41) mit Einleitung (S. 9-25) und Kommentar (S. 42-52); der Text stellt eine „komplizierte Rekonstruktion auf der Basis der [sechs] überlieferten Vorlesungszeugnisse zum Jahrgang 1826“ dar (S. 22). Unter librettologischen Aspekten besonders interessant sind Hegels Be-

merkungen zu den Versformen in verschiedenen Sprachen: „Die lateinische Sprache, die Sprache der Kirchenmusik bietet (...) sehr große Vorteile für die erhabene Musik dar. Das Gegenteil ist das gewöhnliche Versmaß in unserer Sprache, welche in einem beständigen Wechsel von Jamben und Trochäen sich befindet. Bei den Griechen kommen nur ausnahmsweise solche schlechten Verse vor, wie unsere Jambischen sind. Diese bloß hüpfende, gemeine Wiederkehr von ein und demselben Rhythmus der Jamben ist unvorteilhaft, [welche] bei dem HÄNDELSchen *Messias*, sowie bei seinen übrigen Musikstücken hindurchtönt. (...) Weil im Französischen und noch weniger im Italienischen, am wenigsten im Lateinischen dieses identische Jambische nicht gebraucht ist in der Dichtung, so können diese Sprachen als die schicklichsten für die Musik gestellt werden. (S. 38)“

Meyerbeer Magazin. Mitteilungen des Meyerbeer-Instituts e.V. Schloss Thurnau Nr. 11 (2002), 42 S.

Neben Aufführungskritiken und Nachrichten enthält das Heft drei Forschungsbeiträge: HANS ULRICH BECKER, *Meyerbeers familiäre und künstlerische Beziehungen zu Prag und Wien* (S. 3-12), ist wesentlich genealogisch ausgerichtet; „entscheidend für die frühe Verankerung des Komponisten in Prag“ war das Wirken C.M. von Webers (S. 9). – ROBERT DIDION (†), *Die Eroberung der neuen Welt in Opéra und Opéra comique* (S. 12-22), konfrontiert *L'Africaine* mit Offenbachs *Robinson Crusoe* (Text von Eugène Cormon und Hector Crémieux), einem „bürgerlichen Gegenentwurf zur *Africaine*“ (S. 15). – SABINE HENZE-DÖHRING, *Das Berliner Oratorium im frühen 19. Jahrhundert* (S. 24-34), vor allem zu Meyerbeers *Gott und die Natur* (Text: A.W. Schreiber, UA 1811) und Fanny Hensels *Oratorium auf Worte der Bibel* (UA 1831).

*WOLFGANG ASHOLT, *Ein Sonnenaufgang, der zum 'Vorschein' wird: Le Prophète von 1848*, aus: Das Schöne im Wirklichen – Das Wirkliche im Schönen. Festschrift für DIETMAR RIEGER zum 60. Geburtstag, hg. von ANNE AMEND-SÖCHTING, KIRSTEN DICKHAUT u.a., Heidelberg: Winter 2002, S. 299-319

Unternimmt es, „den ‘Sitz im Leben’ des *Propheten* zu rekonstruieren“ (S. 303): Vor allem nach der Februar-Revolution 1848 mußten die Autoren bemüht sein, die Brisanz ihres Sujets, das „als ein ‘Vorschein’ der das ganze Jahrhundert beherrschenden ‘sozialen Frage’ betrachtet werden kann“ (S. 300), Rechnung zu tragen. Nach einer Überarbeitung Sept. 1847 bis Febr. 1849 (vgl. S. 304f.) zeigt das Libretto (das reaktionäre Aristokraten und fanatisierte Volksmassen mit einem positiv dargestellten Bürgertum konfrontiert, vgl. S. 312), „wie an sich nicht unsinnige Bestrebungen, wenn sie nicht reformistisch-moderat verwirklicht werden, (fast) notwendigerweise ins Unheil führen“ (S. 314). Die Uraufführungskritiken (vgl. S. 314-318) bestätigen diese Sichtweise.

*TILL R. KUHNLE, *Anmerkungen zum Begriff Gesamtkunstwerk – die Politisierung einer ästhetischen Kategorie?*, aus: *Mosaïques Littéraires* (Université Charles-de-Gaulle Lille III) 10 (1992), S. 35-50

Problematisiert ausgehend von Gedanken W. Benjamins den „Totalitätsanspruch“ in der Idee des Gesamtkunstwerks, „wodurch sie sich der Komplizenschaft mit der Instrumentalisierung der Äs-

thetik im Faschismus verdächtig macht“ (S. 35). [Zur französischen Vorgeschichte von Wagners Konzept vgl. auch M. BRZOSKA, *Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie*, Laaber 1995, dazu hier 4,16f.] „Gesamtkunstwerksphantasien faschistischer Provenienz ordnen die Gesellschaft nach ästhetischen Prinzipien, indem sie die von einer autonomen Kunst angebotenen Konstituenten einer scheinhaften Totalität in die Lebenspraxis umsetzen. (S. 47)“

*VOLKER MERTENS, *Siegfried unter der Linde. Eine intertextuelle Lesart von Tristan und den Meistersingern*, aus: Richard Wagner: Points de départ et aboutissements. Anfangs- und Endpunkte. Actes du colloque d'Amiens 19, 20, 21, 22 octobre 2001, publiés par DANIELLE BUSCHINGER, JEAN-FRANÇOIS CANDONI et RONALD PERLWITZ (Médiévale, 19 – Numéro spécial), Amiens: Presses du Centre d'Etudes Médiévales Université de Picardie – Jules Verne 2002, S. 343-357

Wagner unterbrach die Komposition des *Rings* nach dem zweiten *Siegfried*-Akt, weil ihm Schopenhauers Existenz- und Kunstphilosophie (in der Formulierung Nietzsches) zum „Riff“ wurde, auf das sein Schiff auffuhr (S. 345f.). Beide Aspekte bestimmen die *Tristan*-Konzeption: „die Liebe als alle Grenzen sprengende Macht führt letztlich dann zur ‚großen‘ sinfonischen Form als der ihrem Umfassenheitsanspruch adäquaten Gestalt“ (S. 348). „Und so wie der *Tristan* die Liebesthematik alternativ zu der Behandlung im *Ring* diskutiert, bieten die *Meistersinger* die alternative Lösung der Autoritätsproblematik“ (S. 351); „während der *Tristan* als ‚Parallelwerk‘ zum 3. Akt *Siegfried* zu sehen ist, als Nachtseite der Liebe im Vergleich zur Tagseite, so daß beide Seiten erst das Ganze ergeben, stehen die *Meistersinger* in doppelter Opposition: gegen den *Tristan* setzen sie Disziplinierung der Liebe, gegen die *Götterdämmerung* mit ihrer Zerstörung der Gesellschaft ihre Neubegründung aus dem Geist der Kunst“ (S. 352).

*ULRICH MÜLLER, *Musiktheater über Tristan und Isolde vor und nach Wagner – Robert Schumann, Frank Martin, Armin Schibler, im modernen Tanztheater und im Musical: Neuanfang und Endpunkte*, aus: Richard Wagner: Points de départ et aboutissements. Anfangs- und Endpunkte. Actes du colloque d'Amiens 19, 20, 21, 22 octobre 2001, publiés par DANIELLE BUSCHINGER, JEAN-FRANÇOIS CANDONI et RONALD PERLWITZ (Médiévale, 19 – Numéro spécial), Amiens: Presses du Centre d'Etudes Médiévales Université de Picardie – Jules Verne 2002, S. 235-244

Behandelt (neben der ma. und nachma. Geschichte des Stoffes in der Lit., vgl. S. 236-239) Schumanns nicht ausgeführten Plan einer *Tristan*-Oper (zum Libretto-Entwurf von Robert Reinick vgl. S. 239f.), Martins und Schiblers (1981) oratorienhafte Gestaltungen des Stoffes, T. Porters walisische 'Oper' *Trystan and Essyllt* (S. 242f.), H.W. Henzes „prelude für Klavier, tonbänder und orchester“ (S. 243) und das Musical *Tristan & Yseult* (2001) von J.-Fr. Berthel (Libretto) und M. Demelemster (Musik).

*PETER HAWIG, *Die Kunst der Uneigentlichkeit. Jacques Offenbach und das Hoffmanneske*, Heft 1 (Textheft), Heft 2 (Anmerkungen, Literaturverzeichnis), Offenbach-Studien 126/127 = Bad Emser Hefte 230/231, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2003, 28, 33 S.

Die anregende Studie sucht an den *Contes d'Hoffmann* (Heft 1, S. 5-14) und den mehraktigen *opéras-bouffes* („Offenbachiaden“, S. 14-22) „Entsprechungen struktureller Art sowie Affinitäten in der zugrunde liegenden Geisteshaltung“ (S. 2) zwischen Hoffmann und Offenbach aufzuweisen. (Was zum Verhältnis von Text und Musik gesagt wird, ist – eingeständenermaßen – recht heimsärmlich [S. 4], und das Epochenprofil der ‘Romantik’ [S. 5] benennt zwar wesentliche Züge, übergeht jedoch den m.E. zentralen Wandel von der Nachahmungs- zur Ausdrucksästhetik, aber das Folgende wird dadurch nicht weniger überzeugend.) Vor allem im *Contes d'Hoffmann*-Kapitel wird eine Vielzahl von Aspekten angesprochen. Hoffmanns und Offenbachs Texte, so das Fazit, „weisen jeweils sich überlagernde Subtexte auf (...) Die Kombination vorgefundener, aber für sich nicht mehr tragfähiger und daher destrukturierter Formen ist ihre gemeinsame ästhetische Maxime. Aus dieser offen oder versteckt praktizierten Zitatmethode resultiert eine heterogene Struktur ihrer Werke, ein Spiel mit Simulacren, das die Identitätskrise der Moderne auszudrücken vermag. (S. 22f.)“ Damit scheint in der Tat die tiefenstrukturelle Gemeinsamkeit von romantischer Ironie und Pariser *blague*, die bei oberflächlicher Betrachtung so unterschiedlich wirken, benannt. (Wichtig auch die These, „dass das gesamte Komponieren Offenbachs eines mit vorgefundenen Mustern und Versatzstücken ist“, Anm. 155, Heft 2, S. 10). Der letzte Abschnitt (S. 25-28) erörtert (insgesamt zustimmend) Offenbachs wiederholt (auch von mir, vgl. S. 26) behauptete Affinität zur Postmoderne.

*PETER HAWIG, *Hoffmanns Erzählungen von Jacques Offenbach. Legenden, Malheure und Glücksfälle einer Oper*, Offenbach-Studien 128 = Bad Emser Hefte 232, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2003, 38 S.

Text eines Vortrags (mit Musikbeispielen) für ein breiteres Publikum, der die Entstehungs- und vor allem Editions-geschichte der *Contes d'Hoffmann* skizziert (S. 3-14) und Hinweise zum Inhalt und zur Struktur gibt, mit einer nützlichen Zeittafel (S. 26-30) und Literaturverzeichnis (S. 31-37).

*HANS RUDOLF HUBER, *Zulma Bouffar, interprète offenbachienne. Des débuts de sa carrière à Bad Ems à son apogée à Paris*. Traduit de l'allemand par l'auteur et JEAN-CLAUDE YON, Offenbach-Studien 125F = Bad Emser Hefte 229, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2002, 40 S.

Auf die deutsche Fassung dieses Vortrags wurde hier bereits hingewiesen (9,34); erfreulicherweise sind die Ausführungen des verdienten Offenbachianers jetzt auch einem frankophonen Publikum leicht zugänglich.

**Bedřich Smetana 1824-1884*. Report of the International Musicological Conference Praha 24th-26th May 1994, ed. by OLGA MOJZISOVÁ and MARTA OTTLOVÁ, Praha: Muzeum Bedřicha Smetany 1995, 277 S.

Der Kongreßband enthält 24 Beiträge zu Smetanas Instrumentalmusik (Triumph-Symphonie, symphonische Dichtungen, Streichquartette), zu seinen Opern und zur Smetana-Rezeption. JAROSLAV JIRÁNEK (*Regarding the Question of Smetana's Originality*, S. 11-25) stellt die Tendenz zur Stilsynthese (z.B. „hybridization of polka, pastoral, fanfare, and songful-lyrical style-types“, S. 22) als distinktives Merkmal von Smetanas Musik heraus. – CHRISTOPHER P. STORCK (*Bedřich Smetanas Weg zum „Nationalkomponisten“ und „Begründer der tschechischen Musik“*, S. 76-90): „Ungeachtet der Tatsache, daß Smetanas Rolle bei der ‚Begründung der tschechischen Musik‘ vorrangig von seinem Streben nach beruflichem Erfolg und sozialer Absicherung geprägt war, wurde er [seit 1875] von der tschechischen Politik vereinnahmt und von seinen Anhängern zum nationalen Symbol stilisiert. (S. 87)“

VLADIMÍR KARBUSICKÝ (*Die Genrecharakteristik als Semantisierungsmittel (am Beispiel der Oper Branibori v Cechách*, S. 161-177), zu Smetanas erster, 1862/63 entstandener Oper: Karel Sabina (später auch Textdichter der *Verkauften Braut*) illustriert am historischen Beispiel der Schreckensherrschaft Ottos von Brandenburg in Böhmen (1280/81) P.-J. Proudhons sozialphilosophischen Anarchismus (S. 162). – IVAN VOJTECHS anregender Essai (*Bedřich Smetana: Prodaná nevesta*, S. 185-191) charakterisiert in gedrängter Form die Musik der *Verkauften Braut*. – ALEXANDER STICH, *Programm und Sprachideal von Karel Sabina* (S. 192-199), geht nicht auf die Libretti ein. – DAGMAR MOCNÁ – VĚRA ŠUSTIKOVÁ (*The Path toward Hubicka* [UA 1876], S. 200-216): Eliška Krásnohorskás Libretto basiert auf einer Erzählung von Karolina Světlá (S. 200); die Veränderungen gegenüber der Vorlage werden unter den Stichworten „lyricization“, „idealization“, „abstraction“ und „normativeness“ zusammengefaßt (S. 201-207). Smetana hat diese Tendenzen beibehalten bzw. verstärkt (S. 212f.). – SIGRID WIESMANN (*Smetana und die Oper seiner Zeit*, S. 217-223) verweist auf die Nähe der „intendierten Nationaloper“ (DAHLHAUS) *Dalibor* nicht nur zu *Fidelio*, sondern auch zu *Tristan* (S. 217f.) und schließt Bemerkungen zu den *Meistersingern* und zu *Don Carlo* an. – MILAN POSPIŠIL (*Dramaturgie des ersten Aktes der Oper Tajemství*, S. 224-231), zum Expositionstableau der (Offenbachs *Mariage aux lanternes* und Meyerbeers *Pardon de Plöermel* vergleichbaren, vgl. S. 225) Oper, das „in der librettistischen Vorformung Krásnohorskás und in der Vertonung Smetanas dramaturgische Prinzipien der Grand Opéra fruchtbar verwertet“ (S. 229). – KLAUS DÖGE („Wenn seine Opern in Deutschland auch nie Repertoire werden können“ [Gustav Mahler]. *Ein Versuch zur früheren Smetana-Rezeption*, S. 232-235) konzentriert sich auf die 80er und 90er Jahre des 19. Jhs.

Interculturalité, intertextualité: les livrets d'opéra (fin XIX^e–début XX^e siècle). Colloque international Université de Nantes, Centre International des Langues, 3 et 4 mai 2002, coordonné par WALTER ZIDARIC, Nantes: CRINI – Université de Nantes [2003], 320 S.

Der Band vereinigt 25 Studien (die zwei Tage des Kolloquiums müssen prall gefüllt gewesen sein!) zum italienischen, französischen, deutschen, spanischen, tschechischen, polnischen und russischen Musiktheater der Jahrzehnte um 1900 (der Bogen spannt sich – auch zeitlich – von Carmen bis Lulu). COSTANTINO MAEDER (*Amleto de Boito et l'ambiguïté d'un dénouement heureux*, S. 9-18) zeigt, daß Amleto trotz des gegenüber Shakespeare veränderten Schlusses (der Prinz tötet den König und überlebt) in die Reihe der scheiternden Helden Boitos gehört. – DANIELE PISTONE (*Interculturalité, intertextualité: la traduction française du Mefistofele de Boito*, S. 19-26), zur Übersetzung von Paul Milliet (die erstmals in der Brüsseler Aufführung 1883 Verwendung fand, vgl. S. 21): „Le *Méphistophélès* de Paul Milliet est bien français, non seulement dans la langue, mais dans l'esprit“ (S. 26).

FIAMMA NICOLODI (*La commedia dell'arte dans Le maschere de Mascagni-Illica et La morte delle maschere de Malipiero*, S. 27-37) sieht (S. 37) in Maliperos *Morte delle maschere* eine paradisi-

tische Replik auf die Parabase (das Défilé der Figuren) in Mascagnis und Illicas traditioneller Oper (S. 33). (Als Anhang wird ein, offenbar ungedruckter, Textentwurf Mascagnis zur Parabase mitgeteilt, S. 38f., unverständlicherweise nicht im Original, sondern nur in frz.er Übers.) – GIUSEPPE MONTMAGNO („Cose grandi, e non mai rappresentate.“ *Fonctions et enjeux de la réception de Carlo Gozzi dans les livrets d'opéra au début du XX^e siècle*, S. 41-57), zu den *Turandot*-Opern von Busoni und Puccini, Prokofjews *Liebe zu den drei Orangen* und Casellas *Donna serpente* (1932). – MARIATERESA DELLABORRA (Galeotto fu il libro [...]. Francesca da Rimini „entre“ *tragédie, opéra "et" drame lyrique*, S. 59-82) kennt (S. 81f.) 20 musikalische Gestaltungen der Episode aus Dantes *Commedia*, zuzüglich 12 Vertonungen von Romanis Libretto (vgl. S. 59n; REISCHERT, vgl. hier 9,13f., verzeichnet 63 Werke, allerdings fehlen bei ihm drei der von DELLABORRA genannten Titel); fünf Libretti und ein Schauspiel (von F. Romani 1823 über Ghislanzoni, Barbier und Carré [für A. Thomas], M.I. Tschaikowski [für Rachmaninow] und Tito Ricordi nach D'Annunzio [für Zandonai]; zum Drama von Francis Marion Crawford schrieb G. Pierné eine Bühnenmusik, wie Frau DELLABORRA richtig vermerkt [S. 74]; unbegreiflicherweise bezeichnet sie den Schauspieltext dennoch als „livret“ [ebd.]) werden mit ausführlichen Zitaten vorgestellt. – WALTER ZIDARIC („L'umile ancilla del genio creatore: la comédienne sur la scène d'opéra“ (Fedora, Tosca, Adriana Lecouvreur). *Consécration de la femme moderne?*, S. 83-91); die Rollen Fedora und Tosca wurden für Sarah Bernhardt geschrieben, deren Interpretation auch Giordano und Puccini zu ihren Opern anregte; dagegen war die historische Adrienne Lecouvreur (die von Rachel, später auch von Sarah gespielt wurde, vgl. S. 89) eine Schauspielerin des 18. Jhs. – CÉCILE AUZOLLE (*Métamorphoses de la représentation de Paris dans les opéras de Puccini de Manon Lescaut à Il Tabarro*, S. 93-106) zeigt, daß *Manon Lescaut* (wo die Pariser Stadtgeographie keine große Rolle spielt, S. 96) und die realistischen Paris-Bilder in *La Bohème* (vgl. S. 98f. [erg. J. MAEHER, *Paris-Bilder. Zur Transformation von Henry Murgers Roman in den Bohème-Opern Puccinis und Leoncavallos*, Jb. für Opernforschung 2 (1986), S. 109-176]) entstanden, ehe Puccini zum ersten Mal an die Seine reiste. In *La rondine* (1917) ist Paris „une ville créatrice de modes et somme toute très superficielle“ (S. 99), während in *Il tabarro* (1918) das Leben der kleinen Leute naturalistisch dargestellt wird (S. 102ff.).

EMMANUELLE BOUSQUET (Carmen, Conchita, *expression renouvelée de la modernité*, S. 107-115) erkennt in Zandonais *Conchita* (nach Pierre Louÿs, 1911) wie in *Carmen* (mit der Zandonais Oper u.a. das konventionelle Spanien-Bild verbindet, vgl. S. 111) kaum überraschend ein Beispiel für Modernität (S. 115). – SANDRINE BAZILE (*Lulu de Berg. Création d'un mythe moderne ou mythe de la modernité*, S. 117-126), u.a. zur „collusion des genres et des formes esthétiques“ in *Bergs Lulu* (S. 122), die als „concrétisation d'un rêve de spectacle total“ aufgefaßt wird (S. 126). – JAMES WILLIAM SOBASKIE (*La modernité et l'humanité de Pénélope de Gabriel Fauré*, S. 127-151), zum „principe d'allusion“ bei Fauré (S. 127) und zum Eklektizismus als Verbindung traditioneller und avantgardistischer Züge (S. 129ff.); der Vergleich des Librettos mit seiner Vorlage, der *Odyssee* (S. 132-134), berücksichtigt die gattungsbedingten Unterschiede zwischen epischen und dramatischen Texten zu wenig.

VIOLAINE ANGER (*Messidor d'Emile Zola et Alfred Bruneau: un opéra naturaliste?*, S. 153-164), über Zolas Libretto, das der Autor selbst als „la négation même des poèmes de Wagner“ bezeichnete (S. 155), und seine Verbindung von alltäglich Aktuellem und symbolisch Sagenhaftem (vgl. S. 158). – NATALIE MOREL BOROTRA (*Du naturalisme à l'identité nationale: le cas basque*, S. 165-178), gibt einen Überblick über das Corpus von ca. 40 Opern, die seit 1884 im Baskenland aufgeführt wurden (Höhepunkt um 1910, vgl. S. 166); sie stellen, z.T. mit naturalistischen Techniken (vgl. S. 167), das Alltagsleben der Basken dar, als „support à la construction d'une culture propre“ (S. 173).

PALOMA OTALOLA (*Le Pirate captif. Histoire d'une collaboration: Claudio de la Torre-Oscar Esplá*, S. 179-193), zu einem wohl Anfang der zwanziger Jahre konzipierten Operneinkakter (vgl. S. 183), der erst 1975 uraufgeführt wurde (S. 185); es handelt sich um einen spanischen „conte lyrique“ (S. 191), ein Seelendrama von Liebe und Sehnsucht (vgl. das Resumé, S. 186f.).

SYLVIE DOUCHE (*La glu de Richepin / Dupont, carte postale d'une époque, d'une région, d'une corporation*, S. 195-204) zeigt, daß Dupont in seiner Opernversion der (naturalistischen) Geschichte einer femme fatale vor allem die bretonische couleur locale unterstreicht (Volksliedzitate und -anklänge, vgl. S. 199f.). – FLORENCE LE DOUSSAL (*A l'aube des temps nouveaux. La vision idéaliste et utopique de trois poètes-musiciens: Ernest Chausson, Vincent d'Indy et Albéric Magnard*, S. 205-215) stellt reichlich emphatisch die musikalischen Ideendramen *Le roi Arthus*, *Fervaal* und *Guerceœur* vor, denen neben dem Bezug zum Wagnerismus (vgl. S. 207f.) u.a. „un sens de l'idéal uni à la piété“ gemeinsam sei (S. 215). – ANNE-MARIE GOUIFFES (*Le livret d'opéra français dans le dernier quart du XX^e [I. XIX^e] siècle. Raffinement d'un art savant ou „dextérité dans le médiocre“?*, S.

217-226), zum Wort-Ton-Verhältnis bei Massenet, in *Messidor* von Zola und Bruneau (s.o.) und im *Roi Arthur* Chaussons.

BERNARD BANOUN (Literaturoper – prose – prosaïsme. *Opéra littéraire et réalisme entre 1870 et 1920*, S. 227-239) stellt (an Beispielen von Mussorgski über Richard Strauss bis zu Janáček [*Jemfa* und Max Brods deutsche Übersetzung]) eine Beziehung her zwischen Literaturoper, Prosaform und Verwendung von Alltagssprache, bzw. stilistischer Vielfalt im Libretto. Es geht ihm um das literarisch anspruchsvolle Libretto in der Zeit des Naturalismus, das man um der terminologischen Eindeutigkeit willen wohl besser von der 'Literaturoper' unterscheiden sollte. – YVES LANDEROUIN (*Elektra et Salome, ou comment faire du neuf avec de l'ancien*, S. 241-250) fragt etwas naiv, was Strauss „dans ces vieilles histoires de famille“ interessieren konnte (S. 242) und antwortet, die beiden Texte „faisaient ressortir la violence et exploraient les abîmes psychologiques des vieux mythes“ (S. 249; das haben wir uns beinahe gedacht).

Mit Arnold Schönberg befassen sich Eric LECLER (*Schönberg et Kandinsky: une entente au concept près. Le statut de l'image dans leur correspondance et leurs opéras* Die glückliche Hand et Der gelbe Klang, S. 251-257) und PAULA GOMES RIBEIRO (*Le psychodrame lyrique – la femme, l'hystérie et la pulsion de mort en tant que tensions créatrices dans le carrefour des arts au début du XX^e siècle: incursion dans l'attente de Schoenberg* [sic], S. 259-267).

LENKA STRANSKA (*Un cas de symbiose entre symbolisme littéraire et romantisme musical: Otakar Ostrcil et Julius Zeyer*, S. 269-277) zeigt die symbolistische Tendenz vor allem an Ostrcils Oper *Kunalovy oci* auf (1908; Libretto von K. Masek nach einer Novelle von Zeyer, die ihrerseits auf einer indischen Volkserzählung basiert). – ANETTA JANIACZYK (*Le roi Roger de Karol Szymanowski (1882-1937), kaléidoscope spatio-temporel*, S. 279-291) zeigt, wie der Komponist (der zugleich der eigentliche Autor des Librettos war, vgl. S. 280) Reiseerinnerungen und Fakten aus der ma. Geschichte Siziliens (S. 280-283) mit der Handlung der *Bakchen* des Euripides (S. 283-291) verband. – TETTIANA ZOZOZOVA (*Les particularités du langage littéraire du Rossignol de Stravinski*, S. 293-300) erkennt in Strawinskis erster Oper „un exemple parfait de la traduction musicale des principales tendances artistiques russes et occidentales du début du XX^e siècle“ (S. 293). – GÉRARD ABENSOEUR (*Un Joueur paroxystique, ou Dostoïevski revu par Prokofiev*, S. 301-310), die 1915/16 komponierte, aber erst 1929 in Brüssel aufgeführte Oper sei „extrêmement fidèle au roman“ (S. 307). – HÉLÈNE LAPLACE-CLAVERIE (*De Marius Petipa à Vaslav Nijinski, le dialogue franco-russe à travers les livrets de ballet*, S. 311-317) zeigt, daß Diaghilevs Ballets russes in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg vergessene Werke des französischen choreographischen Repertoires (z.B. *Giselle*, S. 315) nach Frankreich zurückbrachten oder in ihren neuen Werken an die französische Tradition anknüpften (z.B. Stoffe von Théophile Gautier entlehnten, vgl. S. 315f.).

Alles in allem ein gehaltvoller Band, dessen Lektüre allerdings durch die extrem kleine Drucktype erschwert wird; speziell die Fußnoten erwecken den Verdacht, daß der Druck der Akten von der Optiker-Innung Nantes finanziert wurde.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, *Thaïs*. Comédie Lyrique in tre atti e sette quadri.

Dal romanzo di ANATOLE FRANCE, parole di LOUIS GALLET, musica di JULES MASSENET (La Fenice prima dell'opera 2002-2003, 1), [Programmbuch] Venedig 2002, 146 S.

Der (neue) Reihentitel signalisiert die Absicht, die Programmhefte zu Materialienbänden auszuweiten, die über die Aufführung hinaus wertvoll sind (vgl. S. 9). Der reich (auch farbig) illustrierte erste Band bietet zunächst (S. 11-57) das zweisprachige Libretto (rhythmische it. Übers. von Amintore Galli, 1903) mit einem (recht knappen) Kommentar zur Musik von ENRICO MARIA FERRANDO. – Es folgen drei Essays: JÜRGEN MAEHDER (*Sesso e religione nell'Alessandria decadente: Thaïs di Louis Gallet e Jules Massenet*, S. 71-91) geht vor allem auf die Prosaform des Librettos (in ihrem Verhältnis zu Wagner, S. 76f., und zur musikalischen Umsetzung, S. 82) und das Lokalkolorit ein (S. 88f. und passim). – ADRIANA GUARNIERI (*Esotismo e teatro musicale nella Francia dell'Ottocento: Thaïs tra cultura romantica e Décadence*, S. 93-105) gibt einen summarischen Überblick zum Exotismus in Literatur und (Musik-)Theater des 19. Jhs in Frankreich und verweist auf Exotismen in Musik (S. 99f.) und Libretto (S. 100f.) von *Thaïs* [für die Romanvorlage von A. France ist das Etikett „furibondo naturalismo“, S. 101, ganz verfehlt]. – MERCEDES VIALE FERRERO (*La santità sulle scene teatrali*, S. 107-120) zitiert geistliche und Bibel-Opern von *L'enfant prodigue* (Scribe / Auber, 1850)

bis zu *Maria d'Alessandria* von C. Meano (Text) und F. Ghedini (Musik, 1937) und fragt: „come si può far risaltare la luce della santità senza lo sfondo cupo del peccato?“ (S. 116). – Es folgen u.a. eine Bibliographie (S. 127-131), Hinweise auf einschlägige Internet-Seiten (S. 133-138) und Daten zur Biographie des Komponisten (S. 139-145). Unter den Bilddokumenten sind nicht nur alle Bühnenbild-Entwürfe sowie Szenenfotos der Uraufführung, sondern auch eine eindrucksvolle Portrait-Galerie berühmter Thais-Darstellerinnen.

HANS RICHARD BRITTNACHER, *Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle*, Köln – Weimar – Wien: Böhlau 2001, 371 S.

Die (germanistische oder komparatistische?) Habilitationsschrift (FU Berlin) gliedert sich in drei Teile: „Selbstopfer“ (S. 41-130; Alkestis bei Euripides, Hofmannsthal, Rilke und R. Borchardt), „Männeropfer“ (S. 131-237), „Frauenopfer“ (S.239-352; der Dandy als „freudloser Don Juan“, S. 309, der Frauen metaphorisch, auf dem Altar seiner Eitelkeit, 'opfert', am Beispiel von St. George, *Algalab*, und D'Annunzio, *Il piacere*). Der zweite Teil befaßt sich mit Hofmannsthals *Elektra* (S. 131-160) und mit Salome bei Flaubert, Oscar Wilde (S. 189-212) und in der bildenden Kunst (Beardsley, G. Moreau...). Die Textfassungen von Richard Straussens *Elektra* und *Salome* werden nicht einbezogen; speziell B.s *Elektra*-Interpretation – der Tanz zeige die „endgültige Entfremdung Elektras von ihrer Umwelt“ (S. 156) und sei Ausdruck „pathologischer Hysterie“ (S. 159) – wäre ausgehend von Hofmannsthals Zusatz zu dieser Szene im Libretto (ELEKTRA. Ich habe Finsternis gesät und ernte Lust über Lust. / Ich war ein schwarzer Leichnam / unter Lebenden, und diese Stunde / bin ich das Feuer des Lebens und meine Flamme / verbrennt die Finsternis der Welt...) wohl zu revidieren.

*Programmheft Staatsoper Hannover. Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande*, Premiere 13. April 2003, 62 S.

Neben Texten von Maeterlinck, Debussy u.a. und (sehr schönen) farbigen Probenphotos enthält das Heft eine neue, wörtliche Übersetzung des Librettos von KAREN E. GASTHUYS (S. 47-61; auf deutsch „wirft“ man sich allerdings nicht, sondern man 'stürzt' sich ins Wasser, und *Je suis perdu aussi* heißt nicht „ich bin auch verloren“, sondern schlicht 'ich habe mich auch verirrt'); weiterhin einen hier erstmals übersetzten Text von JULIA KRISTEVA (*Pelléas et Mélisande: Eine tönende Melancholie* [1997], S. 17-27): über die „Ambivalenz der Depression“ (S. 19) beim Protagonistenpaar, Mélisandes Fremdheit (sie „entzieht sich uns, eingesponnen in die sanfte Gleichgültigkeit ihres Autoerotismus“, S. 24) und die „musikalische Überhöhung der Alltagssprache“ (S. 25). – SERGIO MORABITO (*Zur Neuinszenierung von Pelléas et Mélisande*, S. 33-39) begründet zunächst die Streichung der nachkomponierten Zwischenspiele, die Debussys „programmatische Absage an symphonische Entwicklungen im Musiktheater unterlaufen“ (S. 33). Auf einen Abriss von Maeterlincks Theaterkonzeption (S. 34f.) folgen Überlegungen zur szenischen Umsetzung: Abwegig scheint mir der Versuch, in Allemonde „das Modell (...) einer extrem permissiven, antiautoritären Gesellschaftsstruktur zu entdecken“ (S. 38): Verbote gibt es dort sehr wohl (Pelléas darf nicht zu seinem kranken Freund reisen, I 2; sein Tête-à-tête mit Mélisande bei der *fontaine des aveugles* verletzt offenbar die Anstandsregeln, da Pelléas fürchtet, sie könnten entdeckt werden, II 1). Golaud, der einerseits seine Gattentreue schützen, andererseits einen für die (von außen bedrohte, vgl. die Not der Bauern, IV 2) Familie gefährlichen Skandal vermeiden will, erscheint als typischer Vertreter der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jhs und ihrer Doppelmoral. Dennoch gilt: „das Paar Pelléas und Mélisande stirbt nicht an einer gesellschaftlich verbotenen Liebe, eher scheint es aus einer je unterschiedlich bedingten Unfähigkeit zur Liebe den 'Tod zu wählen'“ (S. 38).

*JENS MALTE FISCHER, *Nach Wagner – Probleme und Perspektiven der Oper zwischen 1890 und 1920*, aus: SIEGFRIED MAUSER (Hrsg.), *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2002, S. 11-45

Von der negativ beurteilten (vgl. S. 13) deutschen Mittelalter-Oper der 90er Jahre (S. 11-14), mit ausführlicherer Analyse der Erstilingsopern von Richard Strauss (*Guntram*, 1894; weltanschaulich von Nietzsche und Stirner geprägt, S. 17, der Text noch ganz im Banne Wagners, S. 20) und Hans Pfitzner (*Der arme Heinrich*, 1895; in der Nachfolge Wagners und Schopenhauers, S. 17; der erste Akt „ohne Zweifel der Höhepunkt der deutschen nachwagnerschen Oper um 1900“, S. 21), über das abendfüllende Melodrama (Zdeněk Fibich, *Hippodamia*-Trilogie, S. 23f.), die Märchenoper (Siegfried Wagners „respektable, freundliche Bühnengebrauchsmusik“, S. 25; besondere Aufmerksamkeit wird Humperdincks sonst überwiegend negativ beurteilten *Königskindern* gewidmet, S. 25-29), die französische Oper mit Albéric Magnards *Guercœur* (S. 31-33: „klassizistischer Wagnerismus“; zum politischen Gehalt dieser „philosophischen Oper“ vgl. auch A. GIER, in: *Welttheater, Mysterienspiel, rituelles Theater*. „Vom Himmel durch die Welt zur Hölle“, Ges. Vorträge des Salzburger Symposions 1991, hg. von P. CSOBÁDI u.a., Anif/Salzburg 1992, S. 371-380) und *Ariane et Barbe-Bleue* von Paul Dukas (S. 33-35) zur „Spätblüte“ um 1920, mit Franz Schreker (*Der Schatzgräber*, S. 37-40) und Erich Wolfgang Korngold (*Die tote Stadt*, S. 41-44).

MANFRED BRAUNECK, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Vierter Band, Stuttgart – Weimar: J.B. Metzler 2003, XVIII + ca. 970 S.

Der dritte Band dieses Mammut-Unternehmens erschien 1999 (vgl. hier 7,15); knapp 1000 Seiten waren nötig, um das europäische Theater des 19. Jhs abzuhandeln, im vierten, genauso umfangreichen Band kommt BRAUNFELS jetzt nicht über die erste Hälfte des 20. Jhs hinaus. Natürlich nimmt weltweit die Zahl der Spielstätten und Schauspieltruppen beständig zu, je näher man der Gegenwart kommt, die Vielfalt der Theaterformen und -konzeptionen wird immer verwirrender (und die Quellenlage immer unübersichtlicher); aber die kontinuierliche Ausdehnung dieser Theatergeschichte ergibt sich vor allem dadurch, daß der Autor zunehmend darauf verzichtet, historische Entwicklungslinien herauszuarbeiten, und sich auf die additive Reihung von Namen, Titeln, Daten und Zitaten beschränkt. Das Max Reinhardt-Kapitel, das dem Leser kaum eine Inszenierung (einschließlich Gastspielen und Wiederaufnahmen) und kaum eine Besetzungsliste vorenthält, kommt so auf über 40 Seiten (S. 256-299), wovon dem Musiktheater (mit dem sich Reinhardt „nur nebenbei“ beschäftigt habe, S. 296) gerade mal zwei Textseiten gewidmet sind (S. 296-299). Dabei werden zwar die Offenbach-Inszenierungen erwähnt, aber auf die recht massive Bearbeitung der Musik wird nicht eingegangen (übrigens gibt es von Hofmannsthal keinen „ungeschriebenen Nachruf“, so S. 297, sondern nur ein „ungeschriebenes Nachwort“ zum *Rosenkavalier*). Im umfangreichen Frankreich-Kapitel (S. 2-114) ist den Ballets Russes und Ballets Svédois ein eigener Abschnitt (S. 52-64) gewidmet, der allerdings kaum auf die Musik, dafür ausführlich auf die Dekorationen eingeht. *Les Mariés de la Tour Eiffel* werden in 14 Zeilen vorgestellt (S. 61f.), aber es wird nicht einmal gesagt, daß die Musik eine Gemeinschaftsarbeit der Six war. – Auf kürzere Kapitel zum Theater in Italien (S. 115-165), Spanien (S. 166-210) und Portugal (S. 211-225) folgt mit dem Theater in Deutschland „von der Endphase des Kaiserreichs bis zum Ende des zweiten Weltkriegs“ (S. 226-537) der *plat de résistance*. Zu den Provinzbühnen, an denen in der Weimarer Zeit „neue künstlerische Entwicklungen“ zu verzeichnen waren, zählt auch Frankfurt (S. 332-338), wobei die Schreker-Uraufführungen an der Oper immerhin erwähnt werden (S. 336). Der „Neuen Ästhetik“ des Musiktheaters ist dann ein eigenes Kapitel (S. 448-461) gewidmet, das u.a. die wichtigsten Inszenierungen der Kroll-Oper (S. 449f.; wesentlich Liste von Namen und Titeln), Busonis Opernästhetik, die Zeitoper und Kurt Weill behandelt.

Das Theater in der Schweiz (S. 538-557) und in Österreich (S. 558-605) wird knapper abgehandelt; der Situation der Wiener Staatsoper in der Zwischenkriegszeit ist eine Textseite gewidmet (S. 567f.). Das Kapitel über die Salzburger Festspiele (S. 570-576) hat den Charakter einer Chronik, die auch die Opernproduktionen verzeichnet. Im Abschnitt über „Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss“ (S. 577-585) liegt der Schwerpunkt allerdings eindeutig auf Hofmannsthals Sprech-

dramen. – Im folgenden wird das Theater in der Tschechoslowakei, in Ungarn, England, den Niederlanden, Belgien und Luxemburg, Skandinavien, Rußland (mit einem Abschnitt zur „Entwicklung der Oper und des Balletts“, S. 880-885), Polen, den baltischen Ländern, Bulgarien, Rumänien, Jugoslawien und Griechenland mehr oder weniger ausführlich behandelt. Das dicke Buch ist eine Fundgrube für Sachinformationen (daß sich bei der Masse der Details der eine oder andere Irrtum einschleicht, liegt auf der Hand), daneben sind wie immer die vielen Illustrationen (um die 500 werden es wohl sein) wertvoll. Ob BRAUNFELS noch einen fünften Band folgen läßt?

DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Co-Author of the English Translation: MICHAEL KAYE, Kassel etc.: Bärenreiter 2003, 466 S.

Mit 12 Opern und etwas mehr als fünfzig weiteren erhaltenen Vokal- und Instrumentalkompositionen (meist geringen Umfangs) ist Puccinis Gesamtwerk recht überschaubar (vgl. die Einleitung, S. 21). Andererseits nahm der Komponist nach der Uraufführung der Opern unterschiedlich zahlreiche und gewichtige Überarbeitungen vor, die häufig nur in den gedruckten Klavierauszügen dokumentiert sind (vgl. S. 26); die Änderungen und Kürzungen, die nach dem Fiasco von *Madama Butterfly* (1904) sukzessive vorgenommen, aber teilweise auch wieder rückgängig gemacht wurden (vgl. S. 73f.), so daß „there is no definitive version of this opera“ (S. 75), sind das spektakulärste, aber keineswegs das einzige Beispiel. Das Werkverzeichnis bietet jeweils Beschreibungen der erhaltenen Skizzen und Entwürfe (vgl. z.B. S. 375-378 zu den *Turandot*-Skizzen), detaillierte Beschreibungen der Partitur-Autographen (für alle Opern mit Ausnahme von *La Rondine* liegen sie im Ricordi-Archiv, vgl. S. 25), Hinweise auf textkritisch relevante Kopistenabschriften und die Liste der Druckausgaben (Partituren und Klavierauszüge, mit italienischem Text oder Übersetzungen), die „unterschiedliche musikalische Zustände wiedergeben“ (S. 27). Unter der Überschrift „Notes“ folgt jeweils ein knapper Abriß der Entstehungsgeschichte (einschließlich späterer Revisionen), mit Verweisen auf die wichtigsten Primär- und Sekundärquellen.

„Abgesehen wurde von einer systematischen Darstellung der Libretti“ (S. 30f.), was angesichts der Materialmasse und der eher geringen Bedeutung der Libretto-Drucke für die Editionsphilologie verständlich ist. Anhänge verzeichnen u.a. falsche und zweifelhafte Zuschreibungen und Skizzen, die sich nicht eindeutig zuordnen lassen; außerdem gibt es eine nützliche Übersicht über Puccinis Reisen und Theaterbesuche (S. 425-453; gegenüber der ersten Fassung in SCHICKLINGS Puccini-Biographie von 1989 bedeutend erweitert). Die Puccini-Forschung verfügt mit diesem Werkverzeichnis über ein künftig unentbehrliches Hilfsmittel. Unerfindlich bleibt lediglich, warum sich Autor und Verlag zu einer Publikation auf englisch statt auf italienisch entschlossen haben (nur die Einleitung wird dreisprachig engl. – dt. – it. gegeben, S. 9-42). Daß im Literaturverzeichnis (S. 47-54) jedes auftauchende „Programma di sala“ als „[program book]“ glossiert wird (während z.B. „*tesi di laurea*“ unübersetzt bleibt), ist beinahe rührend.

*JÜRGEN STENZL, *Montierte Commedia dell'Arte. Zu Sergej Prokofjew Die Liebe zu den drei Orangen*, aus: Musik & Ästhetik 6. Jg. H. 23 (Juli 2002), S. 32-45

Geht aus von der Nähe Prokofjews zur spezifisch russischen Tradition der Literaturoper (Dargomysskij, S. 32f.), was die Behandlung der Singstimmen (im Sinne einer „generellen musikalischen Charakterisierung von Verhaltensweisen“, S. 44) angeht. Daß das Libretto gängigen Definitionen der Literaturoper nicht entspricht, wird mit aller wünschenswerten Deutlichkeit herausgestellt: Meyerholds auf Gozzi basierendes *Divertissement* (1913, vgl. S. 37) wurde anscheinend von Prokofjew „selbständig schöpferisch“ umgeschrieben (S. 40), wobei z.B. die von außen kommentierenden Zuschauergruppen eingeführt wurden.

CAROLINE GOMMEL, *Prosa wird Musik. Von Hoffmanns Fräulein von Scuderi zu Hindemiths Cardillac* (Rombach Wissenschaften, Reihe Cultura, 24), Freiburg: Rombach 2002, 504 S.

Die voluminöse Arbeit (eine Freiburger Dissertation) ist nach Aussage der Verf.in „nur bedingt der klassischen Librettoforschung zuzuordnen“ (S. 11), die sich „unter Auslassung der literarischen Vorlage oder stofflichen Genese“ auf das Wort-Ton-Verhältnis konzentriert habe (S. 11f.; gerade die ältere Forschung erweckt eher den gegenteiligen Eindruck). Dagegen erhebt Frau GOMMEL den „Anspruch umfassender Interdisziplinarität“ (S. 14): Hindemiths Musik (deren Stil „neusachlich“ und deren Formensprache „neobarock“ sei) soll durchgehend nicht nur zu Ferdinand Lions Libretto (die Sprache dieses „Romantikers“ [vgl.S. 227] sei „expressionistisch“), sondern auch zu dessen Vorlage, der „romantischen“ Erzählung E.T.A. Hoffmanns, in Beziehung gesetzt werden (vgl. S. 204). Dabei erscheint Hoffmanns *Fräulein von Scuderi* als einziger Bezugspunkt der Oper, mit A. LAUBENTHALS Auffassung: „Lions Libretto folgt in der offenen Konzentration auf die Zentralfigur Cardillac mehr [Otto] Ludwigs Drama [von 1848] als Hoffmanns Erzählung“ (Penz 3, S. 66) setzt sich Frau GOMMEL nicht auseinander. Die Neufassung des Librettos vom Komponisten (1952) wird nicht in die Betrachtung einbezogen (ein Beitrag von W. BERNHART zu den beiden Textfassungen, vgl. hier S.30f., fehlt im Lit.verz.).

Gemeinsamkeiten zwischen Oper und Erzählung werden auf einer relativ abstrakten Ebene gesucht: „Über die Interpretation von Hoffmanns Text finden Librettist und Komponist eine gemeinsame Bedeutungsebene (...) Farben, Bewegungen und zentrale Codes aus dem Hoffmannschen Text finden in anderen Gruppierungen und Konstellationen Eingang in Operntext und Bühnenanweisungen (...) Die sprachlichen Bilder, mit denen Lion Atmosphäre gestaltet, beschreiben Zustände und das Dilemma Hoffmannscher Figuren: das unfeste, das gefangene Ich, die Subjekt-Objekt-Vertauschung, Kommunikationsverlust (...) Das bei Hoffmann choreographisch gestaltete Wechselspiel zwischen Masse und Individuum, zwischen Philisterwelt und Künstler wird in der Oper hörbar (...) Aus dem rein ästhetischen Thema bei Hoffmann wird ein existentielles Thema in der Oper.“ (Zitate aus der Schlußsynthese, S. 485-488). Offensichtliches, z.B. daß Hoffmanns Titelfigur in der Oper gar nicht auftritt oder daß die durch eine große Rückblende bestimmte Zeitstruktur der Erzählung (vgl. S. 71ff.) in der Oper verändert werden muß, wird nur en passant rekapituliert. Nach einer in jeder Hinsicht erschöpfenden Analyse von Hoffmanns Kriminalgeschichte (S. 47-178) folgt ein Durchgang durch die 18 Nummern der Oper (S. 229-484), wobei jeweils Text, Musik und die Divergenzen zwischen beiden (vgl. S. 184) analysiert werden. Frau GOMMEL kennt das Gesamtwerk Hoffmanns wie Hindemiths und die jeweiligen geistesgeschichtlichen Kontexte bewundernswert genau; allerdings stellt sie vieles ausführlicher dar als nötig, und gelegentlich, so scheint es, wird auch die Kunst der Überinterpretation gepflegt. Die durch den Titel geweckte Erwartung, man werde hier auch Grundsätzliches zur Adaptation narrativer Vorlagen auf der Opernbühne finden, wird kaum eingelöst. Als Beitrag zu Hindemiths Opernwerk ist die Arbeit dennoch wichtig und wertvoll.

*ARNO GIMBER, *Calderón y Richard Strauss: La hija del aire entre fatalidad finisecular y monstrosidad fascista*, aus: JAVIER HUERTA CALVO – EMILIO PERAL VEGA – HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA (Hrsg.), *Calderón en Europa. Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (23-26 octubre 2000)*, Frankfurt/M.: Vervuert 2002, S. 293-301

Hofmannsthals Ideen für ein Semiramis-Libretto (vgl. die Korrespondenz mit Strauss 1908 und Entwürfe von 1917) waren von Motiven des Fin de siècle geprägt (z.B. dem Mutter-Sohn-Inzest, der 1917 an Bedeutung gewann, vgl. S. 297). Von Stefan Zweig erwartete Strauss 1935, daß er die heroische Seite des Stoffes betonen sollte (S. 298); der Komponist beabsichtigte möglicherweise versteckte Kritik am Nazi-Regime (S. 300). Der Entwurf des Vorspiels, den Joseph Gregor nach Zweigs Emigration verfaßte (vgl. S. 299f.), enttäuschte ihn (nicht nur) in dieser Hinsicht, so daß das Projekt unausgeführt blieb.

*JÜRG STENZL, *Im Reich der Musik. Heinrich Sutermeister und Carl Orff zwischen 1935 und 1945*, aus: Musik & Ästhetik 5. Jg. H. 20 (Oktober 2001), S. 44-66

Fragt ausgehend vom Briefwechsel der beiden Komponisten nach den Gründen für Sutermeisters Erfolge in Deutschland (u.a. mit den Opern *Romeo und Julia*, UA 1940, und *Die Zauberinsel*, UA 1944): „Sutermeisters Musik war (...) von allem Anfang an stilistisch und inhaltlich so geartet, daß sie ins nationalsozialistische Kulturverständnis integrierbar war“ (S. 49). Briefzitate (S. 52ff.) illustrieren die Distanz des Komponisten zur musikalischen Moderne, aber auch zu Wagner (vgl. S. 54); Sutermeister erstrebte eine „direkte, ganzheitliche, durchaus populistische Kunst“ (S. 59). Er erscheint als „apolitischer“ Komponist“, „der ohne Druck von außen Werke komponierte, die man auch politisch-ideologisch als ‘neutral’ bezeichnen kann“ (S. 65).

*IMMACOLATA AMODEO, *Kulturdifferenz als Mediendifferenz. Antonio Gramsci und das Opernhafte*, Arcadia 37 (2002), S. 260-268

In den *Quaderni del carcere* stellt Gramsci fest, daß „die Oper die einzig wirklich national-populäre Kunstform ist, welche die italienische Kultur hervorgebracht hat“ (S. 264; national-populäre Literatur in Gramscis Sinn vermag „einem breiteren Publikum organische und funktionale Instrumente der Erkenntnis und des Bewußtseins bereitzustellen“, S. 263). Damit korrespondiere eine „opernhafte Lebensauffassung“ breiter Bevölkerungsschichten (S. 264), was ambivalent bewertet wird, da das Opernhafte für Gramsci einerseits mit „extremer Künstlichkeit und Konventionalität“, andererseits mit „einer reinen Unmittelbarkeit und Ursprünglichkeit“ verbunden ist. [Daß die Merkmale, die Gramsci vom Operntypus Verdis abstrahiert, weder bei der Barockoper noch im Musiktheater des 20. Jhs. zu finden sind, versteht sich eigentlich von selbst.]

*Programmheft Opernhaus Graz. Benjamin Britten, *Peter Grimes*. Spielzeit 2002/03, 56 S.

WALTER BERNHART (*Peter Grimes auf George Crabbes Spuren zwischen Realismus und Romantik*, S. 10-17) stellt knapp George Crabbe (1754-1832), den Dichter der Textbuch-Vorlage, vor (S. 10f.) und reflektiert über den Opernprotagonisten: „Peter Grimes (...) ist sich seiner fundamentalen Verwurzelung in den Elementen, seiner chthonischen Existenz überscharf bewusst, sehnt sich aber – wie all die Wassermänner, Nixen und Undinen – nach einem erfüllten Dasein in der menschlichen Gemeinschaft“ (S. 16). – JÜRGEN SCHLÄDER (*Warum stirbt Peter Grimes? Das unaufhaltsame Verderben des Einsamen in Britten's erster Oper* [1996/97], S. 19-29) geht von der Schlusszene aus: „Britten bediente sich des traditionellen Erinnerungsmonologs und der Wahnsinnsszene, um durch inhaltliche Umdeutung der musikalischen Zitate eine erschreckende Anklage gegen die menschliche Gesellschaft seiner Zeit zu formulieren. (S. 23)“ Im folgenden geht es um das Verhältnis des Außen-seiters zu den Dorfbewohnern: „Als mahnendes Beispiel wird nicht das verrohte Leben eines Scheusals apostrophiert, sondern die fühllose, von Vorurteilen geprägte kollektive Hetze einer Gemeinschaft, die das vereinsamte Individuum in einem verzweiflungsvollen Tod treibt. (S. 29)“ MANFRED BLUMAUER erinnert an den „ersten *Peter Grimes* in Graz“ (S. 32-35).

STEPHAN MÖSCH, *Der gebrauchte Text. Studien zu den Libretti Boris Blachers*, Stuttgart – Weimar: J.B. Metzler 2002, VI + 404 S.

Boris Blacher (1903-1975) ist heute „so gut wie vergessen“ (S. 10), obwohl sein musikalischer Pluralismus durchaus Affinitäten zum Stil der Postmoderne aufweist (S. 5f.). STEFAN MÖSCH, seit 1994 verantwortlicher Redakteur der Zeitschrift *Opernwelt*, geht in seiner von NORBERT MILLER betreuten Berliner Dissertation (angenommen 2001) von der Beobachtung aus, „daß Literatur ein Motor in Blachers Schaffen ist“ (S. 16): Der Komponist hat häufig Schauspieltexte in Libretti transformiert (S. 17), für sich selbst, aber auch für seinen Schüler Gottfried von Einem. Gegen die *communis opinio* der Kritik setzt MÖSCH ein (durchaus überzeugendes) Plaidoyer für die „Literaturoper“ (vgl. S. 22); diese „Sonderform im Prozeß einer Literarisierung der Oper“ (S. 66) steht auch im Zentrum des zweiten Kapitels zum Libretto als literarischer Gattung (S. 33-69).

Im folgenden werden drei Libretti von oder für Blacher eingehend analysiert: Zunächst (S. 71-158) Blachers Bearbeitung von Büchners Drama *Dantons Tod* für Gottfried von Einem (UA 1947; zu Opern nach Büchner allgemein vgl. hier 4,21f.), der am Buch seines Lehrers allerdings wesentliche Änderungen vornahm (u.a. zur Betonung des Parabel-Charakters, vgl. S. 84-90). Der Vergleich mit der Vorlage (zu ihr v.a. S. 91-97) erweist das Libretto als (durchaus zeitypisches) Dokument eines „ahistorischen und apolitischen Büchner-Verständnisses“ (S. 104). Die sechs Bilder des Librettos werden (immer mit dem Blick auf Büchner) sehr aufmerksam und kenntnisreich interpretiert (S. 112-150), wobei sich zeigt, „daß Blacher und Einem *Dantons Tod* im Sinne eines *Melodramma* umformen“ (S. 151); dazu gehört auch die „Vereindeutigung der Perspektive“ (S. 152; so erscheint Danton als „heroisch scheiternder Märtyrer“, S. 153).

Der Text zur *Abstrakten Oper Nr. 1* (zu ihr S. 159-206) stammt nicht von Blacher, sondern von Werner Egk (zu den Umständen der Entstehung S. 161-167). Hinter dem nur scheinbar „abstrakten“, d.h. asemantischen Text (vgl. S. 181f.) schimmert laut MÖSCH der „Typus der botschaftsfreudigen Zeitoper“ durch (S. 195), das Werk sei „mehr Absichtserklärung als radikal durchgeführtes Experiment“ (S. 198), nicht absurd, sondern grotesk (S. 203f.), und gehöre in den Kontext des Dadaismus (vgl. S. 193-198), den Blacher noch in den 20er Jahren in Berlin kennenlernen konnte.

Das umfangreichste Kapitel (S. 207-339) gilt dem Spätwerk *Yvonne, Prinzessin von Burgund* (1973); Textgrundlage ist das Schauspiel von W. Gombrowicz, das Blacher selbst einrichtete. Ein längerer Abschnitt über Gombrowicz (S. 220-245) zeigt (u.a. am Beispiel seiner Shakespeare-Rezeption) auf, daß der polnische Autor „Kunst produziert, die Wert darauf legt, aus zweiter Hand zu stammen“ (S. 228). Die Werkanalyse (S. 258-318) bezieht neben dem Text (u.a. zu den benutzten Übersetzungen des polnischen Dramas, vgl. S. 258-260; 277-288) auch musikalische und musiktheatrale Aspekte ein. – Der Schlußabschnitt (S. 327-339) würdigt Blacher nochmals als „Korrektiv – nicht nur gegen die Spätfolgen der Naziästhetik, sondern auch gegen die musikalische Avantgarde“ (S. 337).

Das Buch ist nicht nur hervorragend dokumentiert, sondern zeugt auch von umfassender Kenntnis der Opernentwicklung im 20. Jh.; in der Blacher-Forschung, aber auch in der Diskussion um die sogenannte „Literaturoper“ stellt es einen Meilenstein dar.

STEPHAN SEBASTIAN SCHMIDT, *Opera Impura. Formen engagierter Oper in England* (Schriftreihe Literaturwissenschaft, 58), Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002, V + 275 S.

„Opera impura“ bezeichnet in dieser Arbeit (einer Diss. der TU Berlin) in Anlehnung an Hans Werner Henzes Begriff *musica impura* engagiertes, 'didaktisches' Musiktheater (S.11-16); konkret: John Gays (und Johann Christian Pepuschs) *Beggar's Opera* von 1728 (S. 17-51); die Savoy Operas von Gilbert und Sullivan (untersucht werden *H.M.S. Pinafore*, *Patience*, *Princess Ida* und *The Mikado*, S. 52-142); *The Poisoned Kiss* von Ralph Vaughan Williams, Text von Evelyn Sharp (UA 1936, S. 147-159); und schließlich *We Come to the River* (UA 1974) und *The English Cat* (UA 1983) von Edward Bond und Hans Werner Henze (S. 160-224) – wie man sieht, ein äußerst heterogenes Corpus

(und darüber, ob Henzes in Schwetzingen uraufgeführte *Katze* wirklich in die Geschichte der engagierten Oper „in England“ gehört, kann man zumindest geteilter Meinung sein). Die Absicht ist, ältere Künstler, die „anspruchsvolle Aufklärung und populäres Unterhaltungstheater“ problemlos zu verbinden wußten, als Kronzeugen gegen die „sozial isolierte“ Neue Musik anzurufen (S. 1). Das Fazit ist verblüffend einfach: Während Gay und Pepusch oder Gilbert und Sullivan *prodesse* und *delectare* zu verbinden wußten, sucht Vaughan Williams lediglich „die Amüsierlust des Publikums zu befriedigen“ und verzichtet auf Sozialkritik (S. 227); Henze und Bond dagegen versuchen zwar, soziales Engagement und Unterhaltung zu verbinden, aber vor allem Bonds dogmatischer Marxismus (vgl. S. 161f., 183) ist mit einem „ironisch-spaßigen Darstellungsmodus“ unvereinbar (S. 228). Entgegen der ursprünglichen Absicht, eine „Volksoper“ zu schaffen (vgl. das Interview mit dem Komponisten, S. 243-246), vermochte die *Katze* (und erst recht *We Come to the River*) das Proletariat nicht zu erreichen (S. 194). Wenn SCHMIDT Bond und Henze u.a. „einen fehlenden Realitätssinn und eine Borniertheit im Umgang mit dem eigenen Schaffen“ vorwirft (S. 194) und zuletzt triumphierend das Musical als anti-elitäre „Gattung der Zukunft“ aus dem Hut zaubert (S. 233), verwechselt er freilich wissenschaftliche Untersuchung und kunstkritisches Pamphlet.

Auf der musikalischen Ebene (Text und Musik der besprochenen Werke werden getrennt behandelt) zeichnen sich alle Fallbeispiele durch Stilvielfalt (z.B. S. 96, 153), Collage-Technik (S. 45, 136), parodistische (Stil-)Zitate (S. 193 und passim) u.dgl. aus; dabei handelt es sich allerdings nicht um Merkmale der *opera impura* (der Begriff scheint ohnehin wenig glücklich gewählt), denn sie gelten auch für den erklärtermaßen nicht-engagierten *Poisoned Kiss*. Vor allem in den Kapiteln zur *Beggar's Opera* und zu Gilbert und Sullivan wäre vieles zu kritisieren: Ob es im frühen 18. Jh. so etwas wie „proletarisches Oppositionstheater“ (S. 26) geben konnte, sei dahingestellt. Als Folie für Gays Parodie dient eine arg holzschnittartige Charakterisierung der Opera seria (S. 24f.; viel differenzierter S. 49). Vor allem die Ausführungen zu den Savoy Operas leiden unter einem grundlegenden Mißverständnis: Zielscheibe von Gilberts Spott sind nicht die sozialen Verhältnisse der viktorianischen Zeit, sondern die (vor allem literarischen) *Diskurse* über die (nicht nur zeitgenössische) Realität. Wenn in *H.M.S. Pinafore* der Matrose Ralph als Aristokrat erkannt und sofort zum Kapitän befördert wird, geht es weniger um das „strikte Festhalten der Viktorianer an Klassenschranken“ (S. 70) als um das Klischee vom vertauschten (geraubten, verlorenen...) Kind (ähnlich wie in der Offenbach-Forschung kommen viele Mißverständnisse dadurch zustande, daß die von Gilbert parodierten Erfolgsstücke – in diesem Fall z.B. *The Bohemian Girl* von M.W. Balfé und A. Bunn, 1843 – in unserem kulturellen Gedächtnis nicht mehr präsent sind). Erst der Rückbezug auf die Tradition schafft die „inhaltliche Mehrdeutigkeit“, die ADORNO als Merkmal der engagierten Kunst (im Gegensatz zur Propaganda) erkannt hat (S. 225f.).

Spätestens seit dem Zweiten Weltkrieg scheint es nicht mehr möglich, Sozial- oder Ideologiekritik als unterhaltsame Parodie literarischer Diskurse zu inszenieren; die Gründe für diese Veränderung scheinen komplex, verändert haben sich sowohl die Bedürfnisse und Interessen des Publikums wie das Gattungssystem *auch* der Unterhaltungsliteratur (einschließlich des Theaters). Eben deswegen wäre *We Come to the River* nicht als James Bond-Parodie denkbar gewesen (wie sich andererseits das sozialkritische Potential von *Miss Saigon* in engen Grenzen hält).

Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung 16 (März 2003), 66 S.

Von sieben Aufsätzen (u.a. zu Boulez, Stefan Wolpe, Strawinsky, Luciano Berio, György Ligeti und Hans Henze) ist diesmal keiner schwerpunktmäßig dem Musiktheater gewidmet. Wichtiges erfährt man aus der Präsentation neuer Sammlungen (S. 5-8): So wurden der Stiftung die Manuskripte der in Theresienstadt entstandenen Werke Viktor Ullmanns übergeben (auch die Partitur des *Kaisers von Atlantis*); die neue Sammlung Heinz Holliger dokumentiert u.a. „die musiktheatralische Annäherung an Samuel Beckett (*Come and Go*, 1976-77; *Not I*, 1978-80; *What Were*, 1988)“ (S. 6).

**Madame La Peste*. Musiktheater von Gerhard Stäb[il]er und Matthias Kaiser. Materialien, Skizzen, Hintergründe, hg. von STEFAN FRICKE im Auftrag der Deutschen Oper am Rhein, Theatergemeinschaft Düsseldorf–Duisburg, und des Saarländischen Stadttheaters, Saarbrücken, Saarbrücken: Pfau 2002, 98 S.

Das informative Bändchen bietet neben dem Libretto des Saarbrücker Operndirektors Matthias Kaiser (S. 41-78) v.a. Aufsätze und Interviews zu Text (S. 79-87) und Musik (S. 11-30) des im April 2002 uraufgeführten Werkes: Ausgangspunkt waren der Roman *Pest über Paris* (1928) des polnischen Schriftstellers Bruno Jasienski (zu ihm vgl. S. 85-87) und – für das dritte der vier Bilder – E.A. Poes Erzählung *The Fall of the House of Usher*. Die Musik, so HANNO EHRLER (*Hunde und Ratten. Strukturen in Gerhard Stäblers Musiktheater Madame La Peste*, S. 21-30) ist „keineswegs als eine Untermauerung zu verstehen, vielmehr als ein Fluss changierender Symbole, die sich parallel zum Bühnengeschehen und zum Text bewegen. Das entspricht der Form des Librettos, das eher musikalisch als textlich gedacht zu sein scheint. Es gibt mehr Andeutungen als klare Aussagen, mehr Gesten auf der Bühne als Handlung, mehr vielschichtig Zeichenhaftes als plakativ Eindeutiges“ (S. 29). (Zu strukturellen Elementen der Komposition, die z.T. auf nach außermusikalischen Prinzipien (z.B. mittels eines Würfels) generierten Zahlenreihen basieren, vgl. ebd., S. 22, und das Gespräch des Komponisten mit UWE SCHMITZ-GIELSDORF, S. 11-19.)

Das letzte

Gelesen bei ANNE MASSENET, *Massenet en toutes lettres*, Paris: Fallois 2001, S. 91:

„Georges Hartmann profite de ce séjour [in Süddeutschland, 1886] pour lui [Massenet] faire visiter Wezlar, où Goethe rencontra Charlotte Bluff.“

Sans bague.

Und etwas anderes muß man im Facsimile sehen, damit man's glaubt: Im Zusammenhang mit Budget-Kürzungen bei der Ruhr-Triennale meldete unsere Lieblingszeitung, die Frankfurter Rundschau, am 13. Dezember 2002:

Der Theaterchef hatte ursprünglich ein Konzept für eine Inszenierung unter freiem Himmel im Duisburger Landschaftspark Nord erarbeitet. Wegen der notwendigen Einsparungen ist auch die geplante Aufführung der Händel-Oper *Sau* in Recklinghausen nicht gesichert. dpa

Wir leben wahrlich in schweinischen Zeiten.

Auflage: 520 Ex.

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

