



MITTEILUNGEN

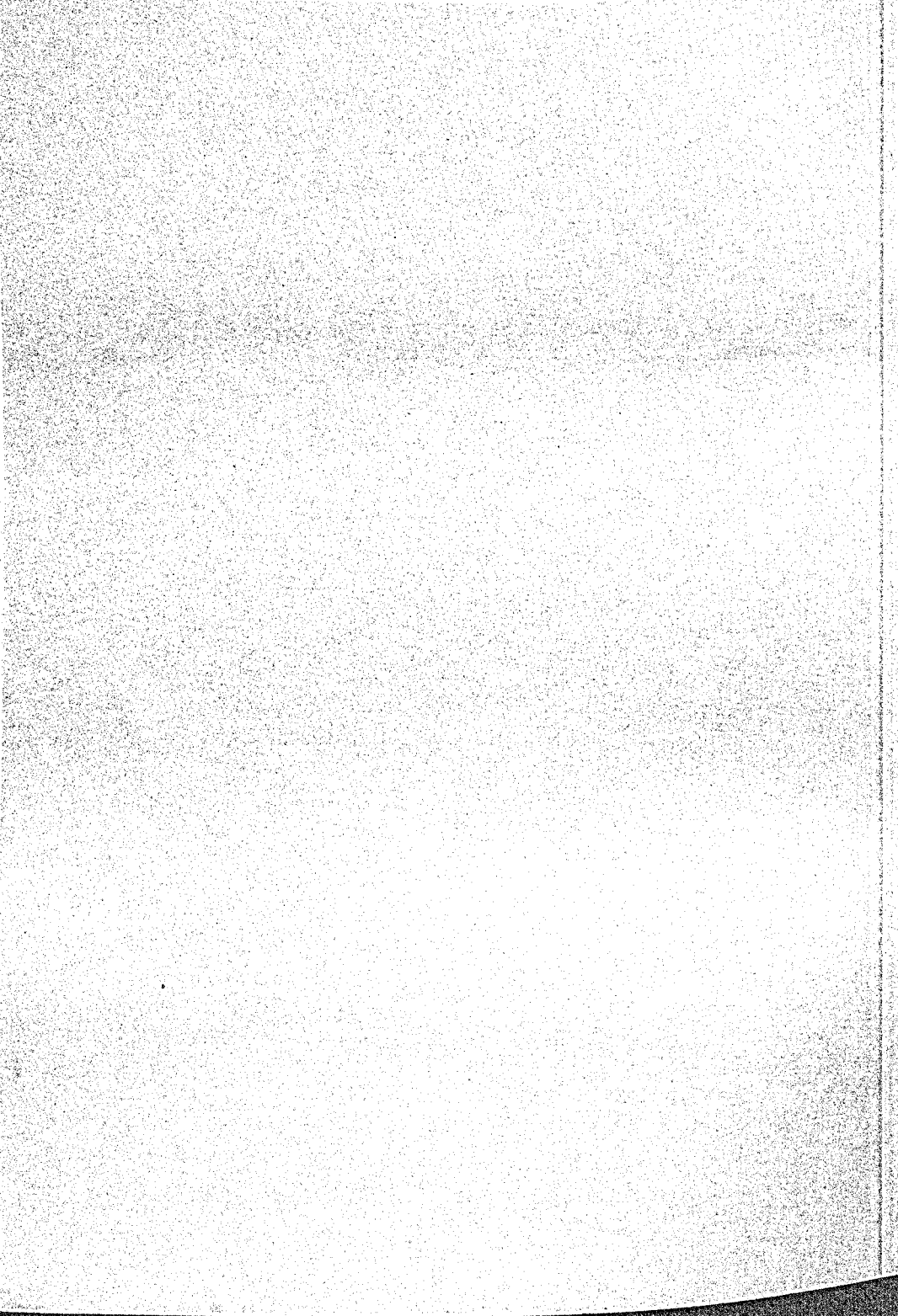
DES

DOKUMENTATIONSZENTRUMS

FÜR LIBRETTOFORSCHUNG

Nr. 6

Juli 1999



MITTEILUNGEN

DES

DOKUMENTATIONSZENTRUMS FÜR LIBRETTOFORSCHUNG

Nr. 6

Juli 1999

Liebe Kollegen und Freunde,

aus dem vergangenen Jahr ist über Bamberger librettologische Aktivitäten – von der Redaktion dieser *Mitteilungen* einmal abgesehen – nur wenig zu berichten, die Kräfte waren anderweitig gebunden: Im Sommer und Herbst 1998 habe ich konzentriert (und durchaus effektiv) an meiner in den letzten *Mitteilungen* bereits erwähnten *Orientierung Romanistik* für rowohlts enzyklopädie gearbeitet, die eigentlich in diesem Frühjahr hätte fertig werden sollen. Anfang Dezember mußte ich mich dann einer Bandscheibenoperation unterziehen (irgendjemand in der allerobersten Gesundheitsbehörde scheint keine Opern – oder keine Opernforscher – zu mögen); das bedeutete insgesamt fünf Wochen Klinikaufenthalt, und die weitestgehende Unterbrechung aller Aktivitäten bis in den März hinein. Der Termin für die *Orientierung* war unter diesen Umständen nicht zu halten; inzwischen bin ich, wenn auch nicht völlig beschwerdefrei, wieder halbwegs normal belastbar, aber natürlich versuche ich neben dem Semesterbetrieb vor allem das Buch-Manuskript zu fördern, das inzwischen im wesentlichen konzipiert ist und mit etwas Glück bis Ende August überarbeitet und aus dem Haus sein sollte.

Zwischenzeitlich organisiere ich im Rahmen des Rossini-Festivals in Bad Wildbad am 24./25.7. ein kleines Symposium der Deutschen Rossini Gesellschaft, mit insgesamt fünf Vorträgen zum Thema „Die Deutschen und Rossini“, auf das ich mich freue.

Danach werde ich es sehr langsam angehen lassen: Die *Kommentierte Bibliographie der Libretto-Kataloge* wird vermutlich erst in meinem für den Sommer 2000 beantragten Forschungsfreisemester konkrete Fortschritte machen. Im übrigen wird dieses Freisemester den Vorarbeiten für ein Buch über „Das Libretto seit 1900“ gewidmet sein; es soll quasi die Fortsetzung zu *Das Libretto* werden, allerdings in stärker historischer als systematischer Perspektive (infolgedessen auf – auch sprachlich – breiterer Basis, und – so steht jedenfalls zu befürch-

ten – in größerem Umfang). Dieses Großprojekt ist auf eine Bearbeitungsdauer von mehreren Jahren angelegt; in dieser Zeit werde ich versuchen, möglichst viele Inszenierungen moderner Opern (und speziell von Uraufführungen) zu sehen, und alle Anstrengungen unternehmen, die Bestände des Dokumentationszentrums in diesem Bereich zu erweitern; von „vervollständigen“ kann naturgemäß keine Rede sein. Im übrigen ist das Gebiet so unüberschaubar, daß einer allein hier kaum etwas ausrichten kann; um so wichtiger ist, daß Sie mir wie in der Vergangenheit, so auch weiterhin Ihre freundliche Unterstützung gewähren. Für alle Materialien, Textbücher, Programmhefte, auch Zeitungskritiken, Sonderdrucke wissenschaftlicher Arbeiten etc.etc., bin ich sehr dankbar! (Über den Erfolg der Sammeltätigkeit werden die *Mitteilungen* informieren; vor allem das in Nr. 4, S. 6-9 veröffentlichte Verzeichnis der „Libretti des 20. Jhs in der Sammlung des Dokumentationszentrums“ soll regelmäßig aktualisiert werden.)

Auf Initiative von Johannes Streicher (Rom / München), der unsere Arbeit auch regelmäßig durch sehr großzügige Buchspenden unterstützt, ist im Bollettino 1999 der Società Italiana di Musicologia auf die Aktivitäten des Dokumentationszentrums und die *Mitteilungen* hingewiesen worden; auch an dieser Stelle recht herzlichen Dank dafür, und ebenso den Kolleginnen Ursula Mathis-Moser und Andrea Oberhuber vom Innsbrucker Archiv für Textmusikforschung, die ein Portrait des Dokumentationszentrums in ihr *Bulletin* aufgenommen haben (BAT Nr. 3/4, Mai 1999, S. 8).

Zuletzt wie immer ein herzliches Dankeschön an diejenigen, die zu den Herstellungs- und Versandkosten der letzten *Mitteilungen* beigetragen haben, und die Bitte um Unterstützung auch für diese (und kommende) Ausgabe(n): Bitte überweisen Sie Ihren Beitrag gegebenenfalls auf mein Konto Nr. 64911406 bei der H+G-Bank, Heidelberg (BLZ: 67290100), Verwendungszweck „MitLib“ oder ähnlich.

Für heute bleibe ich mit vielen freundlichen Grüßen

Ihr Albert Gier

Tagungen

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

23./24.5.1998, Locarno: **Tendenze della musica teatrale italiana all'inizio del secolo XX** (IV Convegno internazionale „Ruggiero Leoncavallo nel suo tempo“; TH. HIRSBRUNNER, Zur Puccini-Rezeption in Paris um 1900; P. ROSS, Der Librettovers im frühen Novecento; J.

STREICHER, Appunti sull'opera buffa tra *Falstaff* (1893) e *Gianni Schicchi* (1918); V. BERGHETTI, La „Fedra redenta“ ossia le strane nozze di Gabriele e Ildebrando; J. MAEHLER, Il primo libretto di fantascienza: *Il 3001* di Luigi Illica, u.a.)

11.6.1998, Torino: **Intorno a Turandot. „Orientalismo“ tra musica e suggestione letteraria** (Veranstalter Teatro Regio Torino u.a.; N. SAVARESE, Le prime tournée orientali in Europa all'alba del Novecento: influssi reciproci; A. BENISCELLI, *La Turandot*, favola gozziana; G. GORI, Il the sotto i lillà: orientalismo e operetta; J. STREICHER, Intorno all'India di Franco Alfano, u.a.)

12.–14.6.1998, Blankenburg: **Tod und Musik im 17. und 18. Jahrhundert** (Stiftung Kloster Michaelstein, XXVI. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung; B. SCHRAMMEK, „Benedette martiri...“ – Martyrium und Tod in römischen Heiligenoperen des frühen 17. Jhs; P. HUTH, Tod und Todesnähe in den Opern Georg Philipp Telemanns)

29.7. – 2.8.1998, Tübingen: **International Society for the Classical Tradition (ISCT), Fourth Meeting** (Sektion *Opera*: M. McDONALD, Sing Sorrow and Triumph: Medea in Opera; R.G. KING, Heroic Portraits: Alexander the Great in 17th- and 18th-Century Opera; W. HELLER, Nero, Lucan, and Imperial Pleasures: Singing about the Venetian Republic in Monteverdi's *L'Incoronazione di Poppea*; D. ROSS HURLEY, Hercules in Drag: Ovid's *Heroides* and Handel's *Hercules*; E. MARQUÈS LÓPEZ, Plauto in the Opera: Influence of the Plautinian Theatre in the Italian Comic Opera of the XVIIIth Century; J.F. MAKOWSKI, *Dulce et Utile*: Metastasio's *Ars Poetica*; R. RAFFAELLI, Reminiscenze classiche nel *Don Giovanni* di Mozart di Lorenzo Da Ponte?; R.C. KETTERER, Roman Republicanism and Operatic Heroines in Napoleonic Italy: Two Examples; J. DRAHEIM, *L'uomo più 'Vergiliano' dell'Ottocento* – Hector Berlioz und seine Vergil-Oper *Les Troyens*; A. BELTRAMETTI, Temi e intrecci tragici intorno a Elettra. Dagli antichi alle riscritture di von Hofmannsthal e della Yourcenar; B. ZELECHOW, Nietzsche, Strauss, and the Transformation of the Antique into the Primitive; M. GRAZIA BAJONI, La fortuna dei classici nell'„opera lirica“ italiana del XX secolo; M. EWANS, Oedipus the Eastender; 'Greek' by Berkoff and Turnage)

6.-11.8.1998, Bayreuth: **Wagner und die Juden** (Leitung: A. MAAYANI, S. VILL, D. BORCHMEYER; D. BORCHMEYER, Heinrich Heine – Richard Wagner; J.M. FISCHER, Richard Wagners Schrift *Das Judentum in der Musik*; Y. YOVEL, Nietzsche, Wagner and the Jews; H. DANUSER, Jüdische Charakterzeichnung in Wagners Werk? Dramaturgische und musikalische Aspekte; S. DÖHRING, Die Rezeption von Meyerbeers und Wagners Musiktheater; L. ARENS, Arnold Schönbergs Musiktheater; u.a.)

10.-15.8.1998, Salzburg: **Himmliches Jerusalem, modernes Babylon: die Stadt als Sujet und Herausforderung des (Musik)theaters** (in Zusammenarbeit mit den Salzburger Festspielen; Leitung: P. CSOBÁDI, G. GRUBER, J. KÜHNEL, U. MÜLLER, O. PANAGL, F.V. SPECHTLER; V. KLOTZ, Großstädte auf der Bühne. Vor Augen und Ohren geführt, gesungen und ertanzt; K. DREXEL, Musiktheater und Politik: *Mahagonny* im Spannungsfeld kulturideologischer Richtungskämpfe; J. HERZ, *Mahagonny* – absurdes Theater oder Lehrstück? Von der Song-Montage zur absurden Editionspraxis; J. MAEHDER, Die Glorifizierung der toskanischen Stadt in der italienischen Oper des 20. Jhs; U. MÜLLER, Psychoanalyse und Stadtkarriere: Ira Gershwin / Kurt Weill *Lady in the Dark*; J. VYSLOUŽIL, Das Libretto von Alois Habas zu seiner Oper *Die Arbeitslosen – Komme Dein Königreich* aus dem Jahre 1932 (soziologische und kulturhistorische Analyse); R. SCHÖNHAAR, „Die Stadt, der Riese, wurde wach“. (Musik)theatralische Versuche zum Thema „Faust und die Stadt“ von Lunatscharskis Lese-drama bis zu Hanns Eislers Oper ohne Musik – mit Ausblicken auf Busoni, Butor-Pousseur, Sanguinetti-Lombardi und W. Schwab; TH. HIRSBRUNNER, Die Farben der himmlischen Stadt. Zu Olivier Messiaens *Saint François d'Assise*)

20.-22.11.1998, Bologna: **Secondo Colloquio di Musicologia del Saggiatore musicale** (Koordination: G. LA FACE BIANCONI, S. LAMACCHIA, G. SARTINI; u.a. X.M. CARREIRA, *La committenza nella ricerca sulla zarzuela*; C. VAVALÀ, *Boito, Verdi e la prosa musicale: un chiarimento*; C. ASSENZA, *Tradizione e novità nell'aria dei primi anni del Seicento*; F. CESARI, *I Puritani e il periodo francese di Bellini*; ST. FILIPPI, *Il Martyre de saint Sébastien: una nuova estetica musicale e teatrale negli anni '10*; A. DE BENEDICTIS, *Le due Intolleranze: l'idea e l'opera*)

4.-6.12.1998, Venedig: **Wagner e Verdi** (Associazione Richard Wagner in Venezia, u.a. in Zusammenarbeit mit dem Forschungsinstitut für Musiktheater Thurnau; u.a. E. ROCH, *I drammi di Wagner*; S. DÓHRING, *La prosa musicale di Wagner*; P. PETROBELLI, *Strutture musicali e drammaturgia in Verdi*; A. ZIINO, *La critica wagneriana in Italia*; J. STREICHER, *La critica verdiana in Germania*)

10.-14.12.1998, Düsseldorf: **6. Internationaler Musiktheater Workshop** – Videopräsentation von Uraufführungen – (veranstaltet vom Internationalen Theaterinstitut – Zentrum Bundesrepublik Deutschland, Internationales Musiktheaterkomitee des ITI, in Zusammenarbeit mit dem Kultursekretariat Nordrhein-Westfalen und der Deutschen Oper am Rhein, Künstlerische Leitung: H. MATIASEK und U. SCHMITZ-GIELSDORF; Präsentation von 13 1996-1998 uraufgeführten Werken aus Frankreich, Dänemark, Großbritannien, Griechenland, Polen, Schweden, Ungarn, Japan, den USA, Portugal, Kanada und Deutschland)

- 10.-13.12.1998, Schloß Thurnau: Meyerbeer und die Opéra comique um die Mitte des 19. Jahrhunderts** (Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth – Institut für Musikwissenschaft der Akademie der Wissenschaft der Tschechischen Republik in Prag; u.a. TH. BETZWIESER, Opéra comique als Geschichte und Gegenwart: historiographische Tendenzen der Gattungsbetrachtung zwischen 1850 und 1870; J. SCHLÄDER, Zur Gattungssituation der Opéra comique um die Mitte des 19. Jhs; N. IKI, „J'en suis persuadé, je n'ai été qu'un auteur de Vaudevilles“. Scribes „livret bien fait“, exemplifiziert an ausgewählten Opéras comiques der 1850er Jahre; M. POSPIŠIL, Die Opéra comique und das „Komische“ in *Les Huguenots*; R. DIDION, Vasco da Gama und Robinson Crusoe: Die Eroberung der neuen Welt in Opéra und Opéra comique; H. SCHNEIDER, Die Librettofassungen von *L'Etoile du Nord*; R. MÜLLER, *Le Pardon de Ploërmel*: Beiträge zu Stoffgeschichte und musikalischer Dramaturgie)
- 14.-17.4.1999, Frankfurt/M.: Musik in Goethes Werk – Goethes Werk in der Musik** (Symposium, veranstaltet vom Musikwissenschaftlichen Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität; u.a. H. TH. LEHMANN, Goethes Dichtungen für Musik im Kontext der theatergeschichtlichen Entwicklungen ihrer Zeit; G. BUSCH-SALMEN, Satire, Festspiel, Schauspiel mit Gesang und Tanz oder Singspiel? – Das Weimarer 'Liebhabertheater' als Forum für Goethes musikalisch-theatralische Experimente; W. DÖRR, *Claudine von Villa Bella* und die Konzeption des Singspiels; P. GÜLKE, Unter den Augen Goethes komponiert? Carl Eberweins Melodram *Proserpina*; D. BORCHMEYER, *Faust*: Musikalische Thematik und Dramaturgie; S. DÖHRING, Peter von Lindpaintners Schauspielmusik zum *Faust*; M. SPOHR, Goethes *Faust* und das Faust-Sujet im populären Musiktheater)
- 16.-18.4.1999, Leipzig: Rossini in Paris** (Veranstalter: Frankreichzentrum der Universität Leipzig in Zusammenarbeit mit der Deutschen Rossini Gesellschaft; u.a. L. AVERSANO, Rossini französisches Operschaffen in der Geschäftskorrespondenz deutscher Verleger; M. GREMPER, Rossini und die französisch-italienische Politik; B.-R. KERN, Wilhelm Hauffs Rossini-Rezensionen aus Paris)
- 2.-4.6.1999, Trier: Die Antike, Frankreich und Wir** (3. Symposium zu den Antikenfestspielen; u.a. TH. HIRSBRUNNER, Die Situation des französischen Musiktheaters in der Zwischenkriegszeit am Beispiel von Honeggers *Antigone* und Strawinskys *Oedipus Rex*; CHR. RAUSEO, Von *Médee* zu *Medea*. Von Corneille zu Cherubini)

Neuere Publikationen zur Libretto-Forschung von ALBERT GIER

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

Rezensionen: (nicht gez.) TIFF. Wochenendmagazin 1.8.1998, S. 3

E. Kanduth, *Italianische Studien* 19 (1998), S. 253-256

S. Weitzel, *Dialog. Universitätszeitung Universität Bamberg* Nr. 5 (1998), S. 31

H.J. Kreutzer, *Neue Zürcher Zeitung* 14./15.11.1998, S. 70

R. Müller, *La Gazzetta. Zeitschrift der Deutschen Rossini-Gesellschaft* 1998, S. 27f.

J. Reiber, *Österreichische Musikzeitschrift* 1999, H. 3, S. 88f.

A = B? Von der Kunst des Weglassens (und des Hinzufügens) im Opernlibretto, in: Bruckner-Symposium. Fassungen – Bearbeitungen – Vollendungen im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1996, 25.-29. September 1996. Bericht, hrsg. von U. Harten u.a., Linz 1998, S. 9-16

Liebe, Krankheit und Tod. Violetta und der Mythos der Kurtisane, Programmheft Nationaltheater Mannheim 1998/99. Giuseppe Verdi, *La Traviata*, S. 13-19

Antonio García Gutiérrez oder Die Sünden der Väter, Programmheft Niedersächsische Staatstheater Hannover 1998/99. Giuseppe Verdi, *Simon Boccanegra*, S. 27f.

Das Drama als Oper, oder „da kann nichts schiefgehen“. Von *Le Roi s'amuse* zu *Rigoletto*, Programmheft Oper Frankfurt. Giuseppe Verdi, *Rigoletto*. Premiere: 29. November 1998, S. 70-74

L'Africaine und die Ideologie des Kolonialismus, in: S. Döhring / A. Jacobshagen (Hrsg.), *Meyerbeer und das europäische Musiktheater* (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, 16), Laaber 1998, S. 134-147

„...wenn einem die Natur kommt“. *Der Diskurs über den Menschen in Büchners Woyzeck und Bergs Wozzeck*, in: *Alban Bergs Wozzeck und die Zwanziger Jahre*. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1997, hrsg. von P. CSOBÁDI u.a., Anif/Salzburg: Müller-Speiser 1999, S. 141-151

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)

RICHARD ARMBRUSTER, Hamburg: Programmbuch *Ligeti-Festival des NDR* (Hamburg, 25.-28.6.1998)

RETO MÜLLER, Sissach: Programmheft Biel: Offenbach, *Les Brigands*

HANS RUDOLF HUBER, Henggart: Programmhefte Opernhaus Zürich: Verdi, *Attila*, *Luisa Miller*; Mozart, *Lucio Silla*; Bellini, *I Puritani*; Pfitzner, *Die Rose vom Liebesgarten*

JOHANNES STREICHER, Rom: CIDIM Comitato Nazionale Italiano Musica – SidM Società Italiana di Musicologia, *Fonti Musicali Italiane* 1/1996, 329 S.; Supplemento: Sammartini e il suo tempo. *Fonti manoscritte e stampate della musica a Milano nel Settecento*, a cura di M. BRUSA e A. ROSSI, 152 S.

—— *Fonti Musicali Italiane* 2/1997, 371 S.

Carlo Goldoni 1793-1993. Atti del Convegno del Bicentenario (Venezia, 11-13 aprile 1994), a cura di C. ALBERTI e G. PIZZAMIGLIO, Venezia 1995, 438 S.

E. PRAGA, *Maria Tudor*. Drama lirico in 4 atti. Musica di A.C. GOMES, Milano: Ricordi 1955, 71 S.

Hochschule für Musik in München. Opernschule. – Eine Dokumentation –, München 1994, 116 S. [zahlreiche Abb.]

Programmhefte Bayerische Staatsoper München: Händel, *Xerxes (Serse)*; Mozart, *Idomeneo*
diverse Zeitschriften

RAINER SCHOCHOW, Schott Musik International GmbH & Co. KG, Mainz: 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.

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.

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

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.

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.

HELGA UTZ, Staatsoper Stuttgart: Programmhefte L. Cherubini, *Anacréon ou L'Amour fugitif*; L. Nono, *Al gran sole carico d'amore*; E. Jelinek /O. Neuwirth, *Zeit/Schritte. Körperliche Veränderungen. Der Wald*

ARNO GIMBER, Madrid: Programmheft Teatro Real (Madrid): PH. GLASS y E. WILSON, *Corvo Branco*

DANIEL BRANDENBURG, Airing: D.B., *Giacomo Tritto: Il convitato di pietra*, aus: Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di FRIEDRICH LIPP'MANN, Firenze: Olschki 1993, S. 145-174

ders., *Sulla ricezione del pensiero goldoniano a Napoli*, aus: Musica e poesia. Celebrazioni in onore di Carlo Goldoni (1707-1793). Atti dell'incontro di Studio Narni, 11-12 dicembre 1993 a cura di G. CILIBERTI e B. BRUMANA, Perugia: Cattedra di storia della musica dell'Università degli studi di Perugia – Centro di studi musicali in Umbria 1994, S. 69-76

ders., *Le farse di Domenico Cimarosa*, aus: Atti del convegno di studi „Mozart e i musicisti italiani del suo tempo“, Accademia di Santa Cecilia (Roma 22-23 ottobre 1991), Lucca 1994, S. 119-128

VEREIN DER FREUNDE DER SALZBURGER FESTSPIELE, Salzburg: Informationen für Freunde und Förderer der Salzburger Festspiele (Juni 1999)

Meyerbeer lebt!

Die Tatsache, daß es die *Mitteilungen* nur auf Papier gibt, läßt es ahnen: Ich bin ein hoffnungslos altmodischer Mensch, dem es auch nach Jahren noch nicht gelungen ist, ein von Herzlichkeit geprägtes Verhältnis zu seinem Computer zu entwickeln; und zur Literatur-Recherche gehe ich nicht ins Internet, sondern in die Bibliothek (solange sie noch steht...). Daß das Internet manches Interessante zu bieten hat, kann allerdings selbst ich nicht leugnen: So erreicht man unter <http://www.meyerbeer.com> den *Meyerbeer Fan Club*, eine Initiative amerikanischer Liebhaber des Grand Opéra, die mittlerweile über 200 Mitglieder in 30 Ländern hat; an den – wie schon die FAZ hervorhob – liebevoll gestalteten, sehr informativen Seiten arbeiten inzwischen zahlreiche Musik- und Theaterwissenschaftler mit (auch das Forscherteam des Meyerbeer-Instituts, Thurnau). Der Fan Club (für die bescheidene Summe von 25 \$ kann

man Mitglied werden und bekommt noch ein Meyerbeer-T-Shirt dazu) setzt sich nicht nur für Meyerbeer, sondern auch für andere vernachlässigte Komponisten ein: So findet man Beiträge zu Halévy (sehr informativ z.B. ein Artikel über die praktisch unbekannte Oper *La tempesta*) oder Auber (die Auber-Diskographie ist allerdings unbrauchbar). – Die ständig aktualisierten Seiten bieten Kritiken und Bilddokumente zu (nicht nur) aktuellen Inszenierungen, Termine geplanter Aufführungen, Bibliographie, Diskographie sowie Forschungsbeiträge als Reprint oder Pre-print (hochinteressant z.B. der Artikel von W. KÖHNHOLD, der die *Robert le Diable*-Edition im Rahmen der neuen Werkausgabe vorbereitet, über die 1838 für Giovanni Matteo Cavaliere di Candia [„Mario“] nachkomponierte Arie Roberts, deren Text ebenfalls abrufbar ist).

Alles in allem also eine erfreuliche, für Liebhaber wie Spezialisten wertvolle Initiative; ein bißchen traurig ist nur, daß der Graben gerade zwischen den engagiertesten Fans und den Operschaffenden immer tiefer wird (was nun wirklich nicht allein die Schuld der Regisseure ist). „Webmaster“ STEPHEN AGUS läßt in seiner Kritik an Neuenfelsens Wiener Inszenierung des *Prophète* natürlich kein gutes Haar; vor der gleichenorts für Herbst 1999 geplanten *Juive* wird ausdrücklich gewarnt („is likely to be a modern interpretation“). Wer das Theater (auch das Musiktheater) als eine lebendige Kunstform betrachtet, wird sein Unbehagen angesichts derart fundamentalistischer Positionen schwerlich unterdrücken können.

Lektüre-Notizen

(Von den Autoren übersandte Arbeiten sind mit * gekennzeichnet)

*FRANÇOISE ESCAL, *Aléas de l'œuvre musicale* (Collection savoir: cultures), Paris: Hermann, éditeur des sciences et des arts 1996, xxiii + 295 S.

Die Idee ist bestechend: FRANÇOISE ESCAL untersucht für den Bereich der Musik das, was G. GENETTE (im Zusammenhang mit der Analyse literarischer Phänomene) 'Paratexte' nennt (vgl. S. ix): Verbale und nonverbale Kommentare, Erläuterungen, Hinführungen zum Werk, z.B. Widmung, Motto, Vorwort u.ä. im Partiturdruk, aber auch Konzertplakate, Texte auf Schallplatten-Hüllen und anderes mehr. Erwartungsgemäß sind die Beispiele eher der Instrumentalmusik als dem Musiktheater entnommen; der Textsorte 'Programmheft-Beitrag' ist kein eigener Abschnitt gewidmet. Unter den nonverbalen Erläuterungen (S. 1-64) werden neben bildlichen Darstellungen (Titelblatt des Partiturdruk, Schallplattenhülle u.dgl.) und der Körpersprache der Ausführenden (Dirigenten und Instrumentalisten, vgl. S. 44-61) auch der Opernprolog (S. 1-12) und die Ouvertüre besprochen (S. 13-21). Die (vor allem an Beispielen des 17. Jhs erläuterten) Funktionen des Prologs seien „préparer, interférer [Herstellung einer Verbindung zwischen Saal und Bühne], annoncer“; freilich ist die Botschaft im allgemeinen im Text des Prologs zu finden (nur in Alban Bergs *Lulu* ist eindeutig die Musik Bedeutungsträger, vgl. S. 12), er wäre demnach allenfalls mit Einschränkungen unter die „Messages nonverbaux“ zu rechnen. Einzelne Hinweise auf das Musiktheater finden sich auch in späteren Teilen des Buches.

Nach Beiträgen zur Kantate (1) und zum Lied (3) ist der größere Teil des Bandes dem musikalischen Theater gewidmet: B. PLACHTA (*Zwischen Musiktheater und Sprechtheater. Zur literaturwissenschaftlichen Begründung einer Edition deutschsprachiger Operntexte des 17. und 18. Jahrhunderts*, S. 147-156) unterstreicht die Bedeutung des Librettos als 'Leitgattung' in der Literatur des 17. Jahrhunderts (S. 150) und plädiert für eine Reprint-Edition deutscher Operntexte aus der Zeit von 1660 bis 1740. – G. BUSCHMEIER (*Zur Problematik der Edition von Operntexten im Rahmen musikalischer Ausgaben am Beispiel der Gluck-Gesamtausgabe. Glucks Opern. Text zwischen Original und Bearbeitung*, S. 157-168) illustriert an Beispielen die Unterschiede zwischen Originallibretti und Bearbeitungen (bzw. Übersetzungen), Aufführungslibretti und Lese-Ausgaben und weist darauf hin, daß (nicht nur) die Opern Glucks im 18. Jh. „ständigen Überarbeitungsprozessen“ (S. 168) unterworfen waren. – H. LÖNING (*Gehören Operndialoge in eine „Werk“-Ausgabe?*, S. 169-183) stellt Argumente gegen die Aufnahme der Dialoge in den Notenband einer historisch-kritischen Ausgabe zusammen (vgl. S. 170). „Die Dialoge im Singspiel, der literarische Teil der Dramen, verliert an Bedeutung. Daher wird er nicht druckreif ausgearbeitet, nicht literaturfähig, und folglich wird er nicht gedruckt. Und weil er nicht gedruckt wird, wird er nicht ernst genommen und verliert an Bedeutung“ (S. 175).“ Das Beispiel des *Fidelio*-Quartetts (S. 178-183) belegt freilich „Qualitätsunterschiede“ (S. 182) zwischen Text (nicht Dialogtext) und Musik, denn der gesungene Text ist nicht besser als der gesprochene. – J. VEIT (*Gehört die Genesis des Euryanthe-Textbuchs zum „Werk“?*, S. 184-211) verdeutlicht an zahlreichen Beispielen „das Incinanderarbeiten der Ideen von Librettistin und Komponist“ (S. 197); infolgedessen könne „die Darstellung der Textgenese wesentlich zum besseren Verständnis des Werkes beitragen“ (S. 202). Abschließend (S. 202ff.) werden Überlegungen zur Präsentation der verschiedenen Fassungen in einer Edition angestellt. – J. HEIN und D. ZUMBUSCH-BEISTEINER (*Probleme der Edition „musikalischer Texte“ im Wiener Dialekt, dargestellt am Beispiel Johann Nestroys*, S. 212-232) weisen darauf hin, daß die neue historisch-kritische Nestroy-Ausgabe „einen Blick in die Werkstatt des Textautors Nestroy, aber nicht in die seiner Komponisten werfen“ läßt (S. 213), da nur die Gesangsstimmen der Liedeinlagen enthalten sind. Obwohl Nestroy selbst Vorgaben für die Vertonung seiner Texte machte (S. 223), sehen sich die Komponisten häufig zu Änderungen genötigt.

Zwei Musikwissenschaftler und zwei Germanisten führen ein interdisziplinäres Gespräch über die Oper *Undine* von Fouqué und E.T.A. Hoffmann (S. 235-260): Nach der Einführung von H. STEINECKE hebt S.P. SCHER hervor, daß Hoffmanns Dialogerzählung *Der Dichter und der Komponist* eine „Kompromißform zwischen Essay und Fiktion“ darstellt (S. 244); nach SCHERS Auffassung wollte Hoffmann die Personalunion von Komponist und Librettist zumindest nicht ausschließen (S. 245f.). TH. KOILHASE bietet vor allem einen Überblick über die Quellen für Text und Musik der *Undine*; G. ALLROGGEN stellt Überlegungen zur Wiedergabe des Textes in einer Opernausgabe an.

Erwartungsgemäß steht Richard Wagner im Zentrum des Abschnitts über die Dichter-Komponisten: J. DEATHRIDGE (*Vollzugsbeamte oder Interpreten? Zur Kritik der Quellenforschung bei Byron und Wagner*, S. 263-274) plädiert (etwas sprunghaft argumentierend) für eine Editions-methode, die nicht das Autograph oder die Fassung letzter Hand zum Maßstab erhebt, sondern die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte eines Werkes dokumentiert. – U. WYSS (*Die Inszenierung des Operntexts im Libretto*, S. 275-283) geht von der (falschen) Voraussetzung aus, der Operntext sei „seinem Wesen nach unvollständig“ (S. 278), und gelangt zu der Folgerung, gedruckte Textbücher sollten „Aufschlüsse über das komponierte Ganze geben“ (S. 213), also z.B. Tempi, Tonarten, Auffälligkeiten der Instrumentation etc. bezeichnen. Das Ergebnis wäre selbstverständlich keine Libretto-Edition, sondern ein Opernführer (auf welchem Niveau auch immer). Wichtig der Hinweis, daß die Versinzüge bei Wagner den Rhythmus, bzw. die Hebungszahl der Verse signalisieren (S. 282). – W. BREIG (*Überlegungen zur Edition von Richard Wagners musikdramatischen Texten*, S. 284-311) verdeutlicht (S. 286-294) an Beispielen die „defektive Natur eines Textabdruckes, der der Komposition [d.h. der Partitur] folgt“ (S. 294), und plädiert für genauere Beachtung von Wagners Typographie, auch in den Libretto-Editionen der Werkausgabe (Versinzüge!, S. 295-302); abschließend wird die komplexe Entstehungsgeschichte der *Ring*-Dichtung dokumentiert (S. 302-308). – CHR. HAILEY (*Zwischen Wort und Ton: Franz Schrekers Operntexte und die Zwittergattung des Textbuchs*, S. 312-327), vor allem zur Entstehungsgeschichte der Libretti: „Bei Schrecker sind musikalischer Stil und sprachlicher Duktus, Dramaturgie und Architektonik eng verwoben“ (S. 327).

Von drei Aufsätzen zu Bert Brecht sei E.D. HARRIS Vergleich verschiedener Textfassungen von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* ausgehend von Brechts Lesausgabe (in *Versuche*, 1930) hervorgehoben (*Excavating Mahagonny: Editorial Responses to Conflicting Visions*, S. 346-360).

Zuletzt preist D. HOFFMANN (*Das klingende Buch: Text, Musik und Technologie*, S. 385-400) am Beispiel des *Rosenkavalier* die schöne neue Welt der multimedialen „E-Edition“ und beweist zugleich, daß es den Computer-Spezialisten noch nicht gelungen ist, ein Mittel gegen hybride Trennungstriche im Wortinneren zu finden (2 Beispiele S. 391). Die Abschlußdiskussion erörtert u.a. das Verhältnis verschiedener Editionstypen musikalischer Werke (wissenschaftliche vs. 'praktische', mit Blick auf eine Aufführung unternommene Edition).

*MICHAEL METZELTIN – MARGIT THIR, *Erzählgenese. Ein Essai über Ursprung und Entwicklung der Textualität*. Zweite, korr. und erg. Aufl. (Cinderella, 2), Wien: Eigenverlag 3 Eidechsen 1998, 209 S.

„Vornehmliches Ziel dieses Buches ist es aufzuzeigen, wie Texte strukturiert sein können, wie das Erzählen in bestimmten gesellschaftlichen Kontexten entsteht, wie sich mit dem Wandel der gesellschaftlichen Kontexte auch die Strukturen und die Bedeutung der Inhalte des Erzählens wandeln und wie sich schließlich das Erzählen verselbständigt“ (S. 11). Die Verfasser gehen von einem „sprach- und textwissenschaftlichen“ Ansatz aus, „der auf dem Hintergrund der Allgemeinen Kulturanthropologie“ operiert (S. 12). Im Kapitel *Ritueller Königsmord und Textualität* (S. 107-156) werden auch Operngeschichten als Beispiele herangezogen (analysiert wird ausschließlich die *Histoire*, nicht der *Discours* eines gegebenen Textes): Nachdem festgestellt wurde, „daß der Mythos grundsätzlich Probleme der rituellen Königsetzung kodiert“ (S. 116), wird die Geschichte der *Zauberflöte* resumiert als Beispiel für die schwierigen Aufgaben, die der Thronprätendent zu bewältigen hat (S. 129-138); *Un ballo in maschera* belegt, daß die „realistische Erzählung (...) einer Beseitigung [des alten Königs] uns (...) abzuschrecken [scheint]. Sie wird daher z.B. als Mord aus Liebeseifersucht umgedeutet“ (S. 144). *Aida* schließlich steht für die dilemmatischen Konstellationen „der sogenannten Tragödien“ (S. 152). Der Ansatz ermöglicht es, z.B. Gustav III. von Schweden und den römischen König Tarquinius Superbus parallel zu setzen (S. 109); was damit gewonnen ist, wird allerdings nicht recht deutlich.

*PAOLO GALLARATI, Il combattimento di Tancredi e Clorinda: *Monteverdi esegeta del Tasso*, aus: Torquato Tasso cultura e poesia. Atti del convegno Torino – Vercelli, 11-13 marzo 1996, a cura di MARIAROSA MASOERO, Torino: Paravia 1997, S. 291-312

Monteverdi hat eine Reihe kleinerer Änderungen an Tassos Text vorgenommen (S. 292f.); in seiner Vertonung sind ein episches, ein dramatisches und ein lyrisches Register zu unterscheiden (S. 295f.), was eine „varietà di prospettive spazio-temporali“ ermöglicht (S. 300). Ähnlich wie in Tassos Vorlage (vgl. S. 306f.) löst sich das Geschehen in Einzelbilder auf (S. 301), Wirklichkeit ist nur in Fragmenten faßbar.

Händel-Jahrbuch. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e.V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale), 45. Jg. (1999), Kassel etc.: Bärenreiter 1999, 282 S.

Anläßlich des 300. Geburtstags von Pietro Metastasio war die Wissenschaftliche Konferenz zu den Händel-Festspielen 1998 in Halle dem Thema „Metastasio in der Musik außerhalb Italiens“ gewidmet; 14 Referate zu diesem Thema bilden den Hauptteil dieses Jahrbuch-Bandes.

D. BURROWS (*Charles Burney and Metastasio*, S. 8-18) stellt Burneys dreibändige Metastasio-Biographie von 1796 vor; Grundlage war die veröffentlichte Korrespondenz des poeta cesarico, den Burney als „a representative of old-fashioned aristocratic virtues and genteel manners“ bewunderte (S. 18). – E.T. HARRIS (*Metastasio and Sonata Form*, S. 19-36) verfolgt die Entwicklung der Da capo-Arie von Händel zu Mozart; Bemühungen, das Da capo zu verkürzen, bringen der Sonatenform nahe-

stehende Arientypen hervor, die paradoxerweise wieder zu einer größeren Ausdehnung tendieren (vgl. S. 26). – B.A. BROWN (*Metastasio und das Ballett*, S. 37-63) untersucht Ballettszenarien des späten 18. Jhs, die auf Libretti Metastasios basieren, speziell die einschlägigen Werke des Choreographen Angiolini [der Beitrag enthält mehr Druckfehler als üblich; S. 39 Z. 4 v.o., S. 43 Z. 1 und S. 45 Z. 19 ist „Turnier“ jeweils als „Turiner“ zu lesen]. – M. ZYWIETZ („(...) not the Slave of Poetry“. *Leonardo Vincis und Georg Friedrich Händels Vertonungen von Pietro Metastasios Siroc*, S. 64-83) identifiziert das für den Komponisten Sarri (Neapel 1727) eingerichtete Libretto als Vorlage Hayms (S. 66), vergleicht aber Händels Werk mit der ersten Vertonung von Vinci (Venedig 1726). Haym habe die „Vielschichtigkeit“ von Metastasios Cosroec auf den Charakter des „zornig tobenden Tyrannen“ reduziert (S. 69); musikalisch lege Vinci Cosroec auf den Ton „eines heroischen Pathos“ fest (S. 72), Händel gehe vom „sensus literalis“ des Textes aus (S. 73). – G. BUSCHMEIER (*Metastasio-Bearbeitungen im 18. Jh. am Beispiel der Ezio-Opern von Händel und Gluck*, S. 84-95) vergleicht Händels *Ezio* (1732) mit den beiden Vertonungen desselben Librettos durch Gluck (1750, 1763). Die Kürzungen in den Rezi-tativen verfolgten das Ziel, „den Anteil der Musik am Drama zu vergrößern“ (S. 95), d.h. Metastasios Logozentrismus (auf je unterschiedliche Weise) abzumildern. – H. LÜHNING (*Mozart und Metastasio*, S. 96-116) zeigt an einem Brief Leopold Mozarts, daß die Arie „als isolierbare musikalische Einheit“ (S. 97) betrachtet wurde: Der zwölfjährige Mozart konnte einen Arientext Metastasios sinngerecht ver-tonen, ohne die Handlung des Librettos und den Charakter der Figur zu kennen. Im folgenden wird die Arie Massimos aus *Ezio* analysiert, die Mozart 1765 komponiert hatte; dieser seiner ersten Vokalkom-position wird seine letzte Metastasio-Vertonung, Titus' Arie „Se all'impero, amici dei“ gegenüberge-stellt (S. 101-103); Mozart bewege sich hier in „altertümlichen Bahnen“, weil „die metastasianische Arie selbst nicht wandlungsfähig war“ (S. 103). – K. NOTT (*J.C. Bach's Gioas, re di Giuda: a Meeting of Metastasian and Handelian Traditions*, S. 117-134). – R. WIESEND („Die Poesie ist von dem be-rühmten Abt Herrn Peter Metastasio“. *Zur Metastasio-Rezeption in Deutschland um 1750*, S. 135-142) vergleicht die Münchner Aufführung von Galuppis *Alessandro nell'Indie* (1755) mit Hasses für Dresden komponiertem *Demoofonte* (1748) und dem gleichfalls 1748 in Bayreuth aufgeführten *Ezio* (vermutlich ein Pasticcio): Während Hasses Vertonung dem Ausgangstext ungewöhnlich getreu folgte, hatte der in Bayreuth aufgeführte Text „mit dem ursprünglichen *Ezio* nur noch wenig gemein“ (S. 141), denn die Opernkonzepzion der Markgräfin Wilhelmine zielte auf „ein Zurückdrängen der dramatur-gischen Bedeutung des Wortes“ (S. 142). – R.G. KING (*Metastasio's L'Impresario delle Canarie and its Fortunes in London*, S. 143-156) bietet ein ausführliches Resumé des amüsanten Intermezzos (S. 144-149) und stellt die englische Adaptation *Capoccio and Dorinna* (1741) von Lewis Theobald (Musik: J.E. Galliard) sowie Th.A. Arnos *Temple of Dullness* (1745) vor, eine Art Fortsetzung zu Theobalds Version. – G. POPPE (*Metastasios Libretti als Vorlage für Opern und Oratorien am Dresdner Hof nach dem Siebenjährigen Krieg*, S. 157-164) befaßt sich mit dem Musikleben in Dresden nach der „Ära Hasse“ (S. 157): Die einzige für Dresden neukomponierte Oper auf einen Text Metastasios nach 1756 war J.G. Naumanns *Clemenza di Tito* (1769, vgl. S. 158), aber für die jährlichen Oratorienauf-führungen am Karsamstag griff man häufig auf Dichtungen des poeta cesareo zurück. – A.-J. THOMING (*Metastasio Ezio in den Opernfassungen von Johann Adolf Hasse*, S. 165-172) vergleicht im An-schluß an ihre noch ungedruckte Dissertation (vgl. S. 166 Anm. 1) Hasses Vertonungen für Neapel (1730) und Dresden (1755). – S. VOSS (*Die Metastasio-Vertonungen des Hamburger Syndikus Jacob Schuback. Ein Beitrag zur Geschichte des Oratoriums im Hamburg des 18. Jhs*, S. 173-185). – H. SCHNEIDER (*Metastasio in Frankreich*, S. 186-205) verfolgt die französische Metastasio-Rezeption von Rousseau sehr kritischer Stellungnahme in der *Lettre sur l'opéra* (1742) über Voltaires Vorwort zur Tragödie *Sémiramis* (1748) und die ersten Übersetzungen von Libretti Metastasios (1749) bis zu den Auswirkungen des Buffonistenstreits: Während Rousseau schon seit 1750 zu einer positiveren Einschätzung des Dichters gelangt, leitet ein Anhänger der italienischen Oper wie Chastellux aus Metastasios Opernbüchern das Projekt einer umfassenden Reform der französischen Librettistik ab (vgl. S. 197ff.). – P. VAN REIJEN (*Metastasiologische Streifzüge durch die niederländische Musik- und Theaterge-schichte des 18. Jahrhunderts*, S. 206-219) handelt von der dilettierenden Komponistin Josina von Boetzelaer (1733-1797), die um 1779 eine Arie aus *L'Olimpiade* vertonte, und von der vor allem als Schriftstellerin bekannten Isabelle de Charrière (Belle de Zuylen), deren Plan, dasselbe Libretto voll-ständig in Musik zu setzen, offenbar unausgeführt blieb.

ULRICH ETSCHKEIT, *Händels „Rodelinda“*. *Libretto – Komposition – Rezeption*, Kassel etc.: Bärenreiter 1998, 350 S.

Diese von LUDWIG FINSCHER betreute Heidelberger Dissertation ist erst die zweite monographische Untersuchung zu einer Oper Händels (nach R. KUBIK, *Händels Rinaldo: Geschichte, Werk, Wirkung*, Neuhausen – Stuttgart 1982; vgl. S. 9). Der Titel gibt Aufschluß über die Gliederung der Arbeit: Der erste Abschnitt (S.13-80) vergleicht zunächst den von Haym eingerichteten Text mit dem Libretto *Salvis* und dessen Vorlage, Corneilles Tragödie *Pertharite*, dann werden die Figuren der Handlung nacheinander vorgestellt (S. 24ff.). [Das einzige grobe Mißverständnis des Buches findet sich S. 17: An der zitierten Stelle gibt Salvi keinen „Hinweis auf das vom Dichter nicht zu beeinflussende Walten des Schicksals“, sondern er weist (durchaus formelhaft) Zweifel an seiner christlichen Rechtgläubigkeit zurück, denen die Verwendung heidnischer Begriffe wie *Fato* oder *Fortuna* Nahrung geben könnte.] Bei der Figurencharakterisierung wird gelegentlich anachronistisch auf moralische und psychologische Vorstellungen der Moderne rekurriert (vgl. S. 40f.; 45 zu Grimoaldo und Eduige, wo der Unterschied zwischen frühneuzeitlichem *amour passion* und romantischer Liebe zu berücksichtigen wäre). Der Versuch, Händels Anteil am Libretto zu bestimmen (S. 74-80), fördert nur kleine Eingriffe zutage, die „kaum ins Gewicht“ fallen (S. 80); ob Händel Haym schon im Vorfeld genaue Anweisungen gab oder den ihm vorgelegten Text diskussionslos akzeptierte, muß offenbleiben. – Eingehend analysiert werden „Versarten, Metrik, Textdeklamation“ (S. 81-109); dieser Abschnitt ist sehr sorgfältig gearbeitet und bietet einen nützlichen Ausgangspunkt für vergleichende Untersuchungen. – Die „musikalisch-dramaturgische Analyse der Arien nach Personen“ (S.111-221) schien sinnvoll, „da bereits die erste Durchsicht der Partitur bei allen Figuren (...) Anzeichen musikalischer Personencharakteristik erkennen ließ“ (S. 10f.). Diese Auffassung dürfte kaum allgemeine Zustimmung finden (für *Radamisto* gelangte J. SCHLÄDER kürzlich zu einem genau entgegengesetzten Resultat, vgl. hier 5, 16); dennoch enthält der Abschnitt viele wertvolle Beobachtungen (vgl. z.B. S. 133-135 zu Grimoaldos Arie „Io già t’amai“). – Die Rezeptionsgeschichte (S. 223-306; vgl. auch die Liste der *Rodelinda*-Aufführungen im 20. Jh., S. 310-334) ist ganz auf Oskar Hagen und die „Göttinger Händel-Renaissance“ ausgerichtet (S. 239-292); hier hat E. viele neues und aussagekräftiges Quellenmaterial erschlossen (ob es wirklich sinnvoll wäre, Hagens Bearbeitungen „gelegentlich wieder aufzuführen“, so S. 292, sei dahingestellt). Leider bricht die Rezeptionsgeschichte 1953 etwas unvermittelt ab, ohne sich auf eine Diskussion des Stilwandels hin zur historischen Aufführungspraxis einzulassen. Dennoch ist das Buch für Literatur-, Musik- und Theaterhistoriker gleichermaßen wertvoll.

*DANIEL BRANDENBURG, *Pulcinella, der „Orpheus unter den Komikern“*. *Commedia dell'arte und komische Einakter im Neapel des 18. Jahrhunderts*, aus: *Analecta Musicologica*. Studien 15, Laaber: Laaber Verlag 1998, S. 501-521

Neben Intermezzo und mehraktiger Buffa stellt die einaktige Farsa oder Farsetta einen dritten Typus der komischen Oper in Neapel dar; zwischen 1760 und 1790 agieren in Werken dieses Typs auch die Masken der *Commedia dell'arte*, vor allem *Pulcinella*. B. verfolgt (anhand von Libretto-Zitaten und Notenbeispielen) die Wandlungen *Pulcinellas* von der Farsetta *Li burlati* (Text: Liviano Lantino, Musik: Andra Festa, 1767) über Giacomo Trittos *Convitato di pietra* (1783) und Cimarosas *Baronessa stramba* (1786) bis zu Giuseppe Farinellis *Dottorato di Pulcinella* (1792; Text von Giambattista Lorenzi, erstmals vertont 1774). Versuche des frühen 19. Jhs, die *Commedia dell'arte*-Masken wieder in die Buffa einzuführen, hatten wenig Erfolg (vgl. S. 520f.).

*DANIEL BRANDENBURG, *Zu Tanz und Bewegungsphänomenen in der Opera buffa des 18. Jahrhunderts*, aus: *Tanz und Bewegung in der Barockoper*. Kongreßbericht Salzburg 1994, hrsg. von S. DAHMS und ST. SCHROEDTER, Innsbruck – Wien: StudienVerlag 1996, S. 159-173

Wie in der *Commedia dell'arte* ist der Tanz auch in der neapolitanischen Farsa in musica „fast allgegenwärtig“ (S. 162); dagegen sind Tanzszenen in der mehraktigen Buffa eher selten, die Tänze in den Finali von Mozarts *Nozze di Figaro* und *Don Giovanni* stellen insofern eine Neuerung dar. – „Tanz kann in der Opera buffa in vielfältiger Form in Erscheinung treten: als Tanz-Arie, als reiner Tanz und als Tanz mit Gesang. (...) Besonders beliebt ist das Menuett, aber auch die Tarantella ist häufig anzutreffen. (...) Man kann vermuten, daß Tanzbewegungen eine viel größere Rolle gespielt haben als heute auf den ersten Blick aus Partitur und Libretto erkennbar ist“ (S. 171f.).

*RICHARD ARMBRUSTER, *Salieri, Mozart und die Wiener Fassung des Giulio Sabino von Giuseppe Sarti. Opera seria und „Rondò-Mode“ an der italienischen Oper Josephs II.*, aus: Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, hrsg. von O. WESSELY und E.TH. HILSCHER, Fünfundvierzigster Band, Tutzing: Hans Schneider 1996, S. 133-166

Trotz der bekannten Abneigung Josephs II. gegen die Opera seria wurde *Giulio Sabino* (UA 1781) im August 1785 in Wien aufgeführt (Gastspiel des Kastraten Luigi Marchesi). Dabei handelte es sich freilich (wie die von Salieri eingerichtete Dirigierpartitur zeigt) um ein „Pasticcio aus einzelnen Einlagen“ (S. 141): Von 20 Nummern Sartis blieben nur acht (davon drei in wesentlich veränderter Form) erhalten, neun Nummern (u.a. von Salieri) kamen neu hinzu (vgl. S. 138f.). Eine Einlagearie A. Tarchis für den Titelhelden ist dem neuen Typus des „Gavotten-Rondò“ zuzurechnen (S. 147f.; ebenso eine beibehaltene Arie Sartis, vgl. S. 149f.). In der zweiten Hälfte der achtziger Jahre gab es in der Wiener Opera buffa eine ‚Rondò-Mode‘; in *Prima la musica e poi le parole* (Februar 1786) von G. Casti und Salieri wird neben anderen Nummern aus *Giulio Sabino* auch Tarchis Einlage-Rondò geprobt (vgl. S. 154-157); Mozart komponierte für die konzertante Wiener Aufführung seines *Idomeneo* (März 1786) ein Rondò Idamantes nach („Non temer amato bene“, KV 490; auch als Konzert-Rondò, KV 505).

*RICHARD ARMBRUSTER, *Joseph Sardi – Autor der Klaviervariationen KV 460 (454a). Zum Schaffen eines unbekannt gebliebenen Komponisten in Wien zur Zeit Mozarts*, aus: Mozart-Jahrbuch 1997, S. 225-248

Identifiziert erstmals den „Klaviermeister“ Joseph (oder Giuseppe) Sardi als Komponisten kammermusikalischer Werke, die bisher dem Opernkomponisten Giuseppe Sarti zugeschrieben wurden (darunter zwei Opernfantasien von 1786: eine über Melodien aus Sartis *Giulio Sabino* (s.o.), die zweite verwendet u.a. das Duett Susanna - Gräfin aus den *Nozze di Figaro*). Auch die 1803 unter Mozarts Namen veröffentlichten Variationen in A-Dur über die Arie *Come un agnello* (aus Sartis Oper *Fra i due litiganti il terzo gode*; KV 454a) stammen wohl von Sardi, der sich vielleicht von einer Improvisation Mozarts anregen ließ (S. 240ff.).

*FALK ROSENSTEIN, „Gerecht, o Gott, ist dein Gericht!“. *Gedanken zu Ludwig van Beethovens Oper Fidelio*, aus: Mensch und Maß Jg. 37 Folge 16 (23.8.1997), S. 737-746

Auf diesen Beitrag sei hier nur hingewiesen, um Kollegen, die hinter dem Titel eine musik- oder literaturwissenschaftliche Studie vermuten könnten, unnötige Fernleihen zu ersparen: Der Verf. bezieht die *Fidelio*-Handlung auf die Philosophie Mathilde Ludendorffs; weil im Libretto von der Vorsehung die Rede ist, schließt er, Leonore werde „gewissermaßen zu einer Marionette eines Gottes“ (S. 744).

die *Fidelio*-Handlung auf die Philosophie Mathilde Ludendorffs; weil im Libretto von der Vorsehung die Rede ist, schließt er, Leonore werde „gewissermaßen zu einer Marionette eines Gottes“ (S. 744). Überflüssig zu sagen, daß der historisch korrekte Bezugspunkt die Philosophie des deutschen Idealismus ist, vor deren Hintergrund die Sache völlig anders aussieht.

LUIGI BALDACCI, *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Milano: Rizzoli 1997, 284 S. [vgl. hier 5, S. 26]

Vgl. Il Saggiatore musicale (1998), S. 206f.

RETO MÜLLER, *Glückliche Desdemona. Zu Rossinis Lieto-fine-Fassung von Otello*, La Gazzetta. Zeitschrift der Deutschen Rossini Gesellschaft 8 (1998), S. 4-8

Zeigt, daß der lieto fine der Römer Fassung (1820) durch Veränderungen (vor allem im 1. und 3. Akt) vorbereitet wird, die den Charakter Desdemonas betreffen.

GIOVANNI CHRISTEN, *Cicala als Pate von Figaro (und Malatesta)? Über ein kompliziertes librettistisches Beziehungsgeflecht*, La Gazzetta. Zeitschrift der Deutschen Rossini Gesellschaft 8 (1998), S. 16-18

Schöner Fund: Figaros Cavatina „Largo al factotum“ ist z.T. wörtlich vom Auftritt des Barbiers Cicala in Salieris Oper *Angiolina, ossia Il matrimonio per sussurro* inspiriert (Text von Carlo Prospero Dafranceschi, nach frz. Vorlage; UA Wien 1800), die im Sommer 1815 in Rom gespielt wurde; der Stoff des Librettos kehrt später in *Don Pasquale* wieder.

*MATTHIAS BRZOSKA, *Ein Malteser in Paris: Nicolò Isouards Beitrag zur Opéra-comique des Empire*, aus: Echos de France et d'Italie. Liber amicorum YVES GÉRARD, Paris: Buchet Chastel-P. Zech: Société Française de Musicologie 1997, S. 59-68

Isouards Erfolg beim Publikum steht in eklatantem Widerspruch zur Ablehnung seiner Werke durch die Fachkritik. An repräsentativen Werken zeigt BRZOSKA, daß der Komponist sich „eines neuen italianisierenden Stils“ bedient (S. 60) und zugleich an Grétry anschließt; komische Wirkungen erzielt er u.a. dadurch, daß er die Theater- und Opernpraxis karikiert (S. 61ff.; Komponisten wie Adolphe Adam werden ihm darin folgen). Am Beispiel des Opéra-féerie *Cendrillon* (1810) werden die Probleme der „sängerorientierten Kompositionsweise“ Isouards aufgezeigt (S. 65), der die Titelpartie für eine offenbar wenig begabte Sängerin schrieb.

*EMILIO SALA, *Vigny source de l'opéra romantique italien: le cas de La maréchale d'Ancre*, aus: Revue d'Histoire Littéraire de la France 98 (1998), S. 485-494

1837 erschienen gleich drei italienische Übersetzungen von *La maréchale d'Ancre* (1831); Opernadaptationen von Vignys Drama wurden 1839 in Padua (Text Giovanni Prati, Musik Alessandro

Oper ihrer Zeit an und gelangen z.B. abweichend von Vigny zu ähnlichen Lösungen für das obligatorische große Finale (S. 489f.). Vignys Drama weist andererseits selbst eine starke Affinität zur romantischen Oper auf (S. 491f.), so scheint der letzte Auftritt der Titelheldin von vornherein auf die Abfolge Cantabile – Cabaletta angelegt (S. 491f.).

*The Opera Quarterly vol. 14/3, Spring 1998: Commemorative Issue [Gaetano Donizetti], 215 S.

Anlässlich seines 200. Geburtstags ehrt die amerikanische Zeitschrift Gaetano Donizetti mit einem gewichtigen, schön illustrierten Heft. Ein erster Teil vereinigt zeitgenössische Dokumente (Berlioz' Besprechung der *Favorite* in englischer Übersetzung; den Bericht eines englischen Journalisten über seinen Besuch bei dem bereits kranken Komponisten, wohl 1845), ein Donizetti-Werkverzeichnis von TH. LINDNER (S. 17-23: 64 vollendete Opern, eine Reihe von unvollendeten oder aufgegebenen Projekten sowie dramatische Szenen und Kantaten) und einige kritische Studien: PH. GOSSETT (*Donizetti: European Composer*, S. 11-16) informiert summarisch über Donizettis Wirken in Paris und Wien; W. ASHBROOK (*The Evolution of the Donizettian Tenor-Persona*, S. 25-32) belegt an Beispielen, daß in der Übergangszeit zwischen der Herrschaft der Kastraten und der Epoche der Spinto-Tenöre „the disposition of roles to vocal ranges was by no means a foregone conclusion but depended on the strengths of the singers at hand“ (S. 28f.). Weitere Beiträge beschäftigen sich mit Donizetti-Sängerinnen aus Vergangenheit (Catherine Hayes, Maria Callas) und Gegenwart (ein Interview mit Edita Gruberova). – Den zweiten Teil bilden Besprechungen von Videos (S. 87-101) und einer reichen Auswahl von Tonaufnahmen (S. 103-208); dabei werden Neuerscheinungen ausführlich rezensiert, wichtige ältere Aufnahmen werden durch (meist knappe) Auszüge aus früher erschienenen Kritiken in Erinnerung gerufen. Allen Sammlern wird diese Übersicht gute Dienste leisten.

**Donizetti in Wien* (Musikwissenschaftliches Symposium, 17.–18. Oktober 1997). Kongreßbericht im Auftrag der Wiener Donizetti-Gesellschaft hrsg. von LEOPOLD M. KANTNER (Primo Ottocento. Studien zum italienischen Musiktheater des (frühen) 19. Jhs, hrsg. von TH. LINDNER und D. BRANDENBURG, 1), Wien: Ed. Praesens 1998, VII + 205 S.

Eine neue Buchreihe beginnt zu erscheinen, die sich schwerpunktmäßig mit der frühen romantischen Oper in Italien befassen soll und damit in der Tat eine Lücke füllt; Herausgeber sind zwei Salzburger, der als Spezialist für diese Epoche bestens ausgewiesene TH. LINDNER (vgl. hier 4, S. 15f., sowie oben und S. 18) und der Musikwissenschaftler D. BRANDENBURG (vgl. oben S. 14f.). – Die Tagung zum 200. Geburtstag Donizettis, die im ersten Band dokumentiert wird, wollte offenbar auch interessierte Laien ansprechen; manche Beiträge fassen eher Bekanntes zusammen, als neue Fakten oder Deutungen zu bieten. Die Kongreßakten geben fremdsprachige Beiträge in Original und deutscher Übersetzung wieder, was den Vorteil hat, daß der Originalwortlaut von Quellenzitaten greifbar ist: z.B. in J. ST. ALLITTs hauptsächlich resümierendem Beitrag über *Aspects of Donizetti's Letters Written in Vienna* (S. 1-29, dt. S. 30-63; was abschließend, S. 21f., zu Donizettis Religiosität gesagt wird, ist arg spekulativ). – CL. HÖSLINGER (*Die Situation der italienischen Oper in Wien im Zeitalter Donizettis*, S. 81-92) faßt die wichtigsten Daten zusammen: 1816 wurde in Wien die erste Rossini-Oper, 1827 die erste Donizetti-Oper gespielt; wesentlich für den Erfolg Donizettis waren die jährlichen Gastspiele einer italienischen Opertruppe von 1835 bis 1848. – M. HOIENEGER (*Kritische Bemerkungen zu Werk und Krankheit von Gaetano Donizetti*, S. 93-113) diagnostiziert endogene Depressionen und ein Cervicalsyndrom, außerdem eine Gehirnhautentzündung in jüngeren Jahren, und bezweifelt, daß Donizetti an Syphilis litt. – K. HUBER (*Giovanni Battista Rubini als Donizetti-Interpret*, S. 114-121) gibt interessante Informationen zur Gesangstechnik Rubinis, von dem auch *Dodici lezioni di canto moderno per tenore o soprano* überliefert sind (hier wären, bei allem Verständnis für den populärwissenschaftlichen Charakter der Publikation, genaue bibliographische Angaben am Platz gewesen). – L.M. KANTNER (*Donizetti Wiener Opern, gesehen unter dem Aspekt ihrer stilistischen Bedeutung*, S. 122-127) weist

auf die Unterschiede hin, die zwischen verschiedenen Städten und Opernhäusern hinsichtlich des Publikumsgeschmacks bestanden (vgl. dazu ausführlicher M. WALTER, s.die folgende Notiz) und beschreibt den 'Wiener Stil' Donizettis in *Linda di Chamounix*, *Maria di Rohan* und (dem für Wien veränderten) *Dom Sébastien*: Donizetti habe „den Stil der Grand Opéra in diesen Werken vertieft und veredelt“ (S. 127). – S. KOTH (*Le Duc d'Albe*, S. 128-141) zeichnet die Genese der Oper vom Vertragsabschluß (1838) über die Aufführung der von Matteo Salvi vervollständigten Partitur (1882) bis zu den Inszenierungen beim Festival in Spoleto (1959,1992) nach, vergleicht das ursprüngliche Libretto von Scribe und Duveyrier mit der italicischen Übersetzung von A. Zanardini (S. 135f.) und macht knappe Bemerkungen zur Musik. – Etwas gewaltsam scheint die Verbindung von P. PELUCCHI'S Beitrag (*Il Diluvio Universale di Gaetano Donizetti nel contesto della tradizione dell'opera biblica a Vienna*, S. 142-160, dt. S. 161-178) zum Kongreßthema: Er stellt Überlegungen an, warum die für Neapel komponierte *Azione sacra* (1830) in Wien *nicht* aufgeführt wurde (S. 158f.). – Insgesamt ein sympathischer Beitrag zum Donizetti-Jahr, und ein gelungener Beginn für die neue Reihe.

*MICHAEL WALTER, *Kompositorischer Arbeitsprozeß und Werkcharakter bei Donizetti*, aus: *Studi musicali* 26 (1997), S. 445-518

Die Mitwirkung des Komponisten an der Entstehung des Librettos bleibt in dieser hervorragend dokumentierten Studie ausgeklammert (vgl. S. 445). – Nach der Beschreibung von Donizettis Arbeitsweise (S. 449-461: „Erstellung einer verlaufsskizzenartigen Skelettpartitur“, S. 460, die später vervollständigt wurde) wird die prekäre Position des Komponisten zwischen Anpassung an die Konvention und Entwicklung der eigenen künstlerischen Individualität beschrieben (S. 461-479): Es mußte darum gehen, „ein eigenes, aber nicht publikumswidriges ästhetisches Konzept“ zu entwickeln (S. 472 Anm.). Donizettis Opern entstanden noch jeweils für *ein* Opernhaus und nahmen auf den Publikumsgeschmack und die Zusammensetzung der Compagnia di canto Rücksicht (S. 479); das bedeutet, daß die Partitur bei jeder Einstudierung den örtlichen Gegebenheiten angepaßt werden mußte. „Der Werkcharakter der Aufführung wurde durch die mittelbare oder unmittelbare Mitwirkung des Komponisten garantiert“ (S. 498): Jede vom Komponisten eingerichtete Partitur galt als eigenes 'Werk' (vgl. S. 502). Wie sich durch neuere urheberrechtliche Bestimmungen seit den vierziger Jahren auch der Werkbegriff verändert, zeigt abschließend ein Vergleich mit dem frühen Verdi (S. 514-518).

*THOMAS LINDNER, *Von Lucia di Lammermoor zu Lucie de Lammermoor: Bemerkungen zur französischen Umarbeitung*, aus: *Mitteilungsblatt der Wiener Donizetti-Gesellschaft* 5/1998, S. 21-27

Die französische Fassung der *Lucia* hatte am 6.8.1839 im Pariser Théâtre de la Renaissance Premiere; das Original wurde „im musikalischen Aufbau merklich gekürzt“ (S. 22), für das Textbuch von Alphonse Royer und Gustave Vaëz wurden „die rezitativischen Teile fast allesamt neu verfaßt, um die dramaturgischen Komplikationen besser darzulegen“ (S. 23); die Änderungen an den musikalischen Nummern (vgl. die Übersicht, S. 27) sind weniger bedeutend.

SIEGHART DÖHRING / ARNOLD JACOBSHAGEN (Hrsg.), *Meyerbeer und das europäische Musiktheater* (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, 16), Laaber: Laaber-Verlag 1998, X + 514 S.

Der gewichtige Band dokumentiert das Symposium, das im Meyerbeer-Jahr 1991 in Thurnau stattfand. Beabsichtigt war damals „eine Art Bestandsaufnahme“ der Meyerbeer-Forschung (S. IX); die

damals vorgetragenen Texte wurden für den Druck überarbeitet, weitere sind hinzugekommen, so daß sich die eindrucksvolle Zahl von 27 Beiträgen ergibt. Hier können nur jene Aufsätze verzeichnet werden, in denen das Libretto eine bedeutendere Rolle spielt.

M. ENGELHARDT (*Giacomo Meyerbeers italienischer Opernerstling Romilda e Costanza*, S. 27-40) ordnet das 1817 (in Padua, wo damals Rossini triumphierte, vgl. S. 30f.) uraufgeführte Werk in die Tradition der Rettungsober ein und unterscheidet eine „menschlich-persönliche“, eine „historisch-politische“ und eine „genrehaft-komische“ Handlungssphäre (vgl. S. 31). – A. JACOBSSHAGEN (*Pixérécourt – Romanelli – Romani: Margherita d'Anjou und das Melodrama semiserio*, S. 41-63) macht wahrscheinlich, daß Romani neben dem mélodrame Pixérécourts die Libretto-Bearbeitung von Romanelli (1816; von J. Weigl vertont, aber in Italien nicht aufgeführt) als Quelle benutzte (S. 47); der Vergleich der drei Fassungen läßt die Unterschiede zwischen den Theaterformen deutlich werden, so sieht sich Romani zur „Einfügung statischer Genrebilder und Chorszenen“ veranlaßt (S. 52); getilgt werden nicht nur komische Elemente, sondern auch die Katastrophen, mit denen Pixérécourt den ersten und den dritten Akt beschließt (vgl. S. 53f.).

J. MONGRÉDIN, *Les débuts de Meyerbeer à Paris: Il crociato in Egitto au Théâtre Royal Italien* (S. 64-72) [Erstaufführung am 22.9. 1825, mit Giuditta Pasta in der Titelrolle; die Kritiker tadelten das Libretto (S. 68). Der bei Maurice Schlesinger gedruckte Klavierauszug (S. 68f.) gibt einen Eindruck von der in Paris gespielten Fassung: Meyerbeer komponierte drei neue Arien (zwei davon für die Pasta)]. – KU-MING LO, *Schauspielmusik als musikalische Interpretation des Dramas. Giacomo Meyerbeers Musik zu Michael Beers Struensee* (S. 87-120) [zu den Umständen der Berliner Erstaufführung am 19.9.1846, zum Inhalt des Schauspiels (und zu Heines Urteil darüber); ausführlich zu Meyerbeers Musik]. – M. OTTLÓVÁ, *Oper und Traum: Le Pardon de Ploërmel* (S. 127-133) [insistiert auf der Nähe von Traum und Wahnsinn, hebt die Beziehung der Oper zur Märchen- und Sagenwelt sowie die „positive Auflösung des Idyllendiskurses“ (S. 133) hervor].

A. GIER, *L'Africaine und die Ideologie des Kolonialismus* (S. 134-147) [deutet die Opernhandlung als Auseinandersetzung mit der (französischen) Kolonialpolitik, am aktuellen Beispiel Madagaskar]. – R. LETELLIER (*History, Myth and Music in a Theme of Exploration: Some Reflections on the Musico-Dramatic Language of L'Africaine*, S. 148-168) weist nach einem enthusiastischen Lob der Musik (S. 149f.) auf die Mängel der Fétis-Fassung von *L'Africaine* hin (S. 152f.); das Thema der Oper sei der Konflikt zwischen Alter und Neuer Welt, der sich emblematisch in Inès und Sélika verkörpere (S. 154ff.). – J. SCHLÄDER (*Die Sterbeszene der Sélika: Zur Dramaturgie des Finales in Meyerbeers L'Africaine*, S. 169-182) zeigt, daß Fétis' Eingriffe die musikalische Dramaturgie des Finales zerstören, und betont, daß Sélikas Charakter mit ihrer „sublimierten Leidens- und Erlebnisfähigkeit“ (S. 181f.) als „Gegenentwurf zum gängigen Menschenbild in der Oper des 19. Jhs“ konzipiert sei (S. 182).

S. DÖIRING (*Die Oper Meyerbeers als Theater der redenden Bilder*, S. 250-257) hebt die „vielschichtigen Möglichkeiten der Anwendung von Musik im Rahmen eines Tableaus“ hervor (S. 252): Ausgehend vom italienischen Schema „pezzo concertato – stretta“ (S. 253f.) beziehe Meyerbeer alle Teile des Tableaus auf eine dramatische Idee (S. 255), die Musik kommentiere oder kritisiere (z.B. im Finale des dritten Akts von *Le Prophète*, vgl. S. 252) das Geschehen, u.a.m. – J. MAEHLER (*Historienmalerei und Grand opéra: Zur Raumvorstellung in den Bildern Géricaults und Delacroix' und auf der Bühne der Académie Royale de Musique*, S. 258-287) faßt die Entwicklung von Bühnenbild und -technik in der ersten Hälfte des 19. Jhs zusammen (S. 262-272; z.B. Diorama, S. 271ff.) und zieht Parallelen zur Malerei (Problem der couleur locale, S. 279f.; Orientalismus, S. 281f.; Darstellung von Massenszenen, S. 284-286).

Beinahe die Hälfte der Beiträge ist Aspekten der Meyerbeer-Rezeption gewidmet: F. REININGHAUS („Religiöse Effekte“ oder „O Gott, so zeige Dich doch mir!“ *Der Ton des (Schein-)Heiligen bei Meyerbeer und Mendelssohn*, S. 288-301) gelangt von Mendelssohns negativem Urteil über *Robert le Diable* zu Schumanns *Huguenots*-Rezension (und zu einer textlich-musikalischen Analyse des Idengehalts dieser Oper, S. 292-295). Die „Ranküne“ gegenüber Meyerbeer (S. 297) wird damit in Verbindung gebracht, daß Mendelssohn selbst in der Reformations-Symphonie den Luther-Choral verwendet hatte (S. 299ff.); daß Meyerbeer in *Les Huguenots* ähnlich verfahren würde, konnte Mendelssohn freilich noch nicht wissen, als er 1831 *Robert* hörte. – K.W. NIEMÖLLER, *Franz Liszt und Giacomo Meyerbeer* (S. 302-308) [belegt aus Liszts Schriften, daß dieser „Meyerbeer als einen Vorläufer und Wegbereiter Wagners sieht“, S. 305].

F. DELLA SETA (*Un aspetto della ricezione di Meyerbeer in Italia: Le traduzioni dei Grandi opéras*, S. 309-351): „il presupposto del presente lavoro è che il confronto tra le diverse traduzioni pos-

sa rivelarsi uno strumento utile per mettere a fuoco alcune peculiarità dello stile ritmico meyerbeeriano [z.B. polymetrische Passagen, die in der italienischen Librettistik unüblich sind]; in particolare, ogni-spettare che fosse la natura ritmica del passo stesso, che non si adattava perfettamente a nessuno schema metrico preconstituito, a provocare soluzioni divergenti. Vorrei aggiungere che la mia ricerca verterà interamente sull'aspetto metrico dei libretti (...).“ Verglichen werden vor allem zwei Übersetzungen von *Robert le Diable*, sowie vier it. Versionen der *Huguenots* (vgl. S. 348-351). – M. WITTMANN (*Meyerbeer und Mercadante? Überlegungen zur italienischen Meyerbeer-Rezeption*, S. 352-385) widerspricht der These von Meyerbeers prägendem Einfluß auf Mercadantes „Reformopern“; seit *I Briganti* (1836) folge der Komponist freilich „einer französischen Vorbildern verpflichteten szenischen Dramaturgie“ (S. 383), die „Reformopern“ hätten „mit ihrem partiellen Abrücken von traditionellen Formen und Konventionen der italienischen Oper eine Art von Übersetzungshilfe geleistet (...) die dem Meyerbeer ermöglicht hat“ (S. 385).

M. POSPIŠIL (*Meyerbeer und die tschechische Oper des 19. Jhs*, S. 407-441): „Die Grand opéra als mögliches Vorbild für die tschechische historische Nationaloper wurde in den 1860er Jahren praktisch ungeteilt akzeptiert“ (S. 409); POSPIŠIL belegt die Meyerbeer-Rezeption tschechischer Komponisten (auch Abweichungen vom Modell des Grand Opéra) an zahlreichen Beispielen. – M. ČERKAŠINA, *Meyerbeer und die russische Oper des 19. Jhs* (S. 442-457) [vor allem zu den Reaktionen russischer Kritiker und Musikschriftsteller]. – M. KOSTAKEVA, *Meyerbeers Grand Opéra: Antrieb oder Hindernis auf dem Weg zur nationalen Oper?* (S. 458-468) [u.a. zur Meyerbeer-Nähe bulgarischer Komponisten des 20. Jhs, vgl. S. 465-468].

M. WALTER (*Das Ende der Meyerbeer-Rezeption im Deutschland der Weimarer Republik*, S. 469-482) nennt „die Gleichsetzung der Opern Meyerbeers mit den beharrenden kaiserzeitlichen Zügen im deutschen Musikleben“ (S. 480) sowie die angebliche Geschäftstüchtigkeit und Virtuosität des Komponisten (S. 481) als Gründe, die seine Rezeption erschwerten: „Der 'Fall Meyerbeer' hatte sich (...) im Hinblick auf das Repertoire bereits einige Jahre vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten erledigt“ (S. 471).

Abschließend skizziert W. KÜHNHOLD (*Meyerbeer inszenieren: Überlegungen zu einer gültigen Meyerbeer-Werkausgabe*, S. 488-499) anhand von Beispielen aus *Robert le Diable* die Schwierigkeiten, denen sich die Meyerbeer-Philologie gegenüber sieht: Die Werke sind „in einer 'Ausgabe letzter Hand' nicht zu fassen (...) vielmehr entsteht der Eindruck sich ständig wandelnder Gebilde“ (S. 496); die Werkedition muß daher neben der spielbaren Fassung einen ausführlichen Variantenapparat enthalten (ebd.).

*Giacomo Meyerbeer, *Le Prophète*. Programmheft Wiener Staatsoper Saison 1997/98 [Premiere 21.5.1998], Wien: Österreichischer Bundestheaterverband 1998, 120 S.

Zur kontrovers aufgenommenen Inszenierung des *Prophète* durch Hans Neuenfels haben OSWALD PANAGL und CHRISTOPH WAGNER-TRENKWITZ ein gehaltvolles Programmheft erarbeitet. U.a. skizziert M. BRZOSKA („*Der Prophet der neuen Welt*“, S. 19-26) die geschichtsphilosophischen und soziologischen Grundlagen der Oper und umreißt knapp die Entstehungsgeschichte. N. IKI (*Ein verkamtes Genie? Der Librettist Eugène Scribe*, S. 41-46) zeichnet Scribes Karriere nach und gibt Hinweise zur Dramaturgie des Grand Opéra. O. PANAGL (*Ein Prophet in seinem Widerspruch. Johann von Leiden als literarische Figur*, S. 47-54) läßt Werke von Minores des 19. Jahrhunderts Revue passieren, mit Friedrich Dürrenmatts Theaterstücken *Es steht geschrieben* (1945/46) und *Die Wiedertäufer* als Fluchtpunkt. – Leider wird nicht erkennbar, von wem die um Wörtlichkeit bemühte Übersetzung des Librettos stammt.

*MATTHIAS BRZOSKA, *Le Prophète. Arbeitsbericht zum Stand der Neuausgabe – Zur dramatischen Funktion der neuen Werkteile*, aus: Giacomo Meyerbeer. Komponist – Jude – Europäer, hrsg. von G. OBERZAUCHER-SCHÜLLER und J. WEIDENBÖCK (Mimundus. Wissenschaftliche Reihe des Österreichischen TheaterMuseums, 10), Wien – Köln – Weimar: Böhlau 1998, S. 31-37

Quellen der Neuausgabe sind neben dem Partiturautograph (heute in der Biblioteka Jagiellonska, Krakau) „sehr umfangreiche Konvolute zeitgenössischen Aufführungsmaterials“ in der Bibliothèque de l'Opéra, Paris (S. 33). BRZOSKA unterscheidet zwischen der Urfassung, die Meyerbeer zu den Proben der Uraufführung mitbrachte, und der stark gekürzten Fassung des ersten Partiturdruks (S. 33); für die Produktion der Wiener Staatsoper wurden der gesamte fünfte Akt und einzelne Nummern (Auftrittsarie Berthes, Pastoralarie [II. Akt] und Prière [III. Akt] Jeans von Leiden) nach der Urfassung rekonstruiert.

*PETER HAWIG, *Jacques Offenbach. Facetten zu Leben und Werk* (Beiträge zur Offenbach-Forschung, II), Köln-Rheinkassel: Christoph Dohr 1999, 311 S.

Der schön gedruckte und ausgestattete Band (13 S. Schwarz-Weiß-Illustrationen, Notenbeispiele) versammelt 20 Texte, die zwischen 1985 und 1998, überwiegend in den Bad Emser Heften (vgl. hier 4, S. 18/19; 5, S. 25, sowie die folgende Notiz), erschienen sind – da diese verdienstvolle Reihe nur in wenigen Bibliotheken vorhanden sein dürfte, freut man sich, die Beiträge jetzt beisammen zu haben. Ziel und Charakter sind unterschiedlich: „Neben Grundsatzabhandlungen stehen Werkmonographien, Analysen und kleine Essays“ (S. 7), vieles wurde als Vortrag oder Konzertmoderation konzipiert. Man wird die Beiträge zu Offenbachs Persönlichkeit, seinen Vorbildern (Grétry, Auber, Adam, der leider etwas holzschnittartig portraitierte Rossini und Mozart, S. 135-155) und Zeitgenossen, zur Kammermusik und den Liedern, den Opern (S. 109-114) und den 'Offenbachiaden' gern (wieder-)lesen; dankenswerterweise ist viel von Vergessenem und Raritäten die Rede, aber auch die Repertoirestücke wie *Orphée aux enfers* oder *La belle Hélène* kommen vor. Hervorgehoben seien die beiden Beiträge zur Oper *Fantasio* (S. 115-131), deren Überlieferungslage fast so verwickelt ist wie bei den *Contes d'Hoffmann* (eine neue deutsche Textfassung von HAWIG wurde 1994 in Gelsenkirchen gespielt). Neben dem nützlichen Literaturverzeichnis (S. 287-299) gibt es einen kritischen Forschungsbericht (S. 261-268) und eine Liste von Desiderata der Offenbach-Philologie und -Deutung (S. 269-273).

**Die Schwätzerin von Saragossa (Les Bavards)*. Deutsches Libretto von KARL TREUMANN bearbeitet von KARL KRAUS, Offenbach-Studien 31/32 = Bad Emser Hefte 180.1/2, Bad Ems 1999, 70 S.

Offenbachs Coscoletto. Deutsches Libretto in der Fassung von GÜNTHER OBST, Offenbach-Studien 101/102 = Bad Emser Hefte 186.1/2, Bad Ems 1999, 68 S.

[PETER HAWIG (Hrsg.)], *Offenbachs Coscoletto. Texte und Dokumente zu einem Bad Emser Stück*. Dr. Günther Obst gewidmet anlässlich des 20-jährigen Bestehens der Jacques-Offenbach-Gesellschaft Bad Ems, Offenbach-Studien 103 = Bad Emser Hefte 187, Bad Ems 1999, 44 S.

ROBERT POURVOYEUR, *Jacques Offenbach et Jules Verne*, Offenbach-Studien 104 F = Bad Emser Hefte 188, Bad Ems 1999, 30 S.

BERTRAND MALAUD, *Louis Deffès. Un compositeur français du XIX^e [sic] siècle entre Toulouse, Rome, Paris et Ems*, Offenbach-Studien 105 F = Bad Emser Hefte 189, Bad Ems 1999, 46 S.

RALPH FISCHER, *Richard Genée. Annäherung an einen bekannten Unbekannten*, Offenbach-Studien 106 = Bad Emser Hefte 192, Bad Ems 1999, 38 S.

Aus Anlaß des Jacques Offenbach-Festivals in Bad Ems erschien in diesem Jahr ein besonders bunter Strauß von Texten und Studien in der wohlbekannteren Reihe (vgl. hier 4, S. 18f.; 5, S. 24-26): Die Libretti der beiden zweiaktigen Stücke, die Offenbach in Bad Ems zur Uraufführung brachte, werden in deutscher Übersetzung vorgelegt, *Les Bavards* (1862) nach dem Typoskript im Karl-Kraus-Archiv der Wiener Stadtbibliothek (vgl. die editorische Notiz von P. HAWIG, S. 66), *Coscoletto* (1865) in der von G. OBST bearbeiteten Übersetzung von 1865. Aus dem Begleitheft erfährt man, daß dieses Werk in den 60er Jahren des 19. Jhs mehrfach im deutschen Sprachraum (u.a. in Wien) aufgeführt wurde und dann von den Spielplänen verschwand (in Frankreich wurde es nie gespielt); 1966 gab es eine Inszenierung in Brno, nachdem das Aufführungsmaterial in Berlin wiederentdeckt worden war, kam auf Initiative von G. OBST 1992 eine Aufführung in Nürnberg zustande (Regie: Wolfgang Quetes). Das Begleitheft enthält u.a. einen Aufsatz von R. POURVOYEUR und Auszüge aus einer *Coscoletto* gewidmeten Frankfurter Magisterarbeit (1997) von RITA WILHELM. – R. POURVOYEUR ist auch der Beziehung zwischen Offenbach und Jules Verne nachgegangen; neben Offenbachs *Voyage dans la Lune* (1875) und *Le Docteur Ox* (1877) behandelt er auch die Operette *Monsieur de Chimpanzé* (Text J. Verne, Musik A. Hignard), die Offenbach 1858 in den Bouffes-Parisiens aufführte, und stellt eine Verbindung zwischen den *Contes d'Hoffmann* und Vernes Roman *Le Château des Carpathes* (1892) her. – B. MALAUD gibt einen Überblick über Leben und Werk von Louis Deffès (1819-1900), eines seinerzeit erfolgreichen, aber schnell vergessenen Komponisten von opéras-comiques: Weder der New Grove noch die Piper-Enzyklopädie oder der unerschöpfliche GÄNZL (*Encyclopedia of The Musical Theatre*, 2 Bde, Oxford 1994) widmen ihm einen Artikel! (Vor diesem Hintergrund ist es bedauerlich, daß MALAUD seiner informativen Studie kein Literaturverzeichnis beigegeben hat.) – FISCHERS Würdigung von Leben und Werk Richard Genées schließlich ergänzt die Bibliographie von BEATE HILTNER-HENNENBERG, vgl. unten S. 23.

*MORITZ CSÁKY, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay*, 2., überarb. Auflage, Wien – Köln – Weimar: Böhlau 1998, 328 S.

M. CSÁKY, der schon eine Reihe substantieller Aufsätze zur Wiener Operette vorgelegt hat (vgl. hier 3, 14; 4, 29), nähert sich seinem Gegenstand aus der Perspektive des Historikers: Der „sozial-kulturelle Kontext“ (S. 12) des musikalischen Unterhaltungstheaters soll rekonstruiert, die Funktion der Operette um 1900 beschrieben werden mit dem Ziel, „das gesellschaftliche und individuelle Bewußtsein der Zeit besser zu verstehen“ (S. 25); folglich bedient er sich sozialhistorischer bzw. kulturanthropologischer (vgl. S. 41) Methoden. Die Operette erscheint als „Vehikel für Inhalte der Moderne“ (S. 294; über die Verbindungen vor allem der Librettisten zum „Jungen Wien“ vgl. S. 147ff.); sie findet ihr Publikum in den „urbanen Mittelschichten“ (S. 46), wobei sich die ‚goldene‘ Operette an das gehobene, liberale Bürgertum, die ‚silberne‘ eher an die neuere städtische Mittelschicht wendet (S. 64), diese letzte verfügt über eine schwächere ökonomische Basis und ist weniger gebildet, zeichnet sich allerdings durch eine selbstbewußte „Aufsteigermentalität“ aus (S. 67). Zugleich vermittelt die Operette zwischen den Ethnien Österreich-Ungarns und ihren kulturellen Traditionen, indem sie ein „Netzwerk von musikalischen und thematischen Bezügen“ schafft (S. 264; vgl. S. 218, 248 und passim): Typisch österreichisch (vgl. S. 248) ist die Operette gerade deshalb, weil sich in der Verbindung von Walzer, Csárdás, Polka,

Mazurka und Wiener Heurigenlied (vgl. S. 264) Multikulturalität (verstanden als intensive Interaktion zwischen verschiedenen Kulturen, vgl. S. 205) spiegelt.

Über dem Interesse an österreichischer Geschichte und ihrer Theorie (vgl. S. 167-263) kommen die Operetten-Analysen vielleicht etwas zu kurz; man hätte gern mehr Abschnitte gelesen wie über den *Zigeunerbaron* (S. 78-89) oder *Die lustige Witwe* (S. 89-100, 150-157); nützlich der Hinweis, daß für die Figurennamen in der *Lustigen Witwe* Anleihen bei montenegrinischen Titeln u.ä. gemacht wurden (S. 93), dagegen bin ich mir nicht sicher, ob man aus dem *Zigeunerbaron* wirklich Kritik am Krieg herauslesen kann (S. 82; kann ein Krieg, aus dem selbst Zsupán mit heiler Haut herauskommt, wirklich so schlimm sein?), und der „Zauber der stillen Häuslichkeit“ (S. 153) mag nicht nur in der Kommunikation zwischen Autor und Publikum, sondern schon auf der Ebene der Figurenrede ironisch gemeint sein. Ob angesichts der Erweiterung, oder eher Auflösung des kulturellen Kanons eine Apologie der Operette und ihrer Texte (vgl. S. 39f.) immer noch notwendig ist, sei dahingestellt. Jedenfalls ist CSÁKYs Buch ein gutinformierter und anregender Beitrag zu einem von der Forschung immer noch vernachlässigten Gebiet.

BEATE HILTNER-HENNENBERG, *Richard Genée. Eine Bibliographie*, Frankfurt/M. – Berlin – New York – Paris – Wien: Peter Lang 1998, 137 S.

Richard Genée (1823-1895), Librettist u.a. der *Fledermaus* (mit Friedrich Zell) und seinerzeit auch als Komponist von Operetten erfolgreich [zu seinem Anteil an der Instrumentation der Strauß-Operetten vgl. auch CSÁKY, wie vorige Anzeige, S. 279f.], verdient sicher mehr Aufmerksamkeit, als ihm bisher zuteil wurde. In der Bibliographie (S. 35-108) sind Autographen, Musikdrucke und Textbücher aus der Österreichischen Nationalbibliothek und dem Deutschen Musikarchiv (Berlin) zusammengestellt – ein bißchen unpraktisch nach den Sammlungen, bzw. ihren Katalogen, angeordnet (unter den Textbüchern, S. 66-95, findet man so die *Fledermaus* an drei verschiedenen Stellen: S. 69f., 84f., 90f.). Entstehungs- bzw. Uraufführungsdaten sind nicht angegeben; ein Werkverzeichnis im Anhang (S. 109-112) schafft hier nur teilweise Abhilfe, weil es unvollständig ist (es fehlt z.B. die vorn verzeichnete 'Vaudeville Posse' *Benjamin, der seinen Vater sucht* [1858], vgl. S. 83f.; 90). Die Liste umfaßt insgesamt 60 Titel, K. GÄNZL (dessen *Encyclopedia of The Musical Theatre*, 2 Bde, Oxford 1994, Frau HILTNER-HENNENBERG nicht zu kennen scheint) nennt deren 75. – Einleitende Bemerkungen zu Genées Familie, Leben und Werk (S. 9-30) sind nicht frei von Flüchtigkeitsfehlern. Daß Genées *Insalata italiana* eine Parodie der Opera seria des 18. Jhs sein soll, überzeugt mich immer noch nicht (vgl. den Beitrag von Frau H.-H. in der Festschrift für ihren Mann, und dazu hier 4, S. 19). Die Verspottung des klischeehaften Opern-Italienisch hat eine lange Tradition (vgl. schon den Auftritt der „großen italienischen Oper“ in *Tonkünstlers Leben* von C.M. von Weber); *Venite quã* dürfte Zitat aus der Introduction des *Barbiere di Siviglia* sein, *Felicità, felicità* kommt in Offenbachs *Périchole* vor (Duet im 3. Akt); Offenbach (*Ba-Ta-Clan, Monsieur Choufleuri restera chez lui le...*) dürfte Genée vermutlich auch zu seiner Parodie angeregt haben. – Dankbar ist man für den Abdruck einiger Textproben (vor allem Chöre) im Anhang II (S. 113-137). Die in die deutsche Bearbeitung des *Petit Faust* von Hervé eingefügte *Meistersinger*-Parodie (vgl. S. 135-137) ergänzt A. SCHNEIDER, *Die parodierten Musikdramen Richard Wagners. Geschichte und Dokumentation...*, Anif/Salzburg 1996 (vgl. hier 3, 1996, S. 12f.), die über dieses Intermezzo nur Auskünfte aus zweiter Hand besaß (vgl. bei ihr S. 206). – Vgl. auch R. FISCIIERS Studie zu Genée in den Bad Emser Heften, die ebenfalls ein Werkverzeichnis enthält (S. 29-38), s. oben S. 22.

KLAUS LEY (Hrsg.), *Flauberts Salammbô in Musik, Malerei, Literatur und Film. Aufsätze und Texte*, Tübingen: Gunter Narr 1998, XVI + 438 S.

Der gehaltvolle Band geht auf eine von der Werner Reimers-Stiftung (Bad Homburg) geförderte Tagung im Frühjahr 1996 zurück. Acht der vierzehn Beiträge befassen sich mit der Oper (zwei weitere

gelten dem Tanztheater: L.M. KOLDAU, *Hehre Priesterin und stolze Primadonna: Das Ballett Salambô von Lorenzo Viena und Paolo Giorza*, S. 90-107; L. SCHWIETZ, *Trieb, Antagonismus und Tat – Einige vorläufige Bemerkungen zu Heinz Tiessens Tanzdrama Salambo op. 34*, S. 178-188; hinzu kommt ein stattlicher Textteil (S. 251-436), der alle besprochenen Libretti bequemer zugänglich macht (französische und italienische Texte im Original, Mussorgskis Fragment und B. Borosonoffs bulgarisches Libretto *Salambo* [Musik W. Stojanoff, UA 1940] in deutscher Übersetzung).

H. SCHNEIDER (*Die kompositionsgeschichtliche Stellung der Salammô (1890) von Ernest Reyer*, S. 51-89), weist nach, daß das Libretto von Camille du Locle (das weitgehend einem Entwurf Flauberts folgt, S. 54) die Nähe zum Grand Opéra sucht (S. 57), während Reyers „individuelle Textdeklamation“ (S. 59) diese Vorgabe transzendiert: Es zeigt sich, „daß Reyer geschlossene Nummern nicht völlig mied, die Strophen aber nicht in regelmäßigen Perioden vertonte und, wenn der Textinhalt dafür eine Rechtfertigung gab, nicht an der tonalen Einheit festhielt“ (S. 64). Über Reyers Verhältnis zu Wagner geben die Kritiken der Uraufführung von *Salammô* (vgl. S. 69f.) und Äußerungen des Komponisten selbst Aufschluß (S. 70ff.); Reyers Bedeutung liege darin, daß er gegenüber dem herrschenden Wagnerismus seine Selbständigkeit bewahrt habe (S. 76). – Ein Exkurs (S. 84-89) stellt die *Salammô*-Parodie des Guignol [Lyoner Marionetten-Theater] von A. Chanay vor, vgl. den Text (S. 320-341). [Wenn SCHNEIDER resumiert: „Guignol (...) bedauert, nicht den Namen des Generals Cambronne zu tragen“ (S. 86f.), wird die Pointe verfehlt: Guignol möchte Pal-Havas gern mit dem 'mot de Cambronne' – merde – antworten können, vgl. S. 337.]

A. BENINI (*Una Salammô perduta: quella di Antonio Ghislanzoni*, S. 109-119) zeichnet aufgrund der Korrespondenz Ghislanzonis mit dem Verlag Ricordi die langwierige Entstehungsgeschichte des Librettos nach, das der Autor zunächst (1874) für Petrella konzipierte; er nimmt an, der Text sei später (UA 1886) von N. Massa vertont und (mit Zustimmung Ghislanzonis) unter dem Namen A. Zanardinis veröffentlicht worden. K. LEY (*Salammô als Oper. Der Roman als Gegenstand musikalischer Komposition*, S. 253-283, speziell S. 271-283) sucht ausgehend von dem Ghislanzoni / Petrella-Vorhaben eine verbreitete Fehlinformation zu erklären: Nach Petrellas Tod seien die Entwürfe der *Salammô*-Oper (u.a. der vollständig komponierte erste Akt) zunächst V. Fornari (1848-1900) zur Vollendung übergeben worden, der sich ein neues Libretto von E. Palmieri habe schreiben lassen [aber ist es vorstellbar, daß der erste Akt, der doch erhalten bleiben sollte, vollständig neu textiert wurde?]; Anfang 1884 sei die Oper weitgehend vollendet gewesen, aber nicht aufgeführt worden. Da 1881 in Neapel und 1883 in Florenz die Oper *Zuma* von Fornari (Text von G. Cammarano) aufgeführt worden war, seien beide Titel zu *Zuma* e *Salammô* vermengt worden [aber ist es vorstellbar, daß sich die Chronisten derart über eine offenbar durchaus erfolgreiche Oper täuschten, die in der zeitgenössischen Presse ausführlich besprochen worden war und deren gedrucktes Libretto leicht erreichbar gewesen sein dürfte?].

H.C. JACOBS (*Zur Flaubert- und Bouilhet-Rezeption in zwei italienischen Opern: Salammô von Nicolò Massa und Melenis* [UA 1912] von Riccardo Zandonai, S. 120-133) vergleicht die Libretti mit ihren Vorlagen (Flauberts Roman bzw. der Versdichtung *Melenis* von Flauberts Jugendfreund Bouilhet); das Fazit „Der formalen wie inhaltlichen Komplexität der Vorlagen werden beide Libretti in keiner Weise gerecht. Auch hinsichtlich ihrer literarischen Qualität reichen sie bei weitem nicht an die der französischen Texte heran“ (S. 133) scheint der Vertonbarkeit als wichtigster Eigenschaft eines Librettos zu wenig Rechnung zu tragen. [Wenn Zanardini Flauberts Eunuchen durch Priesterinnen ersetzt, dann wohl nicht, um „vermeintlich Anstößiges“ zu beseitigen (so S. 125), sondern weil er die Frauenstimmen als Gegengewicht zum Chor der Söldner benötigt.]

R. EMANS, *Die Salammô-Oper von Franco Casavola* [1891-1955] / *Emidio Mucci* (1948) (S. 134-152): Muccis Libretto reduziert den Roman fast ganz auf die Liebesszenen (vgl. S. 141) und wirkt dadurch neben Flauberts „riesenhaftem Ölgemälde“ wie eine „Schwarzweißzeichnung“ (S. 144); die „Bildhaftigkeit“ seiner Musik prädestiniere Casavola eher zum Filmkomponisten als zum Musikdramatiker (S. 147). Dagegen tritt bei Mussorgski (M.L. MAINTZ, *Orient als Unterhaltung? – Zu Modest Petrowitsch Mussorgskis Opernfragment Salambo* [1863-1866], S. 153-162) die Liebesbeziehung ganz in den Hintergrund, an Salammôs Geschichte wird „ein wesentliches Verbundensein von Held und Volk“ (S. 161) exemplifiziert, das auf die späteren Werke des Komponisten (speziell auf *Boris Godunow*) vorausweist. – Z. ANDRIEVA (S. 163-177) stellt *Die Oper Salambo von Wesselin Stojanoff* [1940] vor, die erste Adaptation eines ausländischen Stoffes in der kurzen Geschichte der bulgarischen Oper [vgl. auch M. KOSTAKEVA zum bulgarischen Libretto, in MGG² Bd. 5, Sp. 1228-1230]; der Beitrag bietet Hinweise zur Rezeption, eine ausführliche Inhaltsangabe und Bemerkungen zur Musik.

M. MÖLLER, *Flauberts Roman als nachwagnersches Musikdrama – Die Oper Salambo* [UA 1920] von *Aline Sanden* und *Lukas Böttcher* (S. 189-197): Das Libretto „schildert im exotischen Rahmen die Innenwelt einer zum Scheitern verurteilten erotischen Beziehung“ (S. 191); Vorbild war (neben *Elektra* und *Salome* von Richard Strauss) vor allem *Tristan und Isolde* (S. 192). Auch der Komponist orientiert sich vor allem an Wagner, die „Schwächung des tonalen Zentrums“ (S. 196) ist jedoch auf Einflüsse des Impressionismus (Debussy) zurückzuführen. – J. COBB BIERMANN (*Josef Matthias Hauer*s *Opernvertonung von Flauberts Salambo* [1929], S. 198-222) insistiert zunächst auf der „weitestgehenden Treue“ des Librettos (von Bruno Hauer) zur Romanvorlage (S. 200) und stellt dann J.M. Hauer's musikalische Theorie, vor allem die (unabhängig von Schönberg entwickelte) Zwölftontechnik vor. Die kultisch-religiösen Aspekte des Stoffes waren dem Komponisten wichtiger als die „zaghaft“ behandelte Liebesgeschichte (S. 221). [Übrigens ist der Mitschnitt der Uraufführung von Hauer's *Salambo* (1983 in Wien, Dirigent L. Zagrosek) kürzlich auf CD erschienen: Orfeo C 493981A.]

K. LEYS Einleitung zum Textteil handelt nicht nur von V. Fornaris Phantom-Oper (s.o.), sondern analysiert auch (S. 253-271) Flauberts Libretto-Entwurf vor dem Hintergrund des Romans und zeitgenössischer (deutscher) Kritiken. Der „Antagonismus von Sublimem und Groteskem“ (S. 264), der im Sinne Flauberts unaufgelöst hätte stehenbleiben sollen, wird freilich in allen Opern-Adaptationen von Dramen Victor Hugos stark abgemildert oder beseitigt (auf Kosten des Grotesken); insofern wäre zu fragen, ob Flauberts Projekt innerhalb der Grenzen der zeitgenössischen Opernästhetik überhaupt zu realisieren gewesen wäre.

*MATTHIAS BRZOSKA, *Zur Renaissance-Rezeption in Max von Schillings Oper Mona Lisa*, aus: *Deutsche Oper zwischen Wagner und Strauss. Tagungsbericht Dresden 1992 / Coburg 1996*, hrsg. von S. DÖHRING, H. JOHN, H. LOOS, Chemnitz: Gudrun Schröder 1998, S. 179-186

Mit *Mona Lisa* (1915) hat sich zuletzt JOHANNES STREICHER, in Zusammenhang mit Korngolds *Toter Stadt*, befaßt (vgl. hier 5, S. 30); BRZOSKA stellt die Oper mit Korngolds *Violanta* (1916), Zemlinskys *Florentinischer Tragödie* (1917) und Schrekers *Gezeichneten* (1918) zu einer Gruppe zusammen, die durch fin de siècle-typische Renaissance-Rezeption, die „dualistische Grundkonstellation von Mann-Tatmensch und Weib-Triebmensch“ (S. 182) und gemeinsame literarische Quellen (z.B. D'Annunzio) gekennzeichnet sei (S. 179-181). *Mona Lisa* unterscheide sich von den anderen Werken z.B. durch die Identifikation der Titelfigur mit der Touristin der Rahmenhandlung (S. 182); Substanz des (als überzeitliche Konstante gedachten) Weiblichen sei der Gegensatz von Venus und Maria (Hure und Heiliger), der im Karnevalstableau zu Beginn simultan gezeigt und dann „in einen sukzessiven Verlauf ausgefaltet“ wird (S. 186); Leonardos Portrait der Mona Lisa stehe für das (ehrebecherische) Verlangen, das lebendig wird, als die Büberin ihrer Jugendliebe wieder begegnet.

**Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano*, a cura di JOHANNES STREICHER, Roma: ismez [Istituto nazionale per lo sviluppo musicale nel Mezzogiorno] 1999, 1007 S.

G. SALVETTI (*Ultimo splendore e apocalisse. Ragioni storiche per alcune personali vicende di operisti italiani*, S. 39-51) stellt drei Gemeinsamkeiten zwischen den im Titel dieses gewichtigen Bandes genannten Komponisten heraus: Ihre Karriere begann, als die 'veristische Spontaneität' von komplexeren Techniken z.B. der Instrumentation abgelöst wurde; im (vergeblichen) Bemühen, ihre ersten Erfolge zu wiederholen, versuchten sie sich an sehr unterschiedlichen Stoffen und Operngattungen; da alle drei ihren frühen Ruhm um viele Jahre überlebten, wurden sie Zeugen eines historischen Wandels im Musiktheater, den sie jedoch nicht mehr mitzugestalten vermochten. – Aus dem umfangreichen Œuvre Giordanos und Cileas hat sich jeweils nur ein Werk (*Andrea Chénier* bzw. *Adriana Lecouvreur*)

im Repertoire gehalten, Alfano ist dem breiteren Publikum allenfalls als Bearbeiter des *Turandot*-Schlusses bekannt. Dank der Initiative JOHANNES STREICHERS vermittelt jetzt eine ausgewogene Mischung aus Studien und Dokumenten (vor allem Briefwechseln) einen Gesamteindruck vom Schaffen der drei Komponisten; um den Bezug zur zeitgenössischen Kultur herzustellen, werden musikalische Analysen durch Beiträge zu den Libretti, zur Oper als Institution etc. ergänzt (vgl. S. 11).

Vier Beiträge (S. 21-124) beschäftigen sich mit dem kulturellen Umfeld der Oper zwischen Verdi und Puccini: QU. PRINCIPE (S. 21-38) stellt emphatisch den Einfluß Wagners (und die Vermittlerrolle D'Annunzios) heraus. G. SALVETTI (s.o.) und M. CAPRA (S. 53-77, ausgehend von Pressekritiken) nennen als Ursachen oder Symptome der Krise, in der sich die italienische Oper zu Beginn des 20. Jhs befindet, u.a. die Konkurrenz des Kinos, die sich wandelnde Rolle der großen Verlage, den Übergang von privater zu staatlicher Leitung der Theater und das Desinteresse des Publikums an neuen Werken. F. CELLA (S. 79-124) vergleicht die drei Opern über russische Sujets, *Fedora* (1898) und *Siberia* (1903) von Giordano (wobei *Siberia* weit mehr mit *Manon Lescaut* als mit Dostojewski gemeinsam hat) und *Risurrezione* (1904) von Alfano, vor dem Hintergrund des vor allem durch die großen Romanciers geweckten Interesses an den Zuständen in Rußland.

Drei Studien sind Francesco Cilea gewidmet: C. ORSELLI (*Fonti francesi per il debutto operistico di Cilea*: Gina [1889], S. 127-157) identifiziert das Vaudeville *Cathérine ou La croix d'or* (1835) von Mélièsville (1787-1865) als Vorlage des Librettos (S. 132f.) und analysiert im folgenden die Musik der bis heute ungedruckten Oper. F. CESARI (*Aspetti del teatro musicale di Cilea fra Tilda e Adriana Lecouvreur*, S. 159-233) beschäftigt sich vor allem mit der Musik von Tilda, *L'Arlesiana* (Anhang zu den drei Fassungen, S. 220-233) und *Adriana Lecouvreur*. G. PITARRESI (S. 235-281) veröffentlicht 41 Briefe, die Renzo Sonzogno (der Neffe des Verlegers Edoardo Sonzogno) 1903-1907 an Cilea schrieb (die Briefe des Komponisten sind verloren).

Von den neun Aufsätzen zu Giordano seien hier nur jene aufgeführt, in denen die Texte im Vordergrund stehen: M. SANSONE (*Umberto Giordano e il verismo a Napoli*, S. 285-317) vergleicht Salvatore Di Giacomo Drama *Mala vita* (nach seiner Novelle *Il voto*) mit dem Libretto von Nicola Daspuro für Giordano (UA 1892); der Mißerfolg der Oper wird damit erklärt, daß „*Mala vita* era troppo vera per essere bella“ (S. 302). Abschließend (S. 309ff.) wird der Einakter *O Mese mariano* (UA 1910) vorgestellt, zu dem Di Giacomo selbst das Libretto schrieb (nach seiner Erzählung *Senza vederlo*, 1884). – S. FRANCHI (*I libretti rivoluzionari di Luigi Illica*, S. 319-333) weist auf die Nähe von Illicas Ästhetik zu filmischen Techniken hin (die Regieanweisungen als Äquivalent zum Kommentar aus dem Off, S. 319f.; solche Analogien haben durchaus ihren Reiz, erweisen sich aber eher selten als erkenntnisfördernd) und stellt an *Andrea Chénier* die historische Treue im Detail heraus; Seitenblicke gelten der (nicht vertonten) *Maria Antonietta* und *Germania* (für Franchetti), wo es freilich um die napoleonische Zeit geht (S. 328ff.). – F. ROSSI (*Benelli, Giordano, Blasetti: La cena delle beffe dalle scene allo schermo. Analisi linguistica*, S. 379-412) vergleicht das Drama von Sem Benelli (1909) mit dem vom Verfasser selbst eingerichteten (d.h. auf wenig mehr als ein Drittel gekürzten) Libretto für Giordano (1924) und der Filmversion von 1941. Durch Auslassungen in den reimlosen Elfsilbern des Sprechstücks entstehen im Libretto zahlreiche kürzere Verse (vgl. S. 388); die Kürzungen (vgl. Beispiele S. 391-399) wollen „accorciare quanto più il testo, cambiandolo il meno possibile“ (S. 399). – M.M. CORVINO (*I diari ritrovati. Péchés de vieillesse*, S. 419-443) veröffentlicht Auszüge aus Tagebüchern, die Giordano zwischen 1926 und 1947 führte; man erfährt u.a., daß 1934 Mussolini höchstpersönlich den Plan einer Aeneas-Oper guthieß (vgl. S. 419f.).

Mehr als die Hälfte des Bandes ist Alfano gewidmet. Die materialreiche Dokumentation dieses Teils ist vor allem dem Herausgeber J. STREICHER zu verdanken: Von ihm stammt eine detaillierte Chronologie, die auch postume Aufführungen des *Turandot*-Schlusses verzeichnet (S. 447-510); außerdem gibt er die Briefe Alfanos an Raffaello De Rensis (1918-1947), Arturo Rossato (1920-1940) und die Korrespondenz mit dem Verlag Savini Zerboni (1932-1954) heraus, dokumentiert (vor allem deutsche) Aufführungskritiken (S. 947-972), erstellt ein Werkverzeichnis (S. 973-981) und eine Bibliographie (S. 983-1003). A. COGLIANDRO gibt 54 Briefe aus dem in San Remo befindlichen Nachlaß des Komponisten heraus (S. 837-879) und veröffentlicht ein Manuskript Alfanos zur Instrumentationslehre (S. 683-744). – Aspekte des (nicht nur musikdramatischen) Œuvres werden in sechs kritischen Studien abgehandelt: G. GUALERZI (*Il teatro di Alfano fra tradizione e ricerca*, S. 511-522) gibt einen Überblick über die Bühnenwerke und ihre Aufführungsgeschichte. Musikalische Analyse bieten J.C.G. WATERHOUSE (*Risurrezione, Il principe Zilah, L'ombra di Don Giovanni*, S. 523-548) und M. T. MUTTONI (*Sakuntala*, S. 549-583). G. BARIERI (*In principio fu il pennacchio. Teatro di prosa e tea-*

tro di poesia nel Cyrano de Bergerac *di Franco Alfano*, S. 585-596), begreift Alfanos Oper (UA 1936) wie die Schauspielvorlage Rostands als Versuch einer Versöhnung von Naturalismus (Verismo) und Symbolismus.

*OLAF ROTH, *Die Opernlibretti nach Dramen Gabriele D'Annunzios* (Europäische Hochschulschriften, IX/32), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 1999, 211 S.

Diese von REINHARD KLESCZEWSKI betreute Düsseldorfer Dissertation hat sich die Aufgabe gestellt, Libretto-Adaptationen von Dramen D'Annunzios, die der Dichter selbst oder andere verfaßt haben, mit dem originalen Schauspieltext zu vergleichen (vgl. S. 11); gelegentlich werden unveröffentlichte Briefe der Autoren herangezogen, um die Entstehungsgeschichte der Opern zu erhellen. – Nach kurzen Vorbemerkungen über D'Annunzios Verhältnis zur Musik (S. 15-22), zur Situation der Oper (S. 23-27) und des Librettos (S. 28-32) um 1900 ist der Hauptteil (S. 33-158) den minutiösen Textvergleichen gewidmet. Behandelt werden die beiden Adaptationen von *La figlia di Iorio* (von Franchetti, Text von D'Annunzio; und von Pizzetti, Text vom Komponisten); die Vertonungen von *Sogno d'un tramonto d'autunno* von Torre Alfina (frz.er Text vom Komponisten) und Malipiero (it.er Text vom Komponisten); *La ville morte* von Nadia Boulanger und Raoul Pugno (Einrichtung der frz.en Übersetzung von *La città morta* durch D'Annunzio); *Parisina* (Originallibretto D'Annunzios für Mascagni); *Francesca da Rimini* von Zandonai (Texteinrichtung von Tito Ricordi); *Fedra* von Pizzetti (Texteinrichtung D'Annunzios); *La nave* von Montemezzi (Texteinrichtung von Tito Ricordi). Die (durch die Episodenstruktur der Theaterstücke D'Annunzios begünstigten, vgl. S. 154) Kürzungen sind per se interessant, man hätte sich allerdings auch einige grundsätzliche Überlegungen zum Verhältnis von Schauspiel und Libretto im Fin de siècle gewünscht. – Es folgen knappe Bemerkungen zur Tonsprache der behandelten Komponisten (S. 159-171), zu gescheiterten Opernprojekten D'Annunzios (nicht nur Puccini, auch Busoni und selbst Richard Strauss hätten irgendwann mit ihm zusammenarbeiten sollen, S. 172-187). Schlußabschnitte zeigen Parallelen zwischen den Libretti von und nach D'Annunzio und den Werken anderer Librettisten der Zeit auf (S. 188-196) und zeichnen die Einstellung des Dichters zum Libretto in ihrer historischen Entwicklung nach (S. 197-200).

KONRAD CLAUDE DRYDEN, *Riccardo Zandonai. A Biography*. Foreword by RENATA SCOTTO, Frankfurt am Main etc.: Peter Lang 1999, 530 S.

Zandonai (1883-1944) hat zwar eine durchaus imponierende Anzahl von Werken hinterlassen (vgl. S. 505-511: 13 Opern), bekannt ist er heute aber einzig als der Komponist von *Francesca da Rimini* (1914). Auf der Grundlage gedruckter wie unveröffentlichter Quellen (vor allem Briefe, die sich in der Bibliotheca Civica Rovereto, im Archiv des Verlags Ricordi und anderswo finden) hat DRYDEN eine sehr detaillierte Lebenschronik zusammengestellt. Er erhebt den Anspruch, die Fakten „in what I believe to be an objective manner“ zu präsentieren (S. 21); abgesehen davon, daß man über die Kategorie der 'Objektivität' natürlich endlos diskutieren könnte, ebnet die Aneinanderreihung von Daten, Portraits, Zitaten aus Briefen und Zeitungskritiken die Unterschiede zwischen Wichtigem und Unwichtigem ein: In vielen Kapiteln hätte man sich eine entschlosseneren Strukturierung gewünscht. Und war es wirklich erwähnenswert, daß Freunde Zandonais in Rovereto „not only sold books and stationery, but also leather handbags which proved indestructible“ (S. 41)? – Auf musikalische Analysen wird verzichtet, aber die Genese der Werke (auch die Zusammenarbeit Zandonais mit seinen Librettisten) wird eingehend dokumentiert. Die Haltung des Komponisten gegenüber dem Mussolini-Regime hätte ausführlicher dargestellt werden sollen (vgl. S. 414f.). Alle Zitate erscheinen in englischer Übersetzung; zumindest für die bisher unveröffentlichten Briefe hätte der Originalwortlaut beigegeben werden sollen. – Trotz der Einwände wird man dem Buch eine Vielzahl nützlicher Informationen entnehmen können.

SUSANNE FONTAINE, *Busonis Doktor Faust und die Ästhetik des Wunderbaren* (Bärenreiter Hochschulschriften), Kassel etc.: Bärenreiter 1998, 320 S.

Der Titel verspricht weniger, als diese noch von CARL DAHLHAUS angeregte Dissertation hält: Ein interdisziplinärer Zugriff (S. 20f.) ermöglicht die umfassende Analyse von Text und Musik der Oper Busonis vor dem Hintergrund ihrer Entstehungsgeschichte und des geistigen Klimas der Jahre nach 1914. Ein Überblick über die Faust-Rezeption zu Beginn des 20. Jhs (S. 25-48) zeigt, daß die als „Personifikation des deutschen Wesens“ (S. 30) aufgefaßte Faust-Figur nach 1918 den Weg zur Verarbeitung der deutschen Niederlage weisen sollte. Auch Busoni, der die erste Fassung des Librettos Ende 1914 niederschrieb (S. 64), suchte mittels des Opernprojekts die traumatische Erfahrung des Krieges zu bewältigen (S. 69f.). Eingehend wird das Verhältnis des Komponisten zu Goethe und seiner Faust-Dichtung dargestellt (S. 72-118); obwohl Busoni das Puppenspiel als Stoffvorlage wählte (und außerdem Autobiographisches in seinen Text einfließen ließ), vermochte er die angestrebte Distanz zum großen Vorbild nicht durchzuhalten. [Ob man die „sprachlichen Eigenheiten und Unebenheiten“, so S. 118, des Textes als störend empfindet, dürfte Geschmackssache sein; die S. 110 angeführten Beispiele würde ich eher als Beleg sprachlicher Kreativität werten.] Den Gegenpol zu Goethe bildet E.T.A. Hoffmann (S. 119-149), dem Busoni u.a. das ‚serapiontische‘ Prinzip des fließenden Übergangs zwischen der realen Welt und dem Wunderbaren verdankt (vgl. S. 122f.); freilich wird „aus Hoffmanns Ästhetik des Übernatürlichen bei Busoni die Ästhetik des Unnatürlichen“ [Stilisierten] (S. 143). Bei der Analyse der Figurenkonstellation (S. 150-214) bedient sich Frau FONTAINE u.a. psychoanalytischer Kategorien (S. 154); so wird Mephisto als Fausts Doppelgänger erkennbar (S. 156), die Frauengestalten erscheinen als Projektionen der Wünsche des Protagonisten (S. 180 und ff.; wichtig der Hinweis auf Villiers de l'Isle-Adams Roman *L'Ève future* als Bezugspunkt, S. 194ff.). Faust selbst schließlich hat wesentliche Züge mit Busoni gemeinsam (S. 204ff.). Eingehend untersucht wird die Verwendung des (schon von Oswald Spengler, vgl. S. 39f., zur ‚deutschen‘ Gotik in Beziehung gesetzten) kontrapunktischen Satzes in der Oper (S. 215-261); zuletzt wird gezeigt, daß die Veränderung des Schlusses (erstmal veröffentlicht 1920) auf Anregungen von Ludwig Rubiner und Nietzsche zurückgeht (S. 270ff.). – Es erstaunt etwas, daß CL. FELDHEGES 1996 publizierte Studie zu Busonis Libretti (vgl. hier 3, S. 15) keine Berücksichtigung mehr finden konnte (vgl. FONTAINE, S. 16); da FELDHEGE *Doktor Faust* nicht eingehend behandelt, ergänzen sich die beiden Arbeiten allerdings in fast idealer Weise. [Vgl. zu *Doktor Faust* auch den Aufsatz von R. SCHÖNHAAR im nachfolgend besprochenen Sammelband, dazu unten S. 29f.]

Alban Bergs Wozzeck und die Zwanziger Jahre. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1997. Hrsg. von P. CSOBÁDI, G. GRUBER, J. KÜHNEL, U. MÜLLER, O. PANAGL und F.V. SPECHTLER, Anif/Salzburg: Müller-Speiser 1999, 664 S.

Das neunte der Symposien, die seit 1989 in jedem Salzburger Festspielsommer stattfinden, beschäftigte sich anläßlich der Inszenierung von Peter Stein mit *Wozzeck*; etwas mehr als die Hälfte der rund 40 Vorträge war Bergs Oper gewidmet (z.T. in Verbindung mit Büchners Drama), die übrigen behandelten Aspekte von Theater und Film der zwanziger Jahre. Im folgenden werden nur Aufsätze zum Musiktheater genannt, die schwerpunktmäßig auf das Libretto eingehen.

J. KÜHNEL (*Von der offenen zur geschlossenen Form*‘. *Georg Büchners Woyzeck-Fragmente, ihre frühen Editionen und das Libretto zu Alban Bergs Oper Georg Büchners Wozzeck. Mit einem Exkurs zu Manfred Gurlitts Wozzeck-Libretto*, S. 51-108) zeigt, wie Berg an Bestrebungen der ersten beiden *Woyzeck*-Editoren K.E. Franzos und G. Landau anknüpft, aus den Fragmenten ein geschlossenes Drama zu konstruieren. Bei Gurlitt sei *Wozzecks* „soziales Umfeld“ weitgehend ausgeblendet (S. 100). – H. SCHANZE (*Büchners Wiederkehr und Verschwinden. Zum Text von Alban Bergs Oper Georg Büchners Wozzeck*, S. 109-119) zeigt ausgehend von Adorno, daß „die Rezeptionsgeschichte Büchners (...) eine Folge von Entdeckung und Verlesung, von Wiederkehr und Verschwinden“ ist (S. 112); der Erstausführung des Dramas (München 1913 bzw. Wien 1914) komme größere Bedeutung zu als bisher angenommen (S. 116). (In anderer Weise verknüpft auch M. VIEIRA DE CARVALHO, *Wozzeck und die Dialektik der Aufklärung* (S. 153-167), Alban Berg und Adorno.) – S. BRUIJN (*Ein Komponist individualisiert den Soldaten Jedermann. Vom sozialen Drama Büchners zum psychologischen Drama*

Bergs, S. 121-140) analysiert die Abweichungen der Oper von Büchners Text (vgl. die Zusammenstellung, S. 132-140), um die im Titel genannte Entwicklung aufzuzeigen. – A. GIER („...wenn einem die Natur kommt“. *Der Diskurs über den Menschen in Büchners Woyzeck und Bergs Wozzeck*, S. 141-151) verweist auf die paradigmatischen Strukturen, die Büchners Text zum 'offenen' Drama machen: „Auf einer allgemeinen Ebene stehen sich die Diskursordnungen der Herrschenden und der Schriftlosen gegenüber“ (S. 147); dem entspreche auf der musikalischen Ebene Bergs Rekurs auf die geschlossenen Formen (= musikalischen Diskurse) verschiedener Epochen (S. 151).

W. KRÖMER (*Erleben von Tragik und Schicksal in der Woyzeck- und in der Wozzeck-Zeit*, S. 169-179) vergleicht Büchners *Woyzeck* mit den beiden Dramen Victor Hugos, die der Dichter übersetzte; seiner Ansicht nach gestalte Büchner die „Tragik der kleinen Leute“ (S. 173), während Hugos Helden Personen von Stand seien. Man hätte gern erfahren, wie KRÖMER Gilbert, den „honune du peuple“ einschätzt, der dem ersten Akt von *Marie Tudor* seinen Titel gibt; auch der bekannte Parallelismus über die Standesgrenzen zwischen Lucrèce Borgia und Triboulet hinweg (das moralische und das physische 'Monster', die beide den Tod eines geliebten Kindes verursachen) wäre in diesem Zusammenhang zu diskutieren. In der Zeit Alban Bergs bestimme dann das „Allgemein-Menschliche“ (S. 175) das Theater, wie an Stücken von Hofmannsthal (vielleicht nicht das geeignetste Beispiel) und Gide demonstriert wird.

A. MEIER (*Büchner-Lektüren. Alban Bergs Wozzeck im Kontext der Büchner-Rezeption der zwanziger Jahre*, S. 181-198) gibt Beispiele für die „bis zu den 1920er Jahren zwischen radikaler Politisierung und ästhetischer Betrachtung polarisierende Büchner-Rezeption“ (S. 191); bei Berg stehe der „ästhetisch-formanalytische Selbstzugriff“ einer produktiven Aneignung von Büchners Werk gegenüber, in der auch der soziale Protest zum Ausdruck komme (S. 198). – J. HERZ (*Wozzeck. Musikalische Struktur und Dramaturgie*, S. 199-217): „Musik ist Konstruktion. Auch *Hänschen klein*. Wie die Musik das macht, daß sie außerdem Emotionen transportiert, das weiß nur der liebe Gott. Denn Musik ist auch Botschaft“ (S. 200f.); die „geheimen Anspielungen“ (S. 213) in der Partitur werden an vielen schlagenden Beispielen verdeutlicht. – F. BONIS, *Ein Gespräch über Wozzeck mit Helene Berg. Budapest 1964* (S. 241-247) [anlässlich der ungarischen Erstaufführung des *Wozzeck* 1964 gab die Witwe des Komponisten für den ungarischen Rundfunk ein kurzes Statement ab, vgl. den Wortlaut S. 244f.]. G. SCHIOLZ, *Alban Bergs Äußerungen zu Wozzeck im Spiegel des Begriffsverständnisses der zwanziger Jahre* (S. 249-255) [zu den von Berg verwendeten Formbegriffen, die einen neuen Sinn gewinnen, weil die Schönberg-Schule an die Stelle „tongetreuer Wiederholungen“ „erinnernde Teilzitate an das Verklungene“ setzt. S. 252]. – M. PERMOSER, *Zwischen „Genialität“ und „Kapitalverbrechen“*. *Alban Bergs Wozzeck im Spannungsfeld zeitgenössischer Musikkritik* (S. 257-273). – TH. HIRSBRUNNER (*Volkslieder, Märsche, Tänze und Märchenerzählungen in Alban Bergs und Manfred Gurlitts Wozzeck-Opern*, S. 275-284): Berg „komprimiert und fragmentiert (...) den Text und bringt ihn so erst zu stärkster Wirkung. Seine Szenen sind jäh auf uns eindringende Augenblicke, während Gurlitt breit ausspinnt und additiv aneinanderreicht“ (S. 283); eine ähnliche Fragestellung bei CHR. GLANZ (*Zur Rezeption der 'Populärmusik' in Bergs Wozzeck*, S. 285-301). – S. WIESMANN, *Zur italienischen Erstaufführung von Wozzeck* (S. 345-353) [die Aufführung in Rom 1942 (Dirigent: Tullio Serafin, Wozzeck: Tito Gobbi) ist vor dem Hintergrund der Förderung neuer Musik durch die Faschisten zu sehen, vgl. S. 348]. – S. SCHMIDT, *Wozzeck bei den Salzburger Festspielen* (S. 355-374) [zu den Aufführungen 1951 (Regie Oscar Fritz Schuh, Dirigent Karl Böhm), 1971/72 (Gustav Rudolf Sellner, Böhm) und 1997 (Peter Stein, Claudio Abbado)]. – J. KOHNEL, *Wozzeck im Fernsehen. Vergleichende Analyse dreier Inszenierungen und ihrer Fernsehadaptationen* (S.375-400) [Wien 1987: Adolf Dresen, Abbado; Frankfurt 1993: Peter Mussbach, Sylvain Cambreling; Berlin 1994: Patrice Chéreau, Daniel Barenboim]; auf Mussbachs Inszenierung bezieht sich auch der Beitrag von M. SUGIERA, *Piktographie des Unbewußten. Videoeffekte im Frankfurter Wozzeck (1993)* (S. 401-409).

Die Beiträge zum Musiktheater der zwanziger Jahre seien hier nur rasch aufgelistet: J. MAEHLER, *Nichtlineare Dramaturgie. Zur Erzählhaltung im Musiktheater der zwanziger Jahre* (S. 437-457) [behandelt u.a. *Le Maschere* von Mascagni und Illica (1901), Cocteau und Busonis musikästhetische Schriften, Malipiero, Weill, Krenk...]. – G.W. GRUBER, *Arnold Schönbergs und Alban Bergs musikdramatische Werke der zwanziger Jahre. Künstlerisches und Persönliches* (S. 459-471) [zu Bergs „Abhängigkeit von Schönberg“ (S. 463) und zum 'Konversationsstück' *Von heute auf morgen*; von grundsätzlicher Bedeutung ist der Brief vom 4.4.1929, in dem sich Berg zum Textbuch und zum Libretto allgemein äußert (S. 468f.)]. – R. SCHÖNIAAR, *Dichtkunst fürs Musiktheater. Ansporn und Hemmnisse beim Umgang mit dem Bühnentext in Ferruccio Busonis Doktor Faust und in Alban Bergs Wozzeck* (S. 473-497) [„Indem Berg seine musikalischen Strukturen nicht linear fortentwickelt,

sondern ineinander verschränkt und wechselseitig aufbricht, durchkreuzt er zugleich die scheinbar so stringente Dramaturgie seiner Textbearbeitung nach Büchner. Gerade damit aber wird er der heterogenen Fragmentarik des Dramas auf seine eigene kompositorische Weise gerecht. – Im Umgang mit einem literarisch einmaligen Text kommt er so einer gleichen Herausforderung nach wie Busoni aufgrund der Brüche und Unzulänglichkeiten seines eigenhändigen, literarisch durchaus ehrgeizigen Librettos, die er seinerseits kompositorisch nicht weniger eindrucksvoll wettmacht“ (S. 496f.); zu *Doktor Faust* vgl. auch die Dissertation von S. FONTAINE, dazu oben S. 28.] – O. PANAGL, *Vom Mysterienspiel zum Opernlibretto. Zu Erich Wolfgang Korngolds Das Wunder der Heliane* (S. 499-520) [zur Vorlage, dem (verschollenen?, vgl. S. 501) „Mysterium für Musik“ *Die Heilige* von Hans Kaltnecker (1895-1919), und der Libretto-Version von Hans Müller (1882-1950)]. – N. GROSCH, *Ernst Kreneks Jonny spielt auf und der Mediencharakter der Zeitoper* (S. 521-532) [der „mediale Charakter der musikalischen Textur“ erwächst aus der „Integration unterschiedlicher [vor allem populärer] Stile“, vgl. S. 528]. – M. ELSTE, *Maschinelle Menschen, singende Maschinen. Über Max Brands Maschinist Hopkins (1929)* (S. 533-546) [die Geschichte dieser ‘Zeitoper’ ist „eine Kriminalstory mit fast veristischen Zügen“ (S. 540), die Musik „ein eklektizistisches Konglomerat aus vielen Stilen“ (S. 546). Daß es die Fabrik „auf der Opernbühne (...) bis zum Maschinisten Hopkins nicht gegeben“ habe (S. 534), stimmt nicht, vgl. Lortzings *Regina* (dazu die Arbeit von P. FISCHER, vgl. hier 4, S. 18)]. – R. WÜRMSER, *Der Lindberghflug und das Lehrstück. Bertolt Brechts Versuche zu einer neuen Form des Musiktheaters auf dem Baden-Badener Musikfest 1929* (S. 547-556). – P. WITTIG, *Der abtrünnige Schönberg-Schüler. Anmerkungen zu Hanns Eisler* (S. 557-569) [zur ‘Metamorphose’ vom Schönberg-Schüler zum politischen Komponisten; vgl. auch die frz.e Auswahl aus Eislers Schriften, dazu unten S. 31]. – V. VYSLOUŽILOVÁ, *Carel Čapeks Komödie Die Sache Makropulos und das Libretto zur gleichnamigen Oper von Leoš Janáček* (S. 571-582) [die Oper sei „keine Komödie mehr“, sondern ein „modernes mythologisches Musikdrama“, S. 582]. – J. VYSLOUŽIL, *Die Vierteltonoper Die Mutter von Alois Hába. Bemerkungen zur Utopie, Geschichte und Realität eines Opernwerkes* (S. 583-587) [die „Oper aus dem Landleben“ (S. 585) wurde 1931 in München unter Hermann Scherchen uraufgeführt; von der bisher letzten Einstudierung (1964) gibt es einen Mitschnitt].

FRITZ HENNENBERG, *Es muß was Wunderbares sein... Ralph Benatzky zwischen Weißem Rößl und Hollywood*, Wien: Paul Zsolnay 1998, 295 S.

Ralph Benatzky (1884-1957) repräsentiert die Zwischenkriegszeit, d.h. die Epoche des Niedergangs der Operette. VOLKER KLOTZ, der die Entwicklung der Gattung im 20. Jh. mit wohlbegründeter Skepsis betrachtet (vgl. *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, München – Zürich 1991, S. 19 und passim), widmet Benatzky immerhin einen eigenen Abschnitt (ebd., S. 239-253), wobei er das unvermeidliche *Rößl* sehr kritisch als Beispiel für den Typus der „Spektakeloperette“ bespricht, um dann auf die interessante neue Form des „musikalischen Konversationslustspiels“ einzugehen. – Auch nach HENNENBERGS Auffassung sind *Meine Schwester und ich* (1930) und *Bezauberndes Fräulein!* (1933) „Zwei Meisterwerke“ (S. 187); leider kann der heutige Theaterbesucher kaum überprüfen, wie die Musik in diesen Stücken „den szenischen Vorgang mit[gestaltet]“ (S. 182) – meine eigenen Erfahrungen beschränken sich auf bruchstückhafte Erinnerungen an Fernseh-Produktionen der frühen sechziger Jahre.

Neben ca. 1000 Chansons hat Benatzky etwa 50 Bühnenwerke vollendet (vgl. S. 12); nur ein kleiner Teil davon ist heute noch irgendwie von Interesse. Benatzky hat auch fast 40 Jahre lang, von August 1919 bis kurz vor seinem Tod, Tagebuch geführt (vgl. S. 139); seit 1997 sind seine Aufzeichnungen in der Akademie der Künste Berlin zugänglich – der immerhin exemplarische Lebenslauf eines Erfolgskomponisten ist somit hervorragend dokumentiert. HENNENBERGS mit vielen unbekanntem Bild-dokumenten schön illustriertes Buch kann nicht besser sein als die Tagebücher, die seine wichtigste Quelle bilden, und die Begegnung mit Benatzky enttäuscht ein wenig: Außer seinen Kompositionen (und seinen überwiegend desaströsen Ehe-Erfahrungen) scheint ihn wenig interessiert zu haben. So ergibt sich eine lange Reihe längst vergessener Erfolge, Halberfolge und Reinfälle, aber die Weggenossen (von Erik Charell bis Max Reinhardt) werden in Benatzkys Schilderungen nicht wirklich lebendig. Zum Teil

entschädigt HENNENBERG den Leser mit klugen, allerdings zu seltenen Bemerkungen zur Operette im allgemeinen (vgl. z.B. S. 80f.).

*HANNIS EISLER, *Musique et société. Essais choisis et présentés par ALBRECHT BETZ. Traduit de l'allemand et de l'anglais par DIANE MEUR*, Paris: Ed. de la Maison des sciences de l'homme 1998, 245 S.

Die 15 Texte aus den Jahren 1924 bis 1962, die hier in französischer Sprache vorgelegt werden, stellen etwa ein Zehntel der schriftstellerischen Produktion Eislers dar (vgl. S. 17). Die Auswahl spiegelt die Lebensstationen des Komponisten, die auch A. BETZ in seiner Einleitung (S. 1-21) nachzeichnet [vgl. auch den Aufsatz von P. WITTIG, dazu hier, S. 30]: Schönberg-Schüler in Wien (zwei Texte über Schönberg, von 1924 und 1955, eröffnen den Band); die Begegnung mit Brecht im Berlin der Weimarer Republik; das amerikanische Exil (u.a. Texte zur Soziologie der Filmmusik); schließlich die Rückkehr ins sozialistische Deutschland. Zwei Texte wurden im Dialog mit Ernst Bloch verfaßt, bei den *Soziologischen Bemerkungen* zur Filmmusik ist Adorno Mitautor. Der schön gedruckte Band enthält auch eine Reihe von Photo-Dokumenten.

**Routine zerstört das Stück oder Die Sau hat kein Theaterblut. Erlesenes und Kommentiertes aus Briefen und Vorstellungsberichten zur Ensemblearbeit Felsensteins*. Herausgegeben von ILSE KOBÁN [Vorwort von JOACHIM HERZ]. Zum 50jährigen Bestehen der Komischen Oper Berlin, Wilmenshorst: Märkischer Verlag 1997, 285 S.

Zur Lektüre wärmstens zu empfehlen, da sowohl zeitgeschichtlich wie theaterhistorisch hochinteressant (dokumentiert werden neun Inszenierungen, von *Orpheus in der Unterwelt* [Premiere 1948] bis Robert Kurka, *Der brave Soldat Schwejk* [1960]) und über weite Strecken umwerfend komisch. Ein paar Kostproben aus Abendspielberichten: *Der Vogelhändler*, 27.9.1953: „Ich fürchte, das Schwein cignet sich nicht. Es passiert nichts, aber es kieckt erbarmungswürdig. Vielleicht ist es dann für manche Zuschauer kein reines Vergnügen mehr. Ich denke an Leute, die im Tierschutzverein sind“ (S. 53). *Die Zauberpflöte*, 6.6.1954: „Frau Vulpius: Gegen Ende des Dialogs hatte ich 'ziellose Aufgeregtheit' konstatiert. Es stellte sich heraus, daß ihr eine Fliege in den Mund geflogen war“ (S. 159). *Eine Nacht in Venedig*, 22.1.1955: „Das Duett des 1. Bildes litt am Schluß darunter, daß Herr Peters sich zuviel mit den Nudeln beschäftigte (...) Herr Krause [der Oberrequisitenmeister] hat bis jetzt den geriebenen Käse für die Nudeln von sich aus bezahlt, weil die Buchhaltung diese Rechnung nicht bezahlen will. Nun wird es ihm zu teuer – in der letzten Vorstellung wurde also ohne Käse gespielt. Herr Peters besteht aber darauf, mit Käse zu spielen. Herr Krause wollte rohen Gricß nehmen, was ich ablehnte, weil ich nicht glaube, daß der Chor rohen Gricß essen würde. Ich bitte um Anweisung, was geschehen soll“ (S. 210f.).

*DÖRTE SCHMIDT, *Models of Identification in the Opera of the German Democratic Republic: On the Functional Change of an Aesthetic Category*, aus: *The European Legacy*, Bd. 2, o.O. 1997, S. 143-148

Skizziert den Beitrag der Oper zur Konstruktion einer DDR-Identität (S. 144): zu den konträren Positionen Felsensteins und Brechts (S. 144f.), zur „Gegenwartsooper“ der 60er Jahre (S. 145) und zu späteren Entwicklungen, am Beispiel von *R. Hot oder Die Hitze* (UA 1977; Text Th. Körner, Musik Fr. Goldmann, vgl. S. 146).

Kniefall in Warschau. Der Librettist – Philipp Kochheim. Der Komponist – Gerhard Rosenfeld. Der Regisseur – John Dew. Beiträge von VERA GRÜTZNER, JOHN DEW, PHILIPP KOCHHEIM und KLAUS WETTIG. Mit einem Vorwort von OSKAR LAFONTAINE. Hrsg. von KLAUS WETTIG. Berlin: Parthas 1997. 120 S.

Gerhard Rosenfelds Oper über Willy Brandt entstand als Auftragswerk des Theaters Dortmund und seines Generalintendanten John Dew, der auch Regie führte (UA 22.11.1997). Der schön ausgestattete Band enthält das Libretto des Dortmunder Regieassistenten Philipp Kochheim (S. 9-86, illustriert mit – teils farbigen – Szenenphotos). Die Reihe der Lebensstationen des (in vier Personen aufgespaltenen) Brandt vom norwegischen Exil bis zum erzwungenen Rücktritt als Bundeskanzler soll auf den 'Kniefall in Warschau' fokussiert werden (was im Text nicht übermäßig deutlich wird); daß das Libretto die Biographie des Protagonisten weniger darstellt als andeutend reflektiert, entspricht der Dramaturgie und Ästhetik des Musiktheaters. – Ergänzende Beiträge stellen u.a. den Komponisten Rosenfeld vor (mit Schwerpunkt auf seinem Opernschaffen, vgl. S. 91-95; *Friedrich und Montezuma*, ein Auftragswerk der Berliner Lindenoper, harrt noch der Uraufführung), der im Interview auch selbst zu Wort kommt (S. 96-100). Der Librettist erläutert in einem kurzen, aber hochinteressanten Text (S. 105-107), welche Bedeutung Anregungen aus der bildenden Kunst für seine Arbeit hatten: Die quasikubistische Zersplitterung der Geschichte soll „ein von der Musik aufzuladendes, kaleidoskopartiges Kraftfeld“ erzeugen und „mit den Mitteln des Mediums 'Oper' im kollektiven Gedächtnis abgespeicherte Gesellschaftsbilder zum Leben erwecken, zerbrechen und neu, ungewohnt zusammensetzen“ (S. 105).

Phono-Hinweis

JACQUES OFFENBACH, *Anthologie* en 4 CDs /vol. 4: *Les Contes d'Hoffmann*, 1 CD Forlane 16788

Die Sammlung historischer Aufnahmen aus der Sammlung von LAURENT FRAISON kommt mit einer CD zum Abschluß, die ganz den *Contes d'Hoffmann* gewidmet ist. Die 21 Stücke wurden zwischen 1907 und 1948 aufgenommen, der Schwerpunkt liegt bei den zwanziger und dreißiger Jahren. Die Aufnahmen sind zu einem Querschnitt durch die Oper (in der Reihenfolge Olympia-, Giulietta-, Antonderssprachigen Aufnahme: So wird das Lied vom Klein-Zack nicht nur von dem großartigen Gaston Micheletti (1927), sondern auch (auf deutsch) vom jungen Rudolf Schock präsentiert (1948). Zu den Höhepunkten der Sammlung zählen ein tschechischer Hoffmann (Otokar Marak) und ein schwedischer Dapertutto (Joël Berglund, 1938) mit der sogenannten 'Spiegelarie' – obwohl sie nicht von Offenbach ist, war es richtig, sie (sogar zweimal) zu berücksichtigen, denn es ist einfach herrliche Musik. In Giulietta-Akt, das hier die Stelle der Ouverture vertritt, das Barkarolenthema nimmt (1936) und welch gewagte (in jeder Hinsicht) Koloraturen Miliza Korjus (ich gestehe: nie gehört!) in die Olympia-Arie einfügt (1934).

Das letzte

D. MAYER, *Marcel Proust et la musique d'après sa correspondance* (La Revue musicale), Paris 1978, S. 25, zitiert aus *Les Plaisirs et les jours* (Mondanité et mélomanie de Bouvard et Pécuchet):

Que *la Walkyrie* puisse plaire même en Allemagne, j'en doute (...) D'ailleurs cet opéra n'unit-il pas à ce que la dissonance a de plus atroce ce que l'insecte a de plus révoltant?

Proust hatte geschrieben: ce que *l'inceste* a de plus révoltant.

Ce n'est pas tout à fait la même chose.

Auflage: 400 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