

MITTEILUNGEN

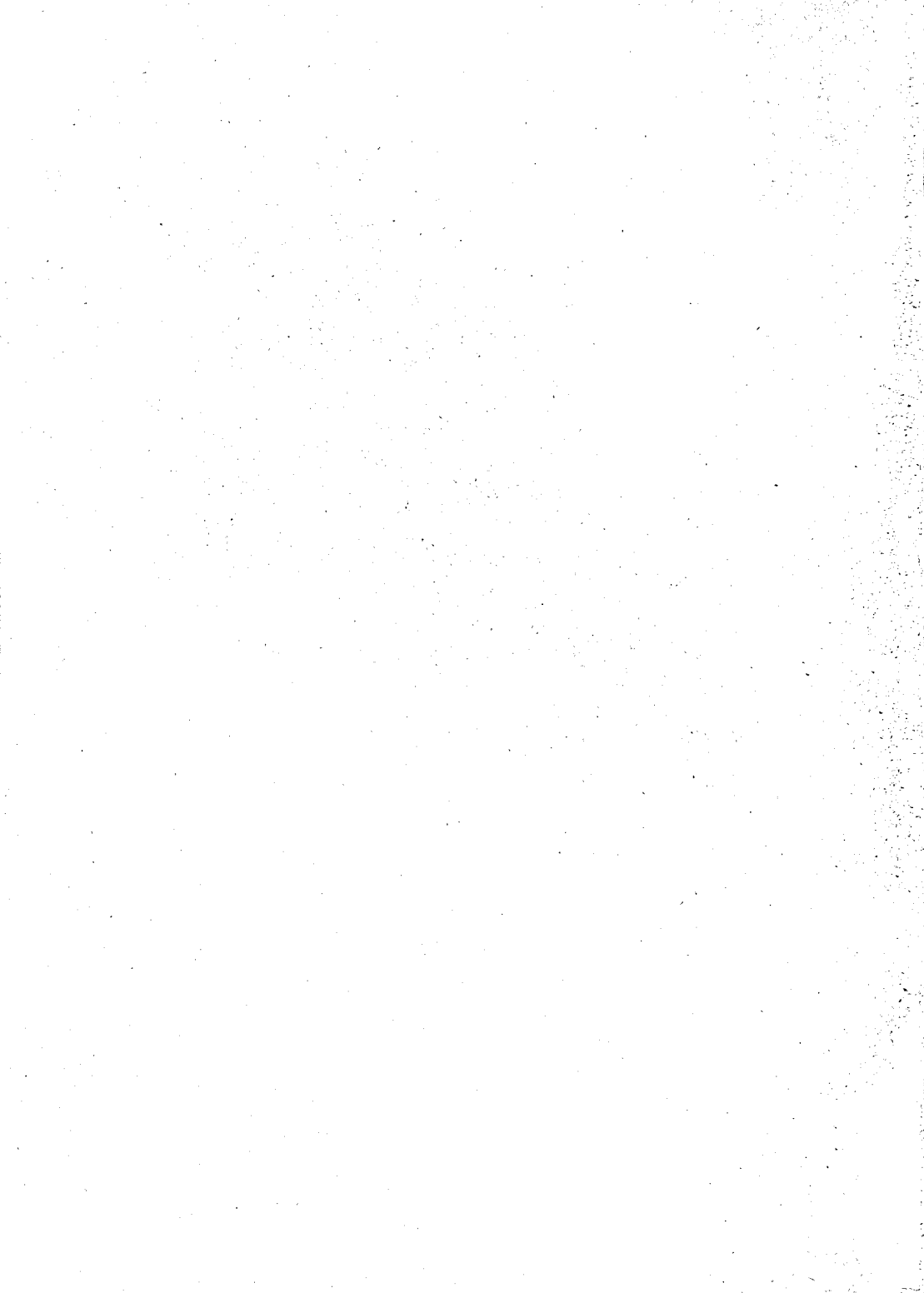
DES

DOKUMENTATIONSZENTRUMS

FÜR LIBRETTOFORSCHUNG

Nr. 4

Juli 1997



MITTEILUNGEN

DES

DOKUMENTATIONSZENTRUMS FÜR LIBRETTOFORSCHUNG

Nr. 4

Juli 1997

Liebe Kollegen und Freunde,

zuerst die aus Sicht der Bamberger Libretto-Forschung wichtigste Neuigkeit: Im April habe ich das Manuskript meines Buches *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikaliterarischen Gattung* abgeschlossen, inzwischen ist es im Druck und wird Anfang 1998 bei der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft (Darmstadt) erscheinen – genau vierhundert Jahre nach dem wahrscheinlichen Aufführungsdatum von Ottavio Rinuccinis und Iacopo Peris *Dafne*, die am Anfang des historischen Teils steht! Die runde Zahl bietet vielleicht Gelegenheit, eine breitere Öffentlichkeit auf die literaturwissenschaftliche Libretto-Forschung aufmerksam zu machen; ich möchte es zumindest versuchen.

Da die Endredaktion des Buches mehr Zeit in Anspruch genommen hat, als veranschlagt war (wie meistens), gibt es von der *Kommentierten Bibliographie der Libretto-Kataloge* nicht sehr viel Neues zu vermelden; das Projekt wird auch 1997 mit Mitteln aus der Forschungsförderung der Universität Bamberg unterstützt, meine beiden Hilfskräfte, Frau Häusler und Frau Erdmann, arbeiten weiter eifrig an der Vorbereitung der bibliographischen Notizen und werden damit noch bis Ende des Jahres beschäftigt sein. Ich selbst werde für die Überarbeitung dann wohl noch einige Zeit benötigen, d.h. das Manuskript wird kaum vor Herbst 1998 in Druck gehen können. Das hat immerhin den Vorteil, daß ich, wenn alles gutgeht, auch in den nächsten *Mitteilungen* das Erscheinen eines neuen Buches ankündigen kann...

Einige andere (größere und kleinere) librettologische Projekte sind z.Zt. in Vorbereitung oder zumindest 'angedacht', aber es ist noch zu früh, um etwas darüber zu sagen. Lassen Sie sich überraschen!

Seit Ende 1996 gehöre ich dem Wissenschaftlichen Beirat der Deutschen Rossini Gesellschaft e.V. an, deren Aktivitäten sich in diesem Jahr besonders auf die Jahrhundertertauführung von *Eduardo e Cristina* beim Festival „Rossini in Wildbad“ (Ende Juli) konzentrieren: Die Rossini Gesellschaft veranlaßte die Neuedition des Werkes durch Anders Wiklund, die

nötigen Hintergrund-Informationen liefert ein Sammelband, und Rossinis Entlehnungspraxis wird bei einem von mir organisierten halbtägigen Symposium am 20.7. diskutiert. In meinen Opern- und Libretto-Studien wird Rossini künftig wohl mehr Raum einnehmen als bisher – nicht, daß ich mich darüber beklagen möchte.

In dieser Ausgabe der *Mitteilungen* finden Sie auch eine Anzeige für unsere Reihe FO-RA (S. 6). Obwohl die bisher veröffentlichten Bände klar einen romanistischen Schwerpunkt erkennen lassen, ist diese Reihe komparatistisch konzipiert; speziell Arbeiten zum Libretto und allgemein zu den Beziehungen zwischen Musik und Literatur (im germanischen, romanischen, slawischen Bereich) sind stets willkommen. Briefe an die Herausgeber bitte ich grundsätzlich an meine Dienstadresse zu richten.

Bevor ich schließe, möchte ich alle am Libretto Interessierten noch einmal herzlich einladen, Informationen von allgemeinem Interesse, Hinweise auf Tagungen, Forschungsvorhaben, auch Kurzbesprechungen, zur Aufnahme in das Mitteilungsblatt einzusenden. – Jenen Kollegen, die sich im letzten Jahr an den Herstellungs- und Versandkosten der *Mitteilungen* beteiligt haben, möchte ich an dieser Stelle noch einmal ganz herzlich danken; auch Unterstützung für die kommenden Nummern nehme ich gegebenenfalls gern an. Bitte überweisen Sie Ihren Beitrag auf mein Konto Nr. 119850-505 beim Postscheckamt Köln (BLZ 37010050), und geben Sie *MitLib* oder ähnlich als Verwendungszweck an.

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.)

6.-9.8.1996, Salzburg: *Fidelio*: Annäherungen an ein zentrales Werk des Musiktheaters (Workshop und Symposium, in Zusammenarbeit mit den Salzburger Festspielen), Leitung: J. KÜHNEL, U. MÜLLER, O. PANAGL u.a. (J. KÜHNEL, *Fidelio*-Interpretationen des 20. Jhs; TH. HIRSBRUNNER, *Fidelio* und die Rettungsooper; W. KRÖMER, Die melodramatische Figurenkonstellation und ihre Konventionen im europäischen Theater der *Fidelio*-Zeit; A. GIER, (Unter anderem) vergleichende Bemerkungen zur Zeitstruktur im *Fidelio*; B. PUSCHMANN-NALENZ, Intertextualität und das Libretto zu *Fidelio*; H. SCHANZE, Zur Frage des Verhältnisses von „Wort“ und „Musik“ in Beethovens *Leonoren*-Konzept; V. VYSLOUZILOVA, Ideelle und dramaturgische Verwandtschaften und Unterschiedlichkeiten in den Libretti zu *Fidelio* und zu Smetanas *Dalibor*; u.a.)

27.-30.11.1996, Thurnau (Universität Bayreuth): Musiktheater als Herausforderung der Theaterwissenschaft, Leitung: H.-P. BAYERDÖRFER und J. SCHLÄDER (die Tagung, an der vor allem Theater- und Musikwissenschaftler teilnahmen, hatte sich zum Ziel gesetzt, die theoretischen und methodischen Grundlagen einer theaterwissenschaftlich orientierten Beschäftigung mit Oper (Operette, Musical) und Ballett zu klären. Rund zwanzig meist an konkreten historischen Beispielen ansetzende Beiträge ließen vor allem die Unterschiede zwischen den verschiedenen Positionen hervortreten, die in den ausführlichen und intensiven Diskussionen erwartungsgemäß nicht vollständig ausgeräumt werden konnten. Die geplante Fortsetzung – als Themen für Anschluß-Kolloquien wurden u.a. Tanztheater und Schauspielmusik genannt – ist daher unbedingt zu begrüßen. A. GIER stellte in Thurnau Überlegungen zur Begriffsbestimmung des Librettos vor [die schriftliche Fassung erscheint in: *Das Libretto*, vgl. oben S. 1])

1.3.1997, Karlsruhe: Biblische Botschaft und politische Allegorie in den Oratorien Händels (Symposium der 12. Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe), Leitung: H.J. MARX (D. SCHRÖDER, Die englische Nation als auserwähltes Volk in den Oratorien Händels – Ideal und Wirklichkeit; M. STAEHELIN, Peripetie in den dramatischen Oratorien Händels; J. SCHLÄDER, Biblisches und Politisches in *Judas Maccabaeus*; M. ZYWIETZ, Die Vision vom Goldenen Zeitalter. Händels *Solomon* im Kontext der späten Oratorien; W. RUF, „Whatever is, is right“. Die Weltsicht in *Jephtha*)

22.-26.5.1997, Wien: Schubert und seine Freunde (Internationale Schubert-Konferenz) (T.G. WAIDELICH, Die „Freundschafts“-Thematik in Schuberts Opern nach Texten seiner Freunde; P. BRANSCOMBE, Nestroy und Schubert; D. BERKE, „*In einem Style, der an die Erhabenheit der Händel'schen Compositionen erinnert*“ – Schubert und Grillparzer: eine Künstlerfreundschaft?; H. ZEMAN, Literarische Schreibarten Franz Schuberts)

29.5.-1.6.1997, Graz: International Conference „Word and Music Studies: Assessing an Interart Discipline“, Leitung: WALTER BERNHART (angekündigt waren fast 30 Vorträge zu theoretischen und methodischen Problemen im Grenzbereich zwischen Literatur und Musik; mit der Oper beschäftigten sich ULRICH WEISSTEIN, What One Can't Talk About One Must Pass Over With Singing: the Dramaturgical and Melo-Dramaturgical Function of Vocal Utterance in Opera; MICHAEL HALLIWELL, The Space Between: Opera and the Novel; JÜRGEN MAEHDER, „Uno dei più bei libretti, salvo i versi“ – Linguistic and Poetic Structures Versus 'Librettologia'. Im Rahmen der Tagung sollte eine *International Association of Word and Music Studies* gegründet werden, auf deren Programm und Aktivitäten all jene, die in Graz nicht dabei sein konnten, mit Recht gespannt sein dürfen)

jetzt in zweiter Auflage:

NEU BEI PETER LANG



Albert Gier / Gerold W. Gruber (Hrsg.)

Musik und Literatur

Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft

Frankfurt/M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, 1995. 335 S.
Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft. Bd. 127
ISBN 3-631-46879-2

br. DM 89,--*

Musik bezeichnet nichts, aber sie bedeutet. Schon Friedrich Schiller wies darauf hin, daß sie nicht den Inhalt, sondern die Form der Empfindungen darstellt; das von der Musik "Gesagte" muß daher nicht konkret, sondern abstrakt, nicht subjektiv, sondern objektiv sein. Eben die Abstraktheit und Objektivität machen die Musik als Modell für die literarische Moderne interessant (Albert Gier). Im Sinne eines interdisziplinären Diskurses werden im vorliegenden Band Ansätze zu einer musikliterarischen Komparatistik aufgezeigt, die sich sowohl strukturellen Fragen stellt als auch die ästhetische Komponente nicht außer acht läßt. 18 Spezialstudien geben einen Eindruck der Komplexität des Forschungsgebietes, das die Künste in ihren wechselseitigen Einflüssen und in ihren Analogien betrachtet.

Aus dem Inhalt: Musik in der Literatur · Musik und Sprache · Variation als kompositorisches Prinzip in der Literatur · Mythos und Musik · Musikalische Strukturen im Film · Melancholie und Musik · Musik als poetisches Ideal in der deutschen Romantik · Musikalische Literatur und literarische Musik · Musikalische Form und sprachliche Struktur · Claude Lévi-Strauss · George Sand · James Joyce · Franz Werfel · Thomas Mann · Pierre Jean Jouve · Alejo Carpentier · Leslie Kaplan

Albert Gier ist Professor für Romanistik an der Universität Bamberg.

Gerold W. Gruber ist Dozent für Musikanalytik an den Musikhochschulen in Wien und Graz.

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)

PROF. DR. HEINZ KLÜPPELHOLZ, Mülheim: *Sulla, Cinna und das Libretto: Zur Oper Sylla von Friedrich II.*, aus: *Fridericianische Miniaturen I*, hrsg. von J. ZIECHMANN (Forschungen und Studien zur Fridericianischen Zeit, 2), Bremen 1988, 131-146; 225f.

PROF. JOACHIM HERZ, Dresden: *Vortragsmanuskripte, Texte und Materialien zu eigenen Inszenierungen u. a.*

DR. HANS RUDOLF HUBER, Henggart: Programmhefte der Oper Zürich

PROF. HANS ZENDER, Bad Soden, und VERLAG BREITKOPF & HÄRTEL, Wiesbaden: H. ZENDER, *Don Quijote de la Mancha. 31 theatralische Abenteuer*. Textbuch, Wiesbaden 1992

PROF.DR. PETER THIERGEN, Bamberg: G. SEAMAN, *Nineteenth Century Opera as Seen in the Contemporary Russian Press*, aus: New Zealand Slavonic Journal, 1994: Festschrift in Honour of PATRICK WADDINGTON, 145-152

PROF.DR. HERBERT VOGG, Wien: eigene Libretti (vgl. die Liste der *Libretti des 20. Jhs in der Sammlung des Dokumentationszentrums*, S. 8)

WOLFRAM ENBLIN, M.A., Stuttgart: Photokopien italienischer Libretti v.a. des frühen 19. Jahrhunderts

RETO MÜLLER, Sissach: Programmhefte des Rossini Opera Festival, Pesaro, und andere

Neuere Publikationen zur Librettoforschung von ALBERT GIER

E' la storia di Tristano. *Zum Liebestrank in der Oper*, in: Tristan – Tristrant. Mélanges en l'honneur de DANIELLE BUSCHINGER à l'occasion de son 60ème anniversaire, éd. par A. CRÉPIN et W. SPIEWOK, Greifswald 1996, S. 177-182

Eine Pilgerfahrt zu Wagner. Französischer Festspiel-Tourismus in Bayreuth um 1900, in: „Und jedermann erwartet sich ein Fest“. Fest, Theater, Festspiele. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1995, hrsg. von P.CSOBÁDI u.a., Anif/Salzburg 1996, S. 125-136

„Gerichtet! – Gerettet!“: *Faust und die romantische Oper*, Neue Zürcher Zeitung 28./29.12.1996, S. 50

Orpheus und Carmen. Arbeit am Mythos bei Crémieux, Meilhac und Halévy, in: Bremer Jahrbuch für Musikkultur 3 (1997), S. 83-88

Volkslied und Bänkelsang. Einlagelieder von Grétry bis Jacques Offenbach, in: Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jh. Bericht über den Internationalen Kongreß Frankfurt 1994, hrsg. von H. SCHNEIDER und N. WILD, Hildesheim – Zürich – New York 1997, S. 169-180

Der Krieg ein Traum. Zu Ingeborg Bachmanns Bearbeitung von Kleists Schauspiel, Hessisches Staatstheater Wiesbaden. Hans Werner Henze, Der Prinz von Homburg, Saison 1996/97, S. 67-72

Eine Nacht in Venedig: das Libretto zu Serse, Opernhaus Halle. Georg Friedrich Händel, Serse (Xerxes). Spielzeit 1996/97, Heft 11, S. 15-28

Cherubinos Haube. Eine Randbemerkung zur Dramaturgie von Text und Szene in der Oper, in: Musik + Dramaturgie. FRITZ HENNENBERG zum 65. Geburtstag, hrsg. von B. HILTNER-HENNENBERG, Frankfurt etc. 1997, S. 33-43



Verlag Die Blaue Eule
Geisteswissenschaft
Stoetzelweg 3 D-45359 Essen
Tel. (0201) 680949 Fax (0201) 679867

FORA

Studien zu Literatur und Sprache

Herausgegeben von Prof. Dr. Albert Gier und Dr. Chris E. Paschold

Band 1 *Gerhard Wild*

Erzählen als Weltverneinung

Transformation von Erzählstrukturen im Ritterroman des 13. Jahrhunderts

Essen 1993, 316 Seiten, DM 58,00 / ÖS 452,00 / SFr 58,00
ISBN 3-89206-413-X

Die Arbeit behandelt die Entstehung des Prosaromans im 13. Jahrhundert unter gattungsgeschichtlicher Perspektive. Der Roman vom „besten Ritter“ Lancelot du Lac entsteht im Dialog mit den Werken des 12. Jahrhunderts, vor allem den Romanen *Chrétien de Troyes*, den die Verfasser des „Lancelot“ zu überbieten versuchen, wobei sie sein Literaturkonzept in polenischer Weise in der neuen Prosaform aufheben. Eine neue Konzeption der Fiktionalität bedingt dabei den Umbau der erstmals exemplarischen Jugendgeschichte des Helden zur Rittervita, in der die Erzählstrukturen des Versromans nur um den Preis ihrer Dekonstruktion aufgehen können. An die Stelle des christlichen Strukturmodells tritt so das Erzählen von Leben, das sich der Wende des weltlichen Romans zur religiösen Literatur verdankt.

Band 2 *Gabriele Schäfer*

O.V. de L. Milosz

Eine Studie zur Identitäts- und Sprachkrise eines modernen Dichters

Essen 1991, 225 Seiten, DM 49,00 / ÖS 382,00 / SFr 49,00
ISBN 3-89206-419-9

Den Hauptbestandteil des vielschichtigen Werkes des litauischen Autors französischer Sprache Oscar V. de L. Milosz (1877-1939) bildet die Lyrik. In der Forschungsgeschichte überwiegen bis in die 70er Jahre aufgrund von unzureichendem biographischen und bibliographischen Material historisch-biographische Deutungsansätze. Daneben fällt die vorurteilhafte Begrenztheit eines Teils der Kritik und die Vereinnahmung des Autors für weltanschauliche Zwecke auf. Gravierend ist die Vernachlässigung von Milosz

Selbstverständnis als Dichter und seiner Auffassung von Dichtung und Kunst im Allgemeinen. Diese Lücke im Bereich der Lyrik zu füllen ist die maßgebliche Absicht dieser Studie. Milosz' lyrische Texte erweisen sich von den Anfängen bis zum Schweigen als Bemühen um eine Definition seines Dichtertums, einer neuen Poesie und Kunst sowie einer idealen, dem Gegenstand seiner Dichtungen angemessenen Sprache. Die Kunst erhält schließlich im Rahmen einer prophetischen Utopie einen angemessenen Platz neben Religion und Wissenschaft.

Band 3 *Bruno Fregni Basseno*

A Parassintese: Teoria e Prática

Essen 1993, 187 Seiten, DM 54,00 / ÖS 421,00 / SFr 54,00
ISBN 3-89206-493-8

A falta de univocidade do termo „parassintese“ levou o autor a reconstituir sua história, ou melhor, sua biografia. Iniciou com Dionísio Trácio, presunivelmente o primeiro autor a usar o termo em sua *Τεχνή Γραμματικῆ*; rastrou-o na tradição gramatical grega até Constantino Lascaris; percorreu os gramáticos latinos, de Varrão a Prisciano; repassou a Idade Média, destacando os autores e as obras mais representativas, como também na Idade Moderna, até o advento da Filologia Românica e das correntes lingüísticas contemporâneas. Fixou um conceito de parassintese na linha grega por ser mais coerente e funcional. Para provar essa funcionalidade, aplicou-o a um „corpus“ de cerca 2500 parassintéticos, levantados em obras de João Guimarães Rosa, prosador brasileiro de reconhecida inventividade léxica. Os resultados foram plenamente satisfatórios.

Band 4 *Michael Hohmann*

Erkenntnis und Verführung

Erzählstrategien und erzählte Geschichte im Romanwerk A. Dumas'
Essen 1992, 264 Seiten, DM 64,00 / ÖS 499,00 / SFr 64,00
ISBN 3-89206-507-1

Das Romanwerk Dumas' fristet trotz seiner mythenbildenden Kraft immer noch ein akademisches Schattendasein. Diese Arbeit zeigt auf, wie die bis heute gängigen Vorurteile entstanden sind, und belegt seine Einbindung in die zeitgenössische Geschichtsdiskussion (Thierry, Michélet) sowie seine Rolle als hervorragender Erzähler des 19. Jahrhunderts. Grundlage ist ein Korpus von acht Geschichtsromanen, zu dem eine Vielzahl weiterer, bekannter und unbekannter Werke Dumas' hinzugezogen wurde.

Band 5 *Anne-Marie Lebersorger-Gauthier*

Les Voix du mythe dans les „Sonnets pour Helene“ de Pierre de Ronsard

Essen 1995, 232 Seiten, DM 58,00 / ÖS 452,00 / SFr 58,00
ISBN 3-89206-635-3

Les „Sonnets pour Helene“ de Ronsard apparaissent à maints égards comme une œuvre „polyphone“. A côté d'éléments relevant du code pétrarquiste dictés sans doute par la rivalité entre Ronsard et Desportes, d'autres voix s'expriment qui s'apparentent – comme le choix du nom d'Helène semble d'emblée le suggérer – au registre épique. D'autres formes de transgression du type de discours dominant révèlent l'intention de Ronsard d'affirmer encore une fois, en cette fin de la Renaissance, par un subtil équilibre entre les voix pétrarquiste, héroïque et bucolique, une vision du monde résolument confiante dans les ressources de la nature et du poète.

Libretti des 20. Jahrhunderts in der Sammlung des Dokumentationszentrums

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

HANS ULRICH TREICHEL, *Venus und Adonis*. Oper in einem Akt für Sänger und Tänzer. Musik von HANS WERNER HENZE, in: Programmheft Bayerische Staatsoper, Spielzeit 1996/97, S. 49-60

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Lektüre-Notizen

(Von den Autoren übersandte Arbeiten sind mit * gekennzeichnet)

D. BORCHMEYER u.a., *Libretto*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von FRIEDRICH BLUME. Zweite, Neubearb. Aufl. hrsg. von LUDWIG FINSCHER, Sachteil, Bd 5, Kassel etc. 1996, Sp. 1116-1259

Mehr als ein Dutzend Autoren haben zusammengewirkt, um Ersatz für A.A. ABERTS Artikel *Libretto* in der alten MGG (Bd 8, 1960, S. 708-728) zu schaffen, dem man sein Alter von fast vierzig Jahren deutlich anmerkt, obwohl er seinerzeit sicher verdienstvoll war. – D. BORCHMEYER hat die schwierige Aufgabe übernommen, die „Textform“ des Librettos allgemein zu umreißen (Sp. 1116-1123). Es gelingt ihm, ausgehend von repräsentativen Zitaten aus Primär- und Sekundärquellen wesentliche Aspekte der Gattung und ihrer Dramaturgie zu beleuchten; unglücklich ist nur, daß einmal mehr idealtypisch „die durch die französische Dramaturgie seit dem 17. Jh. favorisierte geschlossentektonische Form“ des Schauspiels der „italienisch-französischen Oper seit der Wende vom 18. zum 19. Jh.“ gegenübergestellt wird (vgl. Sp. 1120): Das Libretto (einschließlich der Untergattungen Musikdrama und 'Literaturoper') ist zu den offenen Dramenformen zu rechnen (darauf deutet übrigens schon BORCHMEYERS Beobachtung hin, daß „in der Operndramaturgie eher epische als dramatische Kriterien anwendbar“ sind, Sp. 1122), d.h. ein Vergleich von Schillers *Don Carlos* mit dem Libretto für Verdi greift zu kurz. – Im „Historischen Überblick“ (Sp. 1123-1238) werden das italienische, französische, deutschsprachige, englischsprachige, dänische, schwedische, norwegische, isländische, finnische, spanische, portugiesische, lateinamerikanische, russische, weißrussische, ukrainische, polnische, tschechische, slowakische, sorbische, bulgarische, serbokroatische, slowenische, ungarische, rumänische, moldauische und albanische Libretto vorgestellt. Italien kann gut 18 Spalten für sich beanspruchen, Albanien knapp eine; dennoch sind gerade die Abschnitte zu den weniger bekannten Opern- und Libretto-Traditionen wichtig und wertvoll (auch durch die Literaturhinweise). Über die Entwicklung in Italien, Frankreich oder Deutschland wird man insgesamt zuverlässig informiert (natürlich kann man über die eine oder andere Bewertung streiten), und es wird auch manches Neue geboten. Uneinheitlich ist die Behandlung der Operette: Die französischen Vertreter der Gattung kommen nicht vor, die deutschen doch (Sp. 1175), die Savoy Operas von Gilbert und Sullivan werden als „spezifisch britische(r) Operentypus“ verbucht (Sp. 1184). – Am Ende steht ein eher knappes (Sp. 1239-1248), aber sehr informatives Kapitel über das Libretto als Buch (und Gebrauchsgegenstand).

*HERBERT VOGG, *Die Textvorlage als Basis der Oper. Gedanken eines Librettisten*, Österr. Musikzs. 10 (1995), S. 655-660

Dieser die praktischen Erfahrungen einer Zusammenarbeit von Textdichter und Komponist spiegelnde Text bietet in apercühafter Form viel Bedenkenswertes: „Der Librettist muß zusätzlich etwas wie ein 'halber Komponist' sein“ (S. 656), um Strukturen der Vertonung antizipieren zu können. „Der Komponist ist (...) lange vor der Bühnen-Realisierung einer Oper der erste Regisseur eines Textes“ (S. 657), Vertonung eines Librettos und Inszenierung eines (Schauspiel-)Textes sind analoge Tätigkeiten.

Auch die Frage, ob „das gewisse Mißbehagen etwa bei älteren italienischen Opem nicht (...) von veralteten Übersetzungen verursacht“ werde (S. 658), trifft m.E. ins Schwarze.

*BEATE HILTNER, *Vollkommenes Stimmideal? Eine Suche durch die Jahrhunderte. Wie sich die Ansichten über den Kunstgesang änderten*, Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 1996, 130 S.

Das kleine Buch gliedert sich in zwei Teile: Zunächst werden (Kap. 1/2, S. 12-74) Äußerungen zur Ästhetik des Gesangs, zur Stimmbildung etc. aus theoretischen Schriften vom Mittelalter bis zum 19. Jh. zusammengestellt. Die Fülle des Materials und der Zwang zur Kürze führen dazu, daß hier vieles atomistisch wirkt; nicht alles, was man sucht, findet man auch, so fällt zwar der Name Duprez (S. 47), aber vom *Do di petto* ist nicht die Rede. Schönbergs *Pierrot lunaire* wird en passant erwähnt (S. 67f.), die Auswirkungen, die dieses Werk auf die musikalische Deklamation im 20. Jh. hatte, werden nicht dargestellt. Ein paar Fehler haben sich auch eingeschlichen: O. Rinuccini ist kein Komponist (S. 30), Elsa von Brabant keine Figur aus *Tannhäuser* (S. 84). Das zur „Verbürgerlichung der Kunst“ seit dem 18. Jh. Gesagte (S. 52ff.) ist arg plakativ; für antike und ma. Autoren wird oft auf Lexika des 18. Jhs verwiesen (z.B. S. 14 zu Boethius; vgl. statt dessen *Lexikon des Mittelalters* 2 [1983], 314f. zu B.' Musiklehre, mit Lit.). Auch Druckfehler sind nicht ganz selten (in dem frz. Zitat S. 49 fehlt nach *même*, Z. 3, vermutlich eine Zeile). Nichtdeutschsprachige Forschungsliteratur ist sehr selektiv berücksichtigt; zu it. Gesangslehren des 18. und 19. Jhs findet man Nützliches in *Le parole della musica I. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di GIANFRANCO FOLENA*, a cura di F. NICOLODI e P. TROVATO, Firenze 1994. – Das letzte Kapitel (S. 75-126) betreibt „Spurensuche in Sängermemoiren“ des 19. und 20. Jhs und stellt Aussagen zur Gesangstechnik und ihren Voraussetzungen zusammen; dieser Teil ist viel homogener als der erste und bietet manches Interessante, gelegentlich auch Amüsante.

MANFRED BRAUNECK, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Zweiter Band, Stuttgart – Weimar: J.B. Metzler 1996, XVIII + 1009 S.

Der zweite Band dieser reichillustrierten Theatergeschichte (Bd. 1 – klassische Antike bis Renaissance – erschien 1993, ein dritter Bd. steht noch aus) behandelt in zwei gleichlangen Großkapiteln das 17. und das 18. Jh.; mit unterschiedlichen Gewichtungen werden jeweils die Theater-Traditionen Italiens, Frankreichs, Spaniens (und Portugals), Englands, der Niederlande, Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, Skandinaviens und der osteuropäischen (slawischen) Länder vorgestellt. Im Zentrum steht eindeutig das Schauspiel; Oper (und Ballett) werden „insofern einbezogen, als damit strukturelle Aspekte des Theaterwesens und wesentliche Neuerungen der Bühnenästhetik verbunden waren“ (S. XVII). Wenn man großzügig rechnet, befassen sich 66 von 974 Textseiten, etwa ein Siebtel des Ganzen, mit der Oper, der Schwerpunkt liegt bei Italien und Frankreich. Dabei faßt BRAUNECK im wesentlichen Handbuch-Wissen zusammen, benutzt allerdings nicht immer die neuesten Handbücher. Nach Möglichkeit hält er sich an große Namen (die italienische Operngeschichte des 18. Jhs erscheint reduziert auf Metastasio, Da Ponte und einen kleinen Rest), biographische Details und summarische Inhaltsangaben lassen kaum Raum für die Darstellung übergreifender Zusammenhänge. Dafür, daß es sich um das Buch eines Theaterwissenschaftlers handelt, ist die Darstellung erstaunlich textbezogen: Das Drama und seine Intrige nehmen viel mehr Raum ein als die Darstellung auf der Bühne. Der Opernforscher wird in diesem Wälzer nichts finden, was er nicht anderswo besser und vollständiger lesen könnte.

MANFRED HARDT, *Geschichte der italienischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Düsseldorf – Zürich: Artemis & Winkler 1996, 960 S.

Darüber, ob in diesem dicken Buch die Lyrik, die erzählende Literatur und das Sprechtheater Italiens angemessen dargestellt sind, soll hier nicht geurteilt werden. Ein Leser, der die umfangreiche Libretto-Produktion für einen wesentlichen Bestandteil der neueren italienischen Literatur hält, wird jedenfalls nicht auf seine Kosten kommen: Namen wie F. Romani, Cammarano, Piave, Illica oder Giacosa kommen nach Ausweis des Registers nicht vor; der Frühgeschichte der Gattung sind knapp ander-

halb Seiten gewidmet (S. 407f.), dabei wird für Rinuccinis *Dafne* ein falsches Datum (1594) angegeben, die Aussage, im 17. Jh. degeneriere „der ursprünglich künstlerisch selbständige, poetische und gehaltvolle Text zum reinen Libretto und vielfach zur blassen sprachlichen Vorlage“, gibt ein schiefes Bild der historischen Entwicklung. Apostolo Zeno (dessen Zusammenarbeit mit Pariati nicht erwähnt wird) sind neun Druckzeilen gewidmet (S. 437), die hundertjährige Klischees fortschreiben; die Behauptung, Zenos Libretti sei „keine größere Wirkung beschieden“ gewesen, ist schlicht falsch. HARDT hält wie F. DE SANCTIS († 1883) unter den Librettisten einzig Metastasio für würdig, eingehender besprochen zu werden (S. 437-442); dessen Rezitative sind keine „darstellenden Passagen in Elf- oder Siebensilblern“ (S. 438), daß die Arien „dem sentimentalen Geschehen auf der Bühne einen pathetischen, dramatisch gesteigerten oder lyrisch überhöhten zusammenfassenden Ausdruck verliehen“ (ebd.), ist zumindest sehr unglücklich formuliert. Ranieri de' Calzabigi, Casti und Da Ponte bringt der Autor in zehn Zeilen unter (S. 470), ob die Libretti, die Da Ponte für Mozart schrieb, „dilettantisch-genial“ sind (ebd.), darf bezweifelt werden. Im Zusammenhang mit Boito ist vom „triumphalen Erfolg seines *Mefistofele*“ die Rede (S. 587), was für die zweite Fassung übertrieben ist; im übrigen sollte man den Mißerfolg der ersten Fassung nicht einfach unterschlagen. Fazit: für Opeminteressierte nicht empfehlenswert.

FLORIAN MEHLTRETTER, *Die unmögliche Tragödie. Karnevalisierung und Gattungsmischung im venezianischen Opernlibretto des 17. Jahrhunderts* (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI: Musikwissenschaft, 114), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 1994, 230 S.

Vgl. Archiv für d. Studium der neueren Sprachen und Literaturen 233 (1996), 459-461.

*HANS JOACHIM MARX und DOROTHEA SCHRÖDER, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. Katalog der Textbücher (1678-1748)*, Laaber: Laaber Verlag 1995, 566 S.

In den letzten beiden Jahren sind zahlreiche Libretto-Kataloge und -Bibliographien durch meine Hände gegangen (vg. hier 3, 1996, S. 3f.), aber kaum eine(r) informiert so umfassend und ist so benutzerfreundlich wie diese mustergültige Publikation: Erfasst sind die Libretti aller am Gänsemarkt aufgeführten Opern; neben den Hamburger Beständen werden auch in anderen (insgesamt 40) Bibliotheken vorhandene Drucke berücksichtigt. Alles in allem macht das 306 Einträge, zuzüglich 11 Opern, deren Libretti verschollen sind. Verschiedene Auflagen eines Textes sind unter einer Nummer zusammengefaßt (und jeweils datiert); natürlich wird das Titelblatt diplomatisch wiedergegeben. Außerdem wird auf Schwellentexte (Vorrede, Personenverzeichnis etc.) hingewiesen, alle erhaltenen Exemplare eines Drucks sind (mit Standortsignaturen) verzeichnet, „Anmerkungen“ bieten weiterführende Informationen (z.B. Verweise auf zeitgenössische Presse-Veröffentlichungen). Aufführungsdaten werden, soweit bekannt, vollständig mitgeteilt; alphabetische Indizes der Sänger, Tänzer/Ballettmeister und Dekorationsmaler enthalten zusätzliche Daten zur Karriere. Ein Kalendarium weist alle Hamburger Aufführungen 1678-1748 in chronologischer Folge nach. Den Verfassern ist zu danken für ein Arbeitsinstrument, das allen an der (nicht nur Hamburger) Oper des Barock Interessierten wertvolle Dienste leisten wird, dem Verlag für die gediegene Präsentation des Bandes (der auch 30 Illustrationen enthält).

HARALD GOERTZ, *Libretti für Mozart. Gedanken zu Lorenzo da Ponte, kaiserlicher Theaterdichter in Wien*, in: Musik + Dramaturgie. 15 Studien FRITZ HENNENBERG zum 65. Geburtstag, hrsg. von BEATE HILTNER-HENNENBERG, Frankfurt etc.: Peter Lang 1997, S. 45-50

An eigene Vorarbeiten (vgl. H. GOERTZ, *Mozarts Dichter Lorenzo Da Ponte. Genie und Abenteurer*, München – Mainz 1988) anknüpfende Skizze zu Da Pontes Persönlichkeit, Werk und Wirkung.

*RICHARD ARMBRUSTER, *Die Tafelszene in Mozarts Don Giovanni. Ansätze zu einer Neudeutung*, Wiener Figaro. Mitteilungsblatt der Mozartgemeinde Wien 53./2. Jg., H. 3 (Oktober 1996), S. 3-17

Die (musikalischen) Zitate aus *Una cosa rara*, *Fra i due litiganti il terzo gode* und *Le nozze di Figaro* sind über die ursprünglichen Texte aufeinander bezogen: Immer geht es um „düstere Prophezeiungen im Hinblick auf künftige galante Situationen“ (S. 9). Daß die Stimmführung Leporellos und (vor allem) Don Giovanni zum Teil den originalen Vokallinien folgt, wird als Indiz dafür gewertet, daß die Figur Don Giovanni selbst parodistisch auf die Vorlagen-Texte anspielt (S. 13-14), dabei allerdings die an seine eigene Adresse gerichtete Warnung nicht erkenne (S. 15).

*MATTHIAS BRZOSKA, *Camilla und Sargino: Ferdinando Paers italienische Adaptation der französischen Opéra comique*, *Recercare* 4 (1993 [erschieden 1996]), S. 171-194

Analysiert werden zwei Opern, die auf it. Versionen von Dalayrac vertonter frz. Libretti basieren (*Camilla, ossia Il Sotteraneo*, Wien 1799, Text von Carpani nach Marsollier; *Sargino, ossia L'allievo dell'amore*, Dresden 1803, Text von M. Foppa nach Boutet de Monvel). An *Camilla* läßt sich eine „Tendenz zur Integration von Handlung und musikalischem Ausdruck“ (S. 181) aufzeigen, wobei die „Akzentuierung wechselnder Affektstationen“ einen Verlust an musikalischer Geschlossenheit gegenüber Dalayrac bedeuten kann (S. 184). In *Sargino* wird das Personal „dem typischen Figurenquartett der Opera buffa angeglichen“ (S. 185), das Interesse verlagert sich „von der Figurenkonstellation auf die Affektkonstellation“ (S. 191).

Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert.

Bericht über den internationalen Kongreß Frankfurt 1994, hrsg. von H. SCHNEIDER und N. WILD (Musikwissenschaftliche Publikationen. Hochschule für Musik und darstellende Kunst Frankfurt/M., 3), Hildesheim – Zürich – New York: Georg Olms 1997, 490 S.

Auf die 18 Beiträge dieses gehaltvollen Bandes kann hier lediglich hingewiesen werden: PH. BLAY, *Le fonds de l'Opéra-Comique: préambule à un inventaire* (S. 13-29; der Fonds ist z.Zt. nicht zugänglich, der Katalog soll Ende 1997 erscheinen). – PH. VENDRIX, *L'opéra comique sans rire* (S. 31-41; u.a. zur musikalischen Ästhetik des Lachens bei frz. Theoretikern des 19. Jhs.). – D. CHARLTON, *The romance and its cognates: narrative, irony and vraisemblance in early opéra comique* (S. 43-92). – P. TAIEB, *Romance et mélomanie. Scènes de l'opéra comique sous la Révolution et l'Empire* (S. 93-119). – TH. BETZWIESER, „Si tu veux faire un opéra comique...“ – *Stil- und Gattungsreflexion in der Opéra comique zwischen 1800 und 1820* (S. 121-150). – A. JACOBSHAGEN, *Formstrukturen und Funktionen der Chor-Introduktion in der Opéra comique des späten 18. und frühen 19. Jhs* (S. 151-168). – A. GIER (vgl. oben S. 5). – N. WILD, *La mise en scène à l'Opéra-Comique sous la Restauration* (S. 183-210). – O. KRAKOVITCH, *L'Opéra-Comique et la censure* (S. 211-234). – H. SCHNEIDER, *Wie komponierten Scribe und Auber eine Opéra comique oder Was lehrt uns die Entstehungsgeschichte des Fra Diavolo?* (S. 235-269; zu einer weiteren Auber-Studie SCHNEIDERS mit ähnlicher Fragestellung vgl. unten S. 17). – J.-CL. YON, *Les débuts périlleux d'Offenbach à l'Opéra-Comique: Barkouf (1860)* (S. 271-281). – M.-CL. MUSSAT, *Diffusion et réception de l'opéra comique dans les provinces françaises: l'exemple du grand Ouest* (S. 283-296). – M. FEND, „Es versteht sich von selbst, daß ich von der Oper spreche, die der Deutsche und Franzose will...“. *Zum Verhältnis von Opéra comique und deutscher romantischer Oper* (S. 299-322). – J. VEIT, *Das französische Repertoire der Schauspielgesellschaft August Pichlers zwischen 1825 und 1847* (S. 323-346). – I. CAPELLE, *Les méprises par ressemblance von Grétry und Lortzings* Die beiden Schützen (S. 347-361). – E. SALA, *Réécritures italiennes de l'opéra comique français: le cas du Renaud d'Ast* (S. 363-383; der opéra comique von Dalayrac wurde 1789 von Giuseppe Carpani übersetzt und in Monza aufgeführt). –

M. MARICA, *Le traduzioni italiane in prosa di opéras comiques francesi (1763-1813)* (S. 385-447). – R. BARCE, *Das Spanische Singspiel (Sainete lírico)* (S. 449-460).

*MICHAEL WALTER, *Exotik oder Farblosigkeit. Antikebilder in der Oper des 19. Jahrhunderts*, aus: *Humanistische Bildung* 19 (1996): Toleranz und Lebensgestaltung in der Antike, S. 117-155

Während des Ancien Régime illustrierten die so beliebten antiken Opersujets „eine als universal verstandene Herrscherideologie“ (S. 118; ergänzend wäre darauf hinzuweisen, daß Geschichte und Mythos allgemein als Reservoir exemplarischer Erzählungen aufgefaßt wurden); weil das 19. Jh. mit den antiken Stoffen immer noch jene „höfisch-repräsentative Funktion“ assoziierte, galten sie spätestens nach 1830 als nicht mehr zeitgemäß (S. 118). Außerdem vermochten weder die Musik noch Bühnenbild oder Kostüme antikes Kolorit zu schaffen: „Die Antike war entweder Teilbereich des Exotischen oder sie wurde Raum und Zeit enthoben dargestellt, um nur noch den Rahmen eines primär zeitlosen psychologischen Dramas zu bilden“ (S. 138). Mit welchen Problemen jene Komponisten zu kämpfen hatten, die sich doch auf ein (meist römisch-)antikes Sujet einließen, wird an Spontinis *Vestale* (Text von Jouy, 1807), Berlioz' *Troyens*, Donizettis *Poliuto* (Text von Cammarano, 1838) und Boitos *Nerone* demonstriert.

**Leonore. Oper in zwei Aufzügen* von LUDWIG VAN BEETHOVEN. Das Libretto der Aufführung von 1806 hrsg. von HELGA Lühning, Bonn: Beethoven-Haus 1996, 79 S.

Unter den drei Fassungen von Beethovens *Leonore (Fidelio)* ist die zweite (Textrevision Stephan von Breuning, UA 29.3.1806) die am wenigsten bekannte; der Neudruck des Librettos ist daher hochwillkommen. Die Einleitung von H. LÜHNING (S. 3-26, mit Abb.) informiert zuverlässig über die Entstehungsgeschichte (ich habe allerdings meine Zweifel, ob die „kleinen, unerheblichen Differenzen“ zur Fassung von 1805 wirklich beweisen, daß es „auf den Wortlaut (...) nicht so genau an[kam]“, S. 15: Im angeführten Beispiel war Breuning m. E. bemüht, den etwas papierernen Duktus der Vorlage gesprochener Rede anzunähern, und das spricht eher für sorgfältige sprachliche Gestaltung). Die Edition weist für die Texte der Gesangsnummern Änderungen gegenüber der Erstfassung und Divergenzen zu Beethovens Vertonung nach.

*VOLKER MERTENS, *Die Oper – ein Traum. E.T.A. Hoffmanns Undine*, aus: *Melusine. Actes du Colloque du Centre d'Etudes Médiévales de l'Université de Picardie Jules Verne* 13 et 14 Janvier 1996 (Wodan, Serie 3, 65), Greifswald: Reineke-Verlag 1996, S. 103-122

Hoffmann habe seinem Librettisten Fouqué „nur die Aufgabe der Formulierung, nicht die der Disposition von Handlung und Situationen“ überlassen (S. 106; über das Aussehen des von Hoffmann erstellten Szenariums läßt sich freilich nur spekulieren, vgl. den Versuch einer Rekonstruktion, S. 116-122). Die „Konkretisierung einer vor allem wichtigen Grundkonstellation“ (S. 107) im Text habe Vorrang vor „handlungslogische(n) und psychologische(n) Verknüpfungen“ (S. 112): In Huldbrand und Undine verkörpern sich Diesseits und Jenseits, die Nixe (in Fouqués Erzählung stand sie für die Natur, S. 104) wird zu einer „Allegorie der Kunst“ (S. 114). Damit ist freilich nur eine Dimension der vielschichtigen, einer „Traumlogik“ folgenden Handlung benannt (S. 114f.).

Tancredi, a cura di PAOLO FABBRI (I libretti di Rossini, 1), Pesaro: Fondazione Rossini 1994, 424 S. [+ 8 Tafeln]

La gazza ladra, a cura di EMILIO SALA (1 libretti di Rossini, 2), Pesaro: Fondazione Rossini 1995, 476 S. + 20 Tafeln

Nach *I libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti* a cura di L. BIANCONI e G. LA FACE BIANCONI (Bd. 1*/1**): Firenze 1992; 2 Bde stehen noch aus) ist hier ein weiteres, noch ambitionierteres Editionsprojekt vorzustellen: Alle für die Textgeschichte relevanten Quellen werden photographisch reproduziert, natürlich die Uraufführunglibretti (mit allen Schwellentexten), relevante Textänderungen späterer Drucke, die Stoffvorlagen gegebenenfalls im Original und zeitgenössischer italienischer Übersetzung (so für *La gazza ladra*, da der Originaltext des frz. Melodrams *La pie voleuse* von Caigniez und d'Aubigny ähnlich schwer erreichbar ist wie die it. Fassung, Rom 1817; bei *Tancredi* dagegen wird nur Paradisis Übersetzung der Tragödie Voltaires abgedruckt). Um das literarische und geistesgeschichtliche Umfeld zu erschließen, sind im *Tancredi*-Band drei ältere Libretto-Bearbeitungen des Stoffes, von 1767, 1795 und 1812, wiedergegeben; *La Gazza ladra* wurde von Castil-Blaze ins Französische (rück-)übersetzt (1822), reproduziert ist ein durchschossenes Exemplar (gedruckt Antwerpen 1838), das als Regiebuch diente und umfangreiche handschriftliche Notizen aufweist. Die Texte bleiben unkommentiert (in der Regel erfährt man auch nicht, welches Exemplar dem Abdruck zugrundeliegt), aber es gibt immerhin eine Einleitung: P. FABBRIO zeichnet (S. 9-36) am Beispiel der *Tancredi*-Libretti den Übergang vom Seria-Modell Metastasios zum vor- oder frühromantischen Melodramma nach; E. SALA informiert (S. 9-51) fakten- und anekdotenreich über die populäre frz. Theatergattung des *mélodrame* und seine Rezeption in Italien. Die Bände sind ein Musterbeispiel solider Libretto-Philologie und ein höchst wertvolles Arbeitsinstrument; hoffentlich wird die Reihe bald fortgesetzt.

MARTINA GREMLER, *Rossini e la patria. Studien zu Leben und Werk Gioachino Rossinis vor dem Hintergrund des Risorgimento* (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 195), Kassel: Gustav Bosse 1996, 241 S.

Das Thema der von KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER betreuten Kölner Dissertation scheint unglicklich gewählt: Was bei Verdi möglich ist, nämlich aus Stoffwahl und musikalischer Gestaltung der Opern auf die politische Position des Komponisten rückzuschließen, kann bei einem Komponisten wie Rossini, der noch deutlich den Traditionen des Ancien Régime verbunden ist, kaum gelingen. Wenn der Schwan von Pesaro Hymnen und Kantaten für die Bonapartisten, die neapolitanischen Bourbonen und die italienische Unabhängigkeitsbewegung komponiert (vgl. S. 23-90), dann deshalb, weil er, ganz in der vorrevolutionären Tradition, die Aufgabe des Komponisten darin sieht, den Status quo zu feiern. Ob Rossini Einfluß auf die Texte seiner italienischen Opern nahm, wissen wir nicht (dessen ist sich auch Frau G. bewußt, vgl. S. 100-102); patriotische Stellen sind daher bis zum Erweis des Gegenteils als Meinungsäußerungen des Librettisten zu betrachten. Frau G. müht sich trotzdem redlich um Rossinis Opem (S. 91-179) und diskutiert, gestützt auf die Sekundärliteratur, eine Reihe von Aspekten, die selten originell sind und deren Bezug zum Thema nicht immer einsichtig ist. Leider wird das interessanteste Problem, die Konstruktion des Patrioten Rossini im biographischen Schrifttum und in der Musikkritik von der Einigung Italiens bis in die Zeit des Faschismus (S. 180-214), ziemlich oberflächlich abgehandelt.

*ANSELM GERHARD, „*La prière qui nous paraît être d'un pittoresque achevé*“. Ein Plädoyer für Hedwiges Solo im vierten Akt von Rossinis *Guillaume Tell*, aus: *D'un Opéra l'autre. Hommage à JEAN MONGRÉDIEN*. Textes réunis et prés. par J. GRIBENSKI, M.-CL. MUSSAT et H. SCHNEIDER, Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne 1996, S. 297-294

In der kritischen Ausgabe des *Guillaume Tell* von M.E.C. BARTLET (Pesaro 1992) erscheint Hedwiges Gebet im Anhang, wie alle Nummern, die bis zur sechsten Pariser Aufführung der Oper strichen wurden (zur Problematik dieser Vorgehensweise vgl. S. 289); es ist jedoch nicht nur „tonal und dramaturgisch mit anderen Teilen der Oper verknüpft“ (S. 290), sondern durch den expressiv deklama-

torischen Gestus auch „unerhört modern“ (S. 291) und sollte „in keiner modernen Aufführung fehlen“ (S. 293).

ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca: Libreria Musicale Italiana 1996, 458 S.

Jetzt liegt die lang erwartete Grundlagen-Arbeit zum bedeutendsten italienischen Librettisten der romantischen Zeit also gedruckt vor: Der erste Teil (S. 19-111) informiert auf der Basis neuer Dokumente und ungemein faktenreich über Romanis Lebenslauf, über die Stellung des Librettisten im Opernbetrieb und über die Beziehungen zum Impresario, zu den Sängern und natürlich zu den Komponisten. Der zweite Teil (S. 113-285) faßt die Ergebnisse einer datenbankgestützten Analyse von 23 Libretti zusammen (vgl. S. 125-128): Vers- und Strophenformen, das Verhältnis von Simultangesang und musikalischem Dialog, Aufbau der Nummern (vierteilige Standardform) und die Bedeutung des Nebentexts werden an zahlreichen Beispielen abgehandelt. Dabei wird die Rolle des Librettisten als des „architetto drammatico indispensabile all'opera in musica“ (S. 117) gebührend hervorgehoben. Von unmittelbarem praktischen Nutzen sind z.B. die Ausführungen zur strophischen Gliederung der Nummern (S. 129ff.): Da die (im Anschluß an W.TH. ELWERT *lasse* genannten) Strophen sich nicht über eine feste Zahl von Versen definieren, wird die typographische Gestaltung des Originallibrettos (der erste Vers einer *lassa* wird herausgerückt) zum wichtigsten Abgrenzungskriterium. – Der Anhang bietet neben einer Liste der rund 90 Libretti Romanis mit allen Vertonungen (S. 292-306) 190 Dokumente, vor allem Briefe von und an Romani (viele Inedita), in denen nahezu alle Aspekte des Opernbetriebs im frühen 19. Jh. zur Sprache kommen.

*THOMAS LINDNER, *Zeit- und Personalstil in Vaccais Oper Giulietta e Romeo*, aus: Mitteilungen der Wiener Donizetti-Gesellschaft (Dezember 1996), S. 17-20

Zusammenfassende Bewertung anlässlich der ersten modernen Aufführung von *Giulietta e Romeo* (UA 1825) in Jesi (Oktober 1996): Vaccais Stil sei von Rossini und der Oper des Settecento geprägt, in den lyrischen Kantilen gewinne er eine Eigenständigkeit, die auf Bellini verweise.

*THOMAS LINDNER, *Zum 200. Geburtstag von Giovanni Pacini (Catania, 1796 – Pescia, 1867)*, aus: *Notitiae Austriacae* 183/84 (1996), S. 9-13 [auch in: *Mitteilungsblatt der Wiener Donizetti-Gesellschaft* (Juni 1996), S. 21-25]

Biographische Daten, sehr nützliches Werkverzeichnis (mit Angaben zu den Librettisten und ggfs. späteren Neufassungen), diskographische und bibliographische Hinweise.

*THOMAS LINDNER, *Musikstilistische Bemerkungen zu Pacinis L'ultimo giorno di Pompei*, aus: *Mitteilungsblatt der Wiener Donizetti-Gesellschaft* (September 1996), S. 21-27

L'ultimo giorno di Pompei (UA Neapel 1825) sei „die wichtigste und erfolgreichste Partitur“ der *prima epoca* Pacinis; der „musikalische Grundduktus“ sei „dem von Rossini kodifizierten Zeitstil verpflichtet“ (S. 21), aber Pacini nehme „so manches vorweg, was man gemeinhin mit Bellini und Donizetti assoziiert“ (S. 25).

*THOMAS LINDNER, *Zum 200. Geburtstag von Saverio Mercadante (Italienischer Opernkomp-
ponist, 1795-1870)*, aus: *Notitiae Austriacae* 179/80 (1995), S. 11-14 [auch in: *Mitteilungs-
blatt der Wiener Donizetti-Gesellschaft* (Mai 1996), S. 11-14]

Biographische Daten, Werkverzeichnis (mit Angaben zu den Librettisten), bibliographische
Hinweise.

*THOMAS LINDNER, *Zur musikalischen Stilistik von Mercadantes Donna Caritea*, aus: *Mittei-
lungen der Wiener Donizetti-Gesellschaft* (September 1995), S. 16-20

Obwohl der „Gesamtduktus“ der Oper (UA Venedig 1826) konventionell im Sinne der Rossini-
Nachfolge sei, stelle *Donna Caritea* das *missing link* zwischen *Semiramide* (1823) und *Il pirata* (1827)
dar (S. 17); zugleich enthalte die Oper zahlreiche „Reminiszenzen an die vorrossinianische Ära“ (S.20).

*HELMUT C. JACOBS, *Ein Vergiftungsgerücht und seine Literarisierung: Puschkins Mozart
und Salieri im Kontext der internationalen Äußerungen über Mozarts Tod*, *Arion*, Jahrbuch
der Deutschen Puschkin-Gesellschaft 3 (1996), S. 108-136

Nützliche Zusammenstellung aller Quellen, die zwischen 1791 und 1825 (Tod Salieris) Hinwei-
se auf eine angebliche Vergiftung Mozarts geben; die Vermutung, Puschkin (der schon vor 1827 seine
Tragödie *Mozart und Salieri* plante, vgl. S. 133) habe – vielleicht durch den späteren Mozart-
Biographen Oulibicheff – Carpanis Schrift zur Verteidigung Salieris gekannt (S.134f.), hat vieles für
sich; ob Puschkin außerdem von Hoffbauers *Mozart-Drama* (1823) wissen mußte (vgl. S. 135f.), sei
dahingestellt.

*MATTHIAS BRZOSKA, *Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimon-
archie* (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, 14), Laaber: Laaber-Verlag 1995, 270 S.

Weil die Idee des Gesamtkunstwerks „vorab eine literarische Idee“ ist (S. 13), lassen sich die
musikgeschichtlichen Entwicklungen der französischen Romantik (verstanden als der Zeitabschnitt
1820-1843, vgl. S. 15) nicht losgelöst von ihren literarischen Parallelen verstehen. Nach informativen
Bemerkungen zu den „Pressegeschichtlichen Voraussetzungen“ der Musiknovellistik (S. 23-49) stellt
M. BRZOSKA zunächst verschiedene Typen von Musikernovellen vor (S. 51-86). Der interessanteste
Autor ist zweifellos J. Janin (S. 70ff.), in dessen Novellen nicht nur die ästhetische Reflexion gegenüber
der 'Geschichte' an Bedeutung gewinnt (S. 71); bei ihm zeichnet sich auch ein „Krisenbewußtsein“ (S.
73) ab, das B. im Anschluß an H.R. JAUß als Indiz für das „Ende der Kunstperiode“ und den Übergang
zum literarischen Realismus begreift. – Die „kompositionstechnischen Korrelate“ (S. 85) des neuen
Kunstbegriffs werden an Berlioz' Rompreiskantate *La Mort de Cléopâtre* aufgezeigt (S. 87-133): An
die Stelle einer Musikauffassung, die im melodischen oder thematischen Einfall (*idée*) die Substanz
eines Werkes sah, tritt „die Unterordnung der Kompositionsparameter unter eine übergreifende Struk-
turkonzeption“ (S. 101). Dabei wird an der Auffassung festgehalten, daß Musik Ausdruck einer Idee
sei, die nicht durch eine formale Analyse, sondern nur in einem literarischen Kommentar vermittelt wer-
den könne (S. 115). – Joseph d'Ortigue's 'vom Neokatholizismus Lamennais' (sowie von Einflüssen der
Saint-Simonisten) geprägte Geschichtsphilosophie (S. 142-162) führt schließlich zum Entwurf des
Kunstwerks der Zukunft (S. 162-170) als einer Synthese aus Rossinis Vokal- und Beethovens Instru-
mentalmusik; dabei werden auch Castil-Blazes Vorschläge für eine Reform des Librettos (d.h. seiner
metrischen Gestaltung) aufgegriffen (S. 166-168). Die Gedanken d'Ortigue's sind auch in Wagners
(1840 in Paris verfaßte) Beethoven-Novelle eingegangen (S. 173-184). Ein bisphen paradox ist, daß
novellistische „Gegenkonzeptionen“ zur Idee des Gesamtkunstwerks (Berlioz, *Euphonia*, 1844; Balzac,
Gambara und *Massimilla Doni*) mehr Raum beanspruchen können (S. 184-213) als die diese Idee pro-

pagierenden Novellen; Balzacs Opernanalysen werden überzeugend als Gegenentwurf zur theoriefeindlichen Musiknovellistik gedeutet (S. 203). Die Suche nach der Kunst der Zukunft stellt Balzac als überflüssig dar, da das Erstrebte in der Oper der Gegenwart schon verwirklicht sei (S. 207). – Abschließend werden „formale Analogiebildungen von Literatur und Musik“ (S. 215) an zwei Beispielen aufgezeigt: an George Sands Novelle *Le Contrebandier* (S. 216-231, vgl. schon M. BRZOSKA, *Musikalische Form und sprachliche Struktur in George Sands Novelle Le Contrebandier*, in: A. GIER / G.W. GRUBER (Hrsg.), *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, Frankfurt etc. 1995, 169-184) und am „Erinnerungsmotiv als Verfahren epischer Formbildung“ in der *Symphonie fantastique* und in J. Janins Roman *L'âne mort et la femme guillotinée* (S. 232-249). B. nimmt Janins Text ernster als er gemeint ist, was im Zusammenhang seiner Argumentation jedoch ohne negative Folgen bleibt. Die Erschließung neuer Quellen und die Stringenz der Argumentation machen das Buch zu einem Meilenstein literatur- wie musikwissenschaftlicher Romantik-Forschung (und rechtfertigen die Überlänge dieser Anzeige).

FRANK LABUSSEK, *Zur Entwicklung des französischen Opernlibrettos im 19. Jahrhundert – Stationen des ästhetischen Wandels* (Europäische Hochschulschriften, Reihe XIII: Frz. Sprache u. Literatur, 194), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 1994, 442 S.

Vgl. Archiv für d. Studium der neueren Sprachen und Literaturen 233 (1996), 461f.

*ANSELM GERHARD, *Giacomo Meyerbeer et le thriller avant la lettre. Choc et suspense dans le cinquième acte des Huguenots*, aus: *Le théâtre lyrique en France au XIX^e siècle, sous la dir. de P. PRÉVOST, o.O.: Ed. Serpenoise 1996, S. 107-118*

Frz. Fassung zweier Abschnitte aus A. GERHARD, *Die Verstärkung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jhs*, Stuttgart – Weimar 1992 (vgl. dort S.174-180, 197-204).

*HERBERT SCHNEIDER, *Zur Entstehung und Gestalt des Domino noir von D.F.E. Auber*, aus: *D'un Opéra l'autre. Hommage à JEAN MONGRÉDIEN. Textes réunis et prés. par J. GRIBENSKI, M.-CL. MUSSAT et H. SCHNEIDER*, Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne 1996, S. 295-302

Die erste (hs.liche) Version des Librettos im Scribe-Nachlaß der B.N. unterscheidet sich in mancher Hinsicht von der Endfassung und erlaubt Rückschlüsse auf die Arbeitsweise Scribes (und Aubers): Oft mußte der Librettist nachträglich Texte zu bereits komponierten Gesangsnummern liefern. Der zweite Teil des Aufsatzes bietet dramaturgische und musikalische Erläuterungen zum *Domino noir*.

PETRA FISCHER, *Vormärz und Zeitbürgertum. Gustav Albert Lortzings Operntexte*, Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1997, 315 S.

In dieser von DIETER BORCHMEYER betreuten Heidelberger Dissertation geht es vor allem um die politische Haltung des Dichterkomponisten Lortzing: ein liberal-aufgeklärter „Zeitbürger“ (vgl. S. 16) sei er gewesen, der in seinen Operntexten zumindest indirekt für das bürgerliche Ideal einer freiheitlichen Gesellschaft Partei ergriffen habe. Ihre These untermauert die Autorin durch Interpretationen aller 19 Libretti, von den frühen Vaudevilles über die erfolgreichen komischen Opern bis zu *Hans Sachs, Undine* und *Regina*. Ausgehend von der durchaus umfangreichen Lortzing-Literatur werden alle relevanten Fragestellungen (Verhältnis zu den Stoffvorlagen, weitere Quellen, Dramaturgie...) angesprochen; einigermmaßen uninspiriert wirkt das Ganze vermutlich deshalb, weil sich die offenbar beab-

sichtige Ehrenrettung Lortzings über den biographisch-anekdoteschen Aspekt der politischen Einstellungen wohl nicht bewerkstelligen läßt. Interessanter wäre es, z.B. nach Lortzings Verhältnis zu Nestroy zu fragen: Mehrere der 8 Strophen von Stadingers Lied „Auch ich war ein Jüngling mit lockigem Haar“ aus dem *Waffenschmied* (Nr. 13; vgl. dazu S. 181f.) etwa wären in einer Posse mit Gesang keineswegs fehl am Platz, die Vertonung allerdings setzt einen anderen Akzent. – Im *Hans Sachs*-Kapitel anregende Bemerkungen zu Lortzing und Kotzebue (*Die deutschen Kleinstädter*) in *Wagners Meistersinger* (S. 215ff.; zur Entstehungsgeschichte der *Meistersinger* vgl. auch MERTENS und dazu hier 3, 1996, 12). Lortzings 'Revolutionsoper' *Regina* wird mit Recht besondere Aufmerksamkeit gewidmet (S. 256-283); als Vorbild wäre neben dem Grand Opéra (vgl. S. 268 und ff.) der französische Feuilleton-Roman zu nennen, man vgl. etwa Lortzings Fabrikbesitzer Simon mit Hary in Eugène Sues *Juif errant* (1844/45).

*[*Offenbach-Studien*, 1-18], *Bad Emser Hefte* Nr. 67, 94, 96, 97, 102, 107, 108, 109, 118, 126, 127, 128, 140, 141, 142, 145, 153, 156, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V., 1988-1996

In der Schriftenreihe des Bad Emser Geschichtsvereins veröffentlicht die Jacques Offenbach-Gesellschaft (zu ihren Aktivitäten vgl. hier Nr. 2, 4f.) eine Serie von Studien über den Komponisten, der mit der Truppe der Bouffes-Parisiens seit 1858 regelmäßig in Bad Ems gastierte. Die hektographierten Hefte lassen den Bezug zu den Aktivitäten der Gesellschaft, besonders zum jährlich (im Juni) stattfindenden Offenbach-Festival, erkennen: Zahlreiche Nummern enthalten Vorträge (oder Texte von Konzert-Moderationen), oft von dem sehr engagierten PETER HAWIG. Daneben findet man u.a. die Protokolle einer schon 1975 veranstalteten Diskussion über Felsensteins Fernseh-Fassung des *Blaubart* (Diskussionsleitung: V. KLOTZ, Nr. 7/8), einen Faksimile-Nachdruck des Librettos zum Einakter *Les Eaux d'Em*s von Léo Delibes (Text von H. Crémieux und L. Halévy, 1861; Nr. 12) und einen Vortrag über dieses Werk von P. HAWIG (Nr. 13; *Les Eaux d'Em*s wurde beim Offenbach-Festival 1994 aufgeführt, es gab auch einen Mitschnitt auf MC), Aufsätze über Offenbach von R. POURVOYEUR (Nr. 14) und eine Studie zur selten gespielten *Princesse de Trébizonde* von R. FISCHER (NR. 18). Sehr nützlich ist das alphabetische Verzeichnis der Librettisten Offenbachs von HANS RUDOLF HUBER (Nr. 17): Die über 60 Autoren sind mit bürgerlichem Namen und ggfs. Pseudonym, Lebensdaten, allen Libretti für Offenbach und ihren wichtigsten weiteren Werken verzeichnet. – Kontaktadresse: Jacques-Offenbach-Gesellschaft e.V., Waldstr. 3, D-56130 Bad Ems.

*PETER HAWIG, *Was ist eine „Offenbachiade“? Aufgezeigt an dem Einakter Ba-ta-clan*, *Offenbach-Studien* 21 (Bad Emser Hefte, 191), Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 1997, 48 S.

Eine aufmerksame musikalische Analyse von *Ba-ta-clan* (1855; der Titel bedeutet so etwas wie „Plunder“ und ist insofern nicht „unübersetzbar“, S. 13) führt zu neun Kriterien, die die 'Offenbachiade' oder Opéra bouffe (H. lehnt mit guten Gründen die Bezeichnung 'Operette' für Offenbachs Bühnenwerke ab, urteilt dabei allerdings recht pauschal über die Wiener Operette, vgl. S. 23) kennzeichnen sollen. Die Gattung ist sicher adäquat beschrieben; ob „das Urpublikum der Offenbachiade (...) sich selbst und seine Zeit auf der Bühne dargestellt“ sah (S. 17), scheint fraglich: Die parodierten Muster (Meyerbeer, Victor Hugo...) verweisen jedenfalls nicht auf das Zweite Kaiserreich, sondern die Juli-Monarchie. Zusätzlich aufzunehmen wäre eventuell das Spiel mit sprachlichen Klischees und Stilebenen in den Texten. – H. findet 13 'Offenbachiaden', die seinen Kriterien genügen (S. 23f.); über manche Zuordnung läßt sich diskutieren, für mich ist z.B. *La Périchole* eher eine 'Semi-Offenbachiade' wie *Madame l'Archiduc* (vgl. den Klassifizierungsvorschlag im Anhang, S. 43-45). – H. erkennt offenbar eine Entwicklung von *Les deux aveugles* zu *Ba-ta-clan* („An die Stelle des szenischen Sketches tritt die abgerundete Handlung (...)“, S. 7), m.E. handelt es sich um unterschiedliche, aber gleichwertige Strukturmuster: Die revueartige Nummern-Reihung in *Les deux aveugles* ist geradezu perfekter Ausdruck der epischen (durch Selbständigkeit der Teile innerhalb des Ganzen gekennzeichneten) Dramaturgie des Musiktheaters.

VINCENT ADOUMÉ, *Le librettiste d'opéra au XIXème siècle: De l'artiste au professionnel*, in: Bulletin de la Société Jacques Offenbach [F-64290 Gan], n° 15 (octobre 1996), S. 7-21

Überblick über die Entwicklung des Librettisten-Metiers im kulturellen Leben Frankreichs (19. Jh.), mit besonderer Berücksichtigung der Textdichter Offenbachs. Im Vordergrund stehen die jeweiligen urheberrechtlichen Gegebenheiten, die soziale Stellung der Librettisten und die finanziellen Aspekte. Hervorgehoben werden E. Scribe sowie Meilhac und Halévy. Die Studie basiert auf zahlreichen zeitgenössischen Quellen. – HANS RUDOLF HUBER

*PETER HAWIG, „Die Zeit ist eine Operette“. Eine textlich-musikalische *Conférence* zu Jacques Offenbach und Karl Kraus, Offenbach-Studien 19 (Bad Emser Hefte, 159), Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 1997, 32 S.

In diesem Vortrag zeichnet P. HAWIG nach, wie Offenbachs Werke für Karl Kraus zum Medium satirischer Auseinandersetzung mit der Gegenwart wurden; viele Zitate, vor allem Zusatzstrophen zu Krausens Offenbach-Bearbeitungen.

BEATE HILTNER-HENNENBERG, *Insalata italiana – Opera seria im Spiegel der Parodie. Ein Gelegenheitswerk von Richard Genée*, in: Musik + Dramaturgie. 15 Studien FRITZ HENNENBERG zum 65. Geburtstag, hrsg. von BEATE HILTNER-HENNENBERG, Frankfurt etc.: Peter Lang 1997, S. 75-86

Stellt die wichtigsten Daten zu Leben und Werk Genées (1823-1895) zusammen (bei den Operetten-Übersetzungen, S. 81 Anm., hätte neben dem deutschen auch der nicht immer übereinstimmende Originaltitel angegeben werden sollen) und weist dann auf die Opernparodie *Insalata italiana* (von wann?) hin. Die Musik wird nicht analysiert; die Bemerkungen zum Text lassen Zweifel aufkommen, ob Genée die (im übrigen nicht ganz zutreffend charakterisierte, vgl. S. 83f.) Opera seria des 18. Jhs im Blick hatte: Formteile wie *Larghetto* und *Stretta* (vgl. S. 84f.) verweisen eher auf die Standardform von Arie und Ensemble in der italienischen Oper des 19. Jhs.

GERHARD MÜLLER, *Ahasver. Richard Wagners Aufsatz Über das Judenthum in der Musik*, in: Musik + Dramaturgie. 15 Studien FRITZ HENNENBERG zum 65. Geburtstag, hrsg. von BEATE HILTNER-HENNENBERG, Frankfurt etc.: Peter Lang 1997, S. 123-135

Setzt, ausgehend von und in Abgrenzung gegen Heinrich Heine, den berüchtigten Schlußsatz von Wagners Hetzschrift in Beziehung zum Werk: Die Protagonisten in Wagners Opem seien sämtlich „ahasverische Außenseiter“ (S. 128), die Erlösung nur im Untergang finden könnten.

*MATTHIAS BRZOSKA, *Die französischen Opern Poniatowskis [1816-1873]*, aus: Deutsche Musik im Wegekreuz zwischen Polen und Frankreich. Zum Problem musikalischer Wechselbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert. Bericht der Tagung am Musikwissenschaftlichen Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz 20.11.–24.11.1988, hrsg. von CHR.-H. MAHLING und K. PFARR, Tutzing: Hans Schneider 1996, S. 45-55

Pierre de Médicis (1860) dokumentiert „die Spätphase der Grand Opéra“ (S. 49): Die Autoren sind weniger an einer plausiblen Handlungsführung als daran interessiert, das Geschehen „als optisch-theatralische Erscheinung verständlich zu machen“ (S. 47). Auf die Dramaturgie des 18. Jhs verweist (neben der Tragik der Herrscherfigur, S. 48) die „Konzentration auf die Mechanik wechselnder Affekte“ (S. 49). Der opéra comique *Au travers du mur* (1861) parodiert die traditionellen Gattungsmuster des Grand Opéra (S. 52); *L'Aventurier* (1865) nutzt zusätzlich die Gelegenheit zu politischer Satire (S. 54) und steht so dem Offenbachschen Typus des Opéra-bouffe nahe.

*JÜRGEN SCHLÄDER – ROBERT BRAUNMÜLLER, *Tradition mit Zukunft. 100 Jahre Prinzregententheater München*. Mit einer Dokumentation von CORNELIA HOFMANN, Feldkirchen bei München: G. Ricordi & Co. 1996, 384 S.

Zur Wiedereröffnung des Prinzregententheaters im letzten Jahr haben die beiden Münchner Theaterwissenschaftler diese umfassend dokumentierte und reich bebilderte Darstellung vorgelegt. Sie schreiben einerseits die Geschichte der Institution Prinzregententheater, die eng mit der politischen Geschichte verflochten ist, lassen Intendanten, Regisseure und Schauspieler Revue passieren und informieren über die Spielpläne; andererseits wird an repräsentativen Inszenierungen die Entwicklung der Theater-Ästhetik in den letzten hundert Jahren verdeutlicht. Gründliche Archiv-Arbeit hat viele neue Fakten und informative Details zutage gefördert; von den Wagner-Inszenierungen Ernst von Possarts (1901ff., S. 40ff.) spannt sich der Bogen über die ausführlich (S. 103-160) dargestellte Zeit des Nationalsozialismus und die bemerkenswert kritisch beurteilte Intendanz Rudolf Hartmanns (1952-1967, S. 166ff.) bis zu den Schauspiel-Produktionen der letzten Jahre (Frank Castorfs Inszenierung von *Miß Sara Sampson* [1989] sind etwa fünf Textseiten gewidmet, S. 216-224). Im Anhang (S. 245-376) sind alle Opem-, Schauspiel- und Ballettaufführungen, Konzerte und „Sonstige Veranstaltungen“ seit 1901 aufgelistet. Ein wichtiges Kapitel nicht nur der Münchner Theatergeschichte ist damit hervorragend erschlossen.

*WINFRIED KIRSCH, *Musikdramaturgische Aspekte des Operneinakters*, aus: W. HERGET / B. SCHULTZE (Hrsg.), *Kurzformen des Dramas. Gattungspoetische, epochenspezifische und funktionale Aspekte*, Tübingen – Basel 1996, S. 111-131

Das 20. Jh. hat den Operneinakter entscheidend aufgewertet: Seit Ende des 19. Jhs nimmt das Repertoire an Kurzopern deutlich zu, anders als in früheren Zeiten dominieren die ersten Sujets, die Auffassung, daß Einakter vollgültige Kompositionen sein können, setzt sich allmählich durch, und in den zwanziger Jahren gibt es auch eine „Theoriebildung über die Kurzoper“ (S. 113). Generalisierende Aussagen über 'den' Operneinakter sind kaum möglich, zu fragen ist vielmehr nach „einaktertypologischen Ausprägungen spezifischer Zeit-, Personal- und Gattungsstile“ (S. 113); am ehesten scheint die Tendenz zu „Verkürzung und Konzentration“ (S. 115) Allgemeingültigkeit beanspruchen zu können. Auf die grundsätzlichen Überlegungen folgen musikdramaturgische Analysen von Lortzings *Opernprobe* (1850), Mascagnis *Cavalleria rusticana* (1890) und Schönbergs *Von heute auf morgen* (1930).

*MATTHIAS BRZOSKA, *Richard Strauss und Max Reinhardt. Kontinuität und Traditionswechsel im Musiktheater der Moderne*, aus: D'un Opéra l'autre. Hommage à JEAN MONGRÉDIEN. Textes réunis et prés. par J. GRIBENSKI, M.-CL.MUSSAT et H. SCHNEIDER, Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne 1996, S. 67-76

In *Salome* und *Elektra* sucht Strauss die Tradition des Wagnerschen Musikdramas fortzuführen, zu dem auch Reinhardts eher 'musikalische' als literarische Theaterkonzeption Parallelen aufweist;

mit *Rosenkavalier* und *Ariadne* knüpfen Hofmannsthal und Strauss „an den Traditionsstrang der Spieloper an“ (S. 73), die sich „weniger [im Libretto und] in der Partitur als im Moment der szenischen Ausführung“ als Werk konstituiert (ebd.; Zusatz A.G.). Der spielerische Umgang mit der Theatertradition hat seine Entsprechung in Reinhardts Spiel mit historischen Stilen (S. 75).

*KII-MING LO, *Turandot auf der Opernbühne* (Perspektiven der Opernforschung, 2), Frankfurt/M. etc: Peter Lang 1996, 491 S.

Diese von LUDWIG FINSCHER betreute Heidelberger Dissertation geht von der Frage aus, „was man in der abendländischen Welt unter ‘chinesischer Musik’ begriff und begreift“ (S. 11); aufgezeigt werden soll das an den Opernversionen des *Turandot*-Stoffes, sowie an den Schauspielmusiken (Weber, Lachner) zu Schillers Gozzi-Bearbeitung (vgl. dazu Kap. IV, S. 65-132). Daneben soll die Dramaturgie der Libretti in ihrem Bezug zur (Schauspiel-)Vorlage untersucht werden (vgl. S. 14). An Gozzis *Turandot* interessiert vor allem das Verhältnis zu den orientalischen Quellen (S. 23-41; die Hilfsmittel der vergleichenden Erzählforschung, vor allem die *Enzyklopädie des Märchens*, hätten zusätzlich herangezogen werden können). Im Kapitel zu Schillers Bearbeitung (S. 43-64) zeigt sich erstmals die besondere Stärke dieser Untersuchung, die souveräne Beherrschung des Quellenmaterials (Briefe, Pressekritiken etc.). Sechs (von acht) *Turandot*-Opern des 19. Jhs werden ausführlich behandelt (S. 133-232), obwohl „die musikalische Qualität und historische Bedeutung dieser Opern eine eingehende Analyse eigentlich nicht rechtfertigen“ (S. 135) und überraschenderweise auch kein exotisches Kolorit nachweisbar ist (vgl. S. 231). In Busonis *Turandot* (S. 233-287; vgl. jetzt auch CL. FELDHEGE, *Ferruccio Busoni als Librettist*, Anif/Salzbrugg 1996, und dazu hier 3, S. 15) ist dagegen „eine bewußte Ironisierung der Kompositionsverfahren des musikalischen Exotismus“ zu beobachten (S. 286). Das abschließende Kapitel zu Puccinis *Turandot* (S. 289-346) bietet zahlreiche Präzisierungen zur Entstehungsgeschichte; als Anhang (S. 347-412) werden 62 Briefe Puccinis an seinen Librettisten Renato Simoni veröffentlicht.

*PETER PETERSEN – HANS-GERD WINTER (Hrsg), *Büchner-Opern. Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 14), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 1997, 272 S.

Im einleitenden Beitrag (S. 6-31) geben die beiden Herausgeber einerseits einen Überblick über die (insgesamt 15) Büchner-Opern, die sie ermitteln konnten, und schlagen andererseits eine neue Definition der ‘Literaturoper’ vor: Dabei handle es sich um „eine Sonderform des Musiktheaters, bei der das Libretto auf einem bereits vorliegenden literarischen Text (Drama, Erzählung) basiert, dessen sprachliche, semantische und ästhetische Struktur in einen musikalisch-dramatischen Text (Opernpartitur) eingeht und dort als Strukturschicht kenntlich bleibt“ (S. 10). Als wesentliches Merkmal der Literaturoper wird im folgenden die ‘Intertextualität’ genannt: der Komponist antworte „mit seinem Partiturtex auf einen bereits vorhandenen literarischen Text“ (S. 12). Ein ‘literarischer Text’ ist nun freilich jedes Libretto, und wenn der Komponist mit der Vertonung beginnt, ist das Buch in der Regel auch ‘vorhanden’ (nachträgliche Änderungen und Kürzungen kommen bei ‘Literaturopern’ ebenso vor wie bei als Libretti konzipierten Texten). Der Begriff ‘literarisch’ wird von PETERSEN und WINTER jedoch nicht deskriptiv, sondern ästhetisch wertend gebraucht (ähnlich auch ‘Intertextualität’, vgl. das Urteil über H. Simons *Valerio* [1931]: es handle sich „nicht um eine intertextuelle Bezugnahme zwischen Oper und Komödie, sondern schlicht um ein Mißverständnis“, S. 21). Unausgesprochen scheint hinter ihrer Argumentation die traditionelle Vorstellung vom stümpfernden Librettisten zu stehen, der komplexe literarische Texte auf die bloße Fabel reduziert; von ‘Literaturopern’ wollen sie offenbar dann sprechen, wenn die produktive Auseinandersetzung mit einer literarischen Vorlage ein anspruchsvolles Opernbuch hervorbringt. Während zunächst die Rede ist, daß die „sprachliche, semantische und ästhetische Struktur“ (eine Erläuterung dieser Kategorien wäre wünschenswert) im musikdramatischen Werk „kenntlich“ bleiben soll, heißt es im Zusammenhang mit Bergs *Wozzeck*, daß „nicht das Ergebnis der Auseinandersetzung eines Komponisten mit einer gewählten Vorlage zum Kriterium erhoben ist, sondern nur die Tatsache, daß diese Auseinandersetzung überhaupt stattgefunden hat“ (S. 29). Wenn ein Werk wie *Blind Man’s Buff* von P. M. Davies (s.u.) in der Sicht der Autoren zumindest „an der Idee

der Literaturoper partizipiert" (S. 18), wird die geringe Trennschärfe des Begriffs offensichtlich; eine Gattungssystematik des Librettos (und der Oper) im 20. Jahrhundert wird mit einer solchen Definition der 'Literaturoper' ebensowenig anfangen können wie mit allen früheren Vorschlägen.

Es folgen (nach Skizzen zum Bühner-Bild der Germanistik, und speziell zu seinem Revolutionsverständnis) acht Opemanalysen: zu Th. Körner / P. Dessau, *Leonce und Lena*, 1978 (G. RIENÄCKER, S. 57-70; emphatisch-impressionistisch); P. M. Davies, *Blind Man's Buff*, 1972 (F. FRIEDRICHS, S. 71-103: Anlehnung an die Struktur des Court Masque; die Aufteilung des [gekürzten] Texts der Schlußszene aus *Leonce und Lena* auf nur zwei Sprecher, die Einfügung englischer Kinderreime etc. lassen ein neues Ganzes entstehen, dessen Thema die „Identitätssuche“ [S. 101] ist); K. Mikkel / Fr. Schenker, *Die Gebeine Dantons*, 1991 (Ch. Schulze, S. 105-130: „Die Kommunikation mit Bühner schlägt sich in der Radio-Oper auf der Ebene des ästhetischen Verfahrens, im Gestaltungsmodus nieder“ [S. 120]); B. Blacher / G. von Einem, *Dantons Tod*, 1947 (K. Kaatz, S. 131-167: die Oper, die den „Konflikt zwischen Danton und der Volksmasse“ [S. 138] in den Mittelpunkt rückt, sei „ein Beispiel kulinarischen Illusionstheaters“ [S. 155] und trage trotz „Umfunktionierung“ nach Kriegsende „die Gestaltungsmerkmale, die vom Nazismus erwünscht waren“ [S. 167]); A. Berg, *Wozzeck*, 1926 (P. Petersen, S. 169-188: demonstriert an musikalischen Beispielen die 'geschlossene' Form der Oper, im Gegensatz zur 'offenen' des Dramas); M. Gurlitt, *Wozzeck*, 1925 (K. Winkler, S. 189-201: das „auf das Motiv des Leidens der Hauptfigur Wozzeck monothematisch ausgerichtete Libretto“ [S. 196] verzichtet darauf, das Geschehen aus den gesellschaftlichen Verhältnissen zu erklären); M. Fröhling / W. Rihm, *Jakob Lenz*, 1979 (D. Schmidt, S. 224-243: zum Entstehungsprozeß [aufgrund des Briefwechsels von Librettist und Komponist] und zum Gattungsproblem, das aus der Adaptation eines erzählenden Textes für das Musiktheater resultiert; vgl. auch H.G. Winter zur Deutung von Büchners Novelle, S. 203-223); K. Hamisch / Fr. Schenker, *Büchner*, UA 1987 (P. Petersen / H.-G. Winter, S. 245-270: u.a. zur „epischen Ausrichtung“ (S. 250) der Dramaturgie und musikalischen Gestaltung, und kritisch zur Funktionalisierung der historischen Figur Bühner im Sinne einer revolutionären Fortschrittsideologie).

*THEO HIRSBRUNNER, *Richard Wagner und Alban Berg*, in: Kritische Musikästhetik und Wertungsforschung. OTTO KOLLERITSCH zum 60. Geburtstag (Studien zur Wertungsforschung, 30), Wien – Graz: Universal Edition und Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz 1996, S. 96-108

Analysiert (ausgehend u.a. von Schönbergs *Harmonielehre*) das Zitat des Tristan-Akkords im letzten Satz der *Lyrischen Suite*.

CHRISTOPH NIEDER, *Dies Bildnis ist bezaubernd schön. Wedekind/Bergs Lulu und Hofmannsthal/Strauss' Arabella*, in: Musik + Dramaturgie. 15 Studien FRITZ HENNENBERG zum 65. Geburtstag, hrsg. von BEATE HILTNER-HENNENBERG, Frankfurt etc.: Peter Lang 1997, S. 137-152

Der Vergleich der trotz gewisser Motivparallelen (vgl. etwa das Photo Arabellas, das Mandryka nach Wien lockt, und Lulus Portrait, dazu S. 144-147) doch sehr verschiedenen Werke führt zu dem (vorhersehbaren) Ergebnis: „Bild und Wirklichkeit werden [in *Arabella*] – mit der angedeuteten distanzierenden Ironie – im liebenden Paar noch einmal zur Deckung gebracht (...) Berg zeigt den Untergang der Epoche schonungsloser, als Grotteske“ (S. 151f.).

*THEO HIRSBRUNNER, *Paul Hindemith und Darius Milhaud. Gemeinsamkeiten und Kontraste*, Hindemith-Jahrbuch 23 (1994), S. 124-143

Führt unter den Beispielen für die Suche nach einer „alltäglichen Musik“ (S. 127), der die „kleine Form“ und der „kleine äußere Aufwand“ angemessen seien (S. 129), auch Milhauds *opéraminute* an (S. 133-135), die „ganz unbefangen die Nähe zum banalen Leben“ suchen.

JOSEF HEINZELMANN, *Pazifismus oder Defätismus? Drei verdrängte Bühnenwerke Kurt Weills aus den ersten Jahren der Emigration 1933-1936*, Musik + Dramaturgie. 15 Studien
FRITZ HENNINGBERG zum 65. Geburtstag, hrsg. von BEATE HILTNER-HENNINGBERG, Frankfurt etc.: Peter Lang 1997, S. 51-74

Sehr informative Studie auf der Grundlage genauer Quellenkenntnis: *Der Kuhhandel* (vgl. S. 51-60), „eine Art moderner Offenbachiade (...) in der Nachfolge der von Karl Kraus betriebenen Offenbach-Renaissance“ (S. 57), wurde 1934 auf ein deutsches Libretto von Robert Vambéry komponiert, aber nicht abgeschlossen; die 1935 in London uraufgeführte englische Fassung weicht in mancher Hinsicht von diesem Original ab (die deutsche Version wurde erst 1994 szenisch uraufgeführt; zur Vorgeschichte dieser Wiederbelebung vgl. S. 58f.). – *Der Weg der Verheißung*, „A Miracle Play of the Twentieth Century“ (vgl. S. 61), Text von Franz Werfel, wurde 1937 von Max Reinhardt in New York inszeniert und nie wieder aufgegriffen (S. 60-64). – Sehr wertvoll ist der Überblick zur Überlieferung von *Johnny Johnson* (1936, Text von Paul Green, vgl. S. 64-73); Heinzelmann, der eine neue (noch nicht autorisierte) Übersetzung des Antikriegsstücks erarbeitet hat, stützt sich auf das Partiturotograph und maschinenschriftliche Fragmente des Librettos.

BEATRICE DONIN-JANZ, *Zwischen Tradition und Neuerung: Das italienische Opernlibretto der Nachkriegsjahre (1946-1960)*, 2 Bde (Europäische Hochschulschriften, Reihe IX: Italienische Sprache und Literatur, 24), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 1994, 256 S.

Vgl. Archiv für d. Studium der neueren Sprachen und Literaturen 233 (1996), 462f.

*MARIA KOSTAKEVA, *Die imaginäre Gattung. Über das musiktheatralische Werk G. Ligetis*, Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 1996, 243 S.

Die Einleitung und die ersten beiden Kapitel (S. 13-47) fassen Merkmale moderner (und post-moderner) Kunst (Diskontinuität, Intertextualität, Collage-Prinzip...) unter dem Aspekt der Gattungsproblematik zusammen; im dritten Kapitel (S. 49-79) wird die Ambivalenz des Gattungsbegriffs („auf der einen Seite steht die Gattung, die durch ihre traditionellen Bezüge die Befolgung bestimmter Normen erfordert, auf der anderen Seite ist das Bedürfnis, sich von ihnen loszulösen“, S. 53) an Beispielen aus Instrumentalkompositionen Ligetis aufgezeigt: (Ironisches) Spiel mit der Tradition führe zu metaphorischer Verwendung von Gattungsmodellen (S. 63). Es folgen eingehende dramaturgisch-musikalische Analysen von *Aventures & Nouvelles Aventures* (Kap. 4, S. 81-135) und *Le Grand Macabre* (Kap. 5, S. 137-208). In *Aventures & Nouvelles Aventures* (1963-65) wird referentielle Sprache durch (expressive) Lautfolgen ersetzt, das Ergebnis ist „eine Art imaginärer Oper“ (S. 96). Der Kommentar (S. 108-128) zur szenischen Fassung arbeitet die labyrinthische (Rhizom-)Struktur beider Stücke heraus und findet in ihr „die existentiellen Ängste gegenüber dem Tod“ versinnbildlicht (S. 130). Der detaillierten Analyse von *Le Grand Macabre* gehen Bemerkungen zur Werkentstehung (S. 138-143), zu M. de Ghelderodes Schauspiel-Vorlage und ihrer Umgestaltung (S. 145-156) voraus, die sich auf unveröffentlichtes Archiv-Material stützen. Wie schon bei Ghelderode wird die Apokalypse zum Kameval (im Sinne Bachtins, vgl. S. 193); die konsequente Anwendung des Montage-Prinzips mache die Partitur zum „Puzzlespiel“ (S. 197 und ff.). – Leider sind viele der erfreulich zahlreichen Notenbeispiele so stark verkleinert, daß es zur Lektüre einer Lupe bedarf; im übrigen wird der Lesefluß durch etliche Schreibfehler und syntaktische Inkohärenzen beeinträchtigt. Das ändert freilich nichts daran, daß es sich um einen substantiellen Beitrag zu Ligetis musikdramatischem Schaffen handelt.

DIETER SCHNEBEL, *Über (mein) Musiktheater*, in: Musik + Dramaturgie. 15 Studien FRITZ HENNENBERG zum 65. Geburtstag, hrsg. von BEATE HILTNER-HENNENBERG, Frankfurt etc.: Peter Lang 1997, S. 161-164

Skizzenhafte Übersicht des Komponisten über seine eigenen Arbeiten für das Musiktheater, von der „Sichtbaren Musik“ der Jahre um 1960 bis zu neueren „Musik-Dichtungen, wo ausgewählte Töne, Laute und Worte mit bestimmten Körperbewegungen komponiert werden, so daß womöglich eine Einheit von Poesie, Musik und Deutung – nämlich eben die von Zeichen entsteht“ (S. 163).

KARLHEINZ STOCKHAUSEN, *Dramaturgie im Welttheater. Der Auslöser für den Wochenzyklus LICHT*, in: Musik + Dramaturgie. 15 Studien FRITZ HENNENBERG zum 65. Geburtstag, hrsg. von BEATE HILTNER-HENNENBERG, Frankfurt etc.: Peter Lang 1997, S. 165-176

Erläuterungen zur Entstehung des Zyklus, zur Dramaturgie des (1996 in Leipzig uraufgeführten) FREITAG aus LICHT („Der FREITAG ist der Tag der Versuchung (...) Die größte und gefährlichste Versuchung des Menschen sehe ich heute und hier in der meist sinnlosen Technisierung der Lebensumwelt“, S. 167) und zu den vier Szenen des in Arbeit befindlichen DIENSTAG aus LICHT (S. 173-175).

Phono-Hinweis

JACQUES OFFENBACH, *Anthologie* en 4 Cds / vol. 1, 1 CD Forlane 16766

In diesen *Mitteilungen* eine auch nur halbwegs repräsentative Auswahl neuer Opern- (oder Operetten-)Aufnahmen vorzustellen, ist nicht möglich und wohl auch nicht notwendig. Für diese CD allerdings lohnt es sich, eine Ausnahme zu machen: Im letzten Jahr waren Teile der Offenbach-Sammlung von LAURENT FRAISON in der großen Ausstellung des Musée d'Orsay zu sehen (vgl. hier 3, 1996, 13); jetzt macht Forlane frühe Aufnahmen aus FRAISONS Plattenschatz zugänglich – 4 CDs sollen es werden, die erste bietet 21 Tondokumente aus den Jahren 1906 bis 1938. Die Anfänge (1906-10: 6 Aufnahmen) und die Jahre 1928-38 (12 Aufnahmen) sind dabei besser vertreten als die Kriegs- und Nachkriegszeit (3 Aufnahmen aus den Jahren 1915, 1920 und 1921). Die Reihenfolge wird von der Chronologie der Werke Offenbachs bestimmt, die erste CD führt uns daher von der Ronde aus *Le violoneux* (1855; Aufnahme: 1906) über *Orphée aux enfers* (5 Ausschnitte) und *La Belle Hélène* (6 Ausschnitte) bis zur *Princesse de Trébizonde* (1869), d.h. die drei noch folgenden CDs werden dem späten Offenbach gewidmet sein; daß zu den heute (nicht unbedingt zu Recht) weniger beachteten Werken der 70er Jahre mehr Tondokumente vorliegen als zu den 'klassischen' Opéras bouffes, ist ein interessantes Phänomen. – Gewisse Überschneidungen gibt es mit der früher veröffentlichten Sammlung *Tales of Offenbach* (Club „99“ CL 511/12, 2 CD), die allerdings keine Aufnahmedaten angibt (die neue Anthologie ist hier viel sorgfältiger dokumentiert): Jussi Björlings schwedisch gesungenes Urteil des Páris (1938) ist so hinreißend, daß man es sich gern zweimal anhört; daneben begegnen Mireille Berthon (*La Belle Hélène*), Emma Luart (*Orphée aux enfers*) und Leila Ben-Sedira (*La Chanson de Fortunio*) in beiden Zusammenstellungen. – Die neue Anthologie ist sowohl dem historisch Interessierten wie dem genießenden Liebhaber zu empfehlen: Die Aufnahmen zeigen einerseits, wie Offenbach in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts interpretiert wurde (vgl. z.B. Anna Tariol-Baugé als vom Vortragsstil des Music-Hall geprägte Boulotte [*Barbe-bleue*], 1908; oder Otto Klemperers Version der *Belle Hélène*-Ouverture, 1929), zugleich sind sie aber auch hinreißend melodisch oder witzig. Meine persönlichen Favoriten sind zur Zeit die Ouverture zum *Mariage aux lanternes* (1930), die entwaffnend albernem Couplets aus *Le Brésilien* (1906) und das Duett aus *Lischen et Fritzchen* (1932). Auf die Fortsetzung der Reihe darf man sich freuen.

Auflage: 400 Ex.

Anschrift: Prof.Dr. Albert Gier, Universität Bamberg, Romanistik, D-96045 Bamberg
Tel. 0049-863-2145, Fax 0049-863-2146
bzw. Mönchhofstr. 17, D-69120 Heidelberg, Tel./Fax 0049-6221-402423