

MITTEILUNGEN

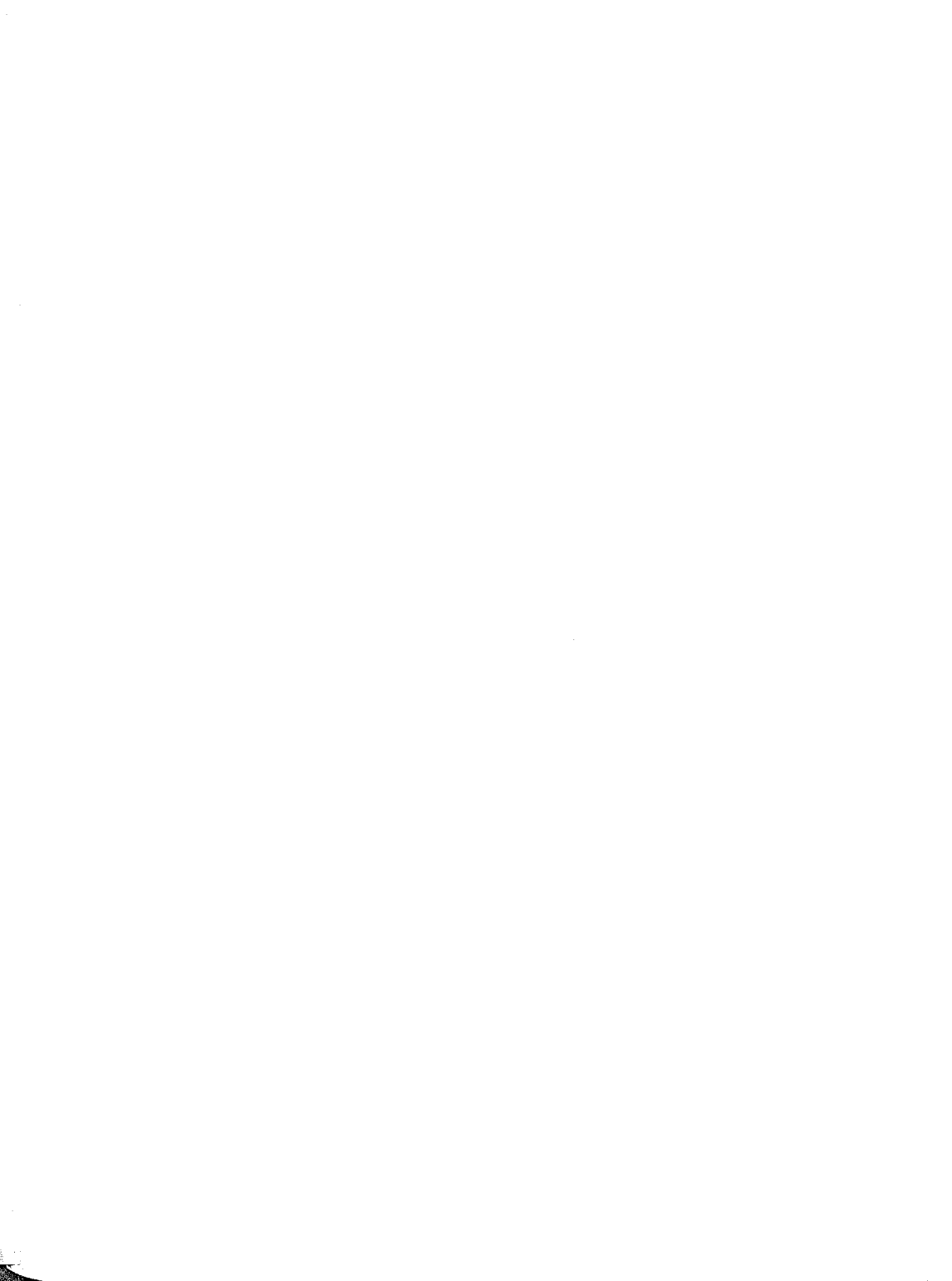
DES

DOKUMENTATIONSZENTRUMS

FÜR LIBRETTOFORSCHUNG

Nr. 15

Oktober 2007



MITTEILUNGEN DES

DOKUMENTATIONSZENTRUMS FÜR LIBRETTOFORSCHUNG

Nr. 15

Oktober 2007

Liebe Kollegen und Freunde,
das Dreivierteljahr, das seit Erscheinen der letzten *Mitteilungen* vergangen ist, war sehr ereignisreich: Zunächst fand vom 18. bis 20. Januar unsere deutsch-französische Libretto-Tagung in Bamberg statt (vgl. hier 14, S. 3f.), die unerwartet stürmisch begann – nicht, weil die Teilnehmer so streitlustig gewesen wären (die Atmosphäre war im Gegenteil sehr herzlich und freundschaftlich), sondern weil unser Eröffnungsvortrag buchstäblich vom Winde (namens Kyrill) verweht wurde (er – der Vortrag, nicht Kyrill – wurde am zweiten Abend nachgeholt) und einzelne Teilnehmer in München oder, schlimmer noch, im Bahnhof Schweinfurt strandeten und Bamberg mit bis zu 24 Stunden Verspätung erreichten. Glücklicherweise – Librettoologen sind hart im Nehmen – hat das niemanden daran gehindert, sein Manuskript so pünktlich abzuliefern, daß die Akten (vor allem dank der redaktionellen Arbeit des Ehepaars QUETIN) weniger als 100 Tage nach der Tagung gedruckt vorlagen (vgl. unten S. 5-7; 26-28).

Das neue Heft der *Mitteilungen* sollte eigentlich zu unserer Bamberger Rossini-Tagung erscheinen (vgl. unten S. 8-11), was leider nicht ganz gelungen ist; statt „un tremuoto, un temporale, / un tumulto generale / che fa l'aria rimbombare“, den das Thema zu fordern schien, haben diesmal angedrohte Bahnstreiks und einige kurzfristige Absagen für eine gewisse Unruhe gesorgt. Das unten abgedruckte Programm gibt den Stand von Mitte September wieder. – Für Herbst 2008 ist in Wien eine österreichisch-französisch-deutsche Haydn-Tagung geplant, deren Ankündigung ich Ihrer besonderen Aufmerksamkeit empfehlen darf (vgl. unten S. 12); dank einer Sachbeihilfe der Universität Bamberg kann ich für die Kongreßakten einen detaillierten Forschungsbericht, oder eine kommentierte Bibliographie zu den Libretti von Haydns Opern erstellen. – Vermutlich im Frühsommer 2009 und wiederum in Wien organisiere ich im Auftrag der Marcel Proust Gesellschaft eine Tagung zum Thema „Proust und die Musik“, auf die Sie sich, glaube ich, ebenso freuen dürfen wie ich selbst; das Projekt ist z.Zt. noch im Stadium der Vorüberlegungen (für Anregungen aller Art bin ich dankbar), natürlich werden die nächsten *Mitteilungen* weitere Informationen geben.

In den letzten Monaten hatte ich ein ungewöhnlich dichtes Programm: Im Januar sprach ich auf freundliche Einladung von GÜNTHER OTTENBERG im Musikwissenschaftlichen Seminar der TU Dresden über Voltaire und die it. Oper; vor allem dank der liebenswürdigen Gastfreundschaft von JOACHIM HERZ ist mir der Besuch in seiner Heimatstadt unvergesslich. Im März hielt ich im Heidelberger Theater einen Einführungsvortrag zu *Le Nozze di Figaro*; Anfang Juli schließlich durfte ich wieder einmal bei der Matinee der Marcel Proust Gesellschaft im Hause von REINER SPECK in Köln zu Gast sein, wo ich über Zeit und Erinnerung bei Proust und im *Ring des Nibelungen* sprach. – Des weiteren nahm ich im Mai an der von MATTHIAS BRZOSKA und Andreas JACOB organisierten Tagung zu Meyerbeers *Prophète* in Essen (mit einem denkwürdigen Abschlußkonzert!) teil, Anfang Juni war ich bei der von NICOLA GESS, TINA HARTMANN und ROBERT SOLLICH veranstalteten, ungemein anregenden Tagung zu Theorie und Aufführungspraxis der Barockoper in Berlin (auf hoffentlich zu realisierende Folge-Veranstaltungen freue ich mich schon), im Juli bei dem von HERBERT SCHNEIDER und RAINER SCHMUSCH geleiteten Symposion zur Opernübersetzung im Rahmen des internationalen musikwissenschaftlichen Kongresses in Zürich, Anfang August schließlich bei der traditionellen Salzburger Festspiel-Tagung zur Schaubühne in der Zeit des *Freischütz*; es waren ausnahmslos sehr schöne Veranstaltungen, noch einmal herzlichen Dank den Organisatoren!

Als besondere Geschenke erhielt das *DoLF* diesmal zwei Konvolute von Programmheften: Das Ehepaar Wolfram (Stuttgart) überließ uns Programme vor allem von Stuttgarter Produktionen der letzten Jahre, und das Teatro Regio in Turin stellte uns 62 gehaltvolle Programmbücher zu Werken des Opern- und Ballettrepertoires von Mozart bis zu Pendrecki, Reimann und André Prévin zur Verfügung, die neben wertvollen Originalbeiträgen auch die Libretti bieten (vgl. auch Supplement I zum Verzeichnis von Libretti des 20. Jhs in unserer Sammlung, unten S. 13-15); wir haben uns sehr darüber gefreut, und die Bücher werden schon eifrig genutzt, vielen Dank dafür!

Gefreut habe ich mich auch, im Rahmen der *Bamberger Vorträge zum (Musik)theater* (s.u. S. 16-18) meinen alten Bonner Studienkollegen ARNOLD MAURER zu einem Goldoni-Vortrag begrüßen zu können. Bei dieser Gelegenheit kam mir auch in den Sinn, daß Arnold in grauer Vorzeit, wenn die Antwort auf einen Brief (wir waren damals große Briefschreiber) einmal auf sich warten ließ, die aus Italien mitgebrachte Entschuldigungsformel zu verwenden pflegte, er sei ein *cattivo corrispondente*. Das gleiche muß ich z.Zt. leider von mir sagen: Zahlreiche freundliche Briefe und Zusendungen sind im letzten Jahr entweder gar nicht, oder allenfalls mit einer Separata-Sendung beantwortet worden. Schuld daran sind vor allem diese *Mitteilungen*: Die erfreulich angewachsene Zahl eingehender Publikationen macht es notwen-

dig, statt einer zwei (oder anderthalb) Nummern pro Jahr zu produzieren; damit fallen die Le-se-Pausen weg, in denen ich früher Briefschulden abgetragen habe, und daran dürfte sich (zum Glück, muß man einerseits sagen) noch auf Jahre hinaus nichts ändern. So kann ich nur bitten, die *Mitteilungen* als eine Art Rundbrief an Sie alle anzusehen, und im übrigen auf Ihre Nachsicht hoffen.

Mit dem veränderten Erscheinungsrhythmus steigen natürlich auch die Herstellungs- und Versandkosten der *Mitteilungen*, die uns immer noch (oder schon wieder) ein bißchen Sorgen machen. Daher auch diesmal wieder die herzliche Bitte an alle, die wollen und können, ein Scherflein beizutragen. Unterdessen haben wir auch ein hochoffizielles Projektkonto bei der Universität, ich darf Sie daher bitten, künftige Zuwendungen auf das Konto Nr. 743 015 30 bei der Deutschen Bundesbank Filiale Regensburg, BLZ 750 000 00, BIC MARKDEF1750, IBAN DE8475000000074301530 zu überweisen und als Verwendungszweck Projektnummer 72 / 04037262: Librettoforschung anzugeben. Herzlichen Dank.
Für heute bleibe ich mit vielen freundlichen Grüßen
Ihr Albert Gier

Abschlußarbeiten zum Libretto

(Hinweise auf einschlägige Arbeiten sind jederzeit willkommen, möglichst mit Kontaktadresse [des Verfassers, oder des Betreuers])

ANNE-SOPHIE METAIRIE, *Les représentations de la femme dans les quatre grands opéras de Giacomo Meyerbeer. Reflets de l'histoire sociale et de l'itinéraire féminins*, thèse de 3^e cycle, Département de Musique et Musicologie de Tours, Betreuer: GUY GOSSELIN (Soutenance: 26. März 2007)

Des années 1830 aux années 1860, les quatre grands opéras de Giacomo Meyerbeer remportent un immense succès sur la scène de l'Opéra de Paris: le rideau se lève sur *Robert le Diable* (1831), *Les Huguenots* (1836), *Le Prophète* (1849) et *L'Africaine* (1865), écrits avec la collaboration des librettistes Eugène Scribe, Germain Delavigne et Émile Deschamps.

Nous analysons les représentations de la femme mises en lumière par l'œuvre meyerbeerienne. La combinaison de diverses disciplines – analyse musicale, dramaturgie, histoire socio-politique, réflexion théologique et littérature – permet une compréhension plus complète et plus juste des enjeux des représentations de la femme. Notre approche entend aussi développer des références à l'histoire des femmes sous l'angle politique, social et culturel. L'image de la femme véhiculée dans la société et dans les grands opéras, se fonde sur un système de représentations antagonistes. L'héroïne s'illustre par des actions nobles, dans le courage, l'honneur, la sainteté et l'abnégation. À l'opposé, la femme peut se définir par une attitude nuisible, dans la tyrannie et la perversion. Émancipation, répression, valorisation et dévalorisation se côtoient.

C'est la place des femmes, leurs rôles et leurs pouvoirs, leurs silences et leurs paroles, la diversité de leurs représentations que nous voulons saisir. (A.-S. M.)

Neuere Publikationen zur Libretto-Forschung von ALBERT GIER

- Nach Lust und Laune. Giasone und die frühe Oper in Venedig*, in: Programmheft Oper Frankfurt 2006/07. Francesco Cavalli, *Giasone*, S. 16-18
- „*ridotta à vera opera*“? *Zur Praxis der Libretto-Bearbeitung im 18. Jahrhundert am Beispiel Metastasio*, in: Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Tagung vom 18. bis 20. Februar 2005 in Würzburg. In Verbindung mit ARMIN RAAB und CHRISTINE SIEGERT hg. von ULRICH KONRAD (Würzburger musikhistorische Beiträge, 27), Tutzing: Hans Schneider 2007, S. 33-53
- Falsche Propheten. Voltaires Mahomet als Napoléon in Felice Romanis Libretto für Peter von Winter*, in: „L'esprit français“ und die Musik Europas. Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin. „L'esprit français“ et la musique en Europe. Émergence, influence et limites d'une doctrine esthétique. Festschrift für HERBERT SCHNEIDER, hg. von MICHELLE BIGET-MANFROY und RAINER SCHMUSCH (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, 40), Hildesheim – Zürich – New York 2007, S. 458-465
- Etudes récentes sur le livret – un bilan provisoire*, Musicorum [5] (2006-2007): Le livret en question, S. 11-27
- Boccanegra und das Ende der Geschichte*, in: Programmheft Oper Frankfurt 2006/07. Giuseppe Verdi, *Simon Boccanegra*, S. 49-53
- „*Toll, aber weise, ja!*“ – *improvisiert Ariadne?*, Richard Strauss-Blätter N.F. 57 (Juni 2007), S. 41-44 [erstmal erschienen hier 14,8f.]
- Der Duke of Portland auf der Isola Bella. Was Schreker zu den Gezeichneten inspirierte*, in: „Regietheater“. Konzeption und Praxis am Beispiel der Bühnenwerke Mozarts. Mit einem Anhang zu Franz Schreker *Die Gezeichneten*. Salzburger Symposion 2005, hg. von JÜRGEN KÜHNEL, ULRICH MÜLLER und OSWALD PANAGL, Anif/Salzburg: Mueller-Speiser 2007, S. 408-421
- Freunde, vernehmet die Geschichte. Erzählungen und Erzähler im Musiktheater*, Opernwelt 8 (August 2007), S. 40-47

2006-2007

Musicorum

Le lioret en question

PRESSES UNIVERSITAIRES FRANÇOIS-RABELAIS

SOMMAIRE

Le livret en question

Avant-propos	Jacques Fleck	5
Préface	Laurine Quetin	7
Etudes récentes sur le livret - un bilan provisoire	Albert Gier	11
Ein Schlüsselbegriff der Librettoanalyse : Verdis « parola scenica »	Sieghart Döhring	29

1^{ère} partie

Element einer <i>pietà</i> -Poetik ? <i>Innamoramento per pietà</i>	Daniela Sautter	51
Der Beginn der Operngeschichte in Paris ? Anmerkungen zu <i>La finta pazza</i> (1645)	Michael Klaper	77
Die erste Aufführung einer Tragédie en musique in Italien : <i>Armida</i> (Rom 1690)	Adrian La Salvia	105
<i>Licinio imperatore</i> Un dramma di soggetto comico per il S. Giovanni Grisostomo	Marco Rosa Salva	133
Voltaire als Librettist	Herbert Schneider	153
<i>Lucio Silla</i> (1772), <i>Lucio Cornelio Silla Dittatore</i> (1802) deux livrets écrits par Giovanni De Gamerra	Laurine Quetin	183
« Procurerò di ritornar inglese » : périples transgénérique et transculturel d'une œuvre maîtresse de la littérature anglaise	Pierre Degott	205
L'Europe romanesque dans le livret d'opéra-comique et de <i>Singspiel</i> après 1760 : <i>Tom Jones</i> (1765) et <i>Don Sylvio von Rosalva</i> (1795)	Sylvie Le Moël	223
Auf der Suche nach dem « Libretto-Idiom » Überlegungen zur französischen (und italienischen) Librettosprache	Anja Overbeck	247

2^{ème} partie

Alexandre Soumet, Felice Romani : d'une <i>Norma</i> l'autre	Chantal Cazaux	269
Kein Librettist in eigener Sache : Ludwig Rellstab und seine (verhinderte) Zusammenarbeit mit Giacomo Meyerbeer	Bernd Zegowitz	287
Operndramaturgie versus Schauspieldramaturgie <i>Kabale und Liebe</i> / <i>Luisa Miller</i>	Joachim Herz	305
Wagners Erben Mittelalterrezeption am Ende des 19. Jahrhunderts	Andrea Schindler	325
The Lords of the Rings : Wagner's <i>Ring</i> and Tolkien's 'Faerie'	Anja Müller	343
Zum Phänomen des Sprachversagens bei Siegfried Wagner am Beispiel seiner Oper <i>Schwarzwanenreich</i> (1910)	Isolde Braune	361
Livret et esthétique de l'opéra dans les années 1920 <i>Alkestis</i> d'Egon Wellesz d'après Hugo von Hofmannsthal	Bernard Banoun	385
La <i>Suite vocale</i> d'après <i>L'Ange de feu</i> de Serge Prokofiev	Nicolas Moron	407
Die Erzählung als Libretto Transformationsprozesse beim Medienwechsel am Beispiel von Funkopern : Hans Werner Henze, Winfried Zillig und Hermann Reutter	Thorsten Preuß	425

„Rossini und das Libretto“

Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Fakultät Sprach- und Literaturwissenschaften, 4.–7. Oktober 2007

Organisation: für die Universität Bamberg: DINA DE RENTIIS, ALBERT GIER (Wissenschaftlicher Beirat der DRG)

DEUTSCHE ROSSINI GESELLSCHAFT

Zusammenfassungen der Vorträge

MARCO BEGHELLI (Bologna), *Le didascalie nei libretti rossiniani*

Die Regieanweisungen (Didaskalien) sind ein integraler Bestandteil des Libretto-Textes und müssen entsprechend respektiert werden, trotz der gegenteiligen Gewohnheit mancher Regisseure. Die frühen Opernlibretti wiesen praktisch keine Didaskalien auf, während sie zu Beginn des 20. Jhs ausufern. Nach einem kurzen geschichtlichen Überblick und einer konzeptionellen Definition der Didaskalien werden einige Fälle aus Rossini-Libretti in Bezug auf ihren Niederschlag in der Partitur betrachtet: Es sind Fälle, in denen Rossini die Vorgabe des Librettisten genau beachtet, oder solche, wo er sich davon entfernt. Abschließend folgen einige Anmerkungen bezüglich der Aufnahme von Didaskalien in eine kritische Ausgabe.

MATTHIAS BRZOSKA (Essen), *Von Olympie zu Guillaume Tell: zu Rossinis französischen Libretti*

Der Beitrag untersucht die Libretti der drei großen französischen Opern Rossinis vor dem Hintergrund der Gattungsnormen der Tragédie lyrique. Die gattungsgeschichtliche Situation ist einerseits durch die Forderung gekennzeichnet, historische Ereignisse unter der Maßgabe der *vérité historique* darzustellen, andererseits aber blieb für die Solistenhandlung ein *lieto fine* konstitutiv. Insofern ist Rossinis *Le Siège de Corinthe* auf die letzte französische Oper Gaspars Spontinis, *Olympie*, bezogen, deren erfolglose erste Fassung ein tragisches Finale mit Doppelsebstmord der Protagonistinnen hatte. Die zweite Fassung mit einem problematischen *lieto fine* war in Paris etwa ein halbes Jahr vor Rossinis Oper erstmals aufgeführt worden. *Le Siège de Corinthe* stellt daher den Versuch dar, erneut einen historischen Stoff mit einem tragischen Finale zu präsentieren. Rossinis Untergangstableau kann als bewußte Vermeidung eines Finales interpretiert werden, dessen Dreh- und Angelpunkt erneut ein auf offener Szene vollzogener Selbstmord der Hauptfigur gewesen wäre, der auch 1826 noch als Verstoß gegen die Gattungsnormen der Tragédie lyrique galt. Deutlich eleganter ist die Lösung, die Jouy in der französischen Fassung des *Mosè in Egitto* realisierte: Die Entscheidungsszene der Hauptfigur beseitigt gegenüber der italienischen Fassung die Inkongruenz der Charakterisierung der Hauptfigur und motiviert deren Rettung deutlich besser. In *Guillaume Tell* stellt sich das Problem des tragischen Finales nicht; allerdings werden in der musikedramatischen Gestaltung Züge offenbar, die für die weitere gattungsgeschichtliche Entwicklung vorausweisend wurden.

PAOLO FABBRI (Ferrara), *I libretti delle cantate sceniche*

Der Vortrag widmet sich den theatralischen Handlungen in einem Akt, die Rossini als Gelegenheitswerke geschrieben hat. Bislang wurden sie in den Rossini-Katalogen den Kantaten zugeordnet, so wie es die Musikkritiker des 19. Jhs seit Zanolini getan haben und wie es implizit der Musikverlag Ricordi billigte, indem er sie aus der Gesamtausgabe der Bühnenwerke ausschloß. Dabei haben wir es mit Werken zu tun, die sich von reinen Kantaten unterscheiden, da sie ein Minimum an effektiver Bühnenhandlung und nicht nur ein Bühnenbild verlangen, und die gegenüber den Einaktern (Farse) einen eigenen Typus darstellen. Hier sollen die Stoffe und ihre Behandlung betrachtet und die diversen Lösungen untersucht werden, die sich in dieser Gattung, anders als in der Farsa, wegen der unterschiedlichen Aufführungsanlässe sehr breit gefächert darstellen.

MARTINA GREMLER (Bonn), *Rossinis Libretti und die Zensur*

Im Zusammenhang mit den Opern Rossinis begegnen uns verschiedene Einzelfälle von Zensur. *L'Equivoco stravagante* wurde aufgrund der im Libretto vorhandenen Anzüglichkeiten verboten, *L'italiana in Algeri* und *Il turco in Italia* teilweise unter verändertem Titel gegeben, angeblich um politische Assoziationen, den Gedanken an ein vereintes Italien, auszuschließen. Mehrfach wurden aus Zensurgründen Nummern gestrichen oder Textteile verändert, und ein aufgrund der Freiheitsthematik brisantes Werk wie *Guillaume Tell* erschien in Italien in gravierend umgearbeiteter Form als *Rodolfo di Sterlinga* oder *Vallace*. Der Vortrag versucht, vor dem Hintergrund der damaligen Zensurpraxis insbesondere in den italienischen Staaten und im Vergleich zu den Zensurfällen bei anderen Komponisten wie Giuseppe Verdi eine zusammenfassende Betrachtung dieses Aspekts hinsichtlich der Werke Rossinis zu liefern. Dabei werden die in Relation mit der Zensurfrage häufig auftauchenden Gemeinplätze, etwa die Fokussierung auf die Fälle politischer Zensur oder die Betonung der „besonderen Strenge“ der Behörden in den Theaterstädten Rom und Neapel, kritisch hinterfragt.

ARNOLD JAOBSHAGEN (Köln), *Rossinis Librettist Andrea Leone Tottola*

Unter Rossinis neapolitanischen Librettisten nimmt Andrea Leone Tottola mit vier Operntexten (*Mosè in Egitto*, *Ermione*, *La donna del lago* und *Zelmira*) eine zentrale Stellung ein. Dessen ungeachtet ist über den Werdegang des Autors bislang nur wenig bekannt. Der Beitrag wird Tottolas Wirken an den verschiedenen Opernbühnen Neapels nachzeichnen und seine Rolle für die Entwicklung des Musiktheaters in der süditalienischen Metropole im frühen 19. Jh. zu bestimmen suchen.

BERND-RÜDIGER KERN (Leipzig), *Das Libretto und seine Vorlage. Fallbeispiel*

Ausgangspunkt ist die Frage, welcher Anteil an dem Libretto dem Komponisten zukommt, der das Textbuch nicht selbst verfaßt. Eine der Möglichkeiten, das festzustellen, ist der Vergleich mit der literarischen Vorlage einschließlich älterer Libretti. Dabei ergeben sich für den *Barbiere* zwei gravierende Unterschiede, die Introduction und das erste Finale, in denen der Chor eingeführt wird. Da die Vorlagen für den *Barbiere* aber sehr alt sind, läßt sich nicht deutlich sagen, wieweit diese Änderungen dem Zeitgeschmack entsprechen oder wirklich Rossinis Wünschen. Anderes gilt für das Verhältnis zu neueren Vorlagen, z.B. *L'italiana in Algeri* und *Matilda di Shabran*, wohl auch für *La Cenerentola*.

SAVERIO LAMACCHIA (Bologna), *I „cugini“ parrucchieri italiani di Figaro*

Daß die berühmte Kavatine des Figaro "Largo al factotum" im *Barbiere di Siviglia* 1816 in musikalischer Hinsicht eine absolute Neuheit darstellte, wird allgemein anerkannt. Bezüglich der dramaturgischen Situation und des poetischen Stils hat GIOVANNI CRISTEN anhand des Cicala in Salieris *Angiolina* bereits nachgewiesen, daß das Stück alles andere als neuartig ist. Hier werden nun weitere frisierende Vorfahren und ein etwas jüngerer ‚Vetter‘ des berühmten Barbiers vorgestellt und ihr vermutlich direkter Bezug zum Libretto Sterbinis aufgezeigt. Dies führt zur Feststellung, daß der *Figaro* Rossinis, auch weil er sich an italienischen Vorbildern orientiert, nicht nur im Textvergleich, sondern auch von der Typologie und den Charakteren her ein anderer ist als der *Figaro* von Beaumarchais.

FRIEDRICH LIPPMANN (Bonn), *Rossinis Stil in seinen Opere buffe und deren Szenentypen*

Das erste Kapitel beschäftigt sich mit Rossinis Buffa-Stil, ausgehend von Schriften S.KUNZES, C. DAHLHAUS, F. D'AMICOS und P. FABBRIS. Das Stilbild ist facettenreicher, als die meisten Schriften ahnen lassen; Rossinis Stil läßt sich kaum auf eine Formel bringen. Das zweite Kapitel gilt den immer wieder begegnenden Szenentypen: breite Introduziona; lange Cavatina einer mehr oder weniger komischen Figur; langes, meist mehrteiliges Duett mit viel Parlando; I. (großes) Finale; großbesetztes Ensemble im II. Akt; es werden einige Beispiele zitiert.

RETO MÜLLER (Sissach), *Libretto-Hinweise in Briefen und Dokumenten*

Da Rossini normalerweise Hand in Hand mit seinen Librettisten arbeitete, gibt es nicht, wie etwa bei Verdi, eine umfassende Korrespondenz, aus der seine Anforderungen an das Textbuch hervorgehen. Daß Rossini dennoch nicht jeden beliebigen Text vertonte und bei der Wahl der Librettisten, der Stoffe und der Ausgestaltung des Textes eine entscheidende Rolle spielte, soll anhand der erhaltenen Briefe und Dokumente aufgezeigt werden.

UDO REINHARDT (Mainz), *Der Stoffkomplex um Pyrrhos, Andromache, Hermione und Orest:*

Text – Bild – Tradition (mit Dias)

Zu Beginn wird der genannte Stoffkomplex abgeleitet aus den Grundkategorien, denen ein griechischer Einzelmythos traditionell folgt, hier zunächst als dramatische Realisierung in Euripides *Andromache* (ca. 425 v.Chr.), ergänzend in weiteren literarischen Quellen (z.B. Hygin, fab. 123; Vergil, Aeneis 3,292ff.; Ovid, Heroides 8) und bildlichen Darstellungen der Antike. Entscheidender Ausgangspunkt der neueren Rezeptionsgeschichte (incl. Ikonographie) ist dann die Tragödie *Andromaque* (1667) von Jean Racine, der in intensiver Auseinandersetzung mit der antiken Tradition eine ganz neue Konzeption des Stoffes entwickelt. An dieser literarischen Neufassung orientieren sich verschiedene dramatische Versionen (bis hin zu F.Bruckner, *Pyrrhus und Andromache*, 1953); daneben wirkt Racines Tragödie als unmittelbare Vorlage zahlreicher Opern und Ballette (bis hin zu Gioachino Rossini, *Ermione* 1819; Libretto: Andrea Leone Tottola).

ALESSANDRO ROCCATAGLIATI (Ferrara), *Interventi rossiniani nei testi dei librettisti*

Obwohl nur wenige Briefe und Dokumente den konkreten Umgang Rossinis mit seinen Librettisten bezeugen, läßt sich aus unserer Kenntnis der damaligen Gepflogenheiten schließen, daß bei der Ausarbeitung der Libretti Art und Intensität der Zusammenarbeit zwischen den Dichtern und dem Komponisten stark schwankten, z.B. je nach der Dauer ihrer gemeinsamen Präsenz am Aufführungsort der Oper. Von diesen Bedingungen konnte auch die Qualität und Quantität von Rossinis Eingriffen in den Text des Dichters während der Komposition abhängen. Eine differenzierte Betrachtung der Unterschiede zwischen Libretto und Partitur liefert ggfs. aufschlußreiche Hinweise über Rossinis Kompositionsweise im allgemeinen oder Details der Entstehungsgeschichte einzelner Opern im besonderen.

FABIO ROSSI (Messina), *L'eredità librettistica del linguaggio di Goldoni*

Angesichts der Wirkung Carlo Goldonis, eines der Väter der italienischen Komödie, auf die Libretto-Tradition ist es legitim, den Einfluß seiner Texte auf Rossinis Libretti zu untersuchen. Fünf Richtungen lassen sich unterscheiden: 1. Goldoni als direkte Quelle (*La gazzetta*, marginal auch *Il turco in Italia*); 2. Goldonis Stilmittel wie z.B. Weiberlist, Metatheater (Theater im Theater), Chaos-Finali, Liebes- vs. Interessenheirat; 3. der auf Goldoni zurückzuführende Wortschatz; 4. der nachhaltige linguistische Einfluß Goldonis, der sich u.a. in den charakteristischen Ausdrucksweisen der Personen manifestiert, wie z.B. das viel geschmähte Libretto von *L'equivoco stravagante*; 5. eine konzeptionelle ideologische Nähe zwischen Goldoni und Rossini, in bezug auf Planung und Improvisation, Konvenienz und psychologisch-dramaturgische Auslotung der Personen, Realitätssinn und Theaterkonvention.

SEBASTIAN WERR (Thurnau), *Deutsche Übersetzungen ausgewählter Rossini-Libretti*

Der Beitrag befaßt sich mit Problemen der Übersetzung von Opern Rossinis im Deutschland des 19. Jhs, die anhand einiger Beispiele aus Theatern in Berlin und München exemplifiziert werden.

ALBERTO ZEDDA (La Coruña), *Libretto e direttore d'orchestra*

Der Dirigent stellt den Dreh- und Angelpunkt einer Operaufführung dar; er muß von der Auswahl der übrigen Interpreten und der Ausrichtung der Produktion überzeugt sein, denn indem er den Taktstock erhebt, übernimmt er bis zum Schluß die Gesamtverantwortung. Zwei Elemente bestimmen die Lesart einer Aufführung: die Partitur des Komponisten und der Text des Librettisten. Der Dirigent kann sich nicht allein an den musikalischen Notationszeichen orientieren, er muß auch den literarischen Text berücksichtigen, den der Komponist in organischer Weise assimiliert hat. Umgekehrt darf der Regisseur den Text nicht ohne den Filter der Musik lesen, da er die dramaturgische Bedeutung, die der Komponist dem Text bereits verliehen hat, nicht auslöschen kann. Nur so kann es zwischen Dirigent und Regisseur zu einer engen Zusammenarbeit kommen, die für die Kohärenz einer Produktion unabdingbar ist. Mit Blick auf Praxisfälle werden Veränderungen des Handlungsortes und der Handlungszeit, Texteingriffe und Ergänzungen oder Streichungen von Arien diskutiert.

Podiumsdiskussion: ALBERT GIER (Bamberg; Gesprächsleitung), NORBERT ABELS (Chefdramaturg der Oper Frankfurt), RICHARD ARMBRUSTER (Musikredakteur beim Norddeutschen Rundfunk, Hamburg), LORENZO BIANCONI (Direktor des Dipartimento di Musica e Spettacolo der Universität Bologna), TINA HARTMANN (Dramaturgin, Literaturwissenschaftlerin, Librettistin, Stuttgart), *Wie liest man ein Libretto?*

**Internationales Symposium an der Universität für Musik und darstellende
Kunst Wien (Wien, 2./3. Oktober 2008)**

Joseph Haydn und Europa: vom Absolutismus zur Aufklärung

Im Jahr 2009 wird des 200. Todestages von Joseph Haydn gedacht. Die große Wirkung von Haydns Persönlichkeit und Werken soll ein geplantes Symposium an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien reflektieren, welches Forscher und Musiker vor allem aus Frankreich, Deutschland und Österreich vereint. Die Organisation liegt bei LAURINE QUETIN, ALBERT GIER und GEROLD GRUBER (federführend). Neben wissenschaftlichen Beiträgen soll auch in Konzerten ein Ausschnitt des Haydnschen Œuvres geboten werden. Geplant ist die Veröffentlichung der wissenschaftlichen Beiträge bereits im Haydn-Jahr 2009.

Joseph Haydn ist für die kulturgeschichtliche Entwicklung des 18. und 19. Jahrhunderts von mehrfacher Bedeutung. Seine musikalischen Innovationen, vor allem in Genres wie Streichquartett, Symphonie und Oratorium, haben maßgeblich zur Entwicklung der Musik beigetragen. Seine einschlägigen Werke prägten nachhaltig mehrere Generationen von Komponisten. Während seines langen Lebens (1732-1809) konnte er immer wieder erneut auf kompositionstechnische Entwicklungen reagieren und Maßstäbe setzen. Der „europäische“ Akzent seiner Wirksamkeit ist einerseits dadurch gegeben, daß er Mitte des 18. Jahrhunderts bahnbrechend zur Fusionierung regionaler Stile beigetragen hat, welche schließlich zur Etablierung des sogenannten ‚klassischen‘ Stils führte. Andererseits wurde er durch seine Reisen in den letzten beiden Lebensjahrzehnten zum Katalysator von Entwicklungen in Europa, die er zum Großteil selbst initiiert hatte. Ein weiterer wesentlicher Aspekt seines Lebens ist der soziologische Hintergrund seiner Tätigkeit. Viele Jahre lang stand er in den Diensten eines absolutistischen Fürsten, gleichzeitig nahm er das Gedankengut der Aufklärung in seine Werke auf. Am Ende seines Lebens war er als freier Künstler in Wien tätig.

Dieses breite Spektrum soll von den Teilnehmern der internationalen Tagung reflektiert werden. Sowohl der europäische Aspekt als auch die politische und kulturpolitische Dimension von Haydns Leben und Wirken werden in Beiträgen und Diskussionen erläutert.

Kontaktadressen: GEROLD W. GRUBER, Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien, Institut für Musikanalytik, Lothringer Str. 18, A-1030 Wien; Gruber-g@mdw.ac.at

LAURINE QUETIN, 3, rue de Savoie, F-74160 St Julien en Genevois; laurine.quetin@wanadoo.fr

ALBERT GIER, Universität Bamberg, Romanistik, D-96045 Bamberg; albert.gier@split.uni-bamberg.de

**Libretti des 20. Jahrhunderts in der Sammlung des
Dokumentationszentrums – Supplement I**

(vgl. hier 10,1-VIII)

CLAUDIO AMBROSINI [Textauswahl, Bearbeitung und Übersetzungen], *il canto della pelle – SEX unlimited. Der Gesang der Haut*. Komisches Melodram in zwei Teilen und einem Labyrinth von CL. A. Deutsche Erstaufführung (UA 24. März 2006 in Lyon) Stadttheater Fürth, 6./7./8. April 2007, Typoskript, 34 S.

W.H. AUDEN und CH. KALLMAN, *Elegie für junge Liebende. Elegy for Young Lovers*. Oper in drei Akten. Musik von HANS WERNER HENZE. Deutsche Fassung von LUDWIG LANDGRAF unter Mitarbeit von WERNER SCHACHTELI und dem Komponisten, Mainz: Schott 1961, 64 S.

—————, *The Rake's Progress*. Opera in Three Acts. Music by IGOR STRAVINSKIJ, in: Programmbuch Teatro Regio Torino. Stagione d'Opera 1999-2000, S. 107-172 [engl./it.]

SEM BENELLI, *L'amore dei tre re*. Poema tragico in tre atti. Musica di ITALO MONTEMEZZI, in: Programmbuch Teatro Regio Torino. Stagione d'Opera 2004-2005, S. 111-137

ERIK BERGMAN, *Der singende Baum (The Singin Tree)*. Libretto von BO CARPELAN. Sangbare deutsche Version von ULRIKE FLACKE-KARGER, London: Novello o.J., iv + 36 S.

VITO CALABRETTA, *Alex Brücke Langer*. Composed Portrait. Musik von GIOVANNI VERRANDO, in: Programmheft Nuovo Teatro Comunale Bolzano / Neues Stadttheater Bozen, Uraufführung 24. März 2003, S. 43-85

GEORG C. CLAREN, *Der Zwerg*. Ein tragisches Märchen für Musik in einem Akt, frei nach Oscar Wilde's *Geburtstag der Infantin*. Musik von ALEXANDER VON ZEMLINSKY, in: Programmbuch Teatro Regio Torino. Stagione d'Opera 2000-2001, S. 53-87 [dt./it.]

ARTURO COLAUTTI, *Fedora*. Dramma lirico in tre atti dall'omonimo dramma di Victorien Sardou. Musica di UMBERTO GIORDANO, in: Programmbuch Teatro Regio Torino. Stagione d'Opera 1999-2000, S. 85-123

GIOVACCHINO FORZANO, *Sly ovvero La leggenda del dormiente risvegliato*. Dramma in tre atti e quattro quadri. Musica di ERMANNO WOLF-FERRARI, in: Programmbuch Teatro Regio Torino. Stagione d'Opera 2000-2001, S. 97-126

MANFRED GURLITT, *Wozzeck*. Musikalische Tragödie in 18 Szenen und einem Epilog op. 16. Text nach Georg Büchners Fragment *Woyzeck*, in: Programmbuch Teatro Regio Torino. Stagione d'Opera 1999-2000, S. 107-145 [dt./it.]

PHILIP LITTELL, *A Streetcar Named Desire*. Opera in three acts based on the play by Tennessee Williams. Music by ANDRÉ PRÉVIN, in: Programmbuch Teatro Regio Torino. Stagione d'Opera 2002-2003, S. 100-181 [engl.-it.]

GIAN CARLO MENOTTI, *The Consul*. Musical drama in three acts, in: Programmbuch Teatro Regio Torino. Stagione d'Opera 2005-2006, S. 97-185 [engl./it.]

——, *The Medium*. Tragedy in Two Acts, in: Programmbuch Teatro Regio Torino. Stagione d'Opera 1998-1999, S. 139-199 [engl./it.]

KRZYSZTOF PENDERECKI, *Die Teufel von Loudon*. Oper in drei Akten. Libretto vom Komponisten. Nach *The Devils of Loudon* von Aldous Huxley, in der Dramatisierung von John Whiting, unter Benutzung der deutschen Übertragung des Dramas von Erich Fried, in: Programmbuch Teatro Regio Torino. Stagione d'Opera 1999-2000, S. 97-192 [it./dt.]

ARTHUR PIECHLER, *Pedro Crespo oder Der Richter von Zalamea*. Oper in drei Akten (6 Bilder) op. 55. Text nach CALDERÓN DE LA BARCA frei bearb. vom Komponisten, München: Rinn [1947], 57 S.

FRANCIS POULENC, *La voix humaine*. «Tragédie lyrique» in un atto. Libretto dall'omonima tragedia di Jean Cocteau, in: Programmbuch Teatro Regio Torino. Stagione d'Opera 1998-1999, S. 65-77 [frz./it.]

NINO ROTA ed ERNESTA RINALDI ROTA, *Il cappello di paglia di Firenze*. Farsa musicale in quattro atti da *Un Chapeau de paille d'Italie* di Eugène Labiche e Marc Michel. Musica di NINO ROTA, in: Programmbuch Teatro Regio Torino. Stagione d'Opera 2003-2004, S. 107-157

KAJJA SAARIAHO, *Adriana Mater*. *Opéra en sept tableaux*. Livret, London: Chester o.J., 64 S.

AULIS SALLINEN, *Kullervo*. Libretto. Finnish and English, London: Novello o.J. [© 1988], 49 S.

JEWGENI SAMJATIN, GEORGI IONIN, ALEXANDR PREIS e DMITRI SCHOSTAKOWITSCH. *Il naso [Nos]*. Dall'omonimo racconto di NIKOLAJ GOGOL'. Opera in tre atti e un prologo. Musica di DMITRI SCHOSTAKOWITSCH. [Versione ritmica di FEDELE D'AMICO con la collaborazione di ANGELO MARIA RIPELLINO], in: Programmbuch Teatro Regio Torino. Stagione d'Opera 2006-2007, S. 83-118

JÉRÔME SAVARY, *Carmen 2. Le retour*. Opera buffa in cinque atti. Musica di GEORGES BIZET et GÉRARD DAGUERRE, in: Programmbuch Teatro Regio Torino. Stagione d'Opera 2001-2002, S. 79-129 [frz./it.]

GERHARD STÄBLER, *Nachmittagssonne – Afternoon Sun*. Kammeroper für Bariton, Violine, Viola, Cello und Tonband zu Texten von KONSTANTINOS KAVAFIS (1863-1933).

Chamber opera for baritone, violin, viola, cello, and tape on texts by CONSTANTINE P. CAVAFY (1863-1933), Duisburg: Ear^{Post} edition 2005, [11] + 30 S.

JUDITH WEIR, *Blond Eckbert*. Libretto, London: Chester o.J., 32 S.

JUDITH WEIR, *Blond Eckbert* after Ludwig Tieck's *Der Blonde Eckbert*. [Deutsch von ALEXANDER GRUBER und FRANK HARDERS-WUTHENOW.] Vocal Score with German Text, London: Chester o.J., [3] + 122 S.

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)

Anhaltinisches Theater Dessau: Programmhefte Spielzeit 2006/07, u.a. Shaun McKenna – Stephen Keeling, *Heidi* (Musical)

URSULA MATHIS-MOSER, Innsbruck: Bulletin des Archivs für Textmusikforschung (BAT). Textmusik in der Romania, Nr. 19 (April 2007)

STEPHAN KÖHL, Bamberg: Claudio Ambrosini, *il canto della pelle – SEX unlimited. Der Gesang der Haut.* Komisches Melodram in zwei Teilen und einem Labyrinth. [Textauswahl, Bearbeitung und Übersetzungen Cl. A.]. Deutsche Erstaufführung (UA 24. März 2006 in Lyon) Stadttheater Fürth, 6./7./8. April 2007, Typoskript, 34 S.

PAUL SACHER STIFTUNG, Basel: Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung Nr. 20 (März 2007), 59 S.

Bamberger Vorträge zum (Musik-)Theater

Organisatoren: Prof. DINA DE RENTIIS (Romanistik), THOMAS BAIER (Klassische Philologie), ALBERT GIER (Romanistik), CHRISTOPH HOUSWITSCHKA (Anglistik), FRIEDHELM MARX (Germanistik)

Nr. 29 (9.1.2007) ALBERT GIER (Bamberg), *Venedig im Musiktheater*

Venedig ist nicht nur zu allen Zeiten ein Zentrum der italienischen Oper gewesen; die Geschichte und die Mythen dieser Stadt, ihre Kanäle und Paläste, die Tauben von San Marco, die Venezianer und (vor allem) die Venezianerinnen sind auch in zahllosen Opern (und Operetten) besungen worden. Anhand vieler Ton- und Videobeispiele sollen Aspekte des Venedig-Bildes im Musiktheater von Banchieri und Francesco Cavalli bis hin zu Othmar Schoeck und Malipiero dargestellt werden.

Nr. 30 (19.1.2007) [zugleich Eröffnungsvortrag des Deutsch-französischen Kolloquiums „Perspektiven der Libretto-Forschung“] SIEGHART DÖHRING (Thurnau), *Ein Schlüsselbegriff der Librettoanalyse: Verdis parola scenica*

Von Antonio Ghislanzoni, dem Textdichter der *Aida*, forderte Giuseppe Verdi wiederholt „bühnengemäße Formulierungen“; aber was genau verstand der Komponist unter einer *parola scenica*, und wie läßt sich dieses Konzept für die Musiktheaterwissenschaft fruchtbar machen? SIEGHART DÖHRING, vormals Direktor des Forschungsinstituts für Musiktheater der Universität Bayreuth und Herausgeber von *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, ist wie kein anderer qualifiziert, diese Frage zu beantworten.

Nr. 31 (30.1.2007) ISOLDE BRAUNE (Hannover), *Zum Phänomen des Sprachversagens bei Siegfried Wagner am Beispiel seiner Oper Schwarzschanenreich (1910)*

Der Vortrag behandelt das Sprachversagen, ein von Wagner bewußt eingesetztes Ausdrucksmittel, mit besonderer Berücksichtigung der Oper *Schwarzschanenreich*. Die Musik tritt an die Stelle des gesprochenen resp. gesungenen Wortes und vermittelt, was die Wortsprache nicht mehr ausdrücken kann, das Unsagbare. Zur Erläuterung dieses Phänomens werden Schiller (*Das verschleierte Bild zu Sais*), ein Denkmodell aus Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* sowie ein apokalyptischer Text (*Offenbarung Johannis*; mit Bezug auf die ohne Wort ertönenden „Stimmen“) herangezogen. Während in diesen Werken die „Enthüllung des geheimnisvollen Hintergrundes“ (Nietzsche) sprachlich ausgeführt wird, kommt dieser Hintergrund bei Wagner zum Klingen. Basierend auf dieser begrifflichen Situation folgt die Analyse einiger Beispiele für Sprachversagen in *Schwarzschanenreich*.

Nr. 32 (26.6.2007) ARNOLD MAURER (Bonn), *Carlo Goldoni und das Theater seiner Zeit*

An den venezianischen Dramatiker und Librettisten Carlo Goldoni soll mit diesem Vortrag im „Goldoni-Jahr“ erinnert werden. Geboren 1707 in Venedig, gestorben 1793 im nachrevolutionären Paris, gelang Goldoni in seinen Stücken die kongeniale Aufnahme alter Komödienmuster der *Commedia dell'arte* und deren Fortentwicklung hin zu Charakterkomödien. Die Schauspiele seiner Theaterreform literarisierten sogar das deutschsprachige Theater zur Zeit Lessings. Die Stadt Venedig verdankt Goldoni viel: wagemutige Theaterunternehmer, die bei ihm Stücke in Auftrag gaben, Schauspieler, die ihre Kunst in engem Kontakt mit dem Dichter ausüben konnten und seine Reform umsetzen halfen, die Spiegelung der sozialen Verhältnisse in den Schauspielen.

Nr. 33 (5.7.2007) WOLFGANG KISSEL (Bremen), *Anton Čechovs Dramen als Welttheater*

Anton Čechovs Dramen – *Die Möwe, Onkel Wanja, Drei Schwestern, Der Kirschgarten* – veränderten das russische Theater als Kunstform (Dramenschaffen, Inszenierungsstil, Schauspielkunst) innerhalb weniger Jahre von Grund auf und übten zusammen mit Stanislavskijs Inszenierungsmethode einen prägenden Einfluß auf das gesamte europäische Theater, ja das Theater der Welt aus. Sie bringen gegen Ende des 19. / Anfang des 20. Jhs eine neue Sicht der Welt und des Menschen auf die Bühne. Wenngleich Čechov in seinem Selbstverständnis und seinen Äußerungen unverkennbar Distanz zu den Symbolisten und Dekadenten hielt, bewegte sich seine Dramenkonzeption doch in einem schmalen Grenzbereich zwischen Realismus und Frühsymbolismus: Die banale Intrige der Stücke wurde durch vieldeutige Symbole (Möwe, Reise nach Moskau, Kirschgarten) in einer Weise überhöht, die weit über die Möglichkeiten des Realismus hinausging. Am Ausgang des 19. Jhs deutet Čechov die

historischen Veränderungen und Beschleunigungen der Moderne nicht als einseitig linearen Vorgang: Er arbeitet bereits in der *Möwe* mit komplexen Zeitmustern und Zeitfiguren und gibt zugleich dem Raum (vor allem dem Haus in verschiedenen Variationen) erhebliche Bedeutung. Seine Dramen setzen Vorstellungen über die lineare chronologisch meßbare Zeit außer Kraft und stellen stattdessen die Einwirkung der Zeit auf den Menschen dar. Čechovs Menschen befinden sich im Zustand des Überganges und sind daher nur wenig in der vorübergehenden Gegenwart zuhause, sondern auf die Vergangenheit oder Zukunft ausgerichtet. An ihnen wird deutlich, daß die Welteroberung der Neuzeit auch mit einem Weltverlust einhergeht. Die Menschen sind nach dem Verlust der großen Autoritäten "vaterlos". Ihre "Vaterlosigkeit" bedeutet nicht zuletzt, daß sie auf eine endgültige Wahrheit verzichten müssen oder schon verzichtet haben. Nach diesem Verlust treten die Grenzen menschlichen Handelns noch deutlicher hervor. Werden die "Vaterlosen" einander zumindest ertragen, d.h. in erster Linie ihre eigene Bedeutungslosigkeit ertragen? In einer Zeit, in der immer deutlicher (ökologische) Grenzen der modernen Selbstbezüglichkeit erkennbar werden, gilt es Welt und Wirklichkeit wiederzugewinnen, ohne in neue Dogmatik zu verfallen. Bei dieser Suche kann das Theater Čechovs Wegweiser sein.

Tagungen

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

14.–18.2.2007, Université François Rabelais de Tours: **Hernani – Ernani. 4 siècles d'opéras italiens inspirés par la littérature française** (Organisation: ALESSANDRO DI PROFIO – DAMIEN COLAS; u.a. M. KLAPER, *Ercole amante – Hercule amoureux: the poetics of the French translation of an Italian Tragedia per musica*; B. POROT, *Il Gran Cid de Jacopo Alborghetti et Jean-Baptiste Stuck (Livourne, 1715): le modèle tragique français à l'épreuve de l'opera seria*; M. CALELLA, *Heureux ou funeste? L'opera seria, la tragédie lyrique et la poétique du dénouement à la fin du XVIII^e s.*; R. STROHM, *Vivaldi's operas and French theater*; F. MENCHELLI-BUTTINI, *Echi raciniani ne La clemenza di Tito di Metastasio-Hasse (1759)*; P. RUSSO, *Opere italiane a Vienna su soggetto francese*; J.-PH. GROSPELLIN, *Idomeneo de Mozart et les accomodations du modèle tragique français*; CH. MAZOUER, *Mozart et la tragédie française*; M. NOIRAY, *De la comédie française au dramma giocoso: quelques cas de figure*; FR. IZZO, *Beaumarchais (and Da Ponte) Romanticized: Luigi Ricci's Le Nozze di Figaro*; M. EVERIST, *A Transalpine Comedy: The Interculturality of L'elisir d'amore*; C.M. SOLARE, *Cyrano de Bergerac, commedia eroica by Franco Alfano*; B. BANOUN, *Molière, Wolf-Ferrari, Strauss: Un transfert triangulaire, 1912-1913*; PH. GOSSETT, *Sources from the French theatrical tradition and their transformation in the operas of Rossini*; H. GREENWALD, *Zelmire / Zelmira: de Belloy, Tottola, Rossini, and Les Genres de*

Tragédies; P. FABBRI, *Francesismi nel teatro italiano di Donizetti*; G. MONTEMAGO, *Un Napolitain en Sibérie ou Le triomphe de la piété filiale. La dramaturgie romantique d'Otto mesi in due ore*; G. GIROUD, *Donizetti et La nonne sanglante*; G. STAFFIERI, *Scribe „masqué“: traduzioni, metamorfosi, adattamenti del grand opéra in Italia negli anni 40 dell'Ottocento*; G. LOUBINOUX, *Les sources françaises de la thématique de l'espace chez Puccini*)

26.5.2007, Bologna: **Undicesimo Incontro dei Dottorati di ricerca in Discipline musicali** (Veranstalter: Il Saggiatore Musicale in Zusammenarbeit mit dem Dipartimento di Musica e Spettacolo, Univ. Bologna; u.a. P. FAUSTINI, *Forme librettistiche e musicali nell'opera it. della 'transizione' (1865-1893)*; L. IZZO, *„Espressioni jazzistiche in un clima d'arte“: musiche di Bruno Maderna per un radiodramma*; Tavole rotonde: „L'opera monta in cattedra: la didattica del melodramma“; „L'esecuzione tradotta in parole: descrivere Toscanini, Furtwängler,...“)

8.–15.7.2007, Montpellier: **XIII^e Congrès International des Lumières. Sciences, techniques et cultures au XVIII^e siècle** (u.a. Sektion *A qui s'adresse-t-on?*, 11./12.7, organisiert vom Netzwerk „Lumières“ des künftigen PRES (La Rochelle, Limoges, Orléans, Poitiers, Tours): z.B. L. QUETIN, *Le livret d'opéra italien et ses paratextes*; J. BONNET, *Itinéraire d'un livret d'opéra: Tommaso Stanzani, Arsinoe*; C. CHAMPONNOIS, *Témoignages français et anglais publiés sur les pratiques lyriques en France et en Angleterre*)

15.–18.8.2007, Edinburgh: **Word and Music Studies: Sixth International Conference** (Veranstalter: International Association for Word and Music Studies, Organisatoren: PETER DAYAN und MARY BREATNACH; u.a. FR. VON AMMON, *Opera on Opera (on Opera): Self-referential Negotiations of a Difficult Genre*; W. BERNHART, *Christophorus oder die Vision einer Oper: Franz Schreker's Meta-operatic Testament*; B. KUHN, *Self-reference and Metareference in Leoncavallo's Pagliacci*; S. LODATO, *Capriccio's Self-referential Web*; D.FR. URROWS, *Phantasmagorical Metareference: the 'Pastiche Operas' of Lloyd-Webber's Phantom*; S. WILLIAMS, *Self-reference in Operatic Production*; M. HALLIWELL, *„The Play's the Thing“: Perspectives on Contemporary English-Language Literatureroper*)

17./18.8.2007, Bayreuth: **Angst vor der Zerstörung. Der Meister Künste zwischen Archiv und Erneuerung** (Int. Symposion der Bayreuther Festspiele und der FU Berlin; u.a. E.OSTERKAMP, *Kreative Zerstörung als ästhetisches Verfahren in Literatur und Oper des 19.*

Jhs; D. THOMÄ, „...will ohne Meister selig sein!“ Kann es eine Geschichte des Gesamtkunstwerks geben?; U. BERMBACH, *Zeitströmungen und ästhetische Produktion. Bemerkungen zum Zusammenhang von Politik, Gesellschaft und Inszenierungskonzepten*; D. BORCHMEYER, *Die Meistersinger von Nürnberg oder die Geburt der Kunst aus dem Geiste des Chaos*; L. GÖHR, *Über die Benennung Die Meistersinger: Namen und Namenlosigkeit in Wagners Oper*; A. MÜNGEN, *Nähe und Distanz. Die Meistersinger als Werk der ästhetischen Verführung?*)

13.–16.9.2007, Bern (Institut für Musikwissenschaft der Universität): **Erich Wolfgang Korngold – Wunderkind der Moderne oder letzter Romantiker?** (u.a. TH. HIRSBRUNNER, *„Im Treibhaus“. Wien um 1900*; K. PIETSCHMANN, *Ein „Ausweg aus der Sackgasse des zeitgenössischen Opernschaffens“? Korngolds Ring des Polykrates dies- und jenseits der Wunderkind-Euphorie*; J. ORTIZ, *Violanta – Korngolds Aufbruch in die Moderne*; H. HASLMAYR, *„...es träumt sich zurück...“ – Die tote Stadt im Licht der österreichischen Nachkriegskrisen*; J.M. FISCHER, *Das befremdende Hauptwerk. Überlegungen zum Wunder der Heliane*; G. WAIDELICH, *Kalkulierte Volkstümlichkeit in Korngolds Die Kathrin*; K. CLARKE, *Kunst oder Kommerz? Korngolds Operetten und Operettenbearbeitungen von Eine Nacht in Venedig bis zur Stummen Serenade*; L.M. FIEDLER, *Korngold und Max Reinhardt*)

23.–26.10.2007, Amsterdam (Institut für Theaterwissenschaft der Universität): **Orbis Pictus – Theatrum Mundi. Welt. Bild. Theater. Perspektiven des 21. Jhs, IX.** Internationaler Kongreß der Gesellschaft für Theaterwissenschaft

25.–28.10.2007, Växjö: **Imagine Media! Media Borders and Intermediality** (Veranstalter: Nordic Society for Interarts Studies [NorSIS], <http://www.kult.lu.se/kul/Norsis/INDEX.asp>)

26.–28.10.2007, Università degli Studi „Gabriele D’Annunzio“ di Chieti e Pescara / Conservatorio di Musica „Luisa D’Annunzio“ di Pescara: **Quattordicesimo Convegno Annuale della Società Italiana di Musicologia** (<http://www.sidm.it>)

7./8.11.2007, Olomouc: Int. Symposium **Intermediality: word – picture – sound**

“Papers on the following topics are welcome:

- Intermediality and semiotics
- Literature, theatre, film, photography, visual arts, music
 - Theoretical background of intermediality
 - Historical aspects of intermediality
 - Specific intermedial relations”

Kontaktadresse: PhDr. JAN SCHNEIDER, PhD., Katedra bohemistiky FF UP, Kůřkovského 10,
77180 Olomouc, Tschechien; krausovalenka@centrum.cz, Anmeldung bis um 30.6.2007

6.-9.12.2007, Berlin: Interaktion und Autorschaft – alternative Formen des Produzierens im Musiktheater der Gegenwart (Sitzung der Arbeitsgruppe Musiktheater der Gesellschaft für Theaterwissenschaft:

„Das Symposium begleitet den Musiktheater-Workshop „Try Out II“ von KLANGZEITORT, dem Institut für Neue Musik der UdK Berlin und HfM „Hanns Eisler“, in dem Vorübungen und Experimente zu verschiedenen Musiktheater-Projekten von Studierenden unternommen werden (...) Das Symposium selbst soll zwei Teile umfassen: Während des Workshops „TryOut II“ (6. bis 9. Dezember 2007) werden verschiedene Mitglieder der AG die interaktiven Prozesse innerhalb der Projekte beobachten. Am Samstagabend (8. Dezember 2007, ca. 18-21 Uhr) sollen aus dem Kreis der AG nach Probenschluß für alle Interessierten etwa vier kurze Referate (max. 20 min.) zum skizzierten Thema gehalten und diskutiert werden, die zentrale Fragestellungen, konkrete Beispiele und methodische Überlegungen zu alternativen Produktionsformen experimentellen Musiktheaters vorstellen. Im Anschluss an den Workshop findet am Sonntag, 9. Dezember (ca. 15 bis 18 Uhr) eine Diskussion in großer Runde statt, in der die Beobachter des Workshops aus den verschiedenen Projekten berichten und ihre Beobachtungen in kurzen Statements für die große Runde zur Diskussion stellen. – Wir bitten um Referatvorschläge mit einem kurzen Abstract (200 Worte) bis zum 15. Oktober 2007 an: contact@klangzeitort.de“)

3.–5.4.2008, Paris: Leos Janáček: culture européenne et création (Centre de recherche Patrimoines et Langages Musicaux Univ. de Paris-Sorbonne (Paris IV), in Zus.arbeit mit IEA 2115 „Histoire des représentations“, Univ. François-Rabelais Tours, Organisationskomitee: LENKA STRANSKA [stransky.stranska@noos.fr], BERNARD BANOUN [Bernard.Banoun@univ-Tours.fr], JEAN-JACQUES VELLY [jean-jacques.velly@paris4.sorbonne.fr]:

„Le colloque durera deux jours et demi et sera organisé en sessions thématiques consacrées aux questions majeures de l'œuvre de Janáček, et notamment, selon les communications proposées au comité scientifique:

- Janáček et son époque – parallèles, relations, échanges, influences;
- Style, poétique et langage musical;
- Œuvre orchestrale, musique de chambre et pour piano;
- Opéras (sources littéraires, style, traductions, mises en scène, etc.);
- Editions critiques et questions d'interprétation;
- Œuvres littéraires et théorie musicale;
- Conjonctions sensorielles et interaction entre parole, geste, texte et musique.

Les langues de communication seront le français, l'anglais et l'allemand. Les actes seront publiés.“

8.-10.5.2008, Wien: Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert (Veranstalter: Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Univ. Wien, Österreichisches Theatermuseum, Wienbibliothek. „Geplant sind die folgenden Schwerpunktthemen: Theaterhistoriographie und Archiv; Institutionalisierung einer akademischen Inter/Disziplin; Ideologien und Methoden; Theater, Film und Medien; Konstellationen von Praxis und Wissenschaft. Referate können unter Angabe eines Arbeitstitels bis zum 31. Oktober 2007 angemeldet werden an die Adresse birgit.peter@univie.ac.at“)

Lektüre-Notizen

(Von den Autoren übersandte Arbeiten sind mit * gekennzeichnet)

Musik-Almanach 2007/08. Daten und Fakten zum Musikleben in Deutschland, hg. vom Deutschen Musikrat, Regensburg: ConBrio 2006, 1528 S.

„Auf mehr als 1.500 Seiten fasst das Standardnachschlagewerk, das mit der neuen Ausgabe sein 20-jähriges Bestehen feiert, statistisches Material, Strukturinformationen und Sachdarstellungen zum deutschen Musikleben zusammen. Unter den Stichworten Musikalische Bildung und Ausbildung, Laienmusizieren, Orchester und Musiktheater, Musikfestspiele und Festivals, Zeitgenössische Musik, Populäre Musik, Musik in den Medien, Musik in der Kirche, Musikwirtschaft und Öffentliche Musikausgaben gibt die Jubiläumsausgabe Einblick in Strukturen und aktuelle Entwicklungen der Musikkultur. Die weit verzweigte Infrastruktur des Musiklebens spiegelt sich in Fachbeiträgen und mehr als 10.000 Einträgen zu Institutionen und Einrichtungen des Musiklebens mit Detailangaben zu Tätigkeit, Arbeitsergebnissen und Leitungsstrukturen mit allen relevanten Daten. Darüber hinaus werden Basisinformationen zum Musikleben in Europa vermittelt.“ (Pressemitteilung)

„*L'esprit français*“ und die Musik Europas. Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin. „*L'esprit français*“ et la musique en Europe. Émergence, influence et limites d'une doctrine esthétique. Festschrift für HERBERT SCHNEIDER, hg. von MICHELLE BIGET-MANFROY und RAINER SCHMUSCH (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, 40), Hildesheim – Zürich – New York 2007, XXIX + 839 S.

Eine Festschrift für HERBERT SCHNEIDER kann eigentlich nur die französische Musik „in ihren zahlreichen Verflechtungen mit der Staats- und Gesellschaftsgeschichte des Landes und vor allem auch der Kulturgeschichte Europas“ (Vorwort, S. VIII) zum Gegenstand haben. 57 Autoren aus sechs Ländern (ebd.) haben zu dem stattlichen Band beigetragen. Das Vorwort der Hrsg. (S. VIIIf.) würdigt den Jubilar als einen Forscher, „der geradezu leidenschaftlich die Berührung mit historischen Dokumenten such[!]“. JÉRÔME DE LA GORCE, der gemeinsam mit HERBERT SCHNEIDER die neue Lully-GA herausgibt, verfaßte die *Laudatio* (S. XI-XIII), auf die das statliche Schriftenverzeichnis (S. XIV-XXIX) folgt. – Die 57 „Mosaiksteine“ ordnen sich zu sieben „Tableaus“ bzw. Sektionen (S. VIII); im folgenden werden nur die Beiträge zum Musiktheater verzeichnet.

„*L'esprit français*“ comme doctrine esthétique. Théorie musicale, critique et idéologies: BUFORD NORMAN (*Truth and Beauty, Beauty and Truth: Is There a Classical French Esthetic?*, S. 10-19) stellt der auf Wahrheit und Ordnung ausgerichteten klassischen eine 'galante' Ästhetik der Emotionen und des Spektakulären gegenüber.

ALESSANDRO DI PROFIO („...l'opéra italien n'est pas autre chose qu'un concert...“ *Aventures et mésaventures d'un topos critique*, S. 20-30) bietet zahlreiche Belege (vom frühen 18. bis ins 19. Jh.) für die Auffassung, die it. Oper sei nur eine zusammenhanglose Folge von Arten, ein letztlich undramatisches ‚Konzert‘, während frz. Opern musikalische Dramen darstellten. – JEAN MONGRÉDIEN (*Entre Italie et France: Malentendus et vicissitudes d'un transfert culturel*, S. 76-86) zitiert ähnliche Stellen (vgl. S. 77f.); sein Aufsatz basiert auf den (vollständig erfaßten) Presse-Kritiken zu den Aufführungen des Pariser Théâtre-Italien in den Jahren 1801-1831 (vgl. S. 76), im Zentrum steht die willkürliche Bearbeitungspraxis (Beispiele: *Così fan tutte*, S. 80; Paisiello, Meyerbeer, Rossini).

PETER JOST (*Grètrys Mémoires ou Essais sur la musique und ihre zeitgenössischen deutschen Übersetzungen*, S. 41-55), zur 1790 erschienenen, leicht gekürzten (S. 44f.) Übers. des ersten Teils der *Mémoires* von Albrecht Christoph Kayser und zur stark bearbeiteten und gekürzten (vgl. S. 47f.) Übers. aller drei Teile von D. Karl Spazier (1800): „Kaysers Übers. stellt den Prototyp einer Arbeit

sine ira et studio dar, krank jedoch stellenweise am Mangel an Fachwissen und an fehlenden Kommentaren für Zusammenhänge und Sachverhalte, die den deutschen Lesern fremd gewesen sein müssen. Spaziers Übertragung leidet dagegen gerade am Übereifer, mit dem der Übersetzer den Originaltext für das deutsche Publikum zurechtstutzen will“ (S. 54).

MICHAEL FEND (*Der Lexikograph auf dem Kriegspfad: Momignys Polemik gegen die frz. Oper in der Encyclopédie méthodique*, S. 56-75) analysiert Momignys Artikel *Opéra* im der Musik gewidmeten Teil der *Encyclopédie méthodique* (2 Bde, 1791-1818): „Kanonisierung Glucks“ (S. 61f.), harsche Kritik an Grétry (S. 65-69), Mozart als (schwieriger) Komponist für Kenner (S. 69f.): „Momignys gewichtigste Beobachtung am Phänomen Oper ist die Dissoziation zwischen der Entwicklung der Kompositionstechnik und dem Stand der ästhetischen Bildung bzw. der Erwartung des Publikums“ (S. 75).

MATTHIAS BRZOSKA (*Joseph d'Ortigue. Der „Esprit“ des Neokatholizismus und das „Kunstwerk der Zukunft“*, S. 87-103), zu d'Ortignes von der Philosophie Lamennais geprägtem (S. 88) „soziologisch fundierten Wahrheitsbegriff“ (S. 89), zum Kampf, den er (an der Seite von Berlioz) „für Beethoven, die Instrumentalmusik und Berlioz, gegen die it. Oper, Fétis und den Akademismus des Conservatoire“ führte (S. 92), zur „zukünftigen Regeneration der Musik (...) aus der Synthese beider Schulen, der vokalen Rossinis und der instrumentalen Beethovens“ (S. 95), die d'Ortigue ansatzweise bei Meyerbeer verwirklicht sah (S. 99f.), und zum Einfluß seiner Vorstellungen vom ‚Kunstwerk der Zukunft‘ auf Wagner (S. 101f.).

Tradition courtoise et culture aristocratique: PIERRE BÉHAR (*La „Tragédie en musique“ et la tradition de l'esthétique de cour*, S. 180-190) zeigt, daß die *tragédie lyrique* an höfische Theaterformen (Pastorale, *ballet de cour*, *comédie-ballet*) anschließt (S. 184f.) und die Tragödie als Leitgattung verdrängt. – JOHN S. POWELL (*Music and Corneille's Andromède*, S. 191-207), zur Entstehungsgeschichte von *Andromède* (1650; Wiederverwendung der Bühnenbilder und -maschinen von Rossis *Orfeo*, S. 194) und zur Bedeutung der Musik Dassoucy's: „Corneille's cinema-graphic conception subjugated music to the function of providing a sonic backdrop for the visual effects“ (S. 197); andererseits „musical set-pieces, strategically placed throughout *Andromède*, contribute to the dramatic pacing of the work; moreover, in one instance Corneille appears to use the sensual appeal of music to distract from lexical meaning“ (S. 203).

REBECCA HARRIS-WARRICK (*Dance and Representation in the Operas of Lully*, S. 208-218) unterscheidet 'diegetischen' "dance that represents dance", "pantomime that narrates" und nichtnarrativen 'mimetischen' Tanz (S. 210). – JÉRÔME DE LA GORCE (*La musique et la danse dans les spectacles donnés par la troupe de Rosidor à Stockholm autour de 1700*, S. 219-227), zur Theatertruppe Rosidors, die seit 1699 in Stockholm spielte (sechs Tänzer, sieben Sänger, sieben bis acht Orchestermusiker, S. 224), und zu ihrem Repertoire, das neben *comédies-ballets* auch Akte und Szenen aus Opern Lullys umfaßt (S. 225). – SYLVIE BOUSSOU (*A la cour de Parme, une chorégraphie de Jean-Philippe Delisle pour Acis et Galatée*, S. 228-243), über die frz. Ballettruppe, die unter der Direktion Delistes seit 1755 in Parma spielte (S. 230-234); es folgt die Transkription von Delistes Notizen zu *Acis et Galatée* (S. 237-242).

Le chant – l'art populaire, sechs Beiträge zu Chansonniers und Chansons vom 16. bis zum 18. Jh. (S. 245-345).

Sécularisation de la musique religieuse? JEAN-PAUL C. MONTAGNIER (*Le Dialogus de anima d'Henry Du Mont et la cabale d'Isis (1677)*, S. 348-355) möchte die Motette, die im Sommer 1677 erstmals Louis XIV vorgetragen wurde (S. 351), als Mahnung an den erotisch allzu unternehmenden Monarchen (parallel zu Quinaults und Lullys *Isis*) verstehen. Die unbeweisbare (S. 354) These gewinnt dadurch, daß das Stück schon ca. 1668 komponiert wurde (S. 352), nicht an Wahrscheinlichkeit, im übrigen sind die Hinweise auf die Sünden der ‚Seele‘ so allgemein, daß wohl jeder der Zuhörer sie auf sich hätte beziehen können (oder eben nicht).

L'opéra et l'opéra comique: DAVID CHARLTON (*La Borde's Ironic Pastoral: Annette et Lubin*, S. 404-419), während Favarts Adaptation von Marmontels *conte moral Annette et Lubin* (UA 1762) sehr erfolgreich war (S. 408), konnte die Version des reichen Amateur-Komponisten Jean-Benjamin Laborde, zu der Marmontel selbst das Libretto schrieb, nur von Privattheatern aufgeführt werden, da Marmontel die Schwangerschaft der Bäuerin Annette (die einen päpstlichen Dispens braucht, um ihren Liebhaber Lubin heiraten zu können, weil der ihr Vetter ist) beibehalten hatte (S. 410). Das sozialkritische (S. 414) Stück sei „a very exceptional example of modern pastoral“ (S. 416).

MARK EVERIST (*Mozart and L'impresario [1856]*, S. 420-433), über die frz. Version (Text L. Battu und L. Halévy) von *Mozart und Schikaneder*, L. Schneiders und W. Tauberts Bearbeitung des *Schauspieldirektors* (1845; enthält fünf neu instrumentierte Lieder / Vokalstücke Mozarts, S. 421;

426); Offenbachs Absicht war „to use the prestige of a work by Mozart to identify [his] theatre as the home of more serious, musically ambitious, operetta“ (S. 433), um sich z.B. von Hervés Folies-Nouvelles abzusetzen (S. 423).

LOIS ROSOW (*Idomeneo and Idoménée: The French Disconnection*, S. 434-445) zeigt, wie Mozart und Varesco sich zu den Konventionen der frz. Oper verhielten, die Campras *Idoménée* von 1712 spiegelt. „In this case, where reworking involved absorbing an obsolete genre into a contemporary one, the act seems to reflect both appreciation for and ignorance of the model“ (S. 445). Da sie nur das frz. Libretto, nicht die Partitur kannten (S. 438), „Varesco and Mozart were unaware of the signals in Danchet's dialogues suggesting obsolete musical conventions unknown to them. In general, Danchet's dialogue poetry became a *tabula rasa*, on which Varesco could impose Italian conventions without much concern for anything discarded in the process“ (S. 444).

RAINER KLEINERTZ (*Zur Rezeption der Opéra comique in Spanien im 18. und frühen 19. Jh.*, S. 446-457, vgl. hier 12,25f.) registriert Opéra comique-Übersetzungen und -Aufführungen seit 1764 (*Le Maréchal ferrant* von Philidor, S. 449); zur nach 1800 „geradezu explosionsartig einsetzenden Rezeption frz. Opéras comiques in sp. Übers.“ (S. 453) vgl. die Übersicht, S. 454-456.

ALBERT GIER (*Falsche Propheten. Voltaires Mahomet als Napoléon in Felice Romanis Libretto für Peter von Winter*, S. 458-465) vergleicht Romanis *Maometto* (1817) mit Voltaires Tragödie (1742) und zeigt, daß der Prophet hier als „Doppelgänger Napoléons“ dargestellt ist (S. 461).

THOMAS BETZWIESER (*Zeitdauerangaben und frühe Metronomisierungen in frz. Opernpartituren der 1810er Jahre*, S. 466-485) verweist auf Boieldieus Zeitangaben für die Dauer einzelner Nummern im Partiturdruk des Einakters *Rien de trop* (1811, S. 471) und zeigt anhand der Pariser Opernpartituren 1815-1818, daß die frz. Komponisten zu den „Pionieren der Metronomverwendung“ zählten (S. 468).

CHRISTINE MARTIN (*Schuberts Einlagenummern für Hérold's La clochette* [1821]. *Zur Rezeption der Opéra comique in Wien*, S. 486-496), während die erste Nummer (ein komisches Duett) zeige, daß Schubert „mit dem Stil der Opéra comique vertraut war und diesen absichtlich imitierte“ (S. 489), versuche er in der großen Arie für den Protagonisten „eine Synthese von dt. Oper nach frz. Vorbild mit it. Einschlag“ (S. 493), überfordere dabei allerdings den Sänger (S. 495f.).

MANUELA JAHRMÄRKER (*Was war an der opéra comique so französisch? Rhythmus als Element der Werkdramaturgie – ein Versuch*, S. 497-522) unterscheidet „situationsbezogenen Rhythmus“, „Tanzrhythmus“ und „Rhythmus, bei dem das Bewegungsmoment allein den ausschlaggebenden Faktor darstellt“ (S. 502), und vergleicht drei Opern Aubers (auf Libretti Scribes): In *Fra Diavolo* kommt den „Siciliano-Rhythmen des Räubers Fra diavolo“ besondere Bedeutung zu (S. 509), im *Domino noir* spielen Tänze (mit sp. Kolorit) eine wichtige Rolle (ebd.); in *Haydée* gehören „die geradtaktigen Rhythmen (...) der Aktion, der Auseinandersetzung und der Seite Malipieris, die dreitaktigen Metren dagegen stehen ein [*sic*] für Feste, Festesfreude und für die Liebe“ (S. 515), auch im Sinne venezianischen Kolorits. [Lassen sich solche rhythmischen Muster unter dem von ANSELM GERHARD eingeführten Begriff der „tinta musicale“ fassen (vgl. hier 12,41)?]

NICOLE WILD (*Une contribution française: Le "Grand Théâtre" de Gand*, S. 523-533), Innenausstattung und Bühnenbilder des 1840 eröffneten neuen Theaters in Gent wurden bei den Pariser Werkstätten von Philastre und Cambon in Auftrag gegeben; der Spielplan zeigt „combien la culture française est omniprésente“ (S. 530).

GILLES DE VAN (*Donizetti entre Paris et Vienne*, S. 534-540) vergleicht Donizettis *Maria di Rohan* (1843, Text S. Cammarano) mit der frz. Vorlage: „Le vaudeville français est bien agencé mais il faut la médiation du librettiste pour que le musicien puisse y ajouter le pathos, l'émotion et le frisson tragique“ (S. 540).

MARCO MARICA (*Gli 'occhiali francesi': Verdi e il dramma romantico spagnolo*, S. 541-564) weist mit Recht auf die Bedeutung des frz. Theaters (Hugo, Scribe, S. 542; das Melodram, S. 545) für Verdi hin, der auch die sp. Dramen der Romantiker vor dem Hintergrund der frz. Dramenästhetik gelesen habe. [Das Verbrechen oder Unrecht, das die Dramenhandlung in Gang setzt, findet sich nicht nur im Opéra comique des 18. Jhs (so S. 547), sondern auch bei V. Hugo, vgl. *Hernani*, *Lucrece Borgia*, *Les Burgraves*...] Bei den Frauenfiguren des sp. Theaters sei das sexuelle Begehren stärker als bei ihren frz. Schwestern (S. 550); Helden wie Manrique oder Don Alvaro seien „tipi alla Zorro“ (S. 553). Ausführlich wird Cammaranos *Trovatore*-Libretto mit dem Drama von García Gutiérrez verglichen (S. 553-563).

DAMIEN COLAS (*Heldenporträts in den frz. Opern von Verdi*, S. 565-574) charakterisiert Henri in den *Vêpres siciliennes* (und auch Posa) als „rebellischen Helden“ (dessen „Grundtugenden Energie, Furchtlosigkeit, Widerspenstigkeit und Sippentreue“ seien, S. 566f.), der Typus stamme aus der

frz. Tragödie des 17. Jhs (vor allem Corneille). [Assur aus Voltaires *Sémiramis* scheint als „Höfling, der seinen Status nur aufgrund einer vorübergehenden Vereinbarung innehat“, S. 569, kaum zutreffend charakterisiert (immerhin hat er berechnigte Ansprüche auf den babylonischen Thron). Corneilles *Cid* ist keine „Tragödie“ (so S. 571), sondern eine Tragikomödie.]

ANNEGRET FAUSER (*Oscarine und Réginette: ein komisches Zwischenspiel in der frz. Wagnerrezeption*, S. 575-590), zur Operette *Oscarine* (Text Nutter / Guinon, Musik V. Roger; UA 15.10.1888, ein Jahr nach der *Lohengrin*-Aufführung unter Ch. Lamoureux [vgl. auch den Beitrag von M. HAINE, s.u.]), die sich „völlig in die Tradition des Pariser Operettentheaters“ einschreibe (S. 576); die Handlung folgt Adams *Postillon de Lonjumeau* (S. 571). In der Komponistin Oscarine wird „Wagnerisches Musikdrama als entmännlicht und steril“ dargestellt (S. 590), es triumphiert die frz. Musik, speziell der *Opéra comique* (S. 589). [Die Figur der Komponistin, die (bzw. deren Vater) einen begabten Sänger vertraglich an sich bindet, um die Aufführung ihrer Oper durchzusetzen, erscheint fast gleichzeitig auch in G. Feydeaus Komödie *Chat en poche*, UA 19.9.1888.]

Le „génie de la musique française“. Portraits et milieux: GRAHAM SADLER (*From Theme to Variations: Rameau's debt to Handel*, S. 592-697), zum Chor „Triomphe, victoire“ in Rameaus *Princesse de Navarre* (Text Voltaire), der auf einer Arie aus Händels *Samson* basiert (S. 593-595), und zur „assimilation of formal procedures“ in den *Nouvelles suites de pièces de clavecin*.

WOLFRAM ENBLIN (*„Je suis disposé à faire de tout pour Monsieur Liszt...“ Ferdinando Paër und die an ihn gerichteten Empfehlungsschreiben für Franz Liszt, Henriette Sontag, Frédéric Chopin und Sigismund Thalberg*, S. 634-643) teilt zwei Briefe Metternichs an Paër (sowie dessen auf Liszt bezogenen Antwortbrief) und ein Schreiben Joh. Nepomuk Hummels nach den Hss. mit; die Empfehlungen für Chopin sind nur indirekt bezeugt.

HUGH MACDONALD (*White Heat or Slow Burn? – Berlioz' Method of Working*, S. 644-653), zum Arbeitstempo Berlioz (im Durchschnitt habe er zwei bis drei Minuten Musik pro Woche geschrieben, S. 645) und zum oft langen Weg von der Idee zur Komposition: „Berlioz' music is slow-cooked. There were no microwaves in his kitchen“ (S. 653).

JEAN GRIBENSKI (*Pauline Viardot et l'apparition des musiques russe et finlandaise à Paris, à la fin du XIX^e siècle*, S. 654-661), über Pauline Viardots Beziehungen zu Rußland (S. 656f.); „l'influence de la musique russe [est] très réduite dans l'œuvre de Pauline Viardot compositrice“ (S. 658); es folgt eine Liste ihrer aus Rußland oder Finnland stammenden Gesangsschüler (S. 659-661).

MALOU HAINE (*Le ténor wagnérien Ernest Van Dyck aux concerts Lamoureux (1883-1887)*, S. 662-680), über den Beginn von Van Dycks Karriere bei den sonntäglichen Concerts Lamoureux, wo er u.a. Stücke aus *Tristan, Lohengrin* und der *Walküre* sang, und die denkwürdige (durch nationalistische Proteste überschattete) szenische Aufführung des *Lohengrin* am 3. Mai 1887 (S. 672-676), die den Beginn von Van Dycks Bühnenkarriere markierte und ihn (durch Lamoureux Vermittlung, S. 677f.) im folgenden Jahr nach Bayreuth führte.

„L'esprit français. Qu'en subsiste-t-il?“: ARNOLD JACOBSSHAGEN (*Expression und Inzidenz. Französische Musik im Stummfilmkino der Weimarer Republik*, S. 751-760), ein *Allgemeines Handbuch der Filmmusik* von 1927 wählt Beispiele bevorzugt aus den Werken Massenets (314), Verdis (78), Aubers (136), Tschairowskys (113) oder Puccinis (90, vgl. S. 751); „ohne ‚die Spitzenwerke unserer großen Meister‘ herauszufordern, verkörperte offenbar die makellose Klassizität Aubers ebenso wie die äußerst differenzierte musiktheatralische Charakterisierungs- und Ausdruckskunst Massenets ein der Filmmusik adäquates ‚juste milieu‘“ (S. 760).

REINHARD WIESEND (*Hans Pfitzners Straßburger Fidelio im Kontext zeitgenössischer Fidelio-Bearbeitungen*, S. 784-787), veröffentlicht einen (offenen) Brief von 1942, in dem Pfitzner erklärt, er habe als mus. Leiter der Straßburger Oper (1910-1916) nach der Kerkerzene die dritte *Leonoren*-Ouvertüre gespielt und den Chor „Heil sei dem Tag“ gestrichen.

Der gewichtige Band spiegelt die vielseitigen Interessen des Jubilars eindrucksvoll wider.

Knapp 100 Tage nach unserem Bamberger Libretto-Kolloquium (s.o.,1) lagen die Akten (ergänzt durch einige weitere Beiträge) gedruckt vor; das ist zum einen das Verdienst der Teilnehmer, die ihre Manuskripte erfreulich pünktlich vorgelegt haben, zum anderen (und vor allem) des Ehepaars QUETIN, das mit gewohnter Effizienz und Zuverlässigkeit die Redaktionsarbeit erledigt hat. Ihnen allen sei auch an dieser Stelle noch einmal herzlich gedankt.

Auf das Vorwort von LAURINE QUETIN (S. 7-10) folgen zwanzig Aufsätze zu Aspekten des Librettos vom 17. zum 20. Jh. ALBERT GIER (*Études récentes sur le livret – un bilan provisoire*, S. 11-27) versucht (auf der Grundlage der seit 2001 in diesen *Mitteilungen* veröffentlichten Notizen), Schwerpunkte und Desiderate der Libretto-Forschung zu bestimmen: „Deux observations s'imposent (...): il nous faut beaucoup plus d'éditions critiques de livrets, élaborées selon la bonne méthode philologique; et malgré la pléthore de monographies (...) le XX^e siècle reste le parent pauvre de la librettologie“ (S. 18f.).

SIEGHART DÖHRING (*Ein Schlüsselbegriff der Librettoanalyse: Verdis parola scenica*, S. 29-49) beginnt mit einer Lektüre der Briefe Verdis an Ghislanzoni, in denen von der *parola scenica* die Rede ist (S. 29-33), und weist dann auf Vorläufer von Monteverdi (S. 33f.) bis zu Scribe und Meyerbeer hin. Ob die *parola scenica* wirklich mit Busonis auf „Kürze, Bildhaftigkeit und Signalwirkung“ abgestelltem *Schlagwort* (S. 38) gleichgesetzt werden kann, wäre weiter zu diskutieren. Als verwandte Phänomene wird auch „die musikalische Reminiszenz, das Motivzitat“ (S. 41) einbezogen.

DANIELA SAUTER (*Elemente einer pietà-Poetik? Innamoramento per pietà. Die Variation einer handlungsmotivierenden Struktur von der Ekloge über die Pastorale zur Venezianischen Oper und in der Kantate*, S. 51-76) untersucht das Mitleid als Liebe auslösendes Element in der Ekloge (S. 55) und in Tassos *Aminta* (S. 56-58); beide Gattungen orientieren sich an einer Poetik der Wahrscheinlichkeit (S. 54f.), die im venezianischen Libretto durch *meraviglia* als (intellektuellen) *diletto* erzeugendes Element abgelöst wird (S. 60-64); infolgedessen werde z.B. in Strozzi's *Finta paza* (1641, S. 64-67) der *innamoramento per pietà* ironisch-parodistisch gebrochen (S. 66). – In Händels Kantate *Aminta e Fillide* (1708, S. 67-70) sind *speranza* und *costanza* notwendige Voraussetzungen dafür, daß dem zunächst ungeliebten Partner Mitleid (als Vorstufe zur Liebe) zuteil wird. [Dabei hat *speranza* offensichtlich die Funktion, die in der Tragikomödie, nicht aber in der Kantate möglichen Suizid-Versuche zu verhindern. – Im Zitat S. 70 sind die Versgrenzen nicht beachtet, es handelt sich um zwei vierzeilige Achtsilber-Strophen.]

MICHAEL KLAPER (*Der Beginn der Operngeschichte in Paris? Anmerkungen zu La finta paza (1645)*, S. 77-104): „Wesentlich verantwortlich für die Pariser *Finta paza* waren ein Bühnenbildner (Torelli), ein Choreograph (Balbi) und die in Paris weilende Commedia dell'arte-Truppe, die offenbar um Musiker ergänzt wurde. (...) Mit den Opernplänen Mazarins haben die Pariser Aufführungen der *Finta paza* nur indirekt etwas zu tun (...)“ (S. 80). Der Pariser Aufführung lag offenbar die Fassung im Repertoire der Febarmonici zugrunde (S. 82; vgl. die Synopse verschiedener Fassungen, S. 92-97). Es gibt „keinerlei Indizien einer spezifisch frz. Rezeption des Stücks“ (S. 84); die offenbar nicht vollständig gesungene (S. 85) Aufführung stand im „Traditionszusammenhang der Commedia dell'arte“ (S. 87; zur Bedeutung der Commedia dell'arte-Truppen für die Einführung der Oper in Frankreich vgl. S. 88-91).

ADRIAN LA SALVIA (*Die erste Aufführung einer Tragédie en musique in Italien: Armida (Rom 1690)*, S. 105-132) vermag den Verfasser der 1690 in Rom gedruckten, anonymen Übersetzung von Quinaults *Armide* als Jean Bertet zu identifizieren (S. 106); sie wurde (mit Lullys Musik) im Januar 1690 im Palais des frz. Botschafters aufgeführt (S. 107f.; zu den politischen Implikationen vgl. S. 109f.). Ausgehend von der Vorrede (zitiert S. 111f.) wird Bertets Übersetzungsmethode erörtert (S. 112-115). LA SALVIA hat die Mss. der übrigen Übers. Bertets, die als verschollen galten, in der Bibl. Municipale Avignon aufgefunden: „[die Balletlibretti] *Idylle sur la Paix* [von Racine, dazu S. 116-118; Text frz.-it. S. 124-128], *Le temple de la Paix* sind vollständig, *Amadis* und *Roland* in Teilen erhalten (...) Von den beiden Campistron-Übers. *Acis et Galatée* und *Achille et Polixène* fehlt jede Spur“ (S. 115).

MARCO ROSA SALVA (Licinio imperatore. *Un dramma di soggetto comico per il S. Giovanni Grisostomo*, S. 133-152) analysiert ein Libretto von Matteo Noris (1683), das sich durch die geringe Zahl der Rollen, wenige Schauplatzwechsel und den Verzicht auf Maschinezauber von seinen anderen Arbeiten für das Teatro S. Giovanni Grisostomo abhebt (S. 134); der lasterhafte Tyrann ist komisch dargestellt (S. 138), und da ihm mit Spartakus ein gebildeter, tugendhafter Räuber gegenüber-

gestellt wird, entsteht das Bild einer verkehrten Welt (S. 141). Es folgen Bemerkungen zu den Arienformen (S. 143-146) und Ballettszenen (S. 146f.).

HERBERT SCHNEIDER (*Voltaire als Librettist*, S. 153-182) verweist auf Voltaires selbstkritische Einsicht, für Operntexte (speziell für das Parodieren bereits vorhandener Musik) nicht besonders begabt zu sein (S. 155f.), und behandelt nacheinander seine drei *tragédies en musique* (S. 156-161), die beiden Festopern (S. 161-166; Voltaire definiert die *fête* „nach dem Vorbild der *fiesta teatrale* bzw. den *Drammi per musica* Metastasios“, S. 163; zu Voltaires Wertschätzung des *poeta cesareo* vgl. auch S. 169f.) und die beiden komischen Opern (S. 167-171); der Anhang (S. 173-177) bietet Übersichten über die Szenenfolge in den *tragédies lyriques* und der „opera buffa“ *Le Baron d'Oltrande*.

LAURINE QUETIN (Lucio Silla (1772), Lucio Cornelio Silla Dittatore (1802), *deux livrets écrits par Giovanni de Gamerra*, S. 183-203) stellt die beiden Sulla-Libretti Gamerras einander gegenüber: Während das von Mozart vertonte Buch den Bauregeln des metastasianischen *melodramma* folge (S. 189), gibt es in dem (invertiert gebliebenen) späteren den Wünschen der Kaiserin entsprechend (vgl. S. 190) verhältnismäßig wenig Arien und viele Chöre (S. 192). Das Libretto für Mozart sei von Einflüssen der „nouvelle sensibilité littéraire“ und des englischen Theaters (speziell Shakespeares) geprägt, 1802 stehe die „action politique d'un Silla orgueilleux et violent“ im Vordergrund (S. 197).

PIERRE DEGOTT („*Procurerò di ritornar inglese*“; *périple transgénérique et interculturel d'une œuvre maîtresse de la littérature anglaise*, S. 205-221) vergleicht Goldonis Komödie *Pamela* (1750), die aus Richardsons Verführer „le garant des valeurs nationales“ mache (S. 207), mit Goldonis eigener Libretto-Bearbeitung (zu Piccinnis Vertonung vgl. zuletzt hier 14,39), an der „l'enrichissement du discours poétique“ hervorgehoben wird (S. 209), und den beiden englischen Bearbeitungen von Edward Toms (1765, zu Piccinnis Musik) und Thomas Holcroft (1775, vertont von Michael Arne): „les versions scéniques anglaises du roman retrouvent certaines composantes du roman de Richardson“ (S. 206). – SYLVIE LE MOËL (*L'Europe romanesque dans le livret d'opéra-comique et de Singspiel après 1760*: Tom Jones (1765) et Don Sylvio von Rosalba (1765), S. 223-245) vergleicht Poinsets *Tom Jones*-Libretto für Philidor und das viermal vertonte *Don Sylvio*-Buch von Samuel Gottlieb Bürde (gedr. 1795): Poinset folge einer „double logique de concentration et de schématisation“ (S. 252); das sehr umfangreiche (S. 234) Buch Bürdes verzichtet auf das Wunderbare (S. 233) und konzentriert die abenteuerlichen Elemente in den beiden ersten Akten, während die Akte III-V eine Komödie darstellen (S. 235). „Les deux livrets ont (...) en commun l'absence de distance critique vis-à-vis de la représentation de leurs propres valeurs, raison et/ou sentiment“ (S. 240), während sich die Romanvorlagen gerade durch kritisch-ironische Distanz auszeichnen.

ANJA OVERBECK (*Auf der Suche nach dem „Libretto-Idiom“*. *Überlegungen zur französischen (und italienischen) Librettosprache*, S. 247-267) präsentiert erste Ergebnisse ihrer in Arbeit befindlichen Habilitationsschrift zur (it. und frz.) Librettosprache, die „Methoden und Programme der Korpuslinguistik, der Sprachstatistik sowie der Quantitativen Linguistik kombiniert“ (S. 250); der Vergleich von Quinaults *Roland*-Buch mit Romanis (fast 150 Jahre späterer) *Norma* führt zu uneinheitlichen Ergebnissen. [Das Verhältnis von „Schlüsselwörtern“ und konventionellem Librettoidiom scheint bei RINGGER (vgl. S. 247f.) nicht richtig gesehen: Durch die Verwendung von Archaismen und rhetorischen Figuren wie Hyperbata wird das Verständnis eher erschwert als erleichtert. Nur das it. Libretto des 19. Jhs bedient sich eines im Verhältnis zur zeitgen. Literatursprache antiquiert wirkenden Kunstidioms; das dürfte u.a. damit zusammenhängen, daß sich seit dem 18. Jh. ein Fundus formelhafter Wendungen herausgebildet hat, aus denen die Librettisten ihre Texte (immer noch) weitgehend zusammensetzen.]

CHANTAL CAZAUX (*Alexandre Soumet, Felice Romani: d'une Norma à l'autre*, S. 269-285) vergleicht Romanis Libretto mit seiner frz. Vorlage: „Romani a fait d'une tragédie néo-classique au fond romantique outré un *melodramma* romantique aux perspectives annoblies (...) Tout concourt dans son livret à donner à l'opéra une teinte de drame sacré“ (S. 281).

BERND ZEGOWITZ (*Kein Librettist in eigener Sache: Ludwig Rellstab und seine (verhinderte) Zusammenarbeit mit Giacomo Meyerbeer*, S. 287-304) skizziert die Entstehung des *Feldlagers in Schlesien* (S. 291-298; daß Rellstab, der eigentlich nur Scribes Textentwurf in deutsche Verse bringen sollte, „eigenständige, substantielle Eingriffe (...) vorschlug“, S. 295, war offensichtlich nicht im Sinne des Komponisten) und zu seinen vergeblichen Versuchen, Meyerbeer für die Komposition eines eigenen Librettos zu gewinnen (S. 298f.).

JOACHIM HERZ (*Operndramaturgie versus Schauspieldramaturgie. Kabale und Liebe / Luisa Miller*, S. 305-324) beschreibt, wie Cammarano und der Komponist „das Sujet eines Schillerschen

Dramas um[bauten] in das Sujet für eine Verdi-Oper“ (S. 305): Es galt, die vierteilige Standardform der Musiknummern „aus dem gewählten Sujet herauszulesen, sie in Handlungsführung und Text zu ermöglichen und zu plazieren“ (S. 307), auf die Hierarchie innerhalb des Sänger-Ensembles (vgl. S. 309-312 zur Figur der Lady Milford) und auf die Zensur (S. 313f.) Rücksicht zu nehmen. Außerdem kommen die Darstellung des Bösen (S. 315-317) und die Bedeutung der ländlichen Idylle zur Sprache (S. 317f.).

ANDREA SCHINDLER (*Wagners Erben. Mittelalterrezeption am Ende des 19. Jhs.*, S. 325-342) weist Wagners Einfluß auf „die Wahl bzw. die Ausgestaltung der Stoffe“ bei späteren Komponisten nach (S. 325) und stellt kurz *Walther von der Vogelweide* von A. Kauders (1895, S. 330-333), R. Beckers *Frauenlob* (1892, Text F. Koppel-Ellfeld, S. 333-335; diese beiden Opern weisen deutliche Parallelen zum *Tannhäuser* auf) und Pfitzners *Armen Heinrich* vor (1895, Text J. Grun, S. 335-337).

ANJA MÜLLER (*The Lords of the Rings: Wagner's Ring and Tolkien's 'Faerie'*, S. 343-360) stellt inhaltliche Analogien zwischen Wagners Tetralogie und Tolkiens *Lord of the Rings* zusammen (S. 344-350, v.a. zur Bedeutung der Ringe in beiden Werken) und setzt dann Tolkiens Verständnis von Fantasy in Beziehung zu Wagners Theorie des Musikdramas (S. 350-357): Im Zeitalter computer-animierter Filme „we may receive Wagner's tetralogy through Tolkien's trilogy – or vice versa“ (S. 357).

ISOLDE BRAUNE (*Zum Phänomen des Sprachversagens bei Siegfried Wagner am Beispiel seiner Oper Schwarzschanenreich* (1910), S. 361-383) versteht Sprachversagen als eine Form der „Unkenntlichmachung“ (S. 362) bekenntnisthafter Elemente: „Unausgesprochenes oder etwas, das mit Worten nicht mehr zu sagen ist, wird auf der unbegrifflichen Ebene der Musik artikuliert“ (S.364); „das Zentrum der Oper *Schwarzschanenreich* [bildet] ein sich im Unbewußten abspielende[r] Vorgang, der sich durch drei Erzählschichten (Drama, Erzählung, Titelmetapher) in wechselnden Gestalten abzeichnet“ (S. 373).

BERNARD BANQUIN (*Livret et esthétique de l'opéra dans les années 1920. Alkestis d'Egon Wellesz d'après Hugo von Hofmannsthal*, S. 385-405 [vgl. auch unten, S. 40]), aufgrund seiner „prédilection pour les actions scéniques dépourvues de tendances descriptives, littéraires et psychologiques“ (S. 391) reizte Wellesz Hofmannsthals *Alkestis* (nach Euripides, 1893/94). Er richtete sich den Text (in Abstimmung mit dem Dichter) selbst ein (S. 393-396). „*Alkestis* comprend des cérémonies, des processions, des pantomimes, qui ne pouvaient que combler la fascination de Hofmannsthal pour le geste, et qui plus est pour le geste non accompagné de la parole“ (S. 398) und steht damit der Ästhetik von Hofmannsthals Calderón-Adaptationen nahe (ebd.).

NICOLAS MORON (*La Suite vocale d'après L'Ange de feu de Serge Prokofiev*, S. 407-423), Prokofjew stieß 1919 in New York auf den Roman von Brjussow, der seiner Oper als Stoffvorlage diente (S. 407f.); bevor er die Komposition (im September 1927, S. 409) vollendete, begann er mit der Arbeit an der Suite (1922/23, S. 411f.), von der sieben Manuskriptblätter (alle zum ersten Satz, S. 414) erhalten sind.

THORSTEN PREUSS (*Die Erzählung als Libretto. Transformationsprozesse beim Medienwechsel am Beispiel von Funkopern: Hans Werner Henze, Winfried Zillig und Hermann Reutter*, S. 425-447) skizziert die kurze Geschichte der Funkoper (von 1929 bis in die 60er Jahre, S. 426), nennt den sehr unterschiedlichen Werken gemeinsame Merkmale (S. 426f.), hebt „die Mischung epischer und dramatischer Elemente“ als „ureigenstes Terrain“ des Genres hervor (S. 427) und exemplifiziert die Gattungsmischung an Henzes *Landarzt* nach Kafka (1951, S. 428-431), Zilligs *Verlobung in St. Domingo* nach Kleist (1957, S. 431-434), Henzes *Ende einer Welt* nach W. Hildesheimer (1953, S. 434-437) und Reutters *Brücke von San Luis Rey* nach Th. Wilder (1954, S. 437-440). Alle vier Werke erscheinen als „dramatisierte Erzähltexte (...) das Narrative [bleibt] das strukturell dominante Modell, in das dramatische Monolog- oder Dialogszenen nur eingebettet sind“ (S. 440).

Le arti della scena e l'esotismo in età moderna. The Performing Arts and Exoticism in the Modern Age, a cura di / edited by FRANCESCO COTTICELLI – PAOLOGIOVANNI MAIONE (I Turchini Saggi), Napoli: Turchini Ed. 2006, 722 S.

Zum Thema „Exotismus und Theater“ fand im Mai 2004 ein internationaler Kongreß in Neapel statt (in Zusammenarbeit mit der Univ. Paris III, und den Universitäten von Navarra, Dublin und Wien); dem Organisationskomitee gehörten neben den Herausgebern der gewichtigen Akten ELENA SALA DI FELICE und FEDERICO CASTALDO an. Die 31 Beiträge sind teils dem Musiktheater, teils dem Schauspiel gewidmet; hier sollen nur die Opernstudien besprochen werden. (Warum der schöne Band, der 27 italienisch, drei spanisch verfaßte Beiträge und nur einen einzigen auf englisch enthält, einen zweisprachigen Titel bekommen mußte, bleibt unerfindlich; fürchtete man, die Bezeichnung „arti della scena“ könne den Leser überfordern?)

SERGIO DURANTE (*Declinazioni dell'esotico nella rappresentazione in musica settecentesca*, S. 11-22) reflektiert über die Probleme, die Versuche einer Definition der kaum eindeutig faßbaren Kategorie 'Exotismus' aufwerfen.

WENDY HELLER (*Venezia in Egitto: Egyptomania and Exoticism in Seventeenth-Century Venetian Opera*, S. 141-155) gibt zunächst einen Überblick über die Kenntnis ägypt. Kultur im antiken Rom, in der it. Renaissance und im Barock (S. 142-146) und sucht dann nach Ägyptischem in den venezian. Libretti: Der Nil kommt (verkörpert durch einen Sängerdarsteller) erstmals 1651 vor (D. Varotari, *Cesare Amante*, vgl. S. 148f.), Pyramiden wären (der Bühnenbild-Beschreibung zufolge) erstmals 1658 im anonym überlieferten *Tolomeo* zu sehen gewesen (S. 152f.). Da zeitgen. Bühnenbilder selten exakt lokalisierbare Schauplätze abbilden, ist „the relative unfrequency with which the topic was used“ (S. 154) nicht wirklich erstaunlich. – JEAN-FRANÇOIS LATTARICO (*Il soggetto esotico nei melodrammi veneziani del Seicento*, S. 157-173) verweist auf die Vorliebe der Librettisten für türkische und persische Sujets (S. 157), zeigt, daß neben historiographischen Quellen und Reiseberichten (S. 159-162) vor allem Romane (S. 163ff.) als Vorlagen dienten, und geht auch auf linguistische Aspekte ein [die Sklavin Fatama in *Cirro* von Sorrentino / Cavalli, S. 166, spricht die traditionelle Lingua Franca]. Auffallend sind der Synkretismus, der sich z.B. in der Verwendung antiker Götternamen im exotischen Kontext manifestiert (S. 171), und die „profonda vacuità del luogo descritto“ (S. 172: Beschränkung auf wenige stereotype Bilder und Wendungen).

MELANIA BUCCIARELLI (*Echi tassiiani e rappresentazioni dell'Oriente al Teatro S. Angelo di Venezia*, S. 217-233) geht von E. SAIDS Orientalismus-Konzeption aus (S. 217) und stellt die Serie der acht Tasso-Opern, die zwischen 1687 und 1720 in Venedig aufgeführt wurden (S. 220), in den historischen Kontext der militärischen Erfolge des Westens im Kampf gegen das Osmanische Reich (S. 218). In Silvanis *Armida abbandonata* (1707, Musik G.M. Ruggieri) und *Armida al campo* (1708, Musik G. Boniventi) stehe wie schon bei Tasso (vgl. S. 220) einer christlich-männlichen die von Frauen dominierte orientalisch-exotische Sphäre gegenüber (S. 224-233).

DIANA BLICHMANN („So che un barbaro sei, né mi spaventi“. *Spunti esotici nella Didone abbandonata di Metastasio*, S. 235-270; Auszug aus einer noch nicht abgeschlossenen Diss. über „Sukzessive Aufführungen von Dramen Pietro Metastasio in Rom und Venedig“, vgl. S. 235n) unterstreicht, daß Iarba im Libretto als „incivile, selvaggio e spietato“ charakterisiert wird (S. 268, vgl. S. 238-243), und analysiert seine Arien in Leonardo Vincis Vertonung (Rom 1726, S. 243-270); die (pseudoeotische, vgl. S. 270) mus. Charakterisierung der Figur (Marschrhythmus, Tänze, S. 266; „la monotonia e il senso del primitivo esotico“, S. 270) unterstreiche die exotischen Elemente in Sujet, Szenerie und Kostüm.

NANCY D'ANTUONO (*Tra storicità e fantasia. La Historia de la conquista de Mexico (1684) di Antonio de Solís e il Motezuma del poeta Alvise Giusti (1733) con alcuni riferimenti al Concerto barocco di Alejo Carpentier (1974)*, S. 271-283) vergleicht Giustis Libretto für Vivaldi mit der Chronik von Solís y Ribadeneyra (vgl. S. 273) und stellt verwundert fest, daß der Librettist sich gewisse Freiheiten herausgenommen hat. Der Beitrag enthält manche Selbstverständlichkeit und einige Fehler [das S. 280 zitierte Terzett (vgl. auch S. 296f.) ist mitnichten ein 'Rezitativ', so S. 279; der Chor singt keine 'Arie', so S. 282]. – Wesentlich erhellender ist der Beitrag von STEFFEN VOSS zum gleichen Werk (*La musica riscoperta del dramma per musica Motezuma di Antonio Vivaldi*, S. 285-297); er stellt fest, daß „la costellazione dei personaggi del dramma è molto simile a quella trovata in altre opere serie di soggetto 'imperialistico' forse più convenzionali“ (S. 286); fundamental sei der Gegensatz zwischen „re barbaro“ und „condottiere eroico“ (ebd.). Die mus. Analyse (S. 288-297) zeigt, wie „l'azione marziale e violenta piena di scene sfrenate di combattimenti, incendi, suicidi

tentati e sacrifici umani interrotti determinano anche il carattere drammatico dei pezzi lirici“ (S. 297). – CESARE FERTONANI (*Vivaldi e l'esotico*, S. 299-309) ist sich mit den meisten anderen Beiträgern darüber einig, daß im 17./18. Jh. „l'esotismo si manifesta più nella scelta di alcuni soggetti (...) e nella loro messa in scena che non nella musica“ (S. 300). Folglich sucht er in Vivaldis Instrumentalmusik nach im weiteren Sinne Exotischem (S. 303) und findet z.B. parodistische Elemente im *Concerto alla rustica* RV 151 (S. 304-306) oder setzt *Il Proteo o sia Il mondo al rovescio* RV 544 in Beziehung zum Karneval (S. 309). Eine solche Ausweitung des Begriffs 'Exotismus' scheint einer konsistenten Terminologie-Bildung kaum förderlich.

CLAUDIO TOSCANI („*Alla turca*“: *varianti italiane di un idioma musicale europeo*, S. 311-328) zeigt, daß der Stil „alla turca“ seinen Ursprung in der Militärmusik der Janitscharen hat (S. 312f.); Merkmale sind neben Besonderheiten der Instrumentation (S. 313) z.B. „formule ritmiche continuamente ripetute e variate“ oder „formule melodiche che ruotano attorno a una nota centrale“ (S. 317). „È uno stile marcatamente coloristico, pseudo-barbarico, spesso dotato di una forte connotazione ironica“ (S. 318). Während sich in Paris und Wien je unterschiedliche „alla turca“-Traditionen herausbilden (S. 318), steht Italien diesem Stil zurückhaltend gegenüber, wie an der it. Bearbeitung von Grétry's *Caravane du Caire* (Text Morel de Chédeville, 1783) für Monza (Übers. Gius. Carpani) gezeigt wird (S. 312-328).

MARGARET E. BUTLER (*L'esotismo nell'opera torinese del settecento: Motezuma e il suo contesto*, S. 329-342), zum Opernbetrieb in Turin (S. 331; vgl. auch unten, 43) und zu Cigna-Santis Libretto (Musik de Majo, 1765), das sich vor allem durch den tragischen Schluß (der für die Aufführung in Turin modifiziert wurde, vgl. S. 337f.) als bemerkenswert modern erweist (Einflüsse Algarottis, S. 332, und Verazis, S. 337; Cigna-Santi kannte Giustis Libretto und Tagliacucchi's it. Version nach dem Entwurf Friedrichs II., S. 336). „L'opera si riferisce allegoricamente alla forza militare torinese“ (S. 342). – PAOLOGIOVANNI MAIONE („*Parli poi con suo stupore | de' miei casi il mondo intero*“: *il mito di Moctezuma sulla scena europea*, S. 343-364) bietet (nach einem Überblick über die kurze Karriere des Komponisten de Majo, S. 346-348) wesentlich eine Analyse von Cigna-Santis Libretto, in dem die Religionskritik Friedrichs II. abgemildert erscheine (S. 349).

PIERPAOLO POLZONETTI (*Quacqueri pistolieri: rappresentazione del personaggio americano nell'opera buffa tra esotismo e rivoluzione*, S. 365-381) zeigt, daß als Folge des amerikanischen Unabhängigkeitskrieges das Bild des friedliebenden Quakers, das Ranieri de' Calzabigi 1771 in *Amiti e Ontario* zeichnete (S. 366f.), durch den „quacquer pistolero“ (S. 368) verdrängt wurde: Nunziato Porta läßt in *L'americano in Olanda* (1778) einen Bewohner der Neuen Welt mit Repräsentanten der europäischen Aristokratie aneinandergesetzten (S. 368-371); in Giuseppe Palombas *Quacquera spiritosa* (1783, Musik P. Guglielmi) tritt eine 'emanzipierte' Frau auf, die in der Beziehung zu dem latent homosexuellen (S. 375f.) Mann, in den sie sich verliebt, die männliche Rolle übernimmt (S. 374-381).

FRANCESCO COTTICELLI (*Problemi della drammaturgia di Francesco Carlone. Appunti sui drammi esotici*, S. 383-420) zitiert Beispiele für die affektierte Bescheidenheit der Vorreden, mit denen der produktive und erfolgreiche Librettist und Komödiendichter Carlone auf die „congiura del silenzio dei letterati del suo tempo“ (S. 390) reagierte (S. 382-390), analysiert mit *I Napoletani in America* (für Piccinni, 1768) ein Beispiel für oberflächlichen Exotismus („qui prevalgono i toni del *divertissement* più spensierato“; S. 398, vgl. S. 395-399) und behandelt dann die Komödien *Gli Inglesi in America o sia Il selvaggio* (S. 399-401), *Il Colombo* mit der Fortsetzung *Gli'empì puniti* (S. 401-405; der Eroberer als „esempio di virtù insuperata e di assoluta fedeltà alla corona e alla missione civilisatrice“, S. 403) und *Vasco da Gama* (S. 405-407). Im Anhang wird eine Übersicht über den Inhalt der Carlone-Werkausgaben gegeben (S. 409-420).

ANTHONY R. DELDONNA (*Esotismo e dramma quaresimale nel tardo Settecento a Napoli: uno sguardo a Debora e Sisara di Sernicola e Guglielmi*, S. 421-448), zum Einfluß Saverio Matteis auf die Entstehung des neapolitanischen *dramma sacro* (S. 422-424) und zur Rolle des Librettisten Sernicola (S. 424f.); die textlich-mus. Analyse (mit Notenbeispielen) von *Debora e Sisara* (1788/89) erweist das Werk als „metafora politica e sociologica dello stato borbonico“ (S. 440); zu Einflüssen auf die Operproduktion der 90er Jahre vgl. S. 440f.

FRANCESCA SELLER – ANTONIO CAROCCIA (*Esotismi sonori nel diciottesimo secolo: strumenti e banda per la scena del San Carlo*, S. 449-462): Eine „banda sul palco“ (die meist aus Militärmusikern bestand) ist im Teatro S. Carlo erstmals 1756 nachweisbar (S. 451), exotische Instrumente waren seit den 1780er Jahren häufig (S. 452 und ff.).

ELENA SALA DI FELICE (*L'esotismo americano: seduzioni edonistiche e implicazioni etico-politiche*, S. 507-530) zeigt am Beispiel von Fuzeliers *Indes galantes*-Buch für Rameau (1735), wie

philosophische Positionen (z.B. das Bild des 'guten Wilden') ein Echo im Musiktheater finden (S. 508-513); der zweite Teil ihres Beitrags ist Voltaires Tragödie *Alzire* (S. 513-524) und der Opernversion Cammaranos und Verdis (S. 525-530) gewidmet, die „la vicenda amorosa intrecciata alla rivolta patriottica“ ins Zentrum rücke (S. 526). – Mit *Alzira* befaßt sich auch GUIDO PADUANO (*Alzire e Alzira: varietà di colonialismi*, S. 531-553), der zunächst (S. 531-548) eingehend die Figurenkonstellation der Tragödie Voltaires analysiert und anschließend zeigt, daß Cammarano die Konflikte zwischen den Protagonisten auf die private Ebene verlagert (S. 548), während der Chor als „veicolo privilegiato del messaggio risorgimentale“ fungiere (S. 551).

BRUCE ALAN BROWN (*Gli Sciti di Gluck*, S. 555-573) zitiert (S. 557n) zur Erklärung des Wortes *Pandur* das *Shorter Oxford English Dictionary* (was wir in Proseminar-Arbeiten hoffentlich alle monieren würden), und konstatiert, daß Gluck zur Charakterisierung der Skythen in *Cythère assiegée* (1759) und *Iphigénie en Tauride* (1779) „un idioma celettico“ verwende, „servendosi non solamente del diffusissimo 'stile turco', ma anche di altri stili nazionali di musica“ (S. 555; z.B. „musica alla boema o alla polacca“, S. 650).

MARINA MAYRHOFER (*Ideologia ed evasione, due occasioni esotiche per Salieri: Tarare (Parigi 1787) e Axur Re d'Ormus (Vienna 1788)*, S. 575-595) verfolgt die Entwicklung von der *tragédie lyrique* (S. 580) *Tarare* zu Da Pontes „dramma con numeri musicali“ (S. 584) *Axur* und geht zuletzt auf *Le Couronnement de Tarare* von 1790 ein (S. 586-588).

LUCIO TUFANO (*Orfeo in Caledonia. Primitivismo e intensità delle passioni nella Comala di Calzabigi e Morandi*, S. 597-622), zu einer der frühesten it. Ossian-Opern (zu ihnen vgl. zuletzt hier 13,46): Calzabigi veröffentlichte sein *Comala*-Libretto 1774 (S. 598; neben der Übers. Cesarottis, vgl. zu ihm S. 593f., könnte er auch den engl. Originaltext benutzt haben, S. 600), Morandis Vertonung wurde 1780 uraufgeführt (S. 600f.). Cesarotti hatte aus *Comala* eine Art musikalisches Drama mit 'rezitativischen' Passagen und *pezzi chiusi* gemacht, aber die metrischen Konventionen der Librettistik bewußt mißachtet (S. 602f.), Calzabigi bemüht sich um eine Normalisierung (S. 604). In Übereinstimmung mit Gedanken Vicos betrachteten Cesarotti und Calzabigi Intensität der Empfindungen und Bildhaftigkeit der Sprache als typisch für die archaische Zeit Ossians (S. 609-614). Morandis Vertonung erweist ihn als überzeugten Anhänger der Reform Glucks und Calzabigis (S. 615-622).

PAOLO MECHELLI (*Inês de Castro: un tema iberico nell'opera italiana degli anni Novanta del Settecento*, S. 623-667), zur historischen Inês de Castro (S. 623-625) und zur Tragödie von Houdar de la Motte (UA 1723), die den Stoff europaweit bekannt machte (S. 627-633; S. 640 zu it. Übers.en). It. Inês de Castro-Ballette zeigten seit den 70er Jahren des 18. Jhs den Tod der Protagonistin auf der Bühne (S. 635-639), während die Opern der 90er Jahre gewöhnlich mit einem *lieto fine* schließen (S. 644-646). Eingehender analysiert werden die Gefängniszenen in den Opern Giordanis (1793) und Bianchis (1794, S. 647-658); auf spätere Opernversionen wird nur summarisch hingewiesen (S. 658f.).

DEIRDRE O'GRADY (*Turchi in Italia e Italiani in Algeri: dal „nonsenso“ al „buonsenso“*. *Dal teatro di Goldoni al libretto del primo Ottocento*, S. 669-678) findet in den Libretti des frühen 19. Jhs keine realistische Darstellung einer fremden Kultur, sondern „invenzione fantastica nel corso di viaggi in un mondo immaginario in cui trionfa il nonsenso, e in cui la parodia, la caricatura e la farsa portano paradossalmente al buonsenso“ (S. 669). Die folgenden, sprunghaften Bemerkungen zu *L'Italiana in Algeri* und *Il turco in Italia* bringen wenig Neues.

FRANCESCO BISSOLI (*Turcherie e satira del genere nella rivisitazione operistica di un soggetto goldoniano: Tutti in maschera (1856) di Carlo Pedrotti*, S. 679-700) stellt eine (vielleicht zu Unrecht, vgl. S. 699) vergessene komische Oper vor: Das Libretto von Marco Marcelliano Marcello basiert auf Goldonis *Impresario delle Smirne* (S. 679-681), scheint aber auch von *Il turco in Italia* beeinflusst (S. 686); im Vordergrund steht nicht die Theater-Satire, sondern eine Liebesgeschichte (S. 682). Zu Pedrottis Musik vgl. S. 689-695.

**Sublimazione e concretezza dell'eros nel melodramma. Rilievi linguistici, letterari, sessuologici e musicologici* a cura di FABIO ROSSI (L'italiano errante, 5), Roma: Bonacci 2007, 346 S.

"Il melodramma è (...) tra le forme musicali e teatrali quella più strettamente connessa con la sessualità, o, meglio, col sessuale che caratterizza qualunque essere umano" konstateren FABIO ROSSI und CARMELO SCAVUZZO in ihrer Einleitung zum vorliegenden Band (S. 7-21, Zitat S. 14f.); daß die Opern- und Librettoforschung dieses Thema bisher eher vernachlässigt hat (S. 18), mag für die frühere Zeit mit "motivi di censura" (ebd.), für die Gegenwart eher mit der Komplexität des Gegenstands zu erklären sein, der neben musik-, literatur- und theaterwissenschaftlichen auch anthropologische, medizinische, kulturhistorische... Kompetenzen fordert. Die Initiative zu einer „giornata di studi“ in Messina, die den transdisziplinären Anspruch schon im Titel trug, ging bemerkenswertere Weise von linguistischer Seite aus (S. 17), die vorliegenden Akten versammeln zehn Beiträge zum Musiktheater vom 18. Jh. bis zur Gegenwart.

ALFONSO GIANLUCA GUCCIARDO (*L'eroticismo (s)velato nel melodramma italiano. Tra fisio- e nosotopia*, S. 23-66) forscht in 46 Libretti vornehmlich des 18. und 19. Jhs (vgl. die Liste, S. 27-29) nach (implizit) Sexuellem. Da man gewöhnlich findet, was man sucht, und da er häufig Einzelstellen unabhängig vom größeren Kontext betrachtet, erscheint ihm Dulcamaras „elisir“ als Vorläufer von Viagra (S. 35n), das *Serva padrona*-Libretto wird (vom ersten Vers „Aspettare e non venire“ an) zur Auseinandersetzung Ubertos mit seinen Potenz-Problemen (S. 37f.), Renzo in Mascagnis *Silvano* fordert Matilde angeblich zum „*cunnilinctus*“ auf (S. 50f.), etc. Dem Reinen ist alles rein. Umgekehrt auch.

CARMELO SCAVUZZO (*L'amore e gli innamorati nei libretti di Goldoni*, S. 67-103) registriert lexikalisch und syntaktisch Auffälliges wie Verwendung von Umgangssprache (S. 75-78 [nicht nur hier wäre die lit. Tradition stärker zu berücksichtigen; das Sprichwort „chi ben comincia è alla metà dell'opera“, zit. S. 78, findet sich z.B. auch in der Eingangsszene von Guarinis *Pastor fido*]), Feuer der Leidenschaft (S. 81f. [seit der Antike belegt, bes. häufig bei Petrarca]), „vocabolario dell'inganno“ (S. 83-85), (hypokoristische) Diminutiva (S. 86-89), Liebe als Krieg (S. 97f. [lit. Gemeingut seit Ovid]), etc. Die Sprache der Libretti „oscilla tra il melodrammatico e il prosaico“, hervorgehoben wird „la capacità dell'autore di variare sul tema attraverso una larga escursione lessicale“ (S. 103).

DARIO TOMASELLO (Don Trastullo & Co. *Scherzare con i fanti e con i santi nell'opera napoletana del Settecento*, S. 105-120) stellt nach einem *tour d'horizon* zur Geschichte der Buffa in Neapel (S. 105-110) Jommellis Intermezzo *La cantata di Don Trastullo* vor (UA Rom, Teatro Valle, 1749, Text an., vgl. S. 111). Höhepunkt des ersten Teils ist eine von Don Trastullo vorgetragene Kantate über den Untergang Trojas, deren Komik auf der „alternanza (...) di espressioni auliche e di sublimi caduti in un tono più rozzo“ beruht (S. 117).

FABIO ROSSI (*Rossini e il „mal d'amore“*, S. 121-145; vgl. auch hier 13,44f.) vergleicht Rossinis Buffe und Serie in Hinblick auf die Darstellung von Erotik und Sexualität. In beiden Gattungen sei die Liebe das Zentrum des semantischen Horizonts (S. 129), aber während die Buffa deren Allmacht demonstriere (S. 130-132), handle die Serie vom Ende der Liebe durch Tod oder Verzicht (S. 133). Verdis Libretti knüpften eher bei Rossinis Buffe an (S. 138f.), allerdings: „se l'opera seria contiene soltanto la lingua aulica (A), quella buffa contiene invece A + B (lingua bassa) + C (lingua colloquiale)“ (S. 142).

MICHELE BORDIN (*Lucrezia Borgia o i veleni dell'eros (dal dramma di Hugo al libretto di Romani per Donizetti)*, S. 165-188) analysiert Hugos Drama und seine Quellen (S.165) und geht der Beziehung zu Racines *Phèdre* nach (S. 174-179), die er Romanis Libretto-Version behandelt: Die Abschwächung des Inzest-Motivs und Tilgung des Muttermords (S. 180) mögen der Rücksichtnahme auf die Zensur geschuldet sein, stimmten aber auch zu Romanis klassizistischer Position (S. 180f).

ALBA CREA (*Fedra o dell'amore insano nel melodramma*, S. 189-225) verfolgt die Tradition des Stoffes von Euripides (für den Phaedras Liebe zu Hippolytos noch nicht inzestuös ist, S. 190f.) und Seneca (S. 191f.) über Racine (S. 194f.) bis zu den bekannteren Opernbearbeitungen des 18. bis 20. Jhs: Rameau, *Hippolyte et Aricie* (1753, Text S.-J. Pellegrin; nicht Phaedra, sondern die Liebe der Titelfiguren steht im Zentrum, S. 196-199); Tommaso Traetta, *Ippolito ed Aricia* (Parma 1759, Text C.J. Frugoni nach Pellegrin; Versuch einer Synthese aus Tragédie lyrique und Opera seria, S. 200-203); Paisiello, *Fedra* (Neapel 1788, Text Luigi Bernardo Salvini; „*Fedra neoclassicista*“, trotz des *lieto fine*, die Protagonistin sei Senecas Phaedra verwandt, S. 204-208); Giovanni Simone Mayr, *Fedra* (Mailand 1820, Text L. Romanelli; nur drei Hauptfiguren, Aricie kommt nicht vor, S. 209-

213); Ildebrando Pizzetti, *Fedra* (1915, Text D'Annunzio; Dominanz des Erotischen, "pulsioni oniriche sospese sopra il tempo", S. 214-218); Sylvano Bussotti, *Fedra* (UA Rom 1988; "un doppio omaggio a Pizzetti ed a Racine", S. 219-225).

JOHANNES STREICHER (*Sul sacro tra Salammô, Salome e Sancta Susanna. Primi appunti*, S. 227-264) verfolgt die Beziehung zwischen Sakralem und Erotischem in der Musik des 19. und 20. Jhs (z.B. zur Bedeutung des Tanzes, S. 231ff.) und gibt im Anhang (S. 248-264) eine Liste einschlägiger Werke (mit Schwerpunkt auf den Jahren ca. 1870-1930), die nicht nur Opern, Oratorien, Lieder und Instrumentalstücke, sondern auch Dichtungen, Filme und Werke der bildenden Kunst berücksichtigt. *Qui trop embrasse peu étirent*: Natürlich ließe sich unendlich viel ergänzen, von Goldmarks *Königin von Saba* (und m.E. ist auch *Aida* einschlägig) über Massenets *Griseldis* und Respighis *Belfagor* (die beide mit einem Marienwunder enden), Martinus *Hry o Marii* [vgl. unten, 57f.], Prokofjevs *Feurigem Engel*, Gottfried von Einems *Jesu Hochzeit* oder A. Corghis Wiedertäufer-Oper *Divara – Wasser und Blut* (1993) bis hin zum Genre der Kirchenoper (zu dem der Österreicher Herbert Vogt zahlreiche Beiträge geliefert hat) und einigen der von S. BRUHN (vgl. hier 14,54f.) besprochenen Christus-Opern. Natürlich ist man trotzdem dankbar für STREICHERS Liste, die durchaus einige Trouvaillen enthält.

MARCO BEGHELLI (*Sublimazione canora dell'eros operistico*, S. 265-273), illustriert an historischen und modernen Beispielen die erotisierende Wirkung der Singstimme und die durch Musik und Besetzungskonventionen (z.B. Hosenrolle) erzeugte Zweideutigkeit scheinbar harmloser Texte.

Den nützlichen Band beschließt ein Gespräch, das FABIO ROSSI und ALFONSO GIANLUCA GUCCIARDO mit dem Sopranisten ANGELO MANZOTTI führten (*L'essenza della voce*, S. 275-291; zu seiner Gesangstechnik, S. 280f., 289; über Vorbilder und Kollegen, S. 282f., Regisseure, S. 285, u.a.m.).

*ELISABETH ROTHMUND, *Heinrich Schütz (1585-1672): Kulturpatriotismus und deutsche weltliche Vokalmusik. „Zum Aufnehmen der Music / auch Vermehrung unserer Nation Ruhm“* (Coll. Contacts, Série III – Etudes et documents, 63), Berne: Peter Lang 2004, XVII + 449 S.

Die von JEAN-MARIE VALENTIN betreute Diss. wurde (in frz. Sprache) 1994 an der Univ. Paris IV–Sorbonne angenommen. Mehrere Aufsätze der letzten Jahre haben wesentliche Ergebnisse bekannt gemacht (vgl. hier 14,26f.;30). Jetzt liegt das ganze auf deutsch vor (bei der Endredaktion sind einige, in der Regel allerdings nicht sinnstörende Druckfehler stehengeblieben).

Frau ROTHMUND versteht ihr Buch (im Sinne ihres Lehrers) als Beitrag zu einer „kulturwissenschaftlich orientierten Germanistik“ (S. 5), die nicht reine Literaturwissenschaft sein will. Die von Schütz vertonten Texte interessieren sie als Beispiele des „Sprach- und Kulturpatriotismus“ vor allem der deutschen Protestanten zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges (S. 3), „am Beispiel von Schütz' Leben und Werk“ soll „die Frage nach der Errichtung und Definition einer deutschen Nationalkultur im 17. Jh.“ beantwortet werden (S. 19). Das bedingt eine „Rückkehr zu den [von Schütz vertonten] Texten“ einschließlich der Paratexte (S. 21).

„Die ersten zwei Kapitel“ des Buches „sind den kulturellen und geistesgeschichtlichen Voraussetzungen gewidmet – Schütz' Verhältnis zur deutschen Sprache und deren Stellenwert in seinem Werk, sowie seiner Einstellung zu Deutschland, den anderen Nationen und ihrer jeweiligen Rolle in der Gestaltung der nationalen und der europäischen Kultur(en). Vor diesem Hintergrund werden die in diesem Kontext entstandenen Werke analysiert; die musikalischen Kompositionen – soweit sie erhalten sind – und die Textgrundlagen in deutscher Sprache, sowie alle anderen dichterischen und dichtungstheoretischen Texte, die nicht nur in Schütz' Umfeld, sondern auch – direkt oder indirekt – dank seiner Initiative entstanden. Den Kernbereich des schützischen Kulturpatriotismus bildet die Suche nach den Bedingungen, unter welchen in Deutschland und in deutscher Sprache die damals

progressivsten und erfolgreichsten Formen der Vokalmusik – Madrigal und Oper – geschaffen werden und produktiv weiterbestehen konnten. Dieser besonderen Suche ist ein Großteil der vorliegenden Arbeit gewidmet. Nach der Untersuchung der dichterischen Voraussetzung für jede Form des Rezitativs – der zentralen Frage des deutschen Madrigalverses –, wird nach den Bedingungen der Komposition anspruchsvoller Bühnenmusik gefragt. Abschließend wird Schütz' Versuch der Schaffung einer Oper, d.h. eines durchgesungenen Dramas in deutscher Sprache mit großem Anteil an Rezitativcn, genau nachgezeichnet und die möglichen Gründe für den relativen Misserfolg dieses Unternehmens in Betracht gezogen. Analysiert werden dabei sowohl Form und Ästhetik der Textbücher – inklusive der Theoretisierung, die mit ihnen einher ging oder ihnen folgte – als auch der historische, kulturelle, soziale und politische Kontext, in welchen das Vorhaben eingebettet war. (S. 25f.)“

Deutschland scheint Schütz weniger als politische Größe denn als (durch seine Sprache geprägter) Kulturraum interessiert zu haben (S. 74f.). Auch die Tätigkeit deutscher Musiker begriff er „in einem gewissen Sinne“ als „Dienst am Vaterland“ (S. 107). – Das Kapitel über das Madrigal (S. 125-192) behandelt neben den (wenigen) erhaltenen Madrigal-Vertonungen Schützens auch Caspar Zieglers Traktat *Von den Madrigalen* (1653).

Das vierte Kapitel (S. 193-254) bietet „eine möglichst vollständige Bestandsaufnahme der Bühnenwerke (...) zu denen Schütz mit mehr oder weniger großer Sicherheit die Musik komponierte“ (S. 195). Ziel des Komponisten war, „ein deutsches Repertoire für die weltliche Musik nach it. Muster zu erstellen“ (S. 200). Neben *Dafne* werden Schützens Kompositionen für die königliche Hochzeit in Kopenhagen 1634 (S. 209-237), die Ballett-Oper *Orpheus und Euridice* (1638, Text August Buchner; S. 240-242) und die Ballette *Paris und Helena* (1650) sowie *Der Triumphierende Amor* (1652) besprochen, zu denen David Schirmer die Libretti schrieb (S. 246-254). – Das fünfte Kapitel (S. 255-314) ist vor allem *Dafne* (1627, Text von Opitz nach Rinuccini) gewidmet; Frau ROTHMUND weist nach, daß es sich nicht um ein Auftragswerk handelte (die Aufführung, außerhalb des offiziellen Festprogramms der Fürstenhochzeit in Dresden 1627, ging offenbar auf Schützens Initiative zurück, S. 273-278); der Anschluß ans Gattungsmodell des Trauerspiels (S. 287) ist in Deutschland verständlich, steht aber in eklatantem Gegensatz zur Positionierung der it. Libretti im Gattungssystem. Buchners *Orpheus*-Libretto bedeute einen klaren Fortschritt auf dem Weg zur deutschen Oper (S. 298). Auch Opitzens *Judith* (nach Salvadoris Libretto für Marco da Gagliano, S. 301) sei ursprünglich als Operndichtung konzipiert (S. 304), dann aber zum Schauspiel umgeformt worden. [Daß Schütz noch 1633 „die Tatsache, dass die Aufführenden gleichzeitig singen und spielen“, als „neuartig“ bezeichnen konnte, S. 310, schließt nicht aus, daß in Deutschland auftretende Commedia dell'arte-Truppen auch Opern in ihrem Repertoire hatten, vgl. hier 11,20f.]

Das sechste Kapitel (S. 315-366) bietet detaillierte metrische Analysen der Libretti Opitzens, Buchners und Schirmers; es zeigt sich, daß Opitz „die Besonderheit der Madrigalform offensichtlich völlig unbekannt war“ (S. 335), während Buchner der it. Praxis am nächsten kam (S. 344). Der (relative) Mißerfolg des Opernprojekts (S. 367-399) wird zum einen mit der „Vorliebe für den Tanz“ (S. 367) erklärt, die den Ballet de Cour zur beliebtesten Form höfischer Unterhaltung werden ließ (S. 394); zum anderen wird die Zusammenarbeit Schützens mit Opitz als *dialogue des sourds* beschrieben: „Heinrich Schütz vermochte es nicht, Opitz zu erklären, was von ihm erwartet wurde, und dem Dichter, dem es auf diesem noch unerforschten Feld an Anhaltspunkten fehlte, gelang es nicht, für eine Form, deren Besonderheit er nicht erkannte (und größtenteils auch nicht erkennen konnte), ein zufriedenstellendes deutsches Äquivalent zu schaffen. (S. 385)“

[Im letzten Vers von Schützens Fest-Gedicht, S. 48, ist „eine Zäsur zwischen *veneramur* und *opem*“ nicht „unvorstellbar“ (S. 49), es handelt sich vielmehr um die geläufige rhetorische Figur des Hyperbatons.]

[Georg Friedrich] Händel, *Riccardo primo, Re d'Inghilterra. Richard der Erste, König von England*. Opera in tre atti. Libretto: Paolo Antonio Rolli nach Francesco Briani. HWV 23. Deutsche Übersetzung von MICHAEL PACHOLKE. Klavierauszug nach dem Urtext der Hallischen Händel-Ausgabe von ANDREAS KÖHS, Kassel etc.: Bärenreiter 2007. BA 4081a, XVII + 245 S.

[Georg Friedrich] Händel, *Tolomeo, Re d'Egitto. Tolomeo, König von Ägypten*. Libretto: Niccolò Francesco Haym nach Carlo Sigismondo Capece. HWV 25. Deutsche Übersetzung von MICHAEL PACHOLKE. Klavierauszug nach dem Urtext der Hallischen Händel-Ausgabe von MICHAEL PACHOLKE, Kassel etc.: Bärenreiter 2007. BA 4058a, XIX + 296 S.

Den kritischen Ausgaben im Rahmen der Hallischen Händel-Ausgabe (*Riccardo Primo* von TERENCE BEST, 2005; *Tolomeo* von MICHAEL PACHOLKE, 2000) folgen jetzt die Klavierauszüge mit zweisprachigem Text. – TERENCE BESTs Vorwort zu *Riccardo primo* (dt. S. IV-VIII) informiert knapp über die Entstehungsgeschichte der Oper, die Unterschiede zwischen erster und zweiter Fassung, den historischen Hintergrund und den Inhalt der Oper; für das Vorlagen-Libretto Brianis (Venedig 1710) wird auf das Vorwort der Partitur-Ausg. verwiesen. Die Übersetzung von Rollis ist. Text ist singbar, obwohl mit Aufführungen in dt. Sprache natürlich kaum zu rechnen ist; vielleicht ist das auch besser so, denn wenn z.B. in Orontes erster Arie „V'adoro, o luci belle“ (# 4) aus vielfach wiederholtem „voi m'infiammate il sen“ jeweils „das Feuer drang ins Herz“ wird, bedauert man jeden Sänger, der den Kampf mit der Konsonantengruppe *rz* aufnehmen müßte (Costanza ergeht es nicht besser: In ihrer Arie „Lascia la pace all'alma“ [# 7], was vielleicht etwas zu salopp mit „Lass mir doch meine Ruhe“ wiedergegeben wird, müßte sie im A-Teil sechsmal „nicht in mein Herz“ wiederholen). Obwohl der deutsche Text auf Reime verzichtet, klingt manches ungelenkt, vgl. die erste Arie Costanzas (# 2: „Se per l'amato bene, / fra l'angosce e fra le pene / anch'io l'alma spirerò. // Non lo vidi, e pur l'adoro; / e sì grave è il mio martoro, / che s'è morto io non vivrò.“); „Wenn hier starb der Heißgeliebte, / mach auch ich aus Angst und Kummer / meinem Leben bald ein End. // Sah ihn niemals, doch bet' ich an ihn; / ach, so schwer trag' ich am Kummer, / wenn er tot ist, sterb' auch ich.“ Seien wir pedantisch: Abgesehen davon, daß zweimal „Kummer“ in sechs Zeilen ein bißchen viel ist, entspricht „der Heißgeliebte“ nicht der Stillage von „l'amato bene“, die erste Strophe impliziert einen Suizid, von dem im it. Text nicht die Rede ist, und bei „doch bet' ich an ihn“ ist die Prosodie zumindest eigenwillig. Dennoch erfüllt die Übersetzung ihren Zweck, Verständnishilfe (vor allem) für die Sänger zu sein.

Der dt. Text des *Tolomeo* bietet ein ähnliches Bild. Neben der ersten Fassung von 1728 (S. 2-179) enthält der Klavierauszug alle neuen Nummern der zweiten Fassung (von 1730, S. 180-265) und der dritten (von 1733, S. 265-294), sowie eine noch vor der ersten Aufführung 1728 ersetzte Arie Elisäs („Addio, Osmino, addio!“; S. 294-296). Die Einleitung von MICHAEL PACHOLKE (dt. S. IV-VII) ist vielleicht etwas ungerecht gegenüber Capeces geschickt konstruiertem Vorlage-Libretto (S. IV), bietet aber einen sehr erhellenden Vergleich von Hayms *Tolomeo*-Adaption mit dem zweieinhalb Monate vorher erstaugeführten *Siroe* (S. IV): In dem „literarisch wertvollen“ Metastasio-Libretto streicht Haym knapp 800 der 1800 Verse, 3455 Takten *Accompagnati* und *pezzi chiusi* stehen 988 Takte *Secco*-Rezitativ gegenüber; von den ebenfalls ca. 1800 Versen in Capeces *Tolomeo* sind knapp 500 beibehalten, ca. 150 hat Haym neu gedichtet; es gibt 3465 Takte *Accompagnati* und *pezzi chiusi*, aber nur 555 Takte *Secco*-Rezitativ. Die „lockere Dramaturgie“ Capeces, dessen Arien größtenteils gegeneinander ausgetauscht werden könnten (S. IV), erleichterte notwendige Bearbeitungen (bei Neueinstudierungen mit anderer Sänger-Besetzung) und kam Händels Wünschen offenbar mehr entgegen als die Konzeption Metastasios oder Zenos, von denen er bekanntlich nur wenige Libretti vertonte.

*PIERRE DEGOTT, *Haendel et ses oratorios: des mots pour les notes* (Coll. Univers Musical), Paris: L'Harmattan 2001, 426 S.

Von musikwissenschaftlicher Seite sind Händels Oratorien mehrfach, zuletzt von HANS JOACHIM MARX (vgl. hier 7,18f.), im Überblick dargestellt worden (vgl. auch den letzten Bd des Händel-Jbs zu den biblischen Gestalten, dazu hier 14,35f.). Der Anglist PIERRE DEGOTT legt erstmals eine umfassende literarische Studie zu den Texten vor. Dabei geht es nicht um den historischen, philosophischen oder theologischen Gehalt der Libretti; „notre objectif principal est de définir une forme particulière de textualité“ (S. 13).

Das Buch gliedert sich in drei große Teile. Zunächst (S. 15-125) werden „Les fondements du genre“ behandelt: Am Anfang steht eine Übersicht über Händels 'Oratorien' (S. 17-22; D. unterscheidet nicht zwischen Oratorien, Oden und Serenaden wie MARX), es wird nach Gründen für den Erfolg beim zeitgenössischen Publikum gefragt (S. 23-37; u.a. engl. Sprache, Identifikation des engl. Publikums mit dem Volk Israel, S. 31f.), die Gattung wird als Synthese des it. Oratoriums, der dt. Passionsmusik und der engl. Chortradition begriffen (S. 37-44; zur Bedeutung der frz. Tragödie S. 43). Das Händelsche Oratorium wird definiert als „une 'action' musicale divisée en actes ou en parties, composée pour orchestre, chœur et solistes, sur un texte d'inspiration religieuse ou laïque, dramatique ou non-dramatique, et tenant lieu de représentation théâtrale dépourvue de décors et de gestuelle“ (S. 57).

Der Versuch einer Gruppenbildung innerhalb des Corpus (S. 59-70) unterscheidet zwischen dramatisch und nichtdramatisch. Texten über biblische, mythologische und hagiographische Sujets; etwas unglücklich scheint die Unterteilung der dramatischen Oratorien in epische (d.h. heroische, vgl. S. 59), tragische ('tragisch' im Sinne von 'traurig': Werke, die mit dem Tod des Protagonisten enden, der, wie mit Recht hervorgehoben wird [S. 60], freilich durchaus auch ein *lieto fine* sein kann) und komische („une action 'légère,' au caractère fortement 'pastoral'“, S. 62), nicht nur, weil sie das 'Epische' zur Unterkategorie des 'Dramatischen' macht. Knapp werden die Librettisten vorgestellt (S. 64-68). – Das folgende Kapitel (S. 71-125) ist den bei der Be- oder Verarbeitung von Prätexten angewandten Verfahren gewidmet (vgl. z.B. zu *Sansone* und Miltons *Samson Agonistes*, S. 73-84); die mosaikartige Zusammenstellung von Zitaten (S. 99) wird als „collage“ bezeichnet (S. 98-123; S. 101-117 zum *Messiah*, S. 117-123 zu *An Occasional Oratorio*).

Im zweiten Teil (S. 127-286) sollen „critères formels, thématiques et stylistiques“ (S. 134) benannt werden, die es trotz der inhaltlichen und formalen Heterogenität des Corpus (vgl. S. 124f.) erlauben, das Oratorienlibretto als 'Gattung' aufzufassen. [Bei Aristoteles ist von der dramatischen und narrativen (epischen) Sprechsituation (so die Bezeichnung HEMPFERS), nicht aber von „poésie lyrique“, so S. 129, die Rede.] Kürze (S. 146) ist gemeinsames Merkmal aller vertonbaren Texte. Im folgenden werden Versifikation (S. 147-161, Unregelmäßigkeiten S. 161-165), Reim (S. 165-184; in den Rezitativen seit den 40er Jahren ungebräuchlich, S. 169), Assonanz und Alliteration (S. 183-190), „contraintes vocales“ (S. 190-198; „les librettistes de Haendel cherchent à utiliser les défauts et les aspérités de la phonétique de l'anglais à des fins purement expressives“, S. 198) und Rhythmus (S. 199-209) behandelt. „la priorité des auteurs de notre corpus n'est pas de créer du sens, quand bien même ils en créent, mais de donner aux notes le support sonore qui les mettra le mieux en valeur“ (S. 209). – Das Kapitel zum Stil (S. 211-250) geht auf Verkürzung des Texts z.B. durch Ellipsen (S. 213f.), Stillfiguren und Tropen ein (S. 227-245; z.B. zur Feuermetaphorik in *Semele*, S. 233-239). Oratorienspezifisch seien nicht die einzelnen Phänomene selbst, sondern ihre Häufigkeit (S. 228). Als thematische Konstante wird der durchgehende Bezug auf Musikalisches hervorgehoben (S. 254-282; *Semele* wird hier als Verkörperung der [it.] Oper – mit Händel als ihrem Jupiter – gesehen, S. 278-281; derartige Spekulationen haben den Nachteil, sich weder beweisen noch widerlegen zu lassen [für die Gleichsetzung *Semeles* mit der Mätresse König Georgs II., S. 277, gilt dasselbe]). Abschließend wird die sprachlich-stilistische Konventionalität der Libretti hervorgehoben (S. 285).

Der letzte Teil (S. 287-400) befaßt sich mit den unterschiedlichen Formen, die das Verhältnis zwischen Text und Musik annehmen kann (vgl. S. 289). Ein erstes Kapitel (S. 291-303) behandelt Händels Zusammenarbeit mit seinen Textdichtern (zu Eingriffen des Komponisten in den Text S. 295-300). Dann geht es um die musikalische 'Nachahmung' speziell von Affekten (S. 305-329); die Spielarten der Nachahmung (bzw. 'Tonmalerei', vgl. S. 309) werden an Beispielen aus *Joshua* demonstriert (S. 312-317); im Oratorium sei illustrative Musik u.a. ein Ersatz für das fehlende Bühnenspektakel (S. 318). – Wie Musik Leerstellen des Textes zu füllen vermag, wird an *Athalie* (S. 331-341); der Librettist Humphreys habe Racines Tragödie simplifiziert, S. 331, dennoch habe Händel eine gelungene Transposition des frz. Modells geschaffen, S. 340) und *Joseph and His Brethren*

demonstriert (S. 341-345: „Le texte de James Miller, en refusant de se plier aux règles élémentaires du livret d'oratorio, s'est lui même condamné pour la postérité“, S. 345). Das letzte, umfangreiche Kapitel (S. 347-400) führt an einer Reihe von Beispielen vor, wie die Musik der Aussage des Textes widerspricht oder sie modifiziert: U.a. zur musikalischen Parodie (S. 358-367; indem Händel für den Verräter Haman in *Esther* Musik aus der Brockes-Passion übernehme, mache er ihn zu einer „figure riche et ambiguë, qui fait éclater le côté faussement manichéen de l'œuvre“, S. 363) und zur Dekonstruktion des Heroismus z.B. in *Hercules* (S. 368-377; der Titelheld erscheine bald als „dieu“, bald als „bouffon“, S. 377, woran schon der Text Anteil hat); in *Theodora* werden die im Libretto als „barbares assoiffés“ dargestellten Römer zu „joyeux hédonistes“ (S.385), in *Jephtha* denunziere Händel „les excès idéologiques de son époque“ (S. 398), u.a.m.: „en contredisant de façon aussi constante le message moral prévisible contenu dans le livret, la musique enrichit considérablement le texte verbal“ (S. 399).

*JÜRGEN VON STACKELBERG, *Der unfertige Garten. Essays zur französischen Literatur* (Abhandlungen zur Sprache und Literatur, 167), Bonn: Romanistischer Verlag 2007, 287 S.

JÜRGEN VON STACKELBERG, der verdiente Emeritus der romanistischen Literaturwissenschaft, faßt hier eine Reihe meist kürzerer Beiträge vor allem zu französischen Texten des 17. und 18. Jahrhunderts zusammen; einige wenige Studien betreffen das 19. oder 20. Jh., gelegentlich kommen auch italienische und spanische Autoren und Übersetzungen (die neben der französischen Klassik und Aufklärung seit langem einen Forschungsschwerpunkt STACKELBERGS bilden) zur Sprache. – Am Anfang stehen 30 „Lesefrüchte“, u.a. (ergänzend zu einem Aufsatz von 1990) zu Chérubin / Cherubino bei Beaumarchais und Da Ponte (S. 85-89) und zu Da Pontes *Memorie* (konkret zu dem Betrug, der ihn veranlaßte, von Görz zu Mazzolà nach Dresden zu reisen, S. 123f.). Eine größere Untersuchung zu *Liebeseklärungen in der französischen Literatur von Molière bis Musset* (S.145-211) geht u.a. auf den vierten Akt des *Barbier de Séville* ein (S. 199-201). *Neue Voltaire-Studien* befassen sich mit den Komödien (S. 215-269) und der *Pucelle* (S. 271-287), wobei das Kapitel *Voltaire, Beaumarchais und das ius primae noctis* (S. 243-250) auch für Da Ponte interessant ist. Die Analyse von Voltaires Komödie *Le Droit du seigneur* zeigt, daß von hier „eine gerade Linie“ zu Figaro führt (S. 249). Fragwürdig scheint mir die Aussage, das *ius primae noctis* sei „de facto offenbar nie kodifiziert worden“, obwohl es „von Feudalherren entsprechender Observanz (...) praktiziert wurde, indem sie erklärten, es sei Gesetz“ (S. 243): Ein Grundherr konnte seine Machtstellung ausnutzen, um junge Frauen in sein Bett zu zwingen; besonders leicht fiel ihm das, wenn die Untertanen für eine Eheschließung seine Erlaubnis brauchten (wie es Scribe im Libretto zu Meyerbeers *Prophète* beschreibt). Solche Übergriffe begründen aber niemals ein Recht, auch kein ungeschriebenes! Bei Voltaire und Beaumarchais ist das Herrenrecht weniger ein „literarischer Mythos“ (so S. 250) als eine in polemischer Absicht geschaffene Fiktion. (Als Mythos wäre eher die – modifiziert z.B. in Machiavellis Komödie *Mandragola* fortlebende – Vorstellung aufzufassen, der Akt der Defloration sei für den Mann gefährlich und solle deshalb von einem Stellvertreter, z.B. einem Priester, ausgeführt werden; vgl. auch EM 5, Sp. 1242.)

ECKEHARD EICKHOFF, *Venedig spätes Feuerwerk. Glanz und Untergang der Republik 1700-1797*, Stuttgart: Klett-Cotta 2006, 439 S.

In 27 Kapiteln beleuchtet der Historiker EICKHOFF alle Aspekte des Lebens im Venedig des 18. Jhs, geht auf Politik, die Staatsverfassung, militärische Unternehmungen ein, schildert Feste und Vergnügungen und natürlich den Karneval, informiert über „modische Kapriolen“ (33f.) oder über die Figur des Cicisbeo (S. 35f.) und natürlich über das kulturelle Leben, speziell über Theater und Oper. Eine Reihe herausragender Figuren wird ausführlicher vorgestellt: Venezianische Adlige, ausländische Diplomaten, Reisende, Schriftsteller, Künstler, Publizisten wie der „Weltbürger Algarotti“ (S. 99-105), aber auch die schöne Giustiniana Wynne, deren *amour fou* mit Andrea Memmo ausführlich geschildert wird (aufgrund der Briefe, S. 122-140) und die später noch als Gräfin (bzw. Witwe) Orsini Rosenberg (S. 249-252) bzw. als Literatin (S. 272-280) begegnet, die sogar Goethes Bekanntschaft machte (S. 305f.). Das Buch liest sich angenehm und erreicht durch die Konzentration auf einzelne Persönlichkeiten und Episoden ein hohes Maß an Anschaulichkeit, ohne die großen historischen Entwicklungen zu vernachlässigen (vgl. das Kap. zum „Ende der Republik“, S. 332-353). Detaillierte Quellenangaben sind im Anhang (S. 359-407) zusammengefaßt; am Ende steht eine nützliche Zeittafel (S. 412-425).

Auch das Musiktheater wird gebührend berücksichtigt. Nur der erste entsprechende Abschnitt (S. 26-31) enthält eine Reihe fragwürdiger Verallgemeinerungen, weil EICKHOFF Marcellos *Teatro alla moda* in Verkennung des satirischen Charakters (auf den S. 29 hingewiesen wird) als wirklichkeitsgetreue Schilderung der Theater-Realität liest. Wenn von der „Anmut des Corps de Ballet“ (S. 30) die Rede ist, sollte man erwähnen, daß die *balli* als Intermezzi, nicht als Bestandteil der Opern gegeben werden (übrigens sind „*Endekasilabi*“ (sic) keine „elfsilbigen Strophen“, wie S. 36 behauptet wird). Die späteren Abschnitte über Vivaldi (S. 84-88), Hasse und Faustina Bordoni (S. 96-99), Rousseaus Opernenthusiasmus (S. 113f.), Goldonis Tätigkeit als Librettist (S. 163-167; allgemein zu Goldoni, Chiari und Gozzi S. 167-179, zu Gozzi und Gratarol S. 208-213), Mozart (S. 191f.) und Da Ponte (S. 253f.) informieren zuverlässiger, allerdings hat Biographisches Vorrang vor Werkbeschreibungen. Das mit 22 z.T. farbigen Abbildungen auf 16 Tafeln illustrierte, schön gedruckte und gebundene Buch ist vor allem als Darstellung des kulturgeschichtlichen Hintergrundes für das venezianische Theater wertvoll.

[Christoph Willibald] Gluck, *Ezio*. Wiener Fassung (1763/64). *Dramma per musica in tre atti*. Libretto: Pietro Metastasio. Deutsche Übersetzung von PETER BRENNER. Klavierauszug nach dem Urtext der Gluck-Gesamtausgabe von WOLFGANG WIECHERT, Kassel etc: Bärenreiter 2007. BA 5774a, XIX + 266 S.

Die Metastasio-Vertonungen des 18. Jhs sind nicht nur in musikwissenschaftlicher, sondern auch in librettologischer Hinsicht interessant, und Glucks *Ezio* verdient mehr Aufmerksamkeit, als ihm bisher zuteil wurde (vgl. meine Studie zu den *Ezio*-Vertonungen Händels und Glucks, s.u., 38; von der Prager Fassung von 1750 gibt es auch eine neue Aufnahme [Mitschnitt einer konzertanten Aufführung in Düsseldorf, Dirigent Andreas Stoehr]: 3 CD Coviello 475 27 03). In der Gluck-Gesamtausgabe kam die Edition von GABRIELE BUSCHMEIER schon 1992 heraus; in ihrem Vorwort zum Klavierauszug (dt. S. IV-LX) faßt die Herausgeberin die Entstehungsgeschichte des Wiener *Ezio* zusammen, charakterisiert die Libretto-Fassung („dramatische Konzentration des Stoffes“, S. VI) und gibt ein ausführliches Resumé der Handlung (S. VI-VIII; Fulvia „verleumdet“ Ezio nicht [so S. VII], sie „verleugnet“ ihn). Der Ausgabe „liegen die einzige bekannte mus. Quelle für das Werk, die vollständige zeitgen. Partiturschrift der Lobkowitz-Bibliothek, sowie das Libretto Wien 1764 zugrunde“ (S. IX).

Daß dem Übersetzer Metastasios oft vertrackte Sprache zu schaffen macht, ist kaum erstaunlich. Gleich in Valentiniãos erster Replik (S. 7f.) „La più gran gioia è quella, / ch'io possa offrir con

la mia destra in dono / ricco di palme alla tua figlia il trono" ist "...deiner Tochter die Hand zur Ehe zu geben und sie zum Throne, palmengeschmückt, zu erheben" irreführend: Abgesehen davon, daß nicht klar ist, ob sich die Apposition auf Fulvia oder den Thron bezieht, ist „ricco di palme“ metaphorisch zu verstehen (,siegreich‘). Unmittelbar danach wird Massimos Aparte „Il mio rispetto alla vendetta aspira“ (S. 8f.) zu nahezu sinnfreiem „Mich treibt die Ehrfurcht, grausame Rache zu üben.“ (Gemeint ist etwa ‚Ehrfurcht zu heucheln, ist meiner Rache dienlich.‘). Wenn man wie BRENNER das Reimschema beibehält, muß man die Arien quasi neu dichten, vgl. Valentinianos erste Arie (# 2): „Se tu la reggi al volo, / su la tarpea pendice / l’aquila vincitrice / sempre tornar vedrò. // Breve sarà per lei / tutto il cammin del sole; / e allora i regni miei / col ciel dividerò“ (wobei *aquila* zugleich der Vogel und das Feldzeichen der Legionen ist); BRENNER macht aus Ezio eine Art roten Baron (bzw. Gabriele D’Annunzio, dem die Landung auf dem Kapitol eher zuzutrauen wäre): „Fliegst du voraus zum Kampfe, / adlergleich schwebst du wieder / zum Kapitol hernieder, / denn du gewannst die Schlacht. // Kurz nur noch sollt ihr weilen, / Feinde, im Licht der Sonne! / Der Himmel und ich, wir teilen / uns dann des Reiches Macht.“ Daß die zweifellos mimetisch zu verstehenden Koloraturen auf *volo* hier auf „Kampf(e)“ zu singen sind, ist nur eines von zahlreichen Problemen. (Eine – zugegeben: ungelienke – Alternative könnte lauten: ‚Weist du das Ziel dem Fluge, / kehrt nach dem Kapitele / siegreich der Römer-Adler / immer zu mir zurück. // Kurz nur wird ihm erscheinen / der weite Weg zur Sonne; / dann teil‘ ich mit dem Himmel / die Herrschaft und mein Glück.‘)

BEATRIX BORCHARD / CLAUDIA MAURER ZENCK (Hrsg.), *Alkestis: Opfertod und Wiederkehr. Interpretationen* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 23), Frankfurt / M. etc.: Peter Lang 2007, 218 S.

Im SS 2005 fand in Hamburg eine Alkestis-RingVL statt (vgl. S. 7). Eine Einleitung und zehn Vorträge spannen den Bogen von Euripides zu Heiner Müller, wobei Wielands und Schweitzers Singspiel allein drei Beiträge gewidmet sind (was naturgemäß auf Kosten der übrigen Opernversionen geht). Im folgenden werden nur die für das Musiktheater relevanten Studien besprochen.

BEATRIX BORCHARD (*Anstelle einer Einleitung*: Weiblicher *Opfertod* und männliche *Todesverweigerung?*, S. 9-21) vergleicht die Alkestis-Versionen von Euripides, Calzabigi / Glück und Wieland / Schweitzer hinsichtlich ihres Verständnisses der Geschlechterrollen (wobei sie vom jeweiligen kuturgeschichtlichen Kontext weitgehend abstrahiert). Da der Beitrag sich eher als Teil der Rezeptionsgeschichte des Mythos denn als deren kritische Reflexion versteht (vgl. S. 21), erübrigt sich eine Diskussion.

JAN PHILIPP REEMTSA (*Auf der Suche nach der schönen Leiche. Wielands Singspiel Alceste*, S. 55-71) liest das Libretto vor der Folie des Euripides und mit Blick auf Wielands Singspiel-Theorie. Nach der Auffassung des Dichters sollte die Musik „alles (...) verschönern, was sie nachahmt“ (zit. S. 59). Seine *Alceste* sei „auf irritierende Weise nicht irritierend“ (S. 62), weil er „den Tod aus der Lebenswelt des Paares, in die er eingebrochen ist, wieder hinausbringen“ lasse (S. 69). – TINA HARTMANN (*Zwischen Euripides und Metastasio – Wielands Konzept einer bürgerlich-heroischen Oper*, S. 73-96) verortet *Alceste* zwischen „bürgerlicher“ und „feudaler“ Oper (S. 73): Vor der Folie älterer (deutscher) Alkestis-Libretti (S. 75-77) verdeutlicht sie die Bedeutung Metastasios für Wieland (S. 78ff.; speziell zur formalen Gestaltung von Rezitativ und Arie, S. 83-87). Ein fundamentaler Unterschied liegt darin, daß in Wielands ‚Kammerspiel‘ (vgl. S. 93) „anstatt der Schicksale eines Reiches und einer Dynastie (...) Individualkonflikte“ verhandelt werden (S. 92). Anders auch als bei Glück (dessen frz. *Alceste* Anregungen Wielands aufnehme, S. 90) stelle Wielands *Alceste* „nicht den gesellschaftlich vorbildhaften Fall vor, sondern [sei] ein empfindsames Experiment, darstellbar überhaupt nur im Medium dieser heroisch-empfindsamen Oper“ (S. 96). – GABRIELE BUSCH-SALMEN („*Uebrigens ein Werk voll Fehler und Nachlässigkeiten*“, *Wieland / Schweitzers Alceste in der opernästhetischen Debatte*, S. 97-111) rekapituliert Wielands Singspiel-Theorie (S. 99) und seine Reaktion auf die UA (S. 101f.), erinnert an Goethes Farce *Götter, Helden und Wieland* (S. 102f.) und bespricht dann die beiden ausführlichen Rezensionen von Joseph Martin Kraus (S. 104-108) und Jo-

hann Friedrich Reichardt (S. 108-114) als Beispiele für den „Paradigmenwechsel der 1770er Jahre auf den deutschen Bühnen“ (S. 104).

SOLVEIG MALATRAIT (*Alceste in Frankreich oder der missglückte Triumph des amour conjugal*, S. 139-160) vertritt die These, daß der Alkestis-Stoff „durch das Selbstopfer aus Liebe von Seiten einer Frau, zudem einer Ehefrau, und dessen Annahme durch den Ehemann“ zur idealisierten (nicht-ehelichen) „hohen“ Liebe als einem „zentralen Konzept der romanischen Kulturen“ in Widerspruch (S. 141), und unterscheidet drei Strategien, um diesen Widerspruch zu beseitigen: Bei Alexandre Hardy (1602) werde „die Darstellung des *amour conjugal* dadurch [vermieden], dass *magnanimité* Quinault „die Handlung um nach dem Schema der Liebenden, die alle Schwierigkeiten überwinden, um am Ende zusammenzufinden. So vermeidet er nicht nur die Darstellung der ehelichen Liebe, sondern auch die Frage der Entscheidung zum Selbstopfer und seiner Annahme, die Admete diskreditiert Huld der Tragödie kriegerischen Mut, Ethos und Weisheit beweisen. (S. 154)“ Bei Marguerite Yourcenar (1942) schließlich werde „die ideale Liebe als Illusion entlarvt, und Yourcenar [stelle] ihr eine realistische Liebeskonzeption gegenüber, welche die Fremdheit des anderen einschließt“ (S. 159).

DOROTHEA SCHRÖDER (*Alkestis auf der barocken Opernbühne*, S. 161-177) stellt die (it. und frz.) Alkestis-Opern des 17. und 18. Jhs vor (Liste S. 162), mit Schwerpunkt auf Händel und Gluck [es sei daran erinnert, daß das unter Glucks Namen veröffentlichte Vorwort zu *Alceste*, vgl. S. 171, von Calzabigi stammt, vgl. M. DONÀ, *Analecta Musicologica* 14 (1974), S. 274f.].

CLAUDIA MAURER ZENCK (*Liebesopfer versus Selbstweihe. Egon Wellesz' Vertonung von Hofmannsthal's Alkestis*, S. 179-202 [vgl. dazu auch B.BANOUN, s.o., 28]) analysiert Hofmannsthal's Alkestis-Bearbeitung im Vergleich mit Euripides (S. 179-186 [Alkibiades zählt nicht zu den „mythologischen Figuren“, so S. 180]) und weist auf das „produktive Missverständnis“ hin, daß Wellesz Hofmannsthal „durch die Brille Borchardts“ sah (S. 187; zu Hofmannsthal und Borchardt vgl. auch H.R. BRITTNACHER, *Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur*, Köln – Weimar – Wien 2001, dazu hier 10,33). Der konservative (vgl. S. 188) Wellesz kopierte seine Vertonung als „entsubjektivierte, heroische, monumentale Oper mit überzeitlicher Botschaft“ (S. 196/98), auf der Grundlage des „ungebrochenen Glaubens, der Mythos mit seinem engen Zusammenhang zwischen Welt und Überwelt könne noch einmal in der Oper bruchlos gegenwärtig gemacht werden“ (S. 198). Die Nähe zu Borchardt mache deutlich, „wie wenig empfindlich gegen Schlagworte der aufkommenden Nazi-Ideologie auch jemand wie Egon Wellesz war“ (S. 202).

ROLAND PFEIFFER, *Die Opere buffe von Giuseppe Sarti (1729-1802)* (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft, 4), Kassel: Gustav Bosse 2007, 486 S.

Giuseppe Sarti war zu seinen Lebzeiten in ganz Europa bekannt und hochgeschätzt (vgl. S. 9-12 zu seiner Biographie), geriet aber schnell in Vergessenheit; speziell die beiden Intermezzi (2) und sechs Buffe, die er zwischen 1768 und 1785 für Theater in Venedig (3), Rom (2), St. Petersburg (2) und Mailand (1) komponierte (vgl. die Liste, S. 12), sind noch nie monographisch untersucht worden, so daß die vorliegende, von WOLFRAM STEINBECK betreute Kölner Diss. (angenommen 2004) eine Forschungslücke füllt (vgl. S. 14). Konkret geht es um die Frage, „mit welchen genuin musikalischen Mitteln“ das „vor allem auf szenisch-musikalische Unterhaltung abzielende Wirkungsinteresse der *Opera buffa*“ zur Geltung gebracht wird (S. 17).

Am Anfang steht ein detailliertes Quellenverzeichnis (S. 23-68), mit summarischen Informationen zu den Librettisten und Stoffquellen (*Le gelosie villane* und *Fra i due litiganti il terzo gode* basieren auf Libretti Goldonis, vgl. S. 28, 45), ggfs. Ergänzungen zu SARTORI (vgl. S. 34; S. 58f. zu Übersetzungen der *Litiganti*) und jeweils einer Übersicht über die Musiknummern. Das Kapitel zu den Libretti (S. 69-102) berücksichtigt alle zwischen 1770 und 1785 an den Theatern San Samuele und San Moisè in Venedig aufgeführten Opern (vgl. S. 19); vergleichend untersucht werden die Schauplätze, „Personenstruktur“ (S. 75-79), die Bedeutung der Rollenbezeichnungen *Serio*, *Buffo* und

Mezzo carattere (S. 79-88; die Arbeit von JACOBSHAGEN zur *Semiseria*, vgl. hier 13,42f., stand PFEIFFER noch nicht zur Verfügung), Austausch von Arien bei Wiederaufnahmen (S. 90-93) und der (im wesentlichen 1777 vollzogene, vgl. S. 94) Übergang von der drei- zur zweiaktigen Anlage der Libretti (S. 93-102; später wurde bei Wiederaufnahmen älterer Opern der dritte Akt oft einfach weggelassen, S. 97).

Eingehend behandelt werden dann die Arienformen (S. 103-149; Begrifflichkeit nach DÖHRING, S. 107): „Sarti orientiert sich zeitweise an hergebrachten Modellen wie der dreiteiligen Reprisenform (A-B-A'), vor allem aber an der historisch 'jüngeren' [warum Anführungszeichen?] zweiteiligen Reprisenform (A-A'). Letztere kommt dabei in verschiedenen Varianten vor. Viele Arien lassen sich aber auf kein Schema zurückführen und wären somit unter der Bezeichnung der ‚freien‘ Arienform zusammenzufassen. Hier ragt besonders der (...) Typus der baß-baritonalen ‚buffa-Arie‘ heraus (...)“ (S. 147). Die Analyse der Finali (S. 151-212) zeigt, „daß der Text der Musik bereits eine Struktur vorgibt, die eine analytische Unterscheidung zwischen ‚aktiven‘ (oder handlungstreibenden) und ‚expressiven‘ (oder reflexiven) Passagen als gerechtfertigt erscheinen läßt“ (S. 210). „Im hier als *Momento di stupore* bezeichneten Satz, in dem eine kollektive Reaktion auf ein unerwartetes Ereignis thematisiert wird, während die Handlung stillsteht, zeigen sich teilweise bereits Ausdrucksmittel, die später zur Konvention werden sollen, wie etwa abgehackter, durch Pausen unterbrochener Gesang im *sotto voce* und punktierter Rhythmus“ (S. 211). „Eine Entwicklung läßt sich auch bei den die Finali abschließenden *Strette* beobachten, die mit der Zeit immer umfangreicher werden und in denen Sarti teilweise schon Rossini vorwegzunehmen scheint. (S. 263)“

Das Kapitel zur musikalischen Dramaturgie (S. 213-251) behandelt Personendramaturgie (S. 214-221, wo die „allmähliche Erweiterung eines von der *seria*-Sphäre unabhängigen musikalischen ‚Vokabulars‘“ konstatiert wird, S. 217); von musikalischer Entwicklungsdramaturgie („Erzeugung größerer Zusammenhänge mit musikalischen Mitteln“, S. 221) kann trotz Ansätzen von Erinnerungsmotivik eigentlich noch nicht die Rede sein (S. 221-224). Wichtiger ist die Ereignisdramaturgie („effektvolle Umsetzung bestimmter, zeitlich strenger eingegrenzter komischer Situationen in Musik“, S. 225), wobei ausführlich auf die (nicht nur parodistische) Verwendung von *Recitativi accompagnati* eingegangen wird (S. 239-250).

Die sorgfältige, auf ausgedehnten Quellenstudien basierende Arbeit ist ein wertvoller Beitrag zur Geschichte der *Buffa* am Ende des 18. Jhs.

[Antonio] Salieri, *Prima la musica e poi le parole*. Divertimento teatrale in un atto. Libretto: Giovanni Battista Casti. Deutsche Übersetzung von STEFAN A. TROBACH. Klavierauszug nach der Urtext-Ausgabe von KARL-HEINZ MÜLLER, Kassel etc.: Bärenreiter 2007. BA 7698A, XII + 145 S.

Das kurze Vorwort (dt. S. IV-VII) von THOMAS BETZWIESER rekapituliert die Entstehungsgeschichte von Castis und Salieris *metamelodramma* (S.IV; zu diesem Subgenre vgl. hier 9,15), dessen Reichtum an Allusionen und Zitatens sich als rezeptionshemmend erwies: Das „Gelegenheitswerk hatte sich mit dem Vergessen des spezifischen Kontexts von Schönbrunn buchstäblich erledigt“ (S. VI). In modernen Aufführungen wird *Prima la musica* natürlich meist mit Mozarts *Schaupieldirektor* gekoppelt (und erweist sich dann regelmäßig als das gelungenere Stück).

Als Anhang (S. 141-145) wird eine im Autograph enthaltene, aber vor Drucklegung des Librettos gestrichene „Quäker-Szene“ (Recitativo instrumentato) ediert (vgl. S. VII); die „quaquera inglese“ singt französisch (die deutsche Übers. macht sie einleuchtenderweise zur Kanadierin, S. 141), was eine interessante Parallele zu Da Pontes Pasticcio *L'Ape musicale* darstellt (vgl. hier 14,30). Im übrigen scheint es in der it. Oper so etwas wie eine Quäker-Mode zu geben (vgl. oben,30), die auch einmal genauer untersucht werden sollte. [Am Schluß von Toninas frz. Rede (T. 50-53) liegt wohl ein Versehen Salieris vor: „la charité nous sert de pâturage, / et la concordie est le commun brachache [‚Maulheld‘]“ ergibt keinen Sinn, obendrein ist der Reim unrein. Vermutlich ist *brevavage* ‚Getränk‘ zu lesen.]

Für den Übersetzer stellen die vielen kurzen Verse mit ihren klangvollen Reimen eine besondere Herausforderung dar. TROSBACH löst die Aufgabe bemerkenswert geschickt, vgl. das Eingangsdukt: „MAESTRO. Was ist daran, Herr Dichter, / wohl gar so schwer verständlich? / Der Kasus ist letztendlich / ein klarer und ein schlichter: / Wir liefern Buch und Noten, / wie's der Herr Graf geboten, / vier Tage lang ist Zeit. POETA. Da müssen Sie sich täuschen! / Ich kenne den Herrn Grafen, / der dieses Fest will geben. / Der Kuckuck soll mich strafen, / würd' dieser je im Leben / so Törichtes erheischen! / Dann wär' er nicht gescheit!“ Zweifellos ist der strafende Kuckuck eine ornithologische wie parömiologische Novität, aber das macht den Text nur witziger, ähnlich wie manche Stellen, die des Reimes wegen der deutschen Grammatik zu nahe treten, vgl. am Ende der Arie „Cari oggetti“ aus Sartis *Giulio Sabino* (Nr. 5, S. 57) die Klagen der strapazierten Komparsen: „MAESTRO. Ach, erbarmt euch meiner Rippen! / Schmerzhaft traf ich auf mein Kreuz! POETA. Meine Nase und meine Lippen, / tat sich beides schweres Leids!“ In der gleichen Szene ist „Meinen Ischias werd ich zern“ für „Ed io qui mi stroppierò“ eine Trouvaille. Diese deutsche Fassung wird sicher auch bei einer Aufführung ihre Wirkung nicht verfehlen.

Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Tagung vom 18. bis 20. Februar 2005 in Würzburg. In Verbindung mit ARMIN RAAB und CHRISTINE SIEGERT hg. von ULRICH KONRAD (Würzburger musikhistorische Beiträge, 27), Tutzing: Hans Schneider 2007, 343 S.

Daß im 18. Jh. Opern „in besonderem Maße als ‘offene’ Werke“ galten, „die immer wieder den Verhältnissen eines Aufführungsortes oder der einzelnen Aufführung angepaßt wurden“ (Vorwort, S. 7), ist natürlich bekannt, wird aber von der Opernforschung immer noch nicht hinreichend in Betracht gezogen. Die Würzburger Tagung stand in Verbindung mit einem Forschungsprojekt zu „Joseph Haydns Bearbeitungen von Arien anderer Komponisten“ (vgl. ebd.); neben zwei „mehr grundlegenden Beiträgen“ wurden zwölf „Fallstudien“ zu einzelnen Theatern und Komponisten zur Diskussion gestellt (ebd., S. 8).

MICHELE CALELLA (*Zwischen Autorwillen und Produktionssystem. Zur Frage des ‘Werkcharakters’ in der Oper des 18. Jhs.*, S. 15-32) nähert sich dem Thema aus musikwissenschaftlicher Perspektive; nachdem er auf „das im Unterschied zur Literaturwissenschaft auffällige Beharren auf der Verwendung der Termini ‘Werk’, ‘Kunstwerk’ und ‘Meisterwerk’ in der Musikwissenschaft“ (S. 17) verwiesen und allgemeine Überlegungen zur Problematik des Werkbegriffs angestellt hat (S. 18-20), behandelt er die Unterschiede zwischen italienischsprachiger und französischer Opernkultur (in Frankreich führte der „Druck der Partituren“ früh zu einer „Kanonisierung“ des Repertoires, S. 21). U.a. dank Gluck gibt es „Anzeichen für eine steigende Tendenz zur ‘Werkhaftigkeit’ in den Opern des späten 18. Jhs, aber die Idee des organischen, abgeschlossenen, originellen, unantastbaren musikalischen Kunstwerks wurde stetig in der textlichen *mouvance* der lebendigen Praxis relativiert, wenn nicht völlig negiert“ (S. 32).

ALBERT GIER („*ridotta à vera opera*“? Zur Praxis der Libretto-Bearbeitung im 18. Jh. am Beispiel *Metastasio*, S. 33-53) resumiert zunächst Forschungsergebnisse zur Praxis der Metastasio-Adaptationen (S. 34-38: erste Phase ohne, zweite mit radikaler Veränderung der musikalischen Dramaturgie), skizziert dann (im Anschluß an G. DE VAN) das Verhältnis von politischer und privater Intrige bei Metastasio (S. 38f.); Während es dem Dichter vor allem um politische Exempla ging (vgl. S. 39), konzentriert sich das Publikumsinteresse von Anfang an auf die rührend-sentimentalen Liebesgeschichten; in der ersten Rezeptionsphase scheinen Kürzungen der Rezitative vor allem argumentativ-politische Passagen zu betreffen, wie an den für Händel und Gluck eingerichteten Fassungen des *Ezio*-Librettos gezeigt wird (S. 43-51). Abschließend wird darauf hingewiesen, daß Libretti auch unabhängig von einer Aufführung gelesen wurden; der diskursive moralisch-politische Gehalt der Texte wurde möglicherweise weniger durch Bühnenfassungen als durch die zahlreichen Metastasio-Gesamtausgaben verbreitet (S. 52f.).

Die Reihe der Fallstudien eröffnet CHRISTINE SIEGERT (*Joseph Haydns Bearbeitungen für das Fürstliche Opernhaus in Eszterháza*, S. 55-79): An drei Beispielen – „Haydns neuen Rezitativen (Hob. deest) für die 1779 in Eszterháza aufgeführte Oper *L'amore soldato* [gespielt wurde A. Felicis Vertonung von 1769, für zwei neue Szenen wurde aber die Textfassung von A. Sacchinis 1778 in London uraufgeführte Oper benutzt, vgl. S. 60-62], an der Szene „Mora l'infido“ – „Mi sento nel seno“ (Hob. XXIV b:6) aus Vincenzo Righinis *Il convitato di pietra* [die Arie stammt aus G. Amendolas Oper *Il beglierbeai da Caramania*, vgl. S. 65-69] und an Haydns Bearbeitung (Hob. XXXIc:11) von Niccolò Piccinnis Arie „Una semplice agnelletta“ aus dessen Oper *Gli stravaganti* [„Haydns Anteil an diesen 14 Takten“ erweist sich als „eher gering“, S. 70]⁴ (S.59) – wird gegen BARTHA / SOMFAI (vgl. S. 59) gezeigt, daß „Haydns Veränderungen (...) über notwendige Anpassungen kaum hinaus[gehen]“ (S. 74); ein Grund dafür ist, daß Haydn (anders als andere Komponisten von Einlage-Arien, vgl. S. 74-76) „bei den Esterházyischen Opernaufführungen als Bearbeiter nicht nach außen erkennbar in Erscheinung“ trat (S. 77) und also „keinen Nutzen“ von einem weitergehenden Engagement gehabt hätte (S. 79).

JOHN A. RICE (*Bearbeitungen italienischer Opern für Wien 1765-1800*, S. 81-101) unterscheidet drei Arten von Eingriffen in bereits anderswo aufgeführte Opern (S. 81), identifiziert Kapellmeister und ihre Schüler bzw. Theaterdichter als die für die Bearbeitungen Verantwortlichen (S. 82), unterscheidet (S. 86) zwischen „Quellenpartituren“, „Aufführungspartituren“ und „Partituren, für die Aufführungspartituren als Vorlage gedient haben“ (dieser letzte Typ hat den Vorzug, „eine Oper genau zu einem bestimmten Punkt innerhalb ihres Bearbeitungsweges zu dokumentieren“, S. 91), und untersucht als Fallbeispiel Paisiellos *Matrimonio inaspettato* (1785 in Wien als *La contadina di spirito*, und erneut 1798 gespielt, S. 95-101); am Ende steht ein Plaidoyer für ein internationales Forschungsprojekt zur Auswertung der „hs.lichen und gedruckten Quellen, welche die Opernproduktion an den Wiener Hoftheatern des späten 18. Jhs dokumentieren“ (S. 101).

MARGARET R. BUTLER (*Annäherungen an eine Kontextualisierung der Opera seria in Eszterháza. Rückschlüsse aus Turin*, S. 103-125 [s. auch o.,30]) vergleicht die Produktionsbedingungen und das Seria-Repertoire (vgl. die Übersichten, S. 106-109) in Eszterháza und Turin während der achtziger Jahre (einer „kritischen Phase“ der Gattungsentwicklung, S. 104). Das für Eszterháza wichtigste Opernzentrum war Venedig (S. 115); Wien gegenüber versuchte man offenbar eher Unabhängigkeit zu demonstrieren (S. 116). Das Repertoire erscheint als „Zusammenfassung aller wichtigen Entwicklungen“ innerhalb der Seria (S. 124).

PANJA MÜCKE (*Zum Bearbeitungsverfahren in Dresden am Beispiel von Mozarts Opern*, S. 127-150) behandelt neben den (überwiegend dt.sprachigen) Aufführungen des Hoftheaters die Gastspiele der Truppe Joseph Secondas im Theater auf dem Linckeschen Bad; Seconda griff „für die it. Opern auf die wichtigsten Opernübersetzungen der damaligen Zeit zurück [*Così fan tutte*: Bretzner (1794), *La clemenza di Tito*: Fr. Rochlitz (1796)]. (...) Die Sängerpartien transportierte man nachweislich in die Stimmkammern der bei Seconda vorhandenen Darsteller und wird vermutlich auch hinsichtlich der Besetzung wie der sängerischen Anforderungen bei der Bearbeitung für Secondas Instrumental- und Vokalensemble nicht allzu viele Skrupel an den Tag gelegt haben. – Für das Kurfürstliche Theater lassen sich sehr unterschiedliche Bearbeitungsmodi festhalten: die gegenüber Wien nahezu unveränderte *Entführung* [1785], die wohl aus Zeitgründen gestraffte *Così fan tutte* [1791], das Pasticcio *Gli amanti folletti* [1794] mit neuer Handlung und den Zugnummern aus drei Mozart-Opern, sowie die it. Version der *Zauberflöte* [1794], die in ihrer Bearbeitungspraxis stark an die Modifikationen der Hasse-Zeit erinnert“; gemeinsam sei den Bearbeitungen „ein relativ geringer Stellenwert der Eingriffe in die musikalische Substanz, etwa zur Anpassung an das Sängerensemble, sowie eine starke Bedeutung textlicher Umarbeitungen bis hin zum völlig neuen Handlungsentwurf“ (S. 150).

KLAUS PIETSCHMANN (*Ein theatralisches Abenteuer. Zur Rezeption von Cimarosas L'impresario in angustie im deutschen Sprachraum*, S. 151-182) vergleicht vier Bearbeitungen der 1786 in Neapel uraufgeführten Farsa: In Haydns Fassung für Eszterháza (1790, S. 156-160) konstatiert er „die weitgehende Demontage des ursprünglichen Gebildes unter bloßer Beibehaltung einiger weniger zentraler Arien und Ensembles“ (S. 181); Goethe (*Die theatralischen Abenteuer*, 1791); die zweite Fassung von Chr. A. Vulpius [1797] gliedert die fünf Musiknummern aus Mozarts *Schauspiel-direktor* ein, vgl. S. 161-169) benutzt „den *Impresario* gleichsam als Steinbruch (...) um ausgehend vom Handlungsgerüst und einigen Gesangsnummern ein neues Singspiel zu erschaffen, das seine Vorstellungen einer aus it. Geist reformierten dt. Oper spiegelt“ (S. 182); die (vermutlich auf einer Produktion in Rom basierende) Wiener Bearbeitung von 1793 (S. 170-179) erweist sich als „Vervollständigung zur abendfüllenden Opera buffa von einigem künstlerischen Gewicht“ (S. 179), der Bearbeiter der Dresdner Fassung (1794) ging „sehr behutsam zu Werke“ (S. 181).

THOMAS BETZWIESER (*La vera costanza in Paris. Joseph Haydns Laurette (1791) zwischen dramatischer und musikalischer Bearbeitung*, S. 183-212) gibt zunächst einen knappen Überblick über frz. Bearbeitungen it. Opern von den 50er Jahren des 18. Jhs bis zur Frz. Revolution (S. 183-185) und analysiert dann Paul-Ulric Dubuissons Bearbeitung (als Dialogoper) der *Vera costanza* für das Théâtre de Monsieur. Die Wahl gerade dieser Oper wird mit dem „innovativen Potential“ von Francesco Puttinis Textbuch begründet, das den sentimentalen „Pamela“-Topos variiert (S. 190f.), nach Ansicht BETZWIESERS (vgl. S. 212) wie der Pariser Rezensenten (vgl. S. 187) allerdings mißraten ist. Dubuison kürzte die Finali (S. 196-199), stellte Musiknummern um (S. 199-203), führte mit der Figur des Bailli das „Idiom (...) der Opéra comique“ ein (S. 206) und schärfte „das soziale Profil des Stückes“, indem er Laurettes Gegenspielerin als „Karikatur einer Adligen des Ancien Régime“ darstellte (S. 211).

ROBERT V. ZAHN (*Einlagen Haydns in Guglielmis La quakera spiritosa*, S. 213-232), zur Arie „Vada adagio, signorina“ (Hob. XXIVb:12), die Haydn für die Aufführung von Guglielmis Oper in Eszterháza 1787 schrieb (S. 216-219), und zu „Tornate pur mia bella“ (Hob. XXIVb:22*), die 1790 in Wien (wo die Oper in Da Pontes Bearbeitung „durch Einlagen nahezu zu einer Art Pasticcio umgewandelt wurde“, S. 214; vgl. S. 219-222 zum II. Akt) Verwendung fand (S. 222-229), aber ursprünglich wohl für eine andere in Eszterháza aufgeführte Oper bestimmt war.

DANIEL BRANDENBURG (*Dramaturgie und „aggiustamenti“ am Beispiel ausgewählter Librettodrucke zu Pasquale Anfossis Opera buffa I viaggiatori felici*, S. 233-243) vergleicht das Libretto der Uraufführung (Venedig 1780) mit elf weiteren Drucken 1781-1784 (vgl. S. 237) und demonstriert, daß bei Wiederaufnahmen „selbst innerhalb eines bestimmten Rollenfachs aufgrund individueller sängerischer und darstellerischer Fähigkeiten nicht nur musikalische (...) sondern auch textliche Eingriffe im Sinne von Umgestaltung ganzer Szenen notwendig“ werden konnten (S. 235).

MARTINA GREMPER (*Rom als 'Umschlagplatz' für die komischen Opern Domenico Cimarosas. Die Bearbeitungen von Il credulo und L'impresario in angustie*, S. 245-260), zur Bedeutung Roms und des Teatro Valle als „Durchgangsstation“ (S. 248) für komische Opern aus Neapel (deren Dialektpassagen hier in it. Hochsprache umgeschrieben wurden, S. 248f.) auf dem Weg nach Norden. Während man im Teatro Valle gewöhnlich „zweiaktige Intermezzi für vier oder fünf Personen“ spielte (S. 249), wurden aus dem zweiaktigen *Credulo* und dem (von vornherein einaktigen) *Impresario* (beide von 1786) zwei Einakter, die Personenzahl (acht bzw. sieben) blieb unverändert (S. 250); die Aufführungen bedeuten somit „den Anfang vom Ende der Tradition des römischen Intermezzos und gleichzeitig den Beginn des Erfolgs der einaktigen Farsa“ (S. 260).

ARNOLD JACOBSHAGEN (*Reduktion und Beschleunigung. André-Ernest-Modeste Grétrys Zémire et Azor in Eszterháza*, S. 261-280) behandelt „die einzige Opéra comique aus der Zeit des Ancien Régime, die in it. Sprache gleichzeitig an unterschiedlichen Orten in mehreren verschiedenen Übersetzungen und Bearbeitungen zur Aufführung gelangte“ (S. 262); Grund dafür dürfte neben der „Ambivalenz hinsichtlich der formalen Gattungszugehörigkeit“ (S. 264) u.a. sein, daß *Zémire et Azor* als Zauberoper „beinahe konkurrenzlos“ war (S. 263). Wie fast überall in Europa wurde auch in Eszterháza die mus. Gestalt der Oper weitgehend respektiert (für den Text griff man auf die Übers. Verazis zurück, vgl. S. 264), vielleicht weil „das Vorliegen einer gedruckten Partitur [Paris 1772] die mus. Werkgestalt gleichsam sanktionierte“ (S. 273).

ULRICH KONRAD (*Mozart als Bearbeiter eigener und fremder Opern*, S. 281-304) weist kurz auf die Einlage-Arien für fremde Opern hin (S. 281f.) und bespricht dann eingehend die Änderungen in der Partitur der sog. Baumeister-Arie (die Originalpartitur der *Entführung* zeige, daß Mozart „zunächst eine Komposition, die allein musikalischen Gedanken verpflichtet war“ geschaffen habe, „ehe er das Entstandene zu einem Bühnenwerk umformte“, S. 285; die endgültige Fassung der Arie erreiche „deutlicher als in der ersten Fassung den textlich wie mus. profilierten Bau einer A-B-A-Form“, S. 289) und im Duett „Cara, sarò fedele“ aus Haydns *Armida* (S. 291-304: die Eingriffe bezweckten, „drei exponierte Stellen für die Sänger zu vereinfachen“, S. 295, und könnten auf Veranlassung des Musikalienhändlers Traeg vorgenommen worden sein, um das (einzeln vertriebene) Stück „für mögliche Interessenten unter Musik-Liebhabern oder weniger starken Sängern technisch erreichbar zu machen“, S. 304).

ARMIN RAAB (*Die Edition von (Opern-)Bearbeitungen in Komponistengesamtausgaben*, S. 305-322) gibt abschließend einen Überblick darüber, wie neuere Gesamtausgaben mit Bearbeitungen umgehen, nennt die Ziele der entsprechenden Bde der Haydn-GA (S. 316) und informiert über den Stand der Überlegungen hinsichtlich der Darstellungsweise (S. 317-322).

WOLFGANG PROB, *Mozart in Mailand* (Hunderteinundneunzigstes Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich Auf das Jahr 2007), Winterthur: Amadeus 2006, 64 S.

PROB möchte „einige Aspekte der Erfahrungswelt, die Italien und vor allem das Mailänder Milieu für Mozart bedeuteten, hervorheben und auf ihre dauerhafte Wirkung auf Mozarts Bühnenwerke verweisen, aber auch anhand einer Erläuterung der unterschiedlichen Funktionen der Kunstmittel des Librettos die Situation des ausgehenden *Ancien Régime* und seines Musikbetriebs erhellen“ (S. 6). Er verweist auf das Nebeneinander von „höfisch-absolutistischer Selbstrepräsentation und Ausdrucksformen einer sich konsolidierenden italienischen Zivilgesellschaft“ (S. 12) in Mailand um 1770 und liest dann Parinis *Ascanio in Alba*-Libretto vor dem Hintergrund der Adelskritik in seiner satirischen Dichtung *Il Giorno* (Textauszüge, zweisprachig, im Anhang, S. 47-54), die das Lob der (aristokratischen) Ehe in der *Festa teatrale* doppelbödig erscheinen läßt (S. 14-25). Die Kritik an Gamarras *Lucio Silla*-Libretto (S. 25-33) übersieht, daß der „parvenu“ Silla eben kein absoluter Herrscher von Gottes Gnaden ist und daher nicht zu garantieren vermag, „daß zum glücklichen Schluß die widerstreitenden Leidenschaften, die ungelösten Spannungen, die offenen Rivalitäten aufgelöst werden“ (A. GERHARD, *Republikanische Verhältnisse – Der tragico fine in den Dramen Metastasio*, in: *Zwischen Opera buffa und Melodramma. It. Oper im 18. und 19. Jh.*, hg. von J. MAEHLER und J. STENZL, Frankfurt/M. etc.: Lang 1994, S. 27-65, hier S. 32, nach E. SALA DI FELICE). Zuletzt wird eine Traditionslinie von Metastasio (*La Libertà, Il Pentimento, Il disinganno*) über Parini zu Da Pontes *Così fan tutte*-Libretto gezogen (S. 34-40).

„Regietheater“. *Konzeption und Praxis am Beispiel der Bühnenwerke Mozarts. Mit einem Anhang zu Franz Schreker Die Gezeichneten*. Vorträge des Salzburger Symposions 2005, hg. von JÜRGEN KÜHNEL, ULRICH MÜLLER und OSWALD PANAGL (Wort und Musik, 65), Anif / Salzburg: Mueller-Speiser 2007, 446 S.

1989 fand das erste der Salzburger Symposien statt, 1991 war ein Mozart-Jahr; im Vorgriff darauf behandelte das Symposion 1990 *Das Phänomen Mozart im 20. Jh.* (vgl. *Das Phänomen Mozart im 20. Jh. Wirkung, Verarbeitung und Vermarktung in Literatur, bildender Kunst und in den Medien. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1990*, hg. von PETER CSOBÁDI u.a. (Wort und Musik, 10) Anif / Salzburg: Ursula Müller-Speiser 1991, X + 748 S.). 2005 feierte das inzwischen siebzehnte Symposion das Mozart-Jahr 2006 vor; das Thema ‚Mozart und das Regietheater‘ paßte zum Salzburger Mozart-Marathon mit szenischen Aufführungen aller 22 Bühnenwerke des Genies. (Wobei, das Thema polarisiert halt, die Gegensätze etwas schärfer aufeinanderprallten als bisher in Salzburg üblich.)

Der Sammelband enthält 33 Beiträge, überwiegend Fallstudien zu neueren Mozart-Inszenierungen, dazu einige Aufsätze zu Grundsatzfragen und zu Aufführungen der Mozart-Zeit. Als Anhang sind die Vorträge des Workshops anlässlich der Inszenierung von Schrekers *Gezeichneten* aufgenommen. Hier werden nur jene Beiträge besprochen, die ausführlicher auf Libretto-Fragen eingehen.

Die (zahlreichen) Versuche zu definieren, was ‚Regietheater‘ eigentlich ist, ergeben ein so disparates Bild, daß man sich fragen kann, ob der Begriff nicht nur als Negation einer Konvention, bzw. einer Verabredung zwischen Bühne und Publikum zu fassen ist: Bis in die sechziger Jahre wußte das Opernpublikum im voraus, was es zu erwarten hatte (Bühnenbild und Kostüme z.B. im *Rosenkavalier* sahen immer ungefähr so wie die Entwürfe von Alfred Roller aus, die Sänger agierten entsprechend); ‚Regietheater‘ heißt dann, daß für jede Inszenierung eines Werkes neue szenische Lösungen gefunden (oder zumindest gesucht) werden, die (im Idealfall) aus einer aufmerksamen und durchaus subjektiven Lektüre von Libretto und Partitur erwachsen. Der Beginn des so verstandenen Regietheaters wäre spätestens mit Neu-Bayreuth anzusetzen.

JÜRGEN KÜHNEL (*Regietheater – Konzeption und Praxis am Beispiel Mozarts. Versuch einer Typologie*, S. 13-30) skizziert die (kultur-)historischen Voraussetzungen und die Entwicklung des ‚Regietheaters‘ im 20. Jh. und gibt dann einen Überblick über „theoretische Konzeptionen“, „Modalitäten der Inszenierung“ und „Formen des Regietheaters“. – SIEGHART DÖHRING (*Gedanken zum Regietheater*, S. 31-34) erinnert wohlwollend differenziert an einige Gundsätze (u.a. daran, daß „neure theaterästhetische Positionen (...) nach denen anstelle des ‚Werks‘ das ‚Ereignis‘, anstelle von ‚Sinn‘ die Unmittelbarkeit von ‚Materialität‘ zu treten hätte“, auf die Oper letztlich nicht anwendbar sind, S. 32f.). – ULRICH MÜLLER (*Problemsfall Opern-Regie? Werkzeuge, Originalklang, Regietheater. Essay zu einem aktuellen Problem des Musiktheaters. Mit einer Übersicht: Don Giovanni in Salzburg*, S. 35-53) führt die Kategorie des „Subtexts“ in die Diskussion ein (S. 40f.) und verlangt von den Regisseuren die „Bewahrung einer verständlichen und nachvollziehbaren Handlung, welche der Oberfläche des jeweiligen Werkes entsprechen oder zumindest bei einer Uminterpretation mithilfe eines oder mehrerer Subtexte noch erkennbar bleiben sollte“ (S. 44); der Beitrag schließt mit entschlossenen subjektiven Erinnerungen an die Salzburger *Don Giovanni*-Inszenierungen seit 1968. – JOACHIM HERZ (*Mozarts Werk und das Theater der Lebenden. Versuch einer Klärung. Versuch einer Blütenlese von Absurditäten aus Inszenierungen der letzten Jahre (und den dazugehörigen Press-Kritiken); der Umkehrschluß auf sein eigenes Verständnis von Opernregie wird aufmerksamen Lesern leichtfallen.*

SIEGRID SCHMIDT (Salzburger Dramaturgie. *Oscar Fritz Schuhs Entwurf als Vorläufer des Regietheaters?*, S. 126-139) findet in der „Aufwertung des Bildes“ eine Gemeinsamkeit zwischen Schuh und späteren Regisseuren (S. 136).

FRIEDERIKE JARY-JANECKA (*Mozart-Opern in der Frühzeit ihrer szenischen Gestaltung*, S. 140-156) stellt die Zeugnisse zusammen, die wir über zeitigen Aufführungen der ‚großen‘ Opern Mozarts in Wien und anderswo haben (mit zehn Abb.en). [S. 147, ‚Caroline Hagemann‘ I. Jagemann.] – HELMUT SCHANZE (*Goethe als ‚Regisseur‘ der Zauberflöte. Über den Beginn des ‚Regietheaters‘*, S. 157-165) möchte zeigen, „wie nahe Goethes ‚Regiebetrieb‘ praktisch und theoretisch dem modernen, ja dem heutigen Regietheater kommt, und wie fern er ihm gleichwohl geworden ist“ (S. 159), und geht dabei besonders auf die Weimarer *Zauberflöte* ein (S. 141f. zum „Kästchen“, das an die Stelle von Papagenos Glockenspiel trat, mit Bezug auf *Wilhelm Meisters Wanderjahre* und die Gender-Forschung).

SYLVIA TSCHÖRNER (*Figaros ‚Vater‘ als Hebamme seines ‚Enkels‘. Zu Beaumarchais‘ ‚Regie‘ bei der französischen Erstaufführung der Nozze*, S. 166-178) skizziert Beaumarchais (von Glucks Reform geprägte) Opernästhetik (S. 174-177) und unterstreicht mit Recht, „dass Beaumarchais Mozarts Lösung als einen Irrweg der Musiktheater-Evolution sah“ (S. 177). Dennoch war er nach der Pariser Erstaufführung der Oper (20.3.1793), die die Rezitative durch „den fast vollständigen Text des Theaterstücks“ ersetzt hatte (S. 169), bereit, die Inszenierung zu überarbeiten, um Längen und Ungeschicklichkeiten zu beseitigen (vgl. seinen Brief an die Sänger, S. 170-173).

PETER WITTIG (*Ich traue dem Werk etwas zu. Mit Anmerkungen zu Idomeneo, Betrachtungen über Befugnis sowie zwei nachgetragenen Einschüben aus aktuellem Anlaß*, S. 186-201) nimmt *Idomeneo* zum Anlaß für ein pointiertes Plaidoyer für das Regietheater aus der Sicht eines Beteiligten und (von kritischen Einwänden) Betroffenen. Problematisch ist, daß Inszenierungen wie Neuenfelsens Berliner *Idomeneo* (S. 187-190) und ein „Cross-Culture-Projekt nach Mozart und Da Ponte“ (S. 196-198) in einen Topf geworfen werden: Wie „die Teenies tradicirtes Kulturgut ihrer Kultur anverwandeln“ (S. 197), ist ihre Sache; eine HipHop-Version von *Così fan tutte* ist keine „Mozartinterpretation“ (S. 196), sondern Mozartrezeption, für die man sich interessieren kann oder eben nicht. – JOACHIM HERZ (*Diskussionsbeitrag zu Idomeneo*, S. 202-204) ergänzt WITTIGS Ausführungen durch einen Hinweis auf Danchets *Idoménée*-Libretto für Campra [für die Deutung des verstörenden Schlusses könnte evtl. die jansenisische Lesart von Racines *Phèdre* hilfreich sein] und widerspricht WITTIGS These, „Regie“ sei eine „Kunstgattung“.

Daß die neuere Inszenierungsgeschichte der *Entführung aus dem Serail* ein einziges Mißverständnis ist, bestätigen sowohl Jens-Daniel Herzogs Mannheimer Inszenierung (2004, dazu HERMANN JUNG, S. 205-215) wie (in noch höherem Maße) Calixto Bieitos Umsetzung an der Komischen Oper Berlin (2004; dazu, und zu Doris Dörries Berliner *Così* von 2001, DANIELLE BUSCHINGER, S. 229-238 [zu Bieito vgl. auch u.,48]). Also noch einmal zum Mitschreiben: Die *Entführung* handelt nicht vom Konflikt zwischen Orient und Okzident (Islam und Christum), denn der Bassa ist Europäer; das Serail, wo Blonde den tumben Osman nach Belieben herunkommandiert (und Konstanze mit der Martern-Arie den Bassa in die Defensive drängt), ist ähnlich karnevalisiert wie der Harem in der *Italienerin in Algier* und keineswegs als (Zerr-)Bild orientalischer Realität angelegt; es

handelt sich um eine Komödie, wo qua Gattungskonvention die Jungen über die Alten siegen, der Bassa gehört der Generation von Belmontes Vater an und kommt allein aus diesem Grund als Partner für Konstanz nicht in Frage.

JIŘÍ VYSLOUŽIL (*Wie man in Prag und anderswo mit Mozarts Don Giovanni umgegangen ist*, S. 250-258), zur Aufführungsgeschichte des *Don Giovanni*, speziell in Prag: Singspiel-Fassung mit deutschem Text, tschechische Übers.en, Alexander Zemlinskys Mozart-Pflege (S. 253)...

WERNER WUNDERLICH („*Così lo fanno tutti gli uomini*“ oder: *Die Schule der schwulen Liebhaber*. Robert Lehmeiers und Winfried Radekes *Così fan tutte-Bearbeitung im Kontext der Rezeption*, S. 292-317) erinnert an die *Così*-Übersetzungen und -Bearbeitungen des 19. Jhs (S. 294-297) und unterscheidet in der neueren Inszenierungsgeschichte (S. 297-303) zwischen Produktionen, die „anarchische Formen und utopische Wirkungen der ausgelösten Gefühlsverwirrungen in den Mittelpunkt unmittelbaren Geschehens stellen“ und anderen, „welche die Auswirkungen von Don Alfonsos Experiment als mittelbares ‚Spiel im Spiel‘ in Szene setzen“ (S. 300), um vor diesem Hintergrund die Fassung der Neuköllner Oper vorzustellen (zu ihr vgl. auch ECKHARD WEBER, S. 267-291). WUNDERLICHs Urteil fällt negativ aus: „Die Idee einer schwulen *Così* trägt handlungslogisch einfach nicht und die Travestie erschöpft sich und ihr Publikum sehr rasch in aufgesetzter Gestik und Possenklamauk“ (S. 311). [Der Kardinalfehler liegt hier wie in der bekannten Inszenierung von Peter Sellars offenbar darin, daß die Figuren als desillusioniert, ihre Beziehungen als trostlose Routine dargestellt werden, vgl. S. 307f.; interessant (oder zu ertragen) ist die Geschichte aber nur, wenn es sich um naive junge Leute handelt, die zum ersten Mal richtig verliebt sind.]

HELEN M. GREENWALD (*The Practice of Performance in Die Zauberflöte*, S. 321-330) unterstreicht, daß „historical and philosophical concerns (...) support the onstage ‘performance’ of the instruments in *Die Zauberflöte*“ (S. 323): Tamino stehe für Orpheus/Apollo, Papageno für „Dionysius [sic]“ (ebd.). – THOMAS ROTHSCHILD („*Das ist der Teufel sicherlich*“). *Papageno trifft Monostatos: Ein Vergleich*, S. 331-337), zur Umsetzung der kurzen Szene in verschiedenen Inszenierungen. Interessant der Hinweis, Papageno sei „auch der chauvinistische Spießer, das Modell des Kleinbürgers, der das Fremde, das nicht einmal aussehen muss wie Monostatos, für den Teufel hält, und sich am eigenen Mief berauscht“ (S. 334). – Auch DEREK B. SCOTT (*A Problem of Race in Directing Die Zauberflöte*, S. 338-344) macht sich Gedanken über Monostatos: Seine schwarze Hautfarbe sei Symbol für das Böse (S. 341); der Versuch, Pamina zu erpressen, sei möglicherweise als (von Sarastro zumindest geduldete) Prüfung (mittels Furcht) zu verstehen (S. 342f.).

FRANK PIONTEK (*Ombra felice. Ein Salzburger Mozart-Pasticcio*, S. 351-363) verweist auf neuere Mozart-Ballette, -Pasticci und -Verwurstungen (S. 352-355) und analysiert dann *Ombra felice* von 1994 (vgl. die Ablaufskizze, S. 358-363): „Die kompilierende Regie der Herrmanns ging (...) von einer Dramaturgie aus, die Mozarts Bewusstsein von der Widersprüchlichkeit der ‚Liebe‘ vor dem Hintergrund der modernen Rede über das ambivalente Phänomen szenisch realisierte“ (S. 357).

Den Band beschließen die Beiträge zum **Workshop zu Schrekers Gezeichneten**: MARTIN STERN (*Linearität versus Spiral Tendenz. Hofmannsthal's Sicht des Gegensatzes zwischen Schreker / Pfitzner und Richard Strauss*, S. 398-407) stellt (meist briefliche) Äußerungen Hofmannsthal's über zeitgenössische Komponisten zusammen: Die (durchaus zu Unrecht, vgl. S. 406) in einem Atemzug genannten Schreker und Pfitzner werden pauschal abqualifiziert, an Strauss wird die Fähigkeit gerühmt, „Synthesen aus den Beständen der Vergangenheit und den Entwicklungen der Gegenwart zu liefern“ (S. 404). – ALBERT GIER (*Der Duke of Portland auf der Isola Bella. Was Schreker zu den Gezeichneten inspirierte*, S. 408-421) hebt die Unterschiede zwischen Schrekers Opernintrige und anderen musikdramatischen Auseinandersetzungen mit dem Phänomen Häßlichkeit hervor (S. 408-410), erinnert an die Parallelen zu Nietzsche (S. 414f.) und sucht die historische Figur des fünften Duke of Portland und eine Erzählung von Villiers de l'Isle-Adam als Modelle für die Hauptfigur zu erweisen (S. 415-418). Alviaños ‚Elysium‘ könnte den Borromäischen Inseln im Lago Maggiore nachgebildet sein, auf die Schreker vielleicht durch die Tragödie *Tempesta* seines älteren Freundes F. von Saar aufmerksam wurde (S. 418-420). Abschließend wird die Nähe von Schrekers „Versatzstücke aus Hochliteratur und Trivialliteratur“ kombinierenden Libretti zur Postmoderne hervorgehoben (S. 421). – OSWALD PANAGL („*Die Schönheit sei Beute des Starken!*“ *Franz Schrekers Die Gezeichneten im geistesgeschichtlichen Kontext*, S. 422-430) nennt „Merkmale der Wiener Moderne“ (S. 422f.) und arbeitet Parallelen zwischen Schrekers Libretto und Otto Weiningers Pamphlet *Geschlecht und Charakter* (1903) heraus. – PETER P. PACHL (*Ein spiralförmiger Weg neuer Bildfindungen. Die Entwicklung der szenischen Interpretation von Franz Schrekers Die Gezeichneten seit ihrer Wiederbelebung in Frankfurt 1979 bis heute*, S. 431-446), der an der epochemachenden Frankfurter Neuenfels-Inszenierung als Regiemitarbeiter beteiligt war, läßt die folgenden Produktionen bis zu Martin Kušejš

Deutung (Stuttgart 2002) Revue passieren. [Das Eingeständnis, daß in Frankfurt ein Satz des Libretos in sein Gegenteil verkehrt wurde, weil man den Widerspruch zum Bühnenbild zu spät bemerkte (S. 436), ist entwaffnend. – Statt „des 150. Geburtstages“ l. S. 434 ‚des 50. Todestages‘; daß die Schreker-Renaissance durch „zwei musiklogische Symposien“ (ebd.) vorbereitet wurde, spricht für den scharfen Verstand der Beteiligten.]

Mozart aujourd'hui, éd. par BRIGITTE VAN WYMEERSCH, Louvain: UCL Presses Universitaires de Louvain 2006, 320 S.

Im März des Mozart-Jahrs 2006 fand an der Université Louvain-la-Neuve ein Kolloquium statt, dessen Akten (mit durchaus untypischer Geschwindigkeit) noch im selben Jahr veröffentlicht wurden. Zu Beginn ihrer Einleitung (S. 7-11) fragt sich die Herausgeberin BRIGITTE VAN WYMEERSCH, ob über Mozart nicht schon alles gesagt ist; die folgenden 20 Studien (fünf Sektionen) suchen daher neue Wege zu Mozart, von Mozart weg oder um Mozart herum.

Mozart à travers sa correspondance: GENEVIEVE GEFFRAY (*Mozart et la France à travers la correspondance familiale*, S. 15-30) stellt Briefzitate von Leopold Mozart (für den ersten Paris-Aufenthalt 1763/64) bzw. Wolfgang Amadeus (für die zweite Reise 1778) zusammen: „son caractère totalement rebelle à toute forme d'esprit courtois, lui ferma sans doute bien des portes de salons parisiens“ (S. 30). – ANNIE PARADIS (*Mozart à la lettre ou le charme discret de quelques scherzos épistolaires*, S. 31-41) findet im Bandel-Terzett eine „socialisation des désirs et des affects mais aussi des conflits“ (S. 34). Von der frz. Übers. (wenn auch unter Berücksichtigung des dt. Originaltextes) auszugehen, scheint methodisch fragwürdig (es wird z.B. nicht klar, ob die Autorin „an Dreck!“ als affektische Verneinung erkannt hat). Der Brief ans ‚Bäsele‘ vom 28.2.1778 (frz. zitiert S. 36-38) zeige, daß „Wolfgang Mozart oppose une résistance sourde têtue à [l']ordre du langage, partant à l'ordre social“ (S. 39). Daß die Geschichte vom Schäfer, der mit seinen 11.000 Schafen eine Brücke überqueren will (vgl. S. 39f.), eine Erzählung Sancho Pansas aus dem *Don Quijote* (I 20) variiert, sollte berücksichtigt werden. – KARL TRAUOGOTT GOLDBACH (*La correspondance de Mozart comme source de l'opéra allemand*, S. 43-52) zeigt, „comment, à l'époque actuelle, la musicologie conçoit une idée en partie fautive des rapports de Mozart à l'opéra allemand de son époque, parce qu'elle se sert de citations de notre compositeur isolées du contexte“ (S. 43); vor allem relativiert er Mozarts angeblich patriotische Begeisterung für die deutsche Oper (S. 51f.).

Mozart et son temps: LAURINE QUETIN (*De Johann Christian Bach à Mozart: maître et disciple*, S. 55-66; vgl. auch hier 11,29) stellt Vertonungen von Arientexten Metastasio (S. 57-60; bei „Non sò d'onde viene“ aus *Artaserse* „tous deux ont mis en valeur les caractéristiques du style cantabile“, S. 58) und die Schlußszene des I. Akts aus Mozarts (1772) und Bachs (1775) *Lucio Silla* einander gegenüber (S. 60-64).

ELISA TEGLIA (*Wolfgang Amadeus Mozart organista e compositore per organo: indagine superflua, oppure approfondimento della genialità mozartiana?*, S. 67-79), über Mozarts Orgelspiel (S. 67-69) und seine Kompositionen für Flötenuhren, die heute gewöhnlich von Organisten gespielt werden (S. 70-77).

JOHN VAN TIGGELEN (*Mozart et la franc-maçonnerie. Le Fonds d'archives et de documents maçonniques Valentin Brifaut, déposé à l'Université catholique de Louvain*, S. 81-95) faßt Mozarts Beziehungen zum Freimaurertum zusammen (S. 84-90) und zitiert Dokumente der umfangreichen Sig Brifaut, die freilich zur freimaurerischen Symbolik der *Zauberflöte* (S. 90-95) wenig Erhellendes beitragen. [Die Feststellung „En Allemagne, les concepts de déisme, de rationalisme et d'illumisme portent les noms *Aufklärung, Sturm und Drang*“, S. 95, überrascht.]

Mozart et l'opéra: MARIE-HELENE BENOIT-OTIS (*Du théâtre à l'opéra. Die Entführung aus dem Serail de Mozart mis en scène par Hans Neuenfels (Stuttgart 1998) et Calixto Bieito (Berlin 2004)*, S. 99-110) gelangt zu der Schlußfolgerung, daß die (wirklich sehr schöne) Neuenfels-Inszenierung werkgerecht sei, während Bieito ‚Verrat‘ an Mozart begehe (S. 110; vgl. o., 46). Unabhängig davon, ob man ihre Auffassung teilt, ist anzumerken, daß die Plausibilität einer Interpretation nicht allein an der Autorintention (vgl. S. 109) zu messen ist; und obwohl (im Anschluß an ULRICH

MÜLLER, S. 102) auf das Vorhandensein eines Subtexts hingewiesen wird, bleiben die Bemerkungen zum Sinngehalt des Werkes arg an der Oberfläche.

ENRICA BOJAN (*Un „Flauto“ italiano. Dalla „teutsche Oper“ al „dramma eroicomico“*, S. 111-122) bereitet die Ausgabe von Gamerras it. *Zauberflöte* (EA Dresden 1794, vgl. hier 11,11, sowie oben, 43) in der verdienstvollen Reihe der Gamerra-Libretti vor (vgl. hier 13,39f.). Sie informiert über die Textzeugen (S. 112-114) und frühe Aufführungen des *Flauto magico* (S. 114-120), den sie eher als „rifacimento“ denn als Übers. bewerten will (S. 120) – nicht nur, weil die Dialoge durch Rezitative ersetzt sind, sondern auch wegen der Unterschiede in der Charakterisierung der Figuren (S. 120f.).

LORENZO MATTEI (*Mozart et les autres. Le mariage de Figaro „célébré“ par Paer (Parme 1794)*, S. 123-140) vergleicht das Finale des II. Akts (vor allem die Szenen 7/8) bei Mozart („conception (...) inspirée de la forme sonate“) und Paer („celle des napolitains, orientée vers une „seconda pratica“, réalisée en appliquant des *topoi* musicaux sur les *topoi* littéraires des livrets“, S. 135).

JOHN WIJNANTS (*Leporello, ossia Il dissoluto punito. Une relecture des personnages du Don Giovanni mozartien*, S. 141-151) bietet eine narratologische (S. 141) Analyse des Terzetts zu Beginn des II. Akts (S. 144-150) und stellt fest, Don Giovanni (das Es) und Leporello (das Über-Ich) bildeten die beiden Seiten eines einzigen Ich, während die zwischen Über-Ich und Begehren schwankende Donna Elvira eine vollständige Persönlichkeit sei (S. 150).

GILLES REMY (*Les femmes dans les opéras de Mozart*, S. 153-170) sucht zu beweisen, daß Mozart ein Apostel der Gleichberechtigung gewesen sei (S. 170). Vieles an seiner Argumentation ist problematisch: Weder Donna Anna noch Fiordiligi sind (aus gegensätzlichen Gründen) „créatures qui évacuent (...) l'amour passion et l'adultère au profit de l'idéal d'amour conjugal“ (S. 155). Die Vermutung, die Konzeption der Figur Pamina gehe auf Mozart zurück, der an Schikaneders Libretto der *Zauberflöte* mitgearbeitet habe (S. 162), ist pure Spekulation. Marcellina wird (S. 167) zitiert: „chaque femme est portée à défendre son pauvre sexe, que ces hommes ingrats oppriment à tort“, aber der entscheidende Nebensatz „quando il cor non ci arma / Personale interesse“ (*Nozze*, IV 3) wird unterschlagen; etc.etc.

La réception des œuvres de Mozart: MARIE CORNAZ (*Mozart à Bruxelles et la diffusion de sa musique dans la future Belgique*, S. 173-183), zum Aufenthalt der Familie Mozart in Brüssel 1763 (S. 173-178) und zur Verbreitung von Mozarts (Instrumental-)Kompositionen in den österreichischen Niederlanden bis zum Beginn des 19. Jhs (S. 178-182).

FREDERIC LEMMERS (*Le renouveau mozartien dans la programmation des opéras de Paris au travers de la discographie française entre 1930 et 1950*, S. 185-211) gibt einen Überblick über Mozart-Aufführungen im Paris des 19. Jhs (S. 185f.); „vers 1900, Mozart est devenu fort rare à l'affiche“ (S. 186). Daß sich das in den folgenden Jahrzehnten wieder änderte, war u.a. das Verdienst Reynaldo Hahns (S. 188-191). Im folgenden werden frz. Mozart-Aufnahmen vor 1950 verzeichnet (S. 199-209) und kommentiert (S. 191ff.).

TOMASZ BARANOWSKI (*La musique de Mozart dans l'œuvre de Mickiewicz. Aspects biographiques et artistiques*, S. 213-221), zu Mickiewiczs Mozart-Verehrung (S. 213-218) und zu mus. Zitaten (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*) in seinem Drama *Dziady* (S. 218f.).

BENOÎT AUBIGNY (*Mozart après Mozart. Sens et contresens d'un modèle chez Alfred Schnittke*, S. 223-246) analysiert *Moz-Art à la Haydn* (1977), das dritte von fünf Instrumentalstücken (S. 234), die Schnittke in Auseinandersetzung mit Mozarts Pantomime KV 416d (von der nur die Stimme der Ersten Violine erhalten ist, S. 220) schuf, im Kontext der postmodernen Ästhetik.

Un autre regard sur Mozart: ROBERT ADELSON und JACQUELINE LETZTER (*Mozart File: Lucile Grétry (1772-1790) and the forgotten tradition of girl musical prodigies*, S. 249-261) erinnern an weibliche musikalische Wunderkinder, die im Paris des späten 18. Jhs (nicht zuletzt wohl wegen Mozarts Sensationserfolg 1763/64) nicht selten waren; Grétry unterrichtete ein männliches (S. 250) und drei weibliche Wunderkinder, darunter seine eigene Tochter Lucile, die mit dreizehn Jahren einen (vom Vater instrumentierten) *opéra comique* komponierte, der mit Erfolg an der Comédie-Italienne aufgeführt wurde (S. 253f.).

CONSTANTIN IONESCU-VOVU und VERONICA GASPARG (*La vie des œuvres mozartiennes entre l'analyse et l'exécution musicale*, S. 263-272), u.a. zum Problem der Versprachlichung von Musik.

MARA LACCHE (*L'éros et la mort dans la musique de Mozart. L'exemple de Don Giovanni*, S. 273-282) analysiert Text und Musik des *Don Giovanni* im Gefolge von P.-J. Jouve, Kierkegaard und Otto Rank: der Komtur als Vaterfigur (S. 276) bzw. als dunkles Double Don Giovannis (S. 281), dessen dionysischer Rausch... (S. 278).

JOHN IRVING (*On the margins: intertext, influence and self-reflexive reading*, S. 283-288) hat einen eigenen Artikel über die sechs Streichquartette wiedergelesen, die Mozart 1785 Haydn widmete, und entdeckt, daß "influence is a special kind of intertextuality" (S. 286), was den Leser vielleicht weniger überrascht als den Verfasser.

DANIÈLE PISTONE (*Mozart et l'imaginaire musical français*, S. 289-310) unterstreicht, daß Mozart schon im 19. Jh. (obwohl seine Opern weniger gespielt wurden als heute, vgl. S. 291) stets zu den in Frankreich prominentesten Komponisten gehörte (S. 289-292), und benennt die Eigenschaften, die der Person Mozart und seiner Musik allgemein zugeschrieben werden („grâce, charme, diversité, naturel, perfection et vie“, S. 298).

Den Band beschließt ein Gespräch mit dem Geiger AUGUSTIN DUMAY über Mozart und die Interpretation seiner Musik (S. 313-318).

*MARTIN ELSTE, *Idomeneo in Glyndebourne 1951. Aspekte der Rezeption eines lange nahezu vergessenen Meisterwerks*, aus: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 2005, Mainz etc.: Schott 2007, S. 273-315

Charakterisiert *Idomeneo* als „Grenzüberschreitung“ im Gelände zwischen Tragédie lyrique und Opera seria (S. 275), geht kurz auf die Rezeptionsgeschichte im 19. und frühen 20. Jh. ein (S. 276-278) und informiert (u.a. aufgrund unveröffentlichter Briefe) über den von Fritz Busch dirigierten, von Carl Ebert inszenierten *Idomeneo* in Glyndebourne 1951: zur Fassung Hans Gáls (S. 279-284; Kürzungen, Varianten der Wiener Fassung von 1786, *Idomeneo* als Tenor [wie noch in Stuttgart 2005]; die Eingriffe sind im Anhang, S. 303-314, vollständig dokumentiert), Sängerbesetzung (S. 285-288), Tondokumente (S. 290-292, vgl. auch den Diskographischen Anhang, S. 296-302). Die Produktion wird bewertet als „Ausgangspunkt eines dynamischen Prozesses hin zur Etablierung eines Stils“, der sich im Zuge der Wiederaufnahmen unter John Pritchard (bis 1964) festigte (S. 293).

DIETRICH FISCHER-DIESKAU, *Goethe als Intendant. Theaterleidenschaften im klassischen Weimar*. Mit 32 Abb.en, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2006, 495 S.

Mehr als vierzig Jahre lang, von 1776 bis 1817, seit 1791 offiziell als Intendant, trug Goethe die Verantwortung für das Weimarer Theater; über sein Verhältnis zu den Sängern und Schauspielern, seine Art, Regie zu führen und seine administrative Tätigkeit liegen zahllose Berichte von Zeitgenossen vor, wobei Anekdotisches naturgemäß nicht zu kurz kommt. Lange Zeit wurde übersehen, daß Goethe dabei gerade dem Musiktheater besondere Aufmerksamkeit widmete, aber die grundlegende Untersuchung von TINA HARTMANN (vgl. hier 12,34f.) hat diesen Teil seines Schaffens kürzlich ins rechte Licht gerückt.

DIETRICH FISCHER-DIESKAU, der als Autor eine bemerkenswerte Spät-Karriere macht, zeichnet in 88 kurzen Abschnitten Goethes Wirken am Weimarer Theater nach; dabei kommt viel Biographisches zur Sprache, Mittstreiter wie der Musiker Philipp Christoph Kayser, Widersacher wie Carloline Jagemann werden vorgestellt, die Stücke Goethes und anderer (vor allem natürlich Schillers), die zur Aufführung kommen, in wenigen Sätzen charakterisiert. Das Opernrepertoire, vor allem natürlich die Weimarer Mozart-Pflege, wird gebührend gewürdigt (zu *Der Zauberflöte zweiter Teil* vgl. S. 224-227). FISCHER-DIESKAU erzählt zurückhaltend, ohne sich wertende Kommentare zu versagen, und mit epischem Atem; auch wer seinen Goethe kennt, wird manches Neue erfahren.

**Le Spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle Époque*. Études de LUIGI ALLEGRI, BERNARD BANOUN [etc. etc.]. Réunies par ISABELLE MOINDROT, OLIVIER GOETZ, SYLVIE HUMBERT-MOUGIN sous la direction de ISABELLE MOINDROT, Paris: CNRS Éd. 2006, 325 S.

Im Frz. bezeichnet das Adjektiv *spectaculaire* die sinnlich anschauliche Seite des Theaters, das ‚Spektakel‘ („le concept du spectaculaire englobe les conditions matérielles du spectacle et l'impression produite sur le spectateur“, S. 10). In ihrer Einl. (S. 7-12) zeigt die Hrsg.in ISABELLE MOINDROT, wie sich der Stellenwert des *spectaculaire* mit dem Übergang von der für das Ancien Régime maßgeblichen Ästhetik der Repräsentation zu einer Ästhetik der Präsenz verändert (S. 10). Es scheint möglich, die Theatergeschichte im 19. Jh. als Entwicklung hin zur für das 20. Jh. charakteristischen Dominanz der Regisseure aufzufassen (S. 7f.); dabei kommen freilich notwendigerweise randständige Gattungen wie „[l]héâtre à succès, opéra, vaudeville, féerie, théâtre à these, opérète...“ (S. 8) zu kurz. Mit 33 Kapiteln, die sich auf fünf Sektionen verteilen, möchte der vorliegende, durchgehend (z.T. farbig) illustrierte Bd hier zu mehr Ausgewogenheit beitragen. Im folgenden wird nur auf Studien zum Musiktheater hingewiesen.

DOMINIQUE LEROY (*Socio-économie du grand opéra parisien*, S. 33-46) gibt einen Überblick über technische Neuerungen und ihre wirtschaftlichen Folgen (S. 34f.), die Rechtsform der Oper vor und nach der Juli-Revolution (zu Véron als freiem Theater-Unternehmer vgl. S. 38f.), Entwicklung der Sänger-Gagen (S. 38f.) und der Produktionskosten allgemein (S. 40f.); „on peut juger qu'à l'époque du grand opéra, les subsides d'Etat étaient particulièrement favorables à la production et à la création lyrique centrale“ (S. 43).

MARIE-ODILE GIGOU (*Conservier le spectaculaire ou de l'utilité de la conservation des mises en scène*, S. 47-52) weist auf die Slg von (hs.lichen und gedruckten) Regiebüchern in der Bibliothèque historique de la ville de Paris hin. – Die Oper kommt eher am Rande zur Sprache bei PATRICK BERTHIER (*Des catacombes au Vésuve. Le spectaculaire romantique commentée par la presse de la monarchie de Juillet*, S. 55-60) und CATHERINE TREILHOU-BALAUDE (*Le spectaculaire shakespearien et sa réception à l'époque romantique. L'exemple de Macbeth*, S. 61-69: S. 62 zur tragédie lyrique *Macbeth* von Chelard, Text Rouget de Lisle, 1827).

OLIVIER BARA (*L'opéra-comique "à grand spectacle" sous le Second Empire. Une mise en cause du genre?*, S. 70-77) situiert den *opéra-comique* im Gattungssystem zwischen großer Oper und Melodram (S. 70f.) und exemplifiziert die Besonderheiten des „opéra-comique à grand spectacle“ (S. 82) an Meyerbeers *Etoile du Nord* (1854) und *Le Pardon de Ploërmel* (1859): Trotz sensationeller Bühnenbilder und technischer Effekte gelinge die „domestication de la démesure des effets“, nicht zuletzt, weil beide Werke „comme un palimpseste où se devine la trace laissée par des opéras-comiques antérieurs“ erscheinen (S. 76).

CHRISTIAN MERLIN (*Wagner et le spectaculaire ou la critique de l'effet sans cause*, S. 78-83) resumiert Wagners Grand Opéra- und Meyerbeer-Kritik (S. 78-81) und zeigt andererseits Einflüsse des Grand Opéra in Wagners Opern von der *Hohen Braut* bis zu *Parsifal* auf (S. 81-83). – MATTHIAS BRZOSKA („*Wirkung mit Ursache*“. *Idée esthétique et apparence du spectaculaire dans l'œuvre de Meyerbeer*, S. 84-93) demonstriert gegen Wagner, „que les effets spectaculaires du grand opéra sont (...) très bien fondés sur le plan des idées esthétiques, voire souvent philosophiques, qui se trouvent exprimées dans ces œuvres“ (S. 84): „couleur céleste“ in der Schlusszene von *Robert le diable* (S. 87); Bedeutung der Geschichtsphilosophie Ballanches für Meyerbeers spätere Opern (S. 87); Beschleunigung des Luther-Chorals im letzten Akt der *Huguenots* (S. 90); Prophetensonne (S. 91). – ALAIN PATRICK OLIVIER (*Nietzsche Bayreuth 1876. L'adieu au Gesamtkunstwerk*, S. 94-99) wird durch die Tatsache, daß Nietzsche sich zur Zeit der ersten Bayreuther Festspiele von Wagner lossagte, veranlaßt zu fragen: „Le spectaculaire de Bayreuth serait-il la cause du rejet nietzschéen, la trahison de l'idéal artistique moderne? (S. 94)“ Er benennt die ästhetische (Primat der Musik), politisch-soziale (Gemeinschaft aller Menschen, in der das Individuum aufgeht) und metaphysische Dimension des Gesamtkunstwerks nach Nietzsche (S. 95-97) und zeigt, wie der späte Wagner alle Erwartungen des Philosophen enttäuscht.

NICOLE WILD (*Mises en scène de catastrophes dans le Grand Opéra*, S. 102-109) bietet Informationen (und hochinteressante Illustrationen) vor allem zu Inszenierungen der Ära Véron (1831-1835). – BÉATRICE PRIJON-PINELLI (*Le „sur-spectaculaire“ dans Le Juif errant, Grand Opéra de*

Halévy, Scribe et de Saint-Georges (1852), S. 110-117) informiert detailreich über die „mise en scène paroxystique“ (S. 117), die Halévys Musik in den Hintergrund gedrängt habe.

SYLVIE JACQ-MIOCHE, *L'esthétique de l'immatériel dans le ballet parisien du XIX^e siècle* (S. 118-125). – JEAN-CLAUDE YON (*La féerie ou le royaume du spectaculaire. L'exemple de Rothomago*, S. 126-133), zur Féerie allgemein (S. 126-128) und zu *Rothomago* von Dennerly, Clairville und Monnier (1862): „l'orchestre accompagne la féerie de façon quasi permanente. La musique est plus présente dans *Rothomago* que dans un opéra-comique ou une opérette de la même époque! (...) La table des morceaux du manuscrit comporte – outre une ouverture empruntée à Offenbach – pas moins de cent un numéros“ (S. 131f.).

HERVE LACOMBE (*La musique comme puissance de mise en scène dans le grand opéra*, S. 166-173) führt Beispiele für die theatrale Funktion der Musik bei Auber, Halévy, Meyerbeer und Saint-Saëns an: „Avec le grand opéra (...) le compositeur écrit en voyant et en suivant la représentation scénique. Il fixe dans la partition la forme théâtrale. La musique est régulièrement générée par l'espace et, inversement, elle le sculpte, en prend possession pour produire une véritable partition scénique“ (S. 172).

KAREN HENSON (*Victor Maurel et le spectaculaire verdien*, S. 239-244) wendet sich gegen die verbreitete Vorstellung, der späte Verdi habe das Interesse an der Umsetzung seiner Werke auf der Bühne verloren (S. 239), und verweist auf die Darstellungskunst des Baritons Victor Maurel („un acteur au jeu stylisé qui, sans être encore naturaliste, abandonnait les grands gestes et les changements de sentiment soudains au profit d'une plus grande réserve“, S. 242), die Verdi an seiner Darstellung des *Hamlet* von A. Thomas (1879) und des Amonasro in *Aida* (März 1880) hatte studieren können und die möglicherweise seine Konzeption des Iago (und des Falstaff) beeinflusst haben (S. 244).

*BERND-RÜDIGER KERN, *Rossini und Metternich*, aus: MICHAEL KILIAN (Hrsg.), *Jenseits von Bologna – Jurisprudentia literarisch. Von Woyzeck bis Weimar, von Hoffmann bis Luhmann*, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2006, 61-92

Stellt auf der Grundlage von z.T. unedierten Briefen und Dokumenten die fast vierzig Jahre währende Bekanntschaft („Freundschaft“, so S. 91, scheint ein zu großes Wort) Rossinis und des Opern-Enthusiasten Metternich (vgl. S. 66-68) dar: Der Minister dürfte im Winter 1815/16 erstmals eine Oper Rossinis gehört (S. 69) und ihn im Mai oder Juni 1819 persönlich kennengelernt haben (S. 72). Rossinis Gastspiel in Wien 1822 (S. 74-76) und der Kongreß in Verona Ende desselben Jahres (S. 76-81) ermöglichten intensive Kontakte [zwischen Fn. 102 und 103, S. 81, besteht ein Widerspruch]. Begegnungen gab es auch in den 30er Jahren (S. 84f.), gelegentliche Briefe bis zu Metternichs Tod 1859.

[Die Frage, ob durch Vergleiche zwischen Rossini und Napoléon einerseits, Rossini und Metternich andererseits „substantiell ein Unterschied ausgedrückt (...) werden sollte“ (S. 61), läßt sich durch Einsichtnahme in die einschlägigen Texte leicht beantworten, vgl. z.B. den Beginn des Vorworts zu Stendhals *Vie de Rossini* (wie früher Napoléon sei Rossini „in Moskau wie in Neapel, in London wie in Wien, in Paris wie in Kalkutta“ in aller Munde) mit Richard Wagner, *Oper und Drama* (hg. von K. KROPFINGER, Stuttgart 1994, 47): „Wie Metternich den Staat mit vollen Rechten nicht anders als unter der absoluten Monarchie begreifen konnte, so begriff Rossini mit nicht minderer Konsequenz die *Oper* nur unter der absoluten Melodie.“ In der Privatkorrespondenz dürfte „Metternich Second“ angesichts der drei Ehen des Fürsten als Anspielung auf das Scheidungsverfahren und die geplante zweite Heirat zu verstehen sein (vgl. S. 85). – Zur etwas bemühten Polemik gegen den Gebrauch von „Fremdwörtern“ in den Humanwissenschaften (S. 61n), womit wesentlich Fachtermini gemeint sein dürften, was nicht genau dasselbe ist, ist einmal mehr auf TH.W. ADORNOS sehr lesenswerten Aufsatz *Über den Gebrauch von Fremdwörtern* (Ges. Schriften 11: *Noten zur Literatur, Frankfurt/M. 1997*, S. 640-646) zu verweisen. Übrigens: was sind „ungebräuchliche Satzzeichen“ (ebd.)?]

*ANNA TEDESCO, *Per un più compiuto ritratto di Meyerbeer: due lettere a proposito di un'opera che non si fece*, aus: *Recercare* 12 (2000), S. 121-135

Die beiden Briefe vom 29.7. und 25.8.1820 an den Impresario des Teatro Argentina in Rom, Giovanni Paterni (abgedruckt S. 132-134) betreffen *L'Almanzore*, eine Oper, deren für Februar 1821 geplante Aufführung letztlich nicht zustande kam (S. 124f.), Text und Musik sind verloren. Das Libretto von Gaetano Rossi (S. 129) folgt der durch Florians Roman *Gonzalve de Cordoue* und Cherubini's Oper *Les abencérages* (Paris 1813) ausgelösten spanisch-maurischen Mode (S. 127f.); Felice Romanis Buch für Meyerbeers nächste Oper *L'esule di Granata* (Mailand 12.3.1822, S. 125) scheint eine Bearbeitung von Rossis Text zu sein (S. 131).

*ANNA TEDESCO, *Il crociato in Egitto tra belcanto, religione ed estetica del tableau*, aus: Programmbuch Teatro La Fenice di Venezia. Stagione 2007. Giacomo Meyerbeer, *Il Crociato in Egitto*, S. 11-22; DIES., *Bibliografia. Ascesa, declino (e 'resurrezione') di Giacomo Myerbeer*, ebd., S. 133-138

Resumiert die Entstehungsgeschichte (S. 11-14) und charakterisiert den *Crociato* als Werk des Übergangs zwischen Rossini (S. 15) und dem Grand Opéra (S. 17); im folgenden werden die Beobachtungen Carlo Ritornis anlässlich der Aufführungen in Reggio Emilia 1826 zusammengefaßt (S. 17-21).

Fromental Halévy, *La Juive*. Opéra en cinq actes / Oper in fünf Akten / Opera in five acts. Paroles de / Text von Eugène Scribe. Traduction allemande par / Deutsche Übersetzung von KARL LEICH-GALLAND. Partition chant et piano par / Klavierauszug von KARL-HEINZ MÜLLER, Kassel: Alkor-Edition / Heilbronn: Musik-Edition Lucie Galland 2007. AE 340a. XXVI + 499 S.

Daß *La Juive* seit einigen Jahren auf den Spielplänen zahlreicher Opernhäuser erscheint, ist wesentlich das Verdienst von KARL LEICH-GALLAND, der 2004 eine Neuedition vorlegte, auf deren Grundlage jetzt ein neuer Klavierauszug erstellt wurde. Die knappe Préface (frz. S. V-XI) weist darauf hin, daß das Pariser Aufführungsmaterial, die autographe Partitur, die Klavierauszüge und die Partiturdruke eine Vielzahl unterschiedlicher Fassungen der Oper bieten (S. IX); die Ausgabe folgt den Klavierauszügen, die der Intention des Komponisten genauer entsprechen dürften als die aus aufführungspraktischen Gründen ungleich stärker gekürzten Partituren (S. XI; ein Blick in das alte Reclam-Textbuch, RUB 2826, zeigt, daß sich an der Nummernfolge nichts geändert hat). Zusätzlich zum frz. Text wird eine neue dt. Übers. vom Herausgeber geboten; sie ist singbar, aber da mit Aufführungen in dt. Sprache kaum zu rechnen ist, hat sie ihren Wert vor allem als (angesichts schwindender Frz.kenntnisse dringend benötigte) Verständnishilfe. LEICH-GALLAND übersetzt sinnvollerweise möglichst wörtlich, nimmt dafür gelegentlich prosodische Härten in Kauf und verzichtet mitunter auf den

Reim. Glückliche Lösungen der alten WITTMANN-Übers. (RUB) behält er bei, greift aber korrigierend ein, wo sich der Vorgänger weit vom frz. Text entfernt; vgl. z.B. den Chor des Volkes im ersten Finale („De ces nobles guerriers, / De ces fiers chevaliers / Vois la marche imposante, / l'armure étincelante; / quel éclat! Quelle fête / En ce beau jour s'apprete!“):

WITTMANN

Auf die Ritter gebt acht,
Saht ihr je solche Pracht?
Aus dem Auge der Krieger
Strahlt der Mut edler Sieger!
Welch ein Glanz, welch Gepränge,
Gold und Geschmeide die Menge!

LEICH-GALLAND

Auf die Ritter gebt Acht,
saht ihr je solche Pracht?
Sie marschieren so mächtig,
auch die Rüstung ist prächtig!
Welch' ein Glanz! Welch ein Fest be- [!]
ginnt an solch schönem Tage!

Der Text der berühmten Arie Elcazars beginnt bei WITTMANN: „Recha [ist Lessing daran schuld, daß sie nicht Rachel heißen darf?], als Gott dich einst zur Tochter mir gegeben, / Und zitternd diese Hand dem Kinde Nahrung bot, / That ich den heil'gen Schwur, zu wachen für dein Leben, / Und ich gebe dir nun selbst den Tod!“ Dagegen LEICH-GALLAND: „Rachel, als Gott dich einst zur Tochter mir gegeben / und zitternd meine Hand die Wiege zart empfing, / da hab' ich deinem Glück geweiht mein ganzes Leben; / nun bin ich's, der dich dem Henker gib!“ Die neue Übersetzung (und die sorgfältige Wiedergabe der in Libretto-Drucken oft verkürzten und umformulierten Regieanweisungen) wird einer breiteren Öffentlichkeit, und speziell den Theaterleuten, den Zugang zur *Juive* erleichtern.

*GIORGIO PAGANNONE, *La Pia de' Tolomei di Salvatore Cammarano. Edizione genetico-evolutiva* (Studi e testi per la storia della musica, 14), Firenze: Olschki 2006, XI + 223 S.

Pia de' Tolomei zählt zu Donizzettis weniger erfolgreichen Opern (vgl. S. 12f.). PAGANNONE, der bereits die Partitur ediert hat (vgl. S. 23n), verteidigt in der Einleitung seiner Ausg. von Cammaranos Buch die – z.B. von U. KONRAD in Frage gestellte, vgl. hier 13,23f. – Berechtigung von Libretto-Editionen mit stichhaltigen Argumenten (vgl. S. VII zur „relativa autonomia del testo poetico“; zu P. RUSSOS S. VIIIn als Modell angeführter Ausg. von Romanis *Medea in Corinto* vgl. hier 12,36f.).

Die Quellenlage ist bei *Pia* besonders günstig (vgl. S. VIII). Die Entstehungsgeschichte läßt sich bis ins Detail nachzeichnen (S. 3-35; die Rolle Rodrigos wurde – nicht zum Nachteil der Oper, S. 10 – ausgeweitet, weil neben Fanny Tacchinardi-Persiani in der Titelrolle mit der Altistin Rosina Mazzarelli eine zweite Primadonna beschäftigt werden mußte, S. 8f.). Bald nach der UA (Venedig, Februar 1837) entstand eine Alternativ-Version des ersten Finales (S. 13f.); in Neapel wurde 1838 eine Fassung mit Lieto fine gespielt (S. 16). Bis 1859 gab es insgesamt 22 Einstudierungen (vgl. die Übersicht, S. 26f.), danach verschwand die Oper für mehr als 100 Jahre (bis 1967) von it. wie ausländischen Bühnen (vgl. S. 23).

Als Quellen Cammaranos (vgl. S. 37-93) kommen ein episches Gedicht, drei Sprechdramen und ein Opernlibretto (alle zwischen 1822 und 1837) in Frage, der Handlungsverlauf bleibt in allen diesen Texten wesentlich gleich (vgl. S. 39). Offensichtlich ist die Nähe zu Ariosts Ariodante-Episode, auf die schon zeitgen. Kritiker hinweisen (vgl. S. 89f.).

Der Editionsteil wird mit einem Überblick über die hs.lichen und gedruckten Quellen eingeleitet (S. 101-129; auch die Partitur-Autographen werden herangezogen, vgl. S. 119ff.), danach wird die 'Selva' (Cammaranos ausführlicher Prosa-Entwurf) diplomatisch ediert (S. 131-138). Die „edizione genetico-evolutiva del libretto“ (S. 139) integriert die (durch Einrahmung kenntlich gemachten) Alternativ-Szenen in den Haupttext (S. 147-207), der (erfreulicherweise jeweils unten auf der Seite placierte) textkritische Apparat verzeichnet getrennt Lesarten der Autographen und Varianten aus drei Libretto-Drucken (Senigallia 1837, Neapel 1838, Mailand 1839). Die akribische Edition bietet nicht nur eine zuverlässige Basis für die Beschäftigung mit einer der nicht eben zahlreichen Dante-Opern, sondern leistet auch einen willkommenen Beitrag zur Erforschung der formalen Strukturen und des Produktionssystems der romantischen Oper.

Bad Emser Jacques Offenbach-Journal. Informationen und Berichte für die Mitglieder der Jacques Offenbach-Gesellschaft, Nr. 5, April 2007, 48 S.

Das neue Heft des Jacques Offenbach-Journals (vgl. zuletzt hier 13,48f.) enthält wieder Studien und Materialien zu einzelnen Werken sowie Aufführungskritiken. PETER HAWIG blickt einleitend auf das Festival in Bad Ems 2006 zurück (S. 1-3). ALEXANDER FLORES rezensiert die Akten des Symposions anlässlich des 150. Jahrestags der Gründung der Bouffes-Parisiens (S. 4-6, vgl. auch hier 14,46f.) und berichtet über das Folgesymposium, das 2006 in Bad Ems stattfand („Offenbach verstehen. Musiktheater und Analyse“, S. 7f.). HAWIG leitet auch den (sehr willkommenen) Neudruck eines Programmheft-Beitrags zur *Vie parisienne* ein, den der Offenbach-Biograph ANTON HENSELER 1929 für das Theater in Essen verfaßte (S. 9-16). Der Text von A. FLORES über *Madame Favart* (S. 7-29) ist weitgehend identisch mit dem entsprechenden Kap. in seinem Bad Emser Heft zum späten Offenbach (s.u.). – Inszenierungen von *La Pêrichole* in St. Gallen und den *Contes d'Hoffmann* in Bremen besprechen HANS RUDOLF HUBER (S. 30-32) und A. FLORES (S. 33-40, mit grundsätzlichen Überlegungen zur Editionsproblematik). ROBERT POURVOYEUR setzt seinen Überblick zur Rezeption Offenbachs in Rußland fort (vgl. hier 12,44); diesmal geht es um „Die Sowjet-Operette“ (S. 41-46; bei der Bewertung „volkstümlicher Musik“ und politisch-dogmatischer Inhalte wäre der Einfluß der stalinistischen Kulturpolitik zu reflektieren, vgl. z.B. hier 13,36f.).

Zuletzt verspricht eine kleine Notiz POURVOYEURS (S. 46f.) „Eine Lösung für eines der ganz großen Rätsel des Jacques Offenbach“: Warum findet die Soirée des M. Choufleuri in *M. Choufleuri restera chez lui le...* am 24. Januar 1833 statt? Ich muß gestehen, daß mich die vorgeschlagene Erklärung (gemeint sei der 24. [nicht, wie ein irreführender Druckfehler S. 47 will, der 14.] Januar 1835, der Tag der Uraufführung von Bellinis *Puritani*, bei der die von Choufleuri eingeladenen Sänger mitwirkten) nicht überzeugt: Abgesehen davon, daß es immer mißlich ist, Übertragungsfehler wie 1833 für 1835 annehmen zu müssen, ist Choufleuri zwar dumm, aber eben auch ein Snob (vgl. S. 47): So wie er weiß, daß man „la Sontag“ sagt, hätte er sicher auch die anstehenden Premieren im Kopf (für die er natürlich nie Karten bekommen hätte). Etwas besseres habe ich allerdings auch nicht anzubieten, da das Datum ganz beliebig ist, vermute ich einen Insider-Witz. Hat sich schon jemand die Mühe gemacht, die Geburtsdaten aller an der UA 1861 Beteiligten zu überprüfen? Oder wann war Mornys Hochzeitstag?

*PETER HAWIG, *Die Frau – die Kunst – die Armee oder: Die neu gefundene Opéra-comique. Untersuchungen und Thesen zum Spätwerk Jacques Offenbachs*, Offenbach-Studien 149 = Bad Emser Hefte 273, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2007, 45 S.

HAWIG begreift Offenbachs künstlerische Entwicklung in seinen letzten Lebensjahren als Suche nach einer „neuen Formel der opéra-comique“ (S. 32), die an die Stelle der ‚Offenbachiade‘ hätte treten können. Neben dem „Vorspiel“ *La foire Saint-Laurent* (1877, S. 5-7) und dem „Zwischenspiel“ *La Marocaine* („ein Spätausläufer der Offenbachiade“ von 1879, S. 14-18) werden *Madame Favart* (1878, S. 7-14; die Identität der dominierenden Titelfigur sei „nur die Summe der Masken und Rollen“, in die sie schlüpfte, S. 10), *La Fille du tambour-major* (1879, S. 18-23) und *Belle Lurette* (1880, S. 24-31) als „drei Anläufe zur opéra-comique“ (S. 5) behandelt. Noch wichtiger als die im Titel genannten inhaltlichen Konstanten scheint mir der Rückgriff auf Traditionen des älteren opéra-comique, der it. Buffa (Fatime in *La Marocaine* erinnert z.B. auch an Isabella aus *Rossinis Italiana in Algeri*, vgl. S. 16) und des opéra-bouffe – wobei sich nicht nur die (auf Donizettis *Fille du régiment* basierende) *Fille du tambour-major*, sondern letztlich alle besprochenen Libretti als ‚harmlose und nett gemeinte Hypertexte‘ (vgl. S. 19) erweisen.

ALEXANDER FLORES, *Offenbachs letzte opéras-comiques: Madame Favart – La Fille du tambour-major – Belle Lurette*, Offenbach-Studien 150 / 151 = Bad Emser Hefte 274. 1/2, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2007, 43, 20 S.

Analysiert gründlich Text und Musik der letzten drei Werke Offenbachs im ‚leichten‘ Genre: *Madame Favart* (1. Teil, S. 3-16), mutig als „Meisterwerk“ bezeichnet (S. 3), sei zu verstehen als „auskomponierte nostalgische Sehnsucht nach dem 18. Jh.“ (S. 10). – *La Fille du tambour-major* (1. Teil, S. 17-42) sei kein Donizetti-Plagiat (S. 20), was kaum jemals ernsthaft behauptet wurde. FLORES situiert das Stück im historischen Kontext (S. 25) und geht besonders auf das Zitat des *Chant du départ* ein (S. 35ff.). [Mit Recht wird betont, daß Offenbach das Revolutionslied „ganz affirmativ“ verwendet, S. 40. Der unterschiedliche Charakter der vor und nach 1870/71 komponierten Werke Offenbachs ist möglicherweise damit zu erklären, daß nach dem Dt.-frz. Krieg die einander konterkarierenden Paradigmen der neoklassizistischen und der romantischen Lit. und Oper, die der frühe Offenbach zitierend veralbert, obsolet geworden waren, so daß der Parodie die Angriffsfläche fehlte.] – *Belle Lurette* (2. Teil, S. 1-20) erscheint als „lockere Aneinanderreihung“ von „im einzelnen (...) durchaus gut gemachten Bildern“ (S. 6); als Thema wird (im Sinne PATOCKAS) „das Ringen unterschiedlicher Moralvorstellungen“, d.h. kleinbürgerlicher und aristokratischer Konzeptionen von Liebe und Ehe, benannt (S. 9) – wobei allerdings zu kurz kommt, daß jede Ernsthaftigkeit allein deshalb ausgeschlossen ist, weil ein Aristokrat des Ancien Régime seinen Anspruch auf eine Erbschaft nie und nimmer durch eine eklatante Mesalliance hätte sichern können. Abschließend wird *Belle Lurette* als „auszelebrierte Abschiedsvorstellung“ Offenbachs gewürdigt (S. 19).

KEVIN CLARKE, „Im Himmel spielt auch schon die Jazzband“. *Emmerich Kálmán und die transatlantische Operette 1928-1932*, Hamburg: von Bockel 2007, 590 S.

Emmerich Kálmán hat Konjunktur, erfreulicherweise gerade bei jüngeren Autoren: Nach der Biographie („Unter Tränen lachen“. *Emmerich Kálmán. Eine Operettenbiographie*, Berlin: Henschel 2003, 367 S.) von STEFAN FREY (Jg. 1962) legt jetzt KEVIN CLARKE (Jg. 1967), der Direktor des „Operetta Research Center Amsterdam“, seine Diss. (Berlin 2005) zum späten Kálmán vor. Das gewichtige Buch hat eine prägnante These: Kálmáns Operetten seien „eine eklektische Mischung aus deutschem Schlager und amerikanischem Jazz, [die] Budapester Csárdás-Rausch und Wiener Walzer-Seligkeit verbinde[n] mit dem damals aktuellen Broadway- und Hollywood-Sound“ (S. 17), die Werke der zwanziger Jahre seien im übrigen „vollständig als (Selbst-)Parodien der traditionellen Operettenform“ zu verstehen (S. 43). Demonstriert werden soll das an der *Herzogin von Chicago* (1928), dem *Veilchen vom Montmartre* (1930) und dem *Teufelsreiter* (1932). Außerdem will CLARKE, der in offenbar zahlreichen Gesprächen mit Kálmáns Sohn Charles viel Privates erfuhr, eine „biografische Lücke“ schließen, indem er den allzumenschlichen Gründen für den (relativ) geringen Erfolg dieser Stücke nachspürt: Durch eine „gezielte Aktion seines Verlegers Marischka und der konservativen Wiener Presse“ sei Kálmán ‚enthront‘ worden, außerdem hätten ihm die Turbulenzen seiner Ehe zu schaffen gemacht (S. 43). Speziell über Kálmáns Frau Vera erfährt der Leser vieles, was er so genau vielleicht gar nicht wissen wollte; denn den Beweis, daß „Intimissima (...) fürs Verständnis von Kálmáns Laufbahn gerade nach 1928 essentiell sind“ (S. 39), bleibt CLARKE schuldig: Den (relativen) Mißerfolg der *Herzogin* erklärt er einleuchtend damit, daß die Librettisten Brammer und Grünwald das Gleichgewicht, das in früheren Kálmán-Operetten zwischen dem intellektuellen-Publikum geschätzter Ironie und (von den einfachen Leuten auf der Galerie bevorzugtem) Gefühl bestand, aufgegeben und sich ganz aufs Ironisch-Parodistische verlegt hätten; weil sie ihren Fehler erkannten, hätten sie im *Veilchen* gefühlsgesättigten „puren Kitsch“ (S. 252) geboten, und da auch dieses Stück die Erwartungen nicht erfüllte, besann sich Kálmán für den *Teufelsreiter* auf das ungarische Kolorit, das

von jeher als sein Markenzeichen galt. Mit Vera hat das alles höchstens insofern zu tun, als Kálmán dringend Geld verdienen mußte, um ihre exorbitanten Ansprüche zu befriedigen.

Mit Recht weist CLARKE darauf hin, daß „der *eigentliche* Operettentom“ ironisch ist (S. 122). Dabei kommt es auf die Intention der Autoren offenbar nicht an: Der Versuch, im *Veilchen* noch einmal die Geschichte von Murgers *Scènes de la vie de bohème* zu erzählen (S. 248), mag rührend ernst gemeint sein, die Intellektuellen im Parkett können ihn nur als Puccini-Persiflage rezipieren. Weil die Operette durchgehend mit textlich-dramaturgischen und musikalischen Versatzstücken arbeitet, läßt sich buchstäblich alles parodistisch verstehen; allerdings drängt sich eine solche Lesart bei der *Gräfin Mariza* unmittelbarer auf als beim *Land des Lächelns*.

CLARKE neigt dazu, Parallelen zwischen Kálmán und Andrew Lloyd-Webber zu ziehen (S. 317, 425 und passim), und ist überzeugt, daß die Operette nur zu retten ist, wenn sie sich soweit irgend möglich Musical und Film annähert (vgl. S. 463-466 und passim). Sein Plaidoyer für aktualisierende Neufassungen (S. 349f.) übersieht allerdings, daß die Bearbeitung der Textbücher längst die Regel ist und fast immer zu weitgehend witz-losen Resultaten führt; außerdem fehlen intelligente Darsteller, die den „ironisch-erotischen Chansontom“ (S. 123) so genau treffen wie eine Fritzi Massary, und ob Nina Hagen als Mariza (vgl. S. 465) eine geeignete Alternative wäre, darf bezweifelt werden. Wenn CLARKE einerseits den „violinseligen Einheitsklang“ der Operetteneinspielungen nach 1945 tadelt (S. 351), andererseits sehr schlicht für Orientierung am Geschmack des heutigen Publikums plaidiert (S.473ff.), wird deutlich, daß es ihm weniger um eine Wiederbelebung der „anspruchlosen Gattung für Anspruchsvolle“ (vgl. S. 124) als darum geht, die Trivialisierungen der fünfziger Jahre durch neue Trivialisierungen im Stil des 21. Jhs zu ersetzen.

IVANA RENTSCH, *Anklänge an die Avantgarde. Bohuslav Martinůs Opern der Zwischenkriegszeit* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 61), Stuttgart: Franz Steiner 2007, 289 S.

Diese von ANSELM GERHARD betreute Berner Diss. (angenommen 2004) verbindet auf höchst überzeugende Weise die historische Kontextualisierung der besprochenen Werke *Les trois souhaits*, *Hry o Marii* und *Juliette* mit musikalischer Analyse. Die Einleitung (S. 7-34) deutet Martinůs Übersiedlung nach Paris 1923 als ‚Flucht‘ vor der rückwärtsgewandten, an Wagner orientierten Ästhetik, die zu dieser Zeit in Prag dominierte (S. 11f.), relativiert die Bedeutung des ‚Tschechischen‘ in seinem Werk (S. 18-23) und bestimmt seine ästhetische Position als „‚avantgardistischen Klassizismus““ (S. 31): „Zwar suchte Martinů nach einem vorromantischen Gleichgewicht aller musikalischen Elemente, nur mußte dieses ‚klassizistische‘ Ziel unbedingt mit den Mitteln eines neuen musikalischen Idioms verfolgt werden“ (S. 29). Für seine musikdramatischen Werke der dreißiger und vierziger Jahre wählte er daher Libretti, „die allesamt der damaligen Theateravantgarde entsprangen“ (S. 31).

Les trois souhaits ou les vicissitudes de la vie (Text Georges Ribemont-Dessaignes) erscheint als ‚Zeitoper‘ aus dem Geist des Dadaismus (S. 35-113). Weil Dada auf die Negation aller Werte und Ideen zielt (S. 35), demonstriert das – in der Form traditionelle (S. 41) – Textbuch die „menschliche Unfähigkeit zur Erkenntnis“ (S. 54) und die „Unmöglichkeit der Liebe“ (S. 64). Auch die Filmprojektionen im dritten Akt (S. 77-89) werden zum „Symbol für die Unerreichbarkeit der Erkenntnis“ (S. 89; das Theater Ribemont-Dessaignes sei „auf der Grenze zwischen Symbolismus und Dada“ angesiedelt“ (S. 80). Wichtiger musikalischer Bezugspunkt ist der Jazz (S. 90-107), den Martinů allerdings nicht einfach imitiert; vielmehr gehe es ihm darum, „die damit verbundenen Neuerungen für die eigene Kompositionsweise nutzbar zu machen“ (S. 96). „Rückgriffe auf Versatzstücke des Opernrepertoires“ machten die Zeitoper zur Operparodie (S. 111). [Daß die Protagonisten die von einer Fee gewährten drei

Wünsche unklug verwenden, vgl. S. 43f., erweist den Erzähltyp ATU 750A: *The Three Wishes* als Vorlage für das Libretto.]

Die *Marienspiele* (*Hry o Marii*, S. 114-193) sind für ein tschechisches Publikum konzipiert (S. 116) und markieren die Wende zu einem „mittelalterlich gefärbten Volkstheater“ (S. 117; zur Mittelalterrezeption in Frankreich S. 119f.). Martinů „lehnte (...) eine Verschmelzung der Künste entschieden ab“ und bestand auf der „Vorrangstellung“ der Musik (S. 123). Da er ihr die Fähigkeit absprach, psychologische Entwicklungen wiederzugeben (S. 124), mußte er die Literaturoper (S. 138) und eine „unreflektierte Leitmotivik“ (S. 139) ablehnen; vor allem der dritte und vierte Akt der *Hry o Marii* „muten mehr als aneinandergereihete Zustände denn als kohärente Handlungen an“ (S. 137). Die Musik charakterisiert nicht Personen, sondern Situationen (S. 141). Der erste und der dritte Akt verzichten als „Vorspiele zu den beiden Mirakeln“ (S. 141) weitgehend auf dramatische Handlung (S. 150); aber auch im *Mirakel Mariken z Niměgue* „sind die gesungenen Texte ihrer handlungstragenden Funktion weitgehend enthoben“ (S. 151). Im letzten Akt *Sestra Paskalina* herrscht eine „traumartige Atmosphäre“ (S. 155; vgl. auch Frau RENTSCHS Vortrag beim Salzburger Symposion 2004 und dazu hier 14,22). In diesem Kap. werden auch Probleme der tschechischen Deklamation (S. 162-169) und die frz. Fassung des zweiten Akts (S. 169-189) behandelt. Im tschechischen Buch seien Einflüsse des böhmischen Poetismus erkennbar (S. 189f.).

Juliette. Snář (S. 194-266) basiert auf einem surrealistischen Theaterstück von Georges Neveux (zu ihm S. 200f.); das Libretto bietet „vielmehr eine Aneinanderreihung von Traumsequenzen denn eine kontinuierlich ausgeführte Fabel“ (S. 209), die Figuren (einschließlich der ‚eigenschaftslosen‘ Juliette, S. 211) existieren nur in der Vorstellung des träumenden Michel (S. 210). Die ersehnte Liebe ist „genau auf der schmalen Grenze zwischen einer animalisch-sadistischen und einer intellektuellen angesiedelt“ (S. 214). Juliette erscheint als „sexuell motivierter Mythos des Urweiblichen“, „das irrationale Dasein“ als „erstrebenswerte Existenzform“ (S. 219). Das Grundproblem surrealistischer Musik (da Musik nicht zeichenhaft auf Objekte verweist, greifen die surrealistischen Verfremdungstechniken nicht, S.220-227) sucht Martinů mittels „lautmalerischer Motivik“, „Anklängen an tradierte Gattungen“ (S. 233) und „intertextuellen Anspielungen“ (S. 234-242) zu lösen. [Daß Michel bei Neveux glaubt, Opfer einer Fata Morgana zu sein, vgl. S. 250f., ist wohl eine Anspielung auf Jean Cocteau's *Mariés de la Tour Eiffel* mit Musik der Six (1921), wo der General phantastische Geschichten von den *phénomènes de mirage* in Afrika erzählt.] Martinůs Auslassungen in Neveux Text verstärken noch die „Inkohärenz des surrealistischen Geschehens“ (S. 250).

Die Arbeit eröffnet nicht nur der Martinů-Forschung neue Perspektiven, sie kann auch der Beschäftigung mit dem Neoklassizismus und dem Musiktheater der zwanziger und dreißiger Jahre allgemein wichtige Anregungen geben.

*VLASTA REITTEREROVÁ – HUBERT REITTERER, *Theodor Veidl und sein Opernwerk – Theodor Veidl a jeho operní dílo* (Bibliothek des Nationaltheaters Prag, 9), Prag: Národní divadlo 2005, 212 + 192 S.

Der deutschböhmisches („sudetendeutsche“) Komponist Theodor Veidl (1885-1946, vgl. die Zeittafel, S. 26-29), der das Musikleben in der Tschechoslowakischen Republik nach 1918 mitprägte (zum historischen und kulturellen Kontext vgl. S. 9-25), von den Nationalsozialisten erst geschätzt, dann marginalisiert wurde und 1946, vor der Vertreibung der deutschen Bevölkerung, in Theresienstadt starb, schrieb u.a. zwei abendfüllende Opern: *Kranwit* (Text Hans Watzlik, UA Prag, 2.6.1929), eine mit Schrekers *Gezeichneten* vergleichbare (vgl. S. 56) Dreiecksgeschichte von einem erwachsenen König, seinem Hofnarren und einer Köhlerstochter (Libretto S. 73-84); und *Die Kleinstädter*

(Text Paul Eisner [gemeinsam mit Veidl und evtl. seiner Frau? vgl. S. 108], UA Prag, 17.4.1935), nach August von Kotzebues (zu ihm S. 100-104) Satire *Die deutschen Kleinstädter* (Libretto S. 159-189). Anlässlich der Neuinszenierung der *Kleinstädter* in Regensburg (November 2005; im Januar 2006 gab es auch eine Aufführung in Prag, vgl. S. 146-157) gab das Ehepaar REITTERER, dem wir schon eine umfassende Untersuchung zur Rezeption der *Verkauften Braut* verdanken (vgl. hier 12,49), einen Materialienband in dt. und tschechischer Sprache heraus, der neben den Texten der beiden Opern Informationen zu den Librettisten und Pressekritiken der Uraufführungen enthält und Artikel Veidls u.a. zu Beethoven und Viktor Ullmann wieder zugänglich macht (S. 190-209). „Veidl wurde von den Prager dt. Komponisten für keinen Neuerer gehalten“ (S. 39); dennoch sind seine Werke nicht nur in biographischer Perspektive interessant (so verdienen *Die Kleinstädter* Beachtung im Rahmen einer noch zu schreibenden Geschichte der Musikkomödie des 20. Jhs), und es ist schön, daß jetzt diese nützliche Dokumentation als Ausgangspunkt für weitere Studien vorliegt.

*MARTIN ELSTE, *Der Opernquerschnitt. Geschichte und Ästhetik eines fragmentarischen Medienkunstwerks*, aus: AAA – TAC. Acoustical Arts and Artifacts. Technology, Aesthetics, Communication. An International Journal 2 (2005), S. 113-126

Zur Geschichte (S. 113-118) und Phänomenologie (S. 121-126) des Querschnitts: Der Terminus taucht 1931 erstmals auf (S. 114) und bezeichnet neben Potpourris zunächst „speziell für die Schallplatte konzipierte Kurzoper“ (S. 115) [wie sahen die laut der S. 116 reproduzierten Anzeige mitgelieferten „Spezial-Textbücher“ aus: Text der Kurzversion mit neuen Überleitungen? Vollständiger Text mit Kennzeichnung der Striche?]. Die „aus einer existierenden Gesamtaufnahme herausgenommene und separat veröffentlichte Zusammenstellung einiger ausgewählter Nummern einer Oper“ (S. 124), an die wir Älteren uns noch erinnern, dominierte in den 60er Jahren. [Sollte in der Kurzoper-Version der Wolfsschlucht-Szene von 1929 (S. 118f.) wirklich „Bergauf“ und nicht „Merk' auf!“ eingefügt worden sein?]

*THORSTEN PREUB, *Brechts „Lukullus“ und seine Vertonungen durch Paul Dessau und Roger Sessions. Werk und Ideologie*. Mit einem Vorwort von JOACHIM HERZ (Literatura. Wissenschaftl. Beiträge zur Moderne und ihrer Geschichte, 18), Würzburg: Ergon 2007, 532 S.

Diese von TH. VERWEYEN betreute, in jeder Hinsicht gewichtige Erlanger Diss. untersucht (auf der Grundlage umfassender Archivstudien) die Entstehungsgeschichte von Brechts *Lukullus* (von der Erzählung [1939] über das Hörpiel [1939] zum Libretto [1951]), die Umstände der denkwürdigen Uraufführung in Ostberlin und die (denkbar unterschiedliche, S. 19f.) *Lukullus*-Rezeption in DDR und alter Bundesrepublik. PREUSS bekennt sich (S. 29f.) zu einem Methodenpluralismus, der u.a. produktionsästhetische und kommunikationstheoretische Aspekte einbezieht. – Das erste Kapitel (S. 31-81) zeichnet „Entstehungsgeschichte und zeitgen. Rezeption“ von der Erzählung *Die Trophäen des Lukullus* bis zur UA von Dessaus Oper nach (zum „sozialistischen Realismus“ in Lit. und Musik vgl. S. 42-50); es zeigt sich, daß die Oper „Opfer der von der Sowjetunion aufoktroierten Formalismus-Kampagne“ wurde (S. 56). Das Kapitel schließt mit einer Übersicht über die verschiedenen *Lukullus*-Fassungen (S. 73-77).

Der Abschnitt „zum Stoff und zur Quellenfrage“ (S. 83-99) geht u.a. auf das Verhältnis zu Brechts unvollendetem Roman *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* ein. An den *Trophäen des Lukullus* (S. 101-126) hebt PREUSS die „komplexe Struktur mit (...) multiperspektivischen Brechnun-

gen“ hervor (S. 104). Der Analyse des Hörspiels geht ein „Exkurs“ zu Brechts „Radiotheorie“ voraus (S. 127-168; S. 151-167 zum *Lindberghflug*): Brecht verstehe das Hörspiel „als gattungsübergreifende Mischform unter Einbezug von Musik und Geräuschen (...) die sich (...) an der epischen Dramatik orientiert“ (S. 168); hier schließe auch das „Radiostück“ *Das Verhör des Lukullus* (dazu S. 169-214) an; es folge einer „nicht-szenischen Rückblenden-Dramaturgie“, die kaum auf die Opembühne übertragbar sei (S. 191), trotz des offenen Schlusses sei eine „Beurteilungsperspektive vorgegeben“ (S. 213).

Die Oper *The Trial of Lucullus* von Roger Sessions (JA 1947) wird hier erstmals einer eingehenderen (auch musikalischen) Analyse unterzogen (S. 215-296), wobei auch auf Sessions Operntheorie (S. 218-226) und die (nicht fehlerfreie) engl. Übers. von Brechts Text (S. 231-236) eingegangen wird. Der Komponist folge der Tradition des 19. Jhs (S. 294) und ignoriere „zentrale Aspekte von [Brechts] Dramaturgie“ (S. 285): „Zielt Brecht auf das Bewußtmachen des Artifizialen, ebnet Sessions' Komposition die Brüche und Widersprüche der Vorlage ein“ (S. 295).

Ein kurzer Abschnitt zur Hörspiel-Fassung von 1951 (S. 297-308) stellt vor allem die Nähe zur Oper heraus, an der Brecht und Dessau zu dieser Zeit bereits arbeiteten. Im Kapitel über *Die Verurteilung des Lukullus* (S. 309-392) wird u.a. auf Verwandtschaft mit der Funkoper (S. 333-341), die Dominanz des Textes“ (S. 348) gegenüber der Musik und auf deren Nummernstruktur (S. 355) hingewiesen; Dessaus musikalische Zitate werden eingehend untersucht (S. 368-391), die Änderungen, die Komponist und Dichter nach der „geschlossenen Uraufführung“ am 17. März 1951 vornahmen, werden zusammengestellt (S. 383-389), wobei sich zeigt, daß „nur eine begrenzte, präzise bestimmbare Zahl von textlichen Modifikationen auf den Einfluß der DDR-Führung zurückgeführt werden kann“ (S. 390). „Die Oper nähert sich streckenweise dem szenischen Oratorium“ (S. 391).

Das letzte Kapitel ist der Rezeption der Oper in der DDR und der alten Bundesrepublik gewidmet (S. 393-465): Sechs Parodien und Kontrafakturen (vgl. die Übersicht, S. 394) werden eingehend analysiert (S. 393-435), die Hörspiel-Produktionen werden kurz (S. 435-440), Inszenierungen in der DDR (knapp 30 von 1957 bis zur ‚Wende‘, S. 441-453; zur Produktion in Leipzig 1957, die den Erfolg des Werkes begründete, vgl. S. 443-448) etwas ausführlicher behandelt, während die Aufführungsgeschichte in der Bundesrepublik wenig Raum beansprucht (S. 453-456).

Das Fazit der gründlich recherchierten, zu überzeugenden Schlußfolgerungen gelangenden Arbeit lautet: „Problematisch erscheint (...) nicht mehr die angebliche ideologische Fixierung des *Lukullus*, sondern im Gegenteil die ideologische Fixierung seiner Interpreten, die das Werk auf den Skandal reduzierten, folglich andere wesentliche Aspekte ausblendeten und damit Verkürzungen, Verfälschungen und Fehlurteilen den Weg bereiteten. Der Fall *Lukullus* wird so zum Sündenfall der Brecht-Rezeption (...)“ (S. 459).

PIETRO MASSA, *Carl Orffs Antikendramen und die Hölderlin-Rezeption im Deutschland der Nachkriegszeit* (Perspektiven der Opernforschung, 12), Frankfurt / M. etc.: Peter Lang 2006, 265 S.

Die von JÜRGEN MAEIDER betreute Diss. (FU Berlin, 2005) „versucht, Carl Orffs tragisches Triptychon, das aus den Werken *Antigonae* (1949), *Oedipus der Tyrann* (1959) und *Prometheus* (1968) besteht, in den geistesgeschichtlichen Kontext der deutschen Nachkriegszeit einzuordnen und seine Entstehungsgeschichte im Zusammenhang mit der damaligen Hölderlin-Rezeption zu untersuchen“ (S. 13). Dazu erweist es sich als notwendig, den „interdisziplinären Beitrag von Althilologie, Philosophie, von Musik-, Literatur- und Theaterwissenschaft“, auch aufgrund von Orffs unveröffentlichter Korrespondenz, näher zu bestimmen (S. 5). Da Orffs Triptychon als „Sonderfall der deutschen Sprechtheatergeschichte“ aufgefaßt wird (S. 13), rückt die Musik erst im letzten von acht Kapiteln ins Zentrum.

Die Einzigartigkeit des Orffschen Projekts liegt darin, daß er die Sophokles-Nachdichtungen Hölderlins bzw. den griechischen Originaltext des *Prometheus* unverändert und ungekürzt vertont

(vgl. S. 25-29). Seine *Antigona* wird zunächst (S. 25-44) in Beziehung gesetzt zur *Antigone*-Rezeption des 19. Jhs: Die Aufführung in Potsdam 1841 (mit Musik Mendelssohns) diente der „Legitimierung der Monarchie“ (S. 31). Orff erhielt 1941 den Kompositionsauftrag für eine neue *Antigone*-Musik vom Wiener „Gauleiter“ Baldur von Schirach; daß damit eine „planmäßige Verdrängung von Mendelssohns Bühnenmusik“ bezweckt wurde, kann laut MASSA „nicht schlüssig bewiesen werden“ (S. 37). Das knappe zweite Kapitel (S. 45-56) stellt Orffs *Antigona*, die die Zeitlosigkeit des Myths betonte (S. 46), Brechts aktualisierendem *Antigonemodell* gegenüber.

Heideggers *Antigone*-Deutung (S. 57-70) bildet nicht nur „den philosophischen Hintergrund zur Hölderlin-Rezeption im Rahmen der damaligen NS-Direktiven“ (S. 57), sie ist auch in selbst für diesen Autor ungewöhnlichem Ausmaß verquast. Wolfgang Schadewaldts „dokumentarische“ Tragödienübersetzungen (S. 71-96) markieren eine Gegenposition, indem sie die Fremdheit der Texte betonen. Das fünfte Kapitel (S. 97-121) ist Hölderlins Übersetzungen gewidmet, wobei der Versuch, das Diptychon mit dem *Tod des Empedokles* zur Trilogie zu vervollständigen (vgl. S. 104), etwas gezwungen wirkt.

Das „archetypische“ Theater Wieland Wagners (S. 123-153) zielte auf die „Erschließung von Urformen griechischer Mythen in Wagners Musiktheater“ (S. 123), was den Regisseur mit einer gewissen Folgerichtigkeit zur Inszenierung der *Antigona* führte (S. 151f.). Im Zentrum des folgenden Kapitels zu weiteren Orff-Inszenierungen (S. 155-171) stehen Gustav Rudolf Sellner und Günther Rennert; seit den 70er Jahren gab es fast nur noch konzertante Aufführungen (S. 157f.).

Im letzten Kapitel (S. 173-213) geht es um „Sprachdramaturgie aus der rhythmischen Entfaltung des tragischen Worts“; zunächst werden die Forschungen von Thrasybulos Georgiades zur altgriech. Rhythmik vorgestellt (S. 174-190), dann wird Orffs Sprachdramaturgie an Einzelbeispielen illustriert (S. 196-213). Die Zusammenfassung (S. 215-224) unterstreicht mit Recht, daß „Orffs Musiktheater vor allem auch die Weltanschauung seiner Epoche wider[spiegelt]“ (S. 224); der Anhang (S. 225-246) bietet bisher unveröffentlichte Briefe von und an Orff.

Das Buch läßt den Leser ein bißchen ratlos zurück: Es ist von vielem (auch von viel Bekanntem) die Rede, ohne daß die Verbindungslinien in jedem Fall deutlich würden. Gegenüber *Antigona* bleiben die beiden anderen „Antikendramen“ Orffs wesentlich mehr im Hintergrund. Als interdisziplinärer Beitrag zu einem eher wenig erforschten Bereich ist die Arbeit trotzdem sehr verdienstlich.

UTE BRÜDERMANN, *Das Musiktheater von Luciano Berio* (Perspektiven der Opernforschung, 13), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 2007, 469 S.

Diese umfangreiche, von PETER PETERSEN betreute Diss. (Hamburg 2003/04) liefert „zum ersten Mal einen umfassenden Überblick über Berios Musiktheaterschaffen“ von 1955 bis 1999 (S. 17). Die Einleitung (S. 11-19) stellt einige konstante Merkmale seiner Bühnenwerke heraus („Abkehr von narrativer Linearität“, S. 12; Verhältnis zu seinen Textdichtern; Metatheater, S. 16) und erläutert die Großgliederung der Untersuchung in drei Teile (S. 17-19).

Zunächst (S. 21-215) werden in dreizehn „werkbezogenen Einzelkapiteln“ (S. 17) alle Arbeiten für das Musiktheater, einschließlich aufgegebenener Projekte und kurz nach der Uraufführung zurückgezogener Werke vorgestellt, wobei der Schwerpunkt auf „werkgenetischen, konzeptionellen und inhaltlichen Aspekten“ liegt (S. 18); zur Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte(n) werden Briefe und Materialien speziell aus dem Verlagsarchiv der Universal Edition und der Berio-Slg der Paul Sacher Stiftung herangezogen (S. 17f.). Anlässlich der (früh zurückgezogenen) *Mimusique N. 2 (Tre modi per sopportare la vita)* kommt z.B. das Verhältnis zu Brecht zur Sprache (S. 25-27); *Allez-hop* (1959) hat ungewöhnlicherweise eine fortlaufende Geschichte zum Gegenstand (S. 32). Die unvollendete *Opera aperta* war als „opera in movimento“ im Sinne ECOS geplant (vgl. den Exkurs, S. 49-51). Bei der „Anti-Oper“ (vgl. S. 57) *Passaggio* (1963) arbeitete Berio erstmals mit Edoardo Sanguineti zusammen (S. 64ff.; die Lukrez-Zitate, dazu S. 66f., lassen sich m.E. durchaus sinnvoll als fortlaufender Text auffassen). [Im Abstand von über 40 Jahren wirkt die Kritik am (durch den zweiten Chor repräsentierten) bürgerlichen Publikum (S. 71) eher betulich.] Sanguinetis Text zu *Laborintus II* (entstanden 1965 zum 700. Geburtstag Dantes, S. 85) kombiniert Dante-Zitate mit lat., frz., engl. und it.

Texten von Sanguineti selbst (S. 86). Im ersten abendfüllenden Theaterwerk *Opera* (1970) überlagern sich drei thematische bzw. Text-Schichten: der Untergang der Titanic, Striggiros *Orfeo*-Libretto von 1607 und das Stück *Terminal* des New York Open Theater, gemeinsamer Nenner ist der Tod (S. 112). Für die unvollendeten *Amores* hätte ein spezieller Bau mit simultan zu bespielenden Räumen errichtet werden sollen (S. 135).

Un re in ascolto (1984, in Zusammenarbeit mit I. Calvino) integriert nach Frau BRÜDERMANNs überzeugender Deutung (S. 156) den komplexen Entstehungsprozeß ins Werk; das „Verwirrspiel“ (S. 161) der drei Ebenen – „die Gedankenwelt Prosperos, die dargestellte Theaterwelt und das gespielte Stück“ –, die nicht klar voneinander abgegrenzt sind (S. 162), wird durch den indirekten Bezug auf Shakespeares *Sturm* (über Fr. Gotter und W.H. Auden, S. 163f.) zusätzlich kompliziert. – In *Outis*, seiner Auseinandersetzung mit der Gestalt des Odysseus, geht Berio von VL. PROPPs *Morphologie des Märchens* aus (S. 171), um eine „modulare, nicht durch zwingende Handlungszusammenhänge geregelte Werkstruktur“ zu entwickeln (S. 183). – Die Auseinandersetzung mit der Bibel und der jüdischen Tradition in *Cronaca del luogo* (1999) ist in hohem Maße durch die äußeren Bedingungen des Uraufführungsorts – der Salzburger Felsenreitschule – geprägt (S. 195f.).

Der zweite Teil (S. 217-279) stellt den metatheatralen Charakter von Berios Bühnenwerken heraus (*Metatheater* wird definiert als „Theater, das sich seiner selbst bewusst ist bzw. Theater, das Selbstbewusstheit und Selbstreflexion erkennbar werden lässt“, S. 224) und unterscheidet (nach der Typologie von K. VIEWEG-MARKS, vgl. S. 229-231) Spielarten des Metatheaters bei Berio. – Der dritte Teil (S. 281-441) ist *La vera storia* (UA Mailand 1982) gewidmet; zunächst wird die Werkgenese detailliert dargestellt (S. 286-332), dann folgt eine eingehende dramaturgisch-musikalische Analyse, wiederum mit Betonung der metatheatralen Aspekte (S. 339-431). „Im ersten Teil von *La vera storia* wird die Auseinandersetzung mit der Oper und ihrer Geschichte schon im Rekurs auf das Handlungsgerüst des *Trovatore* greifbar. (...) Es ist signifikant, dass die Oper in *La vera storia* nicht zur negativen Folie erstarrt, sondern als Ausgangspunkt einer schöpferischen Umgestaltung fungiert. (S. 436)“

*MARIA KOSTAKEVA, *Im Strom der Zeiten und Welten. Das Spätwerk von Alfred Schnittke*, Saarbrücken: Pfau 2005, 178 S.

MARIA KOSTAKEVA (vgl. hier 4,23 zu ihrem Ligeti-Buch) legt hier die erste Monographie zu Schnittkes (nach dem ersten Schlaganfall 1985 entstandenen, vgl. S. 36) Spätwerk vor: „Anhand der Untersuchung bedeutender Schlüsselwerke Schnittkes ab Mitte der 80er Jahre bis zu seinem Tod [1998] wird sein Spätstil im Zusammenhang mit seinen Lebensumständen, vor allem aber im Spiegel der führenden Kunstrichtungen des 20. Jhs und der aktuellen Probleme der Musik zwischen Ost und West beleuchtet“ (S. 9). Merkmale des Spätstils seien „die Reduzierung der Tonsprache und der Ausdrucksmittel einerseits, eine wachsende Komplexität des Weltbilds andererseits“ (S. 11). – Das erste Kapitel (S. 18-35) rekapituliert die Entwicklung des Komponisten seit seinen Anfängen, geht auf seine „polystilistische Methode“ (S. 22), die „Idee von der kreisenden Zeit“ (S. 28) und auf die „Gegenüberstellung von Gut und Böse“ ein: „Symbol des Bösen ist meistens die Sphäre der Massenkultur. Für Schnittke ist das Phänomen des Schlagers die Metapher des Bösen schlechthin“ (S. 33). Das zweite Kapitel behandelt kurz vor und nach dem Schlaganfall entstandene Werke, speziell das Viola- (S. 42-47) und das 1. Cellokonzert (S. 47-53).

Das dritte Kapitel (S. 54-72) ist dem auf Anregung des Choreographen John Neumaier entstandenen Ballett *Peer Gynt* (nach Ibsen) gewidmet, das eine „Quasi-Sonatenform mit Prolog und Epilog“ aufweise (S. 71); auffällig ist die Analogie zu Stravinskys Oper *The Rake's Progress* (Peer = Tom Rakewell, vgl. S. 59f.; der Krumme = Nick Shadow vs. Solveig = Ann Trulove, vgl. S. 67). [„Die Sphinx in Sophokles' *König Ödipus*“ tritt nicht „als Folge des tragischen Unwissens des antiken Protagonisten in Erscheinung“ (so S. 62), die Pest, die in Theben wütet, hat mit der Sphinx und ihren Rätseln nichts zu tun.]

Mehr als die Hälfte des Buches ist den drei letzten Opern Schnittkes gewidmet. Hier wie überall wird häufig auf Selbstaussagen des Komponisten zur Botschaft seiner Werke rekurriert, die

durch die Analyse zentraler Passagen der Partituren bestätigt werden (vgl. die rund 50 Notenbeispiele); eingehendere Interpretationen der Libretti fehlen. – Die *Historia von D. Johann Fausten* (S. 78-111; UA Hamburg, 22.6.1995; nach dem Volksbuch, vgl. S. 81) entstand im Anschluß an die Faust-Kantate *Seid nüchtern und wachet* (1983), die als dritter Akt in die Oper integriert wurde (S. 99). Charakteristisch für dieses Werk sind einerseits die „Gegenüberstellung des Erhabenen und Banalen“ (S. 101), des „Christlichen“ (Parallelen zu Bachs Passionen und zur Gattung des Requiems, S. 99f.) und der „ganzen Palette der sowjetischen Massen- und Subkultur“ (S. 101), andererseits die Kombination einer „Oratoriumsschicht (I. und III. Akt)“ und einer „dramatischen Schicht (II. Akt)“ (S. 106). – Das Kapitel über *Gesualdo* (UA Wien 26.5.1995, S. 112-136) geht ausführlich auf die Zusammenarbeit Schnittkes mit seinem Librettisten, dem Dramaturgen Richard Bletschacher, ein; der Komponist war offenbar nicht glücklich mit dem „narrativ-realistischen Operntext“, der über „die nochmalige bloße Nachzeichnung des historisch wohl hinlänglich Bekannten“ nicht hinausgehe (S. 114f.). – Schnittkes erfolgreichste Oper war *Leben mit einem Idioten* (UA Amsterdam 13.4.1992) auf den Text von Viktor Jerofejew (S. 137-159). „Die in der Textvorlage herrschende Paradoxie und Absurdität ergibt eine ungewöhnliche Handlungsstruktur, die auf der Ambivalenz der erzählten, kommentierten und dargestellten Geschehnisse, dem Epischen und dem Dramatischen, dem Parodistisch-Erhabenen und dem Banal-Anekdotischen beruht. (S. 143)“

Der Schlußabschnitt (S. 160-164) charakterisiert noch einmal Schnittkes Polystilistik als postmodern und unterstreicht, daß er „an die Fähigkeit der Musik“ glaubte, „einem breiten Publikum eine Botschaft zu vermitteln“ (S. 161).

*Gerhard Stäbler, *Nachmittagssonne – Afternoon Sun*. Kammeroper für Bariton, Violine, Viola, Cello und Tonband zu Texten von Konstantinos Kavafis (1863-1933). Chamber opera for baritone, violin, viola, cello, and tape on texts by Constantine P. Cavafy (1863-1933), Duisburg: Ear^{Port} edition 2005, [11] + 30 S.

Die Ausgabe enthält die Partitur der „im Sommer 2005 in Griechenland und Deutschland im Auftrag der koreanischen Komponistin Chanhae Lee“ entstandenen Kammeroper und zusätzlich den deutschen und englischen Text der vier Gedichte (*Er schwört*, *Die Nachmittagssonne*, *Blumen*, *schön und weiss*, *Weit weg*), die (auf englisch; von *Weit weg* nur die zweite Strophe) darin Verwendung finden.

Das letzte

Gelesen im neuen Buch des großen DIETRICH FISCHER-DIESKAU (*Goethe als Intendant. Theaterleidenschaften im klassischen Weimar*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2006, S. 150):

Herr Becker (...), neu berufen und die Gesamtzahl des Schauspielensembles von 16 auf 25 erhöhend (...)

Zweifellos ein Fall von multipler Persönlichkeit.

Eine verdiente Salzburger Kollegin schrieb:

Così fan tutte ohne Bassa Selim (...) das sind jene inszenatorischen ‚Ingredienzien‘, die unter dem Stichwort ‚Regietheater‘ besonders bei Festspielen heiße Diskussionen entfachen.

Schön wär’s, wenn das das einzige wäre, was stört.

Und laut KEVIN CLARKE (*„Im Himmel spielt auch schon die Jazzband“*. Emmerich Kálmán und die transatlantische Operette 1928-1932, Hamburg: von Bockel 2007, S. 257) malt Raoul im *Veilchen von Montmartre* ein Bild der „Schaumbegorenen Venus“.

Es könnte leicht das Spritzigste an dieser Operette sein.

Auflage: 500 Ex.

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