

MITTEILUNGEN

DES

**DOKUMENTATIONSZENTRUMS
FÜR LIBRETTOFORSCHUNG**

Nr. 18

Dezember 2009



MITTEILUNGEN DES

DOKUMENTATIONSZENTRUMS FÜR LIBRETTOFORSCHUNG

Nr. 18

Dezember 2009

Liebe Kollegen und Freunde,

die achtzehnte Ausgabe der *Mitteilungen* folgt der siebzehnten im Abstand von ungefähr einem halben Jahr. Manches hat sich in den letzten Monaten ereignet: Zunächst fand die langjährige Zusammenarbeit mit der VHS Bamberg und ihrem Leiter MARTIN KÖHL ihre Fortsetzung mit einer sehr schönen Haydn-Soirée am 4. Juli; MARKUS BELLHEIM spielte zwei Klaviersonaten Haydns, SYLVIA TSCHÖRNER las Ausschnitte aus George Sands Roman *Consuelo* (in meiner Übersetzung), ich gab eine kurze Einführung.

Nach längerer Pause hielt ich bei der Evangelischen Akademie Bad Boll, im Rahmen der von ANNEGRET WOLFRAM (Stuttgart) organisierten 10. Philosophisch-literarischen Sommerakademie, wieder einmal ein Seminar zum Thema „Experiment mit Tradition: Italo Calvino und die Postmoderne“ (26.-30.8.; am Rand kam auch das Musiktheater vor); für das dritte März-Wochenende (19.-21.3. 2010) ist in 65520 Bad Camberg (dem Geburtsort von Mallarmés Ehefrau) ein Lektüre-Seminar „Inspiration Mallarmé“ geplant (Interessenten wenden sich bitte an ANNEGRET WOLFRAM: awwolfram@n.zgs.de).

Seit Oktober läuft in Bamberg die Ringvorlesung „Europäische Welttheater-Entwürfe im 19. und 20. Jahrhundert“, bisher hatten wir acht, durchweg sehr spannende Vorträge (vgl. unten S. 8-12); die Fortsetzung im Januar / Februar bringt weitere Höhepunkte, vor allem ein Gespräch mit dem Komponisten Peter Eötvös und seinem Librettisten Albert Ostermaier zu ihrer Oper *Die Tragödie des Teufels* nach Imre Madách (Uraufführung Nationaltheater München, 22.2.2010) am 2.2. Dank der freundlichen Vermittlung von KRISZTINA HORVÁTH (München) wird im Januar / Februar auch eine Ausstellung zu Imre Madách zu sehen sein, dessen *Tragödie des Menschen* (1861) das neue Werk anregte; bei der Vernissage am 26. Januar wird es u.a. eine szenische Lesung von zwei Schauspielern geben, die bei Frau HORVÁTHS Insze-

nierung der *Tragödie des Menschen* mitgewirkt haben.

Anfang November fand in Wien unsere Tagung über „Marcel Proust und die Musik“ statt (vgl. unten S. 4-7); obwohl wir nicht ganz von den Auswirkungen der Grippewelle verschont blieben, die gerade ihrem Höhepunkt zustrebte, waren es drei sehr schöne Tage mit gehaltvollen Vorträgen und zwei musikalischen Glanzlichtern: Am Eröffnungsabend spielten Studierende der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien ein Streichquartett von Reynaldo Hahn (für die Vermittlung sei GERNOT GRUBER noch einmal herzlich gedankt!); das abschließende Kammerkonzert mit Werken von Gerhard Stäbler, der zu diesem Anlaß „Eine Hommage an Marcel Proust und Erik Satie“ komponierte, war ein kostbares Geschenk der Musikuniversität an die Marcel Proust Gesellschaft auf Initiative unseres verdienten Kooperationspartners GEROLD W. GRUBER. Die Publikation der Tagungsakten ist in Vorbereitung.

Von Hans Joachim Marx (Hamburg) erhielt das DoLF ca. 30 Programmhefte zu Händel-Opern- und Oratorien-Aufführungen als Geschenk; herzlichen Dank!

Angesichts langsam aber unaufhaltsam steigender Herstellungs- und Versandkosten, die uns immer noch (oder schon wieder) ein bißchen Sorgen machen, darf ich einmal mehr alle Bezieher der *Mitteilungen*, die wollen und können, herzlich bitten, ein Scherflein beizutragen (die Diminutivform brauchen Sie nicht unbedingt wörtlich zu nehmen). Wie die meisten von Ihnen schon wissen, haben wir inzwischen ein hochoffizielles Projektkonto bei der Universität, ich darf Sie daher bitten, Ihre Zuwendungen auf das Konto Nr. 743 015 30 bei der Deutschen Bundesbank Filiale Regensburg, BLZ 750 000 00, BIC MARKDEF1750, IBAN DE8475000000074301530 zu überweisen und als Verwendungszweck Projektnummer 72 / 04037262: Librettoforschung anzugeben. Herzlichen Dank allen, die die Publikation unterstützen!

Für heute bleibe ich wie immer mit vielen freundlichen Grüßen

Ihr Albert Gier

Neuere Publikationen zur Libretto-Forschung von ALBERT GIER

Metastasio, Metastasio..., in: Das Libretto. Vom kleinen Buch zur Grossen Oper. Libretto zur Ausstellung, Museum Strauhof Zürich, 17. Juni – 6. September 2009, S. 11f.

Parodie und Idylle. Die beiden Seiten Jacques Offenbachs und La Périchole [2000], in: ELISABETH SCHMIERER (Hrsg.), Jacques Offenbach und seine Zeit (Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber: Laaber 2009, S. 238-246

Zurück zu Shakespeare! Claus H. Hennebergs Lear-Libretto für Aribert Reimann und seine englische Übersetzung von Desmond Clayton, in: Librettoübersetzung. Interkulturalität im europäischen Musiktheater, hg. von HERBERT SCHNEIDER und RAINER SCHMUSCH (Musikwissenschaftliche Publikationen, 32), Hildesheim – Zürich – New York: Olms 2009, S. 329-349

Erlösung der Erlöserin. Der Freischütz und Robert le Diable von Giacomo Meyerbeer und Eugène Scribe, in: Die ‚Schaubühne‘ in der Epoche des Freischütz. Theater und Musiktheater der Romantik. Vorträge des Salzburger Symposions 2007, hg. von JÜRGEN KÜHNEL, ULRICH MÜLLER und OSWALD PANAGL (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 70), Anif / Salzburg: Mueller-Speiser 2009, S. 252-262

Joseph Haydn und die Libretti seiner Opern. Ein kritischer Forschungsbericht, Musicorum [7], 2009: Joseph Haydn und Europa vom Absolutismus zur Aufklärung, hg. von LAURINE QUETIN, GEROLD W. GRUBER und ALBERT GIER, S. 9-27

Hans Werner Henze, L'Upupa und der Triumph der Sohnesliebe. Probleme der Märchenoper im 21. Jahrhundert, Fabula 50 (2009), S. 261-272

Herzlichen Dank den Kollegen und Institutionen, die dem Dokumentationszentrum Belegexemplare ihrer Schriften und andere Materialien überlassen haben:

(vgl. auch in den „Lektüre-Notizen“ besprochene Arbeiten)

URSULA MATHIS-MOSER, Innsbruck: Bulletin des Archivs für Textmusikforschung 24 (Oktober 2009)

FRANK PIONTEK, Bayreuth: Programmheft-Beiträge, Vortragsmanuskripte u.ä.

Marcel Proust und die Musik

Symposion der MARCEL PROUST GESELLSCHAFT

5. bis 7. November 2009, Wien

Wissenschaftliche Leitung: Prof. Dr. ALBERT GIER

Literatur und Musik sind bei Marcel Proust untrennbar miteinander verbunden. Wie Schopenhauer und die Romantiker schreibt er der Musik vor allen anderen Künsten die Fähigkeit zu, das Unsagbare, die Essenz einer Individualität, zu erfassen und auszudrücken; das musikalische Theater Richard Wagners, die imaginäre Musik Vinteuils sind in der *Recherche* von zentraler Bedeutung, Erfahrungen mit (meist zeitgenössischer) Musik haben in Prousts Werk vielfältige Spuren hinterlassen; andererseits haben vor allem seine Gedanken über Zeit und Erinnerung immer wieder Komponisten zu theoretischer Auseinandersetzung und produktiver Rezeption herausgefordert. Die Forschung hat Prousts Verhältnis zur Musik die gebührende Aufmerksamkeit gewidmet, wobei man sich allerdings lange auf das Verhältnis zu Richard Wagner und die Suche nach Vorbildern für die fiktiven Kompositionen Vinteuils konzentrierte. Im Dialog zwischen Literatur- und Musikwissenschaft sollen bei dieser Tagung bisher vernachlässigte Aspekte zur Sprache gebracht und Querverbindungen aufgezeigt werden. – A.G.

Programm

Donnerstag, 5. November 2009

Ort: Institut Français, Palais Clam-Gallas, Währinger Straße 32, 1090 Wien

19 h Eröffnung

Grußworte von Philippe Noble, Direktor des Institut Français,
und Reiner Speck, Präsident der Marcel Proust Gesellschaft

Festvortrag von GERNOT GRUBER (Wien): *Hahn – Mozart – Proust*
mit musikalischen Beiträgen

Anschließend Empfang

Freitag, 6. November 2009

Ort: Österreichische Akademie der Wissenschaften, Dr.-Ignaz-Seipel-Platz 2, 1010 Wien, Vortragssaal

- 9.00 h Begrüßung und Einführung
- 9.30 h CECILE LEBLANC (Paris): „*Cet inexprimable sentiment du mystère des choses*“. *Proust et ses musiciens dans Les plaisirs et les jours*
- 10.15 h ANGELIKA HOFFMANN-MAXIS (Leipzig), *Modell(-)Musik: Proust, Beethoven und die Fügungen des Fragmentarischen*
- 11 h Pause
- 11.30 h THEO HIRSBRUNNER (Bern), *Proust und der französische Wagnerismus*
- 12.15 h ARNE STOLLBERG (Bern), *Die Sinnlichkeit des Gedankens. Aspekte der Leitmotivik bei Wagner und Proust*
- 13 h Pause
- 14.30 h FRANZ MICHAEL MAIER (Berlin), „*Les sons n'ont pas de lieu*“. *Vom Nutzen der musikalischen Elementartheorie für Marcel Prousts Ästhetik*
- 15.15 h YVONNE HECKMANN (Paris), „*Les deux côtés*“. *Harmonik und Melodik in der Poetik André Gides und Marcel Prousts*
- 16.00 h ALBERT GIER, *Kitsch als Un-Musik. Marcel Proust und die mauvaise musique*
- 18 h Empfang durch den Botschafter der Republik Frankreich in Wien, S.E. Monsieur Philippe Carré
Ort: Botschaft der Französischen Republik, Technikerstraße 2, 1040 Wien
- 20 h Festbankett der Marcel Proust Gesellschaft
Ort: Vestibül – Restaurant im Burgtheater, Dr. Karl Lueger Ring 2, 1010 Wien

Samstag, 7. November 2009

Ort: Österreichische Akademie der Wissenschaften, Dr.-Ignaz-Seipel-Platz 2, 1010 Wien, Vortragssaal

- 9.00 h LUC FRAISSE (Strasbourg), *Les ressources romanesques de la musique dans la Recherche du temps perdu*
- 9.45 h NORBERT ABELS (Frankfurt/M.), *Schopenhauer, Proust und die Musik*
- 10.30 h GEROLD WOLFGANG GRUBER (Wien), *Proust – Nono – Berio*
- 11.15 h Pause
- 11.45 h URSULA LINK-HEER (Wuppertal), *Proust und der musikalische Genuß*

Ferne/Nähe. Kammerkonzert

Musik von Gerhard Stäbler – Texte von Marcel Proust

Abschiede (1993)

für Violine, Viola und Violoncello

Ferne/Nähe (2009)

Eine Hommage an Marcel Proust und Erik Satie

für Streichquartett, Schlagzeug und eine alte Ratsche

Uraufführung

Beats (1998)

für Streichquartett plus Schlagwerk

Österreichische Erstaufführung

Marcel Proust, Texte aus *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*

Die Madeleine – Die Kirchtürme von Martinville – Die Großmutter – Erinnerung

Ausführende

Gerhard Stäbler (Aktion)

Alliance Quartett Wien

(Marko Radonic, Erste Geige – Armando Toledo Aribú, Zweite Geige – Torkom Oskanian, Viola
– Maria Mudrova, Violoncello)

Sylvia Tschörner und Albert Gier (Rezitation)

GERHARD STÄBLER (*1949) zählt zu den profiliertesten Komponisten Deutschlands. Sein Werk umfaßt Solo-, Ensemble-, Orchester- und Chorkompositionen ebenso wie Werke für Musiktheater unterschiedlichster Besetzung (u.a. *CassandraKomplex* nach Christa Wolf, *Madame la Peste* nach Bruno Jasienski, *Letzte Dinge* nach Paul Auster und *Nachmittagssonne* zu Gedichten von Konstantin Kavafis). Der *Cornelius Cardew Memorial Prize* (1982) war die erste in einer langen Reihe von Auszeichnungen, Preisen, Kompositionsaufträgen und Stipendien in Amerika, Asien und Europa, die Gerhard Stäbler bislang erhielt. 2003 wurde ihm der Duisburger Musikpreis verliehen. Von Anfang an war er nicht nur als Komponist aktiv, sondern initiierte und leitete Festivals und herausragende Projekte wie die Reihe *Active Music '98* in New York, die Weltmusiktage 95 oder die fünfteiligen *LandMarks 99* im Ruhrgebiet oder *What you love* beim WDR-Fest 2008 (mit der Uraufführung der *SapphoTrilogie* für Sopran, Chor, Orchester und elektronische Klänge). Zusammen mit dem Komponisten Kunsu Shim gründete er das Zentrum für zeitgenössische Musik *EarPort* im Duisburger Innenhafen und leitet dieses dort seit 2000.

Stäblers Musik bricht oft aus dem konventionellen Rahmen heraus, indem er Elemente in seine Kompositionen mit einbezieht, die die herkömmliche Aufführungssituation verändern, sei es durch Gesten oder Bewegungen im Raum, durch Licht- und Duftgestaltung oder aktives Einbeziehen des Publikums; wichtig ist ihm, die Phantasie anzuregen und die Sinne für neue, unerwartete Möglichkeiten in Wahrnehmung und Denken zu sensibilisieren. (aus dem *Abendprogramm*)

„Es geht um unseren Ort im Universum“

RINGVORLESUNG Am Dienstag startet im Dominikanerbau, der Aula der Bamberger Universität, die Vortragsreihe „Europäische Welttheater-Entwürfe im 19. und 20. Jahrhundert“. Professor Albert Gier gewann dafür namhafte Referenten.

VON INGRID REICHENHART/STG/ED. MONIKA BEER

Bamberg – Es ist schon erstaunlich: Ausgerechnet ein noch nicht uraufgeführtes Werk des 21. Jahrhunderts gab den Anstoß für die Ringvorlesung „Europäische Welttheater-Entwürfe im 19. und 20. Jahrhundert“. Professor Albert Gier kam auf die Idee, als er davon hörte, dass der Komponist Peter Eötvös die „Tragödie des Menschen“ von Imre Madách veroperiert. Zum Auftakt am 27. Oktober kommt im Dominikanerbau in der Aula der Otto-Friedrich-Universität allerdings zunächst ein anderer Komponist zu Wort: Richard Wagner und seine Tetralogie „Der Ring des Nibelungen“.

Die dreizehnteilige, von der Oberfrankenstiftung geförderte Vortragsreihe hat Albert Gier konzipiert und im Rahmen der „Bamberger Vorträge zum Musik-Theater“ auf die Beine gestellt – in Zusammenarbeit mit dem Richard-Wagner-Verband Bamberg, dem Internationalen Künstlerhaus Villa Concordia und der hiesigen Volkshochschule.

Das Programm stellt wichtige Welttheaterwerke des 19. und 20. Jahrhunderts aus dem deutschsprachigen Raum, aber auch aus Frankreich und Italien in den Mittelpunkt, wobei das



Albert Gier vor einem Welttheater-Requisit: einem Gesims aus dem Walkürenfelsen der Bayreuther Jahrhundert-„Ring“-Inszenierung von Patrice Chéreau (Bühnenbild: Richard Peduzzi)

Foto: B. Heinsl

Sprechtheater hier Vorrang vor dem Musiktheater hat. Da alle diese Werke außergewöhnlich und zum Teil selbst für große Bühnen nur schwer zu realisieren sind, bieten die Vorträge eine gute Gelegenheit, sich einen umfassenden Überblick zu schaffen: „Hier tritt Theater mit dem Anspruch auf, die Welt zu erklären“, sagt Al-

bert Gier. „Und unabhängig davon, ob wir bereit sind, den Erklärungen zu folgen, können wir daraus etwas über uns erfahren. Es geht nicht um die aktuelle Situation einzelner Phänomene, sondern es geht um unseren Ort in diesem Universum. Das ist vielleicht ganz hilfreich, wenn wir über Finanzkrise, über Regierungsbildung und -koalition operieren nach Bamberg kommen.“

© Die Vortragsreihe

27.10.: Klaus Dage-Wagners „Ring-

3.11. Peter Thiernen: Die Welt als Marionettentheater bei Goethe

10.11. Tina Hämmerle: Welttheater als Universaltheater/In Faust

17.11. Albert Gier: „Antiszenen“ von Edgar Quinet

24.11. François Hilders: „Die Heiden“ von John Ajinbeck

1.12. Kurt Holstäter: „Licht“ von Karlheinz Stockhausen

8.12. Adriana LaSavia: „La divina comedia“ von Dante Alighieri

15.12. Luca Formiani: W-Adaption/ des „Orlando furioso“ von Ariost

12.1. Sylvia Tschöner: „Le Soulier de satin“ von Paul Claudel

19.1. Norbert Appel: Homannsthal's Welttheater

26.1. Jürgen Kuhnelt: „Die Tragödie des Menschen“ von Imre Madách

2.2. Peter Eötvös/Albert Osterha: erzählter Operenachmittag

9.2. Frank Frommer: Bösses, Merlin

Bamberger Vorträge zum (Musik-)Theater

Organisatoren: Prof. DINA DE RENTHIS (Romanistik), Elisabeth von Erdmann (Slavistik), ALBERT GIER (Romanistik),
CHRISTOPH HOUSWITSCHKA (Anglistik), FRIEDHELM MARX (Germanistik)

Nr. 44 (13.7.2009) EWART REDER (Maintal), *Hamlet, Prinz von Hameln oder Die Klassiker schlagen zurück*

Vortragsreihe Europäische Welttheater-Entwürfe im 19. und 20. Jh

Nr. 45 (27.10.2009) KLAUS DÖGE (München), „...*meine Dichtung – sie enthält der Welt Anfang und Untergang*“. *Zu Richard Wagners Bühnentetralogie Der Ring des Nibelungen*

Am Anfang von Wagners Nibelungendrama stand die dreiaktige Heldenoper *Siegfried's Tod*. Eng angelehnt an das *Nibelungenlied* kommen die Götter und ihre Taten nur in epischen Rückblicken zur Sprache, und das Ende der Oper schildert nicht deren Untergang, sondern die Bestätigung der bestehenden Ordnung. Erst im Zuge des detaillierten Auffächerns dieses Epischen zu vier eigenständigen Dramen entsteht jene Wagnersche Bühnenprojektion einer Welt mit all ihren verzwickten Strukturen, Konnotationen und Widersprüchlichkeiten, in der der Dichter und Komponist sich selbst sieht: „...diese Dichtung, das Gedicht meines Lebens und all dessen, was ich bin und fühle“.

Nr. 46 (3.11.2009) PETER THIERGEN (Bamberg), *Der Teufel als Regisseur. Die Welt als Marionettentheater bei N. Gogol' (1809-1852)*

Der immer noch dominante Eurozentrismus hat den 200. Geburtstag des russischen Schriftstellers Nikolaj Gogol' (1809-1852) fast vollständig ignoriert. Dabei ist Gogol' nicht nur einer der Gründerväter der neueren russischen Literatur, sondern ebenso Vorläufer Kafkas, des Absurdismus und der Psychoanalyse. Kein anderer russischer Klassiker war von solchen Identitätsproblemen zerrissen und von solcher Teufelsangst besessen wie Gogol'. Die Banalität des Bösen degradiert die Menschen schon zu Lebzeiten zu „Toten Seelen“ im Fangnetz von auflodernden Leidenschaften, herabziehenden Gewohnheiten und allgemeiner Sündenverfallenheit. Puschkin sprach vom kleinen „Mausgerenne des Lebens“, Gogol von der großen Trugdominanz der „Phantasmagorie des Daseins“.

Nr. 47 (10.11.2009) TINA HARTMANN (Heidelberg/Stuttgart), „*Der als Tragödie anfängt und als Oper endet*“. *Welttheater als Universaltheater in Faust*

In Goethes *Faust* schließen sich die Erfahrungen einer 60jährigen schöpferischen Theatertätigkeit zusammen. Während dieser gesamten Zeitspanne setzte Goethe sich produktiv und rezeptiv mit nahezu allen Formen des Musiktheaters auseinander und schuf zahlreiche Singspiele, Opernlibretti und Festspiele. Gegen Ende seines Lebens stellte sich ihm die Oper gar als „die wohl günstigste aller dramatischen Formen“ dar. – Ist der Blick erst für Goethes aus den Gattungen des Musiktheaters entwickelte Verfahrensweisen geschärft, so zeigt sich plötzlich, dass sie in seiner letzten großen Dichtung gar zur formalen und inhaltlichen Klammer werden, die dem enzyklopädischen Universaltheater *Faust* Form und Zusammenhalt gibt. *Faust*, der „als Drama beginnt und als Oper endet“.

Nr. 48 (17.11.2009) ALBERT GIER (Bamberg), *Zwischen Gott, Mensch und Welt. Edgar Quinet, Ahasvérus (1833)*

Edgar Quinet (1803-1875), Philosoph, Historiker, romantischer Dichter und überzeugter Republikaner, nutzt in seiner ersten großen Dichtung *Ahasvérus* (einem unaufführbaren Monster-Drama mit über 100 Figuren und Dutzenden von Chor-Kollektiven auf über 400 Druckseiten) den (im Zuge antisemitischer Propaganda entstandenen) Stoff vom „Ewigen Juden“ zu einer Generalabrechnung mit dem Christentum, an dessen Stelle eine Religion des Mitleids treten soll. Trotz des passagenweise schwülstigen Pathos hat Quinets säkularer Mystizismus im bürgerlich-humanitären Denken der Zeit tiefe Spuren hinterlassen; allein deswegen lohnt eine nähere Betrachtung.

Nr. 49 (24.11.2009) FRANCIS HÜSERS (Berlin), *Jörn Arnecke, Drei Helden – Perspektiven des Librettisten*

Die 2004 in Rheinsberg uraufgeführte Oper von Jörn Arnecke, *Drei Helden* mit dem Libretto von Francis Hüfers ist ein Experiment mit der Form. In hohem Grade konstruktivistisch und intertextuell die Geschichten von Odysseus, Robinson Crusoe und Don Quijote verarbeitend, will sie doch so narrativ sein, daß einfache Identifikationen mit ihren eigentlichen ‚Helden‘ möglich sind, deren Konflikte von ganz heutigen Problemen geprägt sind. Der Librettist gibt aus verschiedenen Perspektiven Einblicke in Werk und Entstehungsprozeß.

Nr. 50 (1.12.2009) FRANK PIONTEK (Bayreuth), *Ein Endspiel für die Tafelrunde. Tankred Dorsts Merlin*

Tankred Dorsts *Merlin*, 1981 uraufgeführt, hat gewaltige Dimensionen. Einer der bedeutendsten Dramatiker der Nachkriegszeit schrieb mit seinem Stück über den Untergang eines Reiches eine theatralisch ungemein faszinierende Parabel, die wie keine zweite des deutschen Theaters den Begriff des zwischen Mythos und Moderne changierenden „Welttheaters“ zu erfüllen vermag.

Nr. 51 (8.12.2009) ADRIAN LA SALVIA (Erlangen), *Dramatisierungen von Dantes Divina Commedia*

Der Vortrag gibt einen Überblick über die Geschichte der musiktheatralen Dante-Vertonungen anhand ausgewählter Beispiele. Im Mittelpunkt stehen die Höllengesänge V und XXXIII: die erste große Dante-Oper *Ugolino* (1796) von Dittersdorf sowie Dramatisierungen des „Paolo und Francesca“-Stoffes von Felice Romani (verschiedene Komponisten), Ambroise Thomas (1882), Rachmaninow (1906) und Zandonai (1914). Im 20. Jahrhundert verlagert sich der Schwerpunkt der Dante-Rezeption auf den Film. Über *L'Inferno* (1911, der erste italienische Spielfilm) und Peter Greenaways und Tom Phillips *A TV-Dante* (1989) spannt sich ein Bogen zu den multimedialen Umsetzungen im zeitgenössischen Musiktheater.

Nr. 52 (15.12.2009) LUCA FORMIANI (Bamberg), *Die Adaption des Orlando Furioso für das italienische Fernsehen von E. Sanguineti und L. Ronconi (1974)*

L'Orlando furioso, ein sehr berühmtes Renaissance-Werk von Ludovico Ariosto, wurde Ende der sechziger Jahre dank des Intellektuellen und Dramatikers Edoardo Sanguineti und des Regisseurs Luca Ronconi als opulentes Theaterspektakel in Spoleto im Rahmen des Festivals dei due Mondi aufgeführt. Später, in den siebziger Jahren, interessierte sich das italienische Fernsehen Rai für eine Adaption. In diesem Vortrag wird anhand von Beispielen aus dem Drehbuch Sanguinetis und einer Auswahl medialer Filmdokumente eine synthetische Analyse der intermedialen Transposition von Ariostos *Orlando furioso* von der Theateraufführung zur Fernsehadaptation präsentiert.

Nr. 53 (12.1.2010) SYLVIA TSCHÖRNER (Innsbruck), *Das virtuelle Barock des Herrn P.C. Le Soulier de satin von Paul Claudel*

Der seidene Schuh, die *summa* des erfolgreichen Diplomaten und vielleicht größten französischen Dramatikers des 20. Jhs Paul Claudel, ist die Geschichte eines Liebespaares zur Zeit der Gegenreformation. Es ist ein Drama der Superlative, dessen Schauplatz die ganze Welt ist. Es ist auch Welt-Theater im Sinne des *Theatrum mundi* eines Calderón oder Hofmannsthal. Die (eher seltenen) Aufführungen geraten wegen der Länge des Stückes meistens zu einer Art Festspiel und ihr Besuch zu einer Pilgerfahrt. Dabei ist Claudel selbst nach heutigen Maßstäben ein Avantgardist – freilich einer, der bei seinem Publikum keine Langeweile aufkommen läßt...

Nr. 54 (19.1.2010) NORBERT ABELS (Frankfurt), *Hofmannsthals Welttheater*

Nr. 55 (26.1.2010) JÜRGEN KÜHNEL (Langenargen), *Der ‚ungarische Faust‘: Imre Madáchs*
Tragödie des Menschen

vorher (26.1., 17 h) Eröffnung der Ausstellung zu Madách in der VHS Bamberg, Altes E-Werk, Tränkgasse 4

Nr. 56 (2.2.2010) *Gespräch mit* PETER EÖTVÖS/ALBERT OSTERMAIER *zu ihrer Oper* Die Tragödie des Teufels *nach* Madách (*Uraufführung München, 22.2. 2010*), Moderation: ALBERT GIER

Nr. 57 (9.2.2010) KNUT HOLTSTRÄTER (Thurnau), *Karlheinz Stockhausens Licht. Versuch einer Revision*

Die Vorträge am 3.11. und 10.11.2009 finden jeweils um 20 h s.t. An der Universität 7, Raum 105, alle anderen um 20 h s.t. in der AULA (Dominikanerbau) der Universität Bamberg statt.

Prof. Dr. Albert Gier in Zusammenarbeit mit dem Richard-Wagner-Verband e.V. Bamberg, dem Internationalen Künstlerhaus Villa Concordia und der Volkshochschule Bamberg

Gefördert von der Oberfrankenstiftung

Tagungen

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

25.6.2009, Tours: **Michel-Paul-Guy de Chabanon et ses contemporains** (Journée d'études, EA 2115 « Histoire des Représentations », Organisation: L. QUETIN; u.a. L. QUETIN, *Julius Sabinus sur les scènes lyriques au XVIII^e siècle*; C. CHAMPONNOIS, *La réception de l'opéra Sabinus en 1774*)

14.-17.10.2009, Wien: **Joseph Haydn im 21. Jahrhundert** (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Kommission für Musikforschung; wiss. Leitung und Koordination: GERNOT GRUBER / W. REICHER / A. WOPMANN; u.a. U. KONRAD, *Joseph Haydns aufgeklärte Geistigkeit im Lichte seiner Bibliothek*; CHR. SIEGERT, *Haydn im Theater*; C. CLARK, *Encountering Others: L'anima del filosofo as directed by Jürgen Flimm*)

19.-21.11.2009, London: **Purcell, Handel and Literature** (Institute of Musical Research, Senate House; u.a. M. ADAMS, *Unblest Sirens? The Tussle between Music and Verse in Late 17th-Century Dramatic Opera*; K. MUSKETA, *Handel and German Poetry*; T. BALBO, *How Handel's Operas End. Catone in Utica (1732) as Case Study*; R. STROHM, *Handel and the Uses of Antiquity*; J. ANDREWS, *From Congreve to Handel: the Development of the Semele Libretto*; W. HIRSCHMANN, *The British Enchanters and George Granville's Theory of Opera*; M. GARDNER, *Seventeenth-Century Literary Classics as Eighteenth-Century Libretto Subjects: Congreve, Dryden and Milton*)

20.-22.11.2009, Bologna: **Tredicesimo Colloquio di Musicologia del Saggiatore Musicale** (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo; u.a. N. BADOLATO, *L'Euripo di Faustini e Cavalli: dalle fonti all'intreccio*; N. MICHELASSI, *La prima tournée del Giasone di Cicognini e Cavalli (1649-1653)*; B. DE MARIO, *Salde querce ed ombre mute: istanze drammaturgiche di un'opera pergolesiana*; CL. DI LUZIO, *Drammaturgia di suono e spazio nel teatro musicale oggi*; A. KAPPELER / CL. BACCIAGALUPPI, *Liberalità elvetica e disciplina patriarcale: un contributo "gender" su un soggetto di Goethe, Scribe e Donizetti*; CL. VELLUTINI, *Adina "par excellence": la tradizione esecutiva viennese dell'Elisir d'amore di Gaetano Donizetti*; C. FRIGAU, *Un bolognese a Parigi: Domenico Ferri scenografo del Théâtre-Italien (1829-1851)*; M. CURNIS, *"Il velame del futuro": una tessera dantesca nel Macbeth di Verdi*; M. TRIPALDI, *L'inizio della collaborazione artistica trà Giulio Ricordi*)

e Giuseppe Verdi; M. GURRIERI, *Il tavolo di Manon: occorrenze feticistiche nel teatro di Jules Massenet*)

16.11.2009-14.6.2010, Paris: Séminaire CHCSC (UVSQ) *Histoire du spectacle vivant XIX^e-XX^e siècles* (Organisatoren: JEAN-CLAUDE YON, GRAÇA DOS SANTOS; u.a. 16.11.2009:

G. CONDE, *Charles Gounod, Faust et [l'] au-delà*; 17.5.2010: L. Lascoux, *Rossini et le «mythe dans tous ses états»*; 14.6.2010: A. LECHEVALIER, *Le monde comme un théâtre: mutations de la métaphore du théâtre du monde au XIX^e siècle*)

21./22.10.2010, Paris: **Quel musée pour le spectacle vivant?**

Dans la lignée de travaux issus d'une réflexion sur les rapports entre mémoire, patrimoine et spectacle vivant, ce colloque interdisciplinaire et international a pour objectif d'interroger (...) les conditions pratiques et matérielles de [la] mise en œuvre [d'un musée du spectacle]. Trois aspects principaux mobiliseront notre attention:

- La constitution historique des collections, des fonds d'archives et des traces des spectacles (...)

- Le traitement existant des collections (...)

- L'exploitation possible de ces ressources grâce aux nouvelles technologies (...)

Prière de faire parvenir vos propositions de communication, comprenant un titre, une page de présentation et votre affiliation institutionnelle, avant le 28 février 2010 à BEATRICE PICON-VALLIN (picon-vallin@ivry.cnrs.fr) et MARTIAL POIRSON (martial.poirson@yahoo.fr).

Lektüre-Notizen

*(Von den Autoren übersandte Arbeiten sind mit * gekennzeichnet)*

Librettoübersetzung. Interkulturalität im europäischen Musiktheater, hg. von HERBERT SCHNEIDER und RAINER SCHMUSCH (Musikwissenschaftliche Publikationen, 32), Hildesheim – Zürich – New York: Georg Olms 2009, 360 S.

Der Band enthält die Referate, die in der Sektion zur Librettoübersetzung beim Kongress der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Zürich (Juli 2007) diskutiert wurden: neun Fallstudien zum Musiktheater des 19. und 20. Jhs, denen zwei auf Grundsätzliches zielende Beiträge vorausgehen. Der Akzent, so das Vorwort der Herausgeber (S. 7-11), wird „auf die sich im Problem des Übersetzens respektiere Adaptierens artikulierende Alteritätserfahrung gesetzt“, womit „die enorme kulturelle Produktivität eines solchen Transfers“ deutlich werde (S. 8). [Zu reflektieren wäre freilich auch die Paradoxie, daß Libretto- und Opernforschung die Übersetzungsproblematik zu eben jener Zeit für sich entdecken, da Opern selbst auf Provinzbühnen fast nur noch in der Originalsprache aufgeführt werden.]

RAINER SCHMUSCH (*Zur Einführung: Libretto-Übersetzung und Kulturtransfer – Genese einer Forschungsperspektive*, S. 13-34) charakterisiert die Reflexionen zur Opernübersetzung von GUSTAV BRECHER (1911) bis KURT HONOLKA (1978) mit Recht als „erfahrungsgesättigte Berichte von Praktikern“ (S. 28), denen die etwas theorieelastige Untersuchung von KLAUS KAINDL (1995) gegenübergestellt wird (S. 28-31). Zuletzt werden die Arbeiten HERBERT SCHNEIDERS und ein Saarbrücker Forschungsprojekt präsentiert (von PIERRE BÉHAR / SCHNEIDER / SCHMUSCH, S. 31-34), das darauf zielt, die „Rezeptionsgestalt eines übersetzten musiktheatralischen Werkes als kulturelle Veränderung bewirkendes Bindeglied zwischen hervorbringender und empfangender Kultur im europäischen Transferprozess herauszustellen“ (S. 34). [Es wäre spannend, einmal zu untersuchen, inwieweit z.B. die Texte deutscher veristischer Opern von Mascagnis *Cavalleria rusticana*-Libretto oder von dessen dt. Übersetzung(en) geprägt sind.]

HUGH MACDONALD (*Opera Translation in the 21st Century*, S. 35-41) liefert ein engagiertes Plaidoyer für Opern-Aufführungen in der Sprache der jeweiligen Zuschauer. [Freilich ist die Sprache der Zuschauer – auch und gerade an kleineren Häusern – kaum jemals die des Ensembles; für sprachlich sensible Zuschauer kann z.B. das amerikanische Deutsch mancher Sänger bei Dialogopern und Operetten eine harte Prüfung sein.]

ARNOLD JACOBSHAGEN (*Beethovens Leonoren-Libretti. Übersetzung und Bearbeitung bei Joseph von Sonnleithner, Stephan von Breuning und Georg Friedrich Treitschke*, S. 43-59) zeigt an Details vor allem aus den ersten Szenen, daß Bouillys frz. Text hinsichtlich Szenographie, Zeit- und Raumstruktur und Figurencharakteristik stimmiger ist als die deutschen Fassungen. [S. 54 Z. 3, 6 „Leonore“ I. jeweils „Marzelline“; S. 58 Z. 6 „Rocco“ I. „Pizarro“]. In Marzellines Arie scheint mir der Hinweis auf die „holde Nacht“, da man „von Beschwerden“ ruht, über die Evokation „unverbindlicher häuslicher Tugenden“, so S. 56, hinauszugehen. Zur „Dramaturgie der Eile“ (S. 52) vgl. auch A. GIER, *Befristete Gefahren. (Nicht nur) vergleichende Bemerkungen zur Zeitstruktur im Fidelio*, in: *Fidelio / Leonore. Annäherungen an ein zentrales Werk des Musiktheaters*. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1996, hrsg. von P. CSOBÁDI u.a., Anif/Salzburg 1998, S. 295-305.]

OLIVIER BARA (*Michele Carafa, un passeur entre deux cultures: Les Deux Figaro / I due Figaro – de la comédie aux livrets italiens et français*, S. 61-74) verfolgt den Weg von Martellys ‚konterrevolutionärer‘ (S. 69), Beaumarchais attackierender (S. 66) Komödie *Les deux Figaro* (1790) über Carafas Oper auf ein den Stoff ‚dekontextualisierendes‘ und ‚enthistorisierendes‘ (S. 70) Libretto von Romani (1820) bis zur Opéra comique-Adaptation dieser Oper von Tirpenne und Leborne (1827), deren gesprochene Dialoge großenteils Martelly folgen (S. 71) [ähnlich wie man in Paris die Rezitative in *Le nozze di Figaro* durch Dialoge aus der Vorlage von Beaumarchais ersetzt, vgl. SYLVIA TSCHÖRNER, dazu hier 15,46. – Daß *Les deux Figaro* im Odéon gleichsam als letzter Teil der *Figaro*-Trilogie gegeben werden konnte (S. 63, 69), mag auch damit zusammenhängen, dass Martelly in gewisser Weise die Intrige von *La Mère coupable* (1792) vorwegnimmt; man kann sich fragen, ob Beaumarchais dieses Stück nicht geradezu als (mit einem weiteren Sieg statt einer Niederlage Figaros endende) Berichtigung von Martellys Fortsetzung konzipiert hat.]

RAINER SCHMUSCHS Fallstudie zum Monolog des Protagonisten in der vierten Szene der *Damnation de Faust* (Faust übersetzt: Berlioz' *Damnation im Deutschen, Englischen und Italienischen – Aspekte eines evolutiven Kulturtransfers*, S. 75-129) versteht sich zweifellos auch als methodisches Modell für künftige Studien: Zunächst werden die Goethe-Verse (aus zwei verschiedenen Szenen), die im Libretto Gandonnieres verarbeitet sein könnten, mit der frz. Übersetzung Nervals verglichen (S. 82-89): Statt Goethes „Erkenntnisdrama“ nachzugestalten, rücke Nerval ganz romantisch den „Glaubensverlust und seine subjektivistische Bewältigung“ ins Zentrum (S. 116, vgl. S. 89) [manches scheint hier überinterpretiert: frz. *religieux* kann (zumal, wenn es dem Substantiv vorangestellt wird) soviel wie „ehrfürchtig“ bedeuten, insofern verweist „religieux effroi“ nicht notwendigerweise „auf die Vorstellung des jüngsten Gerichtes“ (so S. 84); die feinsinnige Differenzierung zwischen „Erinnert mich an manche Jugendnacht“ und „Tu me rappelles les nuits de ma jeunesse“ (S. 88) vermag ich, ich muß es gestehen, nicht nachzuvollziehen]. Der Monolog bei Berlioz (der nur wenige, und wenig markante, verbale Reminiszenzen an Goethe und Nerval aufweist, vgl. den Text S. 90) gestalte „in der Sprache des Gefühls“ „eine existentialistische Krisis“ (S. 117). Nach einer detaillierten musikalischen

Analyse (S. 92-97) werden fünf zwischen 1854 und 2004 entstandene (vgl. S. 97-99) deutsche Übersetzungen hinsichtlich der „Klanglichkeit des Verses“ (exemplarisch: Wiedergabe des Vokals *a*, S. 105-112) und des Textinhalts (S. 113-116) verglichen: Alle fünf Übersetzungen reduzierten die „lebensphilosophische Problematik“ auf eine „Suche nach dem Lebenssinn“, womit sie Faust „verbürgerlichten“ (S. 117). Kontrastiv werden zwei 1880 und 1901 entstandene englische (S. 118-123) und eine ca. 1890 gedruckte it. Übers. (S. 123-128) herangezogen. Dem Fazit, daß „die gesungenen Worte“ einer Librettoübersetzung „nur ein Schattenbild ihrer Intentionen, ein Oberflächenklischee“ bieten, „das ergänzt werden muss durch ihre Auffassung als *gesungene Worte*“ (S. 129), wird man uneingeschränkt zustimmen.

MARK EVERIST (*Rossini at the Paris Opéra, 1843-1847: Translation, Arrangement, Pasticcio*, S. 131-163), zur frz. Übersetzung des *Othello* (1844; andere Pläne, Opern Rossinis zu übersetzen oder zu adaptieren, waren gescheitert, vgl. S. 136f.), in die Arien aus *L'italiana in Algeri* („Pensa alla patria“) und *La donna del lago* eingelegt wurden (S. 147), und zum Pasticcio *Robert Bruce* (1846), das – anders als *Othello* – unter Mitwirkung Rossinis entstand (S. 156f.); Hauptquellen waren *La donna del lago* und *Zelmira*, die zehn bzw. sechs der 22 Nummern lieferten (S. 155). Das Presseecho auf beide Produktionen war geteilt (S. 157-162).

PIERRE DEGOTT (*Traduction, adaptation ou récupération? La place de Shakespeare dans la traduction lyrique anglo-saxonne*, S. 165-183) vergleicht drei engl. Übersetzungen von Boitos *Otello*-Libretto, das bekanntlich nicht auf Shakespeares Original, sondern der frz. Übers. von François-Victor Hugo (und mehreren it. Übers.en, vgl. S. 167f.) basiert. Vor allem die älteste engl. Fassung (Francis Hueffer, 1887) führt (ohne Rücksicht auf die musikal. Phrasierung) zahlreiche Shakespeare-Zitate ein, während Andrew Porter (1981) dem „critère du calque phonique“ den Vorzug vor der Treue zum Original gebe (S. 171). Abschließend (S. 179-183) werden Beispiele für die „omniprésence shakespearienne“ auch in engl. Übers.en dt. oder frz. Libretti angeführt.

Richard Wagner zu übersetzen, ist extrem schwierig (vgl. S. 189); trotzdem – oder gerade deswegen – liegen ungewöhnlich viele frz. (an die 20), it. und engl. *Parsifal*-Übers.en in Librettodrucken, Partituren und Klavierauszügen vor (vgl. die Liste, S. 264-274). HERBERT SCHNEIDER (*Die Übersetzungen von Wagners Parsifal ins Französische und Italienische. Zur Interkulturalität der Opernübersetzung*, S. 185-274) behandelt ausführlich die in engem Kontakt mit Wagner entstandene, wörtliche bzw. paraphrasierende Prosa-Übers. Judith Gautiers (1893, S. 191-201), aus der später (1898; Neufassung mit M. Kufferath 1914) eine singbare Übers. entstand; sowie Édouard Dujardins Unterscheidung von „traduction vulgarisatrice“ und „traduction littéraire“ (S. 203-211), wobei der erste Typ durch V. Wilders „in die Zielkultur eingepasste“ (S. 211) gereimte Übers. repräsentiert erscheint. Die Schwierigkeiten von Wagners Sprache und die Vorzüge der verschiedenen Übers.en werden durch eine Reihe von Fallbeispielen verdeutlicht.

GOTTFRIED MARSCHALL (*Libretto-Übersetzung in der Moderne: Sisyphus oder Schwanengesang?*, S. 275-303) diskutiert an Beispielen Daseinsberechtigung und Problematik von Opernübersetzungen im 20. und 21. Jh., d.h. in einer Zeit, da die „als abstrakte Struktur“ behandelte Sprache oft „durch die Musik vereinnahmt“ werde (S. 278). Besprochen werden die „Dialektoper“ der vorletzten Jahrhundertwende (S. 279-281) [die kurze Textprobe [S. 294] der frz. Übers. von Straussens *Feuersnot* erlaubt kein endgültiges Urteil, mir scheint aber, daß der Übersetzer nicht „künstlich“ deutschen Dialekt nachzuahmen sucht (so S. 281), sondern sich des in Vaudeville und Opéra comique gebräuchlichen Bühnen-Patois bedient. – Natürlich wäre hier auch Hofmannsthals Kunst-Wienerisch im *Rosenkavalier* einschlägig]; Verzerrung der Sprachprosodie bei Schönberg u.a. (S. 282-284), Arthur Honeggers „rebellische“ Gesangsprosodie (S. 284-286), die Verwendung von Latein und Griechisch bei Stravinsky und Orff (S. 286-290; zum Griechischen in Orffs *Prometheus* vgl. auch P. MASSA, *Carl Orffs Antikendramen und die Hölderlin-Rezeption im Deutschland der Nachkriegszeit*, Frankfurt etc. 2006, dazu hier 15,60f.).

ANGELA IDA DE BENEDICTIS (Intolleranza 1960 von Luigi Nono: *Wandlungen eines Librettos*, S. 305-327), zur Entstehung des Textes (vgl. hier 11,37) und zur deutschen Übers. von Alfred Andersch, in der „die politischen Inhalte“ „in einigen Aspekten einen viel stärkeren Nachdruck als im it. Original“ erhielten (S. 306).

ALBERT GIER (*Zurück zu Shakespeare! Claus H. Hennebergs Lear-Libretto für Aribert Reimann und seine englische Übersetzung von Desmond Clayton*, S. 329-349), zeigt, daß Clayton Hennebergs ‚radikal gekürzte‘ Bearbeitung (nach der Übers. von Eschenburg, vgl. S. 329) dem „Wortlaut der Schauspielvorlage“ anzunähern sucht (S. 332), meist allerdings nur einzelne Lexeme oder Wendungen einzubauen vernag. „Die Shakespeare-Zitate wirken als punktuelle Signale, die Identität des Einzelwortes oder -satzes suggerieren, ohne die radikale Verschiedenheit der dramaturgischen wie sprachlichen Makrostruktur in Tragödie und Libretto zu verbergen“ (S. 348f.).

**Quijotextos, Quijotemas, Quijoteorías. Ocho acercamientos a Don Quijote. Quijotexte, Quijotemen, Quijoteorien*. Acht Annäherungen an Don Quijote, ed. por / hg. von MARCO KUNZ (Romanische Literaturen und Kulturen, 2), Bamberg: University of Bamberg Press 2009, 226 S.

400 Jahre nach dem Erscheinen des ersten Bandes des *Don Quijote* (1605) fand in Bamberg ein „Quijote-Tag“ statt; die Vorträge (zu denen für die Publikation weitere Beiträge hinzugekommen sind) wollten „einerseits Aspekte [der] Erzähltechnik [des *Don Quijote*], Struktur, Quellen und Sprache untersuchen, andererseits seine Rezeption in Form von Übersetzungen, Opern, Filmen und literarischen Texten aufzeigen“ (so das Vorwort des Hrsg., S. 9).

Hier sei nur hingewiesen auf TOBIAS BRANDENBERGER, *La posteridad operística del Quijote: cinco lecturas* (S. 147-172): Nach eher allgemeinen Überlegungen zum Verhältnis von Oper und lit. Vorlage (S. 147-150) werden Boismortiers *Don Quichotte chez la duchesse* (Text Favart, 1743), Paisiello *Don Chisciotte della Manica* (Text Lorenzi, 1769), Massenets (nicht auf Cervantes basierender, vgl. S. 157) *Don Quichotte* (Text H. Czín, 1910), M. de Fallas *Retablo de Maese Pedro* (Text vom Komponisten, 1923) und – besonders verdienstlich – Cristóbal Halffters *Don Quijote* (Text A. Amorós, 2000) vorgestellt, wobei erwartungsgemäß deutlich wird, daß die Werke letztlich nicht vergleichbar sind.

Händels Opern, hg. von ARNOLD JACOB SHAGEN und PANJA MÜCKE, mit über 50 Abb.en und zahlreichen Notenbeisp. (Das Händel-Handbuch, Bd 2), 2 Teilbde, Laaber: Laaber 2009, XVI + 483; [XI] + 483 S.

Wie schon bei Mozart nimmt Laaber das Händel-Jahr zum Anlaß, ein umfassendes Handbuch (6 Bde, Gesamthrg. HANS JOACHIM MARX) vorzulegen; neben der „biographischen Enzyklopädie“ *Händel und seine Zeitgenossen* von HANS JOACHIM MARX (2 Teilbde) und einem *Händel-Lexikon* umfaßt es vier Werkbände (Opern; Oratorien, Oden und Serenaden; Kirchenmusik und vokale Kammermusik; Instrumentalmusik). Der Opernbde ist zweigeteilt: Der erste Teilbd versammelt unter vier

Rubriken 30 werkübergreifende Aufsätze, der zweite bespricht in chronologischer Folge die 42 Opern und anschließend „Pasticci, Bearbeitungen und Opernfragmente“.

TEILBAND 1. Auf das Vorwort der Hrsg. (S. XIII-XVI) folgen sechs Beiträge zu den **Schauplätzen** von Händels Operschaffern: REINHARD STROHM (*Händels Opern im europäischen Zusammenhang*, S. 3-14; erstmals ersch. 2001) weist u.a. auf „die kreative Inbesitznahme der Vorbilder [einschließlich älterer Libretti] und de[n] Dialog mit ihnen“ hin (S. 13). Über *Händel an der Gänsemarkt-Oper* (S. 15-33; erstmals 2006) informiert HANS JOACHIM MARX (u.a. zum Einfluß Reinhard Keisers), während SABINE EHRMANN-HERFORT konzis von *Händel in Italien* handelt (S. 34-41). London sind drei Beiträge gewidmet: ARNOLD JACOB SHAGEN stellt *Händel als Opernkomponist[en] und Unternehmer* vor (S. 42-67), es folgen Abschnitte zum *Secular Drama* (*Semele*, *Hercules*, die KLAUS PIETSCHMANN im Kontext des Oratoriums verortet, S. 68-77) sowie zu *Schauspielmusik und Maskenspielen* (ANTJE TUMAT, S. 78-92; zu Tobias Smollets *Alceste* [S. 81-95] vgl. jetzt auch TINA HARTMANN, dazu hier 17,26).

Mit elf Beiträgen ist der zweite Teil **Kontexte** der umfangreichste. HENDRIK SCHULZE gibt einen Überblick über die zeitgenössische *Aufführungspraxis der Händel-Oper* (S. 95-109; wichtig der Hinweis, daß die standardisierten „Attitüden, Gesten und Mimik“, „auch dem engl. Publikum zumindest ein grundsätzliches Verständnis eines it. Textes ermöglichen“ konnten, S. 96f.). *Sängerinnen und Sänger* widmet sich IRENE BRANDENBURG (S. 110-123), THOMAS SEEDORF zeigt, wie *Virtuosität und Performativität* den „Ereignischarakter“ der Aufführung bestimmten (S. 124-133). Mit den *Kastratenrollen in Händels Londoner Opern* und mit den Problemen, die sie für heutige Aufführungen darstellen, befaßt sich DONALD BURROWS (S. 134-143, erstmals 1988). – KATRIN SCHLECHTES informativer Überblick zu den *Bühnenkostüme[n] im Settecento* (S. 141-177) ist nicht nur für Händels Opern von Interesse. – STEFANIE SCHROEDTER berichtet über den *Bühnentanz der Händelzeit* (S. 180-195; zu den „Sallé-Opern“ S. 188-192). – ALBERT GIER faßt die biographischen Informationen zu *Händels Librettisten*, vor allem zu G. Rossi, Haym und Rolli, zusammen und erörtert die Tragweite aktueller politischer Anspielungen (S. 196-207). – BERNHARD JAHN diskutiert Händels Entlehnungs- und Zitierpraxis („Borrowings“) mit Bezug auf zeitgen. und moderne ästhetische Konzeptionen (S. 208-220). – RALPH P. LOCKE (S. 221-235) plädiert dafür, gegen den vorherrschenden Sprachgebrauch (S. 221) Händels Opern-Orient unter „Exotismus“ zu subsumieren, weil verbreitete Stereotypen aufgefgriffen werden (z.B. sind „orientalische Männer als ausschließlich von Lust, Gemeinheit und Machtverlangen getrieben“ charakterisiert, S. 227). – CORINNA HERR (*Geschlechterrollen in Händels Opern*, S. 236-248) unterscheidet ‚starke‘ und schwache Frauen und Männer sowie ‚unklare Geschlechterrollen‘ (Sesto in *Giulio Cesare* als Hosenrolle, Bradamante in *Alcina*, die in Männerkleidern auftritt, S. 244-246). [Cavallis *Giasone* zu ‚La Giasone‘ zu machen (so S. 237), heißt den Feminismus eindeutig zu weit treiben.] – Zu *Händels kulturpolitischen Strategien* rechnet MICHAEL ZYWIETZ (S. 249-261) u.a. auch die „wirtschaftliche Spekulation“ mit der als Aktiengesellschaft organisierten Oper (S. 255), die zumindest in der Theorie Kursgewinne versprach (wie heute die Aktien von Fußball-Vereinen).

Den **Strukturen** sind sechs Beiträge gewidmet: ALBERT GIER (*Libretti: Dramaturgie und Rollen typologie*, S. 265-281) beschreibt die von Händel vertonten Textbücher als „Querschnitt durch die it. Operngeschichte der letzten sechzig oder siebzig Jahre“ (S. 265), nennt als Formmodelle das venezian. Libretto, die *tragédie lyrique* und die Reformlibretti der Arkadier (S. 266-271), verdeutlicht an Beispielen die musikal. Dramaturgie (S. 271-275) und die „Hierarchie der Rollen und Stimmen“ (S. 275-278). Die folgenden Aufsätze befassen sich mit Händels Ouverturen (WOLFGANG HIRSCHMANN, S. 282-293), Rezitativen (PANJA MÜCKE, S. 294-311), Arien, Ensembles und Chören (MICHELE CALELLA, S. 312-355), dem Tanz in den Opern (SILKE LEOPOLD, S. 356-364; erstmals 1988) sowie mit „Orchesterbesetzung und Instrumentation“ (STEFFEN VOSS, S. 365-374).

Im letzten Teil, **Rezeption und Interpretation** (sieben Beiträge) behandelt CHRISTINE SIEGERT *Überlieferung und Editionen* (S. 377-395; CHRYSANDER, S. 387; HHA, S. 388f.), CHRISTOPH HENZEL informiert knapp über Händel-Forschung vom 19. Jh. bis zu WINTON DEAN (S. 396-407), MANUELA JAHRMÄRKER bilanziert die ‚Händel-Renaissancen‘ von Göttingen 1920 bis zur histor. Aufführungspraxis (S. 408-422), MANFRED RÄTZER erfaßt statistisch Händel-Inszenierungen von

1705 bis 2006 (S. 423-434), PETER BRENNER entwickelt an Beispielen aus seinen eigenen, neuen Übersetzungen (*Tamerlano*, *Ezio* [Gluck], *Alcina*, *Flavio*, *Orlando* und *Rodrigo* [vgl. hier 17,24]) *Prinzipien für Händels-Opern (sic) in deutscher Übersetzung* (S. 433-445), CORINNA HERR widmet sich – durchaus apologetisch – dem sensiblen Thema *Händel und das Regietheater* (S. 446-464, Beispiele von Konwitschny, P. Sellars, Martinoty, Alden und Axel Köhler), MARTIN ELSTE gibt einen Überblick über *Händels Opern auf Tonträgern* von der Schellack-Platte bis zur CD (S. 465-483).

TEILBAND 2. Die Opern-Werkartikel „weisen einen einheitlichen Aufbau auf, wobei einem Titelpfopf (Angaben: Gattungsbezeichnung, Aktzahl, Datum, Theater und Ort der Uraufführung, Textdichter, Personenverzeichnis mit Stimmfächern, Orchesterbesetzung) und einer detaillierten Inhaltsangabe der interpretierende Werkkommentar folgt“ (Teilbd 1, S. XIVf.). Wenn (wie bei *Admeto*, vgl. S. 176) die Verfasserschaft des Librettos strittig ist, werden beide Vorschläge genannt. Der Kommentar geht (natürlich) auch auf das Verhältnis von Händels Libretto zur Vorlage ein, nicht jedoch auf die Geschichte der Stoffe. – Zu den Pasticci (und Bearbeitungen, vgl. S. 352) wird REINHARD STROHMS epochemachende Studie (1974) übernommen, neuere Forschungsergebnisse finden jeweils in einem „Nachtrag“ am Ende der Werkartikel Platz. Die Fragmente *Genserico* und *Titus l'Empereur* sind an chronologisch passender Stelle eingereiht.

Natürlich wird das *Handbuch*, das sich durch Zuverlässigkeit und Vielfalt der gebotenen Informationen empfiehlt, künftig eine der Grundlagen jeder wissenschaftlichen Beschäftigung mit Händels Opern zu bilden haben.

SILKE LEOPOLD, *Händel. Die Opern*, Kassel etc.: Bärenreiter 2009, 323 S.

Neben den zwei Opernbänden des Händel-Handbuchs (s.o.) erscheint zum 250. Todestag des Komponisten auch eine handliche Einführung (nicht nur) für das breitere Publikum. SILKE LEOPOLDS Buch gliedert sich in zwei Teile: Zunächst (S. 7-204) werden in zehn Kapiteln an zahlreichen Beispielen Besonderheiten der Opernmusik Händels verdeutlicht; um zu zeigen, „wie sich ein heutiges Publikum in Händels Opern wiederfinden könnte“ (S. 10), wird „eine übergreifende Bewertung dessen versuch[t], was Händel bei seinem Entwurf eines musikalischen Dramas auf der Grundlage der Opernform seiner Zeit zu bedenken hatte [...] mit welchen dramaturgischen und musikalischen Mitteln er die Aufmerksamkeit seines Publikums fesselte“ (S. 25). Im zweiten Teil (S. 205-303) werden in Werkartikeln zu allen Opern „Informationen zu Text, Stoffquellen, Besetzung, Aufnahmen [sehr selektiv; zu *Alcina* und *Giulio Cesare* werden jeweils zwei CD- und eine DVD-Produktion genannt], Handlung [erfreulich detailliert]“ geboten.

Nach der Einleitung (S. 7-28) zur Zielsetzung, zu Händels Opernkarriere (S. 11-17; gegen die Behauptung, Benjamin Britten habe 200 Jahre nach Händel „die englische Oper [...] gleichsam aus dem Nichts heraus neu erf[unden]“, S. 17, muß der Vorsitzende der Deutschen Sullivan Gesellschaft – auch im Namen von Vaughan Williams – entschieden protestieren) folgen Kapitel zur Opernexposition (S. 29-49),

zu den Libretti (S. 50-69; als Modelle werden das span. Theater, die frz. Tragödie und der metastasianische Operntypus genannt, S. 53-62; zu den von Händel vertonten Libretti S. 62-69 [die „halben Charakterarien“, von denen bei Goldoni angeblich die Rede ist, S. 60, sind Arien der *mezzi caratteri*]), zu musikalischen Konventionen (S. 72-96; S. 85-90 zur Affektdarstellung), den Formen der Da capo-Arie (S. 97-116), musikalisch-szenischen Topoi (S. 117-139, u.a. pastorale [S. 125-129], Kerker- [S. 132-135] und Wahnsinnszenen [S. 135-139]; *The Spectator* war keine „Tageszeitung“, so S. 122, sondern eine Wo-

chenschrift),

Händels Frauenportraits (S. 140-148; Frau LEOPOLDS Erklärung für den Wandel des Frauenbilds vom Ancien Régime zum 19. Jh. – mit der „ständischen Ordnung“ sei „die Überzeugung“ untergegangen, „dass eine hochgeborene Frau ungeachtet ihres Geschlechts prinzipiell über einem niedriger geborenen Mann stand“, woraus die Auffassung resultiere, „dass die (vermeintliche) Unterlegenheit des Weibes, seine Schwäche [...] biologisch begründet“ sei, S. 141 –, vermag die Faszination, die der Typus der femme fatale auf die bürgerliche Gesellschaft ausübte, nicht zu erklären), zu den Kastraten (S. 159-174; sie stellten die Protagonisten in ihrer Rolle als Liebhaber dar, von denen „weibliche Verhaltensweisen“ gefordert seien, S. 162f.), zur Komik in ersten Opern (S. 175-190; sehr zu Recht werden auch Beispiele aus Metastasio's *Alessandro nell'Indie* [= *Poro*] angeführt, S. 182-186) und zur Tradition des *lieto fine* und seinen ideologischen Implikationen (S. 191-204; „im deutschen Sprachgebrauch“ ist *lieto fine* nicht „als Happy Ending geläufig“, so S. 191, sondern als glückliches Ende).

Die allgemeinen Aussagen werden an geschickt ausgewählten, knapp, aber aufmerksam und durchweg überzeugend interpretierten Einzelnummern belegt. Mit Rücksicht auf das Zielpublikum wurde auf Notenbeispiele (wie auf einen Fußnotenapparat) verzichtet. Das Buch führt prägnant und allgemeinverständlich in Händels Opernwerk und seinen geistesgeschichtlichen Kontext ein und wird der selbstgestellten Aufgabe voll und ganz gerecht.

Händel-Jahrbuch. Hg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e.V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale) in Verbindung mit dem Händel-Haus Halle, 55. Jg. (2009), Kassel etc.: Bärenreiter 2009, 448 S.

Wie gewohnt dokumentiert das Händel-Jahrbuch (vgl. zuletzt hier 17,25-27) die Wissenschaftliche Konferenz während der Händel-Festspiele in Halle 2008, die sich diesmal dem Thema **Geistliche Musik im profanen Raum** widmete; sechzehn Referenten aus Großbritannien, den Niederlanden, den USA und Deutschland kamen zu Wort. Die „Vorbemerkungen“ von KONSTANZE MUSKETA (S. 7) unterstreichen, „dass sich die Kategorien ‚geistlich‘ und ‚weltlich‘ mitunter nicht ganz klar voneinander abgrenzen lassen“ und führen Beispiele für die Vielschichtigkeit der Beziehungen zwischen Musik und Raum an.

Den Anfang macht der (jetzt Hallenser) Musikwissenschaftler (und inzwischen auch Editionsleiter der HHA) WOLFGANG HIRSCHMANN (*Opus-Musik oder Aufführungsereignis? Zum Werkcharakter von Händels Oratorien*, S. 11-22); er relativiert die Alternative von „Werkgeschichte“ und „Ereignisgeschichte“ dahingehend, „dass Komponenten des modernen Werkbegriffs in der älteren Musikgeschichte ebenso präsent sind wie die Vorstellung von Musik als Tätigkeit, Vorgang, ‚Inszenierung‘ oder performativer Akt in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jhs“ (S. 13), und belegt das anschließend am Vergleich der Fassungen von *Athalia* für Oxford (UA 1733) und London (1735, S. 15-21).

Gegen die weitverbreitete Sicht der „Gattungsgeschichte [des Oratoriums] als Säkularisations- und Verfallsgeschichte“ (S. 23) weist JULIANE RIEPE (*Jenseits des Betsaals. Oratorienaufführungen im profanen Kontext im Italien des 17. und 18. Jhs*, S. 23-64) mit vielen Beispielen nach, daß sich nach 1700 „durchaus keine Profanierung, sondern umgekehrt gewissermaßen die Sakralisierung einer vormals mehrdeutigeren [sic] Gattung“ (S. 57) vollzog: Selbst bei den Oratorianern wurden schon im 17. Jh. Oratorien-Aufführungen von Privatleuten ‚gesponsert‘ (S. 30f.; zur Terminologie vgl. S. 38n);

Aufführungen in Privathäusern (S. 31-56) dienten als „Medium der politisch-sozialen Selbstdarstellung ihrer Auftraggeber“ (S. 50), die Grenzen zwischen Festicatorium und Serenata waren fließend (S. 45), etc.

KARL BÖHMER („*Tragedia sacra*“: *Alessandro Scarlatti Oratorien im Palazzo della Cancellaria und ihr Einfluss auf Händel*, S. 65-83) informiert über die von Alessandro Scarlatti dominierte Oratorien-Spielzeit 1708 (S. 67-72) und betont, „dass die Scarlatti-Oratorien der Jahre 1705 bis 1708 Händel alle Möglichkeiten des Genres vor Augen führten“ (S. 73); speziell die Strategien, mit denen Scarlatti „Dramatik suggeriert“ (S. 76-79), dürften ihn beeindruckt haben. – WERNER BREIG (*La Resurrezione und die Anfänge von Händels Unisone-Arie* [„bei der zumindest die Vokalstimme weitgehend nur von colla parte bzw. in Oktaven geführten Instrumenten begleitet wird“, S. 85], S. 85-106), zu einem Vorbild bei Reinhard Keiser (S. 91-93), den zwei Beispielen in *La Resurrezione* (S. 94-100) und späteren Varianten (bis *Teseo*, 1712; S. 101-106).

JOHN H. ROBERTS (*Christ of the Playhouse: Indirect Narrative in Handel's Messiah*, S. 107-124) zeichnet die Argumentation von Jennens Libretto nach (S. 109-113) und führt die ‚indirekte‘ Darstellungsform auf zeitgenössische Bedenken gegen biblische Dramen zurück (S. 116-119); „Jennens (...) wished to avoid the charges of blasphemy that might have been levelled at him had he followed a more straightforward form of exposition making more use of New Testament texts“ (S. 121). – MATTHEW GARDNER (*Händel, die Kirche und „geistliche“ Musik im Theater*, S. 125-134) rekapituliert die kirchliche Kritik an Aufführungen von Händels Oratorien seit *Esther* (1732) und stellt fest, daß sie sich vor allem gegen die „Lokalität“, das Theater, richtete: „Dadurch, dass Händel die Werke, die als religiös angesehen wurden, in einem Theater aufführte, brach er mit den Regeln und brachte geistliche Musik in den ‚profanen Raum‘“ (S. 134). – DONALD BURROWS (*A Sacred Oratorio for the Theatre: An Experiment that Nearly Failed*, S. 135-144) zitiert zu *Messiah* im wesentlichen die gleichen Zeugnisse wie in den beiden vorangehenden Beiträgen und gelangt zu ähnlichen Ergebnissen.

CHRISTINE BLANKEN (*Das wieder aufgefundene Passionsoratorium Der blutige und sterbende Jesus und Reinhard Keisers geistliches Spätschaffen*, S. 145-174) macht auf die autographe Partitur des Oratoriums von 1729 (UA der Erstfassung 1704, vgl. S. 166f.) aufmerksam (Berlin, Staatsbibliothek Mus. Ms.anon. 1569, S. 152f.) und situiert es im Kontext von Keisers Tätigkeit als Hamburger Domkantor (seit 1728).

JOACHIM KREMER (*Händels Brockespassion – eine Passion für den Galant-homme?* S. 175-194) belegt die „Übertragung des Ideals der Galanterie auf die Kirchenmusik“ (S. 180) bei Mattheson u.a. (S. 176-181) und zeigt an Beispielen, „inwieweit Händels Brockespassion den Idealen einer modernisierten, am Ideal der Galanterie ausgerichteten Kirchenmusik entsprach“ (S. 182). – RAINER KLEINERTZ (*Zum Problem der Entlehnungen bei Händel am Beispiel der Brockes-Passion und der ersten Fassung von Esther*, S. 195-208) kommt zu dem überraschenden Ergebnis, daß „nicht die Brockes-Passion, sondern anscheinend verschollene Kompositionen sowohl in der Brockes-Passion als auch in *Esther* als Vorlage dienten“ (S. 202), und plaidiert für terminologische Differenzierung im Bereich von Händels Entlehnungspraxis (S. 207f.).

GRAYDON BEEKS (*The Cannons Anthems and the Concerts of Ancient Music*, S. 209-214) weist auf Aufführungen der Anthems in der 1776 begründeten Konzertsreihe hin. – JÜRGEN HEIDRICH („*Geistlich*“ und „*weltlich*“ als musikästhetische Kategorien im Kontext der deutschen Händelrezeption um 1800, S. 215-223): „Das Werk Händels erscheint als ein ‚starkes‘, ‚erhabenes‘, durch Monumentalität ausgezeichnetes, philanthropisches, ‚wahrhaftiges‘, ‚ächt deutsches‘ musikalisches Artefakt; es repräsentiert aufklärerisches Bildungsgut, dient als Bekenntnis historischer Traditionsbildung und zugleich nationalpatriotischer Identifikation. Es funktioniert hingegen nicht als Prototyp dezidiert ‚geistlichen‘ Musikverständnisses“ (S. 223). – CHRISTOPH HENZEL (*Hiller* [1786] – *Lehmann* [1786/89] – *Zelter* [1822]. *Zu einigen Berliner Messias-Aufführungen*, S. 225-274) sichtet Presseberichte, Notenmaterial und Textbücher zu den (recht zahlreichen) Aufführungen; es zeigt sich, „dass der *Messias* in Berlin anfänglich in gekürzten und teilweise in der Instrumentation bereicherten Fassungen gespielt wurde (...) Die Idee, das Werk in stets neuen Erscheinungsweisen aufzuführen, ist im Zusammenhang mit einer Aufführungspraxis zu sehen, die noch keine eigentlichen Repertoirestücke kannte“ (S. 259f.).

ANNETTE LANDGRAF (*Der Kristallpalast und seine Bedeutung für die Aufführung von Händels Musik*, S. 275-286), zu den Festivals im Londoner Kristallpalast (1857-1926), bei denen regelmäßig *Messiah* und *Israel in Egypt* (in Bearbeitungen, vgl. S.281-283) aufgeführt wurden. – PAUL VAN REIJEN (*Israel in einem Rotterdamer Pavillon: Händels Oratorium auf dem „Toonkunst“-Jubiläumsmusikfest 1854. Zur zeitgenössischen Berichterstattung*, S. 287-307) zeigt, daß unterschiedliche Wertungen „viel mit der Nationalität, mit nationalistischen Gefühlen der jeweiligen Kritiker“ zu tun haben (S. 305). – KLAUS-PETER KOCH (*Aufführungen von oratorischen Werken Händels im östlichen Europa während des 18. und 19. Jhs*, S. 309-320) kann zeigen, daß die Händel-Pflege bis zum Ende des 19. Jhs „mehrheitlich eine Angelegenheit der Deutschen ist und besonders seit der Mitte des 19. Jhs durch die Männer-Gesangvereine einen starken Impuls erhält!“ (S. 320).

Der Festvortrag von WOLFGANG SANDBERGER (*Geistliche Musik im profanen Raum: Händel-Oratorien im „kultisch ekstatischen Theater“ der 1920er Jahre*, S. 323-350) gibt einen anschaulichen (neun Abb.en) Überblick über die szenischen Oratorienaufführungen in der Regie von Hanns Niedecker-Gebhard (*Saul*, Hannover 1923, S. 331-337; *Münster 1924-1927*, S. 337-346), der mit der „tänzerischen Masseninszenierung“ (S. 333) der groß besetzten Chöre, zu denen Bewegungschöre traten, ein „kultisches Theater“ zu verwirklichen suchte. Ziel war, ein „Gemeinschaftserlebnis“ zu vermitteln (S. 346). Die Nationalsozialisten konnten hier fast bruchlos anschließen.

Es folgen drei *Freie Forschungsbeiträge*: JOHN H. ROBERTS (*The Composition of Handel's Esther, 1718-1720*, S. 353-390) nimmt an, Händel habe die erste Fassung von *Esther* 1718 komponiert (als Reaktion auf den Sieg Admiral Byngs, der im August 1718 den spanischen Angriff auf Sizilien zurückgeschlagen hatte, S. 384) und 1720, nach dem Sturz des spanischen Premierministers Alberoni und dem Friedensschluß zwischen England und Spanien (S. 387), revidiert (hypothetischer Vergleich der beiden Fassungen S. 377-383, Versuch einer Rekonstruktion der Fassung von 1720 S. 371-372); wie problematisch es ist, in der Bearbeitung eines weitverbreiteten (also mehrdeutigen) biblischen Stoffes die verschlüsselte Darstellung tagespolitischer Ereignisse sehen zu wollen, braucht nicht eigens betont zu werden. – MINJI KIM (*The Messianic Portrait of Cyrus in Handel's Belshazzar: Theological and Textual Parallels with Messiah*, S. 391-403) verweist auf den durch den Propheten Isaias gestifteten typologischen Bezug zwischen Kyros und Christus (S. 392), um Parallelen zwischen Jennens *Belshazzar*-Libretto und dem *Messias* zu rechtfertigen. – KONSTANZE MUSKETA (*Händel als Organist am Dom zu Halle. Neue Quellenfunde*, S. 405-411) verweist auf Akten, die allerdings „keine spektakulären neuen Einsichten in Händels Biographie vermitteln“ (S. 405).

An Ende steht wie immer der Berichtsteil mit Verzeichnis der Opern- und szenischen Oratorienaufführungen, Liste einschlägiger Neuerscheinungen und drei Rezensionen.

**Wilhelmine von Bayreuth heute. Das kulturelle Erbe der Markgräfin*, hg. von GÜNTER BERGER (Archiv für Geschichte von Oberfranken, Sonderband 2009), Bayreuth 2009, 352 S.

Über Wilhelmine und ihre kulturelle Hinterlassenschaft wird seit einigen Jahren intensiv und kontrovers diskutiert (vgl. hier 10,18f.; 11,28). Das Doppeljubiläum (250. Todestag 2008, 300. Geburtstag 2009) gab Anlaß zu einer Tagung in Bayreuth (Juni 2008), schon ein Jahr später liegen die 23 Beiträge gedruckt vor. In seiner Einleitung (S. 7-22) faßt der Herausgeber GÜNTER BERGER die „Forschungsergebnisse der Tagung“ zusammen und rekapituliert: „Das Hauptaugenmerk war auf die lokale, regionale, aber auch überregionale Relevanz des Erbes der Markgräfin Wilhelmine und seine inter-

kulturelle Prägung gerichtet. Denn ihr offensichtliches Interesse an kulturellen Kontakten, Kulturaustausch, Transfer kultureller Leistungen und Produkte bildet das stärkste Verbindungsglied zu Tendenzen aktueller Forschung“ (S. 21).

Die Aufsätze behandeln unterschiedliche Aspekte der Biographie, der schriftlichen Hinterlassenschaft (Korrespondenz), der intellektuellen (Bibliothek) und kulturellen Aktivitäten (Bauten, Gärten), des kulturellen Umfelds (Bedeutung der frz. Sprache, Presse) und des Nachlebens der Markgräfin. Hier können nur die Beiträge zu Musik und Musiktheater besprochen werden: RUTH MÜLLER-LINDENBERG (*Melancholie, Suizid und Herrschaft. Quellen und Kontexte zu einigen Libretti der Wilhelmine von Bayreuth*, S. 173-185) unterstreicht das „verwirrende“ (S. 185) Faktum, das Wilhelmine mit Semiramis, Amaltea und Athalie einerseits ‚starke‘ Frauen und Herrscherinnen darstellt (S. 180), sie aber andererseits schuldig werden (und darunter leiden) läßt, was „von tiefer Skepsis gegenüber jeder Art von Machtausübung durch Personen“ zeuge, „denen die sittlichen Voraussetzungen dafür fehlen“ (S. 184). Hoffnungsträger seien „die Prinzen von Geblüt, allerdings in der Variante, dass sie nicht bei Hofe erzogen wurden“ (S. 183); das schließt an die Hofkritik an, die Voltaire nicht nur in seiner *Sémiramis*-Tragödie (der Vorlage Wilhelmines) äußerte. Die düsteren Schlüsse der Libretti, die in eklatantem Gegensatz zum metastasianischen Operntypus stehen (vgl. S. 178), sind damit allerdings nicht erklärt. [S. 173, 175 l. statt „literaturwissenschaftlich“ jeweils ‚literarästhetisch‘. Die it. Zitate enthalten etliche Abschreibefehler: S. 182n45 Z. 6 „provo“ l. ‚privo‘, Z. 8 „miorte“ l. ‚morte‘, Z. 11 „tutto“ l. wohl ‚tutte‘, Z. 13 „Vio“ l. ‚Via‘, „Die“ l. ‚Dei‘; S. 184 Z. 1 „abiano“ l. ‚abbiano‘, Z. 11 „esequisci“ l. ‚esequisci‘, Z. 12 „adulatr“ l. ‚adulatrice‘.]

IRENE HEGEN (*Musikalische Verschlüsselungen. Autobiografische Spuren in den Kompositionen von Wilhelmine von Bayreuth*, S. 187-206) geht auf das g-Moll-Cembalokonzert (S. 191f.) und die Oper *Argenore* ein (S. 196-206, vgl. schon hier 11,28), in der die Familienkonflikte zwischen Friedrich Wilhelm I. und seinen Kindern Friedrich und Wilhelmine aufgehoben seien; der Dreiertakt verweise auf Wilhelmines Liebe zu Hans Hermann von Katte, Friedrichs Freund und Fluchthelfer (S. 201; gelangweilt hat man sich am preußischen Hof jedenfalls nicht). Wilhelmines „Doppelgängertechnik“ (S. 203) erlaubt dabei, alles und das Gegenteil davon zu beweisen: Sich selbst habe die Prinzessin in Ormonds Schwester Palmida wie in Martesia dargestellt, die fälschlich für seine Schwester gehalten wurde (S. 198). Friedrich ist Ormondo, in dessen Nebenbuhler (!) Leonida wäre Katte portraitiert (S. 198), aber zwei Seiten später liest man unvermittelt, daß Ormondo ‚ja auch für Katte steht“ (S. 200); in Bayreuth mag die Frage „So wärest du Katte und Friedrich?“, die man Ormondo stellen könnte, dem einen oder anderen bekannt vorkommen). Katte (Leonida) brächte also nicht seinem Freund (!) Friedrich, sondern seinem eigenen, in inzestuöser Liebe zu seiner Schwester (Palmida) entflammten Selbst (Ormondo) eine schwere Verwundung bei, so daß Alcasto (der intrigante Minister Grumbkow) dann leichtes Spiel mit ihm hat – kein Wunder, daß bisher noch keiner gemerkt hat, warum es hier eigentlich (oder angeblich) geht. [Die metrische Form der beiden Cavatinen aus *L'Uomo* (S. 206) ist nicht korrekt wiedergegeben, die erste besteht aus vier Settenari, die zweite aus fünf Quinari sdruciolli und einem Quinario tronco, vgl. den Abdruck des Librettos im Tagungsband *Musik und Theater am Hofe der Bayreuther Markgräfin Wilhelmine*, dazu hier 10,18f.]

SABINE HENZE-DÖHRING (*Wilhelmine Markgräfin von Bayreuth und die preußische Hofmusik. Musik- und Musiker Austausch zwischen Ruppין / Rheinsberg und Bayreuth. Neue Quellen zur Bayreuther Hofkapelle in den Jahren 1732 bis 1740 unter besonderer Berücksichtigung des Solokonzerts und der Autorschaft des Markgräfin Wilhelmine zugeschriebenen Cembalokonzerts in g-Moll*, S. 207-230) gelangt zu dem Ergebnis, daß „die Autorschaft [des Cembalo-]Konzerts zum gegenwärtigen Zeitpunkt als ‚unsicher‘ zu gelten“ habe (S. 229); eher als die Markgräfin komme Johann Gotthilf Jänichen als Komponist in Frage, das Konzert dürfte im übrigen „deutlich vor 1734“ (d.h. vor dem Zeitpunkt, als Wilhelmine ihren ersten Kompositionsunterricht erhielt) entstanden sein (S. 229).

RASHID S. PEGAH (*Ungedruckte Libretti – Handschriftliche Texte zur Musik aus dem Umfeld der Markgräfin Friederike Sophie Wilhelmine*, S. 231-240) weist hin auf zwei 1738 und 1739 aufgeführte Serenate (*Gioia univarsa* [...] *da' quattro elementi* und *Sacrificio devotissimo*), Musik jeweils von Johann Pfeiffer, S. 232), zwei hs.liche Libretti Bayreuther Provenienz des *Argenore*-Dichters Andrea Galletti (*Anagilda* nach *La Fede ne' Tradimenti* von G. Gigli und *L'Orfeo*, S. 235) und drei wei-

tere Libretti aus München (zwei Azioni sacre sowie *Bacco al Citero*, S. 236f.), einen *Adrasto* von Luigi Maria Stampiglia (überliefert ist ein Rollenheft, S. 237f.), Antonio Denzi(o)s *Giudizio di Paride ritrattato da Astrea nel Tribunale di Radamanto* (Hs., S. 238) und zwei Ballette (S. 238f.).

Es folgen zwei Studien zur Theatergeschichte: BABETTE BALL-KRÜCKMANN (*Carlo Galli Bibiena. Seine Bühnenbilder für das Markgräfliche Opernhaus in Bayreuth*, S. 241-266, mit Übersicht über die Dekorationen der acht 1748-1756 aufgeführten Werke [S. 263-266] und 16 Abb.en); PETER O. KRÜCKMANN (*Das Bayreuther Opernhaus von Giuseppe Galli Bibiena und die Tradition des europäischen Theaterbaus*, S. 267-282, mit Abb.en: das Markgräfliche Opernhaus als „Kulminationspunkt [...] der barocken Theaterarchitektur“, S. 281).

Gluck, der Europäer. Kongressbericht Nürnberg, 5.-7. März 2005, hg. von IRENE BRANDENBURG und TANJA GÖLZ (*Gluck-Studien*, 5), Kassel etc.: Bärenreiter 2009, 352 S.

Im März 2005 fanden in Nürnberg (auf Initiative der NÜRNBERGER Versicherungsgruppe als des Hauptsponsors) die ersten Internationalen Gluck-Opernfestspiele statt, die von einem wissenschaftlichen Symposium begleitet wurden, das Glucks Werk in seinem europäischen Kontext verortete. Eröffnet wurde es mit dem Festvortrag des Herausgebers der Gluck-Gesamtausgabe (und Gründers der Internationalen Gluck-Gesellschaft) GERHARD CROLL (*Gluck der Europäer – Gluck in Nürnberg*, S. 13-20), der über die Entstehung des Festspiel-Konzepts, Glucks Jugend in der Oberpfalz und seine europäischen Erfolge berichtete.

Die folgenden siebzehn Beiträge gliedern sich in drei Sektionen. **Gluck in / und Italien:** LUDWIG FINSCHER, *Glucks Triosonaten im gattungsgeschichtlichen Umfeld. Anmerkungen zu einer wenig geliebten Werkgruppe* (S. 21-35). – REINHARD STROHM (*Der wandernde Gluck und die verwandelte Ipermestra*, S. 37-63), Glucks *Ipermestra* (Venedig 1744) wurde von Locatellis Truppe 1750 in Prag und 1751 in München in einer stark veränderten Fassung gegeben, aus München ist eine Partitur erhalten (S. 47-53). Entgegen einer verbreiteten Auffassung (vgl. S. 43f.) nimmt STROHM an, Gluck, der bei den Wandertruppen Piero Mingottis und Locatellis die „Pasticcio-Praxis“ (S. 40) der Italiener hatte kennenlernen können (S. 39-43), könnte selbst an der Revision der Partitur für Prag und München (Einfügung von Arien anderer Komponisten) beteiligt gewesen sein (vgl. S. 58f.). – TANJA GÖLZ (*Glucks Auftragswerk für den Dresdner Hof. Ausführungskontext von Le nozze d'Ercole e d'Ebe (Pillnitz 1747)*, S. 65-75) verweist auf den Entstehungsanlaß (die „wettinisch-wittelsbachische Doppelhochzeit“ im Juni 1747, S. 65f.) für Glucks *Serenata* (S. 71; auch als „huldigendes Gelegenheitsfestspiel“ bezeichnet, S. 68). Den Auftrag scheint der Komponist nicht über den Impresario Mingotti, sondern vom Hof direkt erhalten zu haben (S. 70; vgl. auch STROHM, S. 41). – IRENE BRANDENBURG (*Römische Intrige, durchschlagender Erfolg? Zur Uraufführung von Glucks Antigono am Teatro Argentina (Rom [Februar] 1756*, S. 77-88) „skizziert Anlass, Entstehung und Aufführung des Gluck-schen *Antigono* (...) und geht dabei (...) Metastasios Frage nach dem ‚Erfolg‘ des Werkes beim zeitgenössischen Publikum nach“ (S. 77f.): Ein Brief des Impresario Mattei zeigt, daß es keinen „durchschlagenden Erfolg“ erzielte, sondern „zumindest kontrovers aufgenommen“ wurde (S. 88; es wurde getadelt, der Komponist habe nicht genügend Rücksicht auf die spezifischen Fähigkeiten der Sänger genommen, S. 87). – GABRIELE BUSCHMEIER (*Das 1773 in Florenz aufgeführte Componimento per musica Aristeo. Eine unbekannte Fassung von Glucks Einakter?*, S. 89-101), zum Verhältnis des in Florenz 1773 aufgeführten *Aristeo* zum *Atto d'Aristeo* in Glucks *Feste d'Apollo* (Parma 1769, anlässlich einer Fürstenhochzeit, S. 89): Die in Parma und Florenz gedruckten Textbücher weisen markante Unterschiede auf (vgl. die Übersicht, S. 95f.); erst 2004 wurde eine Partitur der Florentiner Fassung

aufgefunden (S. 99): Von den vierzehn Nummern stammen fünf von Gluck, neun von anderen Komponisten (S. 99); d.h. es handelt sich um ein Pasticcio, an dessen Entstehung Gluck nicht beteiligt gewesen sein dürfte (S. 100). – LUCIO TUFANO (*La „riforma“ a Napoli. Materiali per un capitolo di storia della ricezione*, S. 103-144) gibt zunächst (S. 103-119) einen Überblick über Gluck-Aufführungen in Neapel: *Orfeo ed Euridice* zum Karneval 1774, und erneut im November desselben Jahres; *Paride ed Elena* 1777 und 1779, *Alceste* erstmals 1779, jeweils von der Nobile Accademia delle Dame e dei Cavalieri aufgeführt; *Alceste* 1785 im Teatro del Fondo. Anschließend (S. 120-143) kommentiert er kritische Urteile über die Opern„reform“: Antonio Planelli und Mario Pagano, zustimmend; die Metastasio-Bewunderer Saverio Mattei und Giuseppe Orlandi sehr kritisch; Pietro Napoli lehnt Calzabigis Annäherung an frz. Modelle ab. – JOSEF-HORST LEDERER (*„Questo è un nuovo genere [...] che ho voluto provare per tâter le goût du Public“*. Zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte von *Paride ed Elena*, S. 145-168) ergänzt TUFANOS Studie um Hinweise zu den hs.lichen Quellen und zur Besetzung der Aufführungen von *Paride ed Elena* in Neapel (S. 157-160) und führt den geringen Erfolg der Oper auf das „Schwanken zwischen lyrisch elegischem Tone und buffonesker Ironie“ zurück (S. 150): Bei Calzabigi mutiere die mythologische Handlung zur „frivolen Liebesgeschichte“ (ebd.). Glucks Partitur weise eine „sowohl qualitative als auch stilistische Inhomogenität“ auf (S. 151). – REINHARD WIESEND (*Joseph Martin Kraus, Gluck und die Musikgeschichte*, S. 169-179) resumiert Krausens Biographie (S. 169-171) und verweist auf seine enge Beziehung zu Gluck, mit dem er während eines sechsmonatigen Wien-Aufenthalts 1783 vertrauten Umgang pflegte (während er Mozart nicht kennenlernte und das Verhältnis zu Haydn oberflächlich blieb, S. 174-176). Der Verbreitung von Krausens Kompositionen sei abträglich gewesen, daß sie „den Kategorien Wiener Klassischer Musik nicht in allem entsprechen“ (S. 178).

Die zweite Sektion behandelt **Gluck zwischen Wien und Paris**: DANIELA PHILIPPI (*Viele Quellen, doch wo ist die Komposition? Zur Überlieferung der frühen Opéras-comiques von Gluck*, S. 181-193) gibt (S. 182-184) einen Überblick über Opéra-comique-Aufführungen in Wien und geht dann vor allem auf die Quellenlage zu *La Fausse Esclave* (1758) ein: Hs.liche Particelle überliefern die von Gluck neu komponierten *Airs* und die *Vaudevilles*, allerdings ohne Instrumentierung (S. 187-190). – SIBYLLE DAHMS (*Neues zur Überlieferung von Glucks Don Juan*, S. 195-213) zeigt, daß bei der Wiener Erstaufführung des Balletts 1761 die Kurzfassung (fünfzehn Nummern, vgl. S. 196) offenbar in einer reduzierten Form gegeben wurde, da wohl nicht alle Tänzer mit dem neuen pantomimischen Stil zurechtkamen; nach Umbesetzungen wurde die Kurzfassung erst im Februar 1762 vollständig gespielt (S. 201f.). Die in der GGA edierte Langfassung erweitert die Kurzfassung um siebzehn Sätze, die vermutlich nicht von Gluck stammen (S. 212f.). In Italien entstand eine weitere Langfassung (neunzehn Nummern, vgl. S. 207f.), auf die hier erstmals aufmerksam gemacht wird. – THOMAS A. DENNY (*When have the Furies danced enough? Ideals and Contingency in Gluck's Furies' Scene*, S. 215-224) vergleicht die Fassungen von *Orfeo ed Euridice* aus Wien (1762), Parma (1769) und Paris (1774): Die Wiederholung der „orribile sinfonia“, mit der die Furienszene beginnt, in der gedruckten Pariser Partitur (1764) gehe nicht auf Gluck zurück. Für die frz. Fassung fügte der Komponist jedoch eine abschließende Tanzszene aus dem *Don Juan*-Ballett ein. – THOMAS SEEDORF (*Glucks Pariser Opern und die Idee einer Reform-Gesangs-Ästhetik*, S. 225-238) demonstriert an Beispielen, daß die „Gesangsästhetik, die Glucks Reformen zugrunde liegt, nicht im Widerspruch zur Tradition des italienischen Kunstgesangs [steht], sondern diese voraus[setzt]“ (S. 228): In *Iphigénie en Aulide* scheinen die Partien auf die Möglichkeiten der einzelnen Sänger zugeschnitten (S. 232-235); *Armide* wird als „wesentlicher Schritt hin zu einer stärkeren Musikalisierung des frz. Musiktheaters“ gewertet (S. 237). – THOMAS BETZWIESER (*Die problematische ‚Werkgestalt‘ der Iphigénie en Aulide. Fassungen und Ausgaben des Textbuches von 1774*, S. 239-258), die Änderung des Schlusses (statt Calchas verkündet Diane als *Dea ex machina* das glückliche Ende) wurde nicht erst kurz vor der Wiederaufnahme der Oper im Januar 1775, sondern unmittelbar nach den ersten Aufführungen (April 1774) vorgenommen, wie 1774 gedruckte Libretto-Ausgaben mit dem neuen Schluß zeigen (S. 244-248); der Tod König Louis XV am 10. Mai verhinderte allerdings zunächst weitere Aufführungen. Daß Glucks im August 1774 gedruckte Partitur den Calchas-Schluß bietet, zeigt, daß der Komponist gegen seinen Textdichter an der Uraufführungsfassung festhielt (S. 252).

Thema der dritten Sektion ist **Der junge Gluck**: HANS ROSENBECK (*Christoph Willibald Gluck und Berching*, S. 259-274) zeichnet die bemerkenswert gut dokumentierte Geschichte des Gluck-Denkmal in Weidenwang (durch Spenden finanziert, enthüllt Juli 1871) nach, wo Gluck nicht geboren wurde (vgl. S. 272f.). – URSULA STEINERT (*Auf den Spuren der Familie Gluck in der Oberpfalz und in Nordböhmen*, S. 275-293, mit Abb.en) schildert die berufliche Laufbahn von Glucks Vater, aus der sich Rückschlüsse auf die frühen Jahre des Komponisten ziehen lassen. – MILADA JONÁŠOVÁ (*Quellen zu Kompositionen von Gluck in böhmischen Archiven*, S. 295-307), ca. 100 Quellen sind bekannt, meist Abschriften von Einzelnummern aus Opern (zu *Ezio*, S. 295f.). – ROBERT MÜNSTER (*Johann Christian Mannlich und seine Erinnerungen an Gluck*, S. 309-316), zur Biographie des Malers und Museumsdirektors Mannlich (1741-1822) und den (in dt. Übers. zitierten) Abschnitten seiner Aufzeichnungen, die die Bekanntschaft mit Gluck in Paris behandeln.

Die zweite Auflage der Gluck-Opernfestspiele fand im Frühjahr 2008 statt und wurde von einem Symposium zu *Alceste* begleitet; hoffen wir, daß es bis zur Publikation der Akten nicht wieder über vier Jahre dauert!

[Joseph] Haydn, *L'isola disabitata*. Azione teatrale in due parti. Libretto nach Pietro Metastasio. Hob. XXVIII:9. Deutsche Übersetzung von PETER BRENNER. Klavierauszug nach dem Urtext der Joseph Haydn-Gesamtausgabe von MARTIN FOCKE, Kassel etc.: Bärenreiter 2009. BA 4664a, IX + 176 S.

[Joseph] Haydn, *Il mondo della luna*. Dramma giocoso in tre atti. Libretto nach Carlo Goldoni. Hob. XXVIII: 7. Deutsche Übersetzung von HANS SWAROWSKI. Klavierauszug nach dem Urtext der Joseph Haydn-Gesamtausgabe von HANS-GEORG KLUGE, Kassel etc.: Bärenreiter 2009. BA4682a, XIII + 459 S.

[Joseph] Haydn, *Orlando Paladino*. Dramma Eroicomico in tre atti. Libretto Nunziato Porta. Hob. XXVIII: 11. Deutsche Übersetzung revidiert von KARL GEIRINGER & RUTH MICHAELIS. Klavierauszug nach dem Urtext der Joseph Haydn-Gesamtausgabe von MARTIN FOCKE, Kassel etc.: Bärenreiter 2009. BA4663a, IX + 370 S.

Drei Opern-Klavierauszüge sind zum Haydn-Jahr neu herausgekommen. Mit *L'isola disabitata* (hg. von CHRISTINE SIEGERT und GÜNTER THOMAS in Verbindung mit ULRICH WILKER, München – Duisburg: Henle 2009) ist die Musiktheater-Reihe XXV der GA vollständig; der Klavierauszug folgt auf dem Fuße. In ihrem kurzen Vorwort (dt. S. IVf.) erläutert CHRISTINE SIEGERT, daß Haydn die für Luigi Bologna (Wien 1777) eingerichtete Fassung von Metastasio's Libretto vertonte (mit der von Haydn 1802 überarbeiteten Fassung der Partitur hat sich neuerdings ULRICH WILKER im Rahmen der Kölner Haydn-Tagung befaßt, vgl. hier 17,18).

Die Übersetzung gibt die Rezitative über weite Strecken recht geschickt wieder (was allerdings mit zahlreichen Änderungen der Vokallinie erkauft wird). Mißverstanden ist „Asciuga il pianto, e in

tuo poter rimanga“ (S. 26, T. 216f.): „Du mußt dich fassen und deine Tränen trocken!“; l.: ‚Trockne deine Tränen, dann soll es [Silvias Rehlein, vgl. T. 213] dir gehören! Manches ist etwas holprig („Doch das seltsamste Rätsel ist, dass, wenn immer ich versuche, sie zu trösten, ihre Tränen stärker fließen, und dann wein‘ ich mit ihr“, S. 32f. T. 14-18, drei Silben mehr als it.; Enricos zugegebenermaßen komplizierte Gedanken über Erbarmungslosigkeit und Undankbarkeit, S. 42-44 T. 136-150, sind auf dt. kaum verständlich). S. 39 T. 94-96 „Du auf jener Seite, und auf der suche ich!“ (Tu da quel lato, / da questo io cercherò“), besser: ‚Du suchst dort drüben, und hier schau ich mich um!‘ S. 86 T. 88-90 „Grundlos ist deine Angst und macht mich untröstlich“ („Ah, mi tragfigge / quell‘ingiusto timore“), besser: ‚Ach, wie sehr schmerzt mich diese grundlose Furcht‘. S. 89 T. 113-115 „Du kommst mit ihr wieder, mit ihm kehr ich zurück“ („Qui con lei ritorna; / con lui qui tornerò“), besser: ‚Du holst uns Costanza; ich bring Germando her‘. Oft stören nur Kleinigkeiten: S. 91 T. 133f. „Er geht, und doch bleibt er bei mir hier?“ („Ei parte, e mi resta presente?“), l. ‚hier bei mir‘; S. 106 T. 24f. statt des grob unhöflichen „wer ist die?“ l. ‚wer ist das?‘. – Der Text der Nummern ist oft recht ingenüös gereimt (vgl. Enricos Arie # 5, S. 45-51); wenn Silvia singt „Welch süßes Umnachten / voll Freude und Schmachten!“ (# 7, S. 56: „Fra un dolce deliro / son lieta e sospiro“), scheint sie sich allerdings für Isolde zu halten (dagegen könnte „mit ihren lieben Blicken / flößt sie mir Freude ein“ im Schlußquartett # 15, S. 126, fast aus *Fidelio* sein). Silvias zweite Arie (# 11: „Come il vapor s‘accende“), die Metastasio „Non so dir che pena sia“ ersetzt, ist ingenüös übersetzt; im deutschen Text reimen auch die *versi tronchi* am Ende der beiden Strophen miteinander (*loht*: *bedroht*), während das It. diese Konvention ignoriert (*cor*: *crudeltà*); was steht in Bolognas Libretto? – Der Anhang (S. 140-176) bietet ältere Fassungen einer Rezitativpassage und des Schlußquartetts.

Von *Il mondo della luna* lag Haydn ein kompositierter Text vor: Bis zur 14. Szene des II. Akts folgt er Goldonis Original (1750), dann bis zur 3. Szene des III. Akts der Fassung für G. Astaritta (1775), das Finale ist ganz neu (vgl. das Vorwort von SILKE SCHLOEN, dt. S. IV-VI, hier S. IV). Wann die Übersetzung von HANS SWAROWSKY (1899-1975) entstand, ist nicht angegeben (der GA-Bd erschien nach seinem Tod, 1979-83); er folgt eher dem Sinn als dem Buchstaben und findet oft prägnant witzige Formulierungen, vgl. im Rezitativ # 3 T. 1-3: „Oh le gran belle cose / che a intendere si danno / a quei che poco sanno per natura! – Nichts kann doch dumm genug sein, dass die Einfaltspinsel es nicht fassen, die ewig glauben und nie wissen!“; oder # 11 T. 18/19: „Vado in questo momento / denaro a provveder. – Ich gehe eilig zur Bank und versorge mich mit Geld.“ Auch die Reime in den Rezitativen werden häufig nachgeahmt, mit überzeugenden (# 3 T. 106/07: „Sono scolari miei, / amanti della Luna come lei. – Ehrgeizige Scholaren, bestrebt, des Monds Geheimnis zu erfahren“; # 15 T. 16-19: „E quando saremo spose, / avrem di soggezion finiti i guai? / Anzi saremo soggette più che mai. – Und später in der Ehe, ist Zwang dann und Gefangenschaft vorbei? Dann erst beginnt die wahre Sklaverei“), gelegentlich auch weniger überzeugenden Ergebnissen (# 6 T. 2-6: „Ho veduto, ho veduto il contrario / di quello che fra noi si suol usare, / da un uomo e da una donna praticare. – Wollt Ihr’s glauben, ich kriegte soeben den umgekehrten Brauch von dem zu schauen, den die Männer bei uns erfahren durch die Frauen!“ – kann man einen Brauch „erfahren“ [und ‚umkehren‘]?). Unidiomatisch ist „Diener“ für „Servo“ im Sinne von ‚zu Diensten‘ (# 3, T. 30 besser ‚Bitte‘, # 9 T. 8 besser ‚Grüß Euch!‘). Ernestos Antwort auf Eccelíticos Aufforderung, die Frauen zu befreien (# 9 T. 35 „Il ciel vollesse!“), meint eher ‚Das wäre herrlich!‘ als ‚Das weiß der Himmel!‘ Clarices „Ja, erstens züchtigt mich, dann werft mich aus dem Hause, und dann verheiratet mich“ (# 17, T. 8-10) verfehlt den Sinn: Die Heirat *ist* die ‚Züchtigung‘, die sie sich erhofft.

Im Rezitativ # 2b reiht Eccelítico nicht weniger als 14 *versi sdruccioli* aneinander; für zehn davon findet SWAROWSKY ein rhythmisches Äquivalent („Bittgesang; wiederkommt; stellt es dort im Turm auf; Sönnenbahn; zu nennen pflegt, etc.), nur viermal muß er die Vokallinie ändern (was natürlich ausreicht, um den Effekt zu zerstören); auch die *Quinari sdruccioli* in der Arie # 14 sind ingenüös übersetzt. Nur manchmal wird es ein bißchen schief (in der Arie # 10 führt der Reimzwang zu einem im Original keineswegs angelegten Widerspruch: „Statt lang zu überlegen, sollt besser ihr erwägen – Contento voi sarete, / ma prima riflettete“).

Von zahlreichen Nummern der Oper sind mehrere Fassungen oder Varianten überliefert (vgl. S. V). Der Anhang (S. 414-459) bietet Alternativversionen zu vier Rezitativen, zwei Arien (# 14, # 16)

und zur komplexen, Bonafedes Cavatina mit Rezitativteilen verbindenden Nr. 6; weitere Varianten erscheinen im Text (z.B. S. 12, 13, 16f., 21, 23, 27, 28, 36, 37 etc.).

In seinem knappen Vorwort (dt. S. IV) erinnert KARL GEIRINGER daran, daß *Orlando Paladino* in deutschen Übersetzungen sehr erfolgreich war. Haydn selbst sah die Partitur durch, die für eine geplante Aufführung in Mannheim erstellt worden war, und revidierte die Textunterlegung im ersten Akt. Die Partitur liegt heute in der Nationalbibliothek Széchényi in Budapest, der von Haydn korrigierte Text wird in diesem Klavierauszug erstmals veröffentlicht. Da die Oper auf deutsch gewöhnlich als Singspiel mit gesprochenen Dialogen gegeben wurde, mußten die Rezitative nachübersetzt werden, das Ergebnis scheint nur teilweise geglückt. Zahllose Abweichungen von der Prosodie des it. Textes mögen im raschen Parlando nicht auffallen, aber „In kurzer Zeit wird Medoro bei dir sein“ (# 10 T. 20/21, „Fra brevi istanti Medoro tornerà“) ist klar sinnwidrig. Viele Sätze sind grammatisch unvollständig; besonders gern wird das Prädikat weggelassen wie bei „Welche Gründe?“ (# 3, T. 18f.), womit „che ragione?“ („Was meint sie?“) außerdem falsch übersetzt ist. Oft ließe sich die Schwierigkeit ganz leicht beseitigen, indem man z.B. statt „Medoro noch immer mit ihr?“ (# 3, T. 28/29: „Medoro è seco ancora?“) „Medoro verläßt sie niemals?“ oder statt „Keine Zeit mehr verlieren“ (# 5, T. 1: „Non perdiamo più tempo“) „Zögern wir doch nicht länger!“ schreibt. Das „unnennbare Feuer“, das Angelica „für Medoro erfasst“ (# 10, T. 2/3), sollte sie besser „verzehren“, etc.etc.

Die Übersetzung der Musiknummern (zum Übersetzer und zur Verbreitung sagt das Vorwort leider nichts) würde eine eingehendere Studie lohnen. Erwartungsgemäß erlaubt sich der deutsche Bearbeiter z.B. bei der Wiederholung von (Halb-)Versen manche Freiheiten, vgl. schon die Introduction (# 2, T. 15-28):

Il lavorar l'è pur la brutta cosa;
e lavorar bisogna tutto il giorno.

Questa vita mi sembra assai noiosa, assai
noiosa,
vedermi sempre a questi colli, questi colli
intorno.

Arbeit und Sorge macht uns das Leben sauer,
vom Morgen an bis auf den späten Abend
ist die Plage, die Plage, die uns drücket, von steter
Dauer,
in diesen Tälern, diesen Bergen, dieser wüsten
Gegend.

Für formelhafte Wendungen („sono offeso, e son sdegnato“, # 1, T.65-67) tritt, so scheint es, eine analoge deutsche Formel ein („Wut durchglüheth meine Blicke“); dieses Phänomen sollte einmal auf breiterer Basis untersucht werden. – Manches gerät recht plastisch, z.B., immer noch in der Introduction „wollt ihr aber Lügen sagen, / hau ich euch die KöpF entzwei“ (# 1, T. 83-87: „e se il vero non direte, / ambedue v'ucciderò“). Andererseits fordert der Reim natürlich seinen Tribut: In Angelicas Cavatina (# 7) z.B. wird (T. 18-21) der musikalisch (durch die aufsteigende Zweiunddreißigstel-Skala auf *piano*) unterstrichene Gegensatz *amante* – *furor* („Palpita ad ogni istante / il povero mio cor. / Ora diviene amante, / or piano di furor) eingeebnet: „Wie pocht mit bangen Schlägen / mein armes Herz so sehr. / Ach, auf welchen Unglückswegen / irrst du, Medor, umher?“ In Alcinas Arie (# 11, T. 45-53) wird aus der Bereitschaft des Minos, für Alcina (vielleicht) das Recht zu beugen („e Minoſſe a mio favore / suole spesso giudicar“), eine förmliche Abdankung: „und Minos, wenn ich befehle, / steigt von seinem Richtersitz“. Jedenfalls ist es schön, daß die von Haydn durchgeschene Übersetzung jetzt bequem zugänglich ist.

Musicorum (2009): *Joseph Haydn und Europa vom Absolutismus zur Aufklärung*, Tours: Université François-Rabelais 2009, 210 S.

Auf die von GEROLD W. GRUBER (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien) in Verbindung mit LAURINE QUETIN (Tours) und ALBERT GIER (Bamberg) organisierte Wiener Tagung „an der Schwelle zum Haydn-Jahr 2009“ (S. 8) wurde hier wiederholt hingewiesen (vgl. 16,6-11). Etwas später als erhofft sind die Akten als Jahresband von LAURINE QUETINS Zeitschrift *Musicorum* erschienen: ein Dutzend Aufsätze von österreichischen, ungarischen, französischen und deutschen Forschern, die ein breites Spektrum von Haydns Œuvre abdecken.

Einleitend stellt LAURINE QUETIN kurz die Themenschwerpunkte vor (S. 5f.), und GEROLD W. GRUBER gibt einen Überblick über Aktivitäten zum Jubiläumsjahr (S. 7f.). – ALBERT GIER (*Joseph Haydn und die Libretti seiner Opern. Ein kritischer Forschungsbericht*, S. 9-27) charakterisiert die von Haydn vertonten Opernbücher als von Gattungskonventionen bestimmtes literarisches „Mittelgut“ (S. 9) und faßt Ergebnisse der (vor allem musikwiss.) Forschung zu Haydns literar. Bildung, zum Opernrepertoire in Eszterháza, zu Haydns Textdichtern, zu Qualität, musikal. Dramaturgie und Gattungszugehörigkeit der Bücher sowie zu den einzelnen Libretti zusammen. [Das Buch zur Mariornetten-Oper *Hexen-Schabbas*, das hier noch als verloren bezeichnet wird (S. 10n7), ist inzwischen in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar wiedergefunden worden.]

JÁNOS KALMAR (*Nikolaus II. Esterházy, der ‚Prachtliebende‘ (1714-1790) als Kunstmäzen*, S. 29-35), zur Geschichte der Familie Esterházy und zu den Operaufführungen auf Schloß Eszterháza 1768-1790. – GERHARD WINKLER („*Gott erhalte*“ – *Rossini* – *Paris 1825. Hymne des europäischen Legitimitismus*, S. 37-46), zum Zitat von Haydns Kaiserlied als „inno tedesco“ in *Il viaggio a Reims* (S. 39); an der musikalischen Eingemeindung Österreichs dürfte Mme de Staëls Deutschland-Buch wesentlichen Anteil haben (S. 42f.). Pikant ist, daß der Pariser Musikverleger Porro Haydns Melodie schon 1814 den Psalmvers „Domine salvum fac regem“ unterlegte, der „als eine Art ‚inoffizielle‘ frz. Königshymne“ galt (S. 44). – PIERRE DEGOTT (*The issue of the English language in Haydn's German oratorios*, S. 47-61) vergleicht engl. Fassungen der *Schöpfung* und der *Jahreszeiten*: Die Bearbeitungen der engl. *Schöpfung* stimmen bis heute über weite Strecken mit van Swietens eigener Übersetzung seines dt. Librettos (1800) überein (S. 50); die in neuerer Zeit vorgebrachte These, van Swietens Version enthalte Passagen des engl. Originallibrettos (von Charles Jennens, S. 47), das dem dt. Text zugrundelag (S. 48), scheint das Vorgehen der Bearbeiter zu rechtfertigen [daß Neil Jenkins in der Arie # 24 „Her softly smiling virgin looks“ durch „Her innocent and modest looks“ ersetzt, S. 53, ist keine „Modernisierung“ (so S. 52), sondern eine genauere Übersetzung von „In froher Unschuld lächelt sie“; im Rezitativ # 31 den Gehorsam, den die Frau dem Mann verspricht, zu verschleiern (S. 53), ist dagegen politisch korrekter Unfug]. Die engl. Fassungen der *Jahreszeiten* entfernen sich wesentlich stärker von van Swietens Version: Edward Taylor (1840) griff, wo immer das möglich schien, auf die engl. Vorlage des Librettos – James Thomsons Dichtung *The Seasons* – zurück (S. 57), während Dennis Arundell (in den 1950er Jahren) vor allem die Klanglichkeit (Lautsymbolik, etc.) der deutschen Verse nachzuahmen sucht (S. 57-59). – DAVID GASCHÉ (*Haydns Oratorien und Sinfonien-Bearbeitungen für Harmoniemusik: Anmerkungen zu Triebensees Oxford Sinfonie-Arrangement (Hob I: 92) als Bläseroktett*, S. 63-77) informiert zunächst knapp über Harmoniemusik um 1800 allgemein (S. 64-66), gibt einen Überblick über Bearbeitungen von Haydns Opern (nur *Orlando paladino* [zu Opernarrangements für Harmoniemusik vgl. auch CHRISTINE MARTIN, *Vicente Martín y Solers Oper Una cosa rara. Geschichte eines Opernerfolgs im 18. Jh.*, Hildesheim etc. 2001, S. 255-265, dazu hier 9,24]), Oratorien und vor allem Sinfonien (S. 66-69) und analysiert dann exemplarisch Triebensees Arrangement der Oxford Sinfonie (S. 69-75).

CHRISTINE SIEGERT (*Opera buffa als spätabsolutistische Repräsentation. Joseph Haydns Opern für den Esterházy'schen [sic] Hof im Kontext*, S. 79-95) weist mit Recht darauf hin, daß nicht nur die Opera seria höfischer Repräsentation diene (S. 79). In Haydns Opern wie in den für Eszterháza adaptierten Werken anderer Komponisten zeigt sich das u.a. an der „Tendenz (...) eine be-

stimmte Stilhöhe nicht zu unterschreiten“ (S. 84, vgl. 81ff.); der Vergleich mit der Situation in Florenz (S.85f.) zeigt, daß die Stückauswahl in Eszterháza „typisch für das Repertoire einer Sommerresidenz“ war (S. 86). Mit der „Einführung des Repertoirebetriebs“ 1776 sei Fürst Nikolaus „gleichsam in das in Wien [durch die Einstellung der it. Oper] entstehende Vakuum gestoßen“ (S. 94).

SUZEL ESQUIER (*Haydn et ses biographes*, S. 97-114) zeigt, wie Stendhal in seinem Carpani-Plagiat (S. 100f.) *Vie de Haydn* „convertit le projet biographique en une autobiographie déguisée“ (S. 104) und wie George Sand, die Haydn zu einer zentralen Figur ihres Romans *Consuelo* macht, dabei ihr politisches Engagement und ihr Verständnis der Rolle des Künstlers in der Gesellschaft abbildet (S. 109). - JEAN-MARC LEBLANC (*La musique de Haydn dans les méthodes, cours et traités, en France, de Momigny à Reicha: objet d'analyse et modèle de composition*, S. 115-160): „Les méthodes et traités du début du XIX^e siècle en France dont l'influence fut considérable ne parvinrent jamais à imposer à la génération romantique la figure de Haydn. L'expression des passions et des sentiments qui peut être décelée dans la musique de ce dernier, les images suscitées, l'équilibre de la composition, étaient plus empreints de grâce que de fougue, de sérénité que d'inquiétude; ces aspects renvoyaient au XVIII^e siècle et restaient éloignés du drame romantique“ (S. 158).

JÁNOS POÓR (*Haydns Ungarn. Modernisierungsversuche und Kompromisse*, S. 161-169), zur Regeneration Ungarns im 18. Jh. und zum Fortbestehen des Feudalsystems; Maria Theresia und Joseph II. versuchten vergeblich, „die Privilegien der Adelligen einzuschränken und das Leben der Bauern zu verbessern“ (S. 166).

ULRIKE ANTON (*Johann Nepomuk Hummel. Emanzipation eines Künstlers von der Wiener Klassik zur Romantik*, S. 171-181) zeichnet Hummels Karriere von Eisenstadt (wo er auf Fürsprache Haydns 1804 dessen Nachfolger als „Konzertmeister“ für den Bereich weltlicher Orchestermusik wurde, aber ständig mit dem Fürsten aneinandergeriet und 1811 entlassen wurde, S.173-175), Wien, Stuttgart und Weimar (seit 1819) nach und würdigt ihn als Vorkämpfer für Unabhängigkeit des Künstlers von Fürstenwillkür (S. 180).

LUKAS HASELBÖCK (*Vivaldis Le quattro stagioni und Haydns Tageszeiten-Sinfonien*, S. 183-191), zu Anspielungen auf Vivaldis *Quattro stagioni*, die Haydn (spätestens) um 1760 beim Grafen Morzin in Dolní Lukavice kennengelernt haben dürfte (S. 184), in den *Tageszeiten-Sinfonien*, die auch eine „Affinität des Sinfonischen zum Konzertanten“ (S. 186) erkennen lassen.

GOTTFRIED SCHOLZ (*Gottfried van Swieten und Joseph Haydn – ihr gemeinsamer Weg zur Säkularisierung der Oratorien*, S. 193-199 [vgl. auch SCHOLZens „Werkführer“ zu *Haydns Oratorien*, dazu hier 17,31]) charakterisiert die Person Swieten mit herzerfrischender Offenheit „auf gut Wienerisch als ‚Ekel‘“ (S. 195) und weist auf sein von der Aufklärung geprägtes Weltbild hin (S. 196; „Gott als gütiger Vater (...) nicht als strafender Richter“, S. 197).

Acta Mozartiana. Mitteilungen der Deutschen Mozart-Gesellschaft e.V. 56, Heft 2 (Dezember 2009), S. 97-208

Im neuen Heft der *Acta Mozartiana* zeigt DIETER BORCHMEYER (*Wagners Mozart. Parallelismus und Gegensatz*, S. 101-117), daß Wagner den bewunderten Mozart als „Musterfall des naiven Künstlers“ (S. 109), „noch als eine Gestalt der Empfindsamkeit des 18. Jhs“ sah (S. 108); die Bedeutung der Opern Mozarts habe er erst gegen Ende seines Lebens ganz erkannt (S. 111f.). Wenn Wagner Mozart dirigierte, habe er durch den (häufig kritisierten) „markanten Kontrast zwischen schnellen und langsamen Sätzen“ (S. 113f.) der „Spontanität, Impulsivität und Diskontinuität“ (S. 115) seiner Musik Rechnung getragen. - FRANK PIONTEK (*Rätsel, Spuren und Verweise. Mozart und Bayreuth*, S. 133-

167) hat eine beeindruckende Fülle an Informationen über Mozarts Verbindungen zu einer Stadt, die er nie besuchte, und einzelnen ihrer Bewohner zusammengetragen; alles in allem „haben wir es mit einem Werk zu tun, das vermutlich nie geschrieben wurde [Semiramis, vgl. S. 133f.], mit geistlichen Gesängen [von Chr. F. Gellert, S. 141f.] und einer Casanova-Tochter [einer Tochter der Sängerin Teresa Imer-Pompeati, S. 144f.] von zweifelhafter Echtheit, mit einem obskuren [sicher unechten] Brief an einen falschen Bayreuther Adressaten [den „Baron von Aufsess“, vgl. S. 161-164], mit einer unechten Mozart-Oper [Don Pedros Heimkehr, mit der Musik zu *L'oca del Cairo* und *Lo sposo deluso*, EA 1953, vgl. S. 164] und einem doppelten Mozart-Haus [vgl. S. 139f.], aber auch mit einem ehrlichen Theaterdirektor [Carl Ludwig Schmidt, S.147f.], mit einem großen Dichter [Jean Paul, S. 148], einer *Zauberflöten*-Variation [Markgräfin Wilhelmines Ballett-Pantomime *Osiride e Iside* von 1756, S. 148-153], einer Mozartopern-Uraufführung [*Il sogno di Scipione*, szenisch 1982, S. 164f.] und nicht zuletzt einem sympathischen Grafen [Friedrich Carl Graf von Bose, S. 139-141], der das Glück hatte, Mozart begegnet zu sein und ihn erkannt zu haben – was schlußendlich mehr wiegt als die 27 Jahre, die das ‚Bäse‘ fast spurlos in Bayreuth verbrachte“ (S. 166). – GEORG HORCICKA (*Die Semantik des Klarinettenklangs in den Opernarien Mozarts*, S. 169-186) stellt fest, daß „grob vereinfachend formuliert, die Frauen-Arien mit Klarinetten den sinnlichen Frauen zugehören und die klarinettenlosen den nicht-sinnlichen“ (S. 180), während bei den Männern der Klarinettenklang „die beiden Charaktertypen Liebhaber oder Triebmensch“ charakterisiere (S. 185).

*FRANK PIONTEK, *Mythos und Zeitgeschichte. Mozarts Apollo et Hyacinthos*, aus: DANIELLE BUSCHINGER (Hrsg.), *Mythes et mythologies. Actes du Colloque international des 6, 7 et 8 mars 2008 à Amiens (Médiévales, 45)*, Amiens : Presses du « Centre d'Études Médiévales » Université de Picardie – Jules Verne 2009, S. 186-190

Zum Verhältnis des Librettos zu seinen antiken Quellen: Der Textdichter Rufinus Widl „vereindeutigte“ den Mythos, indem er ihn einer „Operndramaturgie“ unterwarf, „mit eindeutig positiven wie negativen Gestalten, mit Helden und ihren Gegenspielern“ (S. 189).

*FRANK PIONTEK, *Arlecchino trifft Hanswurst. Die commedia dell'arte im Werk Wolfgang Amadeus Mozarts*, aus: DANIELLE BUSCHINGER und CECILE LEBLANC (Hrsg.), *Richard Wagner à Venise suivi de Les deux rives de l'Adriatique dans les littératures*. Actes du Colloque international des 8, 9 et 10 décembre 2006 à la Fondation Cini (Venise) (Médiévales, 42), Amiens : Presses du « Centre d'Études Médiévales » Université de Picardie – Jules Verne 2007, S. 67-76

Behandelt die Faschingspantomime KV 416d = 446 und die *Finta semplice* mit Seitenblicken auf *Don Giovanni* und *Così fan tutte*. [Masken tragen die männlichen Diener, die Alten und der Capitano, nicht aber die Innamorati und Colombine, d.h. in der Pantomime traten nicht die „jungen Verliebten“ (so S. 68), sondern nur der Arlecchino maskiert auf. Die Liebesheirat Arlecchinos und Colombines (S. 68) ist traditioneller Bestandteil der ‚verkehrten Welt‘ der Komödie und sicher nicht unmittelbar sozialkritisch zu verstehen (ebd.). CATTELANs Verweis auf einen „venezianischen Don Giovanni“ im 18. Jh. (S. 71) geht angesichts der Verbreitung des Stoffes seit dem 17. Jh. ins Leere. Der adlige Almaviva kann nicht mit dem bürgerlichen Pantalone zusammengebracht werden (so S. 74), in den *Nozze di Figaro* verkörpert er den Cavaliere. Tartaglia wird man eher in Don Curzio als in Basilio (so ebd.) erkennen wollen. Ein paar Druckfehler sind meist leicht als solche erkennbar (aber S. 74 Z. 17 „Wirt“ l. ‚Witz‘).]

Giovanni De Gamera, *Pirro*, a cura di CLARA ROLANDI. Schede a cura di BRUNO BRIZI (Testi per musica di Giovanni De Gamera, 6), Treviso: “Ensemble ‘900” 2007, 239 S.

Giovanni De Gamera, *Il flauto magico*, a cura di ENRICA BOJAN. CD a cura di ANNA VENCATO (Testi per musica di Giovanni De Gamera, 7), Padova: unipress 2008, 235 S. + CD

Fünf Libretti Gammers waren 2001-2005 in der mustergültigen Edition des Istituto musicale Pietro Mascagni (Livorno) schon erschienen (vgl. hier 13,39f.; 16,30f.), zwei weitere Bände sind jetzt hinzugekommen. Hinsichtlich der philologischen Erschließung seines Schaffens dürfte Gamera unter den it. Librettisten des 18. Jhs schon jetzt die vierte Position nach Metastasio, Goldoni und Da Ponte, aber vor Zeno, Rolli oder Calzabigi einnehmen.

Pirro wurde in Paisiellos Vertonung 1787 in Neapel uraufgeführt und war außerordentlich erfolgreich: 1787-1811 sind 41 Librettodrucke nachweisbar (34 davon bis 1800, vgl. S. 169-198); bis 1814 sind noch ca. 20 weitere Einstudierungen bezeugt (vgl. S. 228-230; hinzu kommen zwölf Partiturdrukke, S. 198-202). 1792 wurde das Libretto von Zingarelli ein zweites Mal vertont (S. 152), die Textbücher dieser Version wurden für die Ausgabe allerdings nicht berücksichtigt. Die Zusammenstellung der Makrovarianten (S. 83-146) ist ungewöhnlich umfangreich, d.h. bei späteren Einstudierungen wurde massiv in den Text eingegriffen.

Die Handlungsführung ist durchaus konventionell (zur Geschichte des Stoffes vgl. die Studie, S. 157-167): Pyrrhus (Pirro) liebt Polyxene (Polissena), die er nach dem Willen des Odysseus und der übrigen Griechen auf dem Grab seines Vaters Achill opfern soll, und will sie zu seiner Königin machen; da Pirro den Dolch, mit dem Polissenas Bruder Eleno ihn töten wollte, in Polissenas Hand sieht, glaubt er, sie wäre die Mörderin (diese Situation kommt schon in Cicogninis *Giasone*-Libretto für Cavalli vor). Zuletzt befiehlt Zeus, Polissenas Leben zu schonen, woraufhin Pirro sie ihrem Verlobten Darete überläßt und sich wieder seiner Braut Climene zuwendet. Neue Wege beschritt der Dichter, indem er (wenn auch nicht als erster, vgl. S. 149) die ersten beiden Akte mit ausgedehnten Finali beschloß (vgl. die „Protesta dell’autore“ im Uraufführungslibretto, S. 8f.); neben 14 Arien enthält *Pirro* weiterhin je ein Duett, Terzett und Sextett sowie einen Chor, der den dritten Akt beschließt.

Besonders interessant ist zweifellos die it. Übers. der *Zauberflöte* (EA Dresden 1794). Die Hrsg.in vermutet, Gamera (zu seiner Verfasserschaft – s. auch hier 11,11 – vgl. S. 162) habe sie im Auftrag des Impresarios Guardasoni (vgl. S. 165) für Prag angefertigt, wo auch die Rezitative nachkomponiert wurden (von Jan Křtitel Kuchař, vgl. S. 166; vollständig ediert auf der beigegebenen CD);

noch vor der Prager Fassung sei in Dresden eine Bearbeitung aufgeführt worden (in Prag sang die Königin der Nacht ihre beiden Arien, während in Dresden „Zum Leiden bin ich auserkoren“ durch „Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen“ ersetzt wurde; „Zum Leiden bin ich auserkoren“ wurde – mit den erforderlichen Textänderungen – Pamina zugewiesen [I 13, S. 41], im II. Akt hatte die Königin keine Arie mehr, vgl. die Makrovarianten, S. 125-127, 136). Dennoch gibt die Edition (S. 7-121) den Text des Dresdner Erstdrucks wieder.

Textzeugen (vgl. die „Schede“, S. 187-224) sind sechs Librettodrucke aus Dresden (zwei Fassungen, beide von 1794), Prag (1794), London (1811 und 1819) und Mailand (1816), sowie zehn weitere Drucke des 19. und 20. Jhs und mehr als 40 hs.liche und gedruckte Partituren und Klavierauszüge. Drucke von Einzelnummern sind verzeichnet (S. 212-223), finden allerdings im Variantenapparat keine Berücksichtigung (S. 139). Ein analytischer Essai (S. 159-185) vergleicht die Übers. mit Schikaneders Original und informiert über die frühen Aufführungen.

Während Schikaneders Prosa-Dialoge der gesprochenen Alltagssprache nahestehen, verwendet Gamerra auch in den Rezitativen das elaborierte Opern-Italienisch: Wo der deutsche Tamino sagt: „...daß ich aus fürstlichem Geblüt bin“, heißt es: „Di sangue augusto / un germe io sono, un prence“ (vv. 62f.) – daß das Hyperbaton Papageno überfordert („Oh! Oh! Più chiaro! / Non capisco!...“, vv. 63f.), ist verständlich. Wenn Sarastro Pamina ermahnt: „Ein Mann muß eure Herzen leiten, / Denn ohne ihn pflegt jedes Weib / Aus seinem Wirkungskreis zu schreiten“, findet (vv. 714-717) der Topos des Steuermanns in stürmischer See Verwendung. Die Abweichungen verdient eine genauere Untersuchung: Statt „Ein Weib thut wenig, plaudert viel“ sagt der Sprecher: „Spesso seduce / troppo facil pietade“ (vv. 568f.). Der Dialog zwischen Sarastro und dem Sprecher „Er ist Prinz. SAR. Noch mehr – er ist Mensch“ wurde in Dresden gestrichen, in Prag jedoch nicht (vgl. S. 134). – Die Bestimmung der Versgrenzen in den Nummern ist oft problematisch (Beispiele S. 146-150), und man weiß oft nicht, wie man die Silben unter die Noten setzen soll: Jambisches „Ein holder Jüngling, sanft und schön!“ der Ersten Dame wird zu anapästischem „Quel leggiadro giovanetto!“ (v. 15) etc.etc., während anderswo der Rhythmus sehr genau getroffen ist (vgl. z.B. vv. 976/77). Laut der szenischen Anweisung (S. 111) gab es in Dresden nur eine Wasser-, aber keine Feuerprobe. Interessant auch der Argomento (S. 9), der den Hauptakzent auf die „allegoria del poema“ legt (Grundgedanke des Libretto sei, „che sovente a' maggior godimenti ci guidano e ci preparano le sventure“). Dank der zuverlässigen Edition läßt sich dieser wichtige Text jetzt bequem studieren.

Die ‚Schaubühne‘ in der Epoche des Freischütz. Theater und Musiktheater der Romantik.

Vorträge des Salzburger Symposions 2007, hg. von JÜRGEN KÜHNEL, ULRICH MÜLLER und OSWALD PANAGL (Wort und Musik, 70), Anif/Salzburg: Mueller-Speiser 2009, 632 S.

Der neunzehnte Symposions-Band (S. 9) ist zugleich der vorletzte: 2008 ging die Reihe der Salzburger Tagungen nach 20 Jahren zu Ende. Elf Jahre nach *Fidelio* stand diesmal der *Freischütz* im Zentrum; einmal mehr ging es darum, „aus unterschiedlichen Perspektiven möglichst viele Mosaiksteine zusammenzutragen, die im Endeffekt dann ein repräsentatives Gesamtbild ergeben sollen“ (Vorwort von ULRICH MÜLLER, S. 10). Von den 46 Beiträgen können hier nur die auf das Musiktheater zentrierten besprochen werden.

HELMUT SCHANZE (*Absolute Musik – Romantische Literatur. Zum musikalisch-literarischen Paradox der Freischütz-Zeit*, S. 13-22) verortet Weber und Kind zwischen *Don Giovanni*, Beethoven, E.T.A. Hoffmann und Wagner: „Der *Freischütz* ist am überzeugendsten dort, wo er den ‚dissoluto‘, sprich den ‚Wilden Jäger‘ und seinen ‚Bösen Geist‘, mit einer Musik zusammenbringt, die selber den Anspruch auf ‚absolute Musik‘ stellt, auch dann, wenn er sich eine völlige Lösung nicht gestattet“ (S. 22). – THEO HIRSBRUNNER (*Menschenwelt und Geisterreich in der deutschen romantischen Oper*, S. 57-63) vergleicht die Geisterszenen in den Undine-Opern von Hoffmann und Lortzing, Webers *Freischütz* und *Oberon*, Marschners *Vampir* und *Hans Heiling*. – JÜRGEN KÜHNEL (*Zur Historisierung und Semantisierung des Raumes in Theater und Musiktheater der Romantik*, S. 64-83) arbeitet anhand der Schauplatzbeschreibungen die Bedeutung des Raumes als „Mittel der atmosphärischen Verdichtung und symbolischen Überhöhung der erzählten Geschichte“ heraus (S. 64): Gegensatz Natur („heroische Landschaft“, Wald) vs. Geschichte; Bedrohung der bürgerlichen Lebenswelt durch die (mit der Natur verbundenen) Geister (S. 73); Mittelalter als „historischer Anschauungsraum des romantischen Dramas und Theaters“ (S. 75). – Wäre mir der Beitrag von DEREK WEBER (*Die Gestalt des Außenseiters in der romantischen Oper*, S. 84-100) als Proseminar-Arbeit vorgelegt worden, hätte ich ihn dem Verfasser mit der Maßgabe zurückgegeben, mal in das eine oder andere Libretto zu schauen, statt wahllos Opernführer auszuschreiben. Die knappen Inhaltsangaben wimmeln von Ungenauigkeiten (vgl. z.B. zu Wagners *Feen*, S. 88). Weil für Bruchs *Loreley* ein it. Handbuch benutzt wurde, wird Pfalzgraf Otto zum Grafen „von Palatinato“, und der Erzbischof sitzt statt in Mainz in „Magonza“ (S. 88); außerdem wird aus der Nichte des Erzbischofs seine „Tochter“ (noch nie was vom Zölibat gehört?). Kundry lassen nicht „viele Regisseure (...) am Ende sterben“ (S. 95), sondern der Komponist selbst („Kundry sinkt (...) entseelt langsam zu Boden“). Nicht „Luisa Pertierra“, sondern Louise-Angélique Bertin brachte 1836 eine Oper zur Uraufführung, die auch nicht „*Notre Dame* [sic] *de Paris*“, sondern *La Esmeralda* heißt, für die Victor Hugo nicht „vermutlich“, sondern erwiesenermaßen das Libretto schrieb, wie mal z.B. in der Piper-Enzyklopädie (oder bei ANSELM GERHARD, *Die Verstädterung der Oper*, Stuttgart – Weimar 1992, S. 190ff.) nachlesen kann. Wir wußten auch nicht, daß Carmen eine „erotische Arbeiterin“ (S. 96; zu meiner Zeit hieß das Hure) ist und daß *Hoffmanns Erzählungen* „1881 entstanden“ (S. 97), also ein Jahr nach dem Tod des Komponisten. Solchen Unfug sollte kein Herausgeber stehen lassen.

VĚRA VYSLOUZILOVÁ (*Komponist, Pädagoge und Theoretiker. Antoine Rejcha und sein Beitrag zur Oper seiner Zeit*, S. 132-146) zeichnet Rejchas Karriere nach (speziell zur Lehrtätigkeit am Pariser Konservatorium und zu den didaktischen Schriften) und geht dabei auch auf die weniger erfolgreichen Opern ein [die „*Illuminés*“, S. 139, sind die Illuminaten, was nicht genau das gleiche ist wie Freimaurer].

FRANK PIONTEK (*Peter Schmall und seine musikalischen Nachbarn. Carl Maria von Webers Frühwerk*, S. 147-157) durchmustert (mit vielen Detailbeobachtungen vor allem zur Instrumentierung) Webers Opern bis zu *Silvana* und konstatiert, daß sie „Elemente des Singspiels, der opéra comique, der opera seria und der Konzertmusik in sich aufgenommen haben“ (S. 157). – FRIEDRIKE JARY-JANECKA (*Die deutsche Oper in Dresden unter Carl Maria von Weber (1817-1826)*, S. 158-173) zeichnet Webers nur kurzfristig erfolgreiche Bemühungen um die Pflege eines deutschen Repertoires nach. – CHRISTINE POLLERUS (*Carl Maria von Weber und der ‚deutsche‘ Gesang*, S. 174-187) kann zeigen, daß „wahrscheinlich rund drei Viertel der Sänger, mit denen Weber persönlich arbeitete, über eine italienische Gesangstechnik“ verfügten (S. 183); allerdings forderten die Anhänger ‚deutscher‘ Kunst „Ausdruck“ statt der (angeblich) sich selbst genügenden it. Verzierungskunst (S. 185). [Die angestrebte „Verschmelzung aus it. und dt. Elementen“, S. 187, entsprach noch dem Ideal Wagners, vgl. MÖSCH, dazu unten, 47f.]

HERMANN JUNG (*Was ist ‚romantisch‘, was ist ‚deutsch‘ in C.M. von Webers Oper Der Freischütz?*, S. 188-200) benennt ‚Romantisches‘ wie die „Polarität von Idyllik und Inferno“ (S. 196) und schließt sich mit Recht E. KRÖPLINS Feststellung an, „dass es ‚einzigartig deutsch‘ im *Freischütz* nicht gebe“ (S. 200); zur ‚Nationaloper‘ werde das Werk erst durch seine Rezeption. – RAIMUND JAKOB (*Die Freischütz-Thematik und das Irrationale. Zur Zeitlosigkeit magischer Rituale und Praktiken auf der Bühne und im öffentlichen Leben*, S. 201-212) liest das Libretto aus juristischer und psychologi-

scher Perspektive (Formen magischen Denkens, etc.).

CLAUDIA KÜSTER („*Life without love, were a desert for me, but life without honour, I live not to see!*“ *Das Exotische und Märchenhafte in den Opern der Romantik mit besonderer Berücksichtigung von Webers* Oberon, S. 213-225) resumiert Bekanntes zu Entstehung und Stoffvorlage, setzt märchenhafte Feenwelt und Orient parallel (S. 220f.) und weist auf die Verwendung originaler orientalischer Melodien hin (S. 222). Angesichts der Probleme, die noch bei jeder *Oberon*-Inszenierung überdeutlich wurden, überrascht die Einschätzung, es handle sich um „eines der gelungensten Werke der romantischen Opernliteratur“ (S. 225).

HELEN M. GREENWALD (*Voicing Satan: Spohr's Faust and Weber's Der Freischütz*, S. 226-237) holt weit aus (bis zu Hildegard von Bingen), um Spohrs musikalisch vermenschlichten Mephisto (S. 234) Webers sprechendem Samiel (S. 236) gegenüberzustellen. [Zu Spohr vgl. auch die – von GREENWALD nicht herangezogene – Monographie von W. BODER, dazu hier 16,42.]

RUDOLF WEISS (*Das Gotische im Kontakt der Kulturen. Der Freischütz und das englische Melodrama der Romantik*, S. 238-251) zeigt, „dass der *Freischütz* in London als ‚gothic melodrama‘ rezipiert wurde“ (S. 250). Max als „gespaltene Natur“, die „Opposition der Kräfte des Bösen und des Guten“ (S. 247) in Webers Oper boten hier zweifellos Anknüpfungspunkte; erwähnt werden sollte freilich auch, daß Kinds und Webers Vorbilder wesentlich das frz. *mélodrame* und dessen Rezeption auf der Opernbühne waren. – Mit der engl. *Freischütz*-Rezeption beschäftigt sich auch SONJA FIELTIZ („*Do you like Weber?*“ *Die verschiedenen Versionen des Freischütz in London 1824*, S. 286-302), die die englischen Travestien und Adaptationen des Jahres 1824 Revue passieren läßt (S. 290-294) und zeigt, daß Deutschland für die Engländer „ein halb-zivilisiertes, dem Schauerlichen verpflichtetes Land“ war (S. 298).

ALBERT GIER (*Erlösung der Erlöserin. Der Freischütz und Robert le Diable von Giacomo Meyerbeer und Eugène Scribe*, S. 252-262) findet in den beiden Opern die gleiche Tiefenstruktur („allegorische Darstellung einer Psychomachie“, S. 254f.), die freilich in „gänzlich unterschiedlichen Figurenkonstellationen“ entfaltet werde (S. 255). Dabei beziehe sich *Robert* auf die Konstellation des Melodrams, die freilich paradox abgewandelt werde (S. 261f.).

DANIELLE BUSCHINGER (*Weber und Webers Musik in Wagners Briefen und autobiographischen Werken*, S. 263-273) stellt Wagners einschlägige Äußerungen zu *Freischütz*, *Euryanthe* und *Oberon* zusammen. – KII-MING LO („*Die Frist ist um*“ – *Strukturelle Gemeinsamkeiten zwischen Webers Freischütz und Wagners Fliegendem Holländer*, S. 274-285) hebt hervor, daß die „Urschrift“ des *Holländer*-Librettos zur gleichen Zeit entstand wie der Aufsatz *Der Freischütz in Paris* (S. 274), und vergleicht die Arie des Max mit dem *Holländer*-Monolog (beiden liegt die vierteilige Standardform zugrunde, S. 281-285).

DEREK B. SCOTT (*Sullivan's Demonic Tea-making Scene: Homage to Weber, or Parody?*, S. 303-311) sieht die komische Szene (S. 307) in *The Sorcerer*, in der Wells als Liebestrank einen Zaubertee braut, als musikalische Hommage an die Wolfsschlucht-Szene; der gleiche „mix of seriousness and humour“ (S. 309) begegne auch in *Ruddigore*.

GIUSEPPE MARIA IACOVELLI (*Auf der Jagd durch die italienischen Wälder. Freischütz-Übersetzungen im Italien des 19. Jhs*, S. 312-326) vergleicht die Übersetzungen von Giuseppe Augusto Rossi (Neapel 1823, wohl nicht aufgeführt; mit gesprochenen Dialogen [zur Dialogoper in Neapel vgl. JACOBSSHAGEN (dazu hier 13,42f.), S. 84ff.]), Francesco Guidi (Florenz 1843; *Semiseria* [S. 318], auf der Grundlage der frz. Übers. von E. Pacini, 1841) und Arrigo Boito / Franco Faccio (Mailand 1872; Einfluß Dantes, S. 324f.).

JOACHIM HERZ (*Der Freischütz von Carl Maria Weber. Staatsoper Dresden, 1985 (Eröffnungspremiere der Semperoper)*, S. 327-329) hat diesmal nur einen Aperçu zu seiner Dresdner Inszenierung (die vor einem Vierteljahrhundert auch das West-Fernsehen direkt übertrug) und zu den Konsequenzen der Situierung „kurz nach Beendigung des Dreißigjährigen Krieges“ beigesteuert.

GREGOR HERZFELD (*Zur Romantikrezeption in The Black Rider von William Burroughs, Robert Wilson und Tom Waits*, S. 330-343) stellt den ‚romantischen‘ Elementen „die Parodie, den Expressionismus und die Sachlichkeit des epischen Theaters“ gegenüber, die *The Black Rider* zu einem ‚postmodernen‘ Werk machten (S. 347).

ULRICH MÜLLER (*Die Freischütz-Freikugeln – das Ende der Geschichte (Sage, Oper, Musical)*, S. 344-345) führt die unterschiedlichen Schlüsse der Geschichte im *Gespensterbuch* von Apel und Laun (tragisch) und in Kinds Libretto (*lieto fine*) darauf zurück, daß der Stoff die zum Happy End tendierende Freierprobe mit dem Teufelspakt verbinde, der seit Faust in der Regel die Bestrafung des Sünders nach sich ziehe. [Zu berücksichtigen ist auch, daß im *Gespensterbuch* ausdrücklich von einer „Volkssage“ die Rede ist, vgl. S. 344; in der Sage hat die Begegnung mit dem Übernatürlichen meist verhängnisvolle Konsequenzen. Demgegenüber präsentiert die Oper weniger einen Legenden- als einen Märchenschluß, der möglicherweise deshalb so wenig überzeugt, weil die Atmosphäre des Werkes immer noch eher sagen- als märchenhaft ist.]

UDO REINHARDT (*Alkestis und Leonore. Zu einem romantischen Archetyp in Drama und Musiktheater*, S. 356-374), zur Stoffgeschichte, zu den Alkestis-Opern von Lully und Gluck und ihrem Einfluß auf die zeitgenössische Malerei; der Bogen zu Leonore wird erst am Schluß (S. 369) geschlossen.

LINUS BICKMANN (*Lebende Bilder – Tönende Bilder. Zum Klanggewand von Spontinis Geniechor aus dem Festspiel Lalla Rûkh*, S. 375-388), zu einer Folge lebender Bilder nach Moores *Versophas*, die 1821 am preuß. Hof gestellt wurden (S. 375); Spontinis Musik dazu habe Pasticcio-Charakter (S. 377f.). Sieben von zehn Nummern (auch den eingehend analysierten Geniechor, vgl. S. 380-386) übernahm der Komponist in seine nächste Oper *Nurmahal oder Das Rosenfest von Kaschmir*.

In seinem zweiten Beitrag liefert FRANK PIONTEK (*Franz Schuberts Musiktheater*, S. 389-422) ein engagiertes Plaidoyer für den Musikdramatiker Schubert, wobei fünfzehn vollständig oder fragmentarisch überlieferte Werke vom *Spiegelritter* bis zum *Grafen von Gleichen* vorgestellt werden. Es würde sich lohnen, die Texte einmal im Zusammenhang, nicht hinsichtlich ihrer literar. Qualität, sondern als Querschnitt durch die Gattungen und Lieblingsthemen der Zeit, zu untersuchen. – Um Schubert (und um Weber) geht es auch bei OSWALD PANAGL (*Bewundert wenig und viel gescholten. Helmina von Chézy als Textdichterin für Carl Maria von Weber (Euryanthe) und Franz Schubert (Rosamunde)*, S. 423-435), der die biographischen Fakten zusammenfaßt (S. 424-427) und Webers maßgeblichen Anteil an den Mängeln des *Euryanthe*-Buchs hervorhebt (S. 428f.); am Ende seiner von Sympathie geprägten Darstellung steht die sicher zutreffende Einschätzung: „Für eine bedeutende Dramatikerin fehlte ihr das echte Talent“ (S. 435).

Bei DOROTHEA GAIL (*Die Rolle der Geneveva in Schumanns gleichnamiger Oper in ihrer Bedeutung für seinen Entwurf einer neuen Opernreform*, S. 436-444) erfahren wir nicht nur, daß der *Freischütz* von „1921“ ist (S. 436), sondern auch, daß Schumann „einen gewissen objektiven Opernstil mit repräsentativen Figuren anstrebte, gleichzeitig nationale Elemente sowohl in der Handlung als auch in der Schaffung eines Idioms einbinden wollte und als Ausgangspunkt seinen poetischen Kunstliedstil einbrachte“ (S. 436f.); er scheiterte, weil er (so U. KONRAD) „dem ‚Musikalischen‘ gegenüber dem ‚Dramatischen‘ immer den Vorrang eingeräumt hat“ (S. 443).

MILOSLAV BLAHYNKA (*Exotismus in der frühromantischen Oper*, S. 445-455) verweist auf (überwiegend deutsche) Beispiele, ohne zu einer konsistenten Konzeptualisierung zu gelangen.

YING-CHIEH CHIU (*Zur Romantik-Rezeption in Franz Schreckers Oper Der Schmied von Gent*, S. 468-477) ordnet Schreckers letztes Bühnenwerk in den Gattungskontext der Märchenoper ein [hinzuweisen wäre noch auf den Stoffkreis vom geprellten Teufel, der sich in der Märchen- und Legendener des Fin de siècle einer gewissen Beliebtheit erfreut.] – PETER P. PACHL (*Wie lässt sich die Wolfsschlucht steigern? Die nächtlichen Beschwörungen des Dr. Daniel Athanasius in Hans Pfitzners Oper Das Herz*, S. 478-497) stellt die von ihm selbst in Rudolstadt 1993 inszenierte, letzte Oper Pfitzners vor (und äußert verhaltene Kritik an der Würzburger Produktion von 2006, S. 487). Ein Berichterstatter (die Kritiken zur Rudolstädter Aufführung sind im Anhang abgedruckt, S. 489-497) fühlte sich durch den Titel an Hauffs Märchen *Das kalte Herz* erinnert (S. 491), aber die Grundidee des Librettos stammt eindeutig aus dem Grimmschen Märchen vom *Gevatter Tod*. Daß Asmus Modiger mit dem Dämon Asmodi identisch ist, dürfte entgegen PACHLS Auffassung (S. 480f.) nicht zweifelhaft sein.

PETER WITTIG (*Schumann, Schubert und der Schuhu. Romantik heute: Anverwandlungen bei*

Hans Neuenfels beziehungsweise Peter Hacks und Udo Zimmermann, S. 498-512), zur „Lieder-Oper“ Schumann, Schubert und der Schnee von Hans Neuenfels (2005) und zu Udo Zimmermanns *Der Schuhu und die fliegende Prinzessin* (1976) nach einem Kunstmärchen von Peter Hacks (der sich nicht als Romantiker, sondern als „Klassiker (...) des sozialistischen Zeitalters“ verstand, S. 506).

AXEL KRESIN (*Ein Eremit in Paris. Michele Carafa: Le Solitaire*, S. 522-531) verweist auf Parallelen zwischen dem *Freischütz* und *Carafas Solitaire* (UA Paris 22.8.1822) und schließt auf die „Existenz einer gemeinsamen dramaturgisch-musikalischen Grammatik in der französischen opéra comique wie in der deutschen romantischen Oper“ (S. 529).

MARTIN STERN (*Eine Renaissance-Vita wird romantische Oper. Zur Genese und Rezeption von Hector Berlioz' Benvenuto Cellini (1838)*, S. 532-547) diskutiert das Verhältnis des Librettos zu den Quellen (neben Cellinis Autobiographie-E.T.A. Hoffmanns *Novelle Signor Formica*, S. 537) und findet die Gründe für den Mißerfolg der Oper bei der UA 1838 in Kühnheiten der Musik und der Handlungsführung (S. 544-546).

FERENC BÓNIS (Hunyadi László von *Ferenc Erkel und die Herausgestaltung des Opern-Repertoires im Pester Nationaltheater 1837-1849*, S. 586-593), zum Spielplan des Theaters (28 it., 13 frz., 11 ungar., 10 dt. Opern, großenteils neue Werke, S. 589) und zu Erkels 1844 (nicht, wie S. 590 irrtümlich angegeben, „1884“) uraufgeführten historischen Oper. – VLASTA REITTEREROVÁ (*Eine Entwicklungsphase auf dem Weg zur tschechischen Nationaloper*, S. 594-612), zur Prager Oper unter Wenzel Müller (1806-1817) und Weber, die beide „gescheitert“ seien (S. 599), zu den Anfängen der Oper in tschech. Sprache (František Škroup, Singspiel *Dráteník*, Text J.K. Chmelenský, 1826, S. 602; weitere Opern von Škroup und Jan Fridrich Kittl [der Wagners Libretto *Bianca und Giuseppe – Die hohe Braut* – vertonte, S. 609]): „Das Herz des tschech. Publikums gehörte in der ersten Etappe der nationalen Bewegung – im Schauspiel wie in der Oper – nicht den patriotischen Heldenstücken nach den mythologischen oder historischen Stoffen, sondern dem komischen Genre. In der zweiten Etappe kamen die märchenhaften Themen dazu“ (S. 610). – EDITH JACHIMOWICZ (*Die Geburt der russischen Oper aus dem Geiste der Romantik*, S. 622-632) erinnert an Aleksej Nikolajewitsch Werstowskij, der 1828 die „erste russ. Oper“ *Pan Twardowskij* komponierte (S. 624f.), Glinka, Dargomyschski und Anton Rubinstein sowie an den Bühnenbildner Andrej Roller.

*ARNE STOLLBERG, *Der „allertragischste Kampf und Sieg“? Schuberts Vierte Symphonie im Kontext der zeitgenössischen Tragödientheorie*, aus: Schubert: Perspektiven 7 (2007), S. 137-224

Die umfassend dokumentierte Studie versteht die *Vierte Symphonie* als „Schuberts Beitrag zum ‚poetischen Wettstreit‘ der Mitglieder des ‚Tugendbundes‘“ (S. 175; zum oberösterreichischen ‚Tugendbund‘ um Anton von Spaun und Anton Ottenwalt S. 163ff.). Obwohl es um Instrumentalmusik geht, sind die Abschnitte zur „Wiener Debatte um das Wesen des Tragischen“ (S. 143) am Beginn des 19. Jhs, zur Rezeption von Schillers Tragödientheorie und zum Nachleben des „stoisch josephinischen Tugendideals“ (S. 171) bei Heinrich Joseph von Collin (S. 171-173 zu Metastasio als Vorbild für Collins Trauerspiel *Regulus*) etc. auch für die Theater- und Operngeschichte von Interesse.

SAVERIO LAMACCHIA, *Il vero Figaro o sia il falso factotum. Riesame del Barbiere di Rossini*.

Prefazione di PHILIP GOSSETT (Tesi, 9), Torino: De Sono 2008, XVI + 318 S. [nel cd-rom allegato il libretto d'opera con le varianti della partitura]

Kann man über Rossinis bekannteste Oper noch etwas Neues sagen? Man kann – angefangen beim Titel, der eben nicht *Il Barbiere di Siviglia*, sondern *Almaviva, o sia L'inutile precauzione* lautet. PH. GOSSETT weist in seinem Vorwort (S. IX) darauf hin, daß die neue krit. Edition von PATRICIA B. BRAUNER zahlreiche Irrtümer früherer Ausgaben korrigiert; LAMACCHIA konnte sie noch nicht benutzen, in seiner in Bologna 2005 angenommenen Dissertation (S. XV) wertet er aber erstmals die Dokumente aus dem Besitz des Impresario Francesco Sforza Cesarini vollständig aus (seit 1992 sind die Originale zugänglich, vgl. S. 1f.).

Freilich ist die Grundthese dieses wichtigen Buches gerade nicht neu: Daß Almaviva den Erfolg bei Rosina nicht Figaro verdankt, der „un *machiniste* molto più goffo che astuto“ ist (S. XIV), konnte man ähnlich schon vor über 100 Jahren bei FR. SARCEY lesen (vgl. S. 275n); im übrigen steht Figaro, der sich ständig ingeniose Intrigen ausdenkt, die aber sämtlich scheitern, in einer Tradition komischer Dienerfiguren seit der Antike (vgl. S. 283; ähnlich erfolglos wie Figaro ist z.B. auch Volpino in Ariosts Komödie *La Cassaria* von 1508). [Figaros Mißerfolge bringen den Grafen der Hochzeit und die Handlung der Komödie ihrem glücklichen Ende nicht näher; deshalb sind sie ‚komische Handlung‘, die als „gag comiche tendenzialmente estranee al procedere dell'azione“ (so S. 275n) nicht sehr glücklich beschrieben ist.] Freilich ist der Graf noch ungeschickter als der Barbier und daher auf dessen Hilfe dringend angewiesen (vgl. S. 124): In den Tagen oder Wochen, in denen Almaviva Rosinas Balkon belauert, hat er es noch nicht einmal geschafft, einen von Bartolos Dienern zu bestechen, der ihn über die Verhältnisse im Haus hätte aufklären können (vgl. I 2)! Auch bei seinem Auftritt als Don Alonso (II 2) hat er sich nicht überlegt, wie es nach „Pace e gioia“ weitergehen soll, in seiner Hilflosgkeit fällt ihm nichts Besseres ein, als Bartolo Rosinas Brief zu zeigen. Daß er zuletzt sein Ziel erreicht, hat er einzig und allein dem Zufall zu verdanken (vgl. S. 278).

Die Auffassung, mit dem ‚Bürger‘ Figaro erobere ein neuer Menschentyp das Theater (S. 281), wird mit Recht als Rückprojektion späterer Entwicklungen zurückgewiesen (S. 296); leider ist solche Programmheft-Poesie sehr zählebig, und es wird wohl noch einige Zeit dauern, bis es auch der letzte Provinzdramaturg verstanden hat. Den Unterschied zwischen dem *Barbier* und der *Folle journée* bzw. den *Nozze* macht dabei das (von LAMACCHIA nicht erwähnte) *Ius primae noctis* aus: Im von den Aufklärern in polemischer Absicht (als Feudalismuskritik) erfundenen ‚Herrenrecht‘ liegt jenes kritische Potential, das dem *Barbier* fehlt. (Außerdem verändert sich vom ersten zum zweiten Stück der Trilogie die Aktantenstruktur: Im *Barbier* ist Almaviva Subjekt der Komödienhandlung [und damit Identifikationsfigur], Figaro ist sein Helfer; in der *Folle journée* ist Figaro Subjekt, der Graf wird zum Gegenspieler.)

Faszinierend ist das erste Kapitel zur Genese der Oper (S. 1-42): LAMACCHIA zeigt, wie der unglückliche Francesco Sforza Cesarini, der die Intendanz des Teatro Argentina keineswegs freiwillig übernommen hatte (S. 6f.), viel zu spät renommierte Sänger zu engagieren suchte; die Primadonna Righetti Giorgi war bestenfalls zweite Wahl (S. 17-20), prominentestes Mitglied der Truppe war der Tenor Manuel García, den folglich die einzige neu komponierte Oper dieser Karnevalssaison ins Zentrum zu rücken hatte: Nicht nur der Titel *Almaviva* ist eher als Verbeugung vor García denn mit der Rücksicht auf Paisiello zu erklären (S. 38f.). Die Untersuchung von Garcias Repertoire (S. 43-90) zeigt, daß er den Typ des (‚männlichen‘) ‚tenore baritonale‘, nicht den des ‚tenore contraltino‘ vertrat; die Partie des Almaviva ist auf seine Möglichkeiten zugeschnitten, daß sie später (und bis heute) meist mit ‚tenorini‘ (‚tenori contraltini‘) besetzt wird, ist insofern problematisch.

Die folgenden Kapitel vergleichen Sterbinis Libretto mit der Komödie von Beaumarchais und der (anonymen, vgl. hier 12,6f.) it. Bearbeitung für Paisiello (S. 91-163; wichtig der Hinweis auf Garcias eigene Oper [nach d'Aucourt de Saint-Justs Libretto für Boieldieu] *Il califfo di Bagdad* als Quelle für den colpo di scena im ersten Finale, S. 140f.) und bieten sorgfältige musikalische Analysen (S. 165-269; u.a. zu Almavivas Arie „Cessa di più resistere“, S. 254-268).

Inzwischen ist auch die **deutsche Übersetzung** dieses Buches erschienen: SAVERIO LAMACCHIA, *Der wahre Figaro oder das falsche Faktotum. Neubewertung des Barbieri di Siviglia von Rossini*. Übersetzung von MARCUS KÖHLER (Schriftenreihe der Deutschen Rossini Gesellschaft, 7), Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2009, XIII + 344 S. – Vgl. auch die Besprechung (der it. Ausgabe) von MARCO EMANUELE in *La Gazzetta* 19 (2009), S. 67-70 (s.u.)

Mosè in Egitto – Moïse et Pharaon, a cura di EMILIO SALA (I libretti di Rossini, 15), Pesaro: Fondazione Rossini 2008, LX + 550 S.

Die verdienstvolle Libretto-Reihe aus Pesaro ist genauso alt wie die *Mitteilungen* (Bd 1 erschien 1994), wurde hier allerdings erst ab 1997 besprochen (vgl. hier 4,13f. zu Bd 1 und 2). Der neueste Band faßt den italienischen *Mosè* und den französischen *Moïse* zusammen. Das Verhältnis der beiden Werke zueinander ist gut erforscht (vgl. schon P. ISOTTAS Arbeiten aus den 70er Jahren); wie üblich werden die wichtigsten Etappen der Überlieferungsgeschichte (im Facsimilé) dokumentiert: Tottolas Libretto der Uraufführung (Neapel 1818, S. 233-268), das Buch zur Wiederaufnahme in Neapel 1819, bei der *Mosè* Pregoiera im III. Akt eingefügt wurde (S. 271-304), und das zweisprachige (it./frz.) Libretto für die Aufführungen im Pariser Théâtre Italien 1821 (S. 307-370); dann der französische *Moïse et Pharaon* (Paris 1827) von Luigi Balocchi und Étienne de Jouy (S. 371-434) nebst dem handschriftlichen Regiebuch von Louis-Jacques Solomé (aufwendig in Rot und Schwarz gedruckt, S. 435-455). Den Schluß bilden zwei it. Rückübersetzungen des *Moïse*: eine anonyme, die in Rom 1827 aufgeführt wurde (S. 459-506), und die allgemein verbreitete von Callisto Bassi (Mailand 1835, S. 507-550).

EMILIO SALAS einleitender Essai *Dal Mosè napoletano al Moïse parigino: contesti e modelli interpretativi* (S. IX-LX) legt im Anschluß an seine früheren Arbeiten den Schwerpunkt auf die Beziehungen zwischen romantischer Oper und dem populären *mélodrame* der Pariser Boulevard-Bühnen; ausführlich analysiert er dabei (S. XXVI-XLVII) das Melodram *Le passage de la Mer Rouge ou La délivrance des hébreux* von Augustin Hapdè (1817; vollständig abgedruckt S. 107-164), neben der *tragedia sacra L'Osiride* von Pater Francesco Ringhieri (Padua 1760; abgedruckt S. 1-105), die Tottola (Libretto Neapel 1818, S. 236) selbst als wichtigen Bezugspunkt nennt, ein Vorbild für Rossinis Oper. SALA hat auch – gemeinsam mit DAVIDE VERGA – einige Stücke aus der Partitur von Henri Darondeau herausgegeben (S. 165-229), darunter vollständig (S. 190-225), die pantomimische Schlußszene (III. Akt Nr. 33bis – 37, vgl. S. 162-164), die den Durchzug der Israeliten durch das Rote Meer und die Vernichtung der Ägypter zeigte. Im Textbuch sind die Musikeinsätze (insgesamt 96 Nummern) am Rand notiert, die Stichwörter sind jeweils markiert. Die Erkenntnisse über die Rolle der Musik im Melodram, die sich so gewinnen lassen, sind über die Beschäftigung mit Rossinis biblischer Oper hinaus von grundsätzlicher Bedeutung.

Hapdès Melodram hat mit Rossinis Oper zweifellos gattungstypische Besonderheiten wie das Streben nach spektakulären Effekten, eine Ästhetik des Interessanten und Rührenden u.a. gemeinsam (S. LVIII). EMILIO SALA kommt das Verdienst zu, diesen (nicht völlig neuen) Aspekt ins Bewußtsein der Rossini-Forschung gehoben zu haben – mit der Konsequenz, daß der ‚anachronistisch-reaktionäre‘ Rossini (vgl. S. XI) plötzlich als ‚moderner‘ Zeitgenosse der Romantiker erscheint (vgl. S. LVIII). – Vgl. auch meine Rez. in *La Gazzetta* 19 (2009), S. 66f. (s.u.).

In der neuesten *Gazzetta* (vgl. zuletzt hier 17, 36) teilt zunächst RETO MÜLLER (*Nicola Vacca* oder *das Schicksal eines Komponisten im Schatten des „strahlenden Sterns“ Rossini*, S. 3-18) die auf Rossini Bezug nehmenden Stellen aus Vaccas Korrespondenz mit (veröffentlicht von JEREMY COMMONS: *Il carteggio personale di Nicola Vacca che si conserva presso la biblioteca comunale filologica di Tolentino*, 2 Bde, Torino: Giancarlo Zedde 2008; vgl. RETO MÜLLERS Rez. im gleichen Heft, S. 70-72); über die Karriere des sicher mit Recht als „compositore minore“ (S. 18; vgl. auch das recht strenge Urteil von CL. TOSCANI, in MGG², Pers., Bd 16, Sp. 1248) eingeschätzten Vaccaj selbst erfährt man wenig. Daß er Rossini für einen heimtückischen Intriganten hielt, solange man annehmen konnte, dieser werde weitere Opern für Paris komponieren (vgl. S. 9), und ihn viel sympathischer fand, als klar war, daß Rossini sich endgültig vom Theater zurückgezogen hatte (vgl. S. 13f.), scheint menschlich verständlich. – MARCO BEGHELLI (*Verdi parodiert Rossini*, S. 19-24) weist erstmals darauf hin, daß die Parodie des Ensembles „Qual mesto gemito“ (aus *Semiramide*) in einem Brief Verdis an Giulio Ricordi (vom 2.7.1886) durch Jux-Verse im Stil romantischer Libretti provoziert wurde, die in einem Brief Ricordis vom 30. Juni enthalten waren (S. 21). [Mir scheint nicht, daß sich Ricordis Verse „an kein genaues Versmaß halten“ (so S. 21): Auf einen *quinario sdruciollo* folgen zunächst ein (ziemlich holpriger) *endecasillabo sdruciollo*, dann vier *quinari doppi* (vv. 3a, 4 a/b, 5 a/b, 6b *sdruciolli*), zwei *endecasillabi piani* und ein *settenario piano*. Vielen *quinari sdruciolli* stehen im *Semiramide*-Ensemble die *Endecasillabi* gegenüber, die der Geist des Nino an Arsace richtet, welcher mit *settenari* antwortet (und übrigens könnte der erste Vers „Oh! fiasco orribile!“ ein Nachklang von Semiramides „Notte terribile!“ im Duett mit Assur (II 3) sein). Natürlich steigert Ricordi die Abfolge der Versformen ins Absurde. – It. *caligine* kann nicht nur „Nebel“, sondern (regional) auch „Ruß“ heißen, so daß man dem jungen Verdi wohl nicht zumuten muß, Tinte mit „Wasserdampf“ (so S. 20) angemischt zu haben.]

Das Interview, das RETO MÜLLER mit Gianfranco Mariotti, Intendant und „Mister R[ossini] O[pera] F[estival]“ anlässlich der dreißigsten Festspiele führte (S. 25-45), gibt interessante Einblicke in die Geschichte der Rossini-Pflege in Pesaro (u.a. zur Bedeutung der kritischen Editionen der Fondazione Rossini für die Aufführungspraxis). – WILLIAM DESNIOU und RETO MÜLLER (*25 Jahre Il viaggio a Reims*, S. 41-58), haben eine Liste der Inszenierungen des dank der Produktion in Pesaro 1984 wiederentdeckten Werkes erstellt, das seitdem „in rund 130 Produktionen gegen 600 Mal aufgeführt“ wurde (S. 43). – Am Ende des Hefts stehen fünf Besprechungen (S. 59-72).

*BERND ZEGOWITZ, *Zwischen Zauberspiel und Besserungsstück*. Eduard Mörikes Regenbrüder, aus: *Euphorion* 103 (2009), 31-49

Rechnet Mörike zu den „Gelegenheitslibrettisten“ (S. 32) und skizziert die Entstehungsgeschichte der 1839 mit wenig Erfolg uraufgeführten Oper (S. 37-40; Musik Ignaz Lachner); das Libretto trage „Züge eines Zauberspiels, einer Märchenoper, eines Besserungsstückes [in der Figur des „rationalistisch-aufklärerischen“ Schulmeisters, den Mörikes Mitautor Hermann Kurz einführte, vgl. S. 47f.], erinnert an die romantische Oper und an die Spieloper der Biedermeierzeit“ (S. 41f.); wichtige Anregungen gab der Text der *Zauberflöte* (S. 42f.). „Dem Stück fehlen insgesamt kontrastreiche Schaubilder mit konflikthaften Handlungssituationen, es fehlt eine typisch opernhafte Dramaturgie, eine zentrale Opposition, die in den verschiedenen Figuren realisiert wird“ (S. 49). [Bedarf Lohengrin wirklich „der Liebe Elsas zur Erlösung aus der Gralswelt“ (S. 44)?]

ELISABETH SCHMIERER (Hrsg.), *Jacques Offenbach und seine Zeit* (Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber: Laaber 2009, 310 S.

Es ist sehr erfreulich, daß die verdienstvolle Reihe sich jetzt Offenbachs angenommen hat: ELISABETH SCHMIERER hat sechzehn Beiträge ausgewählt, „die das musiktheatralische Werk Offenbachs in seinen gesellschaftlichen, politischen und theatergeschichtlichen Kontexten beleuchten“ (Vorwort, S. 7). Daß keiner der Aufsätze vor 1983 erschienen ist und die meisten in leicht erreichbaren neueren Sammelbänden publiziert wurden (drei Beiträge stammen aus den 80er, sieben aus den 90er Jahren, sechs wurden seit 2000 veröffentlicht, der jüngste 2008), ergibt sich aus dem Stand der Offenbach-Forschung.

Außer dem knappen Vorwort (S. 7-10) ist eine „Chronik“ von Offenbachs Leben und Werk (S. 11-23) vorangestellt, die leider überhastet redigiert worden zu sein scheint; etliche französische Namen und Begriffe sind falsch geschrieben („Chevalier de légion d'honneurs“, S. 18, „im Palais-Royaux“, S. 20, „Les Brigands“, ebd., etc.); Adolphe Adam mußte für sein Theater-Privileg nicht 10.000 (so S. 14), sondern 100.000 Francs bezahlen, wie es S. 28 richtig heißt. Königin Victoria war auch nicht die „Stieftochter aus der ersten Ehe von [Michael George] Mitchells Gattin“, wie eine leicht verquere Syntax vermuten lassen könnte (S. 13). Daß *Les Chaines de fleurs* eine Schauspielmusik ist, hätte man der Deutlichkeit halber dazu sagen können (S. 19). Entgegen der Ankündigung im Vorwort (S. 10), für Offenbachs Bühnenwerke werde nur die Bezeichnung ‚Opern‘ verwendet, ist auch von ‚Operetten‘ die Rede (z.B. S. 17, 18, 19).

Der Band gliedert sich in drei Kapitel: Unter der Rubrik **Theatertraditionen, Gattungen und Spielstätten** erscheint zunächst MATTHIAS BRZOSKAS Überblick *Jacques Offenbach und die Operngattungen seiner Zeit* (1991, S. 27-36; interessant der Versuch, die drei Akte der *Contes d'Hoffmann* mit ‚opérette‘, Drame lyrique und Melodram zu verbinden, S. 34f.). PETER HAWIG, *Offenbachs Bouffes-Parisiens. Ein Knotenpunkt nicht nur des französischen Musiktheaters* (S. 37-45), vgl. hier 14,46. – RALF-OLIVIER SCHWARZ, „*Es ist das lustigste Theater in Paris*“. *Musik und Bühne am Théâtre du Palais-Royal. 1831-1860* (2007, Auszug aus der Diss. des Verf., S. 46-64; u.a. zu Labiche, S. 51-53 [das Urheberrecht an dem S. 48 Bayard zugeschriebenen Satz „Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux“ hat Voltaire]). – JEAN-CLAUDE YON, *Das gefährliche Débit Offenbachs an der Opéra-Comique: Barkouf (1860)*, vgl. hier 4,12 (zu Entstehungsgeschichte, Gattungsproblematik und Reaktionen der Presse; die dt. Übers. formuliert manchmal unglücklich – „das Schicksal des vorhergehenden Vizekönig [sic], der von seinen Ergebenen aus dem Fenster geworfen wurde“, S. 69; die Leute in Lahore haben eine seltsame Art, ihre Ergebenheit zu zeigen (frz.: „ses sujets“) –, einige Versehen sind sinnstörend: „Alles gleicht ebenso sehr einer Uraufführung, die gelingt, wie einer Uraufführung, die durchfällt“, S. 70, l. „Nichts gleicht einer UA, die gelingt, so sehr wie eine UA, die durchfällt“; „Die kurze Laufbahn von *Barkouf* wurde niemals beendet“, S. 71, l. „Damit war die kurze Karriere von *B.* beendet“; „Theater, das man nicht zählen kann“, S. 72 l. „Theater, das man nicht beim Namen nennen darf“). – WALTER OBERMAIER, *Offenbach in Wien* (1999, S. 77-96), zeichnet die Aufführungsgeschichte zu Lebzeiten Offenbachs nach. – HERMANN HOFER (*Konspiration und Kontestation bei Jacques Offenbach. Zum Theater im Zweiten Kaiserreich*, 1999, S. 97-125; vgl. hier 7,26) brennt ein Feuerwerk von Einfällen und Assoziationen ab, das auch nach zehn Jahren noch zum Weiterdenken und zum Widerspruch herausfordert. Das eine oder andere wäre u.a. aufgrund der Forschungen PATOCKAS (*Operette als Moraltheater. Jacques Offenbachs Libretti zwischen Sittenschule und Sittenverderbnis*, Tübingen 2002, kritisch dazu A. GIER, *Operette als Carneval*, Il Saggiatore Musicale 10 [2003], S. 269-285; vgl. auch PATOCKAS Beitrag im vorliegenden Bd, s.u.) zu modifizieren, der zeigen konnte, daß neben und vor der politischen Aktualität (Trivial-)Dramatik und Literatur der Romantik Zielscheiben der Persiflage in den Libretti waren.

Einzelnen **Werken** des Komponisten (und Werkgruppen) sind acht Aufsätze gewidmet. Am Anfang steht ein Klassiker, der allein schon den Erwerb des Bandes lohnen würde: CARL DAHLHAUS (*Offenbachs Kunst der musikalischen Pointe*, 1983; S. 129-138) erschließt auf engem Raum muster- gültig Offenbachs Kompositionstechnik und Charakteristika populärer Musik allgemein. – PETER HAWIG (*Les Contes d'Hoffmann. Legenden, Malheurs und Glücksfälle einer mishandelten Oper*, S.

139-160), vgl. zuletzt hier 17,45. – ROBERT POURVOYEUR, *Les Contes d'Hoffmann. Bruch oder Kontinuität im Schaffen Offenbachs?* (1988, S. 161-171). – HANS-JÖRG NEUSCHÄFER (*Die Mythenparodie in La Belle Hélène*, 1985; S. 172-182); die Mythenparodie ziele wie der originale antike Mythos auf „Entlastung vom Realitätsdruck und Sicherung eines Freiheitspielraums“ (S. 181). – RALPH-GÜNTHER PATOCKA („*Reden Sie nicht chinesisch...!*“ oder Ba-Ta-Clan. *Ein buffonesker Exkurs in französischer Theater- und Revolutionsgeschichte* (2006; S. 183-197), vgl. hier 14,46f. – Ein zweites Kapitel aus der Diss. von RALF-OLIVER SCHWARZ (*Vom Witz des Vaudevilles zum Rausch der Operette: La Vie parisienne*, 2007; S. 198-220) untersucht vor allem die Dramaturgie der *Vie parisienne*, in der Verf. „einen klaren musikalisch-dramaturgischen Entwicklungsbogen“ zu erkennen glaubt (S. 217). (Für Melodien, die in einer Gesangsnummer vorkommen und in einer weiteren (meist instrumentalen) Nummer (selten in zweien) exponiert oder zitiert werden, scheint die Bezeichnung ‚Themen‘, S. 203ff., unglücklich gewählt.) – MICHAEL KLÜGL (*Zweimal Orphée*, 1992; S. 221-237) arbeitet u.a. die Bedeutung des ‚Galop infernal‘ in der Erstfassung von *Orphée aux enfers* heraus und verfolgt den „Wandel von der Operette [1858] zur Revue [1874]“ (S. 229). – ALBERT GIER (*Parodie und Idylle. Die beiden Seiten Jacques Offenbachs und La Périhole*, 2000; S. 238-246) weist auf die enge Verbindung von Satire und Parodie in den ‚Offenbachiaden‘ hin (S. 239f.) und zeigt, daß die (ambivalente, vgl. S. 243) Idylle in *La Périhole* parodistische Elemente nicht ausschließt (S. 243f.).

Unter der letzten Rubrik **Rezeption** erscheinen nur zwei Beiträge, die (wie schon OBERMAIER und HOFER) aus dem wichtigen Thurnauer Band (*Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters*, hg. von R. FRANKE, Laaber 1999) stammen: SUSANNE RODE-BREYMANN („*Gegen die Operettenschande der Gegenwart*“. *Anmerkungen zu den Offenbach-Vorlesungen von Karl Kraus*, S. 249-260), zu den Vorlesungen und dem Streit mit der Universal Edition um (aus Krausens Sicht) nicht werkgerechte Inszenierungen von *Madame L'Archiduc* (1932; vgl. dazu auch die von HAWIG herausgegebenen Briefe von Kraus, dazu unten, 44). – MARION LINHARDT (*Offenbach und die französische Operette im Spiegel der zeitgenössischen Wiener Presse*, S. 261-277) konstatiert das (auch, aber nicht nur auf nationalistischen Vorurteilen gründende) Nachlassen der Offenbach-Begeisterung im Wien der 70er Jahre.

Es folgen ein Bildteil mit überwiegend weniger bekannten Illustrationen (S. 281-294) sowie Werk- (S. 297-301) und Literaturverzeichnis (S. 302-307). Nicht zuletzt als eine Art Leistungsschau der seit einigen Jahren recht aktiven und erfolgreichen Operetten-Forschung, die vom breiteren Publikum bisher jedoch kaum zur Kenntnis genommen wird, ist der Band unbedingt zu begrüßen.

*Bad Ems*er Jacques Offenbach-Journal. Informationen und Berichte für die Mitglieder der Jacques Offenbach-Gesellschaft, Nr. 8, September 2009, 39 S.

Die neue Nummer des Journals (vgl. zuletzt hier 17,43) legt den Schwerpunkt klar auf die ‚Informationen‘: „Offenbach-Spieplan“ mit Terminen für die kommende Spielzeit (S. 13-15), Rückblick „Offenbach auf schweizerischen Bühnen 2008/2009“ von HANS RUDOLF HUBER (S. 19-23), Buch-, CD- und DVD-Besprechungen (S. 24-36; *La Reine Indigo* ist – wenn schon, denn schon – keine „*Fledermaus*-Bearbeitung“ [so S. 27], sondern die Zweitfassung von *Indigo und die vierzig Räuber*)... Außerdem knappe Bemerkungen von HANS-WALTER SCHEFFLER über *Offenbach und Verdi – ein unerforschtes Feld?* (S. 16-18; die Lithographie von ‚Télory‘ – SCHEFFLERS Vermutung, der Name könnte ein Pseudonym sein, S. 16, wird dadurch gestützt, daß man ihn nur ein bißchen schütteln muß, damit *Lotéry* [oder *Lotterie*] herauskommt – zeigt Offenbach als Drehorgelspieler, was nicht unbedingt ein Kompliment für seine Musik ist) und (S. 1, 37-39) etwas zur Entwicklung in Bad Ems, wo der

Stadtrat beschlossen hat, 2009 das Offenbach-Festival (das seit 2008 nicht mehr von der Jacques-Offenbach-Gesellschaft organisiert wird) ausfallen zu lassen – womit sich einmal mehr zeigt, wie schnell etwas mit viel Geduld und Mühe Aufgebautes vor die Hunde gehen kann.

*Jacques Offenbach, *Die Reise in den Mond (Le Voyage dans la lune)*. Opéra-féerie in vier Akten (23 Bildern). In der deutschen Bearbeitung von Karl Kraus hg. und kommentiert von PETER HAWIG, 4 Teile, Offenbach-Studien 161-164 = Bad Emser Hefte 296.1-4, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2009, 133 S.

Anfang Mai 2009 fand in Bern eine kleine Tagung über den Mond im Musiktheater statt (vgl. hier 17,17; inzwischen ist klar, daß die Akten publiziert werden); etwa gleichzeitig wurde eines der Referenzwerke, das im Original schwer greifbar ist, immerhin auf deutsch wieder zugänglich gemacht: Nach den Karl Kraus-Fassungen der *Bavards* (vgl. hier 6,21f.) und des *Pont des soupirs* (hier 17,46) hat der unermüdliche PETER HAWIG jetzt *Die Reise in den Mond* nach dem Typoskript im Karl-Kraus-Archiv der Wiener Stadtbibliothek herausgegeben (vgl. S. 121). Kraus weicht hier stärker als sonst von Offenbach ab, manches ist weggelassen (einiges hat der Hrsg. nach dem frz. Original wieder eingefügt), anderes ergänzt oder umgestellt, auch der Schluß ist verändert (Nachweise in den Anmerkungen, S. 110-124). Natürlich vermittelt Krausens Fassung dennoch eine recht genaue Vorstellung von der originalen Féerie (von der z.B. in Jérôme Savarys legendärer Inszenierung an Felsensteins Komischer Oper [1978] nach Ausweis des Textbuchs weit weniger übrigblieb). Das „Editorische Nachwort“ (S. 115-133) würdigt das Stück im Gattungskontext der Féerie und zeichnet die Rezeption nach, ehe die Herausgeber-Entscheidungen begründet werden. [Daß die Welt auf dem Mond nicht als „stringente utopische Gegenwelt gesellschaftlicher Art“ erscheint (S. 116), verbindet Offenbach mit Vorbildern wie der „Folie“ *Nicodème dans la lune* von L.A. Beffroy de Reigny (1790), wo es auf dem Mond genauso ungerecht zugeht wie in Frankreich vor dem Bastille-Sturm. – Das Desinteresse des vom Kritiker Mortier eingeführten „monsieur de l’orchestre“ an musikalischen Fragen (S. 131) ist begreiflich, da er kein Orchestermusiker ist, sondern das Geschehen auf der Bühne von einem ‚Orchestersitz‘ aus verfolgt.]

Wie HAWIGs frühere Kraus-Editionen verfolgt auch diese praktische Zwecke und verzichtet auf den textkritischen Apparat; Offenbach- und Kraus-Enthusiasten werden dem Herausgeber dennoch dankbar sein. Etwas unpraktisch ist die dem Umfang geschuldete Aufteilung auf vier Hefte: Zwar macht der Verzicht auf technische Hochrüstung ein Gutteil des Charmes der Emser Reihe (wie auch der vorliegenden *Mitteilungen*) aus, aber in diesem Fall wäre ein Buch mit Klebe-Bindung wohl doch besser gewesen.

*Karl Kraus, „...die wengleich genußvolle Mühsal einer großen Korrespondenz“. 14 Briefe zu Offenbachs *Madame l'Archiduc in Prag und Essen* (1932), 2 Teile, Offenbach-Studien 171/172 = Bad Emser Hefte 307/308, Bad Em: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2009, 69 S.

PETER HAWIG hat in der letzten Zeit die Offenbach-Pflege von Karl Kraus zu einem der Schwerpunkte seiner Forschungen gemacht (vgl. oben). Jetzt gibt er die Briefe heraus, die Kraus zwischen Januar und Mai 1932 an seinen Bühnenverlag (die Wiener Universal-Edition) und die beiden Theater schrieb, deren *Madame l'Archiduc*-Inszenierungen seinen Vorstellungen ganz und gar nicht entsprachen; am Ende stand die Auflösung von Krausens Verträgen mit dem Verlag, und damit der grundsätzliche Verzicht auf Bühnenaufführungen seiner Übersetzungen bzw. Bearbeitungen von Stücken Offenbachs.

Bei allem Respekt vor Krausens Wortgewalt (und Wortreichtum) und seiner Stil gewordenen Aggressivität (vgl. den Brief Nr. X an die Universal-Edition, S. 40-47) kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß das Bild, das er sich vom musikalischen Lachtheater allgemein und von Offenbach im besonderen machte, zumindest partiell falsch ist: Extempores (und auch Striche) haben gerade in dieser Theaterform von jeher ihren festen Platz (was Geschmacklosigkeiten natürlich nicht rechtfertigt); Offenbach selbst und seine Textdichter waren hier wesentlich toleranter als der Propagandist der Offenbach-Renaissance, an dessen deutschen Fassungen im übrigen manches zu verbessern wäre.

*ROBERT POURVOYEUR, *Jacques Offenbach. Essays zur Rehabilitierung eines Komponisten*. Übersetzt und hg. von PETER HAWIG (Jacques-Offenbach-Studien, 5), Fernwald: Burkhard Muth 2009, 346 S.

ROBERT POURVOYEUR, der hervorragende Operetten- und Offenbach-Kenner aus Brüssel verstarb 2007 (vgl. hier 16,52). Ihm zum Gedenken hat der unermüdete PETER HAWIG eine Reihe von Aufsätzen, die meist in Programmheften oder in der französischen Zeitschrift *Opérette* erschienen waren, gesammelt und erstmals ins Deutsche übersetzt; daß er sich dabei genötigt sah, recht heftig zu redigieren (vgl. S. 13f.), kann bei solchen Gelegenheitsschriften nicht verwundern (mehrfach wurden verschiedene Texte zum selben Werk zusammengezogen, vgl. den Quellennachweis, S. 329-331). Insgesamt sind so 34 Kapitel entstanden, die weitaus meisten davon (25) kürzere oder längere Werkmonographien; hinzu kommen vier meist kürzere Beiträge zu Aspekten der Biographie und des zeitgeschichtlichen Hintergrunds (S. 17-44) und fünf zu „Gattungs- und Stilfragen“ (S. 283-326); u.a. zu Offenbach in Rußland, vgl. hier 15,55.

POURVOYEURS Interpretationen zu den ‚Offenbachiaden‘, den vier Opern und den nach 1870 entstandenen Operetten nehmen immer wieder Bezug auf Kategorien, die der Herausgeber zusammenfassend benennt: „Verkleidung, Mehr- und Doppeldeutigkeit, das Zusammenspiel von Idylle und Parodie“ (S. 73). Eines seiner Lieblingsstücke war *La Princesse de Trébizonde*, in der er (vor den Operetten *Lecocqs*) einen Wendepunkt in der Entwicklung des Repertoires erkannte (S. 129 und passim). POURVOYEURS Auffassung, „dass man Offenbach mit Opernsängern und vollem Orchester darbieten muß“ (S. 24; die Bemerkungen über Hortense Schneiders Stimme, S. 25, stehen dazu zumindest parti-

ell in Widerspruch), wird nicht überall Zustimmung finden.

Hier und da könnte man etwas ergänzen oder präzisieren: Das *Pont des soupirs*-Libretto mag auf Donizettis *Caterina Cornaro* (so S. 88) – wie auch auf Victor Hugo – Bezug nehmen, aber das eigentliche Modell – ein Melodram von 1810 – ist seit R.-G. PATOCKA (*Operette als Moraltheater. Jacques Offenbachs Libretti zwischen Sittenschule und Sittenverderbnis*, Tübingen 2002, S. 160f.) zweifelsfrei identifiziert. – Daß „Troja nach England und Flandern verlegt“ worden sei (S. 96), höre ich zum ersten Mal; sollten hier nicht die angeblichen Stadtgründungen durch trojanische Exilanten („Fränkische Trojanersage“) mißverstanden sein? – Der Name *Périchole* (dazu S. 152) wird meist als *perra chola* ‚indianische (oder Mestizen-)Hündin‘ erklärt. – Für einen detaillierten Vergleich des *Périchole*-Librettos mit Mérimées *Carrosse du Saint-Sacrement* vgl. S. HAUPTMANN (dazu hier 12,39f.). – Was zu möglichen Quellen von Perraults *Barbe-bleue* gesagt wird (S. 184ff.), ist reichlich spekulativ (heranzuziehen wäre z.B. der EM-Artikel *Mädchenmörder*, Bd 8, Sp. 1407-1413). – In die Übersetzung haben sich nur wenige Versehen eingeschlichen: Anders als in der *Périchole* gibt es in den *Brigands* kein „Duett der Notare“ (so S. 79), sondern nur das Duett Fiorellas und Fragolettas vom Notar, der sie trauen soll. *Barbe-bleues*, „à la barbe de mes aïeux“ heißt nicht „bei dem Barte [m]einer Vorfahren“ (so S. 188), sondern „vor ihrer Nase“ (ohne daß sie es verhindern könnten). (Und die Wendung ‚sich schlaun machen‘, S. 66, ist eine Schweinerei.)

Angesichts der Zielsetzung der Texte wird jeder, der sich bei Offenbach ein wenig auskennt, vieles wiederfinden, was er schon weiß; trotzdem erfährt man auch manches Neue, und folgt gern den Ausführungen dieses engagierten Anwalts einer immer noch vernachlässigten Gattung.

*ARNE STOLLBERG, *Mit Beethoven auf „Weltentdeckungsfahrt“*. Richard Wagners Columbus-Ouvertüre und die Metaphorik der Zürcher Reformschriften, aus: *Die Musikforschung* 62 (2009), S. 128-139

Bezieht die im Winter 1834/35 entstandene (S. 129) Ouverture zum Columbus-Drama von Th. Apel auf die in Auseinandersetzung mit Beethovens Symphonik entwickelte Idee des Musikdramas: In *Das Kunstwerk der Zukunft* und *Oper und Drama* sollte Wagner später Beethoven metaphorisch mit Columbus gleichsetzen und ausführen, daß die Symphonie der Wiener Klassik wegen ihrer Nähe zum Tanz dem „Gebot des Wechsels und der Wiederholung“ unterworfen sei, das „quer zu jeder ‚dramatischen Idee‘“ stehe (S. 132); Beethoven habe in der Dritten und der Fünften Symphonie eine Dramatisierung versucht, indem er einen „dichterischen Gegenstand“ zugrundelegte (S. 131), aber auf diese Weise sei die Verständlichkeit der Musik nicht zu gewährleisten (S. 133). Nach der Rückkehr zur Tanzform in der Siebten und Achten Symphonie (S. 133) habe die Neunte dann den „Schritt hin zum ‚erklärenden‘ Drama“ vollzogen (S. 134). – Nach dem aufgegebenen Projekt einer E-Dur-Symphonie sei die *Columbus-Ouverture* „Wagners erster Versuch (...) auf jede konventionelle Formgebung zu verzichten“ (S. 139), und somit eine bedeutsame Etappe auf dem Weg, der zu Wagners Konzeption des Musikdramas führen sollte.

LYNN SNOOK, *Wagners mythische Modelle*, hg. von ULRIKE FELD und WOLFGANG BEHRENS
(Wort und Musik, 71), Anif/Salzburg: Mueller-Speiser 2009, 270 S.

LYNN SNOOK, so die Herausgeber in ihrem Vorwort (S. 11f.), „fand im Musiktheater Wagners uralte Vorgeprägtes, Archetypisches, das sie akribisch auf seinen tiefenpsychologischen Sinn untersuchte“. Auf Einladung Wieland Wagners verfaßte sie seit 1964 Beiträge zu den Programmheften der Bayreuther Festspiele: 1964-1969 zu *Tannhäuser*, *Ring*, *Lohengrin* und *Tristan*, 1974/75 und 1983 zu zwei weiteren *Ring*-Zyklen. Der Sammelband (mit einem Geleitwort von PAMELA ROSENBERG, S. 9f.) nach die Texte der inzwischen über 90jährigen Autorin wieder zugänglich.

Im Zentrum steht dabei der *Ring des Nibelungen*, dem mehr als zwei Drittel des Bandes gewidmet sind: *Weltgeschichte aus dem Mythos* (1975, S. 15-27) zeichnet Wagners Weg von der Geschichte (*Die Wibelungen*) zum Mythos des „göttlichen Helden“ (S.16) nach. – In den *Gedanken zum Umgang mit Mythischem* (1965, S. 28-89) geht Frau SNOOK anlässlich des *Rheingold* u.a. auf Loge-Loki ein (S. 38-42) [ob Wotan „der einstige Anführer des wilden Heeres“ ist (so S. 33) oder ob diese Vorstellung aus einer Dämonisierung des germanischen Gottes in christlicher Zeit entsteht, wäre zu diskutieren]. Als der Mensch schlechthin gilt der (wesentlich vom Denken C.G. JUNGES geprägten) Autorin der Held, „da sich in ihm das Drama seiner Bewußtwerdung darstellt“ (S. 47). Die *Siegfried-Analyse* (S. 57-72) betont mit Recht die Nähe zum Märchen. Die *Götterdämmerung* führt in Frau SNOOKS Lesart dazu, daß „die Menschen eigenen Verstand und eigenes Gedächtnis haben und die Freiheit, damit wissend zu werden in Brünnhildes Liebe – oder Hagens fanatischer [sic] Machtgier zu verfallen“ (S. 89).

Die zweite große *Ring*-Studie, *Richard Wagners Mythische Modelle. Essays zur Erklärung der archetypischen Charaktere der Ring-Tetralogie* (1974, S. 90-178), sucht „die symbolische Bedeutung der Götter, der Elementargeister und -regionen und ihrer magischen Stiftungen wie Gold, Ring und Schwert innerhalb der Tetralogie sowie ihrer psychologischen Verwandtschaft zu den überlieferten Vorbildern“ zu erhellen (S. 92). Behandelt werden: der Rhein („die ich-auflösende wie ich-regenerierende und schöpferische Kraft des Unbewußten“, S. 93); die Rheintöchter (Nixen); Alberich („seine höchste Vernunft ist Ökonomie“, S. 98), Gold (das Rheingold, „eine Lebens- und Liebeskraft, deren kosmisches Du die Sonne ist“, S. 101, und der Hort); Walhall (Vergleich mit den altord. Quellen); Fricka („die archetypische Figuration des Weiblichen in seiner immer gleichbleibenden, bewahrenden Eigenart“, S. 111); Wotan (S. 113-123: ursprünglich ein „Winddämon“, S. 114; das Opfer des Auges wird als „Bund auf Leben und Tod“ mit der „belebten Natur“ verstanden, S. 116; die Ansicht der Nornen, „das Unheil [beginne] mit der Wunde, die Wotan dem Schicksalsbaum zufügte“, muß Frau SNOOK für falsch halten, S. 118 [vgl. aber die Parallele zu Rousseau!]; Hauptfehler des „wetterwendischen“ Gottes sei mangelndes Verantwortungsbewußtsein, S. 118f.); Freia (zu vanischer und asischer Religion); Fafner und Fasolt (zu Riesen in der altord. Kosmologie); Froh (Fruchtbarkeitsgott); Donner (in german. Zeit „der menschennaheste der Götter“, S. 137); Loge („Widersacher der Götter wie der niederen Naturwesen“, S. 142; „Archetyp des göttlichen Schelms“, S. 145 [Loge hat zwar „zum Bau der Burg nicht geraten“, S. 140, sehr wohl aber zur Übereinkunft mit den Riesen, vgl. Wotan: „Der zum Vertrag mir riet, / Versprach mir Freia zu lösen;“ wie man Loges Einschränkung: „Mit höchster Sorge / Drauf zu sinnen, / Wie [das Pfand] zu lösen, / Das – hab' ich gelobt“ zu bewerten ist, wäre an anderer Stelle zu diskutieren]); Mime; der Ring; Nibelheim; die Nibelungen (die Zwerge stünden für „geträumte oder tätige Befriedigung durch emsiges Sammeln und Schaffen im Kleinen“, S. 159); Erda („das beseelte Agens allen Lebens“, S. 161; Zeugung der Walküren als „matriarchal bestimmter Mutter-Sohn-Inzest“, S. 163); Schwert (daß Siegmund das Schwert gewinnt, „der entscheidende Moment des Übergangs vom Naturgesetz zum Menschengesetz“, S.168; Wotan muß es zerschlagen, weil „der Mensch dieses Schwert nicht allein gegen den Menschen, sondern auch gegen die Götter erheben kann“, S. 169); Brünnhilde (ihre Auflehnung gegen Wotan markiere den „Übergang von den Göttergeschichten zu den Heldensagen und Märchen“, S. 175); die Walküren („leichenfressende Dämonen“, die zu „strahlenden Himmelsbotinnen aus Walhall“ wurden, S. 175f.).

Die verfluchten Ringe. Vergleichende Anmerkungen zu Andvari, Alberich, Gyges und Sauron, dem Herrn aller Ringe (1983, S. 179-212) stellt Wagners Vorlage, die Geschichte von Andvaris Ring

in der Prosa-Edda (vgl. S. 182f.), Hebbels Tragödie *Gyges und sein Ring* und Tolkiens *Herrn der Ringe* nebeneinander (zu Wagner und Tolkien vgl. jetzt auch ANJA MÜLLER, dazu hier 15,28).

Es folgen einige kürzere Aufsätze (die deutlicher als die Ring-Studien erkennen lassen, daß sich das Mittelalter-Bild seit den 60er Jahren nicht unwesentlich verändert hat): *Sensus numinis. Mythische, sagenhafte und legendäre Wirklichkeit im Tannhäuser* (1964, S. 213-226) versteht Tannhäuser als „Selbstporträt“ des Komponisten (S. 217) und den Venusberg als „numinoses Erleben schöpferischer Gewalt“ (S. 221) [„entsprach“ das Märchen Wagner wirklich „nicht“, wie es S. 215 heißt?]. – „Das Weib erträgt den Himmel nicht“. *Bemerkungen zum Lohengrin* (1967, S. 227-244; der Titel ist ein Stifter-Zitat, vgl. S. 227f.), Elsa als Beispiel für die „Angst des Menschen bei dem Verlust seiner irdischen Gebundenheit und damit seine Angst vor dem Unheimlichen und Übermächtigen“ (S. 228; zum „religiösen Beweggrund“ des Dramas vgl. jetzt STOLLBERG, dazu hier 17,41). – *Zur Vorbereitung auf Wagners Tristan. Urbilder und Vorbilder zum Musikdrama* (1969, S. 245-256) faßt die Geschichte nach dem Roman Gottfrieds von Straßburg und den älteren Quellen zusammen.

Den Schluß bildet der Aufsatz, durch den Wieland Wagner auf LYNN SNOOK aufmerksam wurde: *Märchen und Mysterium. Gedanken zur Sinndeutung der Frau ohne Schatten* (1964, S. 257-269), zeichnet den Weg der Figuren zur „liebenden Vereinigung der Gegensätze (...) aus der neues Leben erwachsen kann“ nach (S. 269).

Daß die Beiträge in diesem Band fast 50 Jahre alt sind, merkt man paradoxerweise vor allem daran, daß sie glänzend geschrieben sind (das Resumé des *Herrn der Ringe* z.B. ist ein Meisterstück) und von der sprachlichen Unbeholfenheit vieler heutiger Dramaturgen und Kollegen scharf abstecken; dafür kann man auch die eine oder andere unterdessen problematisch gewordene Denkfigur in Kauf nehmen.

STEPHAN MÖSCH, *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit. Parsifal in Bayreuth 1882-1933*, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart – Weimar: Metzler 2009, 455 S.

Es kommt nicht oft vor, daß eine wissenschaftliche Arbeit (STEPHAN MÖSCHS Untersuchung wurde im SS 2008 in Bayreuth als Habilitationsschrift angenommen, vgl. S. 454) binnen kürzester Zeit in zahlreichen überregionalen Zeitungen und Publikumszss. besprochen und einhellig als Pionierleistung gewürdigt wird. (Und würde bei der Kritikerumfrage der Zeitschrift *Opernwelt* neben der Inszenierung, dem Opernhaus, dem Sänger / der Sängerin des Jahres auch das Musikbuch des Jahres gekürt, dann hätte diesmal der Herausgeber MÖSCH [sieben Stimmen] vor JÜRGEN KESTING [fünf Stimmen für *Die großen Sänger*] gewonnen.) In der Tat vermittelt die gründliche Untersuchung der Bayreuther Aufführungsgeschichte des *Parsifal* in den ersten 50 Jahren viele überraschende Einsichten und eine in mancher Hinsicht neue Sicht des Werkes.

Die theoretischen Überlegungen des ersten Kapitels (S. 1-20) führen die Kategorie des „Intentionstexts“ als eines „heuristischen Scharniers“ zwischen (schriftlich fixiertem) „Struktursinn“ und (nur z.T. in Form von Vortragsbezeichnungen u.ä. notiertem) „Aufführungssinn“ ein (S. 20); konkret geht es um die „Summe der Informationen aus Eintragungen in Partituren, Orchesterstimmen, Sänger-Klavierauszügen, Regie-Auszügen, Probennotaten, Aufführungsprotokollen und Ähnlichem“ (S. 16). Dieses Material hat MÖSCH zum ersten Mal systematisch gesichtet und dabei wichtige neue Quellen erschlossen.

Ihrer Analyse ist ein Kapitel zu den „Ideengeschichtlichen Prämissen“ (S. 21-76) vorangestellt. Hier wird rekapituliert, daß die Bayreuther *Parsifal*-Aufführungen durch die Nähe zum Ritual (S. 23) ästhetische Distanz vermeiden und Präsenz produzieren (S. 26f.); Religion und Kunst verschmelzen zur Einheit (S. 37), wobei „Wahrheit des Glaubens dadurch entsteht dass und nicht was

man glaubt“ (S. 38). Wagners „schopenhauerisch gefärbtes Christentum“ (S. 39) verbürgt keine Eindeutigkeit: „*Parsifal* erscheint Wagner stets in anderem Licht“, da „das Werk, sein Auftrag und seine Wirkung (...) sukzessive (und nicht selten widersprüchlich) mit Sinnhorizonten angereichert“ werden (S. 72). Diese offene Konzeption wirkte sich auf den Aufführungsstil aus: Wagner sah „Textualität und Performativität in einem flexiblen Verhältnis“, während seine Nachfolger den Aspekt der Präsenzproduktion abwerteten und „Werktreue als Buchstabentreue“ verstanden (S. 75).

Das dritte Kapitel (S. 77-158) widmet sich der Uraufführung 1882, wobei zu Inszenierung (z.B. zur Beleuchtung, S. 101-103; oder zu Tableaux als „Momenten überhörender Erstarrung“, S. 109 und ff. [wobei auch mögliche Einflüsse des Grand Opéra zu bedenken wären]), zu den Sängern (S. 115ff.), zum Orchesterklang (S. 141ff.) zahlreiche faszinierende Details mitgeteilt werden. U.a. werden erstmals die Briefe der darstellerisch überzeugendsten Kundry des Uraufführungsjahrs, Marianne Brandt, an ihre Schwester ausgewertet (zu ihr S. 117-127; Auszüge S. 398-411 – ihrer Einschätzung, Cosima sei „eine falsche Katze“, S. 410, wird man schwerlich widersprechen können). Nicht nur die Hilflosigkeit des Regisseurs Wagner wird deutlich (S. 123), auch über den Klang einzelner Instrumente (S. 144ff.), den akustisch ungünstigen Platz des Dirigenten (S. 151) und anderes mehr erfährt man viel Neues und oft Überraschendes.

Das folgende Kapitel zu „Aufführungspraktischen Strategien“ (S. 159-251) zeichnet die Entwicklung von Wagner zu Cosima nach: Für den Komponisten selbst bestand kein Gegensatz zwischen Kantilene und sprachnaher Deklamation, er strebte nach einer „pragmatischen Koordination von italienischer Stimmkultur und deutscher Sprache“ (S. 164), verfügte aber nicht über das gesangstechnische und -didaktische Wissen, um dieses Ziel zu erreichen: Sein grundlegender Irrtum bestand darin, Gesangsschulung durch „Sprecherziehung“ zu ersetzen (S. 169f.); Cosima hielt an dieser Methode fest. – Die Analyse der musikalischen Quellen (Liste S. 187-195) zeigt, „dass Wagner die zur Statik tendierenden Parameter der *Parsifal*-Partitur durchweg mit einem Vortrag kombiniert wissen will, der für Verflüssigung sorgt“ (S. 196).

Ein eigenes Kapitel (S. 255-315) ist dem ersten *Parsifal*-Dirigenten Hermann Levi gewidmet; MÖSCH kann zeigen, daß Wagner den von Ludwig II. favorisierten Levi widerwillig akzeptierte und ihn drängte, sich taufen zu lassen (S. 265f.). Wagner habe die „Selbstvernichtung“, die er den Juden abverlangte, als „mental Identitätswechsel“ verstanden (S. 301). „Es blieb Cosima und ihren Mitarbeitern vorbehalten, im Sinne eines Ideologietransfers das ambivalente Christentum des *Parsifal* als germanisches zu vereindeutigen“ (S. 315). Cosimas Briefe zeigen, wie perfid sie sich Levi gegenüber verhielt; und es ist bedrückend, wenn der bedeutende Künstler, der sich unbedingt mit Wagners Werk identifiziert, der Witwe resigniert schreibt, er wisse, „daß Sie mein ganzes Wesen, mein bloßes Dasein als etwas Ihnen Feindliches, Ihre Kreise Störendes empfinden“ (S. 296).

Das letzte Kapitel (S. 319-387) betrachtet „*Parsifal* als konserviertes Theater“. Für Cosima wurde Richard Wagners Inszenierung zum „Katalysator“ ihres Aufführungsideals (S. 319), inszenierend übertrug sie die *Parsifal*-Ästhetik auf die anderen Werke (S. 326). Dank ihrer „ideologischen Fixierung auf die Sprache“ (S. 338) wurde „das Musikdrama zunehmend als angereichertes Sprechdrama verstanden und verengt“ (S. 342). Die Interpretation Karl Mucks, der *Parsifal* in Bayreuth von 1901 bis 1930 dirigierte, entsprach mit ihren langsamen Tempi „weniger dem Modell, das Wagner mit Levi erarbeitet hatte, als vielmehr jener Sakralisierung des Werks und der Festspiele, die unter Cosima stattfand“ (S. 348). Die letzten Abschnitte zeigen, wie „völkische“ Gesinnung und „arisches Christentum“ im Umfeld der Festspiele immer mehr Widerhall fanden: Unter Siegfried Wagner wurde Bayreuth zu einem „Zentrum des radikal-konservativen Widerstands gegen die Weimarer Republik“ (S. 385).

STEPHAN MÖSCHS Buch leistet einen wichtigen Beitrag zum Verständnis des *Parsifal*, der Ästhetik und Ideologie Wagners wie auch der deutschen Geschichte und wird für lange Zeit die Grundlage jeder Beschäftigung mit dem Thema sein müssen. Übrigens: Dafür, daß ihm etwas fast Unmögliches gelungen ist – einen deutschen Verlag dazu zu bewegen, die Fußnoten da zu placieren, wo sie hingehören, nämlich am Fuß der Seite – hätte er eigentlich einen Sonderpreis verdient.

*FRANK PIONTEK, „Wie ein tiefer Traum lag die märchenhafte Lagunenstadt“. *Richard Wagners Venedig*, aus: Festspielnachrichten (Bayreuth) 2009: Parsifal, S. 2-14

Eindringliches „Porträt Venedigs, wie Wagner es sah“ (S. 2). Die oft zitierte Aussage „Alles wirkt objectiv, wie ein Kunstwerk“ (vgl. S. 4) muß man wohl mit dem bewußten Verzicht auf Teilnahme am gesellschaftlichen Leben zusammensehen (vgl. den „Reiz des Schauspiels, der sich mir nur als objectivem Beobachter bietet“, S. 5). Wichtig die Hinweise zum Einfluß von Wagners Venedig-Erlebnis auf den *Tristan* (S. 8ff.): „Das mehrdeutig Schwimmende, das traumhaft Changierende des Wassers auf dem Canal wurde in der großen Duettscene des zweiten Akts zum Klang“ (S. 12).

**The Cambridge Companion to Gilbert and Sullivan*. Ed. by DAVID EDEN and MEINHARD SAREMBA, Cambridge: Cambridge University Press 2009, xiii + 274 S.

MEINHARD SAREMBA, der unermüdliche Protagonist Sullivans (und Geschäftsführende Vorsitzende der 2009 gegründeten Deutschen Sullivan Gesellschaft) hat gemeinsam mit den prominentesten englischen Spezialisten ein Handbuch publiziert, das den Schwerpunkt auf die musikalische Seite der Savoy Operas legt (vgl. S. xiii). Die sechzehn Beiträge behandeln vier Themenkomplexe:

Background (historisch, künstlerisch, kulturell, vgl. S. xiii): DAVID EDEN (*Savoy Opera and its discontents: the theatrical background to a quarrel*, S. 3-21) rekapituliert die Vorgeschichte der Burleske auf dem engl. Theater (S. 3-7) und zeigt (an zahlreichen Zeugnissen der Betroffenen selbst) die unterschiedlichen künstlerischen Positionen von Gilbert und Sullivan auf (S. 6-20). [Das Problem dürfte sein, daß im komischen Musiktheater der Versuch, „realistisch“ „characters of flesh and blood“ darzustellen (S. 14; ich schlage vor, künftig bei allen Operntagungen und -diskussionsrunden eine Spärbüchse aufzustellen, in die jeder, der diese unsägliche Floskel benutzt, 2 € einwerfen muß), offenbar unweigerlich zu treuherziger Sentimentalität führt: Die Gattung verlangt nach (irgendeiner Form von) karikatürer Überzeichnung. In der it. Opera buffa leistet dies die hochgradige Standardisierung musikalischer Formen und Topoi, bei Offenbach und seinen direkten Nachfolgern die gewollte Disparität von Text und Musik, in den Savoy Operas Gilberts wortspielerischer Witz. Da Sullivans Musik ihrerseits kaum karikaturale Züge aufweist, dürfte Gilbert (wohl nicht völlig zu Unrecht) befürchtet haben, daß sich die ‚menschlich wahren‘ komischen Opern irgendwo zwischen Butzenscheiben-Romantik und Kitschtragik, wie sie beim späten Lehár zu sich selbst kommen sollte, positionieren müßten]. – WILLIAM PARRY (*Identity crisis and the search for English opera: the Savoy Theatre in the 1890s*, S. 22-35) situiert Sullivans Bühnenwerke (mit und ohne Gilbert) im Rahmen des Savoy-Repertoires (interessant der Hinweis auf die – in Pipers Enzyklopädie nicht erwähnte – Bearbeitung von Chabriers *Étoile* [1899, S. 32f.], die, da Sullivan die Musik „disappointing“ fand, wohl wirklich von Chabrier in die Partitur eingegriffen haben muß). – BENEDICT TAYLOR (*Resituating Gilbert and Sullivan: the musical and aesthetic context*, S. 36-49) nennt die Ursachen, die bis in die jüngste Zeit einer adäquaten Sullivan-Rezeption entgegenstanden; Mißtrauen gegenüber Eklektizismus (S. 42), Gering-schätzung des Komischen (S. 44f.) und nicht zuletzt die Auswirkungen des D'Oyly Carte-Monopols (S. 47). – MEINHARD SAREMBA (*We sing as one individual? Popular misconceptions of ‚Gilbert and Sullivan‘*, S. 50-66) setzt sich kritisch mit einigen ‚Mythen‘ der Rezeptionsgeschichte auseinander: Die Savoy Operas seien wesentlich Schöpfungen Gilberts (S. 51-54); es handle sich um Operetten (S. 54-56 [bekanntlich entsteht die ‚Operette‘ im modernen Sinn Mitte des 19. Jhs in Frankreich; im 18. Jh. bedeutet das Wort soviel wie ‚Singspiel‘ und kann mit Fug und Recht auf dt. Bearbeitungen der

Nozze di Figaro – mit gesprochenem Dialog anstelle der Rezitative – angewandt werden (zu S. 55)); betont werden die Unterschiede zwischen (dem misanthropisch-spöttischen) Gilbert und (dem respektvoll-empathischen) Sullivan (S. 59; 63); schließlich wird der Auffassung widersprochen, die Werke seien unübersetzbar (S. 64-66). [Statt nach dem Verhältnis der Texte zur viktorianischen Gesellschaft (S. 55f.) sollte man besser nach den Beziehungen zwischen Realität, (deformierten) Abbildern der Realität in Unterhaltungsroman und Boulevardtheater und Gilberts Parodien fragen. Die als Kleinkinder vertauschten Figuren in den *Gondoliers* oder *H.M.S. Pinafore* haben eine wesentlich literarisch-fiktionale Existenz; nur so kann der Matrose Ralph Rackstraw zuletzt im Handumdrehen zum Kapitän werden, ohne je eine Kadettenschule besucht zu haben.]

Im **Focus** stehen charakteristische Elemente und Eigenheiten der Werke: RICHARD SILVERMAN (*The operas in context: stylistic elements – the Savoy and beyond*, S. 69-84) vergleicht Sullivans Musiksprache in den Savoy Operas und den ‚ernsten‘ Werken („different facets of the same Jewel“, S. 82). – HORST DÖLVERS (*The librettos in context: Gilbert's ‚fables in song‘*, S. 85-97) weist auf die bemerkenswert zahlreichen fabelähnlichen Erzählungen in Gilberts Libretti (und in den *Bab Ballads*, S. 95f.) hin, die auf in der viktorian. Literatur beliebte Muster Bezug nehmen (Fabel-Parodien, Fabel-Gedichte und -Lieder mit erotischen Konnotationen). – LAURA KASSON FISS (*This particularly rapid, unintelligible patter: patter song and the word-music relationship*, S. 98-108) denkt über die Form des „song that resembles speech that resembles music“ (S. 99) nach. [Die it. Opera buffa kennt solche Nummern seit dem 18. Jh., vgl. z.B. Figaros „Aprite un po' quegli occhi“ im IV. Akt der *Nozze*; dem Gilbert und Sullivan-Typus vielleicht am nächsten kommt Don Profundos gesungene Liste „Medaglie incomparabili“ in Rossinis *Viaggio a Reims*, aber z.B. auch das gesungene Selbstportrait, mit dem sich Mydas in Suppés *Schöner Galathee* (1865) einführt, wäre hier einzureihen.] Wesentlich scheint, daß es sich um „a triumph of sound over sense“ handelt (S. 107). – MICHAEL BECKERMAN (*Standing still and moving forward: The Mikado, Haddon Hall and concepts of time in the Savoy operas*, S. 109-121) beschreibt *Haddon Hall* als nahezu idealtypisches Beispiel (S. 121) des ‚ikonischen‘, statischen Theaters, dem der ‚dialektisch-dynamische‘ *Mikado* als Folie dient; die Zeitlosigkeit in *Haddon Hall* verweise auf die ‚endlose Vollkommenheit‘ der englischen Lebensform (S. 118). – JAMES BROOKS KUYKENDALL (*Musical contexts I: motives and methods in Sullivan's allusions*, S. 122-135) unterscheidet vier Typen musikalischer Intertextualität: musikal. *couleur locale* (S. 123f.); Komik infolge eines „calculated mismatch between a character and his expression“ (z.B. Parodie von Händels heroischem Stil, S. 124-126); Übernahme von Strukturmodellen wie der *Solita forma* der it. Oper (S. 126-129) und stilist. Übereinstimmungen, z.B. mit Mendelssohn (S. 129-134). – MARTIN T. YATES (*Musical contexts II: characterisation and emotion in the Savoy operas*, S. 136-149) illustriert an Beispielen verschiedene Techniken musikal. Charakterzeichnung.

Reception: Der Regisseur MIKE LEIGH (*Topsy-Turvy: a personal journey*, S. 153-176) berichtet über die Entstehung seines Films *Topsy-Turvy* (1999) und gibt zuletzt (S. 162-176) einen Überblick über die Szenenfolge und verwendete Musik. – IAN BRADLEY (*Amateur tenors and choruses in public: the amateur scene*, S. 177-189) kann eine ungebrochen lebendige Tradition vermelden: Bis heute spielen ca. 150 britische Amateurtruppen ausschließlich, und etliche haben weitere gelegentlich Gilbert und Sullivan (S. 184; auch in den USA, Australien, Kanada... gibt es regelmäßige Aufführungen u.a. an Schulen und Universitäten, vgl. S. 185f.). – STEPHANIE PITTS (*Champions and aficionados: amateur and listener experiences of the Savoy operas in performance*, S. 190-200) faßt die Ergebnisse einer Umfrage unter Mitwirkenden und Zuschauern beim Gilbert und Sullivan Festival in Buxton 2001 zusammen.

RAYMOND KNAPP (*How great thy charm, thy sway how excellent! Tracing Gilbert and Sullivan's legacy in the American musical*, S. 201-215) möchte den Modellcharakter der Savoy Operas an einigen „broad topics“ (S. 203) aufzeigen:

Textvertonung (S. 203-207), bzw. „tension between following poetic declamation and finding a complex sung rhythm“ (S. 204) [dieser Aspekt ist sehr wichtig, und sollte unbedingt einmal auf breiterer Basis untersucht werden. Das hier „sprung rhythm“ genannte Phänomen dürfte eher für die Gattungen des komischen Musiktheaters allgemein als für Sullivan im besonderen charakteristisch sein, vgl. ein Beispiel aus Offenbachs *Vie parisienne* (Text Meilhac und Halévy): In Bobi-

nets und Gardefeu Couplets (I 5) wird aus „Allons-y donc, et, dès demain [Jamben], / Repeuplons les salons du faubourg Saint-Germain! [Anapäst]“, „Allons-y donc, et dès demain / Repeuplons les salons du faubourg Saint-Germain“ – und der unterschätzte Walter W. Goetze macht in *Ihre Hoheit – die Tänzerin* (Text Bars und Felix, 1919) aus jambischem „Im Rausch des Glücks, wenn heiß im Kuß das Mündchen brennt“ „Im Rausch des Glücks, wenn heiß im Kuß das Mündchen brennt“ (und entwickelt die Melodie des Refrains aus dem rhythmischen Motiv xxx X); „combination songs“ („introducing two or more songs separately and then joining them together in counterpoint, whatever the vocal forces involved or the dramatic setting“, S. 208); „images of Englishness“ (S. 210-213), z.B. männliche Homosexualität und Imperialismus.

JANA POLIANOVSKAJA (*See how the Fates their gifts allot': the reception of productions and translations in continental Europe*, S. 216-228) gibt einen Überblick über Übersetzungen und Aufführungen vor allem im deutschen Sprachraum (S. 217-224) und in Rußland (S. 225-227).

Der letzte Teil, **Into the twenty-first century**, bietet nur einen Beitrag: DAVID RUSSELL HULME (*Adventures in musical detection: scholarship, editions, productions and the future of the Savoy operas*, S. 231-242) berichtet über seine Arbeit mit den (noch in den 1970er Jahren schwer zugänglichen) Autographen und die Fortschritte einer Sullivan-Philologie; wichtig der Hinweis, daß die zu den UAen gedruckten Libretti keineswegs exakt den gesungenen Text wiedergeben (S. 236).

Das Buch behandelt wesentliche Aspekte (nicht nur) der Savoy Operas und wird den Werken hoffentlich neue Freunde (auch und gerade außerhalb Englands) gewinnen.

Sullivan-Journal. Magazin der deutschen Sullivan Gesellschaft – Nr. 1 (Juni 2009), 76 S.; Nr. 2 (Dezember 2009), 56 S.

Am 6. Juni 2009 wurde in Bad Schwalbach die Deutsche Sullivan Gesellschaft gegründet (vgl. hier 17,5f.). Zu diesem Anlaß erstellte MEINHARD SAREMBA (inzwischen unermüdlicher Geschäftsführender Vorsitzender der Gesellschaft) die erste Ausgabe des Sullivan-Journals, die wesentlich Basis-Informationen bietet: Zeittafel (S. 2f.), Werkverzeichnis (S. 21-28), Texte von Sullivan in deutscher Übers. (S. 4-20), einen epochemachenden Vortrag (1992) von DAVID EDEN zur Rezeptionsgeschichte Sullivans (*Die Unperson der britischen Musik*, S. 29-47), sowie drei Sullivan-Beiträge von MEINHARD SAREMBA (aus Opernwelt, November 2000, zum 100. Todestag, S. 48-58; aus MGG², S. 59-65; aus dem Programmheft zum Schwalbacher Konzert, S. 66f., außerdem Übersichten zu *Arthur Sullivans Archetypen der engl. Oper*, S. 68f., und zur Instrumentation, S. 70f.). – Die ein halbes Jahr später erschienene Nr. 2 enthält vier Forschungsbeiträge, von denen drei hier erstmals auf deutsch erscheinen: DAVID EDEN (*Sullivan und das Christentum* [1995], S. 2-9) stellt einerseits fest, daß der Komponist „ein Mensch war, für den das Innenleben des Christentums wenig oder gar keine Bedeutung hatte“ (S. 5), und findet andererseits im Lied *The Lost Chord* die „Beschreibung einer natürlichen mystischen Erfahrung“ (S. 6; vor allem dürfte Sullivan freilich der Zusammenhang einer derartigen Erfahrung mit der Musik interessiert haben); außerdem habe der Komponist über „einfache und christliche Qualitäten von Unschuld und Bescheidenheit“ verfügt (S. 8). – MEINHARD SAREMBA (*Sullivan und Rossini*, S. 10-30 [vgl. auch seinen Beitrag in *La Gazzetta* 18 (2008), dazu hier 17,36]) macht auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede aufmerksam; vielleicht hätte man den strukturellen Divergenzen zwischen it. und engl. Musikkultur und den dazugehörigen Institutionen mehr Beachtung schenken können [so scheint die „Stimmfachcharakterisierung“ bei Rossini wohl vor allem deshalb „weniger durchdacht als bei Sullivan“ (S. 23), weil it. Komponisten jeweils für das vom Impresario für seine Stagione engagierte Sängerensemble zu schreiben hatten. – Rossinis *Guillaume Tell* ist weniger vom

„Geist des Risorgimento“ (so S. 24) als von der Schiller-Rezeption der frz. Romantik geprägt, dazu vgl. GIER, s. hier 12,23]. – DAVID RUSSELL HULME (*Über das Originalmanuskript von Princess Ida* [1984], S. 31-40) gibt Einblick in Sullivans Arbeitsprozeß bei der Instrumentation und Revision eines Bühnenwerkes. – MARTIN YATES (*Musikalische Einheitlichkeit in der Yeomen-Partitur* [1988], S. 41-52) zeigt, daß die homogene Atmosphäre durch thematische Arbeit, Tonartensymbolik und Instrumentierung erzeugt wird. – Abschließend (S. 53) wird auf die beiden Lieder hingewiesen, die Sullivan auf deutsche Texte komponierte („Ich möchte hinaus es jauchzen“, Text August Corrodi; „Lied mit Thränen halb geschrieben“, Text Joseph von Eichendorff), der Notentext des Eichendorff-Liedes ist abgedruckt (S. 54f.).

ESBJÖRN NYSTRÖM, *Libretto im Progress. Brechts und Weills Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny aus textgeschichtlicher Sicht* (Arbeiten zur Editionswissenschaft, 6), Bern etc.: Peter Lang 2005, 709 S. + 2 Falttafeln [vgl. hier 13,59]

Rez.: THORSTEN PREUB, *Arbitrium* (2008), S. 364-366

SIEGLIND BRUHN, *Hindemiths große Bühnenwerke* (Hindemith-Trilogie, I), Waldkirch: Edition Gorz 2009, 274 S.

SIEGLIND BRUHN hat schon 1998 eine Monographie zu Hindemiths Oper *Mathis der Maler* vorgelegt (auf englisch, vgl. hier 7,32); jetzt folgt eine Gesamtdarstellung der ‚großen‘ Bühnenwerke, als erster Teil einer ‚Trilogie‘, deren weitere Bände die ‚großen‘ Vokal- und Instrumentalwerke behandeln sollen. Ausgelassen sind der ‚Sketch‘ *Hin und zurück* (1927), die ‚Lustige Oper‘ *Neues vom Tage* (1929; beide Texte von Marcellus Schiffer), das *Lehrstück* mit Brecht, die Ballettmusiken (mit Ausnahme von *Hérodiade*, dazu S. 215-240) und die beiden Hörspiele. Das Buch wendet sich auch an „Leser ohne musiktheoretische Kenntnisse“ (was Hinweise zur kompositorischen Faktur nicht ausschließt, wie schon 65 Notenbeisp. belegen). „Der Schwerpunkt liegt auf einer Darstellung der wichtigsten Komponenten und des kulturgeschichtlichen Hintergrunds eines Werkes, dem Hinweis auf interessante Quellen und nicht sofort erkennbare Zitate sowie einer den einzelnen Symbolen Rechnung tragenden Deutung der Gesamtaussage“ (Vorwort, S. 7).

Nach der Einleitung (S. 9-19), die Hindemiths Bühnenwerke in drei Phasen einteilt („die Triumphe des jungen Energiebündels (1918-1933), Kampf, Resignation und Emigration (1933-1948) und die Reifezeit (1948-1963)“, S. 14), beginnt die Besprechung der einzelnen Werke mit *Sancta Susanna* (S. 21-42; die beiden anderen frühen Einakter werden en passant erwähnt, S. 21f.). Der Stoff wird auf das Marienmirakel von der Küsterin Beatrix zurückgeführt [ATU 770; vgl. M. FENSKE, EM 10, Sp. 69-72]. – Das Libretto zu *Cardillac* (S. 43-79) von Ferdinand Lion wird der Neuen Sachlichkeit zugeordnet (deshalb gibt es in der Erstfassung keine psychologischen Erklärungen, und die Schuldfrage wird nicht gestellt, S. 47). Besondere Aufmerksamkeit widmet Frau BRUHN hier den Stilkopien ‚ga-

lanter' und barocker Musik (S. 51ff.). – Das Kapitel zu *Mathis der Maler* (S. 81-134) schließt an die These der Monographie von 1998 (s.o.) an, Hindemith habe den Gewissenskonflikt, in dem er sich nach 1933 befand, in Matthias Grünewald und in Antonius Eremita gespiegelt, dessen Versuchen Grünewald auf einem der Flügel des Isenheimer Altars darstellte (S. 81-89; zu berücksichtigen ist allerdings, daß Grünewald gedrängt wurde, sich für seine Überzeugungen zu engagieren, während die Nationalsozialisten Hindemith gegen seine Überzeugungen zu vereinnahmen suchten). Ein eigener Abschnitt ist der Integration von drei Tafeln des Isenheimer Altars ins sechste Bild der Oper gewidmet (S. 101-106). – Vielleicht das komplexeste musikdramatische Werk Hindemiths ist die Kepler-Oper *Die Harmonie der Welt* (S. 135-194). Frau BRUHN sucht zu zeigen, „dass Hindemith Keplers wissenschaftliche Einsichten, kreative Spekulationen und Gelegenheitsdichtungen (...) seiner musikalischen Gestaltung zugrunde legt“ (S. 141); schon die Ouvertüre stelle „paradigmatisch das pythagoreische Ideal der harmonisch geordneten Welt dar“ (S. 145). Konstitutiv für das Libretto sei der parallele Bau der Akte I und II, III und IV und der beiden Teile des V. Akts (S. 152f.). Problematisch erscheint der Versuch, in den Spieldauern von Teilen der Oper die von Kepler errechneten Proportionen der Planetengeschwindigkeiten gespiegelt zu sehen (S. 157), nicht nur, weil sich die Aufführungszeiten nicht absolut eindeutig bestimmen lassen (vgl. S. 156n): Bekanntlich kann man mit Zahlen alles beweisen, wenn man nur lange genug herumrechnet. Auch die „dramatischen Umlaufbahnen“ der Himmelskörpern entsprechenden Figuren (S. 158-165) sind ohne astronomische Grundkenntnisse nur schwer nachzuvollziehen. – *The Long Christmas Dinner* (1961, vgl. S. 195-213) basiert auf einem Theaterstück von Thornton Wilder, in welchem das eintönige Leben von vier Generationen einer amerikanischen Familie in einem einzigen, „langen“ Weihnachtsessen zusammengefaßt ist; die Oper lenkt den Blick auf die „existentielle Sinnlosigkeit“ des bürgerlichen Lebens (S. 211).

Im Anhang sind Thornton Wilders englisches Libretto zu *The Long Christmas Dinner* und Hindemiths deutsche Fassung (S. 242-257) sowie Mallarmés *Hérodiade* mit der Nachdichtung von Stefan George (S. 258-265) wiedergegeben; alle anderen Libretti sind im Internet zu finden (vgl. S. 241). Das Buch bietet eine gründliche, anschauliche Einführung in Hindemiths Opernschaffen und wird hoffentlich dazu beitragen, Werke wie *Sancta Susanna* oder *The Long Christmas Dinner* bei Intendanten und Dramaturgen wieder populärer zu machen.

SIGLIND BRUHN, *Messiaens ‚Summa theologica‘. Musikalische Spurensuche mit Thomas von Aquin in La Transfiguration, Méditations und Saint François d'Assise*, Waldkirch: Edition Gorz 2008, 265 S.

Ehe SIGLIND BRUHN ihre Hindemith-Trilogie in Angriff nahm (s.o.), entstand 2006-2008 eine „Trilogie zur musikalischen Symbolsprache Olivier Messiaens“, die die „Theologische Symbolik in den Klavierzyklen *Visions de l'Amen* und *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*“, „Liebesverständnis und musikalische Symbolik in *Poèmes pour Mi*, *Chants de terre et de ciel*, *Trois petites Liturgies de la présence divine*, *Harawi*, *Turangalila-Sinfonie* und *Cinq Rechants*“, und eben Messiaens Thomas von Aquin-Rezeption untersucht. Ein erstes Kapitel des vorliegenden dritten Teils ist „Messiaens Thomasbild“ gewidmet (S. 13-41); hier werden auch Zitate aus der *Summa theologica* im Oratorium *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ*, in den *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* für Orgel (in Messiaens „langage communicable“, s.u.) und in *Saint François d'Assise* (S. 34-40) registriert. Ein zweites Kapitel behandelt allgemein die „Symbolik in Vogelrufen, Zahlen und Permutationen“ (S. 43-66; vgl. auch die Liste der Vögel – 120 an der Zahl –, die in den drei Werken zu hören

sind, S. 239-242). Die folgenden Hauptkapitel bieten „eingehende Analysen der Musik und des spirituellen Gehalts“ (S. 10) im Oratorium *La Transfiguration* (1969) für zehnstimmigen Chor, Orchester und sieben Instrumentalsolisten (S. 67-110; „Messiaens Musik steht (...) im Dienst einer Theologie des Lichtes“, S. 110); im Orgelzyklus *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (1972; S.111-172), in denen Messiaen Musik mit sonst nie erreichter Konsequenz zur Sprache macht (sein als eine Art Analogon zur Sprache der Engel [vgl. S. 113] entwickelter „langage communicable“ ‚übersetzt‘ Buchstaben in Töne [vgl. das ‚Alphabet‘, S. 114-120], kennt musikalische Formeln, die Flexionsendungen oder Hilfsverben entsprechen [S. 132-135], und ‚zyklische Themen‘ für die drei göttlichen Personen [S. 120-132]) und in der Oper *Saint François d'Assise* (S. 173-237): Frau BRUHN verweist auf die Bedeutung der *Fioretti* als Quelle für die Biographie des hl. Franziskus (S. 177-179), zitiert den ‚Sonnengesang‘ (S. 184f.) und gibt eine Übersicht über den Inhalt der acht Bilder (S. 188-190); als „zentrale Aussagen“ identifiziert sie „die Eitelkeit alles Irdischen, Gottes unverdiente Gnade und die Herrlichkeit des ewigen Lebens, die alle erwartet, die Christus nachfolgen“ (S. 192). Dargestellt werde „die Entwicklung göttlicher Gnade in der Seele eines Menschen“ (S. 192). Die musikalische Analyse geht u.a. auf die Verwendung der Vogelrufe ein (S. 205-209). Zuletzt (S. 233-237) wird der Bauplan der Oper als Abfolge von Prolog (Bild 1) und sieben achsensymmetrisch angeordneten Szenen reinterpretiert, im zentralen Bild 5 hört Franziskus die Himmelsmusik.

ALBERT GIER, *Hans Werner Henze, L'Upupa und der Triumph der Sohnesliebe. Probleme der Märchenoper im 21. Jahrhundert*, *Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung* 50 (2009), S. 261-272

Ein Märchen einfach zu erzählen, ist in der Postmoderne längst unmöglich geworden, die Autoren haben nur noch die Wahl zwischen Dekonstruktion und Ironisierung der Stoffe. Hans Werner Henzes Alterswerk *L'Upupa und der Triumph der Sohnesliebe* (nach einer syrischen Version von ATU 550: *Bird, Horse and Princess*, die der Komponist gestrafft und vereinfacht hat) schafft ironische Distanz durch das Spiel mit der konventionellen Form der Nummernoper, mehr oder weniger wörtlichen Zitaten aus der *Zauberflöte*, die *L'Upupa* zu einer Oper über die Oper machen, disparate Mischung der Sprachstile, gewollte Unstimmigkeiten der Personencharakteristik und einen offenen Schluß.

*BARBARA NAUMANN, *Der (un-)treue Librettist und der Wahn im Detail. Durs Grünbeins Operntext Berenice nach Edgar Allan Poe*, aus: *Texttreue. Komparatistische Studien zu einem masslosen Massstab*, hg. von JÖRG BERTHOLD und BORIS PREVIŠIĆ (*Variations*, 9), Bern etc.: Peter Lang 2008, S. 183-193

Verweist auf die klanglich-rhythmisch durchkomponierten Passagen in Poes Text, die „eine Art Inseldasein“ führen (S. 186) und „den Zusammenhalt der Prosa als Ganzes“ gefährden (S. 187). In Grünbeins Libretto konnte der „musikalische Ursprung des Textes“ „der Musik [Johannes Maria Stauds] selbst überantwortet werden“ (S. 192); ‚treu‘ sei der Librettist „den Aspekten Buchstabe, Schrift und Text in Poes Erzählung“ (S. 192). Anders als Poe „setzen“ „Grünbein und Staud auf den klassischen, paragonalen, über dramatischen Figuren ausagierten Konflikt der Künste“ (S. 190).

Das letzte

Zufällig fiel uns auf, daß ein verdienter Germanist, der zweifellos weiß, daß jeder Papegi seine Mamagei hat, in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* (Bd 3, München – Zürich 1989, S. 748) die Titelpartie in Massenets *Manon* als „unverwüstliche ‚chevalle de bataille‘ lyrischer Koloratursopranen mit darstellerischer Begabung“ bezeichnet hat.

Daß (wie eine neuere Studie feststellt) bei der Wiener *Freischütz*-Erstaufführung 1821 „der Eremit aus religiösen Gründen verboten“ wurde, ist immerhin originell.

Und um ein Haar hätte man in dieser Nummer der *Mitteilungen* lesen können, Christoph Wilibald Gluck habe seine Jugend in der „Operpfalz“ verbracht – das nennt man dann wohl Betriebsblindheit.

Auflage: 500 Ex.

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

Musicatorum
2009

Joseph Haydn und Europa



UNIVERSITÉ FRANÇOIS-RABELAIS – TOURS

