

Das allerletzte

Dramolette

Theaterkrise

Eine Spar-Massnahme

Von Michael Augustin

Ort: Überall

Zeit: Fünf vor zwölf

(Bühnenbild und Regieanweisungen sind dem Rotsüß zum Opfer gefallen. Sämtliche im Stück vorgesehene Rollen sollen aus Rationalisierungsgründen von einem einzigen Schauspieler verkörpert werden, der aber, da der zu sprechende Text im Zuge der Spar-massnahmen ohnehin komplett gestrichen wurde, gar nicht erst auftreten muss, so dass, falls überhaupt welche vorhanden sind, auch die Zuschauer nicht unnütz Energien vergeuden müssen und sich den Beifall sparen können.)

Schliesslich entfällt der

Vorhang

Aus: Neue Zürcher Zeitung, 6./7.7.1996

Auflage: 500 Ex.

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

MITTEILUNGEN DES DOKUMENTATIONSZENTRUMS FÜR LIBRETTOFORSCHUNG

Nr. 25

Juni 2014

Liebe Kollegen und Freunde,

alles hat ein Ende, nur die Wurst hat bekanntlich deren zwei. Heute wende ich mich zum letzten Mal als Redakteur und Verfasser der *Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung* an Sie; 1994, als ich mit der Redaktion begann, habe ich mir bald ausgerechnet, daß ich bis zum Ruhestand 25 Ausgaben fertigbekommen könnte – 25, das ist eine runde Zahl, ein halbes Halbrad oder der Inhalt einer Standard-Cigarrenkiste, wie wir spätestens seit Hermann Burger wissen. Seit Nr. 3 (1996) gibt es die Lektüre-Notizen, die schnell zum wohl wichtigsten Bestandteil der *Mitteilungen* geworden sind; in knapp 20 Jahren habe ich deren nicht viel weniger als tausend redigiert (ich zähle ca. 980), da manche Notizen zwei oder mehr Bücher behandeln, ist die Zahl der angezeigten Publikationen jedenfalls vierstellig. Damit soll es für mich nun auch genug sein.

Allerdings kann ich die erfreuliche Mitteilung machen, daß sich unterdessen doch noch drei jüngere Kollegen gefunden haben, die das Unternehmen (zeitgemäß im Netz) weiterführen werden – die neuen Herausgeber stellen sich im Anschluß an das Editorial selbst kurz vor, unter <http://librettoforschung.de> können Sie bereits einen Eindruck von den E-Mitteilungen (die weit weniger gesundheitliche Risiken bergen als die E-Cigarette!) gewinnen, auch die auf Papier veröffentlichten Nummern sind dort (größtenteils) abrufbar.

Ein letztes Mal darf ich Sie über unsere Aktivitäten seit dem letzten Herbst informieren: Am 19. Oktober 2014 strahlte Deutschland-Radio Berlin in der *Interpretationen*-Reihe meine Sendung zu *Ariadne auf Naxos* aus, die Produktion (mit den bereits bewährten Partnern, dem Redakteur GERALD FELBER und der Aufnahmeleiterin BRIGITTE ORAWETZ), war wieder eine sehr schöne Erfahrung. – Am 3. November 2014 sprach ich vor dem Bamberger Richard-Wagner-Verband über *Parsifal* (wesentlich identisch mit meinem Vortrag beim Symposium zu den Osterfestspielen Salzburg, der inzwischen erschienen ist, s.u. S. 4). – Im November erschien mein Operettenbuch (s.u. S. 38-40), und ich durfte auf Einladung von LORENZO BIANCONI und seinen Mitstreitern in Bologna das 18. Kolloquium des *Saggiatore mu-*

sicale mit einem Vortrag zum Thema „Un genere sottovalutato: poetica e drammaturgia dell'operetta“ eröffnen.

Am 17. Januar 2015 war ich in München bei URSULA ADAMSKI-STÖRMER in der Sendung „Meine Musik“ auf BR Klassik zu Gast, im Gespräch ging es auch (allerdings nicht nur) um die Operette. – Unsere Tagung Der arme Heinrich *Hartmanns von Aue und seine moderne Rezeption* (5.-7. Februar 2015), die ich gemeinsam mit meiner altgermanistischen Kollegin ANDREA SCHINDLER organisierte, war ein voller Erfolg. Am ersten Abend gab es ein sehr schönes Konzert der Sopranistin Rebecca Broberg und des Pianisten Ulrich Urban mit Musik von Hans Pfitzner und Arthur Sullivan, am zweiten Abend hatte ich die große Freude und Ehre, im E.T.A. Hoffmann-Theater ein Gespräch mit dem Ehepaar Tankred Dorst und Ursula Ehler und dem Komponisten Ernst August Klötzke über das *Heinrich*-Schauspiel des Ehepaars Dorst und die Opernadaptation moderieren zu dürfen. – Auf Einladung von ACHIM AURNHAMMER referierte ich im März bei der Tagung über *Fremde Helden auf europäischen Bühnen 1600-1900* des Freiburger SFB 948 über „Muslimische Helden – die Kreuzzüge im Musiktheater“. Allen Veranstaltern auch hier noch einmal herzlichen Dank für die Einladungen.

Allmählich wird es Zeit, die nötigen Vorkehrungen in Hinblick auf meinen Eintritt in den Ruhestand nach dem Sommersemester 2016 zu treffen: So werde ich bei der nächsten Mitgliederversammlung der Deutschen Sullivan-Gesellschaft e.V. am 10. Mai (zugleich der Höhepunkt der Tage der englischen Musik „Britannia in Bamberg“; bitte schauen Sie sich das Programm auf <http://www.britannia-in-bamberg.com/> an, es lohnt sich!) nicht mehr für den Vorsitz kandidieren; es freut mich sehr, daß es uns gelungen ist, mit der Musikwissenschaftlerin ANTJE TUMAT (Heidelberg / Hannover) eine kompetente Nachfolge-Kandidatin zu finden. Geschäftsführender Vorsitzender bleibt natürlich MEINHARD SAREMBA.

Die Bitte, zu den Kosten der gedruckten *Mitteilungen* beizutragen, erübrigt sich diesmal, denn dank Ihrer Unterstützung in der Vergangenheit sind die Druck- und Versandkosten für diese 25. Ausgabe gedeckt, und eine weitere wird es nicht geben. Diejenigen, die das Unternehmen auch weiterhin fördern wollen, darf ich herzlich bitten, Ihre Beiträge der neuen elektronischen Version zuzuwenden, die eine Starthilfe natürlich gut gebrauchen kann; bei der VR Bank Hof eG wurde für librettoforschung.de ein Spendenkonto eingerichtet, mit IBAN DE18780608960047173873, BIC GENODEF1HO1; für Ihre freundliche Unterstützung danke auch ich Ihnen sehr herzlich, und bleibe zum letzten Mal mit vielen freundlichen Grüßen

Ihr Albert Gier

Herausgeberwechsel der *Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung*

Liebe Leserinnen und Leser,

zum Frühjahr 2015 übergibt Prof. Dr. ALBERT GIER (Universität Bamberg) die Herausgeberschaft der von ihm 1994 begründeten und bislang in Papierform publizierten *Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung* an die neuen Herausgeber PD Dr. ADRIAN LA SALVIA (Online-Redaktion), Dr. THOMAS AMOS (Universität Bremen), Dr. ROLF FÜLLMANN (Universität Köln). Fortgeführt wird die Zeitschrift als Online-Publikation unter <http://librettoforschung.de>. Hier werden auch die Jahrgänge 1994 bis 2015 digital aufbereitet und zugänglich gemacht.

Die *E-Mitteilungen* verstehen sich weiterhin primär als Organ und Forum der Librettologie, werden jedoch auch das Musiktheater im weiteren Sinne einbeziehen, wobei naturgemäß komparatistische, kulturwissenschaftliche und interdisziplinäre Fragestellungen besondere Berücksichtigung finden. Der umfangreiche Besprechungsteil wird beibehalten und um Auführungskritiken sowie einen Tagungs- und Veranstaltungskalender erweitert. Geplant sind ferner regelmäßige Dossiers zu speziellen Themenschwerpunkten.

Großer Dank gebührt Herrn GIER für die geleistete Pionierarbeit. Durch seine Forschungstätigkeit sowie die Herausgabe der *Mitteilungen* trug er maßgeblich zur Etablierung der Librettologie als eigenständige Disziplin bei. Wir wollen diesen Weg fortsetzen und laden alle Leserinnen und Leser der *Mitteilungen* herzlich ein, sich daran zu beteiligen. Bitte schicken Sie Ihre Beiträge (Hinweise, Rezensionen, Tagungsberichte u.a.) an <http://librettoforschung.de/kontakt/> oder mail@librettoforschung.de.

ADRIAN LA SAVIA THOMAS AMOS ROLF FÜLLMANN

Neuere Publikationen zur Libretto-Forschung von ALBERT GIER

Aida und der Grand opéra. Verdi, Ghislanzoni und L'Africaine, in: Musiktheater im Focus, hg. von SIEGHART DÖHRING und STEFANIE RAUCH, Sinzig: Studio 2014, S. 137-150

Die Einschiffung nach Kythera. La Belle Hélène und die Gesellschaft des Zweiten Kaiserreichs, in: Programmheft Staatsoper Hamburg 2014/15. Jacques Offenbach, *La Belle Hélène*, S. 11-18

Wär' es auch nichts als ein Augenblick. Poetik und Dramaturgie der komischen Operette (Romanische Literaturen und Kulturen, 9), Bamberg: University of Bamberg Press 2014, 428 S. [s.u.,39f.; 64-67]

Rez. EKKEHARD PLUTA, *Erotik und Ironie. ALBERT GIER zu Merkmalen der komischen Operette bei University of Bamberg Press*, Operalounge [<http://operalounge.de/buch/sachbucher/erotik-und-ironie>], 8.4.2015]

KEVIN CLARKE, „*Es gibt ein großes Loch!*“: *Operette, Erotik, Kosky & konzeptionelle Inszenierungen*, in: Magazin. Der Blog der Komischen Oper Berlin, 2.2.2015 [<http://www.komische-oper-blog.de/tag/albert-gier/>], 8.4.2015]

DERS., *The Big Operetta „Virgin Cherry pop“: A New Study by ALBERT GIER*, in: Operetta Research Center. The #1 Archive for Musical Theater, 9.2.2015 [<http://operetta-research-center.org/big-operetta-cherry-pop-new-study-albert-gier/>], 8.4.2015]

Interview: MARTIN KÖHL, „Wär es auch nichts als ein Augenblick“. Frisch aus Bamberg: Ein kürzlich erschienenes Operettenbuch erschließt ganz neue Aspekte einer häufig noch verkannten Gattung, in: Art5/III: Der Lieferant für Kunst und Kultur [<http://www.art5drei.de/artikel.neo?aid=768>], 8.4.2015]

Ritualisierte Freundschaft: Gralsritter und Männerbünde des 19. Jahrhunderts, in: Richard Wagners *Parsifal*. Parsifals Rituale: religiöse Präfigurationen und ästhetische Transformationen. Beiträge des Ostersymposiums Salzburg 2013. In memoriam ULRICH MÜLLER, hg. von JÜRGEN KÜHNEL und SIEGRIED SCHMIDT (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 77), Anif/Salzburg: Mueller-Speiser 2014, S. 80-95

Zurück zu Shakespeare! Claus H. Hemebergs Lear-Libretto für Aribert Reimann und seine englische Übersetzung von Desmond Clayton, in: [terz.cc/magazin](http://www.terz.cc/magazin) Schwerpunkt „Shakespeare im zeitgenössischen Musiktheater“ (Newsletter 20 vom 2.12.2012), <http://www.terz.cc-/magazin.php?z=424&id=429> [erstmalig in: *Librettoübersetzung. Interkulturalität im europäischen Musiktheater*, hg. von H. SCHNEIDER und R. SCHMUSCH (Musikwissenschaftliche Publikationen, 32), Hildesheim – Zürich – New York: Olms 2009, S. 329-349]

Die Meistersinger von Nürnberg. *Komödie als Ideendrama*, in: Sullivan-Journal. Magazin der Deutschen Sullivan-Gesellschaft e.V. 12 (Dezember 2014), S. 2-31 [erstmalig in: *Musicorum 12* (2012): Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, Tours: Université François-Rabelais 2012, S. 37-62]

Leere Transzendenz in der säkularisierten Welt. Verdi, Requiem, Stiffelio – Wagner, Jesus von Nazareth, Parsifal, in: Verdi & Wagner. Folkwang Symposium 2013. 14 Beiträge zu ihrem 200. Geburtstag, Hrsg. NORBERT ABELS, Frankfurt: Frankfurt Academic Press 2014, S. 71-91

Admet, ein König auf der Opernbühne zwischen Absolutismus und Empfindsamkeit, in: Programmheft Nr. 52 Nationaltheater Mannheim 236. Spielzeit 2014/15. *Alceste* von Christoph Willibald Gluck, S. 8f. [Auszug aus: *Admet, ein König auf der Opernbühne zwischen Absolutismus und Empfindsamkeit*, in: Kogressbericht Gluck auf dem Theater. Nürnberg, 7.-10. März 2008, hg. von DANIEL BRANDENBURG und MARTINA HOCHREITER (Gluck-Studien, 6), Kassel: Bärenreiter 2011, S. 37-54]

Paris – ein Fest fürs Leben. Weltausstellung, Tourismus und Karneval in Pariser Leben, in: Programmheft Volksoper Wien Saison 2014/15. Jacques Offenbach, *Pariser Leben*, S. 27-32

Ein Dichter der Stille. Georges Rodenbach, in: Programmheft Staatsoper Hamburg. Erich Wolfgang Korngold, *Die tote Stadt*. Neuinszenierung am 22. März 2015, S. 28f. [gekürzte Fassung von: *Georges Rodenbach oder „die subtile Freude, sich mißverstanden zu fühlen“*, in: Programmheft Hessisches Staatstheater Wiesbaden. Erich Wolfgang Korngold, *Die tote Stadt*. Saison 1997/98, S. 18-24]

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

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

URSULA MATHIS-MOSER, Innsbruck: Bulletin des Archivs für Textmusikforschung Nr. 34 (November 2014), 42 S.

RETO MÜLLER, Basel: Programmbücher Rossini Opera Festival, Pesaro 2014: *Aureliano in Palmira, Armida*; Programmhefte Rossini in Wildbad. Belcanto Opera Festival 2014: *Adelaide di Borgogna; Il viaggio a Reims; Il viaggio a Reims im Königlichen Kurtheater*

Tagungen

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

Rom, 19.-21.1.2015: *La Comedia nueva spagnola e le scene italiane nel Seicento* (Trame,

drammaturgie, contesti a confronto) (Roma Tre, Dipartimento di Lingue Letterature e Culture Straniere in collaborazione con il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Palermo, Organisation: FAUSTA ANTONUCCI – ANNA TEDESCO) (u.a. M.G. PROFETI, *Percorsi teatrali tra Spagna e Italia*; N. USULA, Alcaide, geôlier o carceriere? *Un dramma in evoluzione tra il Tago, la Senna e L'Arno*; S. SIMINI, *La dimensione „excessiva“ di Cicognini: La forza del fato ovvero il matrimonio della morte*; N. BADOLATO, „*Una struttura lavorata a mosaico d'insanie*“: *Bassiano di Matteo Noris (1681) tra comedias e scenari*; M.K. MURATA, *Allegorical Drama and Music*; L.K. STEIN, *Listening to Calderón? Singers and Arias in Scarlatti's L'Aldimiro and La Psiche (Naples, 1683)*; J.M. DOMINGUEZ, *Ópera romana en la periferia de la Napolés española: Una representación inédita de Chi soffre speri en Trani, 1649*)

Lektüre-Notizen

(Von den Autoren übersandte Arbeiten sind mit * gekennzeichnet)

**Opera Staging: Erzählweisen*, hg. von ISOLDE SCHMID-REITER (Schriften der Europäischen Musiktheater-Akademie, 9), Regensburg: ConBrio 2014, 291 S.

Im Januar 2008 fand erstmals eine Tagung der Europäischen Musiktheater-Akademie in Portugal statt: „Internationale Theaterschaffende und Musiktheater-Wissenschaftler“ fragten in Lissabon „nach den Möglichkeiten und Grenzen von Opernregie im Spannungsfeld von Tradition und Erneuerung und im Gefüge der Bühnenkünste“: „Der Vielfalt theoretischer und ästhetischer Verfahren im Umgang mit dem dramatischen Text, dem interpretatorischen Pluralismus, den unterschiedlichen Lesarten, Zugangsweisen, Konzepten und Arbeitsformen gilt ein Hauptaugenmerk des Bandes“ (Vorwort der Hrsg.in, S. 9f.).

SIEGHART DÖHRING (*Opernregie: eine historische Bestimmung*, S. 11-21) gibt einen exemplarischen Überblick vom 17. Jh. bis zur Gegenwart: „Die historische Parallelität zwischen Verfestigung der Werkstruktur und Etablierung der Regie ist (...) mit Händen zu greifen“ (S. 14); wichtig ist auch die „minutiöse Verschränkung der Musik mit den Bühnenvorgängen“ im 19. Jh. (ebd.). – SABINE HENZIE-DÖHRING („*Werk*“: *Ein Terminus wird hinterfragt*, S. 23-33), zur Geschichte des Werkbegriffs (im 19. Jh. tritt „an die Stelle des Kunstwerks Oper als ‚Text‘ (...) das Kunstwerk ‚Oper‘ als Aufführung“, S. 28) und zur problematischen Kategorie „Werktreue“.

HILDE HAIDER (*Regietheater*, S. 35-62) nähert sich dem kontrovers diskutierten Phänomen aus verschiedenen Richtungen: Sie wirft Schlaglichter auf Polemiken seit den 90er Jahren (S. 35-38), registriert (nicht sonderlich erhellende) Definitionen in Lexika (S. 38-43) sowie CHRISTOPHER BALMES These zur Dialektik von „Regietheater“ und „Werktreue“ (S. 43f.). Ein historischer Überblick verortet die Anfänge der Regie im „dionysischen Festtheater der griechischen Antike“ (S. 45), nach den Theater-Reformern des frühen 20. Jhs (S. 47-50) werden Brecht und Piscator als Vorläufer einer Entwicklung genannt, die zum „Bremer Stil“ von Regisseuren wie Peter Zadek, Peter Stein, Klaus Michael Grüber u. a. führte (S. 51) und Ende der 60er Jahre auch als „Theater der neuen Linken“

apostrophiert wurde (S. 52). Das Fazit lautet:

„In der ersten Phase [der Geschichte des Regietheaters] werden in der Umsetzung des dramatischen Klassiker-Textes, als neu bearbeitetes Ausgangsmaterial die in der NS-Zeit verpönten und im rhetorisch-apolitischen deutschen Nachkriegstheater nicht beachteten szenischen Mittel der frühen Avantgarde (Rethetheatralisation) und des Politischen Theaters (Piscator, Meyerhold) wieder entdeckt und weiter entwickelt. (...) Im Verlauf der 80er Jahre schwächte sich der politische Impetus allmählich ab. Die postmoderne Ästhetik wies mit Zitaten – Texte, optische Zeichen, Musik – verschiedener Zeitebenen auf die Kluft zwischen Entstehungszeit eines Werkes und der Gegenwart hin. (...) In den 90er Jahren werden Regietheater-Techniken radikalisiert, oft auch ironisiert, intermedial ausgeweitet und nach wie vor an Klassikern, aber nicht nur an diesen, erprobt. (S. 55f.)“ – MATHIAS SPOHR (*Zum Sinn des Regietheaters. Sozial- und mediengeschichtliche Aspekte*, S. 63-75) unterscheidet in der Geschichte der Oper die Phasen „höfisches Fest“, „Unterhaltungsprodukt“ (z.B. Grand Opéra), „Oper als Werk“ (Wagner, Verdi) und schließlich die Emanzipation der „Interpretation“ (=Regie). Am Ende steht die These: „Oper könnte bis heute ein Ort sein, an dem die Erhaltung gesellschaftlicher Systeme geübt wird, seitdem Autoritäten mit Befehlsgewalt geschwächt oder gänzlich fortgefallen sind, also so etwas wie ein Lernspiel zur Selbstorganisation“ (S. 72). [Daß die Pariser Oper „keine höfischen Subventionen bekam“, S. 64, trifft bis zur Juli-Revolution 1830 nicht zu; danach zahlte das Innenministerium die vorher von der Zivilliste getragene Subvention (knapp die Hälfte des Budgets) weiter, vgl. JANE FULCHER, *Le Grand Opéra en France: un Art Politique. 1820-1870*, Paris 1988, S. 53.]

STEPHAN MÖSCH (*Zwischen Hermeneutik und Dekonstruktion. Zur Deutungspraxis im aktuellen Musiktheater*, S. 77-89) verweist auf die Aporien eines dekonstruktivistischen Ansatzes in der Opernregie (S. 78-82) und plaidiert für den Rekurs auf Hermeneutik und (literaturwissenschaftliche) Rezeptionstheorie (H.R. JAUSS), in deren Licht „sich Rezeption als Dialog präsentiert, der neuen Sinn erschließen will, und bei dem die Gegenwart der Bilder nicht minder historisch ist als jede Vergangenheit“ (S. 85). – SUSANNE VILL (*Kreative Visionen zwischen Dekonstruktion und Bilderfluten: Die Freiheiten der postmodernen Theaterästhetik*, S. 91-104) versucht thesenartig eine Bestandsaufnahme der neuen Desorientierung („Das postkonzeptuelle Regietheater will unabhängig sein von rationalen Erzählstrategien und Wahrscheinlichkeitszwängen. Vielmehr soll das Bildgedächtnis des Zuschauers stimuliert und ein Bezug zum kulturellen und ästhetischen Gedächtnis hergestellt werden“, S. 95) und läßt aphoristisch eine Reihe von Inszenierungen der letzten Jahre Revue passieren (S. 96-101).

Der Regisseur KASPER HOLTEN plaidiert (S. 105-109) für „a genuine curiosity about human interaction“ als „das Beste am originalen Regietheater“ (S. 107). – PETER KONWITSCHNY insistiert (S. 111-116) auf der gesellschaftlichen Verantwortung des Theaters (und skizziert eine erstaunlich oberflächliche Parsifal-Interpretation: Beim Gralsritual „schauen die Männer“ mitnichten „einfach diesen Becher an“, sondern es handelt sich um eine Art profane Eucharistiefeyer, wie der Chor sehr deutlich macht). – MICHAEL HAMPE plaidiert (S. 117-131) für die Aufwertung des Handwerklichen in Opernpraxis und Sängerausbildung; der „Ausdruck“, den er anstrebt, setzt natürlich – wie es der Tradition entspricht – psychologisch stimmige Figurenzeichnung und Einheit von Rolle und Darsteller voraus. [Kleine Ungenauigkeiten können weitreichende Konsequenzen für die Interpretation haben. Fords „Se non ridessi ti sconquasserei!“ bedeutet nicht „Hätt' ich nicht lachen müssen, du würdest jetzt da oben hängen“ (S. 127), sondern „Ich würde dich zerschmettern, wenn ich nicht lachen müßte“: Er reflektiert nicht einen mit knapper Not vermiedenen Lynchmord, sondern reagiert auf Falstaffs unverschämte Bemerkung, nur dank der stimulierenden Auseinandersetzung mit seinem Einfallsreichtum entwickelten die Bürger ein bißchen Witz.]

Im ersten von drei Gesprächen diskutierten die Regisseure KAROLINE GRÜBER, JOACHIM HERZ und STEFAN HERHEIM gemeinsam mit SIEGIART DÖHRING über „Erzählweisen“ (S. 133-143): JOACHIM HERZ erläutert einleitend die Prinzipien seiner eigenen Theaterarbeit (S. 133-136), fordert damit aber leider kaum Stellungnahmen der anderen heraus: Jeder redet wesentlich ich-bezogen über seine eigene Arbeit. PETER KONWITSCHNY steuert immerhin eine sehr aufschlußreiche Analyse der Schlussszene von *Aida* bei (S. 140-142). – Am kurzen Gespräch der Bühnenbilder JENS KILIAN und JOHANNES LEIACKER mit GERHARD BRUNNER (S. 145-149) scheint die Feststellung KILIANs bemerkenswert: „ich habe bis auf wirklich seltene Ausnahmen, wo man das Mittel Video eingesetzt hat, noch nie etwas Gutes gesehen“ (S. 147). – Zum Thema *Der singende Mensch als das Maß aller Dinge?* diskutieren die Sänger INGA NIELSEN und BERND WEIKL mit SIEGHART DÖHRING und STEPHAN MÖSCH (S. 151-164): WEIKL behandelt in einem Rundumschlag (S. 153-158) die Bedeutung des Singens

für die Entwicklung der Persönlichkeit und des Intellekts, die gesellschaftlichen Folgen des mangelhaften Musikunterrichts an den Schulen, die schlechte Sängerausbildung an deutschen Hochschulen und oft wenig sängerfreundliche Regie (seine Kollegin INGA NIELSEN ist unkonventionellen Regiekonzepten gegenüber wesentlich offener). STEPHAN MÖSCH nennt als Ursachen der Probleme nicht nur eine „Krise der Ausbildung“ in Deutschland (S. 161), sondern auch die „unrealistische Selbstwahrnehmung“ vieler Sänger (ebd.).

MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO (*Opera defended against its devotees*, S. 165-177) beklagt, daß die meisten Opernliebhaber die Werke nicht als Theater sondern als Schlagerparade wahrnehmen (S. 165; das ist allerdings seit dem 17. Jh. kaum jemals anders gewesen), referiert ADORNOS Theorie der musikal. Interpretation (S. 166-168), Felsensteins Konzept des Musiktheaters (S. 168-171) und Brechts Entwurf des epischen Theaters (S. 171f.). In Peter Konwitschnys Arbeiten für das Musiktheater findet er die Synthese von Identifikation (Felsenstein) und Verfremdung (Brecht) verwirklicht (S. 175).

Die letzten fünf Beiträge sind dem **Fallbeispiel Portugal** gewidmet: CHRISTOPH DAMMANN (S. 183-193), der von 2007 bis 2010 die Oper in Lissabon leitete, gibt einen Überblick über die unter schwierigsten materiellen Bedingungen realisierten Produktionen (meist von ausländischen Regisseuren; interessant das zur UA von E. Nunes *Märchen von der grünen Schlange* – nach Goethe – Gesagte, S. 195-199). – DAVID CRANMER (*Staging the operas of Marcos Portugal: glimpses of the past, reflections on the present*, S. 195-214), kurze Übersicht über Leben und Werk des Komponisten (1762-1830, S. 195-199), zu den (spärlichen) Informationen über die zeitgenössische Inszenierungspraxis (S. 199-205), zur Editionsproblematik (Plaidoyer für eine ‚kritisch edierte spielbare Fassung‘, S. 205-207) und zu (nicht sehr zahlreichen) modernen Inszenierungen (ausschließlich von Opere buffe, S. 208-212). – PAULA GOMES RIBEIRO (*The politics of memory: Brecht's legacy on opera staging at the Teatro de São Carlos in the first years of democracy in Portugal*, S. 215-236) erinnert daran, daß unter der Salazar-Diktatur Brecht-Aufführungen verboten waren; so wurde sein Werk nach 1974 zum „Symbol der Revolution“ (S. 218). Zuerst kam im Juli 1974 *Die Gewehre der Frau Carrar* zur EA (S. 219). Die UA der Oper *Canto da Ocidental Praia* von A. V. de Almeida 1975 (S. 219-224), einer heftigen Attacke gegen den Faschismus (S. 219) in einer von Brechts Ästhetik geprägten Inszenierung, stieß beim mit seinen Prinzipien nicht vertrauten konservativen Publikum auf Unverständnis (S. 223); dagegen wurde die EA von *Mahagomy* 1985 (Brechts erstes Werk für das Musiktheater, das in Portugal gespielt wurde, S. 224-228) als ‚Durchbruch‘ gefeiert (S. 227). – NUNO FIDALGO (*Seeking for new communication strategies: Le Nozze di Figaro by Wolfgang Amadeus Mozart at Teatro da Trindade (Lisbon, 2006)*, S. 237-255), zur Bedeutung der Erotik in dieser „vergnülich sinnlichen“ (S. 242) Inszenierung, im Vergleich (hinsichtlich der Beziehung Gräfin – Cherubino) mit anderen (Ponnelle 1972, Strehler 1973, Sellars 1989, Guth 2006, S. 246-248).

JELENA NOVAK (*Postopera and de/synchronous narrating: Singing letters, multiplied bodies and dissociated voice in Andriessen/Greenaway's Writing to Vermeer*, S. 257-279), zur „postopera“ (postmodern + postdramatisch, S. 257, 276n) Greenaways und Andriessens: Kontrast häusliche Welt (der Frauen) vs. von Männern beherrschte Außenwelt (S. 259); Frauen als Subjekte (schreibend) und Objekte (als Modelle des Malers Vermeer, S. 263); Ehebruchsthematik (S. 265); Bezug zur *écriture féminine* im Sinne von CIXOUS (S. 266); Trennung zwischen Stimme und Körper.

GLORIA STAFFIERI, *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)* (Frecece, 171), Roma: Carocci 2014, 447 S.

Die „Premessa“ (S. 11-13) präzisiert, daß das vorliegende Buch nicht „una storia dell'opera italiana“, sondern „piuttosto una rete di trasmissione dati, una silloge di materiali, riflessioni, spunti critici sulla storia dell'opera italiana“ sein will, die „finalité didattiche e divulgative“ verfolge. In zwei ungefähr gleichlangen Teilen werden das 17. (S. 15-198) und das 18. Jh. (S. 199-412) behandelt. Die

Darstellung faßt die Ergebnisse der neueren Forschung umfassend und alles in allem zuverlässig zusammen (vgl. die Bibliographie, S. 412-433; ergänzt um ein mit einem Neologismus „Sitografia“ genanntes Verzeichnis der Internet-Seiten, S. 434-436; soweit möglich werden für die ausführlicher behandelten Werke Partituren und Textausgaben im Netz nachgewiesen), setzt aber gelegentlich auch eigene Akzente.

Der erste Teil behandelt in vier Kapiteln zunächst die Anfänge der Oper (in Florenz und Mantua, S. 17-56; mit Recht wird auf die Bedeutung der *tragicommedia pastorale* hingewiesen (S. 22 und passim; dazu MEHLTRETTER, S. hier 4,14; leider ignoriert Frau STAFFIERI sonst umfassende Bbg deutschsprachige Publikationen fast vollständig); auch zu den Wechselbeziehungen zwischen Oper und *Commedia dell'arte* (S. 31-34), etc. Das zweite Kap. ist dem Musiktheater in Rom gewidmet (S. 57-87): geistliche Oper (ein neu aufgefundenes Dokument beweist, daß Landis *Sant' Alessio* erstmals 1629, nicht erst 1631 aufgeführt wurde, vgl. S. 59), Libretti Rospigliosis (der neben Heiligenlegenden auch epische Vorlagen bzw. eine Novelle Boccaccios adaptierte, S. 60), Einfluß der *commedia ridicolosa* (der Cda verwandt, aber von Anfang an schriftl. fixiert, S. 63-65). In der „drammaturgia modulare e combinatoria“ (S. 77) der frühen röm. Oper sieht Frau STAFFIERI neben den ersten in Venedig entstandenen Werken die Basis für die Herausbildung von Gattungskonventionen (S. 94). Den Anfängen des kommerziellen Musiktheaters in Venedig ist das dritte Kap. gewidmet (S. 88-146; zur Rolle der *Accademia degli Incogniti*, S. 99f.; *L'incoronazione di Poppea* wird als Beispiel republikanischer, antimonarchistischer Propaganda gewertet, S. 100, karnevalistische Verkehrung der Wertordnung [ob sich Amor auch am Aschermittwoch noch als Fortuna und Virtus überlegen erweist, scheint keineswegs sicher] wird nicht in Betracht gezogen; ausführlich zu den dramaturgischen und musikalischen Konventionen [daß die Handlung typischerweise von einer Ausgangssituation, deren Stabilität eine Krise beseitigt, zu einem wiederum stabilen Endzustand führt, S. 110, entspricht genau dem Märchenmodell PROPPS, und letztlich schon der aristotelischen Konzeption einer dramatischen Handlung]; ausführliche Analyse von Cicogninis und Cavallis *Giasone*, S. 134-140). Das letzte Kapitel dieses ersten Teils (S. 147-198) befaßt sich mit der Verbreitung der neuen Kunstform durch (nach dem Vorbild der Cda-Truppen organisierte, vgl. S. 149) Wandertruppen in ganz Italien (Einfluß des spanischen Theaters auf Stoffwahl und Dramaturgie, S. 163ff.).

Der zweite Teil nennt „*querelles*, generi [vorrangig Ausdifferenzierung von Opera seria und buffa], riforme“ als für das 18. Jh. bestimmende Entwicklungen (S. 199). Das erste Kap. (S. 201-253) ist vor allem den Reformprojekten im Umfeld der *Accademia dell'Arcadia* gewidmet (Einfluß der – zunehmend ins It. übersetzten – klassizist. frz. Tragödien, S. 202; neuer Logozentrismus, S. 210; eigenständiges Profil der komischen Oper, S. 227-242: venezian. Intermezzi, *commedia per musica* im neapolitan. Dialekt als Prototypen; ausführlicher zu Vincis *Zite 'n galera*, S. 236-239). Primat Neapels (S. 245f.; vgl. die von FR. COTTICELLI und P. MAIONE hg., auch auf deutsch erschienene umfassende Aufsatzlg, dazu hier 20,26-29). – Das zweite Kapitel (S. 254-297) behandelt den metastasianischen Typus der Opera seria [was über die „scarsissima presenza“ von Opem auf Metastasio-Libretti auf CD gesagt wird, S. 256, stimmt längst nicht mehr, in den letzten Jahren sind etliche Aufnahmen von Vertonungen Vivaldis, Vincis, Pergolesis, Galuppi, Sarros, Schusters, Glucks etc. herausgekommen, vieles erschien auch auf DVD]; Logozentrismus, „conferma dell'assolutismo monarchico“ (S. 266), Konstruktion der Intrigen (eingehende Analyse des *Olimpiade*-Librettos, S. 269-276), auch zu den bei nahezu allen Vertonungen außerhalb Wiens vorgenommenen Veränderungen. – Das Kapitel zur komischen Oper (S. 298-339) befaßt sich zunächst (S. 298-312) ausführlich mit Pergolesis *Intermezzo La serva padrona* und seinen *commedie per musica* *Lo frate 'mmorato* und *Il Flaminio*. jeweils auf Libretti Gennaro Antonio Federicos („gestische“ Musik, S. 304, die auch das Bühnengeschehen auszudrücken vermag, S. 305), dann mit der Verbreitung der neapolitan. *commedia per musica* in ganz Italien (S. 312-321: Rom als Drehscheibe) und schließlich mit Goldonis Gattungsmodell des *dramma giocoso* (S. 321-339). – Das letzte Kapitel (S. 340-412) ist der Entwicklung (vor allem) der Opera seria in der zweiten Hälfte des Jhs gewidmet: progressive Annäherung von *Seria* und *buffa* (S. 340); Einflüsse aus England (Shakespeare-Rezeption, zunächst über die frz. Bearbeitungen von Ducis, S. 346f.) und Frankreich (Diderot, S. 347; *querelle des bouffons*, S. 348). Reformversuche: Algarotti (S. 351-353) und, in Parma Vertonungen von *tragédies lyriques* in it. Übers. (S. 354-356), Glück in Wien (S. 356-364). Die „nachmetastasianische“ Oper wird durch eingehende Analysen repräsentativer Beispiele vorgestellt: Cimarosas *Olimpiade* (S. 368-373), Sartis *Giulio Sabino* (Buch nach Giordano, S. 373-377), Gamerras *Pirro* für Paisiello (S. 377-379, vgl. hier 18,32f.), Foppas *Amleto* (vertont von Gaetano

Andreozzi, S. 380-383) als Beispiel für ausländischen (engl.) Einfluß auf die it. Librettistik. – Auch der letzte Abschnitt zur produktiven Rezeption des goldonian. Modells in der Buffa bietet vor allem exemplarische Werkanalysen: Paisiello's *Socrate immaginario* (S. 388-399), *Barbiere di Siviglia* (S. 391-397), *Il Re Teodoro in Venezia* (Libretto von Casti, S. 398-403) [„dramma eroicomico“ ist durchaus keine „insolita definizione“ und erst recht kein Indiz dafür, daß die Autoren sich von der „estetica dei generi“ lösen wollen, wie S. 400 behauptet wird] und *Nina ossia La pazza per amore* (S. 404-407), sowie Cimarosas *Matrimonio segreto* (S. 407-411); das Kapitel schließt mit einem Ausblick auf Mozart und Da Ponte (S. 411f.).

Als Synthese der Forschung ist das handliche Buch zuverlässig und nützlich.

Rez.: A. GIER, *L'Indice dei libri del mese XXXII/1* (gennaio 2015), S. 36.

On Voice. Ed. by WALTER BERNHART and LAWRENCE KRAMER (Word and Music Studies, 13), Amsterdam – New York, NY 2014, xv + 229 S.

Die achte Tagung der International Association for Word and Music Studies (WMA) fand 2011 in Santa Fe statt, der Sammelband bietet wie stets (zu den Akten der neunten Tagung vgl. hier 22,11f.) eine Auswahl der dort gehaltenen Vorträge (was man ruhig, z.B. in einer editorischen Vorbemerkung, hätte sagen können). Die Einleitung des Hrsg.s LAWRENCE KRAMER (S. vii-xv) umkreist aperçuhaft das Verhältnis von Sprache, Musik und Stimme. Die folgenden vierzehn Beiträge sind sehr unterschiedlichen Themen gewidmet.

MICHAEL HALLIWELL („*Her throat, full of aching, grieving beauty*“). *Reflections on Voice in the Operatic Adaptations of The Great Gatsby and Sophie's Choice*, S. 1-27) behandelt neuere Opernadaptationen von zwei Romanen (F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, 1925; William Styron, *Sophie's Choice*, 1979), in denen jeweils Musik (Jazz in *The Great Gatsby*, unterschiedliche Musikstile in *Sophie's Choice*) eine wichtige Rolle spielt und die weibliche Hauptfigur wesentlich durch den Klang ihrer Stimme charakterisiert wird (S. 2f.); John Harbisons Oper *The Great Gatsby* wurde 1999 in New York, *Sophie's Choice* von Nicholas Maw 2002 in London uraufgeführt (beide Komponisten schreiben ihre Libretti selbst, S. 6). HALLIWELLS Ausgangsfrage lautet: „Is it possible to draw attention to the materiality of voice in an analogous way [analog zu den Romanvorlagen] in a fully-sung medium such as opera where the sonorous voice is omnipresent?“ (S. 3). Die folgenden Analysen zentraler Passagen aus beiden Opern (S. 6-24) zeigen, daß der Zuhörer auf je unterschiedliche Weise gezwungen wird, seine Aufmerksamkeit auf den ‚körperlosen Klang der Stimme‘ zu richten (S. 25f.). [Daß Halliwell vom individuellen Stimmklang der Sänger der Uraufführung Rückschlüsse auf die Bühnenfiguren zieht (S. 13, 16f., 19), ist nicht unproblematisch.]

SIMON WILLIAMS (*The Vocal Persona of Jussi Björling*, S. 29-42): Wer in einer Oper erstochen wird, singt bekanntlich, statt zu bluten. Unterscheidet man die Kommunikation zwischen den Opernfiguren einerseits von jener zwischen Darsteller und Publikum andererseits, ist das keineswegs absurd: Der Darsteller teilt dem Publikum mit, was die Figur im Augenblick des Sterbens empfindet. Gesang ist (in weit stärkerem Maße als die Sprache des Schauspielers) Ausdruck von (emotionaler) Befindlichkeit und reflektierender Kommentar. WILLIAMS bietet erhellende, differenzierte Analysen von Björlings Rollenportraits (Manrico, Puccinis Des Grieux) im Vergleich mit Interpretationen von Franco Corelli, Carlo Bergonzi oder Giuseppe di Stefano und schlußfolgert: „Jussi Björling's voice was unsuited, it would appear, to representing the emotional extremes where most operatic action is situated“ (S. 39), d.h. seine Aufmerksamkeit gilt der Ausdrucksfunktion des Gesangs; bezieht man die Kommentarfunktion mit ein (der Ausblick auf spätere Entwicklungen der Inszenierungsästhetik, S. 41, deutet es an), fällt das Ergebnis vielleicht anders aus. – LAWRENCE KRAMER betont in einem ungemein dichten Essay (*The Voice in/of Opera*, S. 43-55) die ‚autoreflexive Exaltation‘ der ‚Opernstimme‘ (S. 50) jenseits sprachlicher Mitteilung („it effaces imaginary speech with real song“, S. 44). Als (sehr aussagekräftige) Beispiele führt er Lucias Wahnsinnszene, das Schlußduett aus *Aida* und das letzte

Duett Toscas und Cavaradossis an (S. 46-48). Seine sehr anregenden Überlegungen werfen eine Reihe von Problemen auf: Was ‚Oper‘ (im Unterschied zu ‚Musiktheater‘) ist, wird nirgends definiert (die Erwägung, die ‚Opernstimme‘ sei in der Zeit der Kastraten entstanden, S. 51, scheint angesichts der Verbindlichkeit des Regelsystems der musikalischen Rhetorik im Barock fragwürdig). Daß die angesprochene Selbstbezüglichkeit vor allem in „scenes in which pleasure is mediated through suffering, madness, and death“ erfahrbar wird (S. 46), berührt das bekannte Paradox des Vergnügens an tragischen Gegenständen allgemein. Vor allem scheint die ‚Opernstimme‘ ausschließlich die Stimme der jeweiligen Protagonisten zu sein: Der Gesang Amonasros, Ramfis und selbst Amneris dürfte die Mitteilungsfunktion nirgends in der beschriebenen Weise transzendieren. Insofern beschreibt KRAMER vielleicht weniger die ‚Opernstimme‘ als eine Sonderform des Virtuosen-Gesangs in der (italienischen) Oper des 19. Jhs. – LAURA WAHLFORS (*Resonances and Dissonances. Listening to Waltraud Meier's Envoicing of Isolde*, S. 57-76), analysiert, umrahmt von theoretischen Glasperlenspielen (JEAN-LUC NANCYS Philosophie des Hörens; ROLAND BARTHES ‚grain de la voix‘, hörbar in „the diction of language“, S. 61) die „Transfiguration“ der Protagonistin in der Schlußzene von *Tristan und Isolde*, nach der DVD-Aufzeichnung (1998) von Peter Konwitschnys Münchner Inszenierung, gesungen von Waltraud Meier: „Meier sings with or *within* the orchestra, participating in the spectre of timbral color“ (S. 65); markierter Registerwechsel bei „Heller schallend, mich umwallend“ (S. 69-71)...

JESSIE FILLERUP (*Composing Voices and Ravel's L'Heure espagnole*, S. 179-196) setzt sich einleitend mit E. CONES Theorie der ‚Stimme‘ des Komponisten auseinander und problematisiert die strikte Trennung von Komponist und Interpret (S. 179-185). In *L'Heure espagnole* möchte sie Torquemada, den betrogenen Ehemann, als Double des Komponisten betrachten, da er (zumindest die längste Zeit) nicht auf der Bühne, und außerdem (als Uhrmacher) ‚Architekt der Zeit‘ sei (S. 190) – freilich dürfte er kaum für die Wahl eines Plots verantwortlich sein, in dessen Verlauf seine Frau ihm Hörner aufsetzt. Der Dichter Gonzalve sei ein operntypischer ‚Sängerkomponist‘ (S. 191). „As a representative of ‚monumental time‘, Torquemada is the composer as mythic figure“ (S. 193), in den Augen der anderen Figuren ist er dagegen ein gewöhnlicher Sterblicher (ebd.) – wie auch anders, beweist die Handlung doch, daß er (anders als der Komponist) keineswegs Herr über die Zeit ist (nicht seine Uhren, der Maultiertreiber soll Concepcion sagen, was die Stunde geschlagen hat). Angesichts der Probleme und Widersprüche, die sich aus der Annahme, Torquemada stünde für den Komponisten, ergeben, muß man sie wohl für abwegig halten. – DAVID FRANCIS URROWS (*La Castrata and the Voices in My Head*, S. 197-214), zu seiner bisher anscheinend noch nicht aufgeführten komischen Oper nach der einaktigen comédie-vaudeville *Le Soprano* von Scribe und Mélesville (1831): Texterstellung (unter Benutzung der stark erweiterten engl. Fassung von Norman Shapiro, S. 199f.), Schaffung von Nummern (S. 203-209), Musik des Komponisten Pizzicato als parodistische Stilkopie: „The Ritornello has to sound bad without really being so bad“ (S. 211), knapp zu musikal. Zitaten (S. 213n).

HERBERT SEIFERT, *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hg. von MATTHIAS J. PERNSTORFER (Don Juan Archiv Wien. Summa summarum, 2), Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2014, XV + 1063 S.

HERBERT SEIFERT hat seit seiner Habilitationsschrift *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jh.* (Wien 1981, im Druck erschienen 1985) eine Vielzahl von Studien zu seinem Spezialgebiet vorgelegt (das Schriftenverzeichnis S. 937-950 nennt 125 Aufsätze). Dank der Initiative des Don Juan Archivs Wien erscheint jetzt ein Prachtband von über 1000 Seiten in gediegener Ausstattung, der insgesamt 72 Texte (darunter acht bisher unpublizierte Vorträge, sowie auch einige Programmheftbeiträge, s. S. IX) versammelt. Das Vorwort des Hrsg.s (S. IX-XIV) benennt Schwerpunkte von SEIFERTS Forschungen (S. XI-XIII) und erläutert das editorische Verfahren.

Der Band gliedert sich in drei unterschiedlich umfangreiche Teile: Der erste, **Aus Italien über**

Salzburg nach Europa (S. 1-252) bietet achtzehn längere oder kürzere Texte. Neben Beiträgen zu italienischen Sängern (Francesco Rasi, Francesco Campagnolo und ihre Beziehungen zum Salzburger Erzbischof, S. 17-87) und den „Frühen it. Musikdramen nördlich der Alpen: Salzburg, Prag, Wien, Regensburg und Innsbruck“ (so der Titel einer Studie von 1986, S. 113-126) findet sich hier u.a. ein großer Aufsatz zu Antonio Cesti (*Cesti and His Opera Troupe in Innsbruck and Vienna, with New Informations about His Last Year and His Œuvre*, S. 195-242), der wie die meisten anderen Arbeiten SEIFERTS neue Archivreuen erschließt (die u.a. Cestis Verhältnis zu Leopold I. beleuchten). Eine weitere Studie zu Cesti (S. 243-252) weist u.a. nach, daß er kurz vor seinem Tod (1668/69) die Musik zu drei Opern schrieb, die bisher anderen Komponisten zugeschrieben wurden (S. 250-252).

Der umfangreichste zweite Teil (S. 253-762) gilt der **Oper am Wiener Kaiserhof** und vereinigt 38 Studien: U.a. *Italianische Libretti im barocken Österreich* (S. 281-288; s. hier 14,30); ein Beitrag über *Das erste Musikdrama des Kaiserhofs* (S. 325-338, mit Abb.en; es handelt sich um ein 1617 in Prag aufgeführtes „durchkomponiertes panegyrisches Musikdrama in it. Sprache (...) in dessen Zentrum ein Ballett von Cavalieren des Kaiserhofs“ stand, S. 325) und die Edition des (it.-dt.en) Librettos (S. 340-377). Der Regierungszeit Leopolds I. sind sieben Studien gewidmet (S. 391-483; u.a. über *Die Festlichkeiten zur ersten Hochzeit Kaiser Leopolds I.*, S. 413-424, mit detaillierter Chronologie S. 419-424; *Die Feste zu den drei Hochzeiten Kaiser Leopolds I.*, S. 425-437, hier S. 428-430 zum *Pomo d'oro*; *Rapporti tra commedia dell'Arte e musica alla corte cesarea*, S. 439-450, s. hier 11,21, sowie zwei Beiträge zu Antonio Draghi, S. 431-483; zu *Da Rimini alla corte di Leopoldo I* s. hier 10,11f.), der Zeit Josephs I. und Karls VI. ebenfalls sieben (S. 485-562; fünf Beiträge zu Johann Joseph Fux, zwei zu Pietro Pariati). Die letzten beiden Abschnitte befassen sich mit der Hofkapelle sowie „Dynastischen und diplomatischen Beziehungen“.

Der letzte Teil (S. 763-934) behandelt **Sakrale und profane Musikdramatik** mit Abschnitten zu Sepolcro und Oratorium (sechs Beiträge), zum Ordenstheater (vier) und zur Oper nach 1730 (fünf Beiträge: Gluck, Da Ponte, Martin y Soler und Haydn). Eine Sonderstellung nimmt der Vortrag über *Wein und Trunkenheit in der Oper: Musikimmanente Regie* (S. 931-934) ein, der nicht nur, wie zu erwarten war, von Cestis *Orontea*, sondern auch von der *Fledermaus* und Verdis *Othello* handelt.

Register der Orte und Institutionen, Personen und Titel (S. 951-1061) erschließen den Band. Es ist schön, diese wichtigen, verstreut publizierten Arbeiten jetzt beisammen zu haben.

*ALESSANDRA ORIGGI, *Die Andromeda von Rodolfo Campeggi und die Rolle der Tragödie in der Frühphase der Oper*, aus: Germanisch-Romanische Monatsschrift N.F. 64 (2014), S. 289-309

Campeggis *Andromeda* (1610; die Musik von Girolamo Giacobbi ist verloren, vgl. S. 296n) basiert auf der Darstellung des Mythos in Ovids *Metamorphosen* (S. 294f.) und prägt einen gegenüber den frühen Opern aus Florenz eigenständigen Libretto-Typus aus: „stilistisch, thematisch und aus dem Gesichtspunkt der Figuren entwickelt [*Andromeda*] teilweise tragische Züge, die durch die religiösen Hintergründe gedämpft werden, dies im Gegensatz zu dem eher bukolischen und an religiösen Fragen desinteressierten Rinuccini, aber in Übereinstimmung mit dem an die [*sic*] *gravitas* interessierten literarischen und mit Rom verbundenen politischen Kontext Bolognas“ (S. 309).

I drammi musicali veneziani di Benedetto Ferrari a cura di NICOLA BADOLATO e VINCENZO MARTORANA. Prefazione di LORENZO BIANCONI (*Historiae musicae cultores*, CXXVIII), Firenze: Olschki 2013, XXXVI + 345 S.

Benedetto Ferrari (1603/04 – 1681) schrieb das Buch zur ersten in einem kommerziell betriebenen Theater in Venedig uraufgeführten Oper (*L'Andromeda*, 1637). Bis 1644 verfaßte er fünf weitere Libretti (S. X), die letzten vier setzte er selbst in Musik (die Partituren sind verloren, wie auch Francesco Manellis Vertonungen von *L'Andromeda* und *La maga fulminata*, 1638). In Bologna, dem italienischen Zentrum der Libretto-Edition, entstand eine sorgfältige Ausg. der sechs venezianischen Bücher (vgl. das Vorwort von LORENZO BIANCONI, S. Vf.).

NICOLA BADOLATOS Einleitung (S. VII-XXXIV) trägt mit philologischer Akribie Informationen zum Autor zusammen (S. VII-XIII), geht auf Stoffwahl (bevorzugt mythol. und pastorale Sujets, S. XIII), Intrigenstruktur und Intention ein (S. XIV-XVI) und charakterisiert die einzelnen Libretti vor dem Hintergrund der jeweiligen Stofftradition (S. XVI-XXIII). Es folgen Abschnitte zu konventionellen Elementen und Szenentypen (S. XXIII-XXVIII: Verkleidung / falsche Identität, Schlaf, Wahnsinn, Lamento, Zauber) und zur metrischen Struktur der pezzi chiusi (S. XXIX-XXXI). Der letzte Abschnitt weist darauf hin, daß das Schlußduett in *L'incoronazione di Poppea* möglicherweise von Ferrari stammt (der Text findet sich schon 1641, in der Bologneser Fassung von Ferraris *Pastor regio*, S. XXXII, vgl. L. BIANCONIS Vorwort, S. V).

Die Edition folgt jeweils dem Erstdruck des Librettos (nur für *La maga fulminata* dient die zweite Ausg. als Basis, S. XXXV). Varianten sind im Anhang (S. 319-342) zusammengestellt; hier sind auch Drucke, die sich stärker von der Editio princeps unterscheiden, vollständig wiedergegeben (für *L'Andromeda* die Ausg. Mailand 1644, für *Armida* Piacenza 1650 und für *Il pastor regio* Bologna 1641). Die Schwellentexte sind jeweils vollständig ediert (vgl. den „Brief des Druckers“ in der Erstausg. von *L'Andromeda*, hier S. 3-5, der über die Aufführung in Venedig, vor allem über Bühnenbild und Kostüm, informiert).

Der Text von *L'Andromeda* (S. 8-32) bietet ein halbes Dutzend (längere oder kürzere) Chöre, aber keine Solonummer; zu Beginn des III. Akts gibt es zwei Duette (oder zwei durch eine Rezitativszene unterbrochene Teile eines Duets, III 1, S. 24-27) für Astrea und Venus. Bemerkenswert ist, daß Poseidon Junos Absicht, Andromeda zur Strafe für den Hochmut ihrer Mutter einem Seeungeheuer vorzuwerfen, nicht anstößig findet (I 3, S. 12f.), während Merkur, der die Anweisungen der Göttin ausführt, immerhin auf die Ungerechtigkeit hinweist (I 1, S. 9) und Astrea, Venus, aber auch Jupiter (II 4, S. 22-24) ihren Plan verdammten.

Auch über die Inszenierung von *La maga fulminata* (1638, S. 37-81) informiert ein Bericht des „Druckers“ (S. 37-39; interessant der Hinweis, die prachtvolle Bühnenproduktion habe nur 2000 Scudi gekostet, weit weniger als die Aufführungen an Fürstenhöfen, S. 38). Von den drei „Sirenen“ wurde eine von einem Kastraten, die beiden anderen von Sängerinnen dargestellt (S. 41). Die Sirenen versuchen, die tugendhaften Ritter Rosillo und Filampo zum Lebensgenuß zu verlocken (II 5), diese aber verstopfen sich die Ohren wie einst Odysseus (vv. 794, 800-802). Pezzi chiusi haben neben den Sirenen die Götter: Athene (Aktschlüsse I 6, II 6), Merkur (II 6, III 4) und die Chöre der Meer-, Wald- und Unterweltgottheiten (III 3) sowie die verliebte Alte Scarabea, eine komische Rolle (I 4), hinzu kommt der Schlußchor zum Lob Athenes (III 5); die (sterblichen) Liebenden äußern sich ausschließlich in Rezitativen. – Alle sechs Libretti verdienen eingehendere Studien.

Gesine Manuwald, *Nero in Opera. Librettos as Transformations of Ancient Sources* (Transformationen der Antike, 24), Berlin/Boston: de Gruyter 2013, VIII + 410 S.

Die fälschlich Seneca zugeschriebene Tragödie *Octavia* (S. 1), der ein historisches Faktum zugrundeliegt: Nero verstieß seine erste Ehefrau (die Titelheldin), um Poppea heiraten zu können (62 n.Chr.), ist Ausgangspunkt einer Reihe von Opern und Sprechdramen, die zwischen dem 17. und dem

20. Jh. entstanden. Die Verf.in hat 22, vorwiegend deutsche und italienische, Libretti (Liste, S. 6f.; zehn aus dem 17., sechs aus dem 18., zwei aus dem späten 19. Jh. und vier nach 1900 entstandene) ermittelt (wobei keineswegs immer die Octavia-Poppea-Geschichte den Handlungskern bildet); ergänzend berücksichtigt sie neun Sprechdramen (sechs aus dem 17., zwei aus dem 18., eins aus dem 19. Jh.) und zwei Ballette (beide aus dem 19. Jh.). Da sich ihre Untersuchung als Beitrag zur Erforschung der Antike-Rezeption versteht, liegt der Schwerpunkt auf den Libretti (S. 10).

Ein konzises Einleitungskapitel (S. 1-35) erläutert Ziele und Anlage des Buches (S. 1-11), informiert über die wesentlichen Quellen der Libretti – *Octavia*, „the typological ancestor and starting point for all plays on historical subjects in the tradition of European theatre“ (S. 16), Tacitus, Sueton, Cassius Dio – und ihre Rezeption in der frühen Neuzeit (S. 12-21); summarisch wird das Produktionssystem der Oper im 17. Jh., speziell in Venedig und Hamburg, dargestellt (S. 21-30); ein letzter Abschnitt gibt knappe Informationen zu Sprechdramen und Filmen, in denen Nero eine Hauptfigur ist.

Das bei weitem umfangreichste zweite Kapitel, „Nero in opera“ (S. 37-254), behandelt die einschlägigen 22 Libretti in chronologischer Folge. Alle Abschnitte sind gleich aufgebaut: Auf Informationen zum ‚Hintergrund‘ (Entstehungsgeschichte, Uraufführung, Zielgruppe), bibliograph. Hinweise und Inhaltsangabe folgt die ‚Analyse‘. Für *L'Incoronazione di Poppea* (S. 37-46) werden ein Vergleich mit der Tragödie des Pseudo-Seneca (S. 42-44) und eine Bewertung der Rolle Senecas in der Oper geboten (S. 44-46); andere Aspekte, z.B. die Frage der Authentizität des Schlußduetts, kommen nicht zur Sprache. – In *Nero, Der Verzweifelte und dadurch das bedrängte Reich Befreyende* (Librettist und Komponist unbekannt, Halle 1663) geht es nicht um die Octavia-Poppea-Geschichte, sondern um Neros Sturz (S. 46-51). – Aurelis *Claudio Cesare* (1671, S. 51-57) gestaltet den (scheiternden) Versuch des Claudius, seine Kaiserin Agrippina durch die attraktive Giunia zu ersetzen, nach dem Vorbild der *Octavia* (S. 55). – Giulio Cesare Corradis *Nerone* (1678, dt. Bearb. Leipzig 1693, S. 58-71) ist vom Plot der *Octavia* weit entfernt, wie die Verf.in selbst einräumt (S. 68); große Bedeutung kommt der politischen Dimension der Handlung zu (Kritik an absoluter Herrschaft, S. 71). – Das in Weissenfeld 1685 aufgeführte Singspiel *Nero, Der verzweifelte Selbst-Mörder* (S. 71-76) basiert auf dem anonymen dt. Nero-Libretto aus Halle von 1663 (s.o.).

Giuseppe Contris „scherzo drammatico“ *Agrippina in Baia* (1687, S. 77-84) zeigt den jungen Nero, der Ottavia heiraten soll, obwohl er Poppea begehrt, zuletzt jedoch die Neigung zu seiner Braut entdeckt. – Giambattista Neris *Ingresso alla gioventù di Claudio Nerone* (1692, S. 85-94) bietet eine wesentlich fiktive Hnadlung (S. 93) [im Zentrum stehen zwei Dreiecksbeziehungen: Illisa – Curtio Valeria bzw. Nerone – Valeria – Curtio, wobei Neros Begehren keine Erfüllung findet]. – *Nerone fatto Cesare* von Matteo Noris (1692/93, S. 95-123; mehrfach vertont, vgl. S. 95f.) handelt vom Machtkampf zwischen Nero und seiner Mutter nach dem Tod des Claudius und von Neros Liebe zu Ate (Claudia Acte, S. 121), die er zuletzt seinem Rivalen überläßt [zu Noris vgl. die Tesi di laurea von MARCO ROSA SALVA, „Per introdur al solito l'esemplare novità“. *I drammi di musica di Matteo Noris*, Bologna 2004-05, s. hier 13,15f.]. – *Il ripudio d'Ottavia*, ebenfalls von Noris (1699, S. 123-132) zeigt Nero entschlossen, Octavia zu verstoßen und Poppea zu heiraten, aber zuletzt werden Nero und Octavia, Poppea und Ottone wieder vereinigt.

Francesco Silvani, der Dichter des mehrfach vertonten (S. 134-137) Librettos *La fortezza al cimento* (1699), hat häufig frz. Tragödien für die Opernbühne adaptiert. Frau MANUWALD geht auf diesen Aspekt nicht ein und zitiert auch die einschlägige Literatur nicht [vor allem M. BUCCIARELLI, *Italian Opera and European Theatre, 1680-1720. Plots, Performers, Dramaturgies*, Turnhout 2000]. Das Libretto wird mit Recht als „a complex web of love affairs“ bezeichnet (S. 148); Neros Schwager Plancio, den seine Geliebte Flavia drängt, den Tyrannen zu töten, ist wesentlich in der gleichen Situation wie Pierre Corneilles Cinna, u.a.m.

Fr. Chr. Feustkings *Nero* (für Händel, 1705, S. 150-158) steht Senecas *Octavia* insofern nahe, als auch hier Poppea über die Kaiserin siegt (S. 154f.), die politische Dimension der lat. Tragödie fehlt im dt. Libretto allerdings völlig (S. 158). – In Berthold Feinds *Octavia* (1705, S. 159-169) verliebt sich Nero in (die unhistorische) Ormoena, die Gattin des Königs Tiridates, und verstößt Octavia, allerdings gibt es einen lieto fine.

Vincenzo Grimani von Händel vertonte *Agrippina* (1709, S. 170-180) scheint mit Senecas *Octavia* wenig gemeinsam zu haben (S. 171). Die Übereinstimmung, die die Verf.in glaubt erkennen zu können, ist arg unspezifisch: „In both pieces is revealed that decisions for imperial power and the future of the dynasty are triggered by egotistic and personal concerns“ (S. 178) [die beiden Opernbü-

des neuen Händel-Handbuchs, s. hier 18,17-19, die hier wie für *Nero* hätten nützlich sein können, fehlen im Lit.verz.] – Piovenes *Nerone* (1721, S. 180-193) schildert die Verstoßung Octavias und Erhöhung Poppeas zur Kaiserin, aber der Gang der Handlung unterscheidet sich wesentlich von der Tragödie des Pseudo-Seneca (S. 190); das Ende ist (anders als in den meisten zeitgen. Opern) nicht vollständig glücklich (S. 193). – ‚Dottor Graziano Cimbalonis‘ *Nerone detronato dal trionfo di Sergio Galba* (1725, S. 193-200) bietet eine parodistische Variante der traditionellen Nero-Opern.

Die letzten besprochenen Werke sind wesentlich später entstanden und basieren auf modernen Vorlagen: Francesco Saverio Salfis ‚dramma per musica‘ *La congiura pisoniana* (1797, S. 200-207) nach Legouvé's *Epicharis et Néron* (S. 200, s.u. Kap. 3) atmet den Geist der Frz. Revolution: Die junge Ecaride will den Tyrannen Nero töten (er setzt schließlich in aussichtsloser Lage seinem Leben selbst ein Ende). Der Versuch der Verf.in, über die Bedeutung des politischen Aspekts eine Verbindung zur lat. *Octavia* herzustellen (S. 206), wirkt arg gekünstelt.

Jules Barbiers *Néron* für Anton Rubinstein (UA in dt. Sprache Hamburg 1879, S. 208-216) gibt erstmals den Christenverfolgungen breiten Raum (S. 208), die im des Fin de siècle zum beherrschenden Thema der Nero-Opern werden. – Attilio Castellis *Nerone* nach Pietro Cossa (s.u. Kap. 3; Musik Riccardo Rasori, 1888, S. 216-224) legt den Schwerpunkt auf Neros Zügellosigkeit (er will die Sklavin Egloge zu seiner Geliebten machen) und Tod. – Thema von Boitos *Nerone* (einer Oper, die ebenfalls die Christenverfolgungen thematisiert, S. 225-233) sei der Einfluß unterschiedlicher Kulte im Rom der frühen Kaiserzeit (S. 231). – Auch für Joan Maníns *Acté* (1903, S. 233-239) gibt die Christenverfolgung den Hintergrund ab: Hier bekehrt sich Neros Geliebte Acté zur neuen Religion und will nichts mehr von ihm wissen. – In Henri Cains Sinkiewicz-Adaptation *Quo vadis?* (für Jean Nouguès, 1909, S. 240-246) spielt Nero nur eine Nebenrolle. [Dazu auch RENATA SUCHOWIEJKO, *Quo vadis de Jean Nouguès*, in: *Figures de l'Antiquité dans l'opéra français: des Troyens de Berlioz à Edipe d'Enesco*. Actes du coll. du IXe Festival Massenet Saint-Etienne, 9 et 10 novembre 2007. Sous la direction de JEAN-CHRISTOPHE BRANGER et VINCENT GIROUD, Saint-Etienne 2008, S. 295-308.] – Giovanni Targioni-Tozzetti's *Nerone* (für Mascagni, 1935, S. 246-254) basiert wie Castellis Libretti auf Cossas Schauspiel.

Das dritte Kapitel (S. 255-345) behandelt Sprechdramen von Daniel Casper von Lohenstein, Nicolò Biancolelli, Camillo Boccaccio, Fernando Leva, Sebastiano Lazarini, Vittorio Alfieri, Jean-Baptiste Legouvé und Pietro Cossa, sowie Ballette von Lorenzo Panzieri und Antonio Pallerini.

Der Schlußabschnitt (S. 347-357) faßt noch einmal Beobachtungen zum Umgang der Librettisten mit den antiken Quellen und zum Nero-Bild der Opern zusammen. Der Anhang bietet tabellarische Übersichten zu den in den Opern vorkommenden (Haupt-)Figuren und zu zentralen Motiven (S. 360-363; dasselbe für die Sprechdramen und Ballette, S. 364f.) sowie zu den historischen Vorbildern der Figuren und zu den antiken Quellen, in denen sie erwähnt sind (S. 366-393). Es folgt das Literaturverzeichnis (S. 395-400).

Istituto Italiano Antonio Vivaldi della Fondazione Giorgio Cini Venezia – Dipartimento di storia delle arti e conservazione dei beni artistici „Giuseppe Mazzario“ della Università di Venezia: Giacinto Andra Cicognini – Giovanni Filippo Apolloni – Francesco Cavalli – Alessandro Stradella, *Il novello Giasone*. Partitura in facsimile ed edizione dei libretti a cura di NICOLA USULA. Saggi introduttivi di FAUSTA ANTONUCCI, LORENZO BIANCONI e NICOLA USULA, 2 Bde (Drammaturgia musicale veneta, 3 I/II), CXCH + 212 S.; S. 213-567

Cicogninis von Cavalli vertonter *Giasone* (1649), die erfolgreichste Oper des 17. Jhs (S. IX), wurde für die Aufführung im römischen Teatro di Tordinona 1671 von Apolloni und Stradella neu bearbeitet. Die Partitur des *Novello Giasone* liegt jetzt in einer prachtvollen Facsimile-Edition vor.

(2011 wurde die Oper in Martina Franca, im Rahmen des Festival della Valle d'Itria, auf die Bühne gebracht, Bongiovanni brachte den Mitschnitt heraus: GB 2464-66/2, 3 CD 2014).

Den ersten Band eröffnet eine Studie von FAUSTA ANTONUCCI und LORENZO BIANCONI (*Miti, tramiti e trame: Cicognini, Cavalli e l'argonauta*, S. VII-XLIV): Auf Hinweise zur Rezeption (S. IXf.) folgt eine knappe Skizze zur Form des Librettos (S. XI-XIII: doppelte Handlung, im ersten Teil sind Medea und Jason ein Paar, es geht um die Gewinnung des Goldenen Vlieses, das im zweiten, der Isifile-Geschichte gewidmeten Teil ganz unwichtig wird); der nächste Abschnitt (S. XIII-XVI) ist dem mythischen Substrat und seiner Karnealisierung durch Cicognini gewidmet (verfügbare Quellen, S. XIV zu mythographischen Kompendien; Ovid, Hygin, Valerius Flaccus, Natalis Comes als Grundlage, S. XVI). Auf spanische Vorlagen lassen sich die einleitende Diskussion Giasones mit Hercules über seine Liebe zu einer Frau, die er nie gesehen hat (vgl. Lope de Vega, *La viuda valenciana*, S. XVIIIff.), die Rolle Egeos (vgl. Finco in Lopes *Velloco de oro*, S. XIXf.) und einzelne Elemente der Dreiecksgeschichte zwischen Medea, Giasone und Isifile zurückführen (Lope, *La fuerza lastimosa*, S. XX/XXII [wenn Medea sich erkundigt, ob der Mord an Isifile wie geplant ausgeführt wurde, und statt ihrer selbst ins Wasser geworfen wird, interferiert der verbreitete Erzähltyp ATU 910 K: *Gang zum Eisenhammer*]). Eine knappe Zusammenfassung (S. XXIIIff.) insistiert auf dem „*sincretismo tra soggetti classici e trame comiche moderne*“ im venezianischen Libretto (S. XXIII); möglicherweise stand Giulio Strozzi Cicognini, der zum ersten Mal einen antiken Stoff behandelte, bei der Ausarbeitung des Buches zur Seite (S. XXIV, vgl. S. XV). Ein letzter Abschnitt (S. XXIV-XXXIV) ist den spanischen Einflüssen in den anderen Libretti Cicogninis gewidmet.

NICOLA USULA liefert einen detaillierten Vergleich des originalen und des *Novello Giasone* (Giasone *a quattro mani: Cavalli messo a nuovo da Stradella*, S. XLV-XCIII): Die Struktur von Cicogninis und Cavallis *Giasone* blieb bei der Bearbeitung unangetastet, obwohl das Libretto um ca. ein Drittel (916 von 2766 Versen) gekürzt wurde (andererseits kamen 194 neu hinzu, S. XLIX). Ein erster Abschnitt bietet Informationen zu den Aufführungen in Venedig und Rom (S. LI-LVII; zur Sängerbesetzung S. LIV-LVIII). Im folgenden werden die Libretti (erste und zweite Auflage von Cicogninis *Giasone*; *Novello Giasone* von 1671 und Neudruck 1676, S. LIX) miteinander verglichen (S. LIX-LXI); Vergleich von Apollonis Version mit weiteren, nach 1649 gedruckten Libretti, S. LXII-LXIV). An die Analyse der beiden erhaltenen Partituren der Neufassung (S. LXIV-LXXI) schließt die Präsentation der neu komponierten Musik an (S. LXXI-LXXXVIII: Prolog, Intermezzo zwischen dem II. und III. Akt, Tanzsätze, zwei neue Szenen, vierzehn neue Arien). 1671 war Giasone ein Bariton (1649: ein Altist), Medeas Sopranpartie lag höher als in der Uraufführung, und Alinda war eine Alt- statt Sopranpartie (S. LXXI); „*le parti di Giasone e Alinda hanno subito una vera e propria riscrittura, pur mantenendo il materiale motivico, melodico e ritmico originale*“ (S. LXXIV; vgl. S. LXXIX-LXXXV).

Dankenswerterweise werden die Libretti in synoptischer Edition (hg. von N. USULA) geboten (S. XCV-CXCII): Cicogninis Text folgt der ersten Aufl. (der Wortlaut der weiter verbreiteten zweiten Aufl., die u.a. einige Obszönitäten eliminiert hat, ist in G. GRONDAS und P. FABBRIS *Libretti d'opera italiana dal Seicento al Novecento*, Milano 1997, leicht greifbar, S. XCVII), der des *Novello Giasone* naturgemäß dem Druck Rom 1671. – Das Libretto von 1671 übernimmt den ersten Teil von Cicogninis Argomento (Vorgeschichte bis zum Einsetzen der Opernhandlung) unverändert (S. CVIIff.), der zweite Teil, zum Anteil der Götter Apollo, Amor, Jupiter und Aeolus am Geschehen, bleibt weg, ebenso Cicogninis berühmtes Bekenntnis, er schreibe „*per mero capriccio*“, um sein Publikum zu unterhalten (S. CVIII). Auf seinen (gekürzten) Prolog, mit dem Streit zwischen Apollo und Amor, ob Giasone Medea oder Isifile heiraten soll (S. CX-CXII) folgt ein zweiter Teil, der im Libretto von 1671 fehlt und nach dem Text der Partitur ediert wird (S. CLXXIX): Unversehens stürzt die Bühne ein, Poesia, Pittura und Musica beklagen, daß all ihre Mühe umsonst war; aber Architettura bringt im Handumdrehen alles wieder in Ordnung, und das Spiel kann beginnen. Der spektakuläre Effekt soll offenbar die Leistungsfähigkeit der Bühnentechnik (und den illusionären Charakter des Maschinentzaubers) demonstrieren.

Im folgenden wird der *Novello Giasone* nach der einzig vollständigen Partitur Siena, Bibl. Comunale degli Intronati, L.V.33, reproduziert (in der zweiten überlieferten Partitur, Lissabon, Bibl. da Ajuda Cod. Mus. 47-V-26 und 47-V-27, fehlt der dritte Akt, vgl. S. LXVI-LXIX). Die Druckqualität ist vorbildlich; neben der musikwissenschaftlichen könnte auch die librettologische Forschung aus einer eingehenden Analyse dieser Quelle mit Sicherheit wertvolle neue Erkenntnisse gewinnen.

60. Jg. (2014), Kassel etc.: Bärenreiter 2014, 483 S.

Zum ersten Mal in ihrer Geschichte fielen die Händel-Festspiele in Halle im Juni 2013 aus (wegen Hochwassers), und die Wissenschaftliche Konferenz wurde auf den November verschoben. Die Schriftleiterin ANNETTE LANDGRAF ist mit Recht stolz darauf, daß das Jahrbuch, das traditionell die Tagungen dokumentiert (vgl. zuletzt hier 24,13-16), pünktlich erscheinen konnte (vgl. ihre „Vorbemerkung“, S. 9f.). Am Anfang stehen persönlich gehaltene Erinnerungen von TERENCE BEST an den verdienten Händel-Forscher WINTON DEAN (engl. und dt., S. 11-18).

Das Thema der Konferenz, **Macht und Ohnmacht der Musik. Händel, der Staatskomponist**, nimmt vor allem die „Rezeptionsgeschichte in den beiden deutschen Diktaturen des 20. Jhs“ ins Blickfeld (S. 9), in siebzehn Studien von amerikanischen, englischen und deutschen Forschern. PAMELA M. POTTERS als Festvortrag vorgesehener Beitrag (*Händel als „deutscher Staatskomponist“ im 20. Jh.*, S. 21-36) untersucht, wie verschiedene Epochen und politische Richtungen versuchten, „das spezifisch Deutsche in Händels Wesen und Werk herauszuarbeiten“ (S. 21). Dabei erhebt jede Zeit den Anspruch, „Händels Botschaft“ endlich ganz begriffen zu haben: „In den 20er Jahren wurde sie als etwas Demokratisches verstanden [nicht von allen, vgl. S. 23], in den 30er Jahren als etwas Völkisches, in der DDR als etwas für die Arbeiterklasse und heutzutage als etwas Internationales, Globales, vielleicht sogar Multikulturelles“ (S. 36). Die naheliegende Schlußfolgerung, daß es „Händels Botschaft“ nicht gibt und daß sich jede Gesellschaft den Händel konstruiert, den sie gebrauchen kann, wird nicht gezogen. [Daß sich die Göttinger Händel-Festspiele nach dem Zweiten Weltkrieg „wie früher auf die Operninszenierungen“ konzentrierten (S. 32), ist nicht richtig, zwischen 1946 und 1990 spielte man in Göttingen nicht mehr als zehn Opern, vgl. GIER, in *Haendel après Haendel* (s. hier 24,17-19), S. 48.]

ALBRECHT DÜMLING (*Musik als Mittel staatlicher Machtausübung. Anmerkungen zum Verhältnis von Musik und Politik*, S. 37-50), vor allem zur Musikpolitik des Nationalsozialismus: „pseudosakrale Auffassung von Kunst“ (S. 43), unterschwellige Beeinflussung des Publikums von Konzerten, die als „politikfreie Räume“ präsentiert wurden (S. 47). – DOMINIK HÖINK („*Der Vielgeiste... hielt Vaterlandsliebe und -treue allzeit hoch in Ehren. Der „deutsche“ Händel im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, S. 51-72), zur „Vereinnahmung Händels als deutschen Komponisten [sic]“ (S. 52): Als Argumente wurden z.B. „der als besonders deutsch empfundene kontrapunktische Stil“ (S. 70), die „deutsche Persönlichkeit“ und „konfessionelle Zugehörigkeit“ Händels angeführt (S. 71). Nach dem Weltkrieg wurde das im Kaiserreich noch freundlich beurteilte England zum dominierenden Feindbild (ebd.).

CORINNA WÖRNER (*Zwischen Kulturpflege und Kulturpropaganda – Thomaner und Kreuzchor als Kulturbotschafter zweier „deutscher“ Diktaturen?*, S. 73-95) stellt erwartungsgemäß fest, daß die Nationalsozialisten wie die DDR bestrebt waren, die Chöre zu Propagandazwecken zu instrumentalisieren (S. 93), und zeigt, wie die Kantoren je nach Temperament und Situation „zwischen Anpassung und Ablehnung“ (S. 94) lavierten. – GERD RIENÄCKER (*Ernst Hermann Meyer über Georg Friedrich Händel – einige Notate*, S. 97-108) geht vom persönlichen – keineswegs konfliktfreien – Verhältnis zu seinem Lehrer (und dogmatischen Kommunisten) aus (S. 97f.), um den 1958 gehaltenen Festvortrag zu analysieren. Daß Händel seine Oratorien wie die Opern für die Aristokratie komponierte (S. 104), wollte MEYER offenbar nicht wahrhaben. Berechtigte Kritik dürfe dennoch an „seinen Visionen nicht vorübergehen“ (S. 108).

CHRISTOPH HENZEL (*Händelfilme – made in GDR (Teil 1)*, S. 109-120), in der DDR entstanden 1960-1985 „vier biographisch-dokumentarische“ und „zwei biographische Filme“ (S. 110). Besprochen werden der 1960 entstandene populärwissenschaftliche Film (S. 111-118, „die einzige Produktion für das Kino“, S. 111) und ein Kinderfilm von 1974 (S. 118-120).

SUSANNE SPIEGLER (*Händel-Inszenierungen als Widerspiegelungen staatlicher Ideologie? Zur Bearbeitungspraxis von Opern und Oratorien im Kontext der Händel-Festspiele in der DDR*, S. 121-136), zu den frühen Operaufführungen der Festspiele in Halle: nach den Prinzipien von Felsensteins realistischem Musiktheater (S. 123), anknüpfend an die Bearbeitungspraxis Hagens in den 1920er Jahren (S. 124), mit sehr weitgehenden Eingriffen in die Werkgestalt (S. 125-128), bis zum durch Kluttig und Konwitschny herbeigeführten Wandel (S. 18f.); auch zu szenischen Oratorienaufführungen (auf der Grundlage eines marxistischen Händel-Bildes, S. 130-136). – URSULA KRAMER (*Händel und die falsche Mittelmeerromantik. Julius Cäsar zwischen ästhetischer Innovation und politischer Rezep-*

tion, S. 137-151), zur Inszenierung Arthur Maria Rabenalts, mit der Carl Ebert seine Intendanz in Darmstadt begann, als „Visitenkarte einer innovativen Inszenierungsästhetik“, die zur „Zielscheibe engstirnig-, völkischer Gesinnung“ wurde (S. 151).

KLAUS-PETER KOCH (Festoratorium, *Der Feldherr und Das Opfer in Hermannstadt (Sibiu). Zu den Aufführungen Händelscher Werke in Siebenbürgen*, S. 153-177), speziell zur Händelpflege durch den Stadtkantor Franz Xaver Dressler zwischen 1922 und 1979, darunter auch Einstudierungen des *Occasional Oratorio*, von *Judas Maccabaeus* und *Jephtha* in Hebraismen entfernenden Bearbeitungen 1939-1942.

LARS KLINGBERG (*Die Göttinger Händel-Gesellschaft während der NS-Zeit*, S. 179-215) zeigt, wie der Vorsitzende Meyerhoff 1939 und 1944 jeweils eine „Offensive zur Übernahme der Gesellschaft durch das NS-Regime“ abwehren konnte (S. 202); 1933 allerdings hatte Meyerhoff geglaubt, „die Tradition der Göttinger Händel-Festschele nur durch die Selbstgleichschaltung der Göttinger Händel-Gesellschaft bewahren zu können“ (S. 209), und z.B. Wolfgang Stechow (Dirigent und „Sohn einer jüdischen Mutter“) aus dem Vorstand gedrängt (S. 210). – KATRIN GERLACH (*Heldengedenken mit Händel im NS-Staat. Zur Indienstnahme des Trauermarsches aus Saul und anderer Werke*, S. 217-241), ausführlich zu Gefallenenehrungen im Nationalsozialismus (S. 217-225), zur verwendeten Musik (S. 225-227; vor allem Lieder, S. 227) und zu für diesen Zweck empfohlenen Werken Händels (Liste, S. 228-231); die von Friedrich Chrysander zusammengestellte *Trauerhymne* (Chöre aus *Funeral Anthem for Queen Caroline* HWV 264 und *Samson*, Trauermarsch aus *Saul*, S. 233-235) wurde 1918 von seinem Sohn Rudolf zum Gedenken an die Gefallenen des Weltkriegs umgewidmet (S. 233). Eine weitere *Kantate zum Gedenken an die Gefallenen* mit Musik Händels, die ebenfalls den Trauermarsch aus *Saul* verwendet, wurde 1936 von Hans Fischer arrangiert (S. 237-240).

DONALD BURROWS (*The Power of Music – the significance of Alexander's Feast in Handel's London career*, S. 243-252), zur Entstehungsgeschichte (S. 243-246) und zum Druck der Partitur von *Alexander's Feast* (S. 246-249): „Handel's setting of Dryden's Ode seems to have become a regular reference point for the topic of the ‚Power of Music‘“ (S. 250); Hinweis auf eine 1769 veröffentlichte Parodie des Textes (S. 251f.). – MATTHEW GARDNER (*Alexander's Feast and Eighteenth-Century Perceptions of the Power of Music*, S. 253-264) situiert Händels Version der Ode im Kontext anderer Vertonungen. „The poem delivers the message that although secular music can control the senses, St Cecilia will, through divine music, not allow it to become truly out of control“ (S. 257). Die erste Vertonung von Jeremiah Clarke ist verloren (S. 257); 1711 setzte Thomas Clayton den Text erneut in Musik (S. 259), Händels Version beeinflusste andere Komponisten (S. 263). – HANS DIETER CLAUSEN (*Divine Efficacy of Music! Händels dritter Beweis: die Masque für die Königin von Saba*, S. 265-279), zu einer Szene im III. Akt des Oratoriums *Solomon* (S. 265), die die Struktur einer *Masque* aufweist (S. 270f.) Daß Händel „Rückgriffe auf ältere Traditionen nicht verschmähte“, zeige sich u.a. „in einer beinahe enzyklopädisch anmutenden Versammlung von Chorsatztypen, vom Satz im *stile antico* bis zum dramatischen oder festlichen Doppelchor“ (S. 279).

JOHN H. ROBERTS (*The Queen's Anthem and the Emperor's Madrigal*, S. 281-300), weist Entlehnungen aus Antonio Lottis *Duetti, terzetti e madrigali a più voci* in Händels Anthem *As pants the hart*, HWV 251^a, nach.

STEFAN GASCH / REBECCA WOLF (*Georg Friedrich Händel als „comes pacis“. Die Te Deum-Vertonung von 1713 und die Frage nach dem Frieden in der Musik*, S. 301-315), zum Forschungsproblem der ‚Friedensmusik‘ (S. 303-306; „Krieg läßt sich viel plakativer abbilden“, S. 304) und zum *Te Deum* im Vergleich mit der Geburtstagsode für Queen Anne, *Eternal source of Light Divine* (S. 312-314): „Während kollektives Erfassen des politischen Friedens eine der Haupt-Intentionen des starren liturgischen Rahmens des *Te Deum* ist, läßt sich im anderen Fall die individuelle Interpretation des Friedens auf verschiedenen Ebenen gerade im Refrain der Händelschen Geburtstagsode gut nachverfolgen“ (S. 315).

STEFAN KEYM (*Herrschaftssymbolik, Gattungskontext und Personalstil: Zur französischen Ouverture bei Lully und Händel*, S. 317-334), die Ouverture diene in Frankreich „der glorifizierenden Propaganda des absoluten Monarchen“; im deutschen Sprachraum wurde sie bald „auch in andere, unpolitische Kontexte transferiert“. „Händel machte sie zu einem Markenzeichen seines Personalstils.“ „Die majestätischen, staatstragenden Assoziationen (...) blieben dabei unerschwellig präsent und konnten (...) bei Bedarf wiedererweckt und aktualisiert werden“ (S. 334).

Drei **freie Forschungsbeiträge** erschließen neue Quellen: JANA KÜHNRICH (*Der Teilnachlaß*

von Friedrich Chrysanter in der Bibliothek der Stiftung Händel-Haus Halle. Wissenschaftliche Erschließung und Inventarisierung, S. 337-349), Überblick über den Bestand, der „vor allem Manuskripte Chrysanders, Notenhss., Vorabdrucke und einige Musikdrucke enthält“ (S. 337).

JEREMY BARLOW / TODD GILMAN (*A monumental mistake. Newly discovered letters to Handel editor Samuel Arnold*, S. 349-389), Edition und Kommentar von dreizehn Briefen, die bei einem Nachfahren Arnolds aufgefunden wurden (darunter sechs von Charles Burney), ergänzt um sieben Briefe aus der Bibliothek von St. Michael's College, Tenbury Wells und drei weitere (S. 349-351). Zwei der Briefe Burneys (hier Nr. 3 und 5) betreffen Arnolds Händel-Edition. Die Briefe 8 bis 23 (S. 367ff.), alle von 1802, betreffen Arnolds Plan, für den Komponisten Thomas Augustine Arne ein Gedenkkonzert zu veranstalten und ein Denkmal zu errichten. Kurzfristige Absagen renommierter Künstler machten das Konzert zu einem finanziellen und künstlerischen Desaster (S. 382), womit auch das Denkmal-Projekt hinfällig war.

JOHN H. ROBERTS (*Blooms of Youth: New Arias by Reinhard Keiser*, S. 391-424), weist auf 22 bisher unbekannte, zwischen 1696 und 1701 komponierte Nummern hin (S. 391), von denen elf Arien und zwei Duette aus sechs Opern (Liste, S. 395f.) in einer Arienslg des Kalmar Läns Museum (S-Klm Ms. 21070, S. 392) enthalten sind; neun weitere Stücke (Liste S. 403f.) finden sich in einer Hs. der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern in Schwerin (D-SWI Mus. 4725, S. 400); diese enthält auch zehn Nummern aus Bressands *Streit der Ehre und der Liebe, oder Celion und Bellinde* (S. 402), ein Werk, das lt. ROBERTS „a dramatic composition of Reinhard Keiser into which were introduced a certain number of pre-existent movements by other composers“ darstellt (S. 411).

Es folgt der übliche Berichtsteil: MANFRED RÄTZERS Übersicht über Aufführungen von Händel-Opern (szenisch und konzertant) und -Oratorien (nur szenisch) 2013 (S. 427-439), der Bericht MANFRED HIRSCHMANNs, des Präsidenten der Händel-Gesellschaft, über Aktivitäten im vergangenen Jahr (S. 441-452), und die Auswahl der Neuerscheinungen (Bücher, Noten, CDs) von 2013 (S. 457-483).

Jean Philippe Rameau, *Dardanus*. Tragédie en un prologue et cinq actes. Livret de Charles-Antoine Leclerc de la Bruère. Version 1739, éd. de CECILE DAVY-RIGAUX et DENIS HERLIN. Réduction clavier-chant de FRANÇOIS SAINT-YVES (Opera omnia Rameau, série IV, vol. 5 RCT 35 A), Taubxigny: Société Jean-Philippe Rameau / Kassel etc.: Bärenreiter 2013 [BA 8854-90], XIV + 434 S.

Dardanus entstand 1739, als dritte *tragédie lyrique* Rameaus nach *Hippolyte et Aricie* (1733) und *Castor et Pollux* (vgl. die „Introduction“, S. Vlf., und den Artikel von ARNOLD JACOBSHAGEN, PEZ 5, 167-171). Die Intrige des Buches von Antoine Le Clerc de la Bruère schien nicht hinreichend kohärent (S. VI), deshalb wurde für die Zweitfassung (1744) der Handlungsverlauf der neu konzipierten Akte III-V verändert. Während in der ersten Fassung das Element des „merveilleux“ im Vordergrund steht, orientiert sich die zweite Version stärker an der Ästhetik der gesprochenen Tragödie (JACOBSHAGEN).

Dardanos wird in der *Aeneis* (VII, 205ff.) als aus Italien stammender Ahnherr der Trojaner erwähnt (so daß Aeneas gleichsam heimkehrt, wenn er sich in Latium ansiedelt; vgl. DNP 3, 320ff.); die Feindschaft zwischen Dardanos und dem phrygischen König Teukros, Dardanos Liebe zu dessen Tochter, die Rivalität zwischen dem Protagonisten und einem Fürsten (Anténor), der die Tochter des Teukros (Iphise) ebenfalls liebt, sowie der Kampf gegen das Seeungeheuer haben in der antiken Überlieferung kein Vorbild. (Auch in der Vorlage des Librettos, Duché de Vancys Buch zu Theobaldo di Gattis *tragédie lyrique Scylla* von 1701, vgl. JACOBSHAGEN, gibt es kein Ungeheuer, vgl. die Partitur, abrufbar unter <http://conquest.imsjp.info/files/imglnks/usimg/b/b3/IMSLP297523-PMLP482302-scyllatragedieen00gatt.pdf>, 20.8.2014). Anténor tritt dem „monstre“ entgegen (IV 4, S. 353-364), wäre

aber verloren, wenn Dardanus ihm nicht zu Hilfe käme; sein Retter nennt seinen Namen nicht, akzeptiert aber Anténors Schwert als Erkennungszeichen und fordert, er solle Iphise nicht zur Heirat zwingen (IV 5, S. 365-372). Das erinnert an die weitverbreiteten Mythen und Märchen vom Drachentöter (vgl. LUTZ RÖHRICH, *Drache, Drachenkampf, Drachentöter*, EM 3, 787-820): Die Identität des Siegers (Dardanus) ist unbekannt, Anténor wird zu Unrecht als Held gefeiert (V 1), aber anders als der Widersacher im Märchen denkt er nicht daran, sich mit fremden Federn zu schmücken, sobald Dardanus sich (mittels des Schwerts) zu erkennen gibt, klärt Anténor den Sachverhalt auf und verzichtet auf Iphise. – Die Episode ist ein interessantes Beispiel für die Kreuzung populärer (Drachenkämpfe in Volkserzählungen und Drucken der Bibliothèque bleue, die großenteils auf ma. Epen und Romanen basieren) und gelehrter Traditionen (klass. Antike, moderne Tragödie – cf. das Seungeheuer in Racines *Phèdre*), das einmal eingehender untersucht werden sollte.

Es ist gut, daß die Rameau-Edition die beiden Fassungen von *Dardanus* separat ediert (vgl. schon JACOBSHAGEN), und daß die auch vom Libretto (und der Stofftradition) her bemerkenswerte Version von 1739 jetzt bequem zugänglich ist.

Mozart-Jahrbuch 2013 der Akademie für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Kassel – Basel – London – New York – Praha: Bärenreiter 2014, IX +230 S.

Der neueste Band des Mozart-Jahrbuchs (vgl. zuletzt hier 23,17-19) bietet „einen großen Teil“ der Vorträge, die bei der Salzburger Tagung der Akademie für Mozart-Forschung Ende September 2012 gehalten wurden (weitere folgen im Jahrbuch 2014, vgl. das Vorwort, S. IX). Die ersten fünf Studien befassen sich mit „editorischen Strategien für das Problem des ‚doppelten‘ Textes in der Vokalmusik mit Libretto und Partitur“ (ebd.).

HELGA LÜHNING (Prima le parole? *Gedanken zur Edition von Operntexten*, S. 3-15) bezieht sich explizit und implizit auf Mozarts dt. und it. Opern, die frz. Verhältnisse, die sich in manchem unterscheiden (z.B. enthalten Opéra comique-Libretti anders als Singspieltexte in der Regel auch die Dialoge, vgl. S. 4f.), geraten nicht ins Blickfeld. Ob man von einer „Veröffentlichungsform Aufführung“ sprechen kann (und sollte), wäre zu diskutieren. – Frau LÜHNING möchte von der Zusammenarbeit zwischen Mozart und Stephanie auf den Anteil des Komponisten an Da Pontes Büchern schließen (vgl. S. 9-12), was u.a. wegen der allgegenwärtigen Bezüge auf die literar. Tradition der it. Klassiker bei Da Ponte problematisch scheint. – Die Probleme einer Libretto-Edition (die nach Ansicht von Frau LÜHNING „den vertonten Text enthalten“ sollte, aber „nicht ohne massive Hilfe aus den Textquellen, aus dem originalen Libretto“ auskommt, also zu einer „Quellenmischung übelster Art“ genötigt wäre, S. 14) sind zutreffend beschrieben.

IACOPO CIVIDINI / ADRIANA DE FEO / FRANZ KELNREITER (*Zu einer „offenen“ Ausgabe – die Online-Edition der Mozart-Libretti in der Digitalen Mozart-Edition*, S. 17-26) präsentieren ihre „quellenkundlich“, „editorisch“ und „medial offene Edition“ (S. 17) am Beispiel des *Re pastore* (Quellen: Metastasio Libretto – nach der GA Turin 1757, die Mozart besaß – und die Texteinrichtung für Guglielmi, München 1774, S. 18). Die Möglichkeiten sind beeindruckend; als altmodischer Mensch könnte man sich leichter damit anfreunden, würden die Spezialisten nicht ein so grauenhaftes Denglisch schreiben und sprechen (vgl. S. 24f.). – JOACHIM VEIT („Editionstechniker“? – von den Herausforderungen an künftige Editionen und Editoren, S. 27-41) macht auf drei wesentliche Entwicklungen aufmerksam: Editionsarbeit als „Teamwork“ (S. 29), wobei „fachwissenschaftliche und informationstechnische Aspekte“ berücksichtigt werden (S. 30); Verlagerung des Interesses „weg von der Edition eines Notentextes zur Präsentation der varianten Formen“ und zu „generellen Fragen der Schriftlichkeit von Musik“ (S. 33); und vor allem die Codierung der Quellen (im Format der *Music Encoding Initiative* MEI, S. 35-41). – Der Projektleiter ULRICH LEISINGER beschreibt (*Methoden und Ziele der Digitalen Mozart-Edition*, S. 43-63) die DME als „eine methodisch neue Fortsetzung der altherwürd-

gen NMA“ (S. 44); sie ist nicht als Werk-, sondern als „kritische Quellenedition“ intendiert (S. 45). Die NMA dient „als Referenztext, gegen den die Quellen unabhängig voneinander verglichen werden“ (S. 49). Für jede Quelle werden die Transkription und eine „fundierte Interpretation“ der Transkription publiziert (S. 50). Zuletzt wird als Beispiel das Finale des Konzerts für zwei Klaviere und Orchester in Es KV 365 eingehend betrachtet (S. 51-57).

CLEMENS KEMME (*The Et incarnatus est from Mozart's Mass in C Minor K. 427. What Can Be Learned from a Fragment*, S. 65-92), zu seiner Ergänzung des nur im unvollständigen Autograph überlieferten (S. 72) Satzes. – EVA NEUMAYR (*Das „Vokabular“ der Requiemvertonungen Johann Ernst Eberlins*, S. 93-109), zu Überlieferung (S. 94-97) und Datierung (S. 98) der neun erhaltenen Requiem-Vertonungen des Salzburger Hofkapellmeisters (1702-1762) und zu musikalischen ‚Vokabeln‘ („eine Struktur, die bei einer bestimmten Textstelle immer wieder verwendet, aber verschieden gestaltet wird“, S. 99); am Beispiel der Vertonungen von „ne cadant in obscurum“ (S. 99-109).

ANN-KATRIN ZIMMERMANN (*Arienformen der Entführung aus dem Serail KV 384*, S. 111-126) sucht Abwandlungen der „zweiteiligen Form mit doppeltem Textdurchlauf und der Tonartendisposition: I – V I – I bzw. I – III I – I“ (S. 111) auf: Overture + Arie Belmontes (S. 112-114); „Während dreiteilige Konzepte verlässlich in sich schließen, entwickeln zweiteilige mit großer Häufigkeit einen Drang zu Erweiterungen über den Schluß hinaus“, S. 114; Osmins Arie Nr. 3 mit den beiden „Anhangstrophen“ (S. 114-121) [die nur vordergründig „dieselbe Textform“ aufweisen wie das Vorangehende, S. 115: An die Stelle des trochäischen tritt anapästischer Rhythmus]; Constances Arie Nr. 6 (S. 122-126; „Auslegung der ABAB-Form als doppelter Wechsel [sic] von Rezitativ und Arie“, S. 125). – ADRIAN KUHLE (*Ein Topos des Heroischen? Die Darstellung der standhaften Frauenfigur in Christian Gottlob Neefes Adelheit von Veltheim und Wolfgang Amadeus Mozarts Die Entführung aus dem Serail*, S. 127-148) vergleicht die, was Text und Musik angeht, erstaunlich ähnlichen Arien „Nein, nein! ich darf ihn nicht verlassen“ aus *Adelheit von Veltheim* (1780, Libretto Großmanns) und Constances „Martern aller Arten“ (S. 128). Stephanie mag Großmanns Buch gekannt haben (S. 128f.), Mozart Neefes Vertonung wohl nicht (S. 130f.). Neefe verwendet Stilmittel der Seria (S. 133), wie auch Mozart: „extreme Virtuosität, sprunghafte Melodik, betont lange Vorspiele, ungewöhnliche Länge der ganzen Arie“ (S. 142) sowie „die Integration konzertierender Solo-Instrumente und die Wahl der gleichen Tonart C-Dur“ (ebd.). Nach Ansicht KUHLES handelt es sich dennoch nicht um einen „Darstellungstopos des Heroischen im Singspiel“ (S. 147).

JULIAN M. CLARKE (*Zu Mozarts Proportionen*, S. 149-155) weist an „Sonatenform-Menuetten“ (S. 150) das Vorkommen des Goldenen Schnitts u.a. Proportionen nach. – MICHAEL SPORS, *Grundsätzliche Möglichkeiten nicht angezeigter Taktartenwechsel in Werken der Wiener Klassik sowie ihr konkretes Auftreten in Mozart'schen Œuvre* (S. 157-174). – CHRISTINA A. GEORGIU, *The Historical Editing of Mozart's Piano Sonatas in the Nineteenth Century Context, Practice and Implications* (S. 175-196).

Es folgt (S. 197-223) ein halbes Dutzend unterschiedlich detaillierter Rezensionen (wichtig TOMISLAV VOLEKS vernichtende Kritik [S. 216-223] an IAN WOODFIELD, *Performing Opera for Mozart. Impresarios, Singers and Troupes*, Cambridge University Press 2012, vor allem zur Mozart-Rezeption in Leipzig und Prag; „Konglomerat aus Wunschdenken, logischen Verrenkungen und faktografischer Unkenntnis“, S. 220). Den Schlußpunkt setzt JOHANNA SENIGLS selektive Mozart-Bibliographie 2011/12 (S. 225-230).

*KARL PESTALOZZI, Die Entführung aus dem Serail. *Das Libretto in literaturhistorischer Sicht* (Schriftenreihe der Stiftung Basler Orchester-Gesellschaft, Heft 8, 2014), Basel: Stiftung Basler Orchester-Gesellschaft 2014, 76 S.

Keimzelle der vorliegenden Schrift war ein 2006 im Rahmen eines Kurses über Mozarts Opern an der Basler Volkshochschule gehaltener Vortrag (Vorwort, S. 5). Der Verfasser, emeritierter

Ordinarium für Neugermanistik, möchte „dem Libretto von Mozarts *Entführung* im Einzelnen eine ähnliche historische Einbettung zuteil werden lassen, wie sie die historische Aufführungspraxis für die Musik so erfolgreich zum Grundsatz gemacht hat“ (S. 8). Deshalb liest er das Libretto vor der Folie von Bretzners „Operette“ (S. 14) und mit Blick auf zeitgenössische Quellen zur Ästhetik: In Bretzners erkennt er einen „Schüler Lessings“ (S. 10). Das von Mozart vertonte Buch klassifiziert er mit Recht als Tragikomödie (zur Rezeption dieser Gattung im 18. Jh. verweist er wiederum auf Lessing, der sich auf Lope de Vega stützt, S. 14f. [in Wien kannte man mit Sicherheit auch Tassos *Aminta*, Guarinis *Pastor fido* – der Da Ponte später als Stoffvorlage für ein Libretto dienen sollte – und seinen *Compendio della poesia tragicomica*. Im übrigen könnte man schon Mozarts Jugendoper *La Finta giardiniera* mit Fug und Recht als Tragikomödie bezeichnen, wie es zur Zeit Mozarts in Italien (um es mit einer Formulierung VOLKER MATTERNs zu sagen) statt komischer überhaupt nur noch „gemischt komisch-ernste Opern“ gab]). Im folgenden (S. 18ff.) wird das Textbuch dem Gang der Handlung folgend analysiert, wobei zeitgenössische Quellen wie Justus Möser's Abhandlung zum Grotesk-Komischen (S. 24), Stolbergs Schrift *Über die Fülle des Herzens* (S. 26) u.a. zur Erhellung herangezogen werden. Der der Handlung zugrundeliegende Konflikt wird auf den „Zusammenstoß zweier Kulturen“ bezogen (S. 23). Die Konfrontation zwischen Konstanze und dem Bassa erscheint als „in den Bereich der irdischen Liebe verschobene“ (S. 34) Spielart des barocken Märtyrerdramas (S. 33f.). Zwei erhellende Seiten sind Pedrillos Romanze als einer Mise en abîme der Opernhandlung (der von den Männern ins Werk gesetzten Entführung) gewidmet (S. 50f.). Ausführlich wird der gegenüber Bretznern veränderte Schluß der Oper behandelt (S. 52-66): innere Entwicklung des Bassa „zur selbstlosen, reflektierten Humanität“ (S. 62), der (drohende, aber abgewendete) Opfertod Hüons und Rezas in Wielands *Oberon* als Vorbild für das Duett Belmontes und Konstanzes (S. 57f.). Nähe des Schlusses zu Goethes *Iphigenie* (S. 64f.). [Vielleicht könnte man noch einen weiteren Intertext in die Diskussion einführen: In Pierre Corneilles Tragödie *Cinna* verzeiht Augustus den Verschwörern, die ihm nach dem Leben trachteten, und macht sie dadurch zu loyalen Gefolgsleuten. Die „clémence d'Auguste“ klingt im Titel von Metastasio's *Clemenza di Tito* nach, die Mozart am Ende seines Lebens (in einer stark bearbeiteten Fassung) in Musik setzen sollte. Vor dieser Folie gewinnt die Schlußbemerkung des Bassa: „Wen man durch Wohltun nicht für sich gewinnen kann, den muss man sich vom Halse schaffen“ (S. 64), ihren Sinn: Politik ist (nach der optimistischen Sicht des 18. Jhs) berechenbar, die Milde des Augustus oder Titus bringt ihnen politische Vorteile, ist also nicht völlig uneigennützig (in Einklang mit La Rochefoucauld's Maxime, daß unsere Tugenden oft nur verkleidete Laster sind). Gefühle dagegen sind irrational: Der Bassa handelt selbstlos, denn er weiß, daß auch seine Großmut Konstanzes Liebe zu Belmonte nicht erschüttern wird. PESTALOZZI bemerkt sehr zu Recht, daß er „die modernste Figur des Singspiels“ ist (S. 63)].

Das Bändchen enthält eine Fülle glücklicher Beobachtungen, die das Verständnis für wie das Vergnügen an Mozarts *Entführung* zu steigern vermögen.

JÖRG ROTHKAMM, *Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert. Dramaturgie einer Gattung*, Mainz etc.: Schott Music 2011, 380 S. [s. hier 22,23-25]

Rez.: ALBERT GIER, *Forum Modernes Theater* 26 (2011) [ersch. 2014], S. 228-230

Umbruchzeiten in der italienischen Musikgeschichte. Deutsch-italienische Round-Table-Gespräche, hg. von ROLAND PFEIFFER und CHRISTOPH FLAMM (Analecta musicologica, 50), Kassel etc.: Bärenreiter 2013, 262 S.

„Zur Feier des 50jährigen Bestehens der Musikhistorischen Abteilung am Deutschen Historischen Institut in Rom“ (Vorwort, S. 7) fand dort 2010 die internationale Tagung der Gesellschaft für Musikforschung statt. Der vorliegende Band – der 50. der *Analecta musicologica* – faßt die Beiträge zu zwei Tables Rondes zusammen, ergänzt um weitere Vorträge und Studien (ebd., S. 7).

Der erste Teil (acht Beiträge) behandelt das **Interregnum. Kompositionspraxis, Gesangskultur und stilistische Identität in der it. Oper um 1800**: ANKE CHARTON („*In quest'ultimo istante riconoscimi*“). *Der lange Abschied der Kastraten im Spiegel des Primo-uomo-Repertoires um 1800*, S. 11-27) vergleicht Opern von Zingarelli (*Giulietta e Romeo*, 1796), Cimarosa (*Gli Orazi e i Curiazii*, 1796), Mayr (*Ginevra di Scozia*, 1801) und Rossini (*Aureliano in Palmira*, 1813; *Tancredi*, 1813); interessant ist die „Positionierung des Tenors als Gegenspieler oder sogar Gegenentwurf zum Primo uomo“ (S. 276). Um 1800, so das Fazit, werden die Kastraten in der it. Oper „unter dem Interesse eines zunehmend archäologischen Blicks (...) zu musealen Relikten, deren letzte Exponenten in einer Zeit agieren, die sie bereits überlebt hat“ (S. 27).

LORENZO MATTEI (*Il coro operistico e il concerto di 'patria' tra Rivoluzione ed età napoleonica*, S. 28-38) gibt eine Liste von (zwanzig) 'patriotischen' Opern, die 1789-1802 in Italien aufgeführt wurden (S. 38); als eines von drei Merkmalen prorevolutionären Musiktheaters nennt er die Bedeutung des Chors (S. 29), der erst im letzten Jahrzehnt des 18. Jhs zum festen Bestandteil des *dramma per musica* werde (S. 30). Gleichzeitig löst die ‚männliche‘ Tenorstimme die Kastraten in den Protagonistenrollen ab (S. 33).

Roland Pfeiffer (*Merkmale der Melodiegestaltung in Auftrittsarien für Tenor-Partien um 1800*, S. 39-65) unterscheidet drei (gattungsübergreifende, vgl. S. 47) Tendenzen: der ‚pathetische Stil‘ (S. 41) zeichne sich durch „eine gewisse Häufung punktierter Notenwerte unterschiedlicher Dauer, maßvollen Einsatz von Koloraturen und mehr oder weniger große Intervalle“ aus (S. 40); typisch für den „graziösen“ Stil des Amoro-tenors seien „lineare, teils diatonische Melodiebildungen, deren Intervalle selten größer als eine Terz sind“ (S. 41); die dritte Tendenz bezeichne einen „energischen Impetus des schnellen Arientils (...) verursacht durch eine Eingangsmotivik, die bereits eine weitere Bewegungsintensivierung im Lauf des Satzes erahnen lässt“ (S. 50, vgl. S. 41). Für jeden der drei Stile wird eine Reihe von Beispielen angeführt.

FRANCESCO BLANCHETTI (*Esempi di influenza francese sull'opera comica italiana del Primo Ottocento. Due atti unici di Giovanni Simone Mayr*, S. 66-81), anders als in der *Seria* (S. 66f.) geht die Übernahme frz. Stoffe in der *Buffa* nicht notwendigerweise mit musikal. Einflüssen des *Opéra comique* einher (S. 67). Foppas *Farsa Il carretto del venditore d'aceto* (für Mayr, 1800) basiert auf *Merciers Brouette du vinaigrier* (1775, S. 69). Die Verkürzung auf einen Akt schwächt den ideologischen Appell der Vorlage ab: „ciò che spicca maggiormente nel libretto non è l'appello all'eguaglianza, ma il potere quasi magico del denaro accumulato“ (S. 70). – Vorlage für *L'amor filiale* (1810, Buch Gaetano Rossi) war nicht *Sedaines Opéra comique-Libretto* für Monsigny, sondern Gottlieb Stephanies *Déserteur aus Kindesliebe* (1773, S. 73), der freilich bei *Sedaine* anschließt (S. 75); eine it. Übers. erschien 1796 (ebd.). Die zentrale Kerker-Szene (S. 79) fehlt bei *Stephanie* (S. 74). Rossi hat sie gemäß der von *Sedaine* und *Mercier* begründeten Tradition gestaltet (ebd.).

PAOLO RUSSO (*I furori di Ecuba. L'opera seria italiana alla prova della tragedia*, S. 82-103), *Giovanni Schmidts Ecuba-Libretto* für *Nicola Manfroce* (1812) ist eine Übers. der tragédie lyrique *Hécube* (*Milcent*, Musik *Granges de Fontenelle*, S. 82). Allerdings wurden die Arien auf reinen Affektausdruck reduziert, die im frz. Buch bestehenden Verbindungen zum argumentativen Rezitativ-Dialog wurde gelöst (S. 85). Während die *pezzi chiusi* in der tragédie lyrique gegenüber der dramatischen Auseinandersetzung eine Antiklimax bilden, zielt die it. Fassung auf „un flusso incalzante di emozioni al ‚color bianco‘“ (S. 87). Der Hof in Neapel habe eine Erneuerung des *Repertoires* angestrebt, ohne daß das *Teatro San Carlo* eine bloße Filiale der *Académie impériale de musique* hätte werden sollen (S. 88). „Le scelte musicali di Manfroce (...) si ispiravano dunque formalmente alla continuità scenica francese, ma nella sostanza si concentravano sul numero lirico solista come centro espressivo e caratterizzazione della situazione drammatica e del personaggio“ (S. 99).

DANIELE CARNINI (*Una "querelle des anciens et des modernes" nella Roma napoleonica con qualche nota sul Baldovino di Jacopo Ferretti e Nicola Zingarelli*, S. 104-120), als *Zingarelli Ferretti*s Libretto vertonte (1811), gehörte er bereits zur älteren Komponisten-Generation, fand aber trotzdem noch dramatisch wirkungsvolle Lösungen, wie das erste Finale beweise: „Invece di seguire la suggestione ‚realistica‘ e patetica da *dramma parlato*, *Zingarelli* preferì accentuare il senso complessivo della

sцена (...) mettendolo sempre al centro della focalizzazione musicale“ (S. 119).

MARCO BEGHELLI (*I trattati di canto. Una novità del Primo Ottocento*, S. 121-132), unterscheidet zwischen (polemischen) Essais, die (ohne Notenbeispiele) Grundsatzfragen des Operngesangs erörtern bzw. seinen Niedergang beklagen (S. 122f.), praktischen Übungen für Gesangsschüler (ohne theoretische Erörterungen, S. 124) und (zuerst in Frankreich entstandenen) Lehrbüchern, die Theorie und Praxis verbinden (erstmal in der *Méthode de chant du Conservatoire*, 1803/04, S. 125 und ff.). – SUSAN RUTHERFORD („*Bel canto*“ and cultural exchange. *Italian vocal techniques in London 1790-1825*, S. 133-146): „Far from being expressive wholly of Italian cultural identity, *bel canto* was evolving – for better or for worse – into a pan-European phenomenon, in which national styles had begun to coalesce“ (S. 146).

Der zweite Teil des Bandes (sechs Beiträge) behandelt **Wandel und Kontinuität in der it. Musik der 1940er Jahre**: CHRISTOPH FLAMM (*Italianische Musik in den 1940er-Jahren*, S. 149-158) gibt einen Überblick über den Zeitraum und die Geschichte seiner Erforschung: Hinweis auf „Kontinuitäten (...) die weder vom Krieg noch vom Wechsel der politischen Systeme nennenswert beeinflusst worden wären“ (S. 153); Neubewertung von Protagonisten der Epoche wie Dallapiccola (S. 153), Interesse an „weniger namhaften Komponisten“ (S. 154); an „Formen abseits der Hochkultur“ (S. 155); Brüche überspielende (diachrone) Perspektive (ebd.).

ROBERTO ILLIANO – MASSIMILIANO SALA (*Compositori e funzionari. Una riflessione sulla politica fascista del consenso*, S. 159-175): „il periodo storico in questione ha visto pochi intellettuali dissociarsi in modo netto dal coro tacito di consensi al regime, motivo per cui sarebbe semplicistico, forse anche sospetto di partigianeria, voler distinguere fra buoni e cattivi (...). Una cosa però la si può affermare con assoluta chiarezza: chi cerca aderenze al fascismo in alcuni compositori sforzandosi di individuarne le tracce nelle opere o nelle dediche delle loro composizioni mostra, quantomeno, di avere una visione limitata della realtà italiana dell'epoca“ (S. 175).

SIMONE CIOLFI (*Il Casella „neoclassico“ e la „vera tradizione“ italiana tra progresso e regresso*, S. 176-186) weist auf Widersprüche und Mehrdeutiges in Casellas Schriften hin (am Beispiel des Nationalismus in der Kunst, S. 176) und erörtert die Bedeutung „klassischer Werte“ für seine musikal. Theorie und Praxis (S. 179ff.).

LUCA SALA (*Gli anni Quaranta di Luigi Dallapiccola tra ricostruzione ed espressione e la genesi di Rencivals. Note di carteggio inedito*, S. 187-212) zitiert (überwiegend unedierte) Briefe, die Licht auf die Entstehungsgeschichte der *Canti di prigionia* (S. 188ff.; verdeckte antifaschistische Stellungnahme, S. 193), der Oper *Volo di notte*, der *Preghiera di Maria Stuarda* werfen (S. 190ff.; 190f. zur Datierung), außerdem (mit hier erstmals publizierten Briefen, Anhang S. 209-212) zu *Rencivals* für Klavier und Singstimme (Texte aus der altfrz. *Chanson de Roland*, S. 204-208). Durchgehendes Grundmotiv sind Klagen über Nichtbeachtung seiner Werke, in der Nachkriegszeit auch Unverständnis gegenüber der Avantgarde der Jungen (S. 200f.).

MYRIAM QUAQUERO (*Anni di guerra, tempo d'esilio: La musica di Ennio Porrino nell'Italia tra la fine della monarchia e l'avvento della Repubblica Italiana*, S. 213-230; vgl. auch MYRIAM QUAQUERO, *Ennio Porrino*, Sassari 2010, sowie hier 19,52f.; 20,53), Porrino, der eine ästhetisch konservative Haltung einnahm (S. 214), übersiedelte Anfang 1944 von Rom nach Venedig und stellte sich in den Dienst der faschistischen Regierung (S. 214). Ausführlich besprochen werden die *Canti dell'esilio* (S. 215-220), die in Venedig entstandene Filmmusik (S. 220f.; es handelte sich nicht um Propagandafilme) und die Oper *I Shardana* (S. 221-228; vgl. auch hier 17,55), die in musikalischer und dramaturgischer Hinsicht nicht über den Anfang des 20. Jhs erreichten Entwicklungsstand hinausgeht (S. 227). Nach Kriegsende verlor Porrino seine Professur am Conservatorio Santa Cecilia (während die meisten Günstlinge des faschistischen Regimes unbehelligt blieben, S. 229); erst im Mai 1946 wurde er (als Bibliothekar des Konservatoriums in Neapel) wieder eingestellt, ein Jahr später bekam er seine Professur zurück (S. 230).

STEFAN KÖNIG (*Dogmen, Polemiken, Konversionen. Aspekte der Zwölftonmusik in Italien in der zweiten Hälfte der 1940er-Jahre*, S. 231-251), bietet Beispiele für „entschiedene Gegenpositionen und späte Positionswechsel, die bisweilen mit Kompromissen einhergehen konnten, bisweilen echten Zwölfton-Konversionen gleichkamen“ (S. 234): Zur Polemik, die sich an RENÉ LEIBOWITZENS Monographie *Schoenberg et son école* (1947) entzündete (S. 234-237), sowie zu den Debatten bei den „Congressi di musica“ 1948/49, jeweils im Rahmen des Maggio musicale fiorentino (S. 237-241); Konvertiten faßten die Dodekaphonie häufig „nicht als Ästhetik, sondern als entwicklungsfähige

Technik“ auf (S. 243), ein Gegenbeispiel ist der 1900 geborene Antonio Veretti, der zunächst einen „neoklassizistisch-neobarocken Stil“ ähnlich wie Alfredo Casella pflegte (S. 244): Er erprobte zunächst eine „tonale Dodekaphonie“ (S. 247), stellte sich aber in den 50er Jahren (vor allem mit *I sette peccati*, seinem „dodekaphonen Hauptwerk“ von 1956, S. 248) dezidiert in die Schönberg-Nachfolge.

*Programmheft Rossini in Wildbad. Belcanto Opera Festival 2014: [Francesco Morlacchi], *Tebaldo e Isolina*, 23 S.

*Rossini in Wildbad. Belcanto Opera Festival 2014: *Tebaldo e Isolina*. Libretto Italienisch / Deutsch, 32 S.

Neben Opern Rossinis führt man in Bad Wildbad regelmäßig vergessene Werke seiner Zeitgenossen auf. 2014 wurde – konzertant – *Tebaldo e Isolina* von Francesco Morlacchi, dem langjährigen Dresdner Hofkapellmeister (in der Dresdner Fassung von 1825) gegeben. Ein längerer Artikel von MICHAEL WITTMANN im Programmheft (S. 6-14) zeichnet die Karriere des Komponisten nach, geht (recht allgemein) auf Unterschiede zwischen der für Venedig komponierten (1822) und der Dresdner Fassung ein und charakterisiert den Plot als „Stoff von Romeo und Julia mit Happy End“ (S. 13). – Das Libretto wurde zweisprachig gedruckt. RETO MÜLLERS Übersetzung ist insgesamt zuverlässig, trotz kleinerer Mißverständnisse (*Di tanti prodi al vincitore / Si cantin lodi*, S. 7, heißt nicht: „All die Helden singen dem Sieger zu Lob“, sondern ‚Dem Sieger über so viele Helden seien Loblieder gesungen‘, etc.) und stilistischer Unebenheiten (*il mio compagno d'armi* ‚mein Waffenkumpan‘, S. 9, etc.etc.). Es ist zu hoffen, daß die Sängerin der *Isolina* die Anweisung, ihre Arie (Nr. 8, S. 21) „keuchend“ zu singen (*con affanno*: ‚kummervoll, schmerz erfüllt‘), nicht wörtlich genommen hat. Dennoch ist es natürlich hilfreich, daß es das Buch jetzt auch auf deutsch gibt.

*GIOACHINO ROSSINI, *La gazetta*. Text von Giuseppe Palomba. Libretto Italienisch/Deutsch, übers. und hg. von RETO MÜLLER (Operntexte der Deutschen Rossini Gesellschaft, 18), Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2014, XXVII + 178 S.

*GIOACHINO ROSSINI, *Il viaggio a Reims*. Text von Luigi Balochi. Libretto Italienisch/Deutsch, übers. und hg. von RETO MÜLLER (Operntexte der Deutschen Rossini Gesellschaft, 35), Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2014, LIV + 118 S.

Das verdienstvolle Unternehmen der zweisprachigen Edition der Rossini-Libretti (s. zuletzt hier 24,28f.) kommt weiterhin zügig vorwärts. *La gazetta* nennt MÜLLER das „‘Aschenputtel‘ unter [Rossinis] komischen Opern“ (Einleitung S. XVI, vgl. S. VIII): Der Komponist schrieb sie für Neapel (S. IXf.), wo am 26.9.1816 die Uraufführung stattfand, deshalb singt der Buffo Don Pomponio neapolitanisch. Vier Stücke sind aus *Il Turco in Italia*, eines ist aus *La pietra del paragone* übernommen (S. XIII). Die Musik zum Quintett Nr. 4A war verschollen und wurde erst 2012 aufgefunden (vgl. hier 23,30f.).

Die Übersetzung scheint insgesamt gut gelungen (auch in den bildhaften bis derben Dialekt-

passagen). In der Introduction (Nr. 1, S. 6f.) ist *moda* für einmal wohl wirklich ‚Mode‘, nicht ‚Lebensweise‘; dagegen heißt *Voi siete una bestia* (I 10, S. 70f.) nicht ‚Ihr seid eine Bestie‘ (wie der Hund von Baskerville?), sondern ‚Ihr seid ein Dummkopf‘. Für *Godiamolo* (I 2, S. 22) geht ‚Genießen wir ihn‘ (mit Butternudeln und jungem Gemüse?) gar nicht, l. etwa ‚Wir wollen unseren Spaß mit ihm haben‘. Eine *gran figlia* (Quartett Nr. 3, S. 24f.) ist eher eine ‚erwachsene‘ als eine ‚großartige Tochter‘. *Foss'io quello [= in marito], che già innamorato mi son di voi* (I 6, S. 32f.) nicht ‚zumal wenn ich derjenige wäre, der sich bereits in Euch verliebt hat‘, sondern ‚und wäre doch ich dieser [Gatte], denn ich bin schon in Euch verliebt‘. *Te Pomponio, te Lisetta / inclinar* heißt (im Mund des radebrechenden Pseudo-Holländers Filippo) wohl nicht ‚Du Pomponio, du, Lisette / auf die Knie‘ (I. Finale Nr. 7, S. 92f.), sondern ‚Ich verneige mich vor Dir, Pomponio, und vor Dir, Lisette‘. ...*devo / io col sior Pomponio prima battermi / sino all'ultimo sangue* nicht ‚bis aufs Blut‘ (II 7, S. 126f.), sondern ‚bis zum letzten Blutstropfen‘. Aber das sind bloß Kleinigkeiten.

Erst kürzlich erschien in der Libretto-Reihe der Fondazione Rossini der Band zu *Il viaggio a Reims*, mit umfassender Dokumentation zu den anlässlich der Krönungsfeierlichkeiten 1825 entstandenen Theaterstücken. Die Einleitung des zweisprachigen Librettos (S. IX-XIX) behandelt die Entstehungsgeschichte, Presse-Echo der UA, Überlieferung und Wiederentdeckung des von Rossini als ‚Kantate‘ bezeichneten Werkes seit 1984. [Daß die Presse die „Analogien zu lebenden Persönlichkeiten“ nicht erwähnte, heißt nicht, daß „das die Menschen von damals nicht interessier[t]“ hätte, so S. XIV; es handelte sich vielmehr um ein sensibles Thema, von dem nicht zu sprechen entschieden klüger war.] – Die „Kommentare“ (S. XX-XLII), deren das anlaßbezogene Werk mehr als andere Opern bedarf, erläutern vor allem mythologische Anspielungen und Bezüge zur zeitgenössischen Realität. Bei der Suche nach realen Vorbildern für die Figuren folgt MÜLLER weitgehend der *Viaggio*-Editorin JOHNSON, die meist banale „Übereinstimmungen“ zum Ausgangspunkt haltloser Assoziationen macht. – Wenn der Kurort Plombières „seine Blüte im Dritten Kaiserreich“ erreicht (S. XXVII), dürfte er noch eine große Zukunft vor sich haben.

Die Übersetzung ist wohl die beste, die RETO MÜLLER bisher vorgelegt hat: Das mitunter krampfhaft Bemühen um Wörtlichkeit und die Stilbrüche früherer Bände finden sich hier nicht mehr. Der deutsche Text liest sich angenehm. Nur wenig ist anzumerken: In der Introduction (Nr. 1, S. 16f.) heißt *cogliendo il punto* wohl nicht ‚mit (...) Verstand‘, sondern ‚achtend auf das Wesentliche‘. Ohne eine ‚gelehrte Bestie‘ (Nr. 2, S. 26f., s.o.) geht es auch diesmal nicht ab. Im deutschen hat ‚nobil‘ eine salopp abschätzige Konnotation, daher *Con si dotta e nobil gente* (Nr. 3, S. 32f.) lieber ‚mit so (...) edlen / vornehmen Leuten‘. *L'occasione può mancar* (Nr. 5, S. 52f.) nicht ‚Die Gelegenheit ist günstig‘, sondern ‚Die G. kommt vielleicht nicht wieder‘; *pietà* (ebd., S. 54f.) ist eher ‚Mitleid‘ als ‚Gnade‘. *Un lieve nembo* nicht ‚ein leichter Sturm‘ (was ein Wind wäre, S. 84f.), sondern ‚ein Wolken Schleier‘. Mehr ist mir diesmal nicht aufgefallen.

OLAF MATTHIAS ROTH, *Donizetti, Lucia di Lammermoor* (Opernführer kompakt), Kassel: Bärenreiter / Leipzig: Seemann Henschel 2014, 120 S.

Mit *Lucia di Lammermoor* stellt OLAF ROTH, der in der Reihe der „Opernführer kompakt“ (s. zuletzt hier 24,23f.;42f.) schon den Band zu Puccinis *Bohème* verfaßte (s. hier 22,38f.), erstmals ein Werk des Dreigestirns Rossini, Donizetti, Bellini vor. Die Vorbemerkung (S. 7-9) erinnert an Joan Sutherlands Interpretation der Titelrolle, um zur „Transzendierung des Irdischen ins Himmlische“ (S. 9) zu gelangen.

Das erste Kapitel (S. 10-26) weist zunächst auf Eigenheiten des it. Theaterbetriebs im 19. Jh. („Oper als Geschäft“, S. 11) hin und grenzt Rossini als Klassizisten von den ‚realistischeren‘ Romantikern Donizetti und Bellini ab (S. 13-17), ehe Donizettis kurze, aber ungemein ertragreiche Karriere nachgezeichnet wird (S. 18-26); eine knappe Zeittafel (S. 27f.) schließt sich an.

Das zweite Kapitel zum Libretto (S. 29-45) würdigt den Textdichter Cammarano (S. 30-33),

weist auf die Romanvorlage von Walter Scott hin (S. 33f.; zum histor. Roman S. 39) und charakterisiert kurz die vor Donizettis *Lucia* entstandenen Opernversionen (S. 34-36). Auf einen summarischen Vergleich von Roman und Libretto (S. 37-41) folgen Inhaltsangabe und schematische Darstellung der Figurenkonstellation (S. 41-45).

Das Kapitel zur „musikalisch-dramaturgischen Gestaltung“ (S. 46-87) geht durchaus ins musikalische Detail, hebt dabei aber aus der Perspektive des nicht-blasierten Zuhörers die bezwingende Wirkung scheinbar simpler Passagen hervor (z.B. zum Schluß des II. Finales: „Man mag diese Melodien (...) für banal halten, unbestritten ist jedoch ihr hinreißender ‚Drive‘“, S. 62). Die Vorliebe für Kolloquialismen wirkt einerseits erfrischend, manchmal auch leicht agacierend, aber das mag eine Geschmacks- (und Alters-)Frage sein. Freude machen die pffiffigen Kommentare zu den (wie immer farbigen) Abbildungen (S. 65-72) [allerdings ist Ha Young Lee (S. 72) nicht „barfuß“, sondern trägt eindeutig Strümpfe].

Das Folgekapitel würdigt die Sänger der Uraufführung (S. 89f.), geht kurz auf die frz. *Lucie* ein (S. 91f.) und läßt prominente Interpret(inn)en Revue passieren: leichte Stimmen vs. dramatische Koloratursopranen als Lucia (S. 93-100); verhältnismäßig knapp werden Inszenierungen der letzten 35 Jahre besprochen (S. 101-105).

Das letzte Kapitel würdigt (S. 106-110) summarisch die existierenden Tonaufnahmen (mit einer Vorliebe für Beverly Sills, S. 108f.), registriert literar. Anspielungen auf Donizettis Oper (S. 111-113; in *Madame Bovary* ist Léon nicht Emmas erster Liebhaber, so S. 111, dem Opernbesuch in Rouen geht die Trennung von Rodolphe voraus), Reminiszenzen im Film etc. (S. 113-116). – Ein engagiertes Plaidoyer für eine von der Wissenschaft (aber nicht vom Publikum) gern unterschätzte Oper.

Ferdinand Hiller – Komponist, Interpret, Musikvermittler, hg. von PETER ACKERMANN, ARNOLD JACOBSHAGEN, ROBERTO SCOCCIMARRO und WOLFRAM STEINBECK. Redaktionelle Mitarbeit: ALEXANDRA MARX, PETER BÜSSERS (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, 177), Kassel: Merseburger 2014, 560 S.

Hiller, der „um die Mitte des 19. Jhs zu den vielseitigsten, einflussreichsten und renommiertesten Künstlerpersönlichkeiten des deutschen und des internationalen Musiklebens“ zählte, wie das Vorwort der Hrsg. konstatiert (S. 9), ist heute nahezu vergessen. Sein 200. Geburtstag 2011 bot den Anlaß zu einem Internationalen musikwissenschaftlichen Symposium in Frankfurt und Köln (S. 10), dessen Akten jetzt vorliegen: knapp 30 Beiträge zu Persönlichkeit und Werk. Die folgende Anzeige konzentriert sich auf Studien, die zentral oder peripher das Musiktheater behandeln, und übergibt die Beiträge zu Orchester- und Klaviermusik, den Oratorien und Liedern.

Daß Hillers Ruhm rasch verblaßte, erklärt LAURENZ LÜTTEKEN (*Zwischen den Fronten. Hillers Konjunkturen im 19. Jh.*, S. 13-21) mit Rolle und Selbstverständnis des Musikdirektors und Konservatoriumslehrers, dessen „auf die Gegenwart zielende Präsenz im kollektiven Vollzug, ja im gemeinschaftlichen Fest (...) einem langfristigen Gedächtnis“ abträglich sei (S. 20). – RALPH LOCKE (*Hiller and the Saint-Simonians*, S. 55-71) weist darauf hin, daß Hiller (der seit 1828 in Paris lebte) wohl im Winter 1831/32 mit den Saint-Simonisten in Berührung kam (S. 63f.) und – anders als Mendelssohn, vgl. S. 66f. – bis zur Verhaftung des Père Enfantin und anderer Führer der Bewegung (22.1.1832, S. 69) mit ihren Ideen sympathisiert zu haben scheint.

ARNOLD JACOBSHAGEN (*Hillers Repertoire* [als Dirigent der Kölner Gürzenich-Konzerte]. *Zur Programmpolitik eines städtischen Kapellmeisters*, S. 83-94) weist u.a. auf die „von Hiller gespielten Auszüge älterer it. und frz. Opern aus dem späten 18. Jh.“ und seine Vorliebe für Rossini und Cherubini hin (S. 92f.). – RENÉ MICHAELSEN (*Ferdinand Hillers Operette ohne Text op. 106 und die Idee des Theaterhaften in der Instrumentalmusik*, S. 207-219), die 1863 entstandene *Operette* für Klavier vierhändig („Operette“ im Sinne von „‘kleine Oper‘ vom Zuschnitt eines Singspiels, einer Spiel-

per oder einer *opéra-comique*“ (S. 208) weist „alle Anzeichen eines nachträglich verfertigten Klavierpotpourris“ auf, enthält also „ein fiktives Werk in einem Stadium der Latenz“ (ebd.). Die Folge von Lied- und Chorsätzen enthält „Störmomente (...) in denen Topoi der Spieloper in Übersteigerung und markierter Vorführung präsentiert werden“ (S. 212). Der „ständige Wechsel zwischen pianistischer und quasi-orchesterlicher Anlage“ situiere das Werk (das Schumanns „Idee einer textlosen Oper“ verwirklicht, S. 212) „im Zwischenraum zweier Gattungsbereiche“ (S. 214).

CLAUDIO TOSCANI (*Romilda (1839): eine Oper für die Mailänder Scala*, S. 221-235), die Oper (auf ein Buch von Gaetano Rossi nach Silvio Pellicos Tragödie *Ester d'Engaddi*, S. 224), fiel beim Publikum durch und erlebte nur zwei Aufführungen (von denen die zweite abgebrochen wurde, S. 222). Das Buch gehorcht den Konventionen der Gattung (S. 227-229); Hiller wurde vor allem „das Fehlen oder die Mängel der Melodie“ zum Vorwurf gemacht (S. 230). – AYAKA SHIBATA (*Hiller, Rossini und die Klavierbearbeitung* zu Guillaume Tell, S. 329-339), kurz nach seiner Ankunft in Paris bearbeitete Hiller, dem Rossini „eine Art väterliches Wohlwollen“ entgegenbrachte (S. 331), die Ouvertüre zu *Guillaume Tell* für Klavier zu vier Händen (die vierhändige Fassung gab „immer fast alle Stimmen in der Partitur“ wieder, S. 333). Der wirtschaftlich unabhängige Hiller war (anders als später Richard Wagner, S. 338) auf die lukrative Arrangeur-Tätigkeit nicht angewiesen, außer der *Tell*-Ouvertüre fertigte er nur noch einen vollständigen Klavierauszug von Halévys *Juive* an (S. 338).

MATTHIEU CAILLIEZ (*Ferdinand Hiller und das Théâtre-Italien in Paris 1851-1852*, S. 379-400), Hillers Engagement als Generalmusikdirektor des Théâtre-Italien und der it. Oper in London, die beide der Impresario Benjamin Lumley leitete (zu ihm S. 383f.), war „ein relativer Misserfolg“ (S. 399): Sein auf drei Jahre geschlossener Vertrag wurde nach nur einer Pariser Spielzeit (Okt. 1851 – März 1852) aufgelöst (Lumley machte im Sommer 1852 Bankrott, S. 398). Hiller war von der Situation am Théâtre-Italien (S. 381f.) und den Arbeitsbedingungen, die er vorfand (S. 393f.), wenig begeistert; seine Leistungen als Dirigent it. Opern wurden von der Presse zurückhaltend beurteilt (S. 392f.), uneingeschränktes Lob erhielt er für *Fidelio* (in it. Sprache, S. 39f.), allerdings wurde diese Produktion wegen des schwachen Besuchs nach nur fünf Aufführungen abgesetzt (S. 397).

JOHANNES LAAS („*Ernster kann man's doch nicht nehmen*“). *Ferdinand Hiller und Goethe*, S. 447-462) geht u.a. auf Hillers Schrift *Goethe's musicalisches Leben* (1833, S. 454f.) ein; er führt den geringen Erfolg von dessen Libretti auf eine vermeintliche „Schwäche für schlechte Komponisten“ zurück (S. 457).

GISELHER SCHUBERT (*Wagners Hiller-Polemik*, S. 501-511), zu Wagners Artikel (1867), der gegen einen schon 1857 erstmals erschienenen Bericht Hillers über das Niederrheinische Musikfest in Aachen polemisiert, dessen Nachdruck Moritz Hartmann in der *Augsburger Allgemeinen Zeitung* begrüßt hatte (S. 501). Hiller kritisierte. Liszt sei kein Dirigent (S. 505), und erhob damit den Vorwurf musikalischen Dilettantismus, mit dem sich auch Wagner seit Beginn seiner Karriere immer wieder konfrontiert sah (S. 503f.), was, so SCHUBERT, seine gereizte Reaktion erkläre.

Unter den *Pariser Editionen von Werken Hillers*, die HERBERT SCHNEIDER zusammengestellt hat (S. 515-531), sind keine Kompositionen für die Bühne. – ANN KERSTING-MEULEMANN (*Zu viel Musik? Der Nachlass Ferdinand Hillers in der Universitätsbibliothek Frankfurt am Main*, S. 531-552) gibt eine Übersicht über die umfangreichen Materialien (zu fünf von Hillers sechs Opern sind Quellen vorhanden, vgl. S. 535, 546f.).

Verdi und Wagner. Kulturen der Oper, hg. von ARNOLD JACOBSSHAGEN, Köln – Weimar – Wien: Böhlau 2014, 340 S.

Im Sommersemester des Wagner/Verdi-Jahrs 2013 fand an der Hochschule für Musik und Tanz Köln eine Ringvorlesung statt, die in zwölf Vorträgen jeweils beide Komponisten (unter einer spezifischen Fragestellung) in den Blick nahm. Die Buchpublikation folgte erfreulich schnell.

ALBERT GIER (*Mythos und Kolportage. Verdi, Wagner und die (Welt-)Literatur*, S. 11-33) geht aus von der Selbststilisierung beider Komponisten als eines „Bildungsbürgers“ (Wagner) bzw. des

„Bauern aus Le Roncole“ (Verdi; S. 11), verweist auf beider ähnlichen Bildungsgang, Lieblingsauto- und Lesegehnheiten (S. 12f.) und stellt die Stoffvorlagen ihrer Opern einander gegenüber (S. 14ff.); Wagner sucht hinter den Romanen des dt. Mittelalters die zugrundeliegenden ‚Sagen‘ (wie er sie versteht) auf (S. 15), Verdi läßt seine Librettisten (überwiegend zeitgenössische) Dramen von sehr unterschiedlicher literar. Qualität adaptieren (S. 17f.). Auf je verschiedene Weise geht es beiden Komponisten um archetypische Situationen (S. 23).

MARTIN FISCHER-DIESKAU (*Verdi und Wagner – Dirigenten wider Willen?*, S. 34-54), zur Entstehung des Dirigenten-Berufs im 19. Jh., zu den Dirigaten beider Komponisten und zu ihrer jeweiligen Einschätzung der Rolle des Dirigenten. – MICHAEL WALTER (*Verdi, Wagner und die Politik*, S. 55-92) untersucht exemplarisch die Haltung beider Komponisten zu den Revolutionen von 1848/49: Charakteristisch für Wagner sei „die systematische Verbindung politischer Gedanken im weitesten Sinne mit seiner Kunstkonzeption“ (S. 58); auch mit seinem Aufsatz *Das Judentum in der Musik* verfolge er wesentlich „persönliche Interessen“ (S. 67, vgl. S. 64-68). Verdi war „Künstler und Geschäftsmann“ (S. 71) und konnte sich öffentliche politische Stellungnahmen nicht leisten (S. 71); als „norditalienischer städtischer Patriot“ erweist er sich vor allem in seiner privaten Korrespondenz (S. 72). Der „politische Gebrauch“ von Opernchören (dazu S. 75-80) schließt gewöhnlich an bestimmte Textstellen (S. 79f.), kaum an die Musik an. Die „Risorgimento-Oper“ *La battaglia di Legnano* (S. 80f.) zeigt, daß Verdi nicht „politische Manifeste komponieren“, sondern wirkungsvolle und erfolgreiche ästhetische Vorstellungen realisieren“ sollte (S. 81).

JEAN-PIERRE CANDONI (*Verdi, Wagner und die französische Grand Opéra*, S. 93-111) charakterisiert den Grand Opéra nach DÖHRING als Ideodrama (S. 95), analysiert *Rienzi* als erfolgreiche Aneignung des frz. Modells (S. 99f.) und beschreibt *Lohengrin* als „eine Art Synthese der Dramaturgie der romantischen Oper und derjenigen der historischen großen Oper“ (S. 101) [vgl. zum Grand Opéra bei Wagner auch MERTENS, dazu hier 24,37]. „Während Wagner von vornherein eine große Oper nach dem französischen Muster komponiert, geht Verdi von der solide verankerten italienischen Tradition aus, um sie dann mittels der Konfrontation mit dem französischen Modell progressiv zu verändern und zu erweitern“ (S. 104). Elemente des Grand Opéra werden in *Attila* (S. 104f.) und vor allem in *Don Carlos* (S. 107-109) nachgewiesen.

JOHANNES SCHILD (*Heitere Späblüte: Falstaff und Meistersinger gegenübergestellt*, S. 112-149) hebt hervor, daß Verdi den Entschluß zur Komposition des *Falstaff* wenige Monate vor der it. EA der *Meistersinger* (Mailand 26.12.1899) faßte (S. 115f.), und geht ein auf die C-Dur-Diatonik in beiden Opern (S. 116-119) [nicht nur im *Tristan*, auch in den *Meistersingern* „spielt der gesamte zweite Akt in der Nacht“ (S. 117), insofern wäre die Bezeichnung als „diatonisches Tagstück“ (ebd.) zu diskutieren]; Im *Falstaff* garantiere die „kühle Sachlichkeit des C-Dur“ „die Schärfe seiner Satirik [sic]“ (S. 118), die Diatonik der *Meistersinger* repräsentiere dagegen „eine Sphäre blutleerer Pedanterie“ (S. 119). Verdi verwende Leit motive anders als Wagner (S. 122f.) und z.T. in parodistischer Absicht (*Reverenza*-Motiv, S. 119f.). Ein Exkurs behandelt das Entsagungsmotiv der *Meistersinger* (S. 123-126); der „Erweiterung und Ausspinnung der Motive zu langen musikalischen Strecken“ (S. 126) wird die leitmotivische Verwendung von vier „Akkord-Emblemen“ gegenübergestellt (für die Kunst, Sachs, „Liebe, Lenz und Leidenschaft“ und Entsagung, S. 126-134). Unterschiede zwischen beiden Werken bestehen hinsichtlich der Verwendung des Kontrapunkts (S. 135-143): Während Verdi „ein durchaus ungebrochenes Verhältnis zu einem gewissen ‚Akademismus‘ in der Musik“ hatte (S. 136), offenbart der technisch weniger versierte Wagner „ein eigenes höchst freizügiges Verständnis von Polyphonie“ (S. 142); er ironisiert musikalische Muster, während Verdis Ironie nur dem Bühnengeschehen gilt (ebd.). Auch für das allgemeine Problem des Spannungsabfalls am Ende einer Komödie (bzw. komischen Oper) finden beide Komponisten je eigene Lösungen (S. 143f.).

WOLFRAM BREUER (*Zeitabläufe und „musikalische Zeit“ bei Verdi und Wagner*, S. 150-187) kommentiert die Phänomene „hymnische Zeit“ (und Tempowechsel bzw. „doppelte Zeitgestaltung“, S. 152-158), „Sekundenstil“ („möglichst realitätsgetreuer Ablauf der dramatischen Handlung“, S. 159-161), Zeitraffung (S. 161-167) und -dehnung (S. 167-172), Stillstand (S. 172-179), Beschleunigung und Verlangsamung (S. 179-181), „Zeit, die keine oder noch keine ist“ (S. 181-183), Rückblick und Vorausdeutung (S. 184f.) bei beiden Komponisten.

ARNOLD JACOBSSHAGEN (*Konstanten und Konjunkturen. Verdi, Wagner und die Deutschen*, S. 191-210) konstatiert einleitend: „Im deutschsprachigen Schrifttum stand Verdi stets im Schatten Wagners“ (S. 191) und widerlegt die These, der späte Verdi habe Anregungen Wagners aufgenommen (S.

191-196): Die freiere melodische Gestaltung in *Don Carlos* und den späteren Opern etwa wird überzeugend mit dem Einfluß der gegenüber der „festgefügteten Periodik“ italienischer Verse flexibleren französischen Metrik erklärt (S. 195). Die Analyse der Aufführungszahen (S. 196-200) ergibt überraschenderweise einen beträchtlichen „Rückgang [von Wagners] musikalischer Präsenz im deutschen Opernleben“ zur Zeit des Nationalsozialismus (S. 197), in der sich andererseits Verdi dauerhaft „an die Spitze des Repertoires setzte“ (ebd.). Ein letzter Abschnitt geht auf Tendenzen der Wagner- und Verdi-Regie seit den 50er Jahren ein (S. 202-206, zum „Regietheater“ S. 204-206).

RAINER NONNENMANN (*Tabu und Fasinosum. Wagner und Verdi in der neuen Musik*, S. 211-262) stellt der „nahezu uferlosen und in ihrer Diversität kaum zu überblickenden Rezeption Wagners“ die sehr viel spärlichere Verdi-Rezeption gegenüber (S. 212). Er nennt zehn Aspekte, an denen das „Zukunftspotential“ von Wagners Werk in Hinblick auf die neue Musik deutlich werde (S. 214f.), und bespricht dann exemplarisch kompositorische Bezüge zu Wagner u.a. bei Hindemith (*Das Nusch-Nuschi*, S. 216-218), Hans Werner Henze (*Tristan-Préludes*, S. 221-224), Volker David Kirchner (S. 224-229), Dieter Schnebel (*Wagner-Idyll*, S. 230-232), Valentin Silvestrov (S. 234f.), York Höller (S. 236f.). Knapp werden (aufführungspraktischen Zwecken dienende) Wagner-Bearbeitungen behandelt (S. 243-245). Als Beispiele für Verdi-Rezeption werden u.a. Luigi Nono (Bewunderung für Verdis – angebliches – politisches Engagement, S. 247), Luciano Berio (S. 249-252), Salvatore Sciarrino (der neben einem *Lohengrin* auch einen *Macbeth – Tre atti senza nome* – komponierte, S. 252-254), Dieter Schnebel (S. 255-257) und Giselher Klebe (S. 257f.) angeführt.

JÜRGEN MAEHDER (*Wagner-Forschung versus Verdi-Forschung. Anmerkungen zum unterschiedlichen Entwicklungsstand zweier musikwissenschaftlicher Teildisziplinen*, S. 263-289) nennt als Hauptgrund für den verspäteten Beginn einer seriösen Verdi-Forschung die „unselige Konstellation zwischen einem Verlag mit Verdi-Monopol und einer Familie, die das autographe Material in ihrem Besitz gleichsam als Privatvermögen betrachtete“ (S. 265). Eine kritische Edition erscheint erst seit 1983 (S. 267). Im folgenden werden Schwerpunkte (zur Librettoforschung S. 269) und Desiderate (S. 270) der Verdi-Forschung benannt, weiterführende Hinweise zur „Orchesterbehandlung“ (S. 271f.) schließen sich an. Die knappere Übersicht über die uferlose Wagner-Forschung (S. 273-278) beschränkt sich auf einige zentrale Aspekte (u.a. Beiträge von germanistischer Seite, S. 274; Mythos und Stoffgrundlage, ebd.; „Wagnerismus in der Dichtung“, S. 278 [vgl. auch die Arbeiten von DOROTHEA KIRSCHBAUM, dazu hier 20,42f., und HUGH RIDLEY, dazu hier 22,34-36]). Die an sich zu begrüßende interdisziplinäre Forschung zu Verdi und (vor allem) Wagner habe, so MAEHDERS Fazit, dazu geführt, „dass (...) die Erhellung der musikalischen Struktur der in den Partituren für die Ewigkeit kodifizierten Meisterwerke der Musikgeschichte durch allerlei zentrifugale Forschungsaktivitäten abgelöst wurde“ (S. 279).

THOMAS SEEDORF (*Heldentenor und Tenore di forza*, S. 295-305), zu Wagners „Verachtung der Kastraten“ (S. 296), deren Platz in Italien zunächst der Contralto musico einnahm (S. 295f.), ehe der Aufstieg der Tenöre (mit der Differenzierung zwischen *tenore di grazia* / lyrischem Tenor und *tenore di forza* / Heldentenor, S. 297) begann. Wagners Liebblingssänger Joseph Tichatschek brillierte in beiden Rollenfächern, er war „Held ‚im vollen Sinne des Wortes‘ und Liebhaber zugleich“ (S. 302), ähnlich wie der von Verdi bevorzugte Gaetano Fraschini (S. 299, 302). – JENS MALTE FISCHER (*Wie Verdisänger Wagner und Wagnersänger Verdi singen*, S. 306-320) konstatiert einleitend, daß es „gegenwärtig keinen italienischen Sänger, keine Sängerin“ gibt, „der oder die sich als Wagnerinterpret(in) international auf dem Markt behaupten kann“ (S. 306), und würdigt dann Virtuosen der Vergangenheit wie Aureliano Pertile, Maria Callas oder Cesare Siepi. Verdi sei „in Deutschland bis 1914 ein weitgehend missverstandener und vernachlässigter, wenn auch keineswegs unbekannter Komponist“ gewesen (S. 314), was sich erst mit der ‚Verdi-Renaissance‘ nach dem Ersten Weltkrieg geändert habe. „Die Höhe, die er in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren hatte“, habe der deutsche Verdi-Gesang „später kaum noch erreicht“ (S. 316). – CLEMENS RISI (*Verdi und Wagner auf dem Theater*, S. 321-333) illustriert das „Wechselspiel von Repräsentation und Präsenz“ (S. 326) an Verdi-Inszenierungen von Hans Neuenfels (zum Berliner *Nabucco*, S. 324-326), an Katharina Wagners Bayreuther *Meistersingern* (S. 327-329; Einbeziehung der Rezeptionsgeschichte in der Zeit des Nationalsozialismus) und Sebastian Baumgartens *Tannhäuser* (Bayreuth 2011, S. 329-331).

Verdi & Wagner: 14 Beiträge zu ihrem 200. Geburtstag. Folkwang Symposion 2013, Hrsg. NORBERT ABELS, Frankfurt: Frankfurt Academic Press 2014, 310 S.

Wie die Kölner RingVL (s.o.) widmete sich ein von NORBERT ABELS initiiertes Symposion an der Folkwang Universität Essen dem Vergleich zwischen den beiden Jubilaren des Jahres 2013. Das Vorwort des Herausgebers (S. 7-12) verortet Verdi und Wagner im 19. Jh., benennt Gemeinsamkeiten und Unterschiede: Für Verdi sei das „Zentralmotiv des aus der Gesellschaft gefallenen Außenseiters“ bezeichnend, Wagners Protagonisten seien „Konfigurationen der in einer prosaischen Welt ausgesetzten Künstlerexistenz“ (S. 9).

NORBERT ABELS (*Fortschritt – Dynamik und Stillstand*, S. 13-30) geht der Dialektik der Vorstellungen „eines unlimitierten geschichtlichen Fortschritts“ bzw. „eines fatalen ewigen Kreislaufes“ (S. 13) bei Verdi und Wagner nach: „Zusammenwirken von romantischer und realistischer Wahrnehmung“ (S. 17); Verdi und Victor Hugo (S. 18-21); Degenerationsphantasien des späten Wagner (S. 28f.)...

MICHELLE BIGET-MAINFROY (*Du bruit au son étouffé*, S. 31-52) illustriert an unterschiedlichen Beispielen die „rhetorique de la puissance“ Verdis und Wagners (S. 31), die freilich den Lärm durch Momente der Stille kontrapunktieren (S. 33), besonders in den seit 1850 entstandenen Werken (S. 47ff.).

MATTHIAS BRZOSKA (*Verdi und Wagner in Deutschland. Zur Aufführungsstatistik 1900-2010*, S. 53-70) bietet eine Auswertung der verfügbaren Daten (zur Materialbasis S. 53-57): Zwischen 1900 und 1912 erlebten beide Komponisten einen „Aufschwung“ (Verdi: von unter 600 auf zuletzt 910 Aufführungen, Wagner: von deutlich unter 1500 auf ca. 2000, S. 57). „Die Zeit des Nationalsozialismus [war] für Wagners Bühnenpräsenz desaströs“ (S. 62), von ca. 1600 (bis zur Spielzeit 1935/36) fiel die Zahl der Aufführungen 1938/39 auf 1327 und sank während des Krieges weiter (S. 60f.). Parallel dazu stiegen die Zahlen für Verdi während des Krieges an (von ca. 1400 auf über 1800, S. 61). Nach dem Zweiten Weltkrieg stehen Verdi, Mozart und Puccini an der Spitze der Statistik, Wagner belegt den vierten oder fünften Platz (S. 68) [vgl. auch EVA MERTENS, *Der deutsche Verdi*, Wien 2011, dazu hier 22,25-27].

ALBERT GIER (*Leere Transzendenz in der säkularisierten Welt. Verdi, Requiem, Stiffelio – Wagner, Jesus von Nazareth, Parsifal*, S. 71-91) verweist auf die Neigung des 19. Jhs, christliche Riten und Dogmen „als Formen zu betrachten, die mit mehr oder weniger beliebigen Inhalten gefüllt werden können“ (S. 72). Der Amtskirche standen Verdi wie Wagner (aus polit. Gründen) sehr kritisch gegenüber. Verdi reduziere religiöse Sujets auf innerweltliche Aspekte: Die Oper *Stiffelio* handelt von „der allzu menschlichen Schwäche eines Geistlichen“, im *Dies irae* des Requiem inszeniert er „ein Seelendrama von Schuldbewusstsein und Todesangst“ (S. 84) ohne Gott. Wagner scheint „eher historisch am Religiösen als einem anthropologischen Universale interessiert (...), als dass er im Glauben Lebenshilfe und Orientierung gesucht hätte“ (S. 84).

ANDREAS JACOB (*Wiederholung, Redundanz, Variation und Bruch. Strategien musikalischen Erzählens in Verdis Otello und Wagners Walküre*, S. 93-110). allgemein zur musikal. Erzähltheorie (S. 94-97) und Beispielanalysen: bei Wagner „Einbau von Erzählungen“ (S. 100) gegenüber „Verdis Konzentration auf den dramatisch erfüllten Augenblick“ (S. 104); beide respektieren in gewissem Rahmen die Opernkonvention (S. 102, 106).

KLAUS LEYMANN („...*Elsa, unsre Frau: Die will mit Gott zum Münster gehen*“. *Religiöse und religionskritische Aspekte im Werk von Verdi und Wagner*, S. 111-133) verweist (recht pauschal) auf die Bedeutung der Zensur in Italien (S. 113) und führt u.a. Figuren wie Giselda in *I Lombardi* (S. 118) oder Alvaro in *La Forza del destino* (S. 121), die an Gott verzweifeln, bzw. den bösen Jago als Kronzeugen für Verdis Agnostizismus (oder Atheismus) an. Freilich sind Leiden und Unrecht nach christlicher Lehre Teil der menschlichen Existenz, und in der Bibel steht nicht, daß alle Sünder gerettet werden. Auch bei Wagner (S. 122-128) liegen die Dinge wohl komplizierter als hier dargestellt, obwohl LEYMANN in der Hauptsache recht haben mag.

ALEXANDER MEIER-DÖRZENBACH („*Erbrechen von Luft*“: *Das Lachen in den Opern von Verdi und Wagner*, S. 135-152) vergleicht *Falstaff* und *Parsifal* (S. 142ff.): „Im Kontext von Verdis *Falstaff* gehört das letzte Lachen einem sehr menschlichen Gott, der sich über die göttliche Menschlichkeit lachendweise amüsiert, während Wagners erlösungsbedürftiger Erlöser nicht über sich selbst zu lachen gelernt hat“ (S. 150). [S. 144 letzte Zeile ist aus dem it. *Senario*, dem Sechssilber, ein „Sze-

nario“ geworden. – Daß Kundry „Jesus am Kreuz“ verlacht habe, so S. 147, steht nicht im (ebd. zitierten) Text – in der Ahasver-Geschichte verlacht der Sünder gewöhnlich den das Kreuz tragenden Christus.]

VOLKER MERTENS (*Ecce homo. „Es ist nicht das Werk, es ist der Mensch“: Richard Wagner bei Franz Werfel*, S. 153-178), zum Verdi-Roman („Gegenüberstellung des „männlichen“ Verdi und des „femininen Wagner“, S. 157), zu Werfels Ablehnung zeitgenössischer Musik (S. 160), zu den Verdi-Übersetzungen (S. 161-167; Werfel „meint, das Libretto durch expressionistisches Menschheitspathos und exaltierte Bildlichkeit veredeln“ zu müssen, und „macht durch seine Retuschen aus einer italienischen Oper (...) ein deutsches Musikdrama – so weit das möglich ist“ (S. 166).

HOLGER NOLTZE (*Vagner – Verdi. Momente einer asymmetrischen Verschlingtheit*, S. 179-199) stellt die (wenigen) Zeugnisse für Wagners Haltung zu Verdi und (die viel zahlreicheren) für Verdis Wagner-Rezeption zusammen: mögliche „Einflußangst“ Verdis (S. 189), unterschiedliche Formen der „Distanzierung“ (S. 196). [*Non discutiamo* in Verbindung mit „Eine große Persönlichkeit ist dahingegangen“ heißt nicht „Reden wir nicht davon“ (so S. 181), sondern „Da gibt es nichts zu diskutieren“ (im Sinne von „Es ist unbestreitbar“), die Interpretation ist entsprechend zu modifizieren.]

OSWALD PANAGL (*Die lustigen Meister von Nürnberg. Sir John und Freund Sachs*, S. 201-217) verweist auf Shakespeares *Sommernachtstraum* „als gemeinsamen poetischen Nenner, als geheimes Programm, geradezu als literarisches Palimpsest“ der beiden Opern (S. 202), erörtert „Spielarten der Verwandtschaft“ zwischen den beiden Komponisten (S. 204-208), vergleicht Konstellationen und Situationen (S. 208-210). Es folgen Bemerkungen zur Bedeutung von *it. burla* und *dt. Witz* (S. 210-213) und zur Figur Falstaff (S. 212-215; „ein aristokratischer Findling in einer bürgerlichen Welt“, S. 215).

ELISABETH SCHMIERER (*Romance, Romanze und Faust-Vertonungen. Gattungstraditionen und Opernbezüge in den Liedern Wagners und Verdis*, S. 219-240) analysiert Wagners und Verdis Vertonungen von „Gretchen am Spinnrade“ (S. 221-224; jeweils Bezug auf Schubert) und vergleicht beider Umgang mit der Form der Romance (S. 224-233). Ihre Lieder seien nicht nur Vorstufen zu den Opern (S. 233f.), im Gegenteil: „Die Idee des romantischen Liedes wird in den Konzeptionen von Wagners Opern aufgenommen und transformiert“ (S. 235).

KERSTIN SCHÜSSLER-BACH („*Viva Italia forte ed una*“ – „*Ein neues Volks erstehe dir*“. *Revolutionsszenarien* [sic] *in Verdis La Battaglia di Legnano und Wagners Rienzi*, S. 241-261) vergleicht die beiden Opern, in denen die Komponisten „Revolutionsszenarien auf der Folie historischer Ereignisse mit direkter Anbindung an ihr eigenes politisches Umfeld“ antizipieren (S. 242): Verdis Arrigo als „der altruistische Patriot“ (S. 250), der in der Masse aufgeht und dem es „nicht um eine Umstrukturierung der Gesellschaftsordnung, sondern um einen Akt der nationalen Identitätsbildung“ zu tun ist (S. 249); Rienzi, der „charismatische Revolutionär“ (S. 250), der sich (als Führer) von der Masse separiert (S. 248).

WOLFGANG WILLASCHEK (*Verdi und Wagner, zwei Säulenheilige. Lockere dramaturgische Anmerkungen zu den Sockeln, auf die zwei Komponisten ihre Helden zwischen Religion und Mythos stellen*, S. 263-289) nähert sich seinem Thema spielerisch (sein Spielzeug ist Google). Zuerst präsentiert er Recherche-Ergebnisse zur (auch quantitativen) Rezeption, dann führt ein Abschnitt zur Religiosität (S. 271-273) zu der Feststellung, daß beide Komponisten „überzeugte, drastische, unerbittliche, unbeugsame, zu keinem Kompromiss bereite Nihilisten, Existentialisten, Dadaisten“ seien (S. 273). Am Ende zeigt der genaue textlich-musikalische Vergleich einer Passage aus Wagners Libretto-Entwurf *Die Sarazenen* und einer Duett-Passage aus dem I. Finale von *Giovanna d'Arco* (S. 276-288), wie unterschiedlich beide Komponisten mit derselben Situation – „Mannesliebe contra Frauenwiderstand“ (S. 287) umgehen: „Wagner benötigt das textlich überschaubare Schema, um es in ein musikalisch-dramatisch subtiles Beziehungs-Geflecht überzuführen. Verdi bedient das vertraute Modell [...] oberflächlich getreu, um exakt dadurch jenen ‚Sprengstoff‘ zu erzeugen, der die höchst vertrackten psychologischen und emotionalen Zwiespälte aufdeckt, in welche Menschen ausgeweglos geraten“ (S. 286).

LUCA ZOPPELLI („*Tutto il soggetto è in quella maledizione*“. *Dramaturgische „Totalidee“ und kritische Reflexion bei Verdi und Wagner*, S. 291-304), bei Verdi wie bei Wagner ging einer relativ kurzen Kompositionsphase eine oft lange Vorbereitungsphase voraus (S. 292f.), in der die „tinta musicale“, die „dunkle, aber mächtige Totalidee die allem technischen vorhergeht“, wie Schiller schrieb (S. 291), gefunden wurde (S. 296). In dieser Vorbereitungsphase nutzten beide Komponisten (philologi-

sche) Sekundärliteratur (S. 298-301), d.h. die „Totalidee“ muß nicht irrational, sie kann durchaus reflektiert sein (S. 301f.). [Ob Schillers Vorstellung für uns wirklich so „schwer erfassbar“ ist, wie ZOPPELLI (S. 291) annimmt, scheint mir übrigens keineswegs ausgemacht.]

Verdi Handbuch. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage, hg. von ANSELM GERHARD und UWE SCHWEIKERT, Stuttgart – Weimar: Metzler / Kassel: Bärenreiter 2013, 757 S.

Der Umfang des Handbuchs hat sich gegenüber der ersten Auflage, die zu Verdis 100. Todestag erschien, nur unwesentlich verändert: 2001 waren es 746 Seiten, jetzt sind es elf mehr; da statt 52 nur noch 48 Zeilen in eine Spalte passen, könnte der Komponist zum 200. Geburtstag sogar ein kleines bißchen weniger Text geschenkt bekommen haben als vor zwölf Jahren. Schon ein Blick ins Inhaltsverzeichnis zeigt allerdings, daß das Buch wirklich „grundlegend neu bearbeitet“ ist, wie die „Vorbemerkung“ (S. XI) ankündigt: In den beiden ersten Teilen, die den „politischen, literatur-, religions-, sozial- und wirtschaftsgeschichtlichen Hintergrund von Verdis Werk“ und „Eigenheiten des konkreten Entstehungsprozesses von Verdis Opern sowie das Gewicht oft unterschätzter Parameter wie der verwendeten Verse, der Konventionen bei der Gestaltung der wichtigsten Rollen und der musikalischen Disposition, der Instrumentation, der szenischen Realisierung und der konkreten Aufführungsbedingungen zu Verdis Lebzeiten“ behandelt (S. XI f.), wurden drei Beiträge ersetzt: Statt eines knappen und eher unspezifischen Überblicks *Auf der Suche nach einer italienischen Nationalliteratur* findet sich VITTORIO COLETTIS Artikel *Eine nationale Sprache für Verdis Opern* (S. 42-53), der das Musiktheater nicht nur „im Kontext des Risorgimento“ verortet (S. 42), sondern auch ausführlich auf „preziöse Sprachformen“ eingeht (S. 46-51). Eine Studie über *Geschlecht als ästhetische und soziale Kategorie im Werk Verdis*, die in der ersten Auflage 27 Seiten füllte, ist ersatzlos weggefallen; den Beitrag des verstorbenen KURT MALISCH über *Stimmtypen und Rollencharaktere* ersetzt UWE SCHWEIKERTS *Das ewige Dreieck – Sängerhierarchie, Werkbegriff, Gesangsästhetik, Stimmtypologie, Personenkonstellationen und Rollencharaktere* (S. 140-164). *Melodiebildung und Orchestration* waren in der ersten Auflage sechzehn Seiten gewidmet; jetzt finden sich drei Aufsätze des Mitherausgebers ANSELM GERIARD über *Die Suche nach der treffenden Melodie* (S. 223-233), *Techniken der Vereinheitlichung: die „tinta musicale“* (S. 234-239) sowie *Charakteristische Tonarten und Instrumentalfarben* (S. 240-251), alles in allem 29 Seiten! Ganz neu hinzugekommen ist ein Kapitel über *Tanz und Ballett* (von STEPHANIE SCHROEDTER (S. 298-309).

Unter den Werkartikeln wurden sieben von anderen Autoren neu verfaßt. Hinzugekommen sind Abschnitte zu *Jérusalem*, der französischen Fassung der *Lombardi alla prima crociata* (von SEBASTIAN WERR, S. 404-407), und der alte *Stiffelio/Aroldo*-Artikel wurde geteilt, den neuen Eintrag zu *Stiffelio* steuerte UWE SCHWEIKERT bei (S. 427-435). Schon die erste Auflage konnte sich rühmen, „eine umfassende Auflistung aller nicht für die Bühne bestimmten Kompositionen [zu] bieten, die über sämtliche bisher publizierten Werklisten oder Kataloge hinausgeht“ (Vorbemerkung zur ersten Aufl., S. VIII); zu den sieben einschlägigen Abschnitten sind in der Neuauflage zwei weitere zu den *Nachkomponierten Arien* (S. 588-592) und den *Nicht realisierten Opernplänen* (S. 592-595) hinzugekommen, beide von VINCENZINA C. OTTOMANO.

Der Wirkungsgeschichte Verdis waren in der ersten Auflage vier Beiträge (60 Seiten) gewidmet, jetzt sind es sechs (93 Seiten): Der Aufsatz des verstorbenen KURT MALISCH über *Sänger und Dirigenten* wurde durch Abschnitte über *Sängerinnen und Sänger* (THOMAS SEEDORF, S. 618-622) und „*Tyrannen*“ der *Dirigenten? Aspekte der Orchesterleitung und Diskographie* (HARTMUT HEIN, S. 623-642) ersetzt. Ganz neu ist ein Beitrag über *Verdi-Renaissance und politische Vereinnahmung des Komponisten nach 1918* (VINCENZINA C. OTTOMANO, S. 643-651). Das Kapitel *„Regietheater“ und Film* wurde – unter Verzicht auf die Anführungszeichen – durch einen Aufsatz über *Verdi und das Regietheater. Verdi-Inszenierungen im 20. und 21. Jh.* (mit „Fallstudien“ zu *Macbeth*, *Aida* und *La traviata*) ersetzt (RENÉ MICHAELSEN und NILS SCZEPANSKI, S. 652-676).

Die beiden Auflagen des Handbuchs im einzelnen zu vergleichen, ist hier nicht möglich (natürlich ist auch Etlliches gleichgeblieben). Schon auf den ersten Blick ist zu erkennen, daß die Zweitauflage ein in wesentlichen Teilen neues Buch darstellt; engagierte Verdi-Liebhaber werden kaum umhinkommen, sie zusätzlich zur ersten anzuschaffen.

*Vingtième anniversaire de l'Université Pour Tous de l'Artois. *Rencontres Internationales Richard Wagner*, [Arras:] Éditions de l'Université Pour Tous de l'Artois 2014, 193 S.

Zu den zahlreichen Aktivitäten im Wagner-Jahr 2013 zählte auch eine Reihe von acht Vorträgen, die die Volkshochschule Arras im Oktober 2013, anlässlich ihres 20jährigen Bestehens, veranstaltete (Organisator: DOMINIQUE CATTEAU, Psychiater und Verfasser eines kleinen Buches über Wagner und die Philosophie, s. hier 24,35f.). Die vorliegende Publikation basiert offenbar auf Transkriptionen der Tonband-Aufzeichnungen (s. S. 5).

KATHERINE KOLB (*Berlioz et Wagner ou les aléas de l'influence*, S. 13-30) zeichnet die Geschichte der Beziehung beider Komponisten nach: Wagner lernte Berlioz in Paris (1839/40) als einflußreichen Kritiker und arrivierten Komponisten kennen (die UA von *Roméo et Juliette* im November 1839 beeindruckte ihn tief, S. 17); in der Folgezeit suchte er sich von ihm abzusetzen (S. 17f.). Das Vorbild Wagners mag Berlioz bestimmt haben, das Libretto zu den *Troyens* selbst zu schreiben (S. 21-24) [Heines *Schnabelewopski* ist kein „Schnabelewowski“, so S. 21]. – Zuletzt (S. 24-30) geht Frau KOLB grundsätzlich auf das Problem fremder Einflüsse in der Kunst des 19. Jhs ein: Während Berlioz sich zu seinen Vorbildern bekennt (ohne ihnen sklavisch zu folgen), vollziehe Wagner jeweils einen symbolischen Vatermord (S. 26).

JACQUES CATTEAU (*Wagner et la psychiatrie. Discours d'un psychiatre Wagnérien sur le Compositeur et sur son Œuvre*, S. 31-56) läßt Wagners Lebensstationen Revue passieren (S. 33-45 [1845 schrieb er nicht „le livret des *Maitres-Chanteurs*“, so S. 37, sondern einen Prosaentwurf; daß sich der Streit mit Cosima, der Wagners Tod voranging, auf Carrie Pringle bezog, so S. 45, wurde durch S. SPENCER schlüssig widerlegt] und diagnostiziert dann eine „Dépression Récurrente Monopolaire avec caractéristiques mélancoliques“ (S. 46) sowie – kaum überraschend – eine narzißtische Persönlichkeit (S. 48). Der Durchgang durch die Opern (S. 51-55), der den Hauptakzent auf die Ursprungsproblematik (Vatersuche) und Kulpabilisierung des Begehrens legt, verdeutlicht die grundsätzliche Problematik von stets zu Monomanie neigenden psychoanalytischen Interpretationen: Wagner arbeitete sich zweifellos an seinen Obsessionen ab, aber dabei bediente er sich literarischer Vorlagen, deren Handlungsverlauf er in den Grundzügen respektierte (und er wählte diese Vorlagen nicht nur, weil er in ihnen seine Obsessionen gespiegelt fand, sondern auch – wenn nicht vor allem –, weil sie dem Publikumsgeschmack der Zeit entsprachen). Außerdem ist der *Ring* eine Allegorie des Kapitalismus, was bei CATTEAU überhaupt nicht ins Blickfeld gerät.

HERMANN HOFER (*Wagner, une invention française*, S. 57-84) läßt mit vielen, oft wenig bekannten Zitaten die Wagnerianer unter den frz. Schriftstellern des 19. Jhs Revue passieren: Gobineau [den Wagner nicht in Paris, so S. 58f., sondern 1876 in Rom kennenlernte], Nerval (S. 59f.), Villiers de l'Isle-Adam, Théophile und Judith Gautier, Catulle Mendès (S. 60-67) [Judith kann nicht „1881“ den *Ring* in Bayreuth gehört haben, so S. 65, denn in diesem Jahr fanden keine Festspiele statt]; Baudelaire (mit dessen *Tamnhäuser*-Verteidigung Wagner wenig anfangen konnte, S. 70), Mallarmé (S. 73f.) und viele andere (sehr hübsch ist die Charakterisierung Péladans als „le Gabriel Ferry du wagnérisme“, S. 76); außerdem zur Wagner-Rezeption frz. Komponisten (S. 77f., 80-82), zu frz. Wagner-Aufführungen [da *Lohengrin* unter Charles Lamoureux im Eden-Théâtre 1887 wegen chauvinistischer Proteste nur eine einzige Aufführung erlebte, kann man kaum sagen, daß Wagners Oper „fait des triomphes“, so S. 78], zu Lavignacs Pilger-Führer (S. 79), etc.

MATTHIAS BRZOSKA (1842, *année fatidique: Wagner et Verdi*, S. 85-98) setzt die 1842 uraufgeführten Opern *Nabucco* und *Rienzi* zueinander in Beziehung. Zur Entstehungsgeschichte des

Nabucco wird kritiklos die (u.a. von Verdi selbst in die Welt gesetzte, vgl. LEY und dazu hier 19,35) Legende angeführt: Es habe sich um „une représentation improvisée avec des décors et des costumes, récupérés d'autres opéras, qui se trouvaient dans le magasin“ gehandelt (S. 87) – wahrscheinlicher dürfte sein, daß Morelli das Libretto in Auftrag gegeben hatte, um die Ausstattung eines 1839 aufgeführten *Nabucco*-Balletts (das auch BRZOSKA, ebd., erwähnt) erneut nutzen zu können. Verdis Oper rufe zum Widerstand gegen die österr. Fremdherrschaft auf (S. 88). *Rienzi* stehe in der Tradition des Grand Opéra (S. 90) und vertrete eine prorepublikanische, aber antirevolutionäre Position (S. 91). Als Komponist stehe Wagner Meyerbeer näher als Verdi (S. 97).

MARC-MATHIEU MUNCH (*L'opéra, œuvre d'art totale*, S. 99-111) erläutert seine Theorie des *effet de vie* der Kunst: „c'est se sentir vivre, rire, pleurer, penser, imaginer, aimer plus et autrement qu'à l'ordinaire“ (S. 100). In der Oper, die verschiedene Ausdrucksformen kombiniere, sei „une parfaite intégration de tous les éléments depuis la poésie jusqu'au chant en passant par le spectacle et la musique“ gefordert (S. 107); freilich insistieren avantgardistische Strömungen des 20. Jhs oft gerade auf der Autonomie der verschiedenen Ausdrucksmittel.

PATRICK FABRE-TISSOT-BONVOISIN bietet ausführliche dramaturgisch-musikalische Kommentare zu *Lohengrin* (S. 113-140: Stoff, S. 116 [manches wird klarer, wenn man berücksichtigt, daß es sich um eine Variante der Erzählung von der gestörten Mahrtenehe handelt]; Entstehungsgeschichte, S. 116-118; Weimarer Uraufführung, S. 119f.; Leitmotive – worunter auch Erinnerungsmotive einbegriffen sind – S. 122f.; Durchgang durch die Partitur, S. 123-140) und *Parsifal* (S. 141-167: Entstehungsgeschichte, S. 141-144 [Judith Gautier als Muse, S. 142]; eher pauschales Plaidoyer für eine christl. Lesart, S. 147-150, das weder Schopenhauer noch Buddha erwähnt; Durchgang durch die Partitur, S. 150-157 [Gurnemanz tauft Parsifal nicht, wie S. 165 behauptet wird, wenn er im III. Akt sein Haupt mit Wasser besprengt; daß „Erlösung dem Erlöser“ die Befreiung Christi von seinem Judentum bedeuten könnte, wie S. 167 erwogen wird, ist abwegig]).

DOMINIQUE CATTEAU (*Richard Wagner et ses philosophies*, S. 169-190) gibt (im Anschluß an sein Büchlein zum Thema, s. hier 24,34f.) einen Überblick zu Proudhons, Feuerbachs, Schopenhauers und Platons Bedeutung für Wagner.

*ANGELICA RIEGER, *Ist Carmen eine ‚echte‘ Femme fatale?*, aus: Georges Bizet: *Carmen*. Beiträge des Ostersymposiums Salzburg 2012, hg. von JÜRGEN KÜHNEL und SIEGRID SCHMIDT (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge, 76), S. 93-116

Angelica Rieger betont: „Carmen ist eine verführerische Pariserin in Folklorekleidern“ (S. 96), ein „Geschöpf der frz. Romantik“ (S. 97). Mérimée stilisiere sie als Hexe, Wahrsagerin, Teufelin und Zigeunerin (S. 98f.). [Zusätzlich wäre der frappante intertextuelle Bezug zu Manon Lescaut zu berücksichtigen; mit der Erzählung des Abbé Prévost hat Mérimées Novelle auch die Inszenierung als autobiographischer Bericht der männlichen Hauptfigur gemeinsam, was Außensicht auf die Protagonistin bedingt.] Mérimées und Bizets Carmen könnten als „französischer Heterostereotyp der Romantik keine ‚echte‘ Femme fatale“ sein, denn dabei handle es sich um einen „französischen Autostereotyp des Fin de siècle“ (S. 114) [aber wäre eine ‚unechte‘ Femme fatale nicht wie ein bißchen schwanger?]. In neuerer Zeit unterliege die Figur einer „Verflachung zum Klischee“ und „progressiven ‚Vernuttung‘“ (S. 108; Fritz Kortner hätte vermutlich ein Entnuttifizierungsverfahren angeregt).

VOLKER KLOTZ, *Es lebe: Die Operette. Anläufe, sie neuerlich zu erwecken*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, 265 S.

VOLKER KLOTZ ist allgemein bekannt als der Verfasser des „theoretischen Pionier-Opus“ (S. 7) *Die Operette* (1991, 2004). Jetzt legt er nach mit einer Sammlung von (z.T. bereits an mehr oder weniger entlegener Stelle publizierten) Detail-Studien.

Das Buch gliedert sich in drei unterschiedlich gewichtige Teile; der erste (fünf Beiträge) „beschreibt aus mehreren Blickwinkeln, wie die Operette sich als eine deutlich konturierte Gattung des heiteren Musiktheaters zu erkennen gibt“ (S. 9): Ein „Steckbrief der Gattung im großen Ganzen“ (S. 15-22) vergleicht exemplarisch Solo-Szenen mit Chor von Offenbach bis zur Zarzuela. – Ein Gedenk-artikel für „Richard Genée. Initiator und Motor einer eigenen Wiener Operette“ (S. 23-44) nennt als Merkmale der Wiener (im Gegensatz zur Pariser) Operette (S. 29-39) (1) „üppige folkloristische Elemente aus dem Machtbereich des austriakischen Vielvölkergemenges“ (S. 31f.) [daß der Brasilianer der *Vie parisienne* ebenso gut „ein reicher Farmer aus Kanada“ sein könnte (S. 31f.)], ist nicht richtig: als Abenteurer, der jeweils in kürzester Zeit ein Vermögen zusammenrafft und -stiehlt, um es in Paris zu verschwenden, profitiert er offenbar vom Kautschuk-Boom der zweiten Hälfte des 19. Jhs, der z.B. auch den Bau des Opernhauses von Manaus ermöglichte], (2) autoreflexive (Illusionszerstörende) Techniken wie Spiel im Spiel u.ä., (3) die Hosenrollen, (4) Ständeslieder „exzentrischer Experten“ (S. 36: Reporter, Gerichtsvollzieher u.ä.); mit Ausnahme der autoreflexiven Elemente sind sie nach Genées Tod (1895) schnell verschwunden (S. 39-41).

Ein hier erstmals publizierter Beitrag zu „Nocturno-Szenen in Operette und Zarzuela“ („Fleder-mäuse und anderes nächtliches Gelichter“, S. 45-60) findet die Vorbilder nächtlicher Szenen in den spanischen Mantel- und Degen-Komödien des Siglo de oro (S. 47f.) und nennt die Serenade als ein wesentliches Element (S. 49-51 [erg. u.a. das Doppelständchen Malatrombas und Amorosos in Offenbachs *Pont des soupirs*]). Elemente der spanischen Komödie dürften der Operette durch Opera buffa und Opéra comique vermittelt worden sein; vgl. u.a. Ständchen in *Don Giovanni* und im *Barbiere di Siviglia*, Verwechslung / Verkleidung in *Il Turco in Italia*, den nächtlichen Fluchtversuch des Liebes-paars in *Il matrimonio segreto*, Angèle in Aubers *Domino noir*, die eine ganze Nacht durch die Straßen von Madrid irrt, u.a.m. Nächtliche Begegnungen Verliebter in freier Natur (wie im *Sommernacht-straum*, in *La Finta giardiniera* oder im letzten Finale der *Nozze di Figaro*) sind in der Operette eher selten (vgl. immerhin Suppés *Pensionat*, Künnekes *Große Sünderin* – oder auch Arsenas und Outokars Balkonzene im *Zigeunerbaron*), die meisten ihrer Nachtszenen spielen in städtischer Umgebung. Neben nächtlichen Festen finden sich häufig durch Verkleidung und Identitätstausch ermöglichte, oder gerade verhinderte erotische Begegnungen (Offenbach, *La Jolie parfumeuse*; Lecocq, *Le Jour et la nuit*; Messager, *L'Amour masqué* und *Passionnément*). In Straußens *Lustigem Krieg* verhindern Dritte das Stelldichein der Liebenden; Hervés *Mam'zelle Nitouche* erlebt eine ähnlich chaotische Nacht wie Aubers Angèle, etc.etc.

„Grossstadt als vielstimmiger Bühnenheld. Venedig, Madrid, Paris im heiteren Musiktheater“ (S. 61-69) unterscheidet die „ferne, andersartige Sehnsuchtsstadt“ von der Feier der „eigenen Heimatstadt, teils selbstverliebt, teils kritisch“ (S. 63). *La Vie parisienne* repräsentiere „einen sinnreichen Zwittersotypus“, der „ein schiefes reizvolles Fernbild der Stadt mit einem nicht ganz so schiefen, aber immer noch reizvollen Nahbild“ kreuze (S. 67). Nur erwähnt wird die „pseudo-urbane Heimatoperette“ vor allem aus Paris und Wien („anschmeißerisch selbstvergiftete, meist rührselige Singspielerlei eines eigensüchtigen Lokalpatriotismus“, S. 67).

„Cancan contra Stechschritt. Antimilitarismus mit Rückfällen im Ersten Weltkrieg“ (S. 71-84) bewertet den *Zigeunerbaron* als kriegstreiberischen „Sündenfall der Operette“ (S. 72), ohne auf Zsupáns lange vergessene Drückeberger-Couplets einzugehen, und gibt einen Überblick über den Krieg verherrlichende Stücke aus den Jahren 1914-1918 (S. 73-76; wesentlich von „Komponisten allenfalls der zweiten Garnitur“, S. 74, mit Kálmán – *Gold gab ich für Eisen* – als einziger Ausnahme), ehe einige Beispiele für antimilitarische Szenen und Nummern besprochen (S. 76-78) und abschließend O. Straußens *Tapferer Soldat* behandelt werden (S. 80-84) [im Quintett Nr. 9 kämpft Oberst Pop-poff keineswegs mit Alexius „darum, wer von den beiden der wuchtigere Haudegen gewesen sei“, so S. 81, vgl. seine erste Wortmeldung: „Aber hör' jetzt auf, mein Lieber, / Gott sei Dank, daß es vorüber! / Nur kein Krieg und kein Gefecht, / Denk' ich daran, so wird mir schlecht. / So was macht doch nur Beschwerden, / Ja man kann erschossen werden (...).“] – „Der Widerspenstigen Lähmung. Operette in der Nazi-Zeit“ (S. 85-97), vgl. hier 16,55.

Der umfangreichste zweite Teil bietet sechs „Werkstattberichte“ (S. 102), die aus der drama-turgischen Betreuung von Inszenierungen der betreffenden Werke hervorgegangen sind (S. 101); dabei

werden dankenswerterweise auch längere Auszüge aus eigenen Textfassungen mitgeteilt, die freilich das erklärte Ziel, „der partiell gehemmten Rebellion, auch dem gebremsten komödiantischen Furor, auch den gedrosselten utopischen Impulsen einer begeisterten Operettenmusik neuerlich auf die Sprünge [zu] helfen“ (S. 101), nicht immer erreichen. [Peinlich ist, daß Erich Wolfgang Korngold gegen dessen „schwülstige Überarbeitung“ (S. 102) von *Eine Nacht in Venedig* sicher manches zu sagen ist, gleich zweimal zu „Kornfeld“ geworden ist, ebd.; richtig S. 143]

Jacques Offenbach, *Blaubart* (S. 103-126: Inszenierung von D. Mentha an der Volksoper Wien [Felsenstein-Fassung], 2000): Zur Rosenjungfrau soll nicht die „allerschönste“ (so S. 103), sondern eine tugendhafte junge Dame gekrönt werden. Mit Recht wird Blaubarts „diachrone Vielweiberei“ Boulottes „synchrone Vielmännerei“ gegenübergestellt (S. 110); das heißt allerdings, daß ihm künftig als (lebenslänglichem) Ehemann Boulottes für Eskapaden kaum Zeit bleiben dürfte, da er alle Hände voll zu tun haben dürfte, sie von den ihren abzuhalten. Insofern ist der originale Schluß zumindest, was das Protagonistenpaar betrifft, viel witziger als die etwas kramphaft politische (und politisch korrekte) Alternativ-Fassung (S. 124-126). [Frz. *légende* heißt nicht nur ‚Legende‘, sondern auch ‚Sage‘, insofern sind die hagiographischen Konnotationen, die KLOTZ aus Blaubarts Auftrittslied heraus hört (S. 113), abwegig.]

Das Kapitel zu Franz von Suppés *Fatinitza* (S. 127-141) informiert sowohl über das Stück wie über Ernst Theo Richters Bremer Inszenierung, die mit oft surrealistischen Bildern (S. 137) Theater als Theater präsentierte. – Das Buch von *Eine Nacht in Venedig* hat bekanntermaßen Schwächen vor allem im III. Akt (vgl. S. 142). Für die Inszenierung von Wolfgang Quetes (Münster 2005) konzipierte KLOTZ einen neuen Schluß, mit einem falschen Nuntius aus Rom (und einer falschen Äbtissin, die ihm sekundiert). Ob diese Lösung besonders Bühnenwirksam ist, läßt sich schwer beurteilen, bei der Lektüre wirkt der Dialog etwas langatmig. – Auch bei Leo Falls *Dollarprinzessin* (dazu S. 161-198) ist der Schluß, mit der bedingungslosen Kapitulation der Frau vor dem Mann, wohl das Haupthindernis für eine Wiederbelebung des musikalisch reizvollen Stücks. Versuchsweise könnte man das unironisch Gemeinte vielleicht einmal ironisch spielen. Bei der Aufführung im Theater Nordhausen (1998) hat sich KLOTZ für eine andere Lösung entschieden: Erst wird das originale Finale gespielt, aber Alice weiß, daß Freddy (warum er hier „Peter“ heißen muß, ist nicht ersichtlich) ihr etwas vormacht, und geht scheinbar darauf ein, um ihn zuletzt zu dupieren (das hat schon bei *Così fan tutte* noch nie funktioniert). Als zweites Bild folgt dann ein veritabler vierter Akt (Text S. 183-198) mit musikalischen Reminiszenzen und zwei neuen Einlagen, der alle Intrigen auf etwas umständliche Art zu Ende bringt. Bis zum Schluß die Spannung zu halten dürfte schwer, wenn nicht unmöglich sein. – Kálmáns *Bajadere* (S. 201-219) verfügt über ein „keineswegs einfältiges Textbuch“ (S. 202); für die Erfurter Inszenierung, die VOLKER KLOTZ gemeinsam mit Wolfgang Quetes selbst besorgte, wurde nur wenig geändert bzw. ergänzt (und auf die Geschichte des sexuell hyperaktiven Elephanten „Schionatulander“, vgl. S. 208-210, hätte man schadlos verzichten können). Das ambitionierte Vorhaben litt leider unter sehr unbefriedigenden Arbeitsbedingungen vor Ort, so daß das Ergebnis hinter den Erwartungen des Regie-Teams zurückblieb (vgl. S. 215-219).

Auch die beiden Inszenierungen von *Mephistos Himmelfahrt* (S. 220-238), dem ganz neuen Text, den KLOTZ für Maurice Yvains Operette *Là-haut* schrieb (Übersetzung der Gesangstexte: Stefan Trossbach; vgl. hier 8,35 zur Buchausgabe), fanden vor den Augen des Verfassers keine Gnade (S. 238). Ich gestehe: „vermodert“ (so S. 221) kann ich das Original-Libretto nicht finden. Es gehört zu den (Wach-)Traumgeschichten, die im Zuge der Popularisierung der Psychoanalyse auch auf der Opernbühne um sich greifen (Max von Schillings, *Mona Lisa*; Korngold, *Die tote Stadt*, etc.); Yvain und seine Librettisten zeigen, wie das Unterbewußte im Wachzustand Verdrängtes wichtig werden läßt. Das ist zugegebenermaßen „viel Lärmen um wenig“ (S. 224), da der Protagonist keine schwerwiegenden Probleme hat; der Witz steckt im Detail, in den Pointen des Dialogs, den herrlich albernen Musiknummern und vertrackten Situationen. KLOTZs reichlich komplizierte *Faust*-Parodie scheint mir das Stück zu überfrachten, außerdem kann man sich fragen, wen religiöse Tabu-Brüche heute noch interessieren (oder gar aufregen). – Unbedingt zu unterstreichen ist der Hinweis auf den gestischen Charakter guter Operettenmusik (S. 240).

Der dritte Teil erinnert zunächst an die von VOLKER KLOTZ als Gastdramaturg an der Volksoper konzipierte Wiener Operettentagung von 1999 (bei der viel Sinnvolles und Nützlichendes angedacht wurde, was sich später allerdings kaum verwirklichen ließ; vgl. S. 245-260) und gibt dann einen „Rückblick“ auf die vielfältigen Publikationen des Verf.s zur Operette seit 1977 (S. 261-263).

ALBERT GIER, Wäre es auch nichts als ein Augenblick. *Poetik und Dramaturgie der komischen Operette* (Romanische Literaturen und Kulturen 9), Bamberg: University of Bamberg Press 2014, 428 S. [Online: OPUS; <http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/>]

Nach dem neuen Operettenbuch von VOLKER KLOTZ (s.o.) bescherte uns das Jahresende 2014 eine weitere Veröffentlichung zum Thema, die das Zeug hat, in kürzester Zeit zum Standardwerk zu avancieren: ALBERT GIERS *Poetik und Dramaturgie der komischen Operette*.

Der Autor ist Professor für Romanistik an der Universität Bamberg und ein staunenswert fruchtbarer Autor mit jährlich zahlreichen Fachaufsätzen und fallweise ganzen Büchern, die das breite Aktionsfeld seines Faches allgemein, aber auch sein spezielles Forschungsinteresse im Besonderen abdecken: die Librettologie, deren unbestrittener spiritus rector er nicht nur in Deutschland ist. Das Standardwerk zu dieser relativ neuen Disziplin stammt aus seiner Feder¹, und an der Bamberger Universität ist ein eigenes „Dokumentationszentrum für Librettoforschung“ angesiedelt. Freilich muss, wer über Operette schreibt, nicht nur deren Libretti, sondern auch deren Musik und ihre Wechselwirkung mit dem Libretto in Betracht ziehen. Das tut GIER in seinem neuen Buch souverän, zusammen mit dem gesellschaftlichen Umfeld und anderen Produktions- und Rezeptionsmechanismen, von denen die Entstehung und der Erfolg einer auf breiten Publikumszuspruch angelegten Gattung mehr noch als andere Genres abhängig sind.

Der Begriff „komische Operette“ ist keineswegs tautologisch, denn eine Operette ist nicht zwingend komisch. Neben dem „Lachtheater“ gibt es auch ein „Tränentheater“, dem Lehár in seiner Spätphase und seine Adepten zahlreiche Operetten des 20. Jahrhunderts zuführten. Diese sind ausdrücklich nicht Gegenstand des Buches von ALBERT GIER. Es geht vielmehr um Offenbach und die französische Operette allgemein, um Gilbert & Sullivan, die klassische Wiener Operette, den frühen Lehár. Und auch hier muss man noch einmal das Adjektiv „staunenswert“ in den Mund nehmen, wenn man verfolgt, wieviele Werke (auch ganz unbekannte) GIER zur Verfügung hat und mit welcher Leichtigkeit und Akkuratess e sie auszuwerten weiß.

„Eine Gattung wird besichtigt“, heißt das erste Kapitel. Hier wird ein Aufriss des gesamten Buches geliefert, indem die Operette anhand ihrer Wesensmerkmale umschrieben wird, ohne dass sie in diese Merkmale gezwängt würde. Die Stichworte lauten „Uneigentlichkeit“, „Intertextualität“, „Erotik“, „Komik“. Sie werden in den Kapiteln II, III, V und VI exemplifiziert. Die Kapitel IV und VII ziehen Parallelen zum Märchen- und Kolportagehaften der Operette einerseits und zum Karnevalistischen andererseits (vgl. 176). „Streiflichter zur Aufführungsgeschichte“ beschließen das Buch.

GIERS Werk besticht durch zweierlei: durch die ungeheure Fülle der Einzelbelege und die generalisierenden Rückschlüsse, die er aus diesen Belegen zu ziehen vermag. Beides geht in jedem Kapitel Hand in Hand, und eins speist das andere. Jedem Kapitel ist (mindestens) eine Beispielanalyse beigegeben, i.d.R. vorangestellt: Offenbachs *Brigands* (zweimal), Hahns *Ciboulette*, Rogers *Joséphine vendue par ses sœurs*, Lehárs *Eva*, Yvains *Pas sur la bouche*, Sullivans *Pirates of Penzance*².

Wesentlich scheinen mir zwei Grundaussagen GIERS, auf die jede künftige Operettendiskussion wird rekurren müssen: 1. In der Operette geht es zu allererst um sinnliches Begehren, d.h. Verliebtheit – nicht Liebe (S. 23, 236). 2. Die Operette bezieht sich in erster Linie nicht auf eine konkrete Realität, sondern auf Realität, die in Texten schon verarbeitet wurde, d.h. sie geht intertextuell mit Versatzstücken um, die fallweise „vom belelenen Rezipienten als parodistisch wahrgenommen werden“ (S. 42). „Die Autoren gestalten nicht einen (...) Stoff, sie schreiben ein Stück *über* einen Stoff und seine früheren Gestaltungen“ (S. 51; auch S. 53, 111, 173f., 296). Indem nun „[s]innliche Eigentlichkeit und die Uneigentlichkeit des antiillusionistischen Spiels bei Offenbach wie bei den besten seiner Nachfolger“ (S. 38) aufeinandertreffen, entsteht ein eigentümlicher Schwebezustand des Gesagten und doch nicht Gesagten, in dem Text und Musik sich ergänzen oder konterkarieren können. „Ob dieses zweckfreie Spiel im horazischen Sinne nützlich ist, sei dahingestellt; jedenfalls ist es lustvoll

¹ A.G.: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikaliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998 (TB 2000).

² Eine nur scheinbare Nebenbeobachtung bei der Lektüre des Buches: Man staunt, wieviele Texte und Notentexte mittlerweile online zur Verfügung stehen, die man früher mühsam in Archiven und Bibliotheken aufstöbern musste. Nicht dass Bibliotheken und Archive nun überflüssig würden oder der Bildschirm das haptische Erlebnis ersetzen könnte – aber die elektronische Verfügbarkeit auch von Raritäten sollte Mut machen, sich mit ihnen zu beschäftigen.

...“ (S. 11).

Ein wesentlicher Vorzug des Buches von ALBERT GIER liegt darin, dass es sich nicht auf die sattem bekannten Repertoirestücke beschränkt, sondern die überbordende Fülle eines einstmals quicklebendigen Theaters neu erstehen lässt. Erst auf dieser Grundlage kommt der Autor zu seinen fundierten Aussagen. Und dadurch entsteht jener produktive Querstand seines Buches zu den landläufigen Klischees über die Operette, die es für deren Neubewertung zu nutzen gilt. Denn wesentlich sowohl für die Entwicklung des Operettengenres selber als auch für dessen Wahrnehmung im heutigen Theaterdiskurs wurde nicht Lehárs witziger *Mitislaw der Moderne*, sondern das tränenreiche *Land des Lächelns*.

Wenn eine Gattung besichtigt wird, geht es immer um das Verbindende der Werke untereinander, um die großen Linien – was notwendigerweise immer auch auf Kosten des individuell Besonderen geht. Gerade wenn man GIERS kluger Gattungsbesichtigung folgt, fallen einem Offenbachs Besonderheiten auf: In seiner *Périchole* gibt es sehr wohl Eifersucht und Frustration, deren die Komik nicht zur Gänze habhaft wird, gibt es „Verzweiflung (... angesichts einer desolaten wirtschaftlichen Lage), Enttäuschung (über beruflichen Mißerfolg)“ etc. (S. 23). Der Tod hat durchaus Realität (vgl. S. 54) für Eurydike (im *Orpheus*) und Boulotte (im *Blaubart*), denn auch wenn sie später weiterleben: Im Augenblick ihres Wegdämmerns glauben sie an ihr Sterben, und sie singen davon. Insofern geht Offenbach in dem von ihm mitgeschaffenen Genre nicht auf.

Ein Buch über die „komische Operette“ darf eines nicht sein: langweilig. Ich habe mich bei der Lektüre keinen Augenblick gelangweilt, oft lebhaft amüsiert. Auch dies empfiehlt den Autor und seine Kunst.

PETER HAWIG (Rheine)

erstmal erschienen in: Bad Emser Jacques-Offenbach Journal Nr. 16 (Februar 2015);
Nachdruck mit freundlicher Genehmigung des Autors

*Jacques Offenbach, *Schriften und Selbstzeugnisse*, hg. von PETER HAWIG, Heft 6: Causeries musicales (Musikalische Plaudereien), *L'Artiste 1855*, Offenbach-Studien 214 = Bad Emser Hefte 403, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2014, 39 S.

2012 hatte PETER HAWIG in fünf Heften Offenbachs „Schriften und Selbstzeugnisse“ erstmals (nahezu) vollständig auf deutsch veröffentlicht (s. hier 22,28f.). Jetzt werden vier Feuilletons nachgereicht, die 1855, im Zuge des „Propagandafeldzugs“ (S. 3), der dem Komponisten die Konzession für sein erstes eigenes Theater einbringen sollte, veröffentlicht wurden. Er „plaudert“ darin über vieles, u.a. über die EA des *Trovatore* (S. 7f.) und die Wiederaufnahmen der *Muette de Portici* (S. 5f.), des *Freischütz* (S. 13-15) und der *Juive* (S. 31-33). [Bayard, der „Ritter ohne Furcht und Tadel“, war ein Haudegen und Heerführer des frühen 16. Jhs und hat mit dem „Fotografen Hippolyte Bayard“, den die Ann. S. 16 nennt, nichts zu tun. – Der Neologismus *malpurgique* (S. 20) läßt außer *mal* und (*nuit de*) *Walpurgis* auch *purge* „Abführmittel“ anklingen. – Der Refrainvers „Brigadier, vous avez raison“, der hier (S. 25n) im Lied *Pandore, ou les Deux gendarmes* von Gustave Nadaud nachgewiesen wird, bildet auch den Refrain der Couplets von Fortunato und dem Archiduc im III. Akt von *Madame l'Archiduc* (Buch A. Millaud). – *répertoireicule* ist keine „Zusammenziehung von *répertoire* und *ridicule*“, so S. 34n, *-icule* (< lat. *-iculus*) ist ein durchaus gebräuchliches Diminutivsuffix.]

*Albert Wolff, *Biographische Notiz über Jacques Offenbach in Gestalt eines Vorwortes zu dessen Amerikabuch*, übers. und hg. von PETER HAWIG, Offenbach-Studien 213 = Bad Emser Hefte 402, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2014, 27 S.

*Max Nordau, *Der Pariser Aristophanes (Über Jacques Offenbach)*. Nachdruck von 1881, hg. von PETER HAWIG, Offenbach-Studien 215 = Bad Emser Hefte 404, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2014, 27 S.

Der Journalist Albert Wolff (vgl. hier 20,44f.) war ein Kölner Jugendfreund Offenbachs. Im Vorwort zu dessen amerikanischen Reiseerinnerungen (von HAWIG – ohne das Vorwort – nachgedruckt als Hefte 3-5 der „Schriften und Selbstzeugnisse“, s.o.) spricht er von der Familie des Komponisten, seinem ersten Cello-Lehrer (S. 7-11) und rühmt seine internationalen Erfolge (S. 21-23).

Max Nordau (1849-1923; zu ihm S. 1f.) veröffentlichte 1878 und 1881 zwei Bde Pariser Feuilletons [der Untertitel „...Bilder aus dem wahren Milliardenlande“ spielt auf Victor Tissot an, der seine Reiseindrücke aus Deutschland *Voyage au pays des milliards* betitelt hatte (Paris 1875), der exorbitanten Reparationen wegen, die nach dem Krieg von 1870/71 von Frankreich ans Deutsche Reich zu zahlen waren]. Ein Jahr nach Offenbachs Tod widmete er ihm einen Artikel, der hier nach der Originalausg. reproduziert ist. Über die Karriere des Komponisten (den Nordau „als Mensch wenig sympathisch“ findet, S. 20), vor allem über seine angebliche Erfolglosigkeit nach dem Krieg, enthält der Text manches Unrichtige (vgl. die Anm.en des Hrsg.s, S. 26f.), gewürdigt wird er als „Schöpfer der satirischen Musik“ (S. 22).

**Jacques Offenbach*. Aus dem Buch *Pariser Leben* des Orpheus-Übersetzers Ludwig Kalisch (1814-1882), hg. von PETER HAWIG, Heft 2 der Reihe „Offenbach in Berichten von Zeitgenossen“, Offenbach-Studien 225 = Bad Emser Hefte 415, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2014, 24 S.

*Heinrich Dorn, *Zwei Texte zu Jacques Offenbach*, hg. von PETER HAWIG, Heft 3 der Reihe „Offenbach in Berichten von Zeitgenossen“, Offenbach-Studien 226 = Bad Emser Hefte 417, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2014, 23 S.

*Ernst Pasqué, *Musikantengeschichten rund um Jacques Offenbach aus der Feder eines Jugendfreundes*, hg. von PETER HAWIG, Heft 4 der Reihe „Offenbach in Berichten von Zeitgenossen“, Offenbach-Studien 227 = Bad Emser Hefte 418, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2014, 47 S.

*Friedrich Uhl (1825-1906), *Erinnerungen eines Wiener Feuilletonisten an Jacques Offenbach*, hg. von PETER HAWIG, Heft 5 der Reihe „Offenbach in Berichten von Zeitgenossen“, Offenbach-Studien 228 = Bad Emser Hefte 419, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2014, 21 S.

*Eduard Hanslick, *Eine Wiener Instanz erinnert sich an Jacques Offenbach*, hg. von PETER HAWIG, Heft 6 der Reihe „Offenbach in Berichten von Zeitgenossen“, Offenbach-Studien 229 = Bad Emser Hefte 420, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2014, 36 S.

*Albert Vanloo, *Bühnenerinnerungen eines Librettisten an Jacques Offenbach*, übers. und hg. von PETER HAWIG, Heft 7 der Reihe „Offenbach in Berichten von Zeitgenossen“, Offenbach-Studien 232 = Bad Emser Hefte 427, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2015, 25 S.

*Hippolyte de Villemessant, *Erinnerungen eines Pressezaren an Jacques Offenbach*, übers. und hg. von PETER HAWIG, Heft 8 der Reihe „Offenbach in Berichten von Zeitgenossen“, Offenbach-Studien 233 = Bad Emser Hefte 428, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2015, 40 S.

*Albert Wolff, *Boulevard, Nassau und Saint-Germain. Jacques Offenbach im Spiegel eines befreundeten Journalisten*, übers. und hg. von PETER HAWIG, Heft 9 der Reihe „Offenbach in Berichten von Zeitgenossen“, Offenbach-Studien 234 = Bad Emser Hefte 429, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2015, 20 S.

**“Merry Offenbach is dead“*. *Nachrufe*, teilweise übers. und hg. von PETER HAWIG, Heft 10 der Reihe „Offenbach in Berichten von Zeitgenossen“, Offenbach-Studien 235 = Bad Emser Hefte 430, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2015, 24 S.

**Miszellen. Kleine Texte aus dem Umkreis Offenbachs*, hg. von PETER HAWIG, Heft 11 der Reihe „Offenbach in Berichten von Zeitgenossen“, Offenbach-Studien 236 = Bad Emser Hefte 431, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2015, 43 S.

*As Farpas. *Ein portugiesisches Satiremagazin feiert Offenbach*. Nach einer Auswahl JACOBO KAUFMANNs aus dem Spanischen übers. von BRIGITTE DEGENHARDT, hg. von PETER HAWIG, Heft 12 der Reihe „Offenbach in Berichten von Zeitgenossen“, Offenbach-Studien 237 = Bad Emser Hefte 432, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2015, 16 S.

Mit den Aufzeichnungen Max Nordaus (s.o.) begann PETER HAWIG die Publikation zeitgenössischer Zeugnisse über Offenbach (der Reihentitel erscheint erst ab Heft 2). In kurzer Zeit hat er das Dutzend vollgemacht.

Ludwig Kalisch (H. 2), der wegen seiner Beteiligung an der Revolution von 1848 ins Pariser Exil gehen mußte (S. 3-6), berichtet mit einigen Ungenauigkeiten (vgl. die Anm.en des Hrg.s) vor allem über Offenbachs Anfänge (S. 13-23). [Kalischs *Orpheus in der Unterwelt*-Übersetzung würde ich nicht ganz so positiv bewerten wie HAWIG (S. 6-9). Daß er im Lied des John Styx „das ärmliche Böötien“ (S. 7) durch Arkadien ersetzt hat, ist zwar dadurch gerechtfertigt, daß sich „Böötien“ weit weniger gut singen läßt als frz. *Béotie*; aber die Böötier galten traditionell als plump und ungebildet,

d.h. Styx ist als ‚König von Böötien‘ von vornherein diskreditiert. Bei Kalisch geht dieser Witz verlorren (im Kongreßbd *La traduction des livrets*, Paris 2004, S. 356, s. hier 11,10-13, habe ich die Übersetzung „Einst war ich Fürst der Abderiten“ vorgeschlagen.)

Der Kapellmeister, Opernkomponist und Musikschriststeller Heinrich Dorn (H. 3, S. 1f.) lernte Offenbach 1848 in Köln kennen (S. 4f.) und traf ihn später in Paris wieder. Er klassifiziert die *Vie parisienne* als „Posse mit Gesang“ (was er freilich nicht abschätzig gemeint wissen will, S. 17) und läßt an *La Jolie parfumeuse* (*Schönrröschen*) kein gutes Haar (S. 18-21). – Ernst Pasqué, „Sänger, Librettist, Theatermann und Heimatdichter“ (H. 4, Bildunterschrift 2. Umschlagseite) lernte Offenbach in den 40er Jahren in Paris kennen (S. 1). Außer Erinnerungen an jene Bohème-Zeit (mit manchen Unge nauigkeiten, s. die Anm.en, S. 3-15) veröffentlichte er 1888 zwei fiktionale „Musikanten-Geschichten“ um den Komponisten (S. 17-47). – Friedrich Uhl „brachte das Kunststück fertig, mit Offenbach wie mit Wagner gut Freund zu sein“ (H. 5, S. 10). In einem wohl Ende 1859 erschienenen Artikel (S. 3-9) bezeichnet er Offenbachs Einakter und *Orphée aux enfers* ganz selbstverständlich als komische Opern (S. 4), wodurch er sich von Dorns Einschätzung (s.o.) unterscheidet. In seinen postum 1908 erschienenen Memoiren schildert Uhl den von *Orphée* ausgelösten „musikalischen Rausch“ mit offensicht lichem Unbehagen (S. 11-16: 12): „Es steht außer Frage, daß diese Farcen der Herren Meilhac [!] und Halevy [sic] alle Autorität annagten (...)“.

Eduard Hanslick würdigte Offenbach in seinem Erinnerungsbuch *Aus meinem Leben* (H. 6, S. 3-8) und widmete ihm einen ausführlichen Nachruf (S. 11-33): Zur Zusammenarbeit von Textdichter und Komponist in Frankreich (nahezu identisch in beiden Texten, S. 6-8; 25f.); bei aller Bewunderung für „die reiche melodische Ursprünglichkeit und heitere Anmuth“ (S. 30) Unbehagen angesichts „eines gewissen Ballasts von possenhaftem Unsinn und von Frivolität“ (S. 32, vgl. S. 17f.). Diskussionswür dig die Feststellung: „Kein dramatisches und musikalisches Genre veraltet so rasch, wie das Komische, namentlich das Burlesk-Komische“ (S. 32). – Albert Vanloo (H. 7) arbeitete nur selten mit Of fenbach, häufiger mit Lecocq oder Messager zusammen (S. 1f.). In seinen Erinnerungen (abrufbar unter <https://archive.org/details/surleplateausouv00vanluof>, Zugriff 27.2.2015) berichtet er über die Anfänge von Jeanne Granier, die später die Hauptrollen in etlichen Operetten Lecocqs spielen sollte, an Offenbachs Théâtre de la Gaîté (S. 3-13) und über die Entstehung von *Le Voyage dans la Lune* (S. 13-21).

Hippolyte de Villemessant, seit 1854 Hrsg. des *Figaro* (H. 8), bietet in seinen Erinnerungen einen bunten Strauß von Anekdoten und bestätigt en passant, daß er aus seiner Zeitung „quasi das offizielle Organ der Bouffes-Parisiens“ gemacht habe (S. 13). – Albert Wolff (H. 9, zu ihm s. hier 20,44f.) erinnert sich u.a. an die letzten Lebensmonate, in denen Offenbach seinem von Krankheiten geschwächten Körper die Musik der *Cotés d'Hoffmann* abrang (S. 7ff.). – Eine Auswahl von frz., dt. und engl.sprachigen Nachrufen (H. 10) enthält u.a. die Grabrede des Komponisten Victorin Joncières (S. 4-9, in dt. Übers.) und ein Gedicht von Henri Meilhac (S. 21-23, im frz. Original). – Ein rundes Dutzend „kleiner Texte“ (H. 11) versammelt Heterogenes, von zwei Briefen Fromental Halévys über Flotows Erinnerungen an Offenbachs Anfänge in Paris (S. 5-13) und kurzen Auszügen aus Ludovic Halévys Tagebüchern bis hin zu einem kritischen, aber sehr lesenswerten Artikel von Camille Saint-Saëns (S. 28-35).

Als zwölftes Heft wird ergänzend (erstmal auf dt.) eine Offenbach-Würdigung veröffentlicht, die José Duarte Ramalho Ortigão und der Romancier José Maria Eça de Queiroz, die Herausgeber der satirischen *Zs. As Farpas*, 1871 veröffentlichten (S. 6-13; nach JACOBO KAUFMANN 2007, auf spanisch erschienenem Buch zur Offenbach-Rezeption in Spanien, Italien und Portugal, s. S. 1). Die Autoren würdigen den Komponisten als Kritiker der Herrschenden und aller Institutionen, versäumen allerdings hinzuzufügen, daß Offenbach und seine Librettisten vom ‚Volk‘ keine wesentlich bessere Meinung hatten als von den Eliten, was die Wirkung der Satire relativiert.

Das neue Journal (vgl. zuletzt hier 24,41f.) druckt zunächst zwei Aufsätze zu Wagners *Meistersingern* von ALBERT GIER und NORBERT ABELS nach, die erstmals im *Muscorum*-Themenband zu dieser Oper (vgl. hier 23,52f.) erschienen sind. – MEINHARD SAREMBA („Wie fang' ich nach der Regel an?“ *Wagner, Bayreuth und Sullivan*, S. 45-71) gibt zunächst allgemeine Hinweise zur engl. Wagner-Rezeption (S. 45-49). Sullivan habe „gegenüber Wagner zumeist eher Distanz“ gewahrt (S. 49); dirigiert hat er lediglich Wunschkonzert-Schlagler wie den Walkürenritt (S. 52), nie eine vollständige Oper. Seine Urteile nach Aufführungsbesuchen (S. 53-55) fallen eher negativ aus; daß Wagners „metaphysische Musik“ „Philosophie“ sei, hat er ganz richtig gesehen (S. 56), unklar ist nur, warum das ein Fehler sein sollte (und Sullivans Dictum „Musik soll zum Herzen sprechen und nicht zum Kopf“, ebd., ist von entwaffnender Schlichtheit). 1897 besuchte der Komponist der Savoy Operas die Bayreuther Festspiele, darauf bezogene Tagebuch-Notizen werden – ohne exakte Quellenangabe – auf dt. mitgeteilt (S. 59-63). Am Ende stehen differenziert-vorsichtige Bemerkungen zu Wagner-Bezügen in Sullivans Musik (S. 65-71). – In einer Miscelle (*Rebeccas Melodie*, S. 72) teilt MEINHARD SAREMBA mit, die Melodie der Arie „Lord of our chosen race“ in *Ivanhoe* basiere „aller Wahrscheinlichkeit nach auf einer Improvisation, die Sullivan irgendwann zwischen 1858 und 1861 in der Leipziger Synagoge gehört hat“.

Arthur Sullivan, *Trial by Jury*. Komische Oper in einem Akt auf ein Libretto von W.S. Gilbert. Ins Deutsche übertragen und kommentiert von HELWIG KUHLE, Erster / Zweiter Teil, Offenbach-Studien 223/224 = Bad Emser Hefte 413/414, Bad Emser Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2014, 71 S.

Dankenswerterweise veröffentlicht die Bad Emser Offenbach-Reihe erstmals ein Libretto W.S. Gilberts für Sullivan in engl. Original und deutscher Übersetzung. Die Einführung (S. 3-21) nennt als einzigen Vorläufer der Savoy Operas Pepuschs *Bettleroper* (S. 3); es gibt in England aber viel mehr komisch-parodistisches Musiktheater, auch im 19. Jh. (vgl. z.B. die Gattung der Extravaganza, dazu MARION LINHARDT; s. hier 24,42), an das Gilbert anschließen konnte. Die Bezüge zur Nonsense-Dichtung (S. 14-16) sind für das Verständnis des Librettos sicher wichtiger als Gesellschaftssatire (S. 12f.) oder „musikalische Satire auf das Gerichtswesen“ (S. 17-21), denn bekanntlich hat Gilbert selbst Nonsense-Gedichte (die „Bab Ballads“) verfaßt, die ihm später manche Anregungen für die Savoy Operas geben sollten.

Die Übersetzung (S. 22-71) ist singbar. KUHLE ahmt nicht überall Gilberts Kreuzreime nach, oft reimt nur der zweite mit dem vierten Vers. In argumentativen Passagen findet er so recht geschickte Lösungen, vgl. den Song des Angeklagten (S. 58f.):

Oh, gentlemen, listen, I pray, Though I own that my heart has been ranging, Of nature the laws I obey, For nature is constantly changing. The moon in her phases is found, The time and the wind and the weather, The months in succession come round, And you don't find two Mondays together. Ah! Consider the moral, I pray, Nor bring a young fellow to sorrow, Who loves this young lady to-day, And loves that young lady to-morrow.	Oh Gentlemen, zugeben will Ich ja gern, daß mein Herz unbeständig. Natur treibt als Vorbild mich an, Denn hier ändert sich alles ständig. Der Mond zeigt in Phasen sich uns, Es wechseln der Wind und das Wetter, Die Monate lösen sich ab, Und die Bäume verlieren die Blätter. Und betrachtet man erst die Moral: Wer wird sich denn unnötig sorgen, Wenn einer die eine liebt heut Und liebt eine andere morgen.
---	--

(Allerdings dürfte „Consider the moral“ nicht richtig verstanden sein, gemeint ist wohl eher: „Zieht die

Lehre daraus’.)

Gilberts sich selbst genügende Reim-Spielereien freilich müssen jeden Übersetzer überfordern, vgl. z.B. (S. 52f.)

Swiftly fled each honeyed hour Spent with this unmanly male! Camberwell became a bower, Peckham an Arcadian Vale, Breathing concentrated otto! – An existence à la Watteau.	Rasch entflohn die schönen Stunden, Die der Unhold ihr gegönnt. Paradiesisch war’s solange Er mit Liebe sie verwöhnt. Wie von zartem Duft umgeben Meinte sie davonzuschweben.
--	--

Hier ist der Text (begrifflicherweise) ein bißchen matt. Auch der letzte Reim der folgenden Strophe: „Doubly criminal to do so, / For the maid had bought her *trousseau*“ ist mit „Doppelt schlimm, oh Braut: Ihr hattet / Euch schon völlig ausgestattet“ natürlich nicht adäquat wiedergegeben, man müßte im Deutschen etwas ähnlich Bizarres finden (wie H.M. Enzensberger in seiner S. 15 wiedergegebenen Limerick-Übertragung), was bei Strophen, die trotz allem zur Entfaltung einer dramatischen Handlung beitragen, naturgemäß schwierig ist.

Recht gelungen ist „DER RICHTER Sagt selber: Ist sie nicht ein Leckerbissen?“ / DER SPRECHER Mit einem Wort, wir sind ganz *hingerissen*!“ für „JUDGE How say you? Is she not designed for capture? / FOREMAN We’ve but one word, my lord, and this is – Rapture!“ (S. 48; *Rapture* ist ein – stets komisch übertreibend gebrauchtes – Lieblingswort Gilberts), freilich darf man dann den burlesken Reim des folgenden Verspaars „PLAINTIFF Your kindness, gentlemen, quite overpowers! / JURY We love you fondly and would make you ours!“ nicht einfach übergehen („DIE KLÄGERIN Sehr freundlich, Gentlemen, bin überwältigt. / DIE GESCHWORENEN Wir sind verliebt, wir geben ganz uns hin!“ – eine, allerdings fade, Lösung wäre z.B. „... zuviel der Ehre! / Wir sind verliebt, wenn sie doch unser wäre!“). Mißverstanden ist „Oh, man of learning!“ (S. 60): Das Auditorium huldigt hier nicht dem „weisen Richter“, sondern dem Anwalt, der die Stelle im Gesetzbuch kennt, die den „Zweifach-Ehestand“ unter Strafe stellt. Alles in allem ist die Übersetzung aber ein nützlicher Versuch, Gilbert und Sullivan im deutschen Sprachraum bekannter zu machen.

Musicalia. Časopis Českého muzea hudby. Journal of the Czech Museum of Music, 1/2 / 2014, 184 S.

Das neue Heft (vgl. zuletzt hier 24,39) bietet zunächst eine Würdigung von Dvořáks Opernschaffen: MILAN POSPIŠIL (*Antonín Dvořák: The Opera Composer*, S. 16-27) hebt die Bedeutung des Orchesters („Dvořák achieves more fitting characterization through the orchestra than through his handling of the vocal parts“, S. 19), die Probleme mit nicht recht geglückten Libretti (S. 20) und die Vielfalt der musikdramatischen Gattungen hervor, mit denen der Komponist sich auseinandersetzt (S. 21-27): komische Oper in der Nachfolge des *opéra comique*, Grand Opéra, Märchenoper.

JANA VOJTEŠKOVÁ gibt (S. 90-120) eine Übersicht über die Korrespondenz zwischen dem Komponisten Foerster und dem bildenden Künstler Bilek (S. 107-109) und zitiert ausgewählte Briefe; von Foersterns musikdramatischem Werk kommt lediglich die 1923 uraufgeführte (und von der Kritik wenig günstig beurteilte) Oper *Das Herz* zur Sprache (S. 101f.).

*STEFAN SCHMIDL, *Jules Massenet. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Mainz: Schott Music 2012, 174 S.

Von Umfang, Zielsetzung und Aufmachung her erinnert das nützliche Bändchen ein bißchen an die Monographien-Reihe des Rowohlt-Verlags, es ist nur weniger reich bebildert. S. SCHMIDL folgt – ausgehend von Standardwerken, vor allem der Massenet-Monographie von D. IRVINE (1997), wie die Anm.en (S. 133-146) zeigen – der Chronologie eines an äußeren Ereignissen eher armen Lebens, dessen wesentliche Daten die Uraufführungen der hier knapp gewürdigten Werke sind: von der komischen Oper *La Grand' tante* (1867) über erste Erfolge mit *Le Roi de Lahore* (1877) und *Hérodiade* (1881, Nähe zur „Décadence-Bewegung“, S. 43) zu *Manon* (1884), *Werther* (1887) und *Thaïs* (1894), zu den Mittelalter-Opern *Grisélidis* (1901), *Le Jongleur de Notre-Dame* (1902, nach Anatole France) und *Amadis* (1912; „seine progressivstes Werk“, S. 97) und Spätwerken wie *Chérubin* (1905), *Don Quichotte* (1910; Dulcinea wie im Versdrama Jacques Le Lorrains als „tatsächliche, nicht nur von Don Quichotte imaginierte Schönheit“ auftreten zu lassen [S. 116], ist natürlich eine beklagenswerte Trivialisierung des Romans von Cervantes), *Roma* (1912) oder *Cléopâtre* (1912). SCHMIDL sucht das Vorurteil, Massenet schreibe „Musik für Frauen Über Frauen“ (S. 63) zu widerlegen. Der Anhang bietet u.a. ein knappes Literaturverzeichnis (S. 147-149), eine Zeittafel (S. 10-153), ein Werkverzeichnis (in Auswahl, S. 154-160) und eine Diskographie (S. 161-167).

[„horreur des lieux communs“ dürfte mit „schreckliche Gemeinplätze“ fälsch übersetzt sein; gemeint ist wohl eher, daß der junge Komponist ‚einen Horror vor Gemeinplätzen‘ hat, also das genaue Gegenteil. – Ernest Renan war eher Orientalist als „Altphilologe“ (so S. 30). – Zum frz. Oratorium (S. 28) vgl. M. LOESER, *Das Oratorium in Frankreich zwischen 1850 und 1914*, Hildesheim 2011, dazu hier 21,49f. – *Thaïs* von Anatole France ist ein Roman, keine „Novelle“ (so S. 69). – Eine „Bühnenpoesie aus ungereimten Versen“ – „reimlose“ klingt freundlicher – kann nicht als „Prosalibretto“ bezeichnet werden, so S. 71. – Die Griselda-Novelle ist nicht „die zehnte und letzte Geschichte des berühmten-berühmten *Decamerone*“ (S. 90), sondern die 100. (die zehnte des zehnten Tages). In Aesops Fabel treten nicht „*Die Grille und die Heuschrecke*“ (so S. 103), sondern die Heuschrecke / Grille und die Ameise auf.] – Der Wert des nützlichen Bändchens wird durch gelegentliche stilistische Ausrutscher nur wenig beeinträchtigt.

Musiktheater in Wien um 1900. Gustav Mahler und seine Zeitgenossen. Wissenschaftliche Tagung Wien, 24. bis 26. März 2011, hg. von CARMEN OTTNER und ERICH WOLFGANG PARTSCH (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation, 37), Tutzing: Hans Schneider 2014, 192 S.

Die zwölf Beiträge des Bandes wollen, so die Einleitung der Herausgeber (S. 7-11: 10) „neue Einblicke in die Wiener Musiktheaterlandschaft, in Mahlers Novitätenpolitik, in sein künstlerisches Umfeld in der Hofoper und einige seiner zukunftsweisenden Regie-Ideen“ vermitteln.

OSKAR PAUSCH (*Musiktheater in Wien um 1900*, S. 13-30) gibt einen Überblick über die Wiener Theaterlandschaft (ohne die Hofoper): Theater an der Wien (S. 15-18; ein passant wird das in zahllosen Programmheften kolportierte Gerücht widerlegt, Heuberger wäre das Buch der *Lustigen Witwe* zu unmoralisch gewesen, S. 18), Carltheater (S. 18f.), Josefstadt (S. 21); Raimundtheater, Bürgertheater, Kaiser Jubiläums-Stadttheater (später Volksoper, S. 21f.); „Singspielhallen und Sommertheater“ (S. 23). [Vgl. auch die hier nicht zitierte Untersuchung von MARION LINHARDT, *Residenzstadt und Metropole*, Tübingen 2006, dazu hier 14,48f.] „Für unseren Zeitraum ist die Primärwirkung der Opernliteratur von Wien aus überschaubar. (...) Die weltweiten Impulse durch die Wiener Operette vor dem Ersten Weltkrieg aber sind kaum zu überschätzen“ (S. 27f.).

DOMINIK ŠEDIVÝ (*Das Wiener Hofopernpublikum während der Direktionszeit Gustav Mahlers*, S. 31-48) untersucht die Abonnementsbestellungen für das Jahr 1906 (S. 32) und ermittelt eine Liste von 66 Namen (S. 35-38), 49 der Genannten ließen sich identifizieren (S. 39, vgl. Auflistung S. 40-46). Anders als 1877 (vgl. S. 48) gehören nur vier Besteller dem hohen Adel an, 22 sind Nobilitierte, 23 wohlhabende Bürger (S. 47); die größte repräsentierte Berufsgruppe sind die Unternehmer (15),

vor Nicht-Berufstätigen (13), Akademikern (10), Beamten und Militärs (7, vgl. S. 47).

CLEMENS HÖSLINGER („Ein Metier, das mir ferne liegt.“ *Gustav Mahler und das Wiener Hofopernballett*, S. 49-64) zeigt, „dass Mahler kein grundsätzlicher Ballettfeind war, dass aber seine Ideen mit den herkömmlichen und in Wien viel zu tief verankerten Vorstellungen nicht vereinbar waren“ (S. 61): Sein Versuch, den seit 1891 amtierenden Ballettmeister Haßreiter aus dem Amt zu drängen (vermutlich wollte er ihn durch den Tänzer Nicola Guerra ersetzen, S. 54f.), scheiterte (S. 58).

Fünf Studien sind von Mahler ur- bzw. erstaufgeführten Opern gewidmet: MONIKA KRÖPFL (Der Bundeclub – *eine „Intrigen-Novität?“*, S. 65-84), der Einakter des ‚völkischen‘ Komponisten und künftigen Nationalsozialisten (S. 66) Josef Reiter, auf ein – ziemlich unsägliches, vgl. die Inhaltsangabe S. 72 – Textbuch eines Beamten im Unterrichtsministerium (S. 68), wurde von der Presse durchweg negativ beurteilt (S. 75f.); es wurde vermutet, das Stück „diene als versteckte Propaganda der [großdeutschen] Los von Rom-Bewegung“ (S. 75). Das Werk brachte es an der Hofoper nur auf fünf Aufführungen (S. 66); warum Mahler, der vom Wert der Komposition offenbar nicht überzeugt war (S. 77); es annahm, bleibt unklar (S. 78). – CHRISTIAN GLANZ (*Karl Goldmarks Die Kriegsgefangene*, S. 85-97), Goldmarks vierte Oper (UA unter Mahlers Leitung am 17.1.1899, S. 89) wurde in der Hofoper nur sechsmal gegeben. Sie behandelt die (zeitgleich von E. Chabrier vertonte, S. 91) Briseis-Episode aus der *Ilias*, freilich mit nicht unbedeutenden Abweichungen von der klassischen Vorlage (vgl. S. 91-94; das von dem Pfarrer und Amateur-Dichter Alfred Formey alias ‚Wilhelm Schlicht‘, vgl. S. 90, verfaßte Libretto setzt nach Achills Sieg über Hector ein und schildert im wesentlichen, wie der Pelide unter Briseis Einfluß seinen Zorn über den Tod des Patroklos überwindet). Hanslick beurteilte die Oper kritisch (S. 95-97). [Die Genitiv-Form *des Patroklos*‘. S. 91, kann bei sensiblen Naturen Magenschmerzen verursachen; übrigens ist der ganze Band eher schlampig redigiert, etliche Namen sind falsch geschrieben etc.] – STEFAN SCHMIDL (*Münchener Opernjugendstil. Ludwig Thuilles Lobetanz an der Wiener Hofoper*, S. 99-104) charakterisiert die (nach der UA in Karlsruhe 1898) 1901 an der Hofoper inszenierte zweite Oper Thuilles (zur ersten, *Theuerdank*, S. 99f.) auf ein Buch von Otto Julius Bierbaum (zu ihm S. 100f.) ausgehend von den Wiener Kritiken (S. 100) als „zwischen Regress und Progress oszillierendes“ Werk des Jugendstils (S. 104) [zu *Lobetanz* vgl. auch PETER P. PACIL in *Musicaforum*-Band zu Wagners *Meistersingern*, vgl. hier 23,52f., S. 155f.]. – CÄRMEN OTTNER („Ein unsicheres Gebiet für den deutschen Geist“ (*Julius Korngold*). *Eugen d'Albert: Die Abreise und Flauto solo*, S. 105-125), die beiden 1898 (*Die Abreise*, in Frankfurt/M.) bzw. 1905 (*Flauto solo*, in Prag) uraufgeführten heiteren Einakter wurden in Wien am 28.2.1905 (*Die Abreise*) bzw. am 28.11.1906 erstaufgeführt (S. 118). Während *Die Abreise* einen „Achtungserfolg“ erzielte, war *Flauto solo* „nur laue Zustimmung bis kritische Ablehnung beschieden“ (S. 121); die Analyse der Libretti (*Die Abreise: Ferdinand von Sporck* nach A. von Steigentesch, S. 110; *Flauto solo: Hans von Wolzogen*, S. 111f.) und Musik (S. 112-118) macht deutlich, daß *Die Abreise* in der Tat das bessere Stück ist. – THOMAS LEIBNITZ (*Hans Pfitzners Die Rose vom Liebesgarten. Irrwege einer romantischen Oper*, S. 127-140), zur Problematik des selten gespielten Werkes („mangelnde dramatische Spannung“ vor allem im Vorspiel, S. 132; der Vorwurf, das Handeln der Figuren sei nicht psychologisch motiviert, S. 134, wird durch die zutreffende Beobachtung, es gehe in der Oper um die „Abfolge dreier scharf profilierter Bildwelten“, ebd., gegenstandslos: auf die Figuren und ihr Innenleben kommt es in der Tat nicht an). Mahler lehnte die Oper zunächst ab (S. 135f.) und gelangte erst während der Proben zu der (von Pfitzner als mustergültig betrachteten, S. 137) Wiener EA am 6. April 1905 zu „uneingeschränkter Begeisterung“ (ebd.). Den Schluß des Beitrags bilden knappe Bemerkungen zu den Inszenierungen der *Rose* in Zürich 1998 und Chemnitz 2008 (S. 138-140).

CONSTANTIN FLOROS (*Mahler als Visionär auf der Opernbühne*, S. 141-149), zur „Reformierung des Spielplans“ („der ganze Mozart, der ganze Wagner und alle Meisterwerke der klassischen Kunst“ wurden unter Mahlers Direktion inszeniert, S. 142 [nicht (Louis) Aubert, so S. 142, sondern (Daniel François Esprit) Auber ist der Komponist von *Fra Diavolo*]); zu radikalen Eingriffen in Text und Musik (veränderter Schluß von *Dalibor*, S. 144-146; Streichung des Schlußsextetts [das ich nicht als „heiter“ bezeichnen würde] in *Don Giovanni*, S. 146); Interesse an metaphysischen und religiösen Fragen (das z.B. Mahlers Vorliebe für Rubinsteins *Dämon* erkläre, S. 147). – WOLFGANG GREISENEGGER (*Neukonzeption des Bühnenraumes um 1900: Anton Brioschi, Heinrich Lefler, Alfred Roller*, S. 151-159), unter Brioschi (seit 1886 Leiter des Ausstattungswesens, S. 153) wurde noch „Konfektionsware hervorragender technischer und optischer Qualität“ (S. 154) produziert; Heinrich Lefler zielte auf „konsequente Entrümpelung der Bühne durch Reduktion und durch die Verbannung

des Beliebigen“ (S. 156), Alfred Roller (seit 1903) ging auf diesem Weg weiter (S. 158f.). – FRANZ WILLNAUER (*Gustav Mahlers „Regietheater“*. *Zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte der Mahlerschen Opernreform*, S. 161-175) informiert über die Zusammenarbeit Mahlers mit Alfred Roller (sechzehn Inszenierungen 1903-1907, S. 164) und über das Weiterwirken ihrer Theaterkonzeption (daß im Titel nur Mahler genannt wird, ist insofern etwas ungenau): Mahler habe „die Emanzipation der Szene und ihre Befreiung aus der Vorherrschaft der Musik“ ermöglicht (S. 165). Roller, der mit „Farbe, Licht und Raum“ „stilisierende, ja symbolhafte Bühnenräume“ schuf (S. 166), habe in Wieland Wagner seine Vollendung gefunden (S. 169), während Mahler – trotz „stilisierender Tendenzen“ in seinen späten Inszenierungen – „als Vertreter, ja vielleicht sogar als Erfinder des psychologisch-realistischen Regietheaters“ zu gelten habe, das kongenial von Walter Felsenstein fortgesetzt wurde (S. 174).

Abschließend dokumentiert SILVIA KARGL (*Fakten zu Gustav Mahler und den Wiener Philharmonikern nach den Quellen im Historischen Archiv des Orchesters*, S. 177-185) das nicht immer spannungsfreie Verhältnis des Komponisten (der 1898-1901 Dirigent der Abonnementskonzerte der Philharmoniker war) zu dem Orchester (Chronologie 1898-1907).

*OSWALD PANAGL, *Arthur Schnitzler und Oscar Straus*, aus: Arthur Schnitzler und die Musik, hg. von ACHIM AURNHAMMER – DIETER MARTIN – GÜNTER SCHNITZLER (Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg, 3 / Klassische Moderne, 22), Würzburg: Ergon 2014, S. 69-78

Verweist auf die außerordentliche musikal. Bildung Schnitzlers (S. 69f.), bespricht Strausens (nach Schnitzlers Tod entstandenes) selten (wenn überhaupt, S. 73) aufgeführtes „Stück mit Musik“ *Liebelei*, in dem „die Unterschiede in Aussage und Genre gegenüber dem losen Gerüst der Gemeinsamkeiten“ dominieren (S. 72), und das „Marionettenspiel“ *Der tapfere Cassian* (UA Leipzig 1910; Wien 1912, S. 75; „Musik des Jugendstils“, S. 76). Erwähnt werden die Filmmusik zum *Reigen* (Regie Max Ophüls, 1950, S. 77) und die (reservierten bis ablehnenden) Urteile Schnitzlers über Strausens Operetten im Tagebuch (S. 77f.).

Richard Strauss Handbuch. Hg. von WALTER WERBECK, Stuttgart: J.B. Metzler / Kassel: Bärenreiter, XXXIII + 583 S.

Das im Jubiläumsjahr erschienene, voluminöse Handbuch (umfangreicher als das Wagner-, nicht ganz so dick wie die neue Aufl. des Verdi-Handbuchs in derselben Reihe, vgl. hier 23,35f.; oben, 34f.) nimmt sich vor, „alle (...) Bereiche und Facetten des Komponisten Strauss zu erschließen“ (Vorwort, S. IX). Da „von einer wirklich etablierten, auf allen Feldern von der Biographik bis zur Philologie, von der kritischen Analyse bis zur (kultur-)wissenschaftlichen Interpretation gespannten Strauss-Forschung noch kaum die Rede sein kann“, hatten die Mitarbeiter z.T. „Grundlagenforschung“ zu leisten (ebd.). Eine umfangreiche Zeittafel zu Leben und Werk (S. XII- XXXIII) ermöglicht die erste Orientierung (wir erfahren sogar, daß Strauss das ihm so teure Skatspiel im Alter von 20 Jahren erlernt hat, S. XIV, und daß er mindestens zweimal, 1911 und 1939, das Rauchen aufgegeben hat, S. XXII, XXXI; wann er wieder angefangen hatte, ist leider nicht ersichtlich). – In der Einleitung (S. 2-

15) läßt der Hrsg. WALTER WERBECK „Strauss-Bilder“ Revue passieren: Er entkräftet (nicht als erster) den Vorwurf, der Komponist sei ein „Verräter an der Moderne“ (S. 2-5), würdigt den „Familienmenschen“ (S. 5f.), schätzt sein Interesse am gesellschaftlichen Leben als eher gering ein (S. 6-8), beschreibt seine durchaus erfolgreiche Selbstvermarktung (S. 8-10) und beurteilt den „Politiker“ differenziert (S. 10-14): Strauss habe sich nur für „Kulturpolitik“ interessiert (vor allem ging es ihm – ähnlich wie Wagner, vgl. o., 30 – darum, Möglichkeiten für die Aufführung seiner Werke zu schaffen, S. 4), 1933 habe er „die neuen politischen wie kulturellen Perspektiven (...) ohne jede Einschränkung“ begrüßt (S. 12), freilich beweist sein Scheitern als Präsident der Reichsmusikkammer, daß er die neuen Machthaber falsch einschätzte.

Der erste Teil (sechs Beiträge) würdigt Strauss als „Kapellmeister und Dirigent[en]“ (ROSWITHA SCHLÖTTERER-TRAIMER, S. 18-28; bemerkenswert, wieviel Raum in den ersten Jahren seiner Karriere die dt. und frz. Spieloper einnimmt, S. 19-22), behandelt sein Verhältnis zur „Genossenschaft Deutscher Tonsetzer“ (MICHAEL KARBAUM, S. 29-34), zum „Allgemeinen Deutschen Musikverein“ (IRINA LUCKE-KAMINIARZ, S. 35-41) und zum „Ständigen Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten“ (PETRA GARBERDING, S. 42-47; der Rat wurde auf Vorschlag von Strauss 1934 ins Leben gerufen, u.a. um gesetzliche Grundlagen „für den Schutz von musikalischen Werken vor ihrer Modernisierung ohne Zustimmung des Urhebers“ zu schaffen, S. 43). Mit Strauss als dem Präsidenten der Reichsmusikkammer beschäftigt sich (S. 48-53) ALBRECHT RIETHMÜLLER [der nicht weiß, was eine „pièce de résistance“ ist, S. 52] (S. 51 zu Straussens von der Gestapo abgefangenem Brief an Stefan Zweig vom 17.6.1935 als „eine[r] in gewisser Weise von fremder Hand gezündete[n] [von Zweig provozierten] Explosion“). Im Verhältnis zu seinen Verlegern (DOMINIK RAHMER, S. 54-64; S. 57f. zu seiner Parteinahme für Johannes Oertel, den Leiter und neuen Besitzer des 1939 ‚arisierten‘ Verlags von Otto Fünfster) sei der Komponist „ein harter Verhandlungspartner“ gewesen, der seine „teilweise atemberaubenden Honorarvorstellungen“ (S. 60) meist durchsetzte.

Drei Beiträge sind Straussens **Ästhetischen Positionen** gewidmet: BERND EDELMANN gibt (S. 66-83) einen sehr informativen Überblick zum Verhältnis von ‚Strauss und Wagner‘: Negative Urteile nach ersten Aufführungsbesuchen (S. 67), „Wende“ mit dem Studium der *Tristan*-Partitur (Ende 1880, S. 68; wichtig der – an eine Äußerung von Strauss anschließende – Hinweis, daß sein Orchesterklang, in dem „die klangfarblich geprägten Motive und Melodien auf ihrer Eigengestalt beharren und sich ‚rücksichtslos‘ dissonant und polyrhythmisch mit anderen Motiven verschränken und vernetzen“, S. 69, auf eine Stelle im *Tristan* zurückgeht, S. 68f.), Wagner-Dirigate (424 insgesamt, S. 72), *Guntram* (S. 73f.; Abkehr von Wagners Erlösungsidee), *Till Eulenspiegel* als „symphonische, heitere Persiflage auf Wagner“, S. 74-76, „Parodie der Erlösungsidee“ in *Feuersnot* (S. 76f.), exemplarische Analyse einiger musikal. Zitate (S. 77-79), Schriften Wagners bei Strauss (S. 79f.) und Hofmannsthal (S. 80f.), Wagner in der Neubearbeitung der *Instrumentationslehre* von Berlioz (S. 82). – THOMAS SEEDORF befaßt sich mit „Strauss und Mozart“ (S. 84-95): „missionarischer Einsatz“ des Dirigenten für Mozarts Musik (speziell für die Opern, S. 85f.) im Kontext der „Mozart-Renaissance“ um 1900 (S.87f.), Bezüge in *Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos*, *FroSch* etc. (S. 88-91), *Idomeneo*-Bearbeitung (S. 91-93), späte Jahre (S. 93f.). – KATHARINA HOTTMANN (Kulturgeschichte und Oper, S. 96-111) geht aus von der Überzeugung des späten Strauss, „die Gattung Oper bilde nicht nur das Telos der musikgeschichtlichen Entwicklung, sondern der ganzen Menschheitsgeschichte“, die „auf ein immer tiefergehendes psychologisches Selbstverstehen des Menschen“ ziele (S. 96). Er beziehe sich dabei auf die (wesentlich kulturpessimistische, S. 99) Kulturgeschichte (vor allem Friedell, wohl auch Spengler, S. 98). Nach dem Ersten Weltkrieg begriff sich der vormalige Avantgardist Strauss als „Vollender“ (S. 101). Sein „Geschichtsbewusstsein“ veranlaßte ihn, „verschiedene historische Opernkonzeptionen mehr reflektierend als zitierend“ aufzugreifen (S. 105). Sein Selbstverständnis erklärt auch die Pläne, „die Oper zum Museum zu machen“ (S. 108, vgl. S. 108-110).

Unter der Rubrik **Kompositorische Arbeit** behandelt JÜRGEN MAY den „Kompositionsprozess“ (S. 114-129): u.a. zur „Befruchtung durch eine poetische Idee“ (S. 124), die durch Musik und den „außermusikalischen Inhalt, sei er nun sprachlich fixiert oder nicht“, gleichermaßen ausgedrückt werde (S. 125). – REINHOLD SCHLÖTTERER widmet sich „Strauss und seinen Librettisten“ (S. 120-145): Chronologie von Strauss (*Guntram*) bis zu Joseph Gregor und Clemens Krauss (S. 131-134), stoffliche Vielfalt (S. 134f.), Dramaturgie (S. 136-138: Strauss forderte „Aktion, Steigerung, Konflikte, drastische Situationen, keine zu stark gebrochenen Linien“, S. 136) und sprachlicher Gestaltung (S. 138-143); knapp zu den (it.) Übersetzungen der Libretti (S. 143f.).

Besonders ausführlich (S. 147-323) werden die **Opern und Ballette** behandelt; fünf Kapitel sind jeweils zwei bis vier Opern gewidmet, zu jedem Werk finden sich ein Abschnitt zur Entstehungsgeschichte, ein Handlungsumresumé, ein (unterschiedlich akzentuierter) Kommentar und ein Abschnitt zur Wirkungsgeschichte. SUSANNE RODE BREYMANN (S. 148-182) bespricht nach einer allgemeinen Einleitung (S. 148-151; u.a. zur „Vielfalt der Werkkonzeptionen“, S. 148) *Guntram* (S. 151-155; Bedeutung der Schopenhauer-, Nietzsche- und Stirner-Rezeption, S. 153), *Feuersnot* (S. 155-160; „Stilpluralismus“, S. 157f.), *Salome* (S. 160-170, Parallelen zu Schönbergs *Erwartung*, S. 164; Straußens Salome-Figur, S. 165f.) und *Elektra* (S. 170-179; zur „Antikenrezeption“, S. 173). – BRYAN GILLIAM (S. 183-213; der Beitrag hätte sorgfältiger redigiert werden sollen) würdigt den *Rosenkavalier* (S. 183-194 [das Extrazimmer im III. Akt ist mitnichten ein „privates Eßzimmer“, so S. 186; Valzacchi „synchronisiert“ auch nicht „seine Uhr“ (damit sie die Stunden auf italienisch anzeigt?), ebd.; Leopold ist nicht Ochsens „Page“, so S. 188, sondern sein Leiblakei; daß die Nebenfiguren „das Produkt lebhafter und zugleich [!] Mozartscher Erdigkeit [sic]“ sein sollen (so S. 189), kann eigentlich nur bedeuten, daß sie wie Adam aus Lehm geformt wurden; „ungesprochen“ S. 189 l. „unausgesprochen“; Hofmannsthal gehört zu den Dichtern, die man stets genau lesen sollte: Ochs behauptet keineswegs, „er gleiche als Mann auf der Pirsch dem Jupiter in seinen vielen Verkleidungen [sic]“, sondern wünscht sich „Wollt, ich könnt sein wie Jupiter selig / in tausend Gestalten“; u.a.m.), *Ariadne auf Naxos* (S. 194-204; Thema der Verwandlung, S. 198f.; GILLIAM betont mit Recht: „Keine Oper seit Mozarts *Così fan tutte* war gleichzeitig so unbeschwert und so tief sinnig“, S. 199 [Hofmannsthal war kein „habilitierter Romanist“, wie S. 200 behauptet wird, da er seine eingereichte Habilitationsschrift wieder zurückzog]) und *Die Frau ohne Schatten* (unerwartet knapp, S. 204-211; vor allem der Kommentar, S. 209f., enttäuscht).

ULRICH KONRAD (S. 214-241) behandelt *Intermezzo* (S. 214-223; Ethematik, S. 217f.; „Verhältnis von dramatischem Sprech-Singen und Orchestersymphonik“, S. 220), die *Ägyptische Helena* (S. 223-231; „mythologische Oper“, S. 226; Leitmotive, musikal. Stil, S. 228f.; „virtuoses Spiel mit den Traditionsbeständen der europäischen Literatur- und Musikgeschichte“, S. 229) und *Arabella* („eine gewisse Nähe zur Sphäre der Operette“, S. 234-236). – REBECCA GROTIJAHN befaßt sich (S. 242-275) mit der *Schweigsamen Frau* (S. 245-255; S. 242-244, 245f. zur Zusammenarbeit mit Stefan Zweig; Quellen, S. 248f.; Verhältnis des Librettos zu Ben Jonsons Komödie, S. 249f.; die Kunstform Oper als das eigentliche Thema, S. 250-252), *Friedenstag* (S. 255-265; Bedeutung von Velázquez Gemälde *La rendición de Breda* und Leopold Zieglers Interpretation des Westfälischen Friedens, S. 28f.; Entstehungsstadien, „Verschiebung der Handlung auf die innere Einstellung des Kommandanten“, S. 261; die Oper feiere „nicht den Frieden, sondern die Bereitschaft, an das Wunder des Friedens zu glauben“, S. 262) und *Daphne* (S. 265-273; Kunst vs. Natur, apollinisch vs. dionysisch, S. 269-272). – DÖRTE SCHMIDT schließlich präsentiert (S. 276-312) *Die Liebe der Danae* und *Capriccio* (Verhältnis des Komponisten zum Nationalsozialismus, S. 277-279; Tennung von Gregor, der anders als Strauss auch für *Capriccio* nach „klassizistischer Idealisierung“ strebte, die Anschlußmöglichkeiten auch für die „NS-nahe Bildungselite“ geboten hätte, S. 283f.; *Danae*: Bezüge zu Offenbach und Wagner, S. 285-288; „Spannung zwischen sinnlicher Evidenz und formaler Unbestimmtheit“, S. 288; *Capriccio*: „eher (...) Abfolge sich verändernder Konstellationen als (...) prozessuale Handlung“, S. 293; „Allusion, Zitat und Utopie“, S. 293 – Bezüge zu *Salome* zu Beginn, S. 297, und am Ende, S. 299 – Verortung im „positiv konnotierten“ „aristokratischen Rokoko-Salon“ als Distanzierung von der „Ästhetik der NS-Eliten“, S. 303; Aufführungsgeschichte beider Opern, Rolle Rudolf Hartmanns, S. 306f.). – MONIKA WOITAS behandelt die Ballette (S. 313-323): „einer im Untergehen begriffenen Tradition verhaftet“, S. 313; *Josephs Legende, Ballettoisrée* [1923] mit von Strauss zusammengestellter Couperin-Suite; *Schlagobers; Verklungene Feste* [1941], erweiterte Fassung der Couperin-Suite).

Die folgenden Kapitel sind der **Vokalmusik** (drei Beiträge: ELISABETH SCHMIERER zu den „Klavierliedern“, S. 326-347; CHRISTAN THOMAS LEITMEIR zu den „Orchesterliedern“, S. 348-361; BARBARA EICHNER zu den „Chorwerken“, S. 362-372) und der **Instrumentalmusik** (vier Beiträge, S. 374-510; am umfangreichsten naturgemäß das Kapitel zu den „Tondichtungen“, von CHARLES YOU-MANS, S. 374-442). – Ein letzter Abschnitt zur **Wirkung** behandelt „Strauss und die Komponisten seiner Zeit“ (JÜRGEN SCHAARWÄCHTER, S. 512-530, zur Oper S. 518-523; vor allem zu stoffgleichen Parallelwerken: Mariottes *Salomé*, S. 519; Gneccis *Cassandra* als eine andere *Elektra*, S. 521, u.a.m.) sowie „Strauss und die Musikwissenschaft“ (WOLFGANG RATHERT, S. 531-545; zu Lebzeiten, S. 531-537; Adorno, S. 538f.; Desiderate, S. 540-543). – Konzises „Werkverzeichnis“ (Anhang, S. 548-561).

LAURENZ LÜTTEKEN, *Richard Strauss, Die Opern. Ein musikalischer Werkführer* (C.H. Beck Wissen in der Beck'schen Reihe, 222), München: C.H. Beck 2013, 127 S.

Auf ca. 120 Textseiten einen Eindruck vom vielgestaltigen Opernschaffen Richard Straußens zu geben, ist eine beachtliche Leistung. Im kurzen Vorwort (S. 6-8) bezeichnet LÜTTEKEN sein Musiktheater als „Versuch, aus dem Wagnerschen Ideendrama des 19. Jhs produktiv herauszufinden“ und „die Kunst (...) wieder den Menschen und ihren Verhältnissen zuzuwenden“. Das erste Kapitel, „Strauß und das 20. Jahrhundert“ (S. 8-17), verweist auf die Sensibilität des Komponisten für „das Problem des [musikalischen] Sprachverlusts“ (S. 11); er erstrebe (u.a. durch die „Hinwendung zu einer neuen Antike“) „Anschaulichkeit im Sinne von Mitteilbarkeit, Dialog und Kommunikation“ (S. 11f.). Die Wendung von der Instrumentalmusik zum musikal. Theater sei ein Versuch, „mit den Voraussetzungen des 19. Jhs produktiv zu brechen“ (S. 16).

Das erste von drei Werkkapiteln (mit Inhaltsangaben zu jeder Oper), „Opern vor Hofmannsthal“ (S. 17-37), verweist pointiert auf Straußens „Distanz zu den Inhalten“ der Musikdramen Wagners im Gegensatz zu der „lebenslang anhaltenden Bewunderung für das Technische“ (S. 17). Folglich wird *Guntram* (S. 20-26) als „produktiver Versuch“ gewertet, „aus Wagner heraus- und in eine neue Sprache hineinzufinden“ (S. 25). Es folgen die Abschnitte zu *Feuersnot* (S. 26-31; „neue Teilhabe der Kunst am Leben“, S. 30) und *Salome* (S. 31-37; „Psychologisierung der Form“, S. 34; der Tanz „als Enthüllung elementarer Körperlichkeit“, S. 37).

„Strauß und Hofmannsthal“ ist (erwartungsgemäß) das umfangreichste Kapitel gewidmet (S. 38-96): „Diagnose fehlender sozialer Interaktion“ (S. 39) im Chandos-Brief, „Verpflichtung auf das Soziale“ (S. 40) in der (durchaus konflikträchtigen) Zusammenarbeit von Librettist und Komponist; „die neue Bedeutungshaltigkeit“ gründe „nicht in den konkreten Dingen, sondern in weiten, unscharf umrissenen semantischen Feldern“, die „den eigentlichen Gegenstand der Musik“ bildeten (S. 42). Im einzelnen zu *Elektra* (S. 45-51; Motive, „die auf prägnante Weise sprachlich gezeugt sind“, S. 48, die Partitur als „psychologische Auslegung des Dramas“, S. 49; Wichtiges zu Elektras Tanz, S. 50), dem *Rosenkavalier* (S. 51-60; „Mehrdeutigkeit“ der historischen Bezüge, S. 58f.: 1740er Jahre, Mozart, Walzer, die Operentradition...); ein „Exkurs“ behandelt „Musik und Gestus in *Josephs Legende*“ (S. 60-66). Es folgen die Abschnitte zu *Ariadne auf Naxos* (S. 66-74; „Versicherung des neuzeitl. Individuums, das sich nicht mehr linear, sondern nur noch bipolar [Ariadne vs. Zerbinetta, etc.] darstellen läßt“, S. 72), *Die Frau ohne Schatten* (S. 74-82; „Versuch, die Operntadition des 19. Jhs nochmals zusammenfassend zu überbieten“, S. 80), *Die ägyptische Helena* (S. 82-89; „Wille zum Parodistischen“, S. 88, „unter den Auspizien der Operette“, S. 83), *Arabella* (die Inhaltsangabe verschweigt [S. 94] die Bedeutung, die das Glas Wasser der Schlußszene durch den Dialog Mandrykas mit Arabella im II. Akt erhält [„du müßtest mir zum Brunnen gehen hinter deines Vaters Haus / Und klares Wasser schöpfen einen Becher voll / Und mir ihn reichen vor der Schwelle, daß ich dein Verlobter bin vor Gott / Und vor den Menschen“]); „die utopische, absichtsvoll sentimentale Selbstvergewisserung des modernen Individuums“ münde „in eine positiv-stürmische Bekräftigung, eine ostentative Kadenz“, S. 96).

Das letzte Kapitel behandelt die Opern „jenseits von und nach Hofmannsthal“ (S. 96-126): *Intermezzo* (S. 96-103; „radikaler Verzicht auf alles Numinose“, S. 102), *Die schweigsame Frau* (S. 103-108; „Die Elemente der Tradition rücken (...) in eine spielerisch verfügbare Distanz“, S. 107), *Friedenstag* (S. 108-112; Mitarbeit Stefan Zweigs am Szenar, vgl. S. 109; LÜTTEKEN versteht die „dramatische Plakativität“ von Text und Musik als „absichtsvolle Zwiespältigkeit“, S. 112), *Daphne* (S. 113-117, „Rückkehr zur Tragödie (...) wenn auch in der Distanz des ‚Bukolischen‘“, „Auflösung des Plastischen“, S. 116), *Capriccio* (S. 117-122; „Plädoyer einer welthaltigen, dem Menschen zugewandten Kunst [wofür?] in der dunklen und gewalttätigen Zeit der Diktatur“, S. 122) und *Die Liebe der Danae* (S. 122-126; greift „typische Momente der Antikenrezeption bei Strauß“ auf, S. 125, die in *Daphne* fehlen). Ein kurzes Schlußwort (S. 126f.) würdigt „eine Kunstform, deren Modernität nicht im Aufbruch liegen sollte, sondern in dem, was Hofmannsthal das ‚Soziale‘ und Strauß das ‚Plastische‘ nannte“.

ANDREA SASSA, *Il melodramma italiano 1901-1925. Dizionario bio-bibliografico dei compositori* („Historiae musicae cultores“, CXXVI), 2 Bde, Firenze: Leo S. Olschki 2014, IX + 1009 S.

2003 veröffentlichte ANDREA SASSA in derselben Reihe *Il melodramma italiano 1861-1900. Dizionario bio-bibliografico dei compositori*. Die Fortsetzung für das erste Viertel des 20. Jhs bringt es auf etwas mehr als 1000 Seiten, 1323 Komponisten, von (Michele) Gennaro Abbate bis zu Guglielmo Zuelli, sind verzeichnet – wobei den bis heute bekanntesten, Boito, Cilea, Giordano, Leoncavallo, Mascagni, Ponchielli und Puccini, keine Artikel gewidmet sind (vgl. die Liste ihrer Werke im fraglichen Zeitraum, S. 939-941). Den biobibliographischen Notizen ist nur eine Minimal-Einleitung vorangestellt (S. Vf.; Danksagungen S. VII-IX). Der Begriff des musikalischen Theaters ist weitgefaßt, aufgenommen sind u.a. Komponisten von Kantaten (46.), Pantomimen (51.: Renato Avena, der „wahrscheinlich“ die Musik zu einer in Lüttich 1908 aufgeführten Pantomime schrieb), eines Oratoriums (69.), von Opernparodien (40.), u.a.m.

Die Notizen sind – natürlich – unterschiedlich detailliert: Für (relativ) erfolgreiche Komponisten wie Gennaro Abbate (1874-1954) werden ein biographischer Abriss, knappe Inhaltsangaben zu den wichtigeren musikdramatischen Werken (weitere Titel nennt ggfs. die biographische Skizze), ggfs. Hinweise auf nichtdramatische Kompositionen und eine Bibliographie (für Abbate: eine halbe Druckseite, S. 4) geboten. Die Bibliographie verweist auf Handbücher, Repertorien, Darstellungen zur Geschichte einzelner Theater (die Auflösung der Abkürzungen anhand des Literaturverzeichnisses, S. 953-1008, wird durch die Untergliederung in unterschiedliche Arten von Quellen und das nicht eben übersichtliche Druckbild erschwert). Andererseits wird über einen Komponisten wie „Abbo“ nur gesagt, daß er Musik zu einer „commedia-fiaba in tre atti“ *Leone e Lina* (Treviso 1905) beigeleitet haben soll (S. 4) – „wahrscheinlich“, so die Drei-Zeilen-Notiz (plus sechs Zeilen Bibliographie) handle es sich um Pietro Vittorio Abbo, der als Verfasser des Librettos genannt wird. Informationsquelle scheint STIEGERS *Opernlexikon* zu sein, das bekanntlich nicht wenige Irrtümer enthält, insofern wäre eine Überprüfung ratsam. Sehr viel umfangreicher ist naturgemäß der Artikel über Franco Alfano (S. 16-20), der u.a. Resumés von neun Libretti und anderthalb Seiten Bibliographie bietet.

Es ist nicht das geringste Verdienst dieses umfassenden Werkes, erstmals eine Vorstellung von der (zumindest außerhalb Italiens völlig unbekanntem) Operettenproduktion der fraglichen Zeit zu vermitteln: Die ersten 100 Notizen führen ca. 110 explizit als ‚Operetten‘ klassifizierte Werke an (für ein Viertel davon werden Hinweise zum Inhalt geboten), bei einigen weiteren Komponisten (vgl. 3., 30., 33., 58.) ist von ‚Operetten‘ die Rede, ohne daß die Titel präzisiert würden. Manche Komponisten haben neben ‚seriöseren‘ Werken nur eine einzige Operette auf die Bühne gebracht (so Turibio Baruzzi, 86.), daneben gab es Operettenspezialisten wie A.F. Balderi (61.), der mehr als ein Dutzend komponierte und über den offenbar dennoch kaum etwas in Erfahrung zu bringen war (nicht einmal die Lebensdaten), oder Ettore Bellini (95.; interessant seine Vorliebe für Opern des Repertoires zitierende Titel wie „*Amami Alfredo...*“, 1918, oder *Casta diva*, 1923, Bücher von verschiedenen Librettisten). Selbst der enzyklopädisch informierte VOLKER KLOTZ (*Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*. Erweiterte und aktualisierte Auflage, Kassel etc. 2004, S. 628-631) bespricht von Virgilio Ranzato nur *Il paese dei campanelli*; SASSAs Ranzato-Artikel (S. 741-745) gibt knappe Hinweise zum Inhalt von nicht weniger als siebzehn anderen Operetten des Komponisten. Wer mag, kann sich jetzt bequem zumindest einen allgemeinen Überblick über das italienische Operettenrepertoire verschaffen, und das ist gut so.

*PETER HAWIG, ‚Die Offenbach-Renaissance findet nicht statt‘. *Stationen der Autorinszenierung im Spätwerk von Karl Kraus (1926-1936)* (Forum Musikwissenschaft, 4), Fernwald:

PETER HAWIG, die Leser dieser *Mitteilungen* wissen es, hat in den letzten Jahren viele wichtige Beiträge zur Offenbach-Rezeption bei Karl Kraus geliefert (vgl. hier 6,21; 17,46; 18,43; 19,41f.; 20,44). In einem gewichtigen Buch greift er das Thema unter dem Aspekt der „Autorinszenierung“ erneut auf.

Ein erster einführender Abschnitt (S. 19-31) behandelt (ausgehend von ROLAND BARTHES) das Problem von Autorschaft und universeller Intertextualität (mit Bezug auf G. GENETTES Begrifflichkeit, vgl. S. 24f.). Die Privatperson Karl Kraus und die „öffentliche ‚Instanz Karl Kraus‘“, zwischen denen HAWIG unterscheidet (S. 28) sind wohl als zwei Facetten des empirischen Autors zu sehen, der implizite Autor als die Summe der von dieser textinternen Instanz zum Ausdruck gebrachten Anschauungen wird nicht thematisiert. – Es folgt (S. 32-40) ein gut informierter, kritisch wertender (vgl. S. 39f. zu KNEPLERS Kraus/Offenbach-Buch) Forschungsbericht.

Der zweite Abschnitt behandelt zunächst (S. 43-52) Krausens „Zitatsatire“ (S. 44) in ihrem Verhältnis zu Offenbach: Die Beschäftigung mit ihm bedeute Einkehr „in eine Zitatwelt (...) in der man noch über den Stoff verfügte, statt von ihm überwältigt zu werden“ (S. 48f.), der „Vorleser und Darsteller“ Kraus verfare ähnlich wie der Komponist der opéras-bouffes (S. 51). Im folgenden (S. 55-72) wird der Zitat- bzw. Pastichecharakter von Offenbachs Musik („Kompositionsweise der ironischen Bausteinverwendung“, S. 65) unterstrichen, ehe die Analyse der beiden großen Aufsätze Krausens zu Offenbach (S. 73-83) zu dem Schluß führt, Offenbach habe für ihn immer primär „Erholung und Refugium“ bedeutet, die satirische Dimension der Offenbachiaden habe ihn nur interessiert, solange der „Kampf gegen die Verlogenheit der Zeitungen und die Gewalttätigkeit der Politik“ sinnvoll schien (S. 82; ob KNEPLER das grundsätzlich anders verstanden wissen wollte, scheint mir allerdings nicht sicher).

Der folgende Abschnitt (S. 85-128) fragt nach der „Funktion der Offenbach-Renaissance für die ‚Instanz Karl Kraus‘ 1926-1930“, als der Autor „auf dem Höhepunkt seiner öffentlichen Wirksamkeit“ (S. 87) stand („Rollenmasken“ als „moralisches Gewissen Österreichs“, „bedeutendste Autorität im deutschen Sprachraum für sprachliche Reinheit und Richtigkeit“, „zeitgemäßer Vertreter sprachlich-moralischer Archetypen der kulturellen Tradition“ und „Wiedergänger alttestamentarischer [sic] Eiferertums und apokalyptischer Warnungen“, S. 88f.). In der Zeit der publizistischen Kämpfe gegen Bekessy, Schober oder Alfred Kerr folgen die Offenbach-Bearbeitungen (*Blaubart, Die Großherzogin von Gerolstein, Pariser Leben, Madame l'Archiduc, Die Briganten, Die Prinzessin von Trapezunt, Fortunios Lied / Die Insel Tulipatan*) dem „Prinzip eines Wechsels von (satirischer) Anspannung und (lyrischer) Entspannung“ (S. 122).

Der vierte Teil behandelt die „Verflüchtigung der ‚Instanz Karl Kraus‘“ seit 1930: Zunächst wird Kraus als „widerborstiger *poeta repudians*, der eine missverstehende Anhängerschaft abschütteln will“ (S. 135) und sich deshalb „immer mehr der Ansprechbarkeit“ entzieht (S. 136), zugleich aber auch (in der Rolle des „öffentlich Vorlesenden“) als „mit Charisma ausgestatteter geistiger Führer einer von ihm geformten Masse“ (S. 140) charakterisiert. Ein eigener Abschnitt ist dem Schriftwechsel mit den Theatern gewidmet, deren Aufführungen seiner Offenbach-Bearbeitungen nicht Krausens Beifall fanden (S. 150-170; vgl. hier 18,44), was 1932 zur Lösung der Verträge mit der Universal Edition führte (S. 166). 1933 verstummt der Autor (freilich nicht vollständig, S. 172ff.) und kommuniziert nur noch mit den Hörern seiner Vorlesungen fremder Dichtungen (S. 179), auch der Werke Offenbachs (zur „Präponderanz der Offenbach-Darbietungen mit einer charakteristischen Schwächephase 1933/34“ S. 189), dessen Musik er „das nicht mehr Sagbare anvertrau[e]“ (S. 185).

Der umfangreiche fünfte Teil (S. 187-280) analysiert im einzelnen die sechs Offenbach-Bearbeitungen der Jahre 1930-1935, von der *Seufzerbrücke* bis zur *Kreolin*: An der *Seufzerbrücke* wird die Annäherung an Nestroyss Possen (speziell im „entlarvenden Spiel mit der Sprache“, S. 199, und der „Verbindung von Leutseligkeit und Grausamkeit“, S. 201) herausgestellt [nicht der Name *Malatromba* stammt „aus Victor Hugos *Marie Tudor*“, so S. 195, sondern dessen ‚Vornamen‘ *Fabiano Fabiani*]. Die *Schwätzerin von Saragossa* (S. 204-216) wird mit der Erstübersetzung von Treumann verglichen, die in diesem Fall „gestrafter, in sich logischer und letztlich theaterpraktischer“ sei (S. 214). In seiner Fassung der *Perichole* (S. 217-227) sei Kraus bemüht, „durch eine Konkordanz beider Fassungen [von 1868 und 1874] viel Musik zusammenzutragen, damit möglichst nichts von dem geliebten Offenbach verloren gehe“ (S. 224).

Der Abschnitt über *Vert-Vert* (S. 228-244) erläutert die „Spracherotik“ (S. 233) des Übersetzers Kraus am Beispiel der Romanze des Grafen d'Arlange (Nr. 3 B, S. 232-244). Der Kommentar zeigt, warum die Urteile über Krausens deutsche Texte von jeher durchaus unterschiedlich ausfallen: „einen regelmäßigen vierhebigen Jambus“ (S. 235) gibt es im Frz. nicht, die Verse definieren sich ausschließlich über die Silbenzahl. Insofern ist es reichlich problematisch, aus den Achtsilbern (die bei weiblichem Ausgang neun Silben haben) fast durchgängig Sechs-, Sieben- oder Zehnsilber zu machen: Die Textunterlegung (dazu S. 241-243) ist zwar durchweg geschickt [in T. 26/27 ist die S. 242 vorgeschlagene Alternative viel besser als die Lösung im Notentext, S. 236-238], und beim Vortrag konnte Kraus vieles ausgleichen, aber die deutsche Fassung wirkt notwendigerweise anders als das Original. Die Lösung „Denn diese Pracht [der Sterne] ist so weit entfernt mir, / Doch nah mir der Geliebten Blick. / Und Tag und Nacht besternt mir / Mein himmlisch holdes Glück“ für „Mais en ciel l'étoile est lointaine, / Et de près je vois tes beaux yeux. / Aussi c'est leur éclat, ma reine, / Que ton amant aime le mieux“ ist natürlich ingenüös, der Reim *entfernt mir / besternt mir* ist freilich auch sehr gesucht [und nachklappende einsilbige Wörter wirken immer leicht komisch], während die französischen Reime, wie HAWIG mit Recht feststellt (für *cieux* : *yeux*, S. 235, aber für *cieux* : *mieux, lointaine* : *reine* gilt dasselbe) bewußt banal sind. Außerdem geht die innige Anrede der letzten beiden Verse verloren, Krausens d'Arlange philosophiert (solipsistisch), ohne sich Bathilde zuzuwenden. Der Einwurf der männlichen Brangäne Binet: „Charme invisible de l'amour / V'là qu' Binet t'éprouve à son tour“ scheint mißverstanden: „Unwiderstehlich ist der Reiz! / Erprobt' ich ihn doch meinerseits!“ – Binet wünscht sich nicht, Liebe empfinden zu können (und erinnert sich auch nicht an eigene Erfahrungen), er wird vielmehr durch die Zärtlichkeit der Liebenden angerührt (insofern trifft HAWIGS Ansicht, seiner Liebe sei „die vollständige Erfüllung verwehrt geblieben“, S. 240n, nicht notwendigerweise zu). Die Absenkung des Stilniveaus, die durch die für populären Sprachgebrauch charakteristischen Elisionen (*V'là qu'*) markiert wird, vermag Kraus ebensowenig wiedergeben wie andere Übersetzer, hier bietet das Deutsche schlicht nichts Vergleichbares. Der französische Binet, der von sich in der dritten Person spricht, ist natürlich komischer als der deutsche, der „ich“ sagt; u.a.m.

Zur *Reise in den Mond* (S. 245-266) wird eine Übersicht über die hier sehr zahlreichen Eingriffe Krausens (Einfügung zusätzlicher Musiknummern) geboten (vgl. Tabelle, S. 260-266). – Zuletzt wird (knapp) auf „politische Anzüglichkeiten im Zusammenhang mit der NS-Rassenlehre“ (S. 274) in der *Krealim* hingewiesen (S. 267-280).

Es folgen (S. 281-293) eine aussagekräftige Zusammenfassung der Ergebnisse (zu den fünfzehn von HAWIG unterschiedenen „Rollenmasken“ des Autors S. 289-293) und ein aphoristischer Epilog (S. 295-297). – Die Anhänge (S. 301-313) lösen u.a. Offenbach-Anspielungen in der *Fackel* auf (S. 304-307); wenn „der Jokele wegen des größten Stiefels [man beachte den Singular!] vorangeschickt wurde“ (für den musikalischen Fachmann, S. 305), dürften allerdings weniger die Carabiniers der *Brigands* als die Sieben Schwaben aus einem Schwank des 16. Jhs Pate gestanden haben, wo eine manchmal „Jockele“ genannte Figur eine andere auffordert: „Hannemann, geh du voran! / Du hast die größten Stiefel an“ (vgl. BÜCHMANN, *Geflügelte Worte*, Berlin ³¹1964, S. 120; im Grimmschen Märchen lautet die Formel anders); und bei den „Offenbach-Schändungen, die im Gefolge meiner Spur ohne jedes Erröten begangen wurden“ (S. 306) liegt Schillers *Lied von der Glocke* („Errötend folgt er ihren Spuren“) näher als Offenbachs Lied vom Klein-Zack. – Die umfangreiche Bibliographie (S. 319-367) ist systematisch geordnet, was die Auswertung unter einer bestimmten Fragestellung, nicht jedoch die Identifikation einer in den Anmerkungen nur mit dem Namen des Autors zitierten Veröffentlichung erleichtert.

Schönheit und Verfall. Beziehungen zwischen Thomas Mann und Ernst Krenek. (Mehr als) ein Tagungsbericht, hg. von MATTHIAS HENKE. In Zusammenarbeit mit dem Ernst Krenek Institut Privatstiftung, Krems (Thomas-Mann-Studien, 47), Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann 2015,

Die Anregung zu der Tagung, die vom 29.9. bis 1.10. 2011 in der Kremser Minoritenkirche stattfand, gab, so erfahren wir aus der Einleitung (S. 9-12: 9), die Antrittsvorlesung des Hrsg. (Universität Siegen 2009), die sich mit der „Montan-Union“ zwischen dem *Zauberberg* und Křenek's *Zeitoper Jonny spielt auf* befaßte. Neben neun Referaten von Literatur- und Musikwissenschaftlern bietet der Band eine gut 150 Seiten umfassende „Dokumentation“ (vgl. S. 10f.).

MATTHIAS HENKE (*Neues von den Zauberbergen. Thomas Manns Zeitroman Der Zauberberg und Křenek's Zeitoper Jonny spielt auf*, S. 13-34) stellt zunächst die Bedeutung der *Zauberberg*-Lektüre (vgl. S. 29f.) für Křenek's Oper fest: Andersens *Eisjungfrau* als gemeinsamer Bezugspunkt (S. 16, 23, 26f.); die Bergwelt als „Sinnbild des menschlichen Daseins“ (bei Křenek, S. 16), die „Zeitoper“ (in mehrfachem Sinn, S. 22) und der „Zeitroman“ (S. 25). Der Komponist, der „den Roman seiner Oper gewissermaßen anverwandelte“ (S. 30), mußte nach der Trennung von seiner Frau Anna Mahler (1925) in Thomas Manns Abschnitt zur Zeiterfahrung (*Strandspaziergang*) sein eigenes Erleben gespiegelt finden (S. 30-33).

Der etwas brave Beitrag von SARA BEIMDIEKE („*Ein konzessionslos radikaler Stürmer?*“ *Klaus Pringsheims Rezension zu Ernst Křenek's Jonny spielt auf*, S. 35-55) zeichnet zunächst (S. 35-38) die Biographie von Thomas Manns Schwager nach und kommentiert dann seinen Verriß der Berliner EA des *Jonny* (Städtische Oper Charlottenburg, 8.10.1927, S. 38f.): Hier wie anderswo störte sich der Rezensent an der „Verwendung populärer Elemente“ (S. 51) und sah (nicht zuletzt der effekt-hascherischen Inszenierung wegen) in dem Stück „mehr eine Revue als eine Oper“ (S. 51). Eine nähere Bestimmung der musikästhetischen Position des Rezensenten wäre sehr erwünscht, fehlt aber.

MARKUS BÖGGEMANN (*Mahler-Projektionen. Bruno Walter, Ernst Křenek, Thomas Mann*, S. 57-70) geht aus von den Vorbehalten Walters – der „kein Freund der Moderne“ war (S. 57) – gegen Thomas Manns *Faust*-Projekt (S. 57-60); über Křenek's Kritik an Walters Vortrag *Von den moralischen Kräften der Musik* (1935, S. 61-64) gelangt er zu des Komponisten „Parteinahmen für den christlichen Ständestaat“ (S. 65f.), die er mit dem Bekenntnis zur Avantgarde zu verbinden wußte; in Mahler-Bild Křenek's (Mahler als „der erste Avantgardist“, S. 68, in dem sich die – als genuin österreichisch gesehene – kulturelle Heterogenität verkörpere, S. 67) und Walters (Mahler als „der letzte Romantiker“, S. 69) wird der Gegensatz zwischen ihren ästhetischen Positionen prägnant faßbar.

MARTIN ELSTE (*Loblieder. Thomas Mann, Ernst Křenek und ihre Wertschätzung der Schallplatte*, S. 71-98) analysiert Thomas Manns einschlägige Tagebucheintragungen, veröffentlichte Listen von Lieblingsschallplatten (S. 84-86) und Aufsätze Křenek's. „Auf beide (...) übte in der Frühzeit ihrer Schallplattensozialisierung [sic] die visuelle beziehungsweise taktile Komponente der Schallplatte an sich noch eine gewisse Faszination aus“ (S. 93).

THOMAS SPRECHER („*Little Remarks on a Great Work*“. *Ernst Křenek's Rezeption von Thomas Manns Josephs-Romanen*, S. 99-118), zu Křenek's Besprechungen aller vier Romane (1933 in der *Vossischen Zeitung* zu Bd 1, S. 103-108: „gesehite Charakterisierung eines klugen Kenners“, S. 108; 1934 in der *Wiener Zeitung* zu Bd 2, S. 108-110; am gleichen Ort 1937 zu Bd 3, S. 110-113 [*Tausch / Rausch* ist keine „Assonanz“, wie S. 111 behauptet wird]; die englisch geschriebene Würdigung zu Bd 4 blieb seinerzeit unveröffentlicht [abgedruckt S. 308f.], S. 114-118).

KATRIN BEDENIG (*Thomas Manns Exilzeitschrift Maß und Wert und Ernst Křenek als deren Mitarbeiter*, S. 118-133), der Komponist veröffentlichte im ersten Jahrgang der Zs. seinen Aufsatz *Ist Oper heute noch möglich?* (woran er sich 1958 anscheinend nicht mehr erinnerte, S. 119f.). Der Dichter hatte Křenek's Einführungsvortrag zur Zürcher *Lulu*-UA (am 31.5.1937, zwei Tage vor der Premiere) gehört (S. 122) und möglicherweise versucht, diesen Text für die neue Zs. zu erhalten (S. 125-127). Statt dessen schickte ihm der Komponist einen möglicherweise aus anderem Anlaß verfaßten (S. 123 und passim) Beitrag, der zwar „fast ausschließlich musikimmanent“ argumentierte (S. 128), aber dennoch Thomas Manns Vorstellungen vom „Profil“ der Zeitschrift genau entsprach (S. 133).

MATTHIAS SCHMIDT („*Unangreifbar nur die Gestalt*“. *Thomas Mann – Ernst Křenek – Theodor W. Adorno und die Musik im Doktor Faustus*, S. 135-153), im *Faustus* – einer „Reihung aus Zitate und Montage-Materialien“ (S. 137) – sei Adorno „zugleich Mitschaffender und [durchaus kritisch betrachteter] Gegenstand“ (S. 146); die „Gestaltung der Musik“ stehe „kaum unter der Autorität Adornos“ (ebd.). Dagegen gebe es zwischen Thomas Mann und Křenek „zahlreiche geistige Gemeinsamkeiten“ (S. 148). Mit *Leverkühn* habe Křenek die Vorliebe für die „montageartige Einbeziehung

früherer Musik“, „liebevolle Parodie“ oder „eine Art enzyklopädischer Aufnahme geistiger Strömungen seiner Zeit“ gemeinsam (S. 150). Außerdem habe sein Buch *Music Here and Now* dem Romancier wesentliche Anregungen vermittelt (S. 135f., 138).

CLAUDIA MAURER ZENCK (*Michael Mann. Bratscher, Krenek-Interpret, Musik- und Literaturwissenschaftler*, S. 155-201) zeichnet detailliert die Karriere von Thomas Manns jüngstem Sohn nach, von den Anfängen als Instrumentalist (Solo-Karriere mit moderner Musik, S. 175) bis zur universitären Lehrtätigkeit, zunächst in der Musikwissenschaft (zu den frühesten Publikationen, S. 187-192), dann als Germanist (S. 192ff.). Die Kontroverse zwischen Schönberg und Thomas Mann (S. 197-201) wird durch das (offensichtlich falsche, S. 201) Zeugnis Michaels noch rätselhafter.

MATTHIAS HENKE (*The Mediator – Oder General Lafayette. Ein Bühnenstück von Michael Mann, das zu einem Libretto für Ernst Krenek werden wollte*, S. 203-220) analysiert Michael Manns einziges Opernlibretto (abgedruckt S. 331-374), das er Krenek zur Vertonung vorschlug, weist auch mit Recht auf die „Realitätsferne“ hin (S. 218), die sich in der Annahme, den Komponisten für das unausgegorene Projekt gewinnen zu können, offenbart. Die Probleme dürften z.T. in der Figur des Protagonisten begründet sein: Lafayette scheint als Opernprotagonist wenig geeignet, denn sein Handeln im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg, während der Französischen Revolution und der Juli-Revolution mag zwar von einem (abstrakten) Ideal von Freiheit und Menschenwürde bestimmt sein, was freilich nichts daran ändert, daß er für durchaus unterschiedliche Ziele eintritt: in Amerika für den Umsturz (die Loslösung der Kolonien von England), 1789/90 für die Bewahrung des Bestehenden (als Vorkämpfer einer konstitutionellen Monarchie). Er war außerdem nie die eine Entwicklung dominierende Figur (und ihm stand auch nie ein prominenter Antagonist gegenüber), und als Person wird er wenig greifbar. Außerdem ist Manns wirres, überladenes Buch voller dramaturgischer Fehler, und seine Quelle, das Buch von A. Latzko (vgl. S. 209), kann kaum als verlässlich gelten.

Der umfangreiche Dokumentenanhang (S. 221-374) bietet außer einer Chronologie der Kontakte zwischen den Manns und Krenek (S. 221-233) den Briefwechsel des Komponisten mit Thomas und Michael Mann (S. 235-244, 245-262), Michael Manns Korrespondenz mit Adorno (S. 263-274), der Leitung der Darmstädter Ferienkurse (S. 275-283) und Klaus Pringsheim (S. 285-292), Pringsheims Krenek-Kritiken (S. 293-298; 297f. zur UA *Leben des Orest*, Leipzig 1930), Kreneks *Joseph*-Rezensionen (S. 299-309), den Opern-Vortrag aus *Mass und Wert* (S. 311-323), die von Th. Mann und Krenek veröffentlichten Listen von Lieblingsschallplatten (S. 325-329) und die engl. Fassung von Michael Manns *Mediator*-Libretto (S. 331-374).

CAROLIN STAHPREBERG, *Hot Spots von Café bis Kabarett. Musikalische Handlungsräume im Berlin Mischa Spolianskys 1918-1933* (Populäre Kultur und Musik, 4), Münster – New York – München – Berlin: Waxmann 2012, 336 S.

Die von SUSANNE RODE-BREYMANN betreute Diss. (Hannover 2010, S. 4/5) versucht „verschiedene musikalische Handlungsräume im Berlin der Weimarer Republik abseits der großen Institutionen aufzuspüren, das dortige Musikleben in seiner Einbindung in kulturelle Prozesse sichtbar zu machen und es auf seine Zusammenhänge und Funktionen im Hinblick auf angrenzende kulturelle Kontexte bzw. ihr (musik-)geschichtliches Wirkungspotential zu untersuchen“ (S. 11; der Ansatz ist ähnlich wie in der ebenfalls von Frau RODE-BREYMANN betreuten Diss. von ANNA LANGENBRUCH, s.u.). Um die „Simultanität [sic]“ (S. 12) der Räume in ein Nacheinander aufzulösen, wird die „Arbeitsbiographie“ des Komponisten Spoliansky verfolgt (S. 14). Der Quellen- und Forschungsbericht (S. 16-25) kann eine Reihe von Arbeiten zu Kabarett und populärer Musik der 20er Jahre nachweisen, während sich die Forschung zu Mischa Spoliansky „in jeglicher Hinsicht noch am Beginn“ befindet (S. 24).

Der erste Teil **Grundrisse** problematisiert zunächst das Konzept des *Spatial Turn* (S. 29-32), das von der Kategorie der Zeit nicht abstrahieren könne; dann werden *Hot Spots* definiert als „Orte sozial-kreativer Prozesse, an deren Ende verfestigte Strukturen wie z.B. neue Institutionen, Formen

oder Gattungstraditionen stehen können“ (S. 33). Ein erster Abschnitt (S. 35-52) faßt den Forschungsstand zu den Begriffen *Ort* und *Raum* zusammen. Das zweite Kap. (S. 53-79) ist den vielfältigen „Zusammenhängen von Musik und Raum“ gewidmet; als wichtig für die vorliegende Untersuchung erweisen sich „der soziologisch geprägte Zugang“, „die Beeinflussung von Musik durch Gebäudeformen bzw. Raumakustik“ und die „Konstruktion von Stadtidentität in den Musiktheaterformen des Kabarets“ (S. 78). Ein Abschnitt über Berlin in den 20er Jahren resümiert bekannte Topoi zum Phänomen Großstadt (S. 85-90) und hebt die Internationalität Berlins (Beziehungen zu Frankreich, den USA, Österreich, Rußland, S. 91-98) hervor. Ein Überblick über Spolianskys Biographie bis zum englischen Exil (S. 99-120) geht ausführlich auf die Stücke für Berliner Bühnen (1926-1932, häufig auf Texte von Marcellus Schiffer) ein (S. 108-118).

Der zweite Teil **Ansichten** (S. 121-265) behandelt exemplarisch „vier Orte, die auf unterschiedliche Weise mit Mische Spolianskys ‚Arbeitsbiographie‘ verbunden sind“ (S. 121): das Café Schön an der Kreuzung Unter den Linden / Friedrichstraße, wo Spoliansky, vermutlich 1916/17, mit dem Klaviertrio seines Bruders auftrat (S. 121-136; „eher konservativ geprägte Hintergrundmusik“, S. 129); die Kakadu-Bar am Kurfürstendamm (Ecke Augsburger / Joachimsthaler Straße, S. 137-158), wo er ca. 1919/20 Klavier spielte (S. 137), ehe aus dem vormalig „gemütlichen Lokal“ ein Tanz- und Amüsierlokal wurde (S. 155f.), Trude Hesterbergs „Wilde Bühne“ im Theater des Westens (S. 159-209), für die Spoliansky Chansons komponierte (S. 164f.) – über sein Verhältnis zur Direktorin, zu ihrem künstlerischen Berater Walter Mehring und zum musikalischen Leiter Werner Richard Heymann ist wenig bekannt (zu Heymanns Erinnerungen S. 171), ausführlich wird aus Marcellus Schiffers Tagebüchern zitiert (S. 177-182; zu Schiffer vgl. auch die Würzburger Diss. von MARTIN TRAGESER (2007), dazu hier 24,45f.); abschließend werden drei Chanson-Vertonungen Spolianskys analysiert (S. 197-208). Der letzte Abschnitt (S. 210-265) ist dem Kabarett der Komiker gewidmet: Ausführlich werden die „bühnentechnischen und sonstigen baulichen Fehler“ (S. 223) von Erich Mendelsohns Bau am Kurfürstendamm Nr. 156 erörtert (S. 210-234). Der Raum begünstigte den „direkten Kontakt“ der Künstler „zum Publikum“ (S. 238), was z.B. Karl Kraus bei einer Lesung als störend empfand (S. 234-240). Zuletzt wird die „Kabarettoper“ *Rufen Sie Herrn Plim!*, die Spoliansky auf ein Buch von Kurt Robitschek und Marcellus Schiffer schrieb, analysiert (S. 244-265): „ein Stück, das zwischen der Welt der Oper und dem Kabarett changiert“ (S. 248) und von der Kritik wesentlich als Opernparodie rezipiert wurde (S. 262); die Hauptfigur übernimmt die Rolle des Sündenbocks (S. 259), was auch politisch gedeutet werden kann. – Am Ende stehen wenige „Schlussgedanken“ (S. 267-270).

ANNA LANGENBRUCH, *Topographien musikalischen Handelns im Pariser Exil. Eine Histoire croisée des Exils deutschsprachiger Musikerinnen und Musiker in Paris 1933-1939* (Musikwissenschaftliche Publikationen, 41), Hildesheim – Zürich – New York: Georg Olms 2014, 538 S.

Diese Pionierarbeit entstand als Dissertation in dt.-frz. Cotutelle (SUSANNE RODEBREYMAN, MICHAEL WERNER, S. 10). Die „kulturgeschichtlich orientierte Studie“ (S. 14) will einen „Überblick über die vielfältigen Handlungs- und Erfahrungsräume exilierter Musikerinnen und Musiker in Paris“ (S. 20) „zwischen 1933 und Kriegsbeginn 1939“ geben (S. 14) und bedient sich dazu des Ansatzes der *Histoire croisée* (S. 15f.). Der Überblick zum Forschungsstand (S. 17-27) konstatiert „eine relative Marginalisierung der Musikerinnen und Musiker im Pariser Exil“ (S. 17). Frau LANGENBRUCH nutzt sehr heterogene Quellen, u.a. Polizeiakten, Akten „französischer kulturpolitischer Institutionen“ (S. 31), Presseartikel, Selbstzeugnisse der Betroffenen und speziell „für den Kampflied-, Chanson- und Operettenbereich“ (S. 35) Aufnahmen und Notenausgaben (S. 28-36).

Die Einleitung (S. 13-53) konstatiert weiterhin: „Der Ansatz dieser Arbeit bei verschiedenen Handlungsräumen – Radio, Konzertsaal und Oper, Mehrzwecksäle und Gewerkschaftsgebäuden [sic],

Kabarett und Music-hall, Operettentheater – sowie kulturellen Schnittstellen (Laienmusikleben und Exilorganisationen) zielt darauf, einen ‚mehrdimensionalen Frageraum‘ zu eröffnen, in dem die Vielfalt individueller Strategien mit kollektiven Erfahrungs- und Handlungsweisen verknüpft werden kann“ (S. 36). Gegenüber einer Exilforschung, die auf die „Perpetuierung [der Herkunftskultur] im Exilland“ abhebt (S. 41), liegt der Fokus auf „Interaktionen exilierter Musikerinnen und Musiker mit dem Pariser Kulturleben“ (S. 42; zum Begriff „Musikalisches Handeln“ S. 44-47). Als „Musiker“ werden „Akteure unterschiedlichster musiknaher Berufe, Musikstile und Kultursparten“ verstanden (S. 48). Die Problematik des Exilbegriffs, der „eine gewisse Passivität der Akteure suggeriert“ (S. 51), während die Studie die exilierten Musiker als Handelnde beschreibt, wird reflektiert und furchtbar gemacht (S. 49-53).

Der kürzere erste Teil **Umriss: Menschen – Kontexte – Orte** (S. 55-122) erfaßt zunächst den Personenkreis der exilierten Musiker statistisch (S. 57-67): Die Datenbank der Verf.in verzeichnet 169 Namen (S. 58), in den Jahren zwischen 1933 und 1939 dürften sich jeweils „ungefähr 140 bis 300“ exilierte Musiker in Paris aufgehalten haben (ebd.). Der Höhepunkt des Zustroms von Emigranten war schon 1933 erreicht (S. 63); die Aufenthaltsdauer (32 % zwischen zwei und fünf, 38 % mindestens sechs Jahre) deutet darauf hin, daß viele Exilanten auf Dauer in Frankreich bleiben wollten (S. 66f.). Im Abschnitt über „Frankreich in den 1930er Jahren“ werden u.a. die gesetzlichen Regelungen für Ausländer (S. 72-77) und Beschränkungen für die Beschäftigung ausländischer Musiker (S. 78-84) behandelt. [Die angeblich zu starke Präsenz ausländischer Künstler wurde nicht erst in den 30er Jahren glossiert, vgl. in der „Comédie musicale“ *Toi c'est moi* von Moïse Simons (1922, Text Henri Duvernois, Gesangstexte Albert Willemetz, Bertal-Maubon, Chamfleury) die Schilderung der „semaine parisienn“ / *Qui ramèn' / M'sieur Toscanini, / Tauber et Stravinski, / Tous les chœurs de l'Ukraine' / Et Rubinstein! / C'est trop affreux qu'on nous prive à jamais / De ces succès vraiment français!*“ (Duett „Adieu, Paris!“, I. Akt).] Ein Abschnitt über das „Pariser Musikleben der 1930er Jahre“ (S. 85-104) macht zunächst die Topographie der Theater, Konzertsäle etc. anschaulich (S. 90f.), führt die „generelle Aufwertung des Populären“ (S. 94) auf den Einfluß der Volksfrontregierung zurück, weist auf die „Vielfalt der Genres“ (S. 97) hin und charakterisiert das Pariser Publikum (S. 101-104). Ein letzter Abschnitt (S. 105-122) behandelt die Wohnverhältnisse exilierter Musiker (Fallstudien, S. 115ff.): Recht viele lebten im gutbürgerlichen 16. Arrondissement (S. 107f.); man blieb oft lange im Hotel, ehe man eine eigene Wohnung nahm (S. 113f.).

Der zweite Teil (S. 123-444) ist den **Musikalischen Handlungsräumen im Pariser Exil** gewidmet: Zunächst wird das Radio behandelt (S. 125-159: u.a. zu „Mikrophonschulen“ für Sänger und Instrumentalisten, S. 132-140; Kompositionen speziell für den Rundfunk [am Beispiel einer Moritat von Kurt Weill], S. 142-145; „Musik und internationale Radiopropaganda“, S. 150-156), es folgt das umfangreiche Kapitel „Aus Oper und Konzertsaal“ (S. 164-244; erkennbar sei „eine graduell erfolgreiche Integration der dt.sprachigen Exilanten in den Pariser Konzertbetrieb“, S. 167; Fallstudie Bruno Walter, S. 176-187 [problemlose Einbürgerung im September 1938]; Pianisten und Sänger(innen), S. 187-197; nationale Stereotypen und Kritikerurteile über deutsche Musik, S. 209-225 [zu Weills *Sept péchés capitaux*, S. 210-215] ...). – Der Abschnitt „Perspektiven I“ (S. 245-267) befaßt sich mit den Verflechtungen zwischen Berufs- und Amateurmusikern: Salonkultur (S. 247f.), Laienensembles (S. 249ff.), speziell zu zwei Chören (S. 252-267), von denen sich einer „vor allem an ein bürgerlich-jüdisches Publikum“ wandte, während der andere „die engagierte Arbeiterschaft vertrat“ (S. 260). – Das folgende Kap. (S. 272-312) behandelt musikalische Darbietungen im Rahmen politischer Veranstaltungen und Demonstrationen: Frau LANGENBRUCH konstatiert eine „Musikalisierung der Politik“ (S. 278); Beispielanalysen „massenwirksamer Kampflieder“ (S. 285-297); Musik im Rahmen der Ausstellung „Cinq ans de régime hitlérien“ 1938 (S. 308-317). – In den „Perspektiven II“ (S. 317-347) zu „Exilorganisationen und Musik“ geht es u.a. um den „Deutschen Club“ und den „Cercle Culturel Autrichien“.

Das nächste Kap. (S. 350-396) ist Kabarett und Music-hall gewidmet: Exilkabarett, das sich „vor allem an ein deutschsprachiges Publikum“ richtete (S. 358), wie die „Laterne“ und der „Wiener Künstler-Klub“ (S. 358-368); französische Chansons exilierter Komponisten (S. 370; Analyse von zwei sehr unterschiedlichen Paris-Chansons, S. 372-376); die Interpretinnen Lys Gauty (S. 377-384) und Marianne Oswald (S. 385-396), eine Elsässerin (S. 386), deren Darstellungsstil sich offenbar an der (deutschen) „expressionistischen Stummfilmästhetik“ orientierte (S. 390), was andeutsche und antisemitische Ressentiments auslöste; weniger verstörend wirkten die Chansons, die frz. Texte und

Komponisten für sie schrieben (S. 395).

Das Kapitel zur Operette (S. 401-440) beginnt mit Max Reinhardts Pariser Inszenierung der *Fledermaus* (November 1933), die mit einer großenteils frz. Besetzung (S. 402f.; die weiblichen Hauptrollen übernahmen allerdings die Exilantinnen Lotte Schöne und Jarmila Novotna) die Bearbeitung Korngolds und Reinhardts – als „opérette à grand spectacle“, S. 405 – präsentierte (S. 401-408). In den 30er Jahren, einer besonders produktiven Zeit in der Geschichte der frz. Operette (S. 409), wurde in der Presse die massive Präsenz von Werken deutschsprachiger Künstler auf frz. Bühnen beklagt (S. 412-414). Während von Komponisten wie Paul Ábrahám, Kálmán, Robert Stolz oder Oscar Straus im dt.sprachigen Raum entstandene Werke in frz. Übers. gespielt wurden (S. 415-418), hatte vor allem der durch seine Filmoperetten auch in Frankreich bekannte Werner Richard Heymann mit in Paris, auf Texte prominenter Librettisten (S. Guitry, A. Willemetz, S. 420) im frz. Stil (S. 426f.) komponierten Stücken (*Florestan I^{er}*, S. 420-433; *Trente et Quarante*, S. 433-437) Erfolg, er wurde „mitsamt seiner Musik in Paris gewissermaßen integriert“ (S. 436).

Jedes Kapitel wird durch zwei knappe Portraits (vierzehn insgesamt) von exilierten Künstlern ergänzt (zum Operettenkap. z.B. biographische Skizzen der Sängerin Lotte Schöne und Heymanns, S. 441-444). – Das „Fazit“ (S. 447-456) hebt „Anknüpfungsmöglichkeiten und den Willen zur Integration in das Pariser Musikleben“ bei den exilierten Musikern hervor (S. 449); neben „Konkurrenz- und Abgrenzungsgedanken“ frz. Musiker gab es gegenläufige Tendenzen (S. 451f.); „das ‚Repertoire‘ des Pariser Exils“ scheint vor allem durch „Heterogenität“ gekennzeichnet (S. 453). Ein letzter Abschnitt (S. 454-456) verweist auf Forschungslücken.

Der Anhang der materialreichen Untersuchung bietet die „Liste der in der Datenbank erfassten [169, s.o.] exilierten Musikerinnen und Musiker“ (S. 459-469) sowie das umfassende Quellen- und Lit.verzeichnis (S. 470-524).

CARLO PICCARDI, *La rappresentazione della piccola patria. Gli spettacoli musicali della Fiera Svizzera di Lugano 1933-1953* (Quaderni di Musica / Realtà, Supplementi 3), Lucca: Libreria Musicale Italiana 2013, [VI] + 631 S.

Seit über 30 Jahren (vgl. die *Introduzione*, S. 4) bemüht sich CARLO PICCARDI um die Erforschung und Wiederbelebung der Festspiele, die im Tessin zwischen 1924 und 1953 entstanden (S. 1), wobei die im Zusammenhang mit der Fiera Svizzera (Lugano) zwischen 1933 und 1944 aufgeführten Stücke eine Sonderstellung einnehmen (S. 6). Nicht die moderne städtische Lebenswelt, sondern das Erbe „della condizione rurale declinata con forte carica retrospettiva“ (S. 10) ist Gegenstand dieser Festspiele, die 1924-1934 zum Kamelienfest in Locarno (S. 12n), seit 1933 in Lugano auf die Bühne gebracht wurden (Liste für die Jahre 1933-1944, S. 14). Das Publikum soll sich dabei vor allem unterhalten, wenn auch bedingt durch die Zeitumstände patriotische Motive vor allem seit 1939 an Bedeutung gewinnen (S. 15). Die Organisatoren erkannten Gemeinsamkeiten mit der (frz. wie it.) Operette (S. 16).

Die Kapitel II bis XII behandeln in chronologischer Folge die Aufführungen in Lugano, beginnend mit der „operetta“ (! S. 17) *Vigilia di sagra* von Alina Borioli, Musik Arnaldo Filipello, die 1928 anlässlich der Schweizer Ausstellung für Frauenarbeit in Bern aufgeführt worden war (S. 17) und am 30. September 1933 in Lugano, zusammen mit dem *Ballo delle quattro stagioni* aus den *Vêpres siciliennes* (Choreographie Ada Franellich) gegen wurde (S. 17-27). Im umfangreichen Dokumenten-anhang findet man das Textbuch der recht treuherzigen *Vigilia* (facsimiliert, S. 254-265), Notenbeispiele (Introduktion und Schlußterzett, S. 266-272) sowie die Beschreibung von Bühne und Kostümen und Anmerkungen zur Choreographie (Typoskript des *Ballo* (S. 276-281). Auch für spätere Festspiele sind meist Libretti, Beispiele (markante Nummern) aus den Klavierauszügen und Szenenphotos (besonders wichtig bei Tanzstücken, da detaillierte Beschreibungen der Choreographien fehlen) wiedergegeben.

1934 entstand kein neues Werk, statt dessen wurde die Operette *Vendemmia* von Emilio Gagnani (Buch E. Bettarina, UA 1918, S. 29), mit Sängern aus Mailand in den Hauptpartien, gespielt (S. 27-36; die titelgebende *Vendemmia* stellt eine, wenn auch lockere, Verbindung zum Luganeser Winzerfest her). – *Al camveito* von Filippello, das 1935 aufgeführt wurde (UA Bern 1928, S. 37), ist dagegen eine Opera buffa (S. 43; vgl. das Textbuch, S. 284-299; Musikbeispiele, S. 301-344). 1935 gab es auch erstmals einen „poema danzato“, choreographiert von Ada Franellich (zu ihr S. 63-78) und getanzt von ihren Ballettschülern (S. 53f.), *Il cantico del Ticino*, „das in choreographischer Ausdrucksweise das Werden und Wandern des Flusses Ticino und seine Wechselbeziehungen zum Tessiner Volk darstellt“, wie die NZZ schrieb (S. 60n; Photos, S. 346-348).

Das ambitionierteste Projekt war ohne Zweifel die (in Kooperation mit dem Rundfunk produzierte, S. 83) „commedia lirica“ *Casanova e l'Albertolli* (1938), Buch Guido Calgari (ausgehend von der Schilderung eines Tessin-Aufenthalts in Casanovas *Mémoires*), Musik Richard Flury (dazu S. 84-118); kein Festspiel im eigentlichen Sinn (S. 112); die Musik war nicht volkstümlich und entsprach eher dem Geschmack eines typischen Opernpublikums (S. 91), ein Kritiker hob „il carattere più sinfonico orchestrale che non vocale della composizione“ hervor (S. 105). Dagegen sei nach PICCARDI „il tono tronfio e paludato della sua verseggiatura, l'estraneizzazione oratoria e iperbolica perseguita“ dem Anlaß durchaus angemessen gewesen (S. 101). Der dokumentarische Teil bietet auch hier das Libretto (Facsimile, S. 361-397), Photos (S. 398-402) und Notenbeispiele (S. 403-439).

Die Zeit nach 1944 (bis zum Ende der Fiera Svizzera und der Festspiele) wird (ohne Abdruck von Dokumenten) zusammenfassend im zwölften Kapitel behandelt (S. 209-241; „A partire dal 1946 la Fiera Svizzera di Lugano ritornò alla forma della rassegna operistica (...) Omai si trattava di spettacoli esclusivamente importati“, S. 234f.). Die umfassende Dokumentation ist für die Sozialgeschichte des Musiktheaters und für eine Mentalitätsgeschichte der Schweiz in den 1930er und 1940er Jahren von hohem Interesse.

Revue Musicorum N° 15 (2014): *Théâtralité de la musique et du concert des années 1980 à nos jours*, o.O. 2014, 170 S.

Das neue Heft der Zeitschrift, die jetzt offiziell als *Revue Musicorum* firmiert (vgl. zuletzt hier 24,17-19), präsentiert die Vorträge, die bei zwei vom Institut de Recherche Pluridisciplinaire en Arts, Lettres et Langues der Université Toulouse-Le Mirail ausgerichteten Journées d'Étude (Okt. 2012 / April 2013) gehalten wurden (S. 4). Die Absicht war herauszufinden „pourquoi de nombreux concerts, quel que soit le genre de musique dans lequel ils s'inscrivent, tendent à se théâtraliser dans la période contemporaine“ und die „question problématique de la qualité théâtrale de la musique“ zu erörtern, „à travers sa dramaticité éventuelle, sa spatialité, ou encore sa corporéité et sa matérialité“ (S. 6).

Enthalten ist ein Dutzend, meist kürzerer Beiträge: FLORE GARCIN-MARROU (*De l'idée d'un théâtre 'phonique'. Le „devenir-concert“ du théâtre expérimentée par Carmelo Bene*, S. 9-15), zum „éloignement du théâtre vers la musique“: „L'espace sonore se substitue à l'illusion théâtrale, le phonique au mimétique“ (S. 10). – REMY LAMOTE (*Jean Cocteau et Philip Glass: une scène au-delà de l'écran*, S. 17-31), zu den beiden Opern, die Glass ausgehend von Cocteaus Film *La Belle et la Bête* bzw. von Roman und Film *Les Enfants Terribles* komponierte (S. 21f.). LAMOTE bezeichnet Cocteaus Vorlagen wie die Opern als „barock“, möchte diesen Terminus allerdings „d'une manière élargie, voire épurée“ verstanden wissen (S. 18), ohne daß diese erweiterte Bedeutung recht klar würde. Im zweiten Teil wird an zwei Beispielen gezeigt, wie Glass Cocteaus Text nicht illustriert, sondern musikalisch auslegt oder kommentiert (S. 23-28).

HELENE DOUDIES (*Le son mis en scène, ou comment [der Komponist] Michel Risse met en œuvre un théâtre des sons*, S. 33-39): „Michel Risse conçoit et met en œuvre des dispositifs de mise en scène du son qui allient l'intégration du public dans le processus artistique, l'utilisation de l'espace public comme objet, sujet et décor, l'insertion dans la banalité urbaine. Ce théâtre de sons révèle aux

usagers de la ville les sonorités qui les entourent et qu'ils croisent quotidiennement sans les entendre" (S. 37). – JULIE GOTHUEY (*Danse et musique: Ré-union contemporaine dans Sho-bo-gen-zo (2008) de Josef Nadj*, S. 41-54), zum Verhältnis von Musik und Tanz im Werk des ungarischen Choreographen. – BEATRICE DERNIS (*Chorégraphie des corps et des sons dans Prédelle. Divertissement orphique de Patrick Kermann*, S. 55-67), zu den Sprachspielen in Kermanns Dekonstruktion (S. 58) der Orpheus-Geschichte. – Marie Laviéville-Angelier (*Psalm 151 de Peter Eötös (1993): quand le corps se fait l'instrument d'un rituel...*, S. 69-80), zur „theatralité instrumentale“ (S. 69) in *Psalm 151* für Schlagzeug, zum Gedenken an Frank Zappa. – JOSSELIN MINIER, *Le double mouvement d'enveloppement-développement chez [der isländischen Popsängerin] Björk* (S. 81-93).

WELLEDA MULLER (*La musique médiévale en concert en France des années 1980 à nos jours. Redécouverte et mise en scène d'un répertoire méconnu*, S. 95-103) gibt einen Überblick über auf ma. Musik (oder Musik des MAs und der Renaissance) spezialisierte Ensembles seit den 70er Jahren, den Grad historischer Genauigkeit der Interpretationen und die (theatrale) Inszenierung der Konzerte. – MURIEL PLANA (*Théâtralité de la scène musicale féminine contemporaine: l'exemple des Elles [1992 von vier jungen Frauen gegründete Gruppe]*), vor allem zum Album *Pamela Peacemaker* (2000). – JULIE MANSION-VAQUIE (*Théâtralisation du corps du chanteur dans la performance*, S. 121-135), drei Beispiele aus der Rockmusik. – SANDRINE DUBOUILH, *Quand la scénographie du concert de rock ravive notre goût du spectaculaire* (S. 137-143). – THIBAUT CHRISTOPHE, *Hybridation du concert populaire à l'épreuve de l'échelle des lieux: vers une optimisation de l'expérience musicale* (S. 145-153).

LAURENCE LE DIAGON-JACQUIN (*Théâtre, roman, danse et musique – pour une représentation „spectaculaire“ dans Moulin Rouge de Baz Luhrmann, 2001*), S. 155-162) zeigt, daß Luhrmanns Film einem „genre cinématographique théâtralisé“ (S. 155) angehört: intertextuelle Bezüge u.a. zu *La Dame aux camélias*, Bedeutung von Musik und Tanz, Mise en abyme...

Das letzte

Ein französischer Wagner-Forscher hat aus dem Wolfram im *Tannhäuser* „Christoph von Eschenbach“ gemacht.

Man müßte Klavier spielen können.

Und die, vor allem wegen der z.T. seltenen Bilddokumente nützliche, *Histoire de l'opérette* von CLAUDE DUPRESNE (Paris: Nathan 1981) reproduziert (S. 96) eine angebliche „Caricature de Johann Strauss fils, l'heureux compositeur de la *Chauve-souris*“, zu sehen ist allerdings der Komponist des *Rosenkavaliers* (frei nach Hofmannsthal: Wie schön wäre die *Fledermaus* geworden, wenn Richard Strauss die Musik dazu geschrieben hätte).

Komponisten und ihre Autos... Als Hans Pfitzner zu Geld gekommen war, legte er sich einen Ford zu („Schnell fertig ist die Jugend mit dem Ford“, soll er gesagt haben, als sein Chauffeur einen Unfall verursachte, bei dem niemand zu Schaden kam bis auf den Wagen), Richard Strauss bevorzugte Mercedes. Puccini, der gern schnell fuhr, leistete sich 1924 einen Lancia Lambda. Einem verdienten Germanisten blieb es vorbehalten, die Musikwelt auf

Wär' es auch nichts als ein Augenblick
**Poetik und Dramaturgie der
komischen Operette**

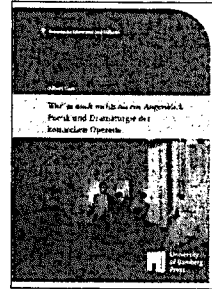
von Albert Gier

Bamberg: University of Bamberg Press, 2014. 428 S.

(Romanische Literaturen und Kulturen 9)

21,50 € [D]

ISBN: 978-3-86309-258-0



Viel geschmäht und lange vernachlässigt, wird die Operette seit einiger Zeit vom Publikum und den Theatern wiederentdeckt. Ausgehend von den Texten deutscher und französischer komischer Operetten von Offenbach bis Künneke und Benatzky entwirft das vorliegende Buch eine Phänomenologie des Genres. Aus Versatzstücken der bildungsbürgerlichen Tradition wie der zeitgenössischen Unterhaltungskunst konstruieren die Librettisten uneigentliche Geschichten, die Unvollkommenheit und Widersprüche der modernen Welt mit absurder Komik karikieren. Während die Operette das (in der Musik ausgedrückte) erotische Begehren stets ernstnimmt, wird dessen Erfüllung (in den besseren Stücken) zur als solche durchschauten, aber dennoch notwendigen Illusion; ironische Skepsis schließt utopisches Potential nicht aus. Wie das eng verwandte Märchen erweist sich die scheinbar simple Operette bei näherem Hinsehen als höchst raffiniertes und komplexes Gebilde.

Albert Gier ist seit 1988 Professor für Romanische Philologie (Literaturwissenschaft) an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Er hat zahlreiche Publikationen zum Text im Musiktheater (Opern- und Operettenlibretti) und zu den Beziehungen zwischen Literatur und Musik vorgelegt.

Hiermit bestelle ich

Albert Gier

ISBN: 978-3-86309-258-0

.... Expl.

Poetik und Dramaturgie der komischen Operette

21,50 € [D], zzgl. Versandkosten

Name:

Anschrift:

Datum: Unterschrift:



University of Bamberg Press
Universitätsbibliothek Bamberg

Postfach 2705, 96018 Bamberg, Tel: 0951/863-1595, Fax: 0951/863-1565

ubp@uni-bamberg.de

Wär' es auch nichts als ein Augenblick
**Poetik und Dramaturgie der
komischen Operette**

Albert Gier



University
of Bamberg
Press

2014

Inhalt

Einleitung

7

Kapitel I: Eine Gattung wird besichtigt

17

Eigentlichkeit 18; Uneigentliche Eigentlichkeit 27; (Musikalischer) Kitsch 31; Beispielanalyse: Jacques Offenbach, *Les Brigands* (1869), Buch: Henri Meilhac / Ludovic Halévy – Musik 35; Oedipus redivivus 39; Doppelte Codierung 40; Märchen / Kolportage 43; Uneigentlichkeit 45; Freiheit der Absurdität 47; Autoreferentialität 49; Musikalische Komik 52; Merkmale des Librettos der komischen Operette 53; Musikalisches Lachtheater und Operette 55

Kapitel II: Uneigentlichkeit

63

Beispielanalyse: Reynaldo Hahn, *Ciboulette* (1923), Buch: Robert de Flers / Francis de Croisset 64; Drama aus zweiter Hand 77; Ursachen ohne Wirkungen 79; Imagination / Simulation 83; Träume 87; Scheinprobleme 90; Additive Dramaturgie 93; Gesungene Erzählungen 97; Illusionsdurchbrechung / Selbstbespiegelung 102; Postmoderne *avant la lettre* 108

Kapitel III: Intertextualität

111

Spielarten: Parodie, Variante, Zitat 113; Beispielanalyse: Victor Roger, *Joséphine vendue par ses sœurs* (1886), Buch: Paul Ferrier / Robert Carré 117; Oper 120; Schauspiel 126; Erzählendes 128; Operette 130; Zusammengesetzte Intrigen 134; Gleiche Handlungsmuster und Motive 137; Beispielanalyse: Egon Friedell – Alfred Polgar, *Der Petroleumkönig oder Donauzauber. Muster-Operette in vier Bildern* (1908) 150; Topoi 154; Themen: die gestörte Hochzeitsnacht 160; Amerika 162; Liebesmusik 166; Geflügelte Worte (und Töne) 169

Kapitel IV: Märchen / Kolportage

175

Märchenstoffe 177; Beispielanalyse: Franz Lehár, *Eva* (1911), Buch: A.M. Willner / Robert Bodanzky 185; Weltsicht des Märchens 191; Absurdität 196; Jenseits der Realität 199; Alles wird gut 201

Kapitel V: Erotik

207

Beispielanalyse: Maurice Yvain, *Pas sur la bouche* (1925), Buch: A. Barde 208; Rausch 214; Rosarote Brillen 217; Bewegte Körper: die Tänzerin 227; Begehren im Walzertakt und Tangoschritt 231; Omnia vincit

amor 236; Verführung. Ein Spiel 244; Wann und Wo? 251; Geschlechterrollen 261; Voyeurismus / Fetischismus 266; Frivolitäten 271; Ehe 275; Verliebte Alte 281; Die Ausgegrenzten 286

Kapitel VI: Komik 291

Beispielanalyse: Arthur Sullivan, *The Pirates of Penzance; or, The Slave of Duty* (1880), Buch: William Schwenk Gilbert 293; Absurdität 301; Albernheit 307; (Mechanische) Wiederholung 313; Heroisch-Komisches 314; Anachronismen 317; Sprachspiele 319; Komisch Verliebte 322; Musikalische Komik 326

Kapitel VII – Zeitgenössische Realität und Karneval 335

Aktualitätsbezüge 337; Nationale Stereotypen 344; Beispielanalyse: Jacques Offenbach, *Les Brigands* (1869), Buch: Henri Meilhac / Ludovic Halévy – Text 347; Karneval 351

Ausblick: Streiflichter auf die Aufführungsgeschichte 361

Liebeserklärung an Fritzi Massary 361; Bearbeitung: Egon Friedell / Hanns Süssmann, *Die schöne Helena* (1931) 364; Abschreckende Beispiele 368; Alter Wein in neuen Schläuchen: Patrick Haudeccœur, *Frou-Frou les Bains* (2001) 372

Quellen 379

Abkürzungen 392

Literaturverzeichnis 393

Tonaufnahmen 401

Register 405

-Personennamen 405; Werktitel 417