

*Deutsch-französisches Kolloquium
„Perspektiven der Librettoforschung“*

*Colloque franco-allemand
„Perspectives de la librettologie“*

18-20.01.2007

Otto-Friedrich-Universität Bamberg
Fakultät Sprach- und Literaturwissenschaften, Au der Universität 5

Herausgeber / Organisateurs :

Otto-Friedrich-Universität Bamberg
Fakultät Sprach- und Literaturwissenschaften

Université François-Rabelais, Tours
UFR Littères et Langues
Équipe d'Accueil S.A. 2116 Histoire des Représentations

Wissenschaftlicher Beirat / Conseil Scientifique

Pierre Degout (Metz)
Paolo Gallarati (Torino)
Albert Gier (Bamberg)
Gerold W. Gruber (Wien)
Arnold Jacobshagen (Köln)
Laurine Quetin (Tours)
Jean Jacques Talin-Gourier (Tours)

Kontaktadresse / Contact

Prof. Dr. Albert Gier
Universität Bamberg, Romanistik
D-96045 Bamberg
albert.gier@split.uni-bamberg.de
hildegund.streit@split.uni-bamberg.de

Le 11 novembre 2006, au...

gratuit par S. C. de Reims-Paris.



avec le soutien du Bureau de la Coopération
Universitaire de Metz,
Service Culturel de l'Association de France

MITTEILUNGEN
DES
DOKUMENTATIONSZENTRUMS
FÜR LIBRETTOFORSCHUNG

Nr. 14

Januar 2007

MITTEILUNGEN DES DOKUMENTATIONSZENTRUMS FÜR LIBRETTOFORSCHUNG

Nr. 14

Januar 2007

Liebe Kollegen und Freunde,

wie schon in der letzten Ausgabe angedeutet, kommt dieses neue Heft der *Mitteilungen* deutlich früher als sonst. Das liegt einerseits daran, daß letzten Sommer ein beträchtlicher Überhang von Neuerscheinungen blieb, die in Nr. 13 keinen Platz finden konnten (er ist jetzt abgearbeitet); zum anderen sollte Nr. 14 möglichst zu unserer kleinen deutsch-französischen Libretto-Tagung im Januar vorliegen (s.u. S. 3f.)

Folglich gibt es diesmal noch nicht allzu viel Neues zu berichten. Das Oberseminar „Der Text im Musiktheater“ und die Reihe der Bamberger Vorträge (s.u. S. 9f.) werden im Wintersemester 2006/07 fortgesetzt. Seit Erscheinen von Nr. 13 habe ich keinen einzigen Kongreß besucht und keinen auswärtigen Vortrag gehalten; diese lobenswerte Zurückhaltung werde ich im neuen Jahr allerdings aufgeben (müssen). Hinsichtlich der Veröffentlichung meines Argomenti-Büchleins hoffe ich, bald zu einer Lösung zu kommen.

Anfang Oktober 2007 findet in Bamberg eine Tagung zum Thema „Rossini und das Libretto“ statt, die ich im Auftrag und in Zusammenarbeit mit der Deutschen Rossini Gesellschaft organisiere; nähere Informationen finden Sie unten S. 4f. Alle Vorträge sind öffentlich, Gäste sind herzlich willkommen.

Die Liste der Büchergaben an das Dokumentationszentrum (vgl. unten S. 6f.) verzeichnet diesmal zwei größere Konvolute, die unsere Bestände in hochwillkommener Weise bereichert haben, eine Sammlung deutschsprachiger Textbücher und eine weitere von Programmheften; den großzügigen Spendern, Frau Julia Poser und Herrn Bernd O. Rachold, sei hier noch einmal ausdrücklich gedankt.

Ganz besonderer Dank gebührt auch allen, die auf meinen Aufruf in der letzten Ausgabe hin den *Mitteilungen* großzügige finanzielle Unterstützung gewährt haben (erstmalig waren die Druckkosten des neuen Hefts durch die Beiträge der Bezieher gedeckt). Leider hat sich die Lage dadurch nicht wirklich entspannt: Im Augenblick ist mir noch nicht bekannt, wie hoch genau die Mittelzuweisung der Universität für 2007 ausfallen wird, aber wenn, wie zu erwarten ist, noch in diesem Jahr Heft Nr. 15 gedruckt und verschickt werden soll, wird es

jedenfalls ziemlich eng. Daher auch diesmal wieder die herzliche Bitte, zu den Herstellungskosten beizutragen. Unterdessen haben wir auch ein hochoffizielles Projektkonto bei der Universität, ich darf Sie daher bitten, künftige Zuwendungen auf das Konto Nr. 743 015 30 bei der Deutschen Bundesbank Filiale Regensburg, BLZ 750 000 00, BIC MARKDEF1750, IBAN DE8475000000074301530 zu überweisen und als Verwendungszweck Projektnummer 72 / 04037262: Librettoforschung anzugeben. Vielen Dank.

Für heute bleibe ich mit vielen freundlichen Grüßen

Ihr Albert Gier

Neuere Publikationen zur Libretto-Forschung von ALBERT GIER

Zu schön, um wahr zu sein? Der lieto fine in der italienischen Barockoper, in: Oper aktuell. Die Bayerische Staatsoper 2006/2007. Anlässlich der Münchner Opern-Festspiele 2006 hg. von der Gesellschaft zur Förderung der Münchner Opern-Festspiele und der Intendanz der Bayerischen Staatsoper, [München:] Stiebner 2006, S. 126-131

Figaros Wandlungen. Variationen über ein Thema von Beaumarchais, NZZ Internationale Ausg. 8./9.7.2006, S. 31

Blicke, die töten, oder Du sollst Dir kein Bildnis machen, in: Programmbuch Staatsoper Unter den Linden Berlin. Donizetti, *Maria Stuarda*, 2006, S. 29f.

„quando... cantava Caffariello...“ – ein Nachtrag, La Gazzetta. Zeitschrift der Deutschen Rossini Gesellschaft 2006, S. 15f.

Deutsch-französisches Kolloquium „Perspektiven der Librettoforschung“

Organisiert an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Fakultät Sprach- und Literaturwissenschaften, in Verbindung mit der Université François-Rabelais, Tours und dem EA 2115 *Histoire des représentations*.

Gefördert von der Ambassade de France en République Fédérale d'Allemagne – Bureau de la Coopération Universitaire de Munich (Service Culturel de l'Ambassade de France)

Verantwortlich für das Programm: ALBERT GIER (Bamberg), LAURINE QUETIN (Tours)

Do 18.1.2007 20.00 h Öffentliche Eröffnungsveranstaltung

SIEGHART DÖHRING (Thurnau), *Ein Schlüsselbegriff der Librettoanalyse: Verdis parola scenica*

Fr 19.1.2007 9.00 h Grußworte

9.30 h DANIELA SAUTTER (Tübingen), *Das Motiv innamoramento per pietà in der pastorale und die Entwicklung des metrischen Spektrums in den nachfolgenden Operntraditionen in Italien und Spanien*

10.15 h MICHAEL KLAPER (Erlangen), *Der Beginn der Operngeschichte in Paris? Anmerkungen zu La finta pazza (1645)*

11.30 h ADRIAN LA SALVIA (Erlangen), *Die erste italienische Aufführung einer tragédie en musique (Rom 1690)*

12.15 h MARCO ROSA SALVA (Bologna), *Il Licinio imperatore di Matteo Noris. Un dramma di soggetto comico per il S. Giovanni Grisostomo*

15.00 h HERBERT SCHNEIDER (Saarbrücken), *Voltaire als Librettist*

15.45 h LAURINE QUETIN (Tours), *Comparaison des deux versions du livret de Lucio Silla écrites par Giovanni de Gamerra (1772 et 1802)*

17.00 PIERRE DEGOTT (Metz), *La traduction italienne du livret de Zémire et Azor*

17.45 h SYLVIE LE MOËL (Tours), *L'Europe romanesque et le Singspiel. L'adaptation des sources narratives dans le livret du dernier quart du 18^e siècle*

Sa 20.1.2007 9.00 h ANDREA SCHINDLER (Bamberg), *Wagners Erben. Strategien der Mittelalterrezeption in der Oper am Ende des 19. und zu Beginn des 20.*

Jahrhunderts

9.45 h ANJA MÜLLER (Bamberg), *Die Herren der Ringe: Wagners Ring und Tolkiens 'Faerie'*

11.00 h BERNARD BANOUN (Tours), *Hofmannsthal, livret et esthétique de l'opéra. La coopération entre Hugo von Hofmannsthal et Egon Wellesz*

11.45 h NICOLAS MORON (Tours), *L'Ange de Feu de Prokofiev*

12.30 h THORSTEN PREUSS (Erlangen), *Theater im Kopf – zur Dramaturgie des Funkopern-Librettos*

15.30 – 17.30 h Podiumsgespräch: *Librettoforschung im 21. Jahrhundert* (mit allen Referenten, Diskussionsleitung: ALBERT GIER, Bamberg)

Die Referate erscheinen im Frühjahr 2007 in der Zeitschrift *Musicorum* (vgl. unten S. 17f.).

„Rossini und das Libretto“

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

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

DEUTSCHE ROSSINI GESELLSCHAFT

Zeitplan (Änderungen vorbehalten):

Do 4.10. Anreisetag, öffentliche Abendveranstaltung:

Massimilla Donis Erinnerungen an Rossini (szenische Lesung)

Fr. 5.10. 9.00–9.30 h Eröffnung

9.30–13.00 h vier Vorträge (jeweils mit Diskussion)

15.00–18.30 h vier Vorträge (jeweils mit Diskussion)

Sa 6.10. 9.30–13.00 h vier Vorträge (jeweils mit Diskussion)

15.00–16.30 h zwei Vorträge (jeweils mit Diskussion)

So 7.10. 9.30–12.00 h Podiumsdiskussion und Schluß der Tagung

Referenten und Themen (Arbeitstitel)

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

MATTHIAS BRZOSKA (Essen), *Zu Rossinis französischen Libretti*

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

PAOLO GALLARATI (Turin), *Beaumarchais, Sterbini, Rossini: L'unicità del Barbiere di Siviglia*

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

ARNOLD JACOB SHAGEN (Köln) (Thema noch unbestimmt)

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

FRIEDRICH LIPPMANN (Bonn), *Rossinis Opere buffe und ihre Texte*

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

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

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

SEBASTIAN WERR (Thurnau), (Thema noch unbestimmt)

ALBERTO ZEDDA (La Coruña), *Das Libretto aus der Sicht des Dirigenten (am Beispiel des Barbiere di Siviglia)*

Podiumsdiskussion „Sinnkonstitution – wie liest man ein Libretto?“

Teilnehmer: ALBERT GIER (Diskussionsleitung), LORENZO BIANCONI (Universität Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo), NORBERT ABELS (Chefdramaturg der Oper Frankfurt), RICHARD ARMBRUSTER (Musikredakteur beim NDR Hamburg), N.N.

Kontaktadressen: Reto Müller (Geschäftsführender Vorsitzender der DRG), Wuhweg 28, CH-4450 Sissach, Tel./Fax: 0041-61-9715308, Emil: drg@rossinigesellschaft.de

Albert Gier, Universität Bamberg, Romanistik, D-96045 Bamberg, Tel.: 0951-8632145, Fax: -2146, Emil: albert.gier@split.uni-bamberg.de (bzw. hildegund.streit@split.uni-bamberg.de).

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

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

ADRIAN LA SALVIA, Erlangen: [Jacques d'Alibert], *Armida. Opera musicale. Tradotta dal francese, senza mutar le note del Famoso Gio: Battista Lulli*, In Roma, Per Angelo Bernabò 1690, [VI] + 87 S. [Photokopie]

Anhaltinisches Theater Dessau: Programmhefte Spielzeit 2005/06: N. Gay, *Me and My Girl*; *Don Giovanni*, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, *Tristan und Isolde*, *Gräfin Mariza*

BERND O. RACHOLD, Hamburg: Sammlung von Operntextbüchern des 19. und frühen 20. Jhs (in deutscher Sprache): 70 Hefte aus Reclams Universalbibliothek (61 Libretti, neun Hefte Musikerbiographien u.dgl.), 48 Hefte aus verschiedenen anderen Textbuch-Reihen

RETO MÜLLER, Sissach: Programmbücher Rossini Opera Festival, Pesaro 2006: *Torvaldo e Dorliska*, *Adelaide di Borgogna*

FRANK PIONTEK, Bayreuth: Vortragsmanuskripte „*Im Angesicht des Todes schreibt man keine falschen Töne*“. *Theresienstädter Musiktheater* (Oktober 2006), 11 S.; *Arcicchino trifft Hanswurst. Die commedia dell'arte im Werk Wolfgang Amadeus Mozarts*, 10 S.

URSULA MATHIS-MOSER, Innsbruck: Bulletin des Archivs für Textmusikforschung (BAT). Textmusik in der Romania, Nr. 18 (Oktober 2006)

EDELGARD-SABINE GEBERT, Hamburg: Programmheft J. Mattheson, *Die betrogene Liebe oder Die unglückselige Cleopatra* [mit Libretto], Bucerius Kunst Forum Hamburg 2006

JULIA POSER, Bonn: Sammlung von Programmbüchern und -heften (seit 1990): Theater Aachen (1), Oper Bonn (14, seit 1981/82), Anhaltinisches Theater Dessau (2), Musiktheater im Revier Gelsenkirchen (1), Internationale Händel-Festspiele Göttingen (10), Opernhaus Halle (2), Badisches Staatstheater Karlsruhe (3), Bühnen der Stadt Köln (2), Oper Leipzig (1), Theater Lüneburg (1), Bayerische Staatsoper München (1), Rossini Opera Festival Rügen (1), Wuppertaler Bühnen (1), Stadttheater Würzburg (1), Bregenzer Festspiele (1), Wiener Staatsoper (1), Opernhaus Zürich (1), Rossini Opera Festival Pesaro (15), Teatro Donizetti Bergamo (1), Sferisterio di Macerata (2), Teatro dell'Opera di Roma (3), Teatro La Fenice Venedig (1), Arena di Verona (13), Opéra National de Paris (1), Ständetheater Prag (4), Teatro Colón Buenos Aires (2)

Pedro Crespo oder Der Richter von Zalamea. Oper in drei Akten (6 Bilder) von Arthur Piechler o. 55. Text nach Calderón de la Barca frei bearb. vom Komponisten, München: Rinn [1947], 57 S.

Elegie für junge Liebende. Elegy for Young Lovers. Oper in drei Akten von Wistan H. Auden und Chester Kallman. Musik von Hans Werner Henze. Deutsche Fassung von Ludwig Landgraf unter Mitarbeit von Werner Schateli und dem Komponisten, Mainz: Schott 1961, 64 S.

Die Hochzeit des Figaro. Komische Oper in vier Akten von Wolfgang Amadeus Mozart. Text von Lorenzo Da Ponte. Deutscher Text von Karl Wolfskehl. Nachwort von Klaus Schultz (Marbacher Schriften, hg. vom Deutschen Literaturarchiv), Marbach am Neckar 1978, 108 S.

Abschlussarbeiten zum Libretto

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

ESTHER HUSER, „*Wahnsinn ergreift mich – ich rase!*“ *Die Wahnsinnsszene im Operntext*, Diss. Philos. Fakultät der Universität Freiburg (CH), Betreuer: HARALD FRICKE, 240 S., abrufbar unter <http://ethesis.unifr.ch/theses/downloads.php?file=HuserE.pdf>

„Der erste Schritt dieser Untersuchung bestand in der Zusammenstellung einer Materialsammlung von rund 400 in der Literatur erwähnten Wahnsinnsszenen. Eine daraus entnommene Teilmenge von 172 Werken mit insgesamt 193 Wahnsinnsszenen bildet die Basis für eine explorative, deskriptiv-statistische Datenanalyse, deren Zweck es ist, die bisher mehrheitlich subjektiven Kriterien für eine Definition der Wahnsinnsszene zu objektivieren (...) In einem weiteren Schritt wurde ein Kodiersystem als Grundlage für die Datenanalyse entwickelt. Dieses Kodiersystem erlaubte die Identifikation von Gemeinsamkeiten und Strukturen in den Texten. Es enthält rund 70 Kategorien verschiedener Hierarchiestufen mit insgesamt rund 22.000 Einträgen. (S. 203)“

Zunächst (S. 17-69) wird die Entwicklung der Wahnsinnsszenen vom 17. bis zum 20. Jh. verfolgt (17. Jh.: überwiegend männliche Wahnsinnige in komischen Szenen der venezianischen Oper; 18. Jh.: weniger komische Szenen (ca. ein Drittel), viele Beispiele (fast ein Drittel) aus den 90er Jahren; 19. Jh.: vor allem weibliche Figuren verfallen dem Wahnsinn; 20. Jh.: wieder mehr männliche Wahnsinnige, häufig tragisches Ende, vgl. S. 203-205). Die folgenden Kapitel sind „psychopathologischen Symptomen“ (S. 71-96) und „Ursachen“ (S. 97-121; u.a. zum „Liebeswahn“, S. 99-106) des Opernwahnsinns, „expliziter“ (S. 123-140, vor allem „Selbstcharakterisierungen“) und „impliziter Figurencharakterisierung im Wahnsinnstext“ (S. 141-169) gewidmet: „Das häufigste [implizite] Merkmal sind Situationsverkennungen wie Halluzinationen oder Visionen, gefolgt von Affektausrufen und wirrem Sprechen. Direkte Eingriffe in die formale Ebene der Sprache sind eher selten“ (S. 206); nur knapp ist vom „Verhältnis der Geschlechter“ die Rede (S. 171-175, außer im 19. Jh. sind die meisten Wahnsinnigen männlich), das letzte Kapitel (S. 177-202) fragt nach Möglichkeiten der Genesung, geht auf die (wenigen) Ärzte, die (nur im 19. und 20. Jh.) Wahnsinn behandeln, die (seltenen) 'Irrenhaus'-Szenen und die Narrenfiguren ein. Insgesamt scheinen „die Veränderungen im Musiktheater über die Zeitachse gesehen zu weit reichend, als dass alle Wahnsinnsszenen in einer einzigen Kategorie zusammengefasst werden konnten, und die Vielfalt und die Zahl der Wahnsinnsszenen [sind] zu groß, als dass sich unter diesem Begriff – wie manchmal üblich – nur die 'gran scena' der Sopranistin des 19. Jhs subsumieren ließe“ (S. 208).

„Toll, aber weise, ja!“ – Improvisiert Ariadne?

In seinem Beitrag zum Programmheft der Salzburger Festspiel-Produktion der *Ariadne auf Naxos* („Das Nachspiel wird Vorspiel“ oder „Fluch allen Umarbeitungen“? Zum Verhältnis von „Vorspiel“ und „Oper“ in Ariadne auf Naxos, Programm Salzburger Festspiele 2001, S. 27-36) begründet der Dramaturg und Co-Regisseur SERGIO MORABITO seine These, daß „die Dramaturgie der ‘Oper’ der im ‘Vorspiel’ geweckten Erwartung auf ein halbimprovisiertes Pasticcio in keiner Weise entspricht“ u.a. mit einer Replik Ariadnes: Diese

greift etwa eine Äußerung der Komödianten auf: *als hätte sie die letzten Worte* – „Ganz sicher, sie ist toll.“ – *in ihren Traum hinein gehört* (so die Regieanweisung), entgegnet sie: „Toll, aber weise, ja!“ – unter der Voraussetzung, daß hier eine durchkomponierte Partie zur Darstellung gebracht wäre, ein undenkbarer Vorgang! Hier reagiert nicht die Primadonna des „Vorspiels“ auf den despektierlichen Kommentar zweier Spaßmacher, sondern die träumende Ariadne ist es, die sich verwarlt. (S. 28)

In der brieflichen Diskussion mit SERGIO MORABITO über meine abweichende Deutung der *Ariadne*, und noch in der Publikation (Der Rosenkavalier und Ariadne auf Naxos *als Theater über Theater*, in: Richard Strauss und das Musiktheater (...) hg. von JULIA LIEBSCHER, Berlin 2005, S. 183-197, speziell S. 193f.; vgl. hier 13,57) vermochte ich dieses Argument nicht zu entkräften. Erst bei Lektüre eines Beitrags von JOACHIM HERZ (*Ariadne auf Naxos – eine improvisierte Collage*, Richard Strauss Blätter N.F. 55 (2006), S. 34-41) fand ich die Lösung, die ich im folgenden zur Diskussion stelle.

Der Gesang in der Oper, das darf als bekannt vorausgesetzt werden, ist eine Konvention wie die Versform im Sprechdrama. Mit anderen Worten: Wenn Thomas Hampson als Don Giovanni die sogenannte Champagner-Arie singt, weiß Hampson, daß er singt, die Figur Don Giovanni weiß es nicht; wenn der Verführer Donna Elviras Zofe ein Ständchen bringt („Le finestre son queste. Ora cantiamo“), ist das anders. Das erste Beispiel könnte man als *Singen-Sprechen*, das zweite als *Singen-Singen* klassifizieren¹.

Natürlich handelt es sich auch bei den Dialogen zwischen dem Komponisten und Zerbinetta, dem Musiklehrer und dem Tanzmeister etc. im *Ariadne*-Vorspiel um Singen-Sprechen, gegenüber Singen-Singen, wenn der Komponist improvisiert: „Du, Venus’ Sohn – gibst süßen Lohn / Für unser Sehnen und Schmachten!...“ In der ‘Oper’ liegen die Dinge komplizierter: Wenn Deborah Polaski als Primadonna, die in der Oper des fiktiven Komponisten die Ariadne spielt, singt: „Es gibt ein Reich, wo alles rein ist...“, wissen Frau Polaski und die von ihr verkörperte Primadonna, daß sie singen, nur Ariadne weiß es nicht: also *Singen-Singen-Sprechen*. Wenn Harlekin Ariadne durch ein „kleines Lied“ aufzumuntern versucht („Lieben, Hassen, Hoffen, Zagen...“), wissen sowohl der Sänger und der von diesem verkörperte Schauspieler (‘Harlekin’) als auch die von diesem Schauspieler dargestellte Commedia dell’arte-Figur (Harlekin), daß sie singen, es handelt sich somit um *Singen-Singen-Singen*. Zerbinettas Aufforderung an ihre Mitspieler „Ach, so versucht doch ein kleines Lied!“ wäre dagegen als *Singen-Sprechen-Sprechen* zu bezeichnen: ‘Zerbinetta’, die „immer nur sich selber spielt“ (so der Tanzmeister im ‘Vorspiel’) ist Schauspielerin, keine Sängerin; weder ‘Zerbinetta’ noch die von ihr verkörperte (Commedia dell’arte-)Figur Zerbinetta neh-

¹Zwischen *chanter pour parler* und *chanter pour chanter* unterschied schon Grétry, vgl. auch TH. BETZWIESER, *Sprechen und Singen. Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*, Stuttgart – Weimar 2002, S. 41 (dazu hier 10,23f.).

men das ihnen eigene Ausdrucksmedium als Gesang wahr, das tun nur Natalie Dessay (oder wer immer 'Zerbinetta'/Zerbinetta spielt) und natürlich das Publikum.

Der geneigte Leser ahnt zweifellos, worauf ich hinaus will: Natürlich kann die Primadonna, die die Ariadne singt (Singen-Singen-Sprechen), aus ihrer Rolle fallen und den improvisierenden Schauspielern, von deren respektloser Bemerkung¹ (Singen-Sprechen-Sprechen) sie sich beleidigt fühlt, ihrerseits mit einem *gesprochenen* Satz antworten, der dann ein metatheatraler Kommentar der Sängerin zu ihrer Rolle, nicht eine Selbstcharakterisierung (oder Selbstverteidigung) der Figur wäre. Bei der Vertonung freilich läßt sich der Unterschied zwischen Singen-Singen-Sprechen und Singen-Sprechen-Sprechen kaum verdeutlichen; und Richard Strauss mag über die Stelle hinwegkomponiert haben, ohne sich weiter Gedanken zu machen (im Briefwechsel Strauss-Hofmannsthal deutet jedenfalls nichts darauf hin, daß beide jemals über das Verhältnis von Sprechen und Singen in der 'Oper' diskutiert hätten). Hofmannsthals Konzeption aber ist viel stringenter, als heutige Interpreten wahrhaben wollen².

A.G.

Bamberger Vorträge zum (Musik-)Theater

Organisatoren: Prof. DINA DE RENTHS (Romanistik), THOMAS BAIER (Klassische Philologie), ALBERT GIER (Romanistik), CHRISTOPH HOUSWITSCHKA (Anglistik), FRIEDHELM MARX (Germanistik), PETER THIERGE (Slavistik), MARTIN ZENCK (Historische Musikwissenschaft) .

Nr. 25 (20.6.2006) ADRIAN LA SALVIA (Erlangen), *Da Pontes Londoner Libretti (1794-1804)*

„Der Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann“ (Francis Picabia).

Seinen Nachruhm als Bühnenautor verdankt Lorenzo Da Ponte bis heute seinen Mozart-Libretti. Einschließlich der Übersetzungen und Bearbeitungen schrieb Da Ponte jedoch insgesamt über 40 Libretti, die meisten davon für das Haymarket Theatre. Da Pontes Londoner Libretti sind bislang noch weitgehend unerforscht. Betrachtet man seine Bühnenwerke im Zusammenhang, so überraschen die konstanten Richtungswechsel. Das Hauptaugenmerk der späten Londoner Libretti gilt der Tragédie en musique. Da Ponte in London – ein Kosmopolit und künstlerischer Grenzgänger.

¹Zerbinetta und ihre Partner sind hervorragend aufeinander eingespielt; daß Brighella und Truffaldin ihre Kommentare zu Ariadnes Kummer („Und schwer, sehr schwer zu trösten, fürchte ich!“ bzw. „Ganz sicher, sie ist toll!“) unisono sprechen, ist als einstudierter komischer Effekt zu verstehen (selbstverständlich setzt Improvisation voraus, daß man sich vorher über bestimmte Interaktionsmuster verständigt).

²Anders liegt der Fall, wenn Echo „seelenlos wie ein Vogel“ die Melodie von Harlekins Lied wiederholt: Hier kommt es wirklich zu musikalischer Interaktion zwischen der Opera- und der Commedia-Truppe (worauf MORABITO – wie andere vor ihm, vgl. auch HERZ, a.a.O. – hinweis(en), vgl. GIER, a.a.O., 194n66), aber man darf einer ausgebildeten Sängerin wohl zutrauen, daß sie eine relativ einfache Melodie nach einmaligem Hören nachzusingen vermag.

Nr. 26 (27.6.2006) ANDREA BAGORDO (Freiburg i.Br. / Bern), *Die griechische Tragödie in der Oper*

Die Rezeption antiker Stücke im modernen Musiktheater erreicht einen Höhepunkt im 17. Jh., als sich Librettisten aus den unterschiedlichsten kulturellen Gründen literarisch fixierter Texte verwandeln, sie aktualisieren und in vertonbare Texte verwandeln. Im Vortrag wurden folgende Fragen diskutiert: Welche Stoffe waren auf der Opernbühne erfolgreich, wie gestaltete sich das Verhältnis zwischen antiker und zeitgenössischer Literatur, wie reflektierte die einschlägige Traktatliteratur die Tragödienrezeption, welche Antworten wurden vom Beginn der Operngeschichte bis zu ihrem 'Revival' im 20. Jh. auf die alte Kontroverse über den Vorrang des Textes oder der Musik (*prima la musica, poi le parole...*) gegeben?

Nr. 27 (11.7.2006) THORSTEN PREUSS (Erlangen), *Machwerk oder Meisterwerk? Die Rezeption der Oper Die Verurteilung des Lukullus von Bertolt Brecht und Paul Dessau als Spiegel deutsch-deutscher Geschichte*

Verboten, zensiert, tabuisiert – wenige Werke Bertolt Brechts haben eine so wechselhafte Rezeption erlebt wie sein *Lukullus*, der in der Vertonung durch Paul Dessau 1951 der berüchtigten „Formalismus“-Kampagne in der DDR zum Opfer fiel. Nachdem sich Brecht und Dessau auf Drängen der Staatsführung zu Änderungen bereit erklärt hatten, stand das Stück im Westen unter Ideologieverdacht, während es im Osten ab Ende der 50er Jahre zu einer der meistgespielten zeitgenössischen Opern avancierte. Die turbulente Rezeptionsgeschichte (in Parodien und Kontrafakturen, auf den Bühnen, im Wissenschaftsbetrieb) belegt, dass für Kanonisierungs- wie Entkanonisierungsprozesse literaturexterne, weltanschauliche oder politische Faktoren eine mindestens ebenso bedeutende Rolle spielen wie ästhetische Kriterien. Der Fall *Lukullus* wird so zum Spiegelbild eines gewichtigen Kapitels deutsch-deutscher Geschichte.

Nr. 28 (7.11.2006) PETER P. PACHL (Berlin), „Und was du da wieder aufgebaut! Vierzig Märchen zusammengebraut!“ *Siegfried Wagners ungewöhnlicher Märchen-Digest in Opernform*

Siegfried Wagner, der 1869 in Tribschen geborene Sohn Richard Wagners und Enkel Franz Liszts, hat mehr Opern komponiert als sein Vater. Zumeist bewegen sich die Stoffe in Bereiche der Psychologie und Parapsychologie. Aufgrund seines Opernerstlings *Der Bärenhäuter*, dessen Erfolge um die Wende zum 20. Jh. die Aufführungszahlen Mozarts, Verdis und Richard Wagners überrundeten, wurde ihm jedoch der Stempel des Märchenopernkompagnisten aufgedrückt. Um zu zeigen, was er unter einer Märchenoper verstehe, komponierte er als elftes Bühnenwerk *An Allem ist Hütchen Schuld!*, eine überbordende Collage von über 49 Märchelementen. In diesem Märchenverwirrspiel tritt Siegfried Wagner auch als dramatische Person auf und streitet mit Jacob Grimm, der ihm vorwirft: „Und was du da wieder aufgebaut! Vierzig Märchen zusammengebraut!“

RADAMES, ein elektronisches Archiv für die Opernforschung¹

Die ihrem Wesen nach interdisziplinäre Opernforschung hat es bekanntlich mit einer kaum überschaubaren Fülle disparater Quellen zu tun. Zwar gibt es für viele frühe Opern nicht mehr als einen Libretto-Druck, aber wer sich z.B. für Verdis *Don Carlo* interessiert, muß nicht nur mehrere unterschiedliche Fassungen von Textbuch und Partitur, die Korrespondenz Verdis mit Librettisten, Theatern und Verlagen, Bühnenbildentwürfe, Kostümfigurinen und Pressekritiken der Uraufführung, Memoiren der beteiligten Sänger etc. studieren; für Inszenierungen aus späterer Zeit gibt es zusätzlich Photos, Ton- und Video-Aufzeichnungen, Programmbücher, Presse-Interviews des Regisseurs, des Dirigenten und der Sänger etc.etc. Dieses Material ist auf unterschiedliche Sammlungen und Archive verteilt (vgl. POMPILIO, S. 352), Quellenstudien sind daher mühsam und zeitaufwendig.

Das von LORENZO BIANCONI und ANGELO POMPILIO (Dipartimento di Musica e Spettacolo der Universität Bologna) konzipierte Projekt *RADAMES* – „Repertoriazione e Archiviazione di Documenti Attinenti al Melodramma E allo Spettacolo“ soll hier Abhilfe schaffen. Als Gesamtkatalog zeigt *RADAMES* auf einen Blick, welche Text-, Bild- und Tondokumente für eine bestimmte Oper in den angeschlossenen Archiven verfügbar sind; auf digitalisierte Quellen kann direkt zugegriffen werden. Informationen über die Anlage der Datenbank und die verwendete Software finden sich in einem Artikel von ANGELO POMPILIO². GIORGIO PAGANNONE³ erörtert (ausgehend von Verdis *Otello*) die Probleme, die sich bei einer vom Libretto ausgehenden, aber natürlich auch die musikalische Struktur berücksichtigenden Segmentierung (als Grundlage einer einheitlichen Track-Einteilung) ergeben; hier zeigt sich, daß die Datenbank „anche solo all’atto d’essere concepito e sperimentato ci ha fatto comprendere meglio com’è fatta l’opera in musica“, wie LORENZO BIANCONI in seiner Einleitung (S. 345-351, Zitat S. 351) feststellt.

Die aktuelle Internet-Präsentation (<http://radames.muspe.unibo.it>) läßt deutlich erkennen, daß *RADAMES* noch im Aufbau ist: Für Pietro Metastasio z.B. findet man zwar 112 Einträge, aber die meisten *schede* bieten nur den Titel der Oper, den Namen des Komponisten, das Uraufführungsdatum und das Personenverzeichnis. Die nachgewiesenen Dokumente scheinen mehr oder weniger zufällig ausgewählt; am weitesten ist der *Otello*-Eintrag gediehen. Das Programm ist so benutzerfreundlich, daß selbst ein elektronischer Ignorant wie ich ganz gut damit zurechtkommt. Sollte *RADAMES* irgendwann auch nur eine repräsentative Auswahl der Quellen zum gängigen Opernrepertoire (vgl. BIANCONI, S. 346f.) bieten, wäre es ein

¹Vgl. LORENZO BIANCONI / ANGELO POMPILIO / GIORGIO PAGANNONE, *RADAMES: prototipo d’un repertorio e archivio digitale per il melodramma*, *Il Saggiatore musicale* 11 (2004), S. 345-394.

²Vgl. ebd., S. 351-363.

³Ebd., S. 363-394.

ungemein nützliches Hilfsmittel für alle Opernforscher. Ob die Arbeiten weitergeführt werden können, hängt allerdings davon ab, ob sich auch außerhalb Italiens Kooperationspartner finden; Interessenten mögen sich bitte mit dem Team in Bologna in Verbindung setzen.

Kontaktadresse: Prof. LORENZO BIANCONI, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo, Via Barberia 4, I-40123 Bologna; lorenzo.bianconi@unibo.it

Tagungen

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

14.-16.7.2006, München: Das Musikleben am Hof von Kurfürst Max Emanuel (veranstaltet von der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e.V. und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Univ. Bayreuth, Tagungsleitung: STEPHAN HÖRNER und SEBASTIAN WERR; u.a. B. JAHN, *Die Oper als politisches Medium. Funktionen des Musiktheaters am Hof Max Emanuels*; B. ZUBER, *Wittelsbacher Musik-(Theater) im niederländischen und französischen Exil. Zu den Aufführungen von Pietro Torris Opern und Oratorien zwischen 1704 und 1715*; TH. BETZWIESER, *Torris musikdramatische Anfänge in Brüssel*; M. JAHRMÄRKER, *Französische Stilzitate in Torris Münchner opere serie*; C. TIMMS, *On Stefanni's Munich Operas*; S. DÖHRING, *Steffanis Niobe*)

15.-18.8.2006, Salzburg: Musiktheater der Gegenwart. Text und Komposition, Rezeption und Kanonbildung. Mit einem Schwerpunkt: Die Salzburger Erstaufführungen in Theater und Musiktheater (veranstaltet von der Internationalen Salzburg Association und der Universität Salzburg in Zusammenarbeit mit den Salzburger Festspielen und der Universität Mozarteum, Salzburg; u.a. TH. HIRSBRUNNER, *Musiktheater der Gegenwart – ein Überblick*; A. STOLLBERG, „*Let's make an opera*“: *Englisches Musiktheater von Benjamin Britten bis Thomas Adès und die Ästhetik des well made play*; W. BERNHART, *Zur Konstitution und Rezeption zeitgenössischer englischer Literaturopern*; FR. PIONTEK, *Zweierlei Mysterienspiel. Bruchstücke einer Salzburger Dramaturgie: Carl Orffs De temporum fine comedia und Kaija Saariahos L'amour de loin*; S.B. WÜRFEL, *Revolution und Reaktion in der Oper: Gottfried von Einems Dantons Tod im Lichte unserer Erfahrung*; D. BATRAM, *Verständnisproblem? Staud und Grünbein schreiben die Oper Berenice*; B. VON HAKEN, *Oper als die Suche nach der O-*

per: L. Berio / I. Calvino, *Un re in ascolto*; TH. AMOS, *Calvino hört Shakespare: Un re in ascolto als postmoderne Oper*; G. HERZFELD, *Von undurchdringlichem Selbst zu undurchdringlichem Unselbst durch Weder. Zu Morton Feldmans 'Oper' Neither nach einem Text von Samuel Beckett*; J. HINTERBERGER, *Der gute Gott von Manhattan: Ingeborg Bachmann / Adriana Hölszky*; M. KOSTAKEVA, *Der gute Gott von Manhattan von Ingeborg Bachmann / Adriana Hölszky*; S. STAUSS, „*Lyrisches Drama*“? *Kaija Saariahos L'Amour de loin im Spiegel des 19. Jhs*; TH. HIRSBRUNNER, *L'amour de loin und Adriana Mater, die beiden Opern von Kaija Saariaho. Ein Vergleich*; S. FIELITZ, *Shakespeares Werke im Musiktheater der Gegenwart: Hans Werner Henzes Oper Venus und Adonis (1997)*; S. CHOKI, *Gogo no eiko: Die japanische Fassung der Oper Henzes. Verständnis, 'Missverständnis' und Verständlichkeit von Yukio Mishimas Erzählung*; M. BLAHYNKA, *Exotismus in Henzes Oper L'Upupa und der Triumph der Sohnesliebe und ihre Salzburger Inszenierung*; P. WITTIG, *Text: Hofmannsthal, Musik: Kein Strauss: Das Bergwerk zu Falun von Rudolf Wagner-Régeny (UA Salzburg 1961)*; L. LURAGHI, *Marco Tutinos Oper Vita*; H. LEHMANN, *Adama-Zaïde: eine Oper zwischen Klassischer und Neuer Musik*; D. BUSCHINGER, *Die Uraufführungen in Paris seit 1960*; P. REVERS, *Messiaens Saint François d'Assise*; I. COMISSO, *Prometeo. Tragedia dell'ascolto: Luigi Nonos Verarbeitung des Prometheus-Mythos in der Hörtragödie*; J. LIEBSCHER, *Die Liebe der Danae von Richard Strauss*; CL. KÜSTER, „*Die ganze großspur'ge Welt ist ein Narrenhaus*“. *Die moderne Oper, ihr Text und die Gesellschaft am Beispiel von Manfred Trojans Was ihr wollt*; O. PANAGL, *Reaktion, Restauration und Rehabilitation: Rund um die späte Erstaufführung von Pfitzners Palästrina bei den Salzburger Festspielen 1955*; I. RENTSCH, *Ein sportliches Luftschloß. Jürg Wyttenbachs Hors jeux und das 'instrumentale Theater'*; VL. ZVARA, „*Er hat den Eisernen Vorhang gelüftet*“: *Konzept und Erfolg des Opernkomponisten Jan Cikker*; J. MAEHDER, *Untersuchungen zum Musiktheater Aribert Reimanns – musikalische Dramaturgie in Lear und Die Gespenstersonate*; J. HEINZELMANN, *Die Dramaturgie von HK Grubers Musiktheater*; U. MÜLLER, *Musiktheater der Gegenwart: Tendenzen in der Gattung Musical*

Nov. 2006 – Juni 2007, Paris [Société d'Histoire du Théâtre, BnF, 58, rue de Richelieu]: *Histoire du spectacle vivant (XIXe–XXe siècles)* (Organisation JEAN-CLAUDE YON und GRAÇA DOS SANTOS; acht Vorträge, u.a. C. AUTHIER, *De Tancredi à Norma: Portrait d'une des premières divas de l'opéra: Giuditta Pasta (1797-1865)*, 21.3.2007; P. BERTHIER, *Gautier spectateur. Autour de la publication du Tome I^{er} (1835-1838) de la critique théâtrale de Théophile Gautier*, 23.5.2007)

24.–26.11.2006, Bologna: *Decimo Colloquio di Musicologia del Saggiatore Musicale* (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo; u.a.

M. RIZZUTI, *I musical di Weill tra Times Square e Lincoln Center*; N. BADOLATO, *Sulle fonti dei drammi musicali di Giovanni Faustini: alcuni esempi di ars combinatoria*; M. CURNIS, „*Calisto alle stelle*“: motivi ovidiani e metamorfosi dello spazio nell'opera barocca veneziana; L. MATTEI, *Non solo Mozart: Le nozze di Figaro celebrate da Paer (Parma 1794)*; P. CIARLANTINI, *L'opera comica in Italia in età preverdiana (1824-1840): tipologia dei soggetti e circuito produttivo*; E. PULIGNANO, *Puccini e la „solita forma*“; M. ZICARI, „*The Land of Song*“: critica e recezione dell'opera italiana a Londra alla fine dell'800

25./26.11.2006, Komische Oper Berlin: „**Realistisches Musiktheater**“ – **Geschichte, Erben, Gegenpositionen** (Kolloquium des Instituts für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin und der Komischen Oper Berlin, Konzeption: CL. RISI, R. SOLLICH, W. HINTZE; „Walter Felsensteins Wirken als Gründer und Leiter der Komischen Oper Berlin, seine theoretischen Reflexionen zum Konzept des „realistischen Musiktheaters“ sowie die Auswirkungen auf die nachfolgenden Entwicklungen der Ästhetik der Operninszenierung bis zur Gegenwart sollen neu beleuchtet werden“).

14.–18.2.2007, Université François-Rabelais, Tours: **Hernani – Ernani. 4 siècles d'opéra italien inspirés par la littérature française** (Comité scientifique: S.L. BALTHAZAR, D. COLAS, F. DELLA SETA, A. DI PROFIO, A. GERHARD, R. STROM; „A la lumière des développements récents de la recherche en dramaturgie musicale, en études interculturelles et intermédiaires, le colloque se propose d'examiner les multiples questions auxquelles se confrontaient traducteurs, adaptateurs, librettistes et compositeurs dans leur réécriture de pièces, romans ou poèmes français pour la scène lyrique italienne“; Kontaktadresse: diprofio@univ-tours.fr).

2./3.7.2007, University of London, Institute of Musical Research – Institute of Germanic & Romance Studies: **Words and Notes in the Nineteenth Century** (Kontaktadresse: valerie.james@sas.ac.uk)

Focusing on a century that fostered a growth industry in musical writing of many kinds (musical novels, programme notes, musical poetry, music appreciation texts, journalism, scientific treatises, biography, etc.), this conference seeks to address three main questions. How is music conceptualized in various textual situations/locations between c.1789 and 1914? How can we best approach the relationships between music and texts? In what ways might comparative study of different languages, genres or cultural contexts help us explore the workings of word-music relationships?

Lektüre-Notizen

(Von den Autoren übersandte Arbeiten sind mit * gekennzeichnet)

Metzler Lexikon Theatertheorie, hg. von ERIKA FISCHER-LICHE, DORIS KOLESCH und MATTHIAS WARSTAT, Stuttgart – Weimar: Metzler 2005, VIII + 400 S.

Um „seine Leserinnen und Leser in heutige Theoriedebatten einzuführen“, will dieses „Studienbuch“ „für die heutige Diskussion besonders wichtig erscheinende Begriffe“ mit der gebotenen Ausführlichkeit darstellen (vgl. das Vorwort, S. V). Unter den etwas mehr als 100 Stichwörtern sind natürlich „Ereignis“, „Körperlichkeit“, „Postdramatisches Theater“, „Präsenz“, „Ritual“ und „Theatralität“, aber auch „Apollinisch/Dionysisch“, „Katharsis“, „Komisches“ oder ein sehr informativer Artikel zur „Tragik“, dann natürlich „Aufführung“, „Drama/Dramentheorie“, „Inszenierung“, „Schauspieler“ und „Schauspieltheorie“, „Unterhaltung“ (ca. zwei etwas kopflastige Seiten, die das musikalische Unterhaltungstheater nicht erwähnen) und auf gut zwanzig Seiten „Theateranthropologie“, „Theaterbegriffe“, „Theaterhistoriographie“, „Theaterikonographie“, „Theaterpädagogik/Theatertherapie“ und „Theaterwissenschaft“. Wer z.B. „Theatersport“ vermisst, findet (vielleicht nicht auf Anhieb) sechzehn Zeilen darüber im Artikel „Interkulturalität“ (S. 156).

Auch das Musiktheater ist berücksichtigt, wird allerdings meist recht kurz abgehandelt. CLEMENS RISI geht im Artikel „Oper“ (S. 228-231) ausführlich auf die Anfänge der Gattung ein und plädiert für eine „Musiktheater-Wissenschaft, die nicht von der traditionellen, werkorientierten, das heißt partiturn-, also schriftorientierten Analyse ihren Ausgang nimmt, sondern das Bewusstsein einer gesteigerten Relevanz der Aufführungsdimension in eine Analyse überführt, die die Wahrnehmung aller drei die Oper konstituierenden Elemente – (aufgeführter) Text, Musik und Szene – in der Simultaneität ihrer Erscheinung berücksichtigt“ (S. 231). So wundert man sich nicht, daß ein Artikel 'Libretto' fehlt; über die verschiedenen Verwendungen des Begriffs 'Musiktheater' informiert klar und konzis der Artikel „Musik“ von RISI und ROBERT SOLLICH (speziell S. 210-212). Der knappe Artikel „Singstimme/Gesangstheorien“ von SONJA GALLER und RISI (S. 302-305) kann Phänomene wie Kastratengesang, Vorliebe für dramatisch expressive Stimmen im 19. Jh. oder Sprechgesang nur abhaken. FRIEDEMANN KREUDER informiert im Artikel „Gesamtkunstwerk“ (S. 127-129) differenziert über Wagners Konzeption (spricht allerdings – Französisch ist Glückssache – von der „Grande Opéra“, S. 127). Manchmal würde man sich etwas mehr Ausgewogenheit wünschen: PETER W. MARX widmet im acht Seiten füllenden Artikel „Gattungstheorie“ dem Musiktheater nicht einmal 20 Zeilen (S. 114). Andererseits ist, was in Artikeln wie „Geste/Gestus“ (S.129-136), „Mimesis“ (S. 201-208) oder „Raum“ (S. 260-267) ohne expliziten Bezug zum Musiktheater ausgeführt wird, natürlich dennoch relevant auch für die Opernforschung.

**Palabra y música*. Edición a cargo de ANNE MARIE REBOUL. Con la colaboración de: ARNO GIMBER y ANA ISABEL FERNÁNDEZ VALBUENA, Madrid: Facultad de Filología. Departamento de Filología Francesa. Universidad Complutense de Madrid 2005, 402 S.

Die 30 Beiträge des vorliegenden Sammelbandes befassen sich mit unterschiedlichen Aspekten des Verhältnisses von Sprache und Musik. Die erste von vier Sektionen ist **Problemas conceptuales e históricos** gewidmet (sechs Aufsätze, u.a. zu V. Galileis *Dialogo della musica antica et della*

hegeliana, el marxismo (...) en algunas casos, como es el caso de Brecht respecto de John Gay, ha tomada la mala hierba creyendo que era el árbol de la vida“ (S. 390).

Musicorum [Bd IV] 2005, Tours: Presses Universitaires François-Rabelais 2006, 242 S.

Das Rahmenthema des vierten Jahresbands von *Musicorum* (vgl. zuletzt hier 12,22f.) lautet **Le compositeur face au texte**; er enthält elf Aufsätze frz., engl. und dt. Forscher, die dem Vorwort der Bandherausgeber LAURINE QUETIN und DENIS VERMAELEN (S. 5-7) zufolge „une série d'aperçus fragmentaires, non nécessairement homogène, à seule fin d'amorcer une réflexion qui sera poursuivie dans de prochaines numéros“ darstellen.

GERARD LOUBINOUX (*Le texte face au compositeur*, S. 9-30) sucht in der Oper Bruchstücke einer großen Konfession: „Le texte dramatique (...) offre au compositeur l'opportunité de formaliser dans un réseau symbolique l'expression des indicibles qui le travaillent et alimentent son écriture propre“ (S. 20). Seine scharfsinnigen Beobachtungen abstrahieren vom Überpersönlichen musikalischer 'Diskurse' (die zweifellos noch schwerer zu fassen sind als sprachlich vermittelte Diskurse im Sinne FOUCAULTS); die Beispiele (von Mozart bis Janáček) gehören sämtlich einem 'langen 19. Jh.' an, so daß sich die Frage stellt, ob die „constantes personnelles“ (S. 15) in der musikalischen Sprache der Oper schlechthin oder nur in jener der bürgerlichen Oper nachweisbar sind. [Problematisch scheint im Licht der neueren Forschung das Verständnis Offenbachs als eines vom Drang nach Höherem besessenen Gebrauchsmusikers, S. 15.]

PASCAL BALIN (*Les sources antiques des Horaces et des Curiaces*, S. 31-39) weist auf die antiken Zeugnisse (Livius, Dionysios von Halikarnaß) und (im Anschluß an DUMÉZIL) auf die mythischen Wurzeln der Geschichte hin. – CÉCILE CHAMPONNOIS (*Les Horaces et les Curiaces. Les Lumières et l'histoire romaine*, S. 41-84), behandelt Voltaires Kommentar zu Corneilles *Horace* (S. 42-44), Noverres Ballett (Wien 1774, Paris 1777, S. 46-50) und Davids Gemälde *Le serment des Horaces* (S. 50-57; zu Sedaines Einfluß auf David S. 50f., 55); vor der Uraufführung von Salieris *Horaces* (1786, vgl. S. 57f.) wurde der in Guillaards Libretto vorgesehene Suizid Camilles getilgt. Zur je unterschiedlichen Charakterisierung der Figuren in den verschiedenen Fassungen S. 59-73. – LAURINE QUETIN (*Les Horaces d'Antonio Salieri et la nouvelle sensibilité musicale européenne*, S. 85-106) fragt nach den Gründen für den Mißerfolg der *Horaces* (S. 86): Die Adaptation einer Tragödie für die Opernbühne sei als 'Sakrileg' empfunden worden (S. 92); Salieris „nouvelle approche scénique“ (S. 94) habe das Publikum überfordert.

TARCISIO BALBO (*La costruzione dell'intreccio nel dramma per musica del Settecento. Il caso dell'Orlando di Händel*, S. 107-123) vergleicht Capecis *Orlando* für Domenico Scarlatti (1711) mit der Adaptation des Libretts für Händel (1733). Weil nur fünf (statt sechs) Sänger, darunter ein Baß, zur Verfügung standen, trat der Magier Zoroastro an die Stelle des Paares Isabella – Zerbino (S. 107, 109). Ausgehend von G. DE VANS Studie zur Intrige bei Metastasio (S. 109f., vgl. unten 27) zeigt BALBO, daß Händels *Orlando* nicht mehr nur Subjekt der *azione principale*, sondern auch Objekt der *azione d'intreccio* ist (S. 114); die (von Capeci nicht in Frage gestellte) Allmacht der Liebe werde dank Zoroastro durch die Macht der *ragione* aufgewogen (S. 119).

PIERRE DEGOTT (*Création, re-création et/ou récréation: deux „traductions“ anglaises de Richard Cœur-de-lion (1784)*, S. 125-142), zu den 1786 im Abstand von einer Woche in London aufgeführten Adaptationen von L. McNally (mus. Einrichtung W. Shield) und J. Burgoyne (mus. Einrichtung Th. Linley): die (wesentlich freiere, S. 127) Bearbeitung von McNally für Covent Garden orientiert sich an der Ästhetik der it. Oper (S. 128), während Burgoynes Version für das Drury Lane Theatre Grétrys „veine romantique“, seinen „côté beethovenien“ (S. 130) betont. Beide Übersetzer rühmen die englische Nation (S. 130-133); die originellere (S. 138) Fassung McNallys betont die autoreferentielle Funktion der Musik (Blondels Lied, S. 134), zugespitzt zum Lob der Musik Englands (S. 135).

JULIAN RUSHTON (*Berlioz, Irlande and English*, S. 143-157), zum Zyklus der *Neuf Mélodies irlandaises* op. 2 (1830) auf Texte von Thomas Moore (frz. Fassung von Thomas Gounet), speziell zur (fehlerhaften) Prosodie der engl. Version und zum Verhältnis der Erstauss. zur Fassung von 1849.

ARNOLD JACOBSHAGEN (*Der librettierende Komponist. Leoncavallo, Wagner und der Historismus*, S. 159-183) weist am Beispiel von *I Medici* „die Tendenz der it. Wagner-Rezeption im späten 19. Jh.“ nach, „in Wagner einen Nachfolger Meyerbeers zu sehen“ (S. 164), und behandelt dann das vor allem von den *Meistersingern* inspirierte (S. 169ff.) Auftragswerk *Der Roland von Berlin* als Beispiel für „die wirklich außergewöhnliche Begabung [Leoncavallos], Musik über Musik zu schreiben“ (S. 179).

NICOLAS MORON (*Les origines akkadiennes de Sept, ils sont sept de Serge Prokofiev*, S. 185-201) verfolgt die Geschichte des Textes zurück, der Prokofievs 'Beschwörung' (bzw. Chor-Kantate *Sept, ils sont sept* (JA 1924, zweite Fassung von 1933, vgl. S. 185f.) zugrundeliegt: Das in zwei Fassungen (1908 und 1915) veröffentlichte Gedicht *Akkadische Inschrift* von K. Balmont (S. 189f.) basiert auf einer Keilschrift-Tafel (heute im British Museum), deren Text mehrfach (auszugsweise schon 1874 von dem frz. Assyriologen François Lenormant, S. 192-194, und im gleichen Jahr von W.H.F. Talbot, S. 196) veröffentlicht wurde.

DENIS VERMAELEN (*Le rossignol et la mort*, S. 203-227), zu Alban Bergs Lied op. 2 Nr. 4 auf einen Text von Alfred Mombert (*Warm die Lüfte*), gedeutet als „l'œuvre que Berg a écrite en réponse à *Erwartung*“ (S. 215), und zu den einkomponierten Hinweisen auf den Adressaten (Initialen Schönbergs und Bergs, etc.).

ALBERT GIER (*Der Komponist als Arrangeur. Luigi Nono, Intolleranza 1960 – Luciano Berio, Un re in ascolto*, S. 229-242) führt zunächst einige neuere Beispiele für Textcollagen im Musiktheater an (S. 229-231) und zeigt dann an zwei Beispielen, wie Komponisten nicht ihren Vorstellungen entsprechende Textvorlagen nach dem Collage-Prinzip überarbeiten (Nono / Ripellino) oder ganz neu konzipieren (Berio / Calvino).

Operapoint. Zeitschrift für Oper und Konzert – unabhängig – publikumsnah, Jg. 6 (2006) H. 3, 32 S.

Die Zeitschrift erscheint viermal jährlich (wobei der Umfang der Hefte recht beschränkt ist) und möchte, so ein Werbebrief, eine „wirkungsvolle publizistische Stimme“ des Publikums sein. Verbindungen bestehen zum Bayreuther Forschungsinstitut für Musiktheater. Das Probeheft enthält u.a. ein Interview mit Dominique Meyer, dem Intendanten des Pariser Théâtre des Champs-Élysées (S. 12-14), eine Sammelbesprechung von Opernführern (zu denen W. WILLASCHEKS *Fünfzig Klassiker – Oper*, vgl. S. 6, nur mit Einschränkungen gehören; S. 5-8), Kritiken von Aufführungen in Orange, Chemnitz und vom Rossini-Festival in Bad Wildbad (als repräsentativ wird diese Auswahl kaum gelten dürfen) und CD-Besprechungen (S. 24-27). Die Texte haben die erfrischende, manchmal auch etwas naive Unbekümmertheit, die schreibende Laien und Quereinsteiger auszeichnet („Mancher Gag ist ja ganz lustig, aber man muß es doch nicht übertreiben“, S. 22).

*LORENZO BIANCONI, *Sillaba, quantità, accento, tono*, *Il Saggiatore musicale* 12 (2005), S. 183-218

Die Studie „punta a mostrare affinità e difformità dei sistemi metrici di poesia e musica, e a suscitare in chi legge un'attenta curiosità per le strutture ritmiche intese come feconde risorse artistiche nel teatro d'opera italiano“ (S. 183). Mit vielen schlagenden Beispielen wird zunächst (S. 187-198) die Bedeutung der im Titel genannten Elemente Silbe (bzw. Note), Quantität (bzw. Notenwert), Akzent und Intonation in Verssprache und Musik illustriert. Dem „sistema (...) sillabico-accentuativo“ der it. Metrik (S. 186) steht ein „sistema (...) sillabico-quantitativo-accentuativo“ der

Musik mit dem zusätzlichen Parameter des Takts gegenüber: „nel sistema ritmico-metrico musicale l'elemento accentuativo è a sua volta *subordinato* ad un elemento che nel sistema della versificazione manca del tutto, ossia alla struttura metrica regolare della *battuta*“ (S. 201). Im folgenden werden Beispiele für die Divergenzen beider Systeme analysiert, z.B. die „possibilità di scomporre e redistribuire i versi, attraverso il giuoco delle cesure e l'incastro delle polimetrie in superficie“ (S. 207); es zeigt sich, daß „ritmi poetici costanti possono dar luogo a ritmi musicali irregolari, e ritmi poetici diversi possono dar luogo a ritmi musicali identici“ (S. 209). – Von Verdi („Solera, Cammarano, Pieve sono rassegnati a veder calpestate sotto il rullo compressore dei moduli fissi verdiani ogni e qualsiasi sottigliezza accentuativa“, S. 211) zu Puccini („La coincidenza dell'ictus primario del verso col tempo forte della battuta [die Verdi noch respektierte, S. 213] non sarà più un articolo di fede inviolabile per Puccini“, S. 214) emanzipiert sich die Musik zunehmend von den Versstrukturen. „Nel Novecento l'erosione dell'equivalenza ictus metrico = accento musicale procede di pari passo col progressivo straniamento della musica dalla poesia“ (S. 216).

ULRICH WEISSTEIN, *Word and Music Studies. Selected Essays on Opera*, ed. by WALTER BERNHART (Word and Music Studies, 8), Amsterdam – New York: Rodopi 2006, viii + 383 S.

Nach der Gedenkschrift für CALVIN S. BROWN (vgl. hier 8,16f.) und den gesammelten Aufsätzen von STEVEN PAUL SCHER (hier 12,9f.) legt die International Association for Word and Music Studies (WMA) einen weiteren Band zu Ehren eines der Gründerväter der musikoliterarischen Studien vor: Für ULRICH WEISSTEIN, der bis zu seiner Emeritierung Vergleichende Literaturwissenschaft an der Indiana University, Bloomington lehrte, ist die Oper „his life-time obsession“, wie es im Vorwort des Herausgebers heißt (S. vii); die Sammlung enthält eine Auswahl von vierzehn zwischen 1961 und 1996 erschienenen Opern- (d.h. vor allem Libretto-)Studien (Nachweis der Erstveröffentlichungen S. 369f.; eine Bibliographie aller einschlägigen Arbeiten WEISSTEINS wäre hilfreich gewesen).

Der Zufall wollte, daß dem letzten hier enthaltenen Aufsatz (zur Operzensur) die allererste in den *Mitteilungen* erschienene Notiz gewidmet ist (hier 3,6f.; zu einer weiteren, im Band nicht enthaltenen Studie von U. WEISSTEIN vgl. hier 5,17f.). – Der erste Beitrag (*The Libretto as Literature* [1961], S. 3-15) darf durchaus als Manifest der Librettoforschung gelten, die sich erst in den folgenden Jahrzehnten als eigenständige Disziplin konstituierte. Die folgenden Studien behandeln u.a. Theorie und Praxis des 'epischen' Musiktheaters bei Cocteau (*Le Coq et l'Arlequin*), Stravinski – Ramuz (*Histoire du soldat*) und Brecht – Weill (*Die Dreigroschenoper*); W.H. Audens Theorie der Oper; Vorläufer von Leporellos Register-Arie; Hinweise zu Entstehungsgeschichte und Deutung von Wagners *Siegfried*; die französischen Quellen des *Rosenkavalier* (S. 105-139; als ich mich mit dem *Rosenkavalier* beschäftigte – vgl. hier 13,57 –, habe ich diese gründliche Untersuchung leider übersehen); *Tristan und Isolde*; Marcellos *Teatro alla moda*, Opernsatire und -parodie im 18. Jh. (S. 171-199; vgl. auch K. RINGGER, *Die it. Oper als Gegenstand von Parodie und Satire*, in: J. MAEHDER / J. STENZL [Hrsg.], *Zwischen Opera buffa und Melodramma. It. Oper im 18. und 19. Jh.*, Frankfurt/M. 1994, S. 7-25); *Mignon* von Ambroise Thomas, Text Carré und Barbier (S. 201-228; WEISSTEIN liest den Text vor der Folie von *Wilhelm Meisters Lehrjahren* und gelangt zu dem Schluß, es handle sich um ein „musikdramatisch verfehltes Werk“, S. 202, statt ihn als das zu nehmen, was er ist, nämlich ein Opéra comique-Libretto, das bei Goethe einige Namen und Eigenschaften der Figuren borgt); Pfitzners *Palestrina* und Hindemiths *Mathis der Maler* als Künstleroper; Audens und Kallmans *Rake's Progress*-Libretto für Stravinski (S. 273-299; Entstehungsgeschichte, Nähe zum Surrealismus, S. 296, und „ironic reflection on the eighteenth-century model“, S. 298); und den Versuch einer Definition der romantischen Oper (S. 301-335; da WEISSTEIN als Merkmale der Gattung die Personalunion von Textdichter und Komponist und die Verbindung von Text und Musik zum Gesamtkunstwerk postuliert [S. 307], schließt er nicht nur die it. Oper vollständig aus, sondern läßt neben dem *Fliegenden Holländer* nur die *Symphonie fantastique*, und in einem weiteren Sinn *Tristan und Isolde* und Strindbergs *Traumspiel* als romantische 'Opern' gelten, S. 335; ob dieses Resultat für oder gegen seine Definitionskriterien spricht, sei dahingestellt).

Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2004, hg. von PETER CSOBÁDI, GERNOT GRUBER, JÜRGEN KÜHNEL, ULRICH MÜLLER, OSWALD PANAGL und FRANZ VIKTOR SPECHTLER (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 62), Anif / Salzburg: Mueller-Speiser 2006, 738 S.

Zwei Jahre nach der nunmehr sechzehnten Salzburger Tagung (vgl. zuletzt hier 13,24-27) erscheint der Sammelband mit fast sechzig Beiträgen (entgegen der bisherigen Praxis werden die Gespräche mit Vertretern der Festspiele nicht dokumentiert). Hier werden wieder nur die Studien zum Musiktheater besprochen (drei Beiträge zum Tanztheater, S. 676-718, können nicht gewürdigt werden).

Am Anfang stehen fünf **Übergreifende Untersuchungen und historische Längsschnitte**. MARTIN STERN (*Vom Traum im Spiel zum Traumspiel. Dramaturgien des Träumens zwischen Aeschylus und Brecht*, S. 13-21) unterscheidet zwischen Traumberichten (seit der Antike), szenischen Traumeinlagen (seit der frühen Neuzeit) und reinen Traumspielen (etwa seit 1900). – WOLFRAM KRÖMER (*Der Wirklichkeit werdende Traum und seine Funktion in wichtigen Dramen des europäischen Theaters*, S. 22-33), zu Beispielen aus der Antike, dem 16. und 17. Jh. (it., frz., sp.) sowie der Goethezeit. – ALBERT GIER („*Ein Traum, was sonst?*“ *Zur Dramaturgie von Traum und Wirklichkeit im Musiktheater*, S. 34-48) geht kurz auf verschiedene Formen erzählter Träume, auf den Traum als Metapher und inszenierte Träume („König für einen Tag“) ein (S. 35-37) und analysiert dann Opernzenen (vom Barock bis zum 20. Jh.), die „Trauminhalte auf der Bühne sichtbar machen“ (S. 38-42); fünf neuere Opern belegen die „Tendenz, die Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit zum Verschwinden zu bringen“ (S. 42), und das Geschehen einer spezifischen „Traumlogik“ zu unterwerfen (S. 43-48). – IMMACOLATA AMODEO („*comme dans l'atmosphère d'un autre monde*“). *Die Oper in der Literatur als Traum und als Wirklichkeit. Ausgewählte Beispiele*, S. 49-57) verdeutlicht die „Simulation des Opernhaften“ durch die Literatur (S. 57) an Beispielen von E.T.A. Hoffmann (*Der vollkommene Maschinist*), Flaubert (*Madame Bovary*) und Thomas Mann (das Grammophon im *Zauberberg*). – JÜRGEN KÜHNEL („*dass Jeder, während er träumt, ein Shakespeare sei. Programmatische und theoretische Überlegungen zum Thema Theater und Traum. Richard Wagner – Friedrich Nietzsche – Sigmund Freud – C.G. Jung*“, S. 58-76) geht aus von Schopenhauer, der Musik und Traum als „unmittelbare ‚Objektivationen‘ des ‚Willens‘“ parallel setzt (S. 62). Wagners Schopenhauer-Rezeption erklärt die gegenüber den Zürcher Kunstschriften gewandelte Konzeption des Dramas in der *Beethoven-Schrift* (1870): Nicht die Dichtung, sondern nur die Musik „schließt das Drama ganz von selbst in sich“ (S. 64). Nietzsche dagegen ordnet den Traum dem (in der bildenden Kunst zur Anschaulichkeit gelangenden) ‚Apollinischen‘, die Musik dem Rausch des Dionysischen zu (S. 68f.). „Das ‚Drama‘ (...) hat [für Nietzsche] seinen Ursprung gleichermaßen in ‚Rausch und Traum‘, in einer Vereinigung von ‚Musik und Mythos‘“ (S. 71). – Auf Schopenhauers Traum-Theorie bezieht sich auch WOLFGANG SCHILD (*Kunst als Wahrtraumdeuterei? Zu einer Ästhetik Richard Wagners*, S. 416-432), der anlässlich von Stolzings Morgentraum in den *Meistersingern* zwischen der metaphysischen Musik, die der Musiker in seinem Inneren (als „Selbstdarstellung des Willens (als des Dinges an sich)“, S. 424) wahrnimmt, und der hörbaren, „in eine rhythmische Anordnung von Tönen“ verwandelten Musik unterscheidet (S. 425). Stolzing könne „sein Traumbild nur als Mythos denken und erfassen (...) in der Einheit von Wort und Ton“ (S. 430).

FRANK PIONTEK („*War alles, was ich sah, ein Traum?*“ *Mozarts Il sogno di Scipione*, S. 175-188) würdigt Metastasio's Libretto als „ein Stück Philosophiegeschichte“ (S. 176) und zieht Parallelen zu Kants Gedanken zum Problem der Wahlfreiheit (S. 181). Das „Huldigungsstück“ erscheint als „Aufforderung, seinen Verstand einzuschalten und nach Maßgabe der Rationalität der Pflicht zu gehorchen“ (S. 182). Abschließend wird an Beispielen gezeigt, daß die Musik „nicht weniger Klangrede [ist] als die der Meisterwerke“ (S. 185). [*sfortunato* heißt nicht „glücklich“ (so S. 176), sondern das Gegenteil davon; „*prece eccelso*“ (S. 177), i. *eccelso*].

FRANCESCO DEL BRAVO („*Crede alla simpatia, crede ai presentimenti, ai sogni, all'ombra*“ *Traumdeutung und Traumdarstellung in den Libretti Felice Romanis*, S. 294-310) verweist auf den von Romani mit herausgegebenen *Dizionario d'ogni mitologia*, der beweise, daß der Dichter antike und außereurop. Traumtheorien kannte (S. 294f., 303). In antiker Tradition stellt Romani prophetische Träume von Schuldgefühlen geplagter Übeltäter dar (S. 297-301), er vermischt aber auch Traum, Wahnsinn und Geistererscheinungen (S. 308), wie es in romantischer Zeit üblich war. – CARLOS

MARIA SOLARE („È sogno? o realtà?“ *Träume und Traumerzählungen in Giuseppe Verdis Opern*, S. 311-321) analysiert „Szenen, in denen das Übernatürliche in die Handlung eingreift: Visionen, Prophezeiungen, Träume“ (S. 313) in jenen Opern Verdis, zu denen T. Solera das Libretto schrieb. – SILVIA LURAGHI (*Mascagni's Guglielmo Ratcliff. How dream affects reality*, S. 322-329) charakterisiert den Text und die Musik der (u.a. von J. MAEHDER) schon eingehend untersuchten Oper und stellt abschließend (S. 327f.) eine (etwas gesucht wirkende) Verbindung zum Rahmenthema her.

ARNOLD JACOBSHAGEN (*Verflogene Träume. Darstellungen des Illusionären in Luigi Dallapiccolas Volo di notte und Il prigioniero*, S. 330-341) betont gegen die frühere Forschung, daß der „die heroische Einsamkeit des starken Führers“ glorifizierende *Volo di notte* „nicht eigentlich eine Antizipation, sondern womöglich eher eine Antithese zu der im *Prigioniero* entfalteten Thematik von Gefangenschaft und Freiheit des unterdrückten, leidenden Individuums“ darstelle (S. 341). – CLAUDIO DI LUZIO (*Traumnahe Welten – weltnahe Träume. Zum Verhältnis von Traum und Wirklichkeit im Musiktheater von Luciano Berio und Bruno Maderna*, S. 342-356) stellt fest, daß in den musikdramatischen Werken beider Komponisten „eine ständige Spannung zwischen einer traumhaften, wirklichkeitsfernen, fiktiven Darstellung einerseits und der Einbeziehung der unmittelbaren in einer Krisensituation erscheinenden Wirklichkeitswelt andererseits“ bestehe (S. 342); da „relativ autonome Stücke in einem Montageverfahren zusammengesetzt“ werden, entsteht „narrative Diskontinuität“ (S. 343).

THEO HIRSBRUNNER (*Realismus und Surrealismus im Musiktheater von Erik Satie und Les Six*, S. 357-364) zeigt an *Parade*, *Le bœuf sur le toit*, *Les mariés de la Tour Eiffel* und *Relâche*, daß das einer Tendenz zum „Impertinentismus“ (S. 358) verpflichtete Musiktheater „einer allogischen Fantasie“ folgt, „die nur im Traum mit der größten Selbstverständlichkeit hingenommen wird“ (S. 360).

SVETLANA NEYTCHEVA (*Dream as Agent of Myth in Stravinsky's opera The Rake's Progress*, S. 365-381) stellt die These auf, daß „Tom Rakewell begins his life as a mortal but he ends it as a mythical hero“ (S. 366). Ausführlich wird die Schlußszene analysiert, in der Tom sich selbst als Adonis, Ann als Venus imaginiert (S. 371-380).

WOLFGANG GRATZER (*Wirkliche Alpträume. Zu Steve Reichs Three Tales*, S. 382-395), über ein Gemeinschaftswerk (JA 2002) der Videokünstlerin Beryl Korot und des Komponisten Reich; die drei Sätze präsentieren „Euphoriegeschichten technischer Entwicklung“ (S. 387) im 20. Jh., das Libretto ist aus Zitaten („Zeitungsmeldungen und eigens geführte Interviews“, S. 388) montiert, auf der Bildebene wird Archivmaterial durch digitale Techniken verfremdet (S. 393).

THOMAS AMOS (*Tanz / Traum. Das Ballett in Richard Wagners Tannhäuser*, S. 396-415) erinnert daran, daß Wagner mit dem Pariser Venusberg-Ballett einen schon in der ersten Fassung der Oper (1845) angelegten Plan ausführte (S. 407f.), und analysiert eingehend die ausführliche Beschreibung der Ballettszene (S. 399-407); die beiden (von Ovids *Metamorphosen* inspirierten, S. 411) mythologischen Szenen (Europa, Leda) werden als „selbstreferentiell“ gedeutet (S. 417), die freie Liebe im Venusberg stehe für Wagners neue Kunst. – DANIELLE BUSCHINGER (*Traum und Wirklichkeit in den Inszenierungen von Richard Wagners Opern*, S. 433-444), zu Inszenierungen des *Tristan* (Ponnelle), *Holländer* (Ponnelle: Traum des Steuermanns; Joachim Herz 1962, II. Kupfer 1978: Traum Senta), *Tannhäuser* (Götz Friedrich) und *Lohengrin* (Herz, Friedrich). [Auf Marys Frage „Willst du dein ganzes junges Leben / verträumen vor dem Konfekt?“ (S. 437, l. 'Konterfei') hätte Senta mit einem Schlag der sechziger Jahre antworten können „Ich will keine Schokolade, / Ich will lieber einen Mann!“] – JOACHIM HERZ (*Traum und Wirklichkeit der Senta. Eine Filmidee wandert nach Bayreuth*, S. 445-450) stellt (in der Druckversion leider recht kurz) seinen epochemachenden *Holländer*-Film (1963) vor.

Hofmannsthal von HELMUT SCHANZE (*Von der 'Silbernen Rose' zum 'Ersatz für die Träume'. Hofmannsthal's historische Medientheorie*, S. 451-459) skizzierte Filmtheorie ist dezidiert rezeptionsästhetisch ausgerichtet (es geht um die Frage, „was die Leute im Kino suchen“, S. 457); insofern scheint es fraglich, ob man sie für die Interpretation des *Rosenkavalier*-Librettos fruchtbar machen kann: Selbst in der Filmversion von 1926 scheint Hofmannsthal nicht versucht zu haben, den (wohl erst nach dem Ersten Weltkrieg bewußt wahrgenommenen) Bedürfnissen der „Masse“ (vgl. S. 458) entgegenzukommen (S. 459). – Das Zitat, mit dem PIA JANKE (*Reaktionärer Eskapismus? Die Hofmannsthal-Strauss-Opern als Projekte der Antimoderne*, S. 460-469) ihren Beitrag einleitet, demonstriert eindrucksvoll, daß sich auch ein so kluger Mann wie GÉRARD MORTIER gelegentlich (hier: bei seiner Lektüre des *Rosenkavaliers*) ensatzlich verrennen kann. JANKE konstatiert mit Recht, daß die Marschallin „die einzige Figur der Oper [ist], die die drohende Auflösung aller Dinge und Verhältnisse zu begreifen beginnt“ (S. 462), verfolgt diesen Gedanken aber nicht weiter; ihre abschließende

des Dramas (S. 607; u.a. bleiben die militärischen Folgen von Homburgs Eigenmächtigkeit, und damit die Gründe für das Todesurteil, ausgeblendet) und zeigt dann die „thematische Verschiebung weg von den militärischen Tugenden Pflicht und Gehorsam hin zu Liebe und Empfindung“ (S. 615) in Ingeborg Bachmanns Texteinrichtung auf.

FRIJDERIKE JARY-JANECKA (Der Traum ein Leben. *Das Schauspiel – die Oper – Franz Grillparzer – Franz Mixa*, S. 622-631) stellt u.a. die Opernversion von Mixa (Text W. Bloch) vor, die seit der Uraufführung (Graz 1963) nirgends nachgespielt wurde. – Auch PETER P. PACHL (*Albtraum – Wachttraum – Traumata*. Die Trauung in *Schauspiel und Oper – Witold Gombrowicz und Volker David Kirchner*, S. 632-646) stellt zunächst (vor allem mit Zitaten von Gombrowicz selbst) das Schauspiel vor (S. 632-640), ehe er auf Kirchners Oper (UA 1975) eingeht (S. 641f.) und Pressestimmen zu seiner eigenen Inszenierung (Hagen 1998) zitiert, die *Die Trauung* mit Richard Wagners Opernfragment *Die Hochzeit* kombinierte (S. 643-646; vgl. auch hier 12,14).

SIEGRIED SCHMIDTS (*König Arthurs Traum von einer besseren Welt*, S. 647-658) Corpus (Purcell, *King Arthur*; Loewe / Lerner, *Camelot*, Lind / Taylor, *The Magic World of Avalon*, Musicalentwurf 1991; Hein, *Die Ritter der Tafelrunde*, T. Dorst / U. Ehler, *Merlin*) ist so disparat, daß die herausgearbeiteten Gemeinsamkeiten nur sehr allgemeiner Natur sein können.

FRITZ SCHWEIGER („*Schon umfängts mich wie ein Traum*“, *Traum und Traumszene in der Operette*, S. 659-668) bietet eine Blütenlese (deutschsprachiger) Operetten in den Kategorien „Der Traum im Titel“, „Traum und Illusion als Handlungselemente“ und „Der Traum als Teil des dramatischen Geschehens“ [in dieser Rubrik wäre zumindest M. Yvain's *Là-haut*, Buch Mirande / Quinson / Willemetz, UA 1923, zu erwähnen]. – ULRICH MÜLLER („*Someday, Somehow, Somewhere*“, *Träume im US-Musical*, S. 669-675) bespricht vor allem die Traumsequenzen in *Oklahoma!* und *West Side Story* [es scheint bezeichnend, daß sich keiner der Referenten an das einschlägige, aber in der Tat nicht recht geglückte Wiener Musical *Freudian*, Text und Musik Eric Woolfson, von 1990 erinnert hat].

Oper aktuell. Die Bayerische Staatsoper 2006/07. Anlässlich der Münchner Opern-Festspiele 2006 hg. von der Gesellschaft zur Förderung der Münchner Opern-Festspiele und der Intendant der Bayerischen Staatsoper, [München]: Stiebner 2006, 232 S.

Nach der Spielzeit 2005/06 verlassen Intendant Sir Peter Jonas und GMD Zubin Mehta die Bayerische Staatsoper; die Münchner Opern-Festspiele 2006 ziehen Bilanz und zeigen rund 30 Produktionen aus dreizehn Jahren (vgl. auch die Übersicht „Premieren 1993 bis 2006“, S. 159-177), das neue Jahrbuch steht passenderweise unter dem Motto „Vollendet Unvollendetes“. Neben einer Würdigung des Intendanten (von WOLFGANG SCHREIBER), einem Gespräch mit Mehta (HELLA BARTNIG) und „Streiflichtern auf eine dreizehnjährige Intendantz“ (SIEGFRIED HÖFLING) enthält es zehn Aufsätze (und wie immer viele schöne Bilder). [Vgl. zum Münchner Regie-Stil der Ära Jonas auch den Tagungsband *OperMachtTheaterBilder*, dazu unten S. 55-58.]

JÜRGEN SCHLÄDER (*Das Wagnis. Zuschauer zu sein. David Aldens Wagner-Interpretationen und die Postmoderne*, S. 42-53) verdeutlicht ausgehend von der Schlusszene des *Siegfried* „die ambivalente Struktur der theatralen Bilder in Aldens Inszenierungen“ (S. 42): „Nicht Illustration eines altbekannten Textes, hier der Wagner-Oper *Siegfried*, ist gemeint, sondern eine szenische Erzählung von eigener ästhetischer Qualität, die den altbekannten Text mit unseren modernen Erfahrungen konfrontiert und ihm aktuellen Sinn verleiht. (S. 49)“ Nach Bemerkungen zur *Götterdämmerung* wird abschließend (S. 52f.) Aldens *Tannhäuser*-Deutung evoziert. – CHRISTOPHER BALME (*Rätselbilder. Giulio Cesare in Egitto zwischen Konzept- und Bildtheater*, S. 54-59) demonstriert an Reaktionen der Theaterkritik auf den Tyrannosaurus Rex in Richard Jones *Giulio Cesare*-Inszenierung die Prinzipien eines „postkonzeptuellen Bildtheaters“ (S. 57), die darauf abzielen, „die Assoziationsfähigkeit des Zuschauers in Gang zu setzen mit unbekanntem Ziel“ (S. 59).

WOLFGANG WILLASCHEK (*Ein Fragment ist alles andere, nur kein Fragment – oder doch? Fragmentarische Anmerkungen zu einem faszinierend doppelbödigen Kunstbegriff*, S. 62-67) sucht

(in bemüht salopper Sprache) durch etwas sprunghafte Reihung meist bekannter Beispiele zu belegen, daß die Oper „mehr als jede andere Kunst (...) auf eine Ursprungsidee des Brüchigen“ ziele (S. 67).

HANSPETER KRELLMANN (*Blutgerinnsel des 20. Jhs. Schönbergs Moses und Aron – ein zwangsläufiges Fragment?*, S. 72-81) zeichnet die Entstehungsgeschichte von Schönbergs Opernfragment im Kontext seiner Rückwendung zum Judentum (S. 75-77) nach und postuliert Unbehagen des Komponisten an der „Rücksichtslosigkeit“ des „Machtmenschen“ Moses (S. 79): „Indem Schönberg an der Vollendung der Form zur Komplexität [*sic*] scheiterte, gelang es ihm, das Scheitern einer Idee von Weltbesserung und Menschheitsrettung komplett und umso überzeugender ins Bild zu setzen“ (S. 80). – C. BERND SUCHER (*Die Rückkehr des Helden oder: Über die Sehnsucht, im Kleinen das Große zu entdecken*, S. 90-95) nimmt *Moses und Aron* als Ausgangspunkt einer tout d’horizon, die zeigen soll, daß „Komponisten, Dramatiker und Regisseure (...) wieder Geschichten“ wollen (S. 92).

HERMANN HOFER („*Braucht man denn zum Gehen einen Kopf?*“ oder: *Ist das Fragment ein non finito?*, S. 100-107) erinnert sehr zu Recht daran, daß sich „das Fragmentarische eines Kunstwerks (...) zumeist aus materiellen Widrigkeiten“ erklärt (S. 102) und unterscheidet drei Fragmenttypen – „Einzelstücke/ Einzelsteine eines zerstörten Ganzen“, „Werke, die als Fragmente angelegt sind“ und „solche, welche durch den Tod des Autors keinen Abschluss gefunden haben“ (S. 104) –, für die jeweils signifikante Beispiele angeführt und scharfsichtig kommentiert werden.

JAN PHILIPP REEMTSMA (*Die Welt als Irrtum. Verdis La forza del destino zwischen Frömmigkeit und negativer Theodizee. Eröffnungsvortrag der Münchner Opern-Festspiele 2005*, S. 108-125) charakterisiert die der *Forza* zugrundeliegende Weltansicht als barock in ihrem Manichäismus („ein schroffes Gegenüber von Welt und Weltabwendung“, S. 110), erweitert die Perspektive zur Theodizee-Problematik und stellt abschließend fest, das Werk zeige, „dass es im 19. Jh. auch die große Oper des Absurden gibt“ (S. 125).

ALBERT GIER (*Zu schön, um wahr zu sein? Der lieto fine in der italienischen Barockoper*, S. 126-131), zu den poetologischen (eine musikalische Tragödie könnte als Gattung des hohen Stils keine Arien enthalten, vgl. S. 126f.) und staatspolitischen Voraussetzungen des lieto fine (der absolute Herrscher als quasigöttliche Instanz, die „zuletzt alle Spannungen auflöst und alle Gegensätze versöhnt“, S. 131).

ELKE LIEBS (*Eros des Unmöglichen*, S. 136-142) liest *Tristan und Isolde* und *Tannhäuser* vor dem Hintergrund der Psychoanalyse (und mit Blick auf Platons *Symposion*) und schließt mit Bemerkungen zum Orpheus-Mythos. – LYDIA REA HARTL (*Versucht es mit Musik! Von der Unsäglichkeit des Opernglücks*, S. 146-153) formuliert emphatisch wirkungsästhetische und wahrnehmungspsychologische Binsenweisheiten.

Wie üblich schließt der Band mit dem Programm der Opern-Festspiele 2006 (S. 179-191), dem Rückblick auf die vergangene (S. 193-211) und der Vorschau auf die kommende Spielzeit (S. 213-223).

*ILARIA BONOMI, *La lingua dell'opera lirica*, aus: *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano*, a cura di PIETRO TRIFONE, Roma: Carocci 2006, S. 87-112

Verfolgt nach einem Überblick über die Verbreitung des It. als Opernsprache in Europa und der Welt (S. 87-90) die Entwicklung des Opernrit. unter sprachhistorischen Gesichtspunkten vom 17. („unità stilistica dell'opera fiorentina“ vs. „varietà dell'opera veneziana“, S. 90-94) über das 18. („distinti codici linguistici“ der *Seria* und der *Buffa*, S. 94-100) und 19. (Unterordnung der Dichtung unter musikal. Notwendigkeiten; „codice artificiale“ mit vielen Archaismen etc., daneben seit Verdi auch umgangssprachl. Elemente, S. 100-106) bis zum 20. Jh. (neue Unübersichtlichkeit, S. 106-108).

Sentir e meditar. Omaggio a ELENA SALA DI FELICE, a cura di LAURA SANNIA NOWÉ, FRANCESCO COTTICELLI, ROBERTO PUGGIONI, Roma: Aracne 2005, 533 S. [+ 16 S. Bildtafeln]

Zu den vielen Forschungsschwerpunkten der Literaturwissenschaftlerin ELENA SALA DI FELICE gehören auch die Libretti Pietro Metastasios. Die ihr gewidmete Festschrift enthält 41 Aufsätze zur lit. von Dante bis zur Gegenwart, darunter auch eine Reihe von Libretto-Studien; nur diese letzten sollen im folgenden besprochen werden.

ROBERTO PUGGIONI (*Nei „fronzuti boschi“ di Palazzo Ducale: una Ghirlanda per il doge Marino Grimani*, S. 55-66) analysiert eines von 38 „microdrammi“ (meist bukolischen Inhalts), die in der Regierungszeit des Dogen Marino Grimani (1595-1605) aufgeführt wurden (S. 55); die Forschung hat sie meist als Vorstufen der Oper betrachtet (ebd.). Der „giuoco pastorale“ *La Ghirlanda* (1597) enthält sowohl Gesangseinlagen wie instrumentale Zwischenspiele (S. 60).

ROSSANA CAIRA LUMETTI (*Le Eruditioni per li cortigiani: teoria e pratica del poeta cesareo Nicolò Minato*, S. 67-73), zu dem vom Tacitismus des 17. Jhs geprägten (S. 70) „manuale di sopravvivenza a corte“ (S. 71), den Minato 1645 (im Alter von etwa siebzehn Jahren!) in Venedig veröffentlichte; die Vermutung, er habe später (1669-1698) als Hofdichter Kaiser Leopolds I. seine eigenen Ratschläge befolgt (S. 71), ist naheliegend, aber durch nichts zu beweisen.

ANDREA SOMMER MATHIS (*Luoghi teatrali alla corte imperiale di Vienna nel Seicento. Dalla sala all'edificio teatrale*, S. 75-84), zur Geschichte der Aufführungsstätten vom Saal in der Favorita, wo 1633 Lopes Vellocino de oro gespielt wurde (S. 75f.), über den Großen Tanzsaal in der Hofburg und das kurzlebige Theater auf dem Tummelplatz (1659-1662) bis zum Theater auf der Cortina (1668-1683).

ENRICO FUBINI (*Il viaggio musicale in Italia nel Settecento*, S. 125-134), zu Ragueuet (*Parallèle des Italiens et des Français*, 1702), De Brosse und Burney.

GILLES DE VAN (*L'information comme ressort dramatique: Semiramide de Métastase*, S. 135-139), „la distribution et la gestion de l'information est un élément essentiel de la dramaturgie de Métastase“ (S. 135); der unterschiedliche Wissensstand der Figuren resultiere daraus, daß die Vorgeschichte (in die Semiramide, Scitalce und Sibari involviert sind) nur locker mit der „action d'intrigue“ (Gattenwahl Tamaris) verbunden sei (S. 136). – ALBERTO BENISCELLI (*Metastasio e Cimarosa: a proposito di alcuni contributi per una recente messinscena dell'Olimpiade*, S. 159-172) geht aus von den Akten der Tagung, die die Wiederaufführung von Cimarosas *Olimpiade* 2001 wissenschaftlich begleitete (vgl. hier 12,30f.), und hebt die intertextuellen Bezüge von Metastasios Libretto zu Bonarellis *Filli di Sciro*, Tasso und Guarini hervor.

PAOLOGIOVANNI MAIONE (*Lo „sbarco“ dei Turchi nella commedia per mmuseca del primo Settecento*, S. 173-187) verweist auf das Vorbild der Commedia dell'arte (S. 175f.) und führt Beispiele für Überfälle türkischer Seeräuber u.dgl. aus Libretti des frühen 18. Jhs an.

CLAUDIO SENSI (*Socrate/Sòreta o la macchina del comico*, S. 189-206) nimmt an, Lorenzini habe das Libretto von *Il Socrate immaginario* nach einer Idee des Abbé Galiani verfaßt, der auch weitere Einfälle beigesteuert habe (vgl. S. 195); die Gräkomanie des neuen Sokrates (vgl. S. 198f.) karikiere den Zeitgenossen Saverio Mattei (S. 200). Die musikalische Analyse (S. 203-206) verdeutlicht die „prontezza di Paisiello nel cogliere e sottolineare coi mezzi di cui è signore gli affondi ironici e le situazioni comiche“ (S. 202).

FRANCESCO COTTICELLI (*Sinfonie d'autunno. Notizie teatrali da Napoli per l'Imperatrice Maria Teresa (1793-1795)*, S. 207-218) kommentiert Auszüge aus privaten Briefen an die Kaiserin (heute im Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien), die (nicht sehr detailliert) über das Theater in ihrer Heimatstadt informieren.

PAOLO GALLARATI (*Il Preludio della Traviata*, S. 285-293) deutet das Vorspiel als „una sintesi di alcuni aspetti dell'opera“ (S. 290). Der Weg führe vom Organischen (Sphäre Violettas) zum Mechanischen (die Pariser Gesellschaft, in der sie sich anfangs bewegt) und deute so die Entwicklung der Protagonistin bis zum Beginn der Oper an (S. 292f.). – LUANA PORCU (*Appunti su Falstaff*, S. 295-300), zur Sonderstellung des *Falstaff* in Verdis Werk: die ‚Menschlichkeit‘ der Figuren, der Gegensatz zwischen Männern („inconsistenza nelle illusioni“) und Frauen („superiorità della saggezza“, S. 297)...

FRANCESCO DEGRADA (*Dipingere il mito: Nacciarone e Pergolesi*, S. 403-417) macht als Inspirationsquelle für Nacciarones (1831-1929) Gemälde *Le ultime ore di Giovan Battista Pergolesi* ein historisches Drama von Gennaro Bolognese (1854) bzw. ein darauf basierendes Libretto von Paolo Serra (1857) namhaft (S. 408f.); beiden Werken liege die Vorstellung vom notleidenden, unverstan-

denen Künstler zugrunde (S. 414), die für Pergolesi historisch falsch und für das 18. Jh. anachronistisch sei.

GUIDO PADUANO (*La paternità (e la maternità) degli emarginati. Osservazioni sulla trama della Juive di Halévy*, S. 419-428) vergleicht Rachel (die nicht Eléazar's Tochter ist) mit Manrico (der nicht Azucenas Sohn ist) und mit den von ihrer Mutter Medea ermordeten Kindern Jasons bei Euripides (S. 425-427); „da un lato la situazione degli emarginati tocca il fondo dell'impotenza angosciosa attraverso l'incertezza e la scissione che investono la condizione parentale; dall'altro, l'esito paradossalmente distruttivo dell'affetto marca attraverso la *coincidentia oppositorum* un'autarchica, sinistra onnipotenza“ (S. 428).

MARIA TERESA MARCIALIS (*Prima la musica, poi le parole. Noterelle in margine ai rapporti tra le arti nel melodramma*, S. 435-452), zu Straussens *Capriccio* als „trattato teorico sui generis“ (S. 436): Das Vorbild, Castis und Salieris *Prima la musica*, übe implizite Kritik an einer Sichtweise, die die Oper als „divertimento puro, per realizzare il quale una musica intesa come suscitrice di emozioni piacevoli sembra più idonea della poesia“ versteht (S. 440); dagegen setzt Richard Wagner (S. 441-446) seine Konzeption des Gesamtkunstwerks, die in *Capriccio* allerdings keine Spuren hinterlassen habe (S. 447). Das *Konversationsstück für Musik* schließe als „opera aperta“: „non ci sono più criteri definitivi, non ci sono parametri certi che consentano una decisione anziché un'altra“ (S. 452).

GIOVANNI MORELLI (*Tre dissonanze emotive-cognitive, metastasiane, in una „Sonatina di gola“ composta di tre ariette col da capo (Gian Francesco Malipiero, forse 1940)*, S. 453-471) geht aus von Malipieros *antologia di scritti e satire settecenteschi che criticano il teatro musicale I profeti di Babilonia* (1924, S. 453): Die darin enthaltenen Briefe Metastasios (S. 454-457) sollen beweisen „che il Metastasio si può collocare fra i poeti martoriati dalla musica“ (S. 457). Um 1940 vertonte Malipiero drei Arien Barces aus *Attilio Regolo* (Facsimile des Ms., S. 459-462). MORELLI nimmt an, er habe das Originallibretto umdeuten wollen, allerdings hat er die Arie, in der Barce sich am deutlichsten von der Aussage des Textes distanziert, „giudicando del tutto incomprensibile, quasi inverosimile, quella materia drammatica che pur le ha dato vita, esistenza, parola, canto“ (S. 479), gerade nicht vertont.

Le monde germanique et l'opéra. Le livret en question, sous la direction de BERNARD BANOUN et JEAN-FRANÇOIS CANDONI, Paris: Klincksieck 2005, 490 S.

Im März 2004 fand in Paris eine Tagung zum deutschsprachigen Libretto statt, die von den Herausgebern gemeinsam mit JEAN-MARIE VALENTIN, dem Doyen der frz. Germanistik, der seit 1988 ein Seminar zum Thema „Opéra et librettologie“ leitet (S. 7), organisiert wurde. Die Akten präsentieren (neben den bei einer Podiumsdiskussion zu „Variations européennes“ abgegebenen Statements) 21 Beiträge frz. Forscher und einiger deutscher Gäste in wesentlich chronologischer Folge.

JEAN-MARIE VALENTIN bündelt in seiner sehr dichten Einführung (*Le livret. Quel(s) texte(s)? Quel(s) statut(s)? Quelle(s) histoire(s)?*, S. 11-19) die Fragen, die sich in historischer und systematischer Perspektive aus dem Status des Librettos als eines vertonbaren dramatischen Textes ergeben. – CATHERINE KINTZLER (*Les poètes français pour la scène lyrique*, S. 21-40) betont, daß die frz. Oper Lullys und Quinaults sich gegen die klassische Tragödie durchsetzen mußte: „Il fallait certes faire autre chose mais une chose comparable“ (S. 23). Strukturell seien klass. Tragödie und Oper eng verwandt („les profondes oppositions qui séparent les deux scènes obéissent à une structure de parallélisme inverse“, S. 31); so folge auch die Oper Corneilles Theorie der Wahrscheinlichkeit (S. 27-31; „la fable est à l'opéra ce que la nature et l'histoire sont au théâtre“, S. 31). Auch die Opera seria beziehe sich auf das Modell der klass. Tragödie, allerdings in anderer Weise (S. 32). Während die Reformprojekte von Gluck / Calzabigi und Beaumarchais kein neues System hervorbrächten (S. 33), zeichneten sich Da Pontes und Mozarts Opern erstmals durch „une véritable et totale autonomie dramatique“ aus (S. 36).

ELISABETH ROTHMUND (*Les premiers livrets d'opéra en langue allemande (1625-1650) ou la difficile définition d'un genre et de sa poétique*, S. 43-57) sieht in der Unzulänglichkeit der Libretti den Grund dafür, daß es Heinrich Schütz nicht gelang, eine Tradition der dt.sprachigen Oper zu etablieren (S. 44f.); Martin Opitz schaffe in *Dafne* (1627) „un équivalent non pas allemand, mais opitzien

de vers madrigalesque italien“ (S. 49) und suche sein Modell den Regeln der aristotelischen Poetik zu unterwerfen (S. 50f.). August Buchners *Orpheus* (1638) sei eine geglückte Synthese von Gesang, szenischem Spiel und Text (S. 53), allerdings nicht in der Form der Oper, sondern als Ballett (S. 52). Schirmers Libretti (*Paris und Helena*, 1650; *Der Triumphierende Amor*, 1652) seien von einer „esthétique plus visuelle, optique et spatiale“ geprägt und reihten nach Art des „ballet à entrées“ Episoden aneinander (S. 54).

DANIELLE BRUGIERE-ZEIB (*Formes du livret d'opéra en langue allemande à Nuremberg. Les réalisations originales de G.Ph. Harsdörffer/S. Th. Staden (1644) et S. v. Birken (1662), S. 59-72*), zu Harsdörffers *Seelewig* (1644) und Birken *Sophia* (gedruckt Bayreuth 1662): Beide Texte zeichneten sich durch formale Virtuosität, undramatische 'Handlung' und erbauliche Intention aus (S. 66f.); von 'Opern' könne man kaum sprechen, die Absicht der Autoren sei gewesen, neue dramatische Formen auszuprobieren (S. 70).

LAURE GAUTHIER (*Les Pensées sur l'opéra (1708) de Barthold Feind ou la première „dramaturgie de Hambourg“*, S. 73-89) situier Feinds *Gedanken von der Opera* in ihren historischen Kontext (S. 73-76) und resümiert seine Hauptthesen: Die Oper sei dem Sprechtheater überlegen (S. 78), die it. oder frz. Oper taue nicht als Modell für Deutschland (S. 79f.); in Einklang mit der Position der frz. *Modernes* (S. 83) leugnet er die Verbindlichkeit der aristotelischen Poetik für das Libretto (S. 83f.). Seine Ideen stimmen weitgehend mit den Reformvorstellungen Apostolo Zenos überein (S. 88).

MARIE-THERÈSE MOUREY (*Entre texte et musique. Quelle place pour la danse dans les livrets d'opéras?*, S. 91-107) konstatiert den „échec relatif“ des Balletts in der frühen dt. Oper (S. 92). Die Libretti geben nur vage Hinweise zu den Tanzeinlagen (S. 98f.); die Vorliebe des dt. Publikums für burleske Tänze reduziert das Ballett auf eine bloß unterhaltende Funktion (S. 106).

ALAIN PATRICK OLIVIER (*La parole, la vocalise et le spectaculaire. Notes sur un cours inédit de G.W.F. Hegel*, S. 111-124), zu den Abschnitten über das Libretto in Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* von 1826: Der Philosoph betrachte den Operntext nicht nur als lit. Werk, sondern „comme texte en vue de la représentation, c'est-à-dire comme texte pour la totalité“ (S. 124; in diesem Zusammenhang ist auch von Hegels Bewunderung für Rossini die Rede, S. 123f.).

WOLFGANG SABLER (*La Main hereuse d'Arnold Schönberg ou le génie terrassé*, S. 125-138), überarbeitete Fassung eines schon 2003 veröffentlichten Beitrags, vgl. hier 11,42.

OLIVIER ROUVIÈRE (*Figures du pouvoir dans les pièces de Métastase*, S. 139-165) klassifiziert die Herrscherfiguren in Metastasios Wiener Libretti (in vierzehn der neunzehn Bücher gibt es einen König, S. 143) in „rois-pères“ und „jeunes-rois“ (S. 145f.), für diese letzten (speziell für Titus) habe die Freundschaft mehr Bedeutung als die Liebe (S. 157, 161). Aussagen wie „Métastase fait montre d'un scepticisme (...) quant à l'apparition du monarque idéal“ (S. 159) zeigen, daß der Verf. nicht klar genug zwischen einer mit den (z.B. von der Psychoanalyse angeregten) Analysemethoden der Gegenwart zu ermittelnden *Textintention* und der *Autorintention* unterscheidet. [Fruchtbarer scheint hinsichtlich der politischen Dimension von Metastasios Libretti der Ansatz von GILLES DE VAN, dessen Studie *Les jeux de l'action. La construction de l'intrigue dans les drames de Métastase*, Paragone 49 [1989], S. 3-57, hier nicht zitiert wird.]

Formes et langages: BERNARD BANOUN (*Permanence et historicité des configurations des personnages. Schémas actantiels dans les livrets de La Flûte enchantée, Lohengrin et La Femme sans ombre*, S. 169-189) vergleicht drei nicht nur genetisch und nach dem Selbstverständnis der Autoren (vgl. S. 172-176), sondern auch durch den ihnen gemeinsamen Bezug auf die Volkserzählung eng verwandte Werke. Ihre Komplexität wird deutlich, wenn man Aktantenschemata aus der Sicht verschiedener Figuren (Tamino vs. Pamina, Kaiserin vs. Färbersfrau) entwirft. „Ces trois opéras présentent (...) des variations historiques sur Èros, la liberté et le pouvoir. Dans les trois cas, la première analyse se fonde sur la concordance entre Èros et l'ordre social; la seconde analyse, en revanche, met en relief la discordance entre le désir et l'ordre social, son caractère profondément a-social chez Mozart et Strauss, ou utopique chez Wagner“ (S. 187).

JEAN-CHARLES MARGOTTON (*Heinrich Marschner: Hans Heiling et la tradition allemande*, S. 191-206) verweist auf die *Deutschen Sagen* der Grimms als Quelle für E. Devrients Libretto (S. 194-196), bietet eine ausführliche Inhaltsparaphrase (S. 197-202) und deutet den Text als Auseinandersetzung mit den Widersprüchen des romantischen Geniebegriffs (S. 203): Im Gegensatz zu Faust (S. 204) verkörpere Heiling den Typus des von der Mutter geprägten „génie régressif, narcissique et tragique“ (S. 205). – JEAN-FRANÇOIS CANDONI (Agnes von Hohenstaufen de *Spontini. Les débats autour de la constitution d'un grand opéra historique allemand*, S. 207-225) stellt dem dt. romantischen Singspiel Spontinis in der frz. Tradition (u.a. Glucks) stehende klassizistische Oper gegenüber, die sich durch „une recherche constante de l'effet global au détriment du détail“ auszeichne (S. 212);

in *Agnes von Hohenstaufen* suche sich der Komponist der dt. Romantik nicht nur durch die Stoffwahl (S. 218) anzunähern (S. 216f.). Allerdings gleiche C. Raupachs Libretto, dem ein dramatischer Konflikt fehle (S. 221), über weite Strecken einer 'Geschichtsstunde in Kostümen' (S. 220). Am Finale des II. Akts wird abschließend gezeigt, wie Spontini in der Neufassung von 1837 (gemeinsam mit K.A. von Lichtenstein, S. 222) diese Schwächen u.a. durch Rückgriff auf dramaturgische Techniken Scribes und Meyerbeers zu beseitigen suchte (S. 222-225).

ALAIN LEDUC (*Mahagonny de Bertolt Brecht. Les paradoxes d'un livret*, S. 227-236) setzt *Mahagonny* [zur Genese des Librettos vgl. hier 13,59] in Beziehung zur Tragödie, und speziell zu Wagners *Ring-Tetralogie* (S. 230f.); die Geschichte von Jimmy Mahoney bedeute eine Rückkehr zum Aristotelismus, da sie den Zuschauer zur Identifikation einlade (S. 234). In den abschließenden Überlegungen (S. 235f.) geht es nicht um Librettoforschung, sondern um Ideologiekritik.

MARION LINHARDT (*La relation entre le texte et l'action dans l'opérette de langue allemande avant 1933*, S. 237-248) verweist auf die vielfältigen Zwänge, denen die Textdichter der Operette als eines kommerziell ausgerichteten Genres unterliegen (S. 243-245 [das Verhältnis von Darsteller und Rollentypus, vgl. S. 243f., erinnert an die *Commedia dell'arte*]) und geht auf das Verhältnis von Libretto und Handlung ein: „dans l'opérette du XIXe siècle, le texte était le support essentiel aussi bien de l'action que des intermèdes, tandis que l'opérette du XXe siècle se servait, en plus du texte, de nombreux autres moyens pour raconter l'action“ (S. 248). [Die Aussage „Gier définit l'opérette comme un théâtre musical comique, tendant à briser l'illusion théâtrale“ (S. 238) basiert auf einem Mißverständnis. Ich habe nie geleugnet, daß es neben dem 'musikalischen Lachtheater' eine zweite Untergattung gibt, die ich in einem neueren Beitrag (*Il Saggiatore musicale* 10 [2003], S. 269-285) als 'musikalisches Tränen-theater' bezeichnet habe. Allerdings ist im Operetten-Kapitel von *Das Libretto* von diesem zweiten Typus nur am Rande die Rede.]

GOTTFRIED MARSCHALL (*L'évolution du vers dans les opéras de Richard Wagner, de Rienzi au Ring. Approche linguistique de la versification*, S. 249-275) stellt Wagners Versformen in ihrer Entwicklung (S. 250-255) vor dem Hintergrund des Systems der dt. Metrik und Prosodie dar. „Le vers wagnérien est par ailleurs, quelle que soit sa forme, marqué par une alternance iambo-trochaïque assez régulière, qui n'est desserrée que lorsque, au niveau du vers allitérant, le stade d'une quasi-prose rythmée est atteint. L'innovation se fait moins au niveau du rythme proprement dit qu'au niveau du remplissage du vers par du matériel langagier, car Wagner pose des accents sémantiques dus au poids de mots précieux, antiquisants, reconstruits, voire inventés selon le cas. (S. 272f.)“

ALBERT GIER (*Franz Schreker, compositeur-librettiste*, S. 277-293), zur Sujetwahl bei Schreker (S. 282-284), zu Geschlechterverhältnis und Sexualität (Parallelen zu O. Weininger, S. 285-287) und zur gleichsam 'postmodernen' Verbindung von Einflüssen der Hochkultur und der Kolportage in den Libretti (S. 288-292).

Transfers et adaptations: DIETER MARTIN (*Shakespeare et l'opéra autour de 1800*, S. 297-316) beginnt mit knappen Bemerkungen zur Schauspielmusik in deutschen *Macbeth*-Auführungen der Zeit (S. 300-303) und zu den Singspiel-Bearbeitungen des *Sturm* (Gotter) und des *Sommernachts-traums* (S. 304-306), in denen die gesprochenen Dialoge illusionszerstörend wirken, sowie zum Problem des *lieto fine* (am Beispiel von *Romeo und Julia*, S. 307f.); dann (S. 309-316) stellt er Heinrich Joseph von Collins Fragment eines *Macbeth*-Librettos für Beethoven (1808) vor; Colin versuche, den Typus der (durchkomponierten) großen heroischen Oper in Deutschland durchzusetzen (S. 315).

HERBERT SCHNEIDER (*Assimiler les emprunts. La germanisation d'opéras français en Allemagne au cours du XIXe siècle*, S. 317-362) geht zunächst auf grundsätzliche Probleme der Opernübers. (S. 317-320) und auf die Überlieferungslage (S. 321-326) ein; danach werden ausgedehnte Passagen aus zwei Übers. en der *Dame blanche* (die S. 326 irrtümlich Auber zugeschrieben wird) sowie aus je einer Übers. von Gounods *Faust* und Massenets *Werther* analysiert (vgl. die Textbeisp. im Anhang, S. 344-362). [Daß die Übersetzer sich notgedrungen oft mit approximativen Reimen zufriedengeben, wird nicht explizit konstatiert; vielleicht wäre es lohnend, dieses Phänomen einmal auf breiterer Basis zu untersuchen.]

GERHARD SPLITT (*Le livret du Jour de paix de Richard Strauss. De la pièce de propagande du début du XVII^e siècle à l'opéra „héroïque“ dans l'Etat national-socialiste*, S. 363-402), zu Calderóns *El sitio de Bredá* (1628), dem Stefan Zweig die Idee zu dem (dann von J. Gregor ausgeführten) Libretto verdankte (S. 363-371); wie sein Vorbild bei Calderón will der Kommandant im Libretto lieber von eigener Hand sterben als sich ergeben (S. 371), die zugrundeliegende Vorstellung von 'Heldentum' mußte den nationalsozialistischen Machthabern sympathisch sein (S. 374-377). Anlässlich der Uraufführung bei den Münchner Sommerfestspielen 1938 (zur propagandistischen Funktion der Festspiele vgl. S. 379-382) wurde das Werk als „die erste Oper, die aus dem Geist des nationalsozialisti-

schen Ethos geboren ist“ (vgl. die S. 400-402 zit. Kritik) bezeichnet; Kritiken zur Uraufführung und zu einer Gala-Aufführung in Wien am 75. Geburtstag des Komponisten (11.6.1939, in Anwesenheit Hitlers) zeigen, daß zwischen der Verherrlichung des Friedens im Libretto und der nationalsozialistischen Propaganda kein Widerspruch bestand (S. 398).

SYLVIE LE MOËL (*Modes d'intégration du Märchen dans le livret d'opéra allemand autour de 1800*. Le Monstre et la Forêt enchantée de L. Tieck, S. 403-417), zu Tiecks einzigem (für Reichardt bestimmten, aber von ihm nicht vertonten, vgl. S. 404) Libretto, das Gozzis Fiaba *Il mostro turchino* mit Elementen aus Tiecks eigenem Märchenspiel *Das Reh* kombiniert (S. 404f.); das experimentelle Libretto halte bewußt an der Singspiel-Form fest (S. 406), es gehe um „intégration de structures archétypales puisées à des sources européennes du conte féerique“ und „transformation d'hypotextes combinant la transposition sérieuse et la parodie ludique“ (S. 417) [im Hoffmann-Zitat S. 403f.n1 „Ganz unzuverlässig“ I. 'Ganz zuverlässig'].

CHRISTIAN MERLIN (*Le Procès de Franz Kafka à l'opéra*, S. 419-428) vergleicht die Opern von Gottfried von Einem (*Der Prozeß*, Text B. Blacher [zu Blacher vgl. auch die Diss. von ST. MÖSCH und dazu hier 10, 38, wo der *Prozeß* allerdings nicht im Vordergrund steht] und H. von Cramer, 1953) und Philippe Manoury (*K...*, Text A. Engel nach B. Pautrat, 2001); sowohl Einem, der in Kafkas Roman „la transposition de la thématique du péché originel dans le dialogue psychologique“ erkennt (S. 421), wie Manoury, der sich eher für die „dimension abstraite et universelle, voire métaphysique“ der Vorlage interessiert (S. 428), sind repräsentativ für ihre jeweilige Epoche.

Die **Table ronde: Variations européennes** vereinigte fünf durchaus unterschiedliche Beiträge: ALBERT GIER (*Argument et préface. Les paratextes dans le livret de des XVII^e et XVIII^e siècles*, S. 431-436), zu den Paratexten im Libretto und zu den Argumenten als Quellen zur Ästhetik des Operntexts und zur Geschichte des musikalischen Theaters (Ergebnisse des hier 9,4-6 vorgestellten Forschungsprojekts). – JEAN-MARIE VALENTIN (*Goethe librettiste. L'opéra buffa et le paradigme mozartien*, S. 437-446), zu den drei Buffa-Libretti, die Goethe für Weimar schrieb (S. 441-444); „l'œuvre théâtrale suprême dans laquelle la musique n'eût pas été séparable du drame“, die Goethe nie verwirklichen konnte (S. 446), wäre nach TINA HARTMANN'S Untersuchung (vgl. hier 12,34f.), die VALENTIN noch nicht kennen konnte, *Faust II* (wie VALENTIN selbst S. 437f. in Betracht zieht). – PIERRE BRUNEL (*Vincenzo Bellini. Le cas de Norma*, S. 447-455) vergleicht Romanis Libretto mit seiner frz. Vorlage, der Tragödie von Alexandre Soumet (1831). – BEATRICE DIDIER (*Berlioz et Nerval*, S. 457-463), untersucht „[le] travail de Berlioz librettiste“ in der *Damnation de Faust* „à partir non pas du texte de Goethe, mais de la traduction de Nerval“ (S. 457). – GILLES DE VAN (*Verdi et le livret*, S. 465-468), zur Benutzung lit. Quellen im it. Libretto des 19. Jhs und zu Verdis Dramaturgie.

Österreichische Oper oder Oper in Österreich? Die Libretto-Problematik, hg. von PIERRE BÉHAR und HERBERT SCHNEIDER (Musikwissenschaftliche Publikationen, 26), Hildesheim – Zürich – New York: Olms 2005, IX + 336 S.

Der vorstehend angezeigte frz. Kongreßband zum Libretto des „monde germanique“ bezieht mit der größten Selbstverständlichkeit Hofmannsthal, Joseph Gregor, Schreker oder Gottfried von Einem in die Betrachtung ein; im Juni 2003 fragte eine Tagung in Saarbrücken nach dem spezifisch 'Österreichischen' am österreichischen Libretto (für die Zeit vor 1918 bezeichnet 'Österreich' dabei das Reich der Habsburger). Die vierzehn nach der chronologischen Folge der besprochenen Autoren und Werke angeordneten Studien sind bis auf die letzte „Fallstudien in einem überaus weiten Feld (...) die Einblicke in die Grundproblematik der Spezifik des österreichischen Librettos erlauben“ (so das Vorwort der Herausgeber, S. VII-IX). Auffällig (aber leicht zu erklären) ist, daß das 19. Jh. weitgehend ausgespart erscheint: Dem 17. und 18. Jh. sind acht, (vorrangig) den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jhs zwei Studien (MARTIN, SCHNEIDER) gewidmet, LINHARDT'S Operetten-Aufsatz betrifft das späte 19. und frühe 20. Jh., die restlichen drei Studien Werke des 20. Jhs.

PIERRE BÉHAR (*Der unmögliche Weg zur deutschen Oper im habsburgischen Schlesien*, S. 1-14) weist auf die Sonderstellung Schlesiens hin („eine protestantische Provinz im Besitz der katholi-

schen Habsburger“, S. 1); Opitzens deutsche Dichtungen bedeuten eine bewußte Abwendung vom ‘katholischen’ Latein (S. 2f.), seine Libretti *Dafne* und *Judith* seien als politische Allegorien zu verstehen (S. 5-8). Die Aufmerksamkeit der folgenden schlesischen Dichtergeneration galt dem Trauerspiel, erst Hallmann, der offenbar zum Katholizismus konvertierte und die Habsburger feierte (S. 11f.), strebte die „Veroperung des schlesischen Schauspiels“ an (S. 13). – Um zu erklären, warum *Dafne* 1627 „ein isoliertes Ereignis“ bleiben mußte (S. 16), rekonstruiert ELISABETH ROTHMUND (*Opitz' erster Entwurf einer Oper in deutscher Sprache: kulturpatriotisches Wagnis oder kunstgeschichtlicher Irrweg?*, S. 15-31; vgl. auch oben, 26f.) die Entstehungsgeschichte: Die Initiative sei von Schütz ausgegangen (S. 22), der die Aufführung „erzwingen“ mußte (S. 23); seine Absicht war wohl, „ein deutsches Gegengewicht zur it. ‘Import-Oper’“ in Wien zu schaffen (S. 25). Das Experiment mißlang u.a. deshalb, weil „Opitz die Oper als eine besondere Erscheinungsform des literarischen Theaters“ auffaßte (S. 27).

HERBERT SEIFERT (*Italienische Libretti im barocken Österreich*, S. 32-40) nennt die „moralische bzw. moralisierende Haltung“ (S. 40), die u.a. zur Herausbildung der Gattungen Opera morale (S. 34f.) und Sepolcro (S. 36) führe, als wichtigste Besonderheit der Wiener Libretti; daneben verweist er auf den „Einsatz von Bühnenmaschinen und prunkvoller Szenenausstattung“, „heroische Ausrichtung“ und „einerseits Kürze, andererseits aber im Vergleich zu Bearbeitungen ausgedehntere Rezitative und mehr Ensembles“ (S. 40). – ERIKA KANDUTH (*Routine und Exklusivität als Gestaltungsprinzip des Librettos am Beispiel des Melodramas bei Johann Joseph Fux*, S. 41-67) analysiert einige der von Fux vertonten it. Libretti mit Blick auf den höfischen Aufführungskontext. ‘Routine’ als Traditionsgebundenheit steht der durch die Einmaligkeit der an einen bestimmten Anlaß gebundenen Aufführung gegebenen ‘Exklusivität’ gegenüber (S. 41); das Textbuch wird mit Recht als „Gebrauchsgegenstand“ bezeichnet (S. 66).

ALBERT GIER (*Lorenzo Da Pontes Ape musicale in Wien, Triest und New York*, S. 68-84) vergleicht vor allem die beiden Wiener (1789, 1791) und die Triestiner Fassung (1792) des Pasticcio; während die Satire auf den Opernbetrieb (S. 72-77) international verbreitete Stereotypen aufgreift, spiegeln die deutschen und französischen Einsprengel im Text (S. 78-80) und die Verbindung von Buffa- und Seria-Arien (S. 80-84) den typisch wienerschen „Synkretismus der Stile und Gattungen“ (S. 77). – Auch ARNOLD JACOBSSHAGEN (*Genera mixta – Heroisch-komische und tragisch-komische italienische Libretti an österreichischen Bühnen des späten 18. Jhs.*, S. 85-103) weist auf die Bedeutung Wiens als der „entscheidenden Schnittstelle für die Vermittlung it., frz. und lokaler Traditionen des Musiktheaters“ hin (S. 87). Die Mischgattungen, die sich „stofflich und stilistisch zumindest partiell an der Seria“ ausrichteten, aber von der Buffa-Truppe gespielt wurden, entschädigten das Publikum in gewissem Umfang dafür, daß es im josephinischen Wien (fast) keine Seria-Aufführungen gab (S. 89). Zentren der UAen von *drammi eroicomici* waren Venedig und Wien (S. 92); der sehr viel seltenerere *dramma tragicomico* (nur fünf Werke, S. 95) erscheint als „Sonderform des *dramma giocoso*“ (S. 98), sporadisch finden sich noch andere Bezeichnungen für Mischformen (S. 99f.).

MANUELA JAHRMÄRKER (*Das Wiener Singspiel im protestantischen Norden. Vulpus' Zauberberflöten-Version für die Weimarer Hofbühne*, S. 104-132), zu kritischen Urteilen aus Norddeutschland über das Wiener Singspiel (S. 104-107), zu Vulpus und Schikaneder (S. 110-112) und zur *Zauberberflöten*-Bearbeitung von Goethes Schwager, die „Ideen der populären Spätaufklärung im norddt. Raum“ transportiere (S. 115), „alles, was im Augenblick einfach lustig, bisweilen auch sinnlos lustig ist“, streiche (S. 121) und einer Ästhetik folge, die das Singspiel „zuallererst vom Standpunkt des gesprochenen Dramas aus beurteilt“ (S. 123). Ob die Kritik wirklich noch „Reste von Gottscheds Argumentation“ hinsichtlich des Wunderbaren und Wahrscheinlichen erkennen läßt (so S. 131) oder eher auf all das zielt, was im *Zauberberflöten*-Text zumindest auf den ersten Blick widersprüchlich oder unsinnig erscheint, wäre weiter zu diskutieren.

CLAUDIA MAURER ZENCK („*Ach wir alle sind von Flandern. Frühe deutsche Übersetzungen von Così fan tutte*“, S. 231-254), zu Bretzners Übersetzung (1794), der (ebenfalls von Bretzner stammenden?) Textfassung des Klavierauszugs (1794) und der (postumen) Revision im ersten Partiturdruk (1810, vgl. S. 234); die Analyse von Da Pontes Libretto vor dem Hintergrund zeitgen. Diskurse über männliche und weibliche Sexualität (S. 241-250) arbeitet das Nebeneinander der „altmodischen Ansicht von der übermäßigen Begierde der Frauen“ und dem „zukunftssträchtigen Streben der Paare nach dem neuen Ideal ehelicher Treue (zumindest der Frauen)“ heraus (S. 254, wobei freilich zu berücksichtigen wäre, daß zumindest die Wette auf die Treue der (Ehe-)Frau schon viel früher – z.B. Shakespeare, *Cymbeline* –, und zwar mit genau gegensätzlichem Ausgang, belegt ist).

DIETER MARTIN (*Beethovens 'verhinderter Librettist' Heinrich Joseph von Collin. Zum Problem deutscher Operntexte in Wien nach 1800*, S. 133-156) zeigt, daß Collin an das deutsch „nationa-

lisierte' Vorbild Gluck" anschließend (S. 141) den Typus der heroischen Oper im dt. Sprachraum heimisch zu machen suchte (S. 142; zu Collins *Macbeth*-Entwurf vgl. oben, 28). Seine *Bradamante* nach Ariost (S. 142-144) war für Beethoven bestimmt, der aber „Probleme mit einem Libretto“ hatte, „das die Gestaltung großer musikdramatischer Szenen und die flexible Handhabung offener Formmodelle erfordert“ (S. 154); das Buch wurde von Reichardt vertont, kam aber (wegen der napoleonischen Kriege) nicht zur Aufführung (S. 151).

HERBERT SCHNEIDER (*Ignaz Franz Castelli als Übersetzer und Librettist*, S. 157-203) informiert über Biographie, Persönlichkeit und lit. Produktion Castellis (S. 157-165; „Aristophanus“ S. 157 f. Aristophanes), stellt seine Parodien von Schicksalstragödie und Rettungsoper vor (S. 165-168; Parodien sind nicht Metatexte, so S. 165, sondern Hypertexte) und analysiert eingehend zwei komische Libretti: *Die Herrnhuterinnen*, eine freie Übersetzung von Picards / Deviennes *Visitandines* (S. 169-178), sowie *Die Schweizerfamilie* für Weigl (nach dem Vaudeville *Pauvre Jacques* von Sewrin / Chazet, von Sewrin ins Frz. rückübersetzt als *La Vallée suisse*, S. 179-185); Castelli habe die frz. Modelle „durch die Übertragung in die Wiener Verhältnisse heimisch gemacht“ (S. 185). Unter den (wenigen) 'großen' Opern, die er übersetzte, sind Spontinis *Fernand Cortez* und Meyerbeers *Huguenots* (S. 185-187). Als Anhang folgt eine Liste der von Castelli übersetzten Libretti bzw. für die Opernbühne adaptierten Dramen (S. 189-197).

WOLF FROBENIUS (*Das Libretto zu Schönbergs Erwartung. Zur Vor- und Frühgeschichte des österreichischen Prosalibrettos*, S. 204-212) nennt zunächst (dt., und vor allem frz.) Vorläufer des „eigens als solches verfaßten dt.sprachigen Prosalibrettos“ *Erwartung* (S. 204-208). Marie Pappenheim habe das Buch nach einem „sehr allgemein gehaltenen Darstellungswunsch“ Schönbergs konzipiert (S. 212); während sie „noch zu einer eher realistischen Auffassung des Geschehens“ neigte, faßte Schönberg es expressionistisch auf (S. 208).

MARION LINHARDT („*Der Wiener Stoff ist [...] nicht unumgänglich notwendig, wenn nur die Wiener Seele in ihr lebt. – Was ist 'wienerisch' am Libretto der Wiener Operette?*“, S. 213-230) kritisiert mit Recht, daß sich „zumal die neuere Operettenforschung auf ganz wenige Wiener Operetten“ beschränke (S. 214), und fordert Arbeiten, die auf einer „umfassenden Materialbasis“ (S. 215) „Dramaturgien und 'Moden'“ darzustellen hätten (S. 216; vgl. jetzt ihre Habilitationsschrift, dazu unten, 48f.). Wienerische Stoffe gewinnen seit dem frühen 20. Jh. zunehmend an Bedeutung (vgl. die Statistik, S. 218), wobei – man hat es geahnt – Wien „vom Objekt eines sehr handfesten Lokalstolzes zu einem Traumgebilde, einem Symbol für diffuse Sehnsüchte“ werde (S. 219); Pasticci von Tanzmusik des 19. Jhs spielen dabei eine wichtige Rolle (vgl. die Übersicht, S. 226f.). Während die Bedeutung der „Theatertopographie“ (S. 222) vielleicht eher großstädtisch als spezifisch wienerisch ist – zumindest für Paris läßt sich Ähnliches beobachten –, scheint das Rollenfachsystem, speziell die „Sonderstellung der Lustigen Person“ (S. 222f.), in der Tat eine Besonderheit der Wiener Operette.

BERNARD BANOUN (*Einiges Österreichische an Hugo von Hofmannsthal's Opernlibretti*, S. 255-270), über Hofmannsthal's Verhältnis zu „österreichischer Geschichte und Wirklichkeit“ (S. 255): Wien und Salzburg (S. 256f.), Tendenzen des Fin de siècle und der Wiener Moderne (S. 259). Hofmannsthal suche „einer Idee Österreichs innerhalb der europäischen Kultur und Geschichte“ zu entsprechen (S. 259). Es folgen Analysen von *Rosenkavalier* (S. 261-264; der „Rückzug auf eine ältere Epoche“ weise „auf deren noch spürbaren Untergang hin“, S. 263) und *Arabella* (S. 264-269; beachtenswert sei „Kritik an der eigenen und an der vorausgehenden Generation (...) die Österreich-Ungarn nicht hatte retten können“, S. 269).

JÜRGEN MAEHDER (*Ein handschriftliches Regiebuch Franz Werfels für das Bibelspiel Der Weg der Verheißung*, S. 271-324) gibt (S. 275-324) eine Transkription des im Werfel-Nachlaß der Young Research Library der University of California Los Angeles (vgl. S. 273) neu aufgefundenen Regiebuchs, das auch Textvarianten enthält.

[Vgl. die Rez. von KLAUS ZERINSCHKE, *Bulletin des Archives für Textmusikforschung* 18 (Oktober 2006), S. 50-52.]

ALESSANDRA CHIARELLI – ANGELO POMPILIO, „*Or vaghi or fieri*“. *Cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640-1740)* con l'edizione de *Il canocchiale per la „Finta Pazza“* di Maiolino Bisaccioni a cura di CESARINO RUINI, Bologna: CLUEB 2004, 294 S. [vgl. hier 12,19f.]

Rez.: ALBERT GIER, *Il Saggiatore musicale* 12 (2005), S. 275-277

*MICHAEL KLAPER, *Jean Chapelain (1595-1674) als Kritiker der italienischen Opernlibrettistik*, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, N.F. 47 (2006), S. 345-354

Macht auf ein Gutachten des Dichtungstheoretikers Chapelain aufmerksam (Brief an Boissier vom 11. Februar 1639, abgedruckt S. 353f.), der ein it. Libretto (wahrscheinlich Ottaviano Castelli *Sincerità trionfante*, vgl. S. 250f.) nach den Maßstäben der Regelpoetik bewertet. Daß Chapelain der Operndichtung dabei eine gewisse Eigengesetzlichkeit zubilligt (vgl. S. 348), dürfte damit zu erklären sein, daß er ein bereits auf Betreiben des frz. Botschafters in Rom aufgeführtes Werk (vgl. S. 350) nicht gut in Bausch und Bogen verdammen konnte.

*ALDA SCOTTI e MICHAEL KLAPER, *L'Orfeo di Francesco Buti e Luigi Rossi. Storia di un libretto tra Roma e Parigi*, aus: *Musica e drammaturgia a Roma al tempo di Giacomo Carissimi*, a cura di PAOLO RUSSO (*Musica in atto*, 2), Roma: Marsilio / Casa della musica 2006, S. 87-103

Butis Libretto (1647) folge dem „modello dell'opera romano-veneziano“, was sich u.a. am Nebeneinander ernster und komischer Elemente zeige (S. 89). Bei einer Revision des Textes (vgl. S. 93f.) wurden komische Szenen und Passagen gestrichen (S. 94f.) „per innalzare il livello della 'tragi-comedia per musica' italiana allo rango di una *tragi-comédie* francese“ (S. 96), die letztlich eine Tragödie mit *lieto fine* sei.

*MICHELE CURNIS, *Les héros de l'Orient dans l'opéra baroque à Venise: le cas de Xerxès*, *Théâtre et drame musical – Revue européenne bilingue* 5 (2005), S. 11-26

Zum Exotismus venezianischer Opern über orientalische (fremde) Helden (S. 11f.), speziell zu Minatos *Serse* für Cavalli (1654; zum Vergleich wird die von Stampiglia 1694 revidierte Version herangezogen): Quelle ist Herodot (vgl. den *Argomento*, dazu S. 20f.: die Schiffsbrücke über den Hellespont, die Platane), aber der Protagonist „agit comme à l'intérieur d'une parenthèse de l'histoire“ (S. 19): „Xerxès est plus un amoureux capricieux qu'un roi et général“ (S. 24) [ähnlich auch A. GIER, *Eine Nacht in Venedig: das Libretto zu Serse*, in: Programmheft Opernhaus Halle. Spielzeit 1996/97. *Serse (Xerxes)*, S. 15-28].

BERNHARD JAHN, *Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680-1740)* (Theatron, 45), Tübingen: Niemeyer 2005, IX + 441 S. [vgl. hier 13,31f.]

Rez.: ALBERT GIER, http://iasl.uni-muenchen.de/rezension/liste/Gier3484660457_1453.html

*HERBERT SCHNEIDER, *Philippe Quinaults Alceste ou Le triomphe d'Alcide in drei deutschen Adaptationen von Johann Wolfgang Franck (1680), von Johann Ulrich König (Braunschweig 1719 und Hamburg 1719) und in einer Übersetzung zur Musik Lullys (Hamburg 1696). Eine librettistische Studie*, aus: Barock. Geschichte–Literatur–Kunst. Deutsch-polnische Kulturkontakte im 16.-18. Jh. Sondernummer, Warschau 2006, S. 131-173

„Bereits in der Fassung von Franck sind im Libretto viele spezifisch Hamburgische Elemente eingefügt [z.B. die lustige Person Rochas], um die Aufführungen des Werkes auf der dortigen Bühne Erfolg versprechend und für das Publikum akzeptabel zu machen. Bei der Übersetzung von 1696 [die erst SCHNEIDER als auf die Musik Lullys singbar erkannte; Verfasser ist möglicherweise Christian Heinrich Postel, vgl. S. 133] ging es darum, die Oper Lullys, entkleidet vom Prolog und den in Hamburg nicht realisierbaren Divertissements – ihre Streichung verursachte im übrigen den Verlust vieler der populärsten Stücke der Oper – in der ansonsten authentischen Gestalt zu realisieren. Das Ergebnis der Übersetzung ist für die Zeit beachtlich. König suchte einen Kompromiss zwischen Tragédie en musique und Drama per musica zu finden, da der rein französische Stil um 1720 weniger Erfolg versprach. In der Hamburger Version [die den „Wechsel von der Hof- in eine öffentliche, bürgerliche Oper“ vollzieht, S. 138] ist das Pendel durch die vielen neuen italienischen Arien [„möglicherweise [wurden] verfügbare und vielleicht den Sängern bereits bekannte Arien“ eingefügt, S. 158] noch weiter in Richtung des Drama per musica ausgeschlagen. (S. 158)“

*HERBERT SCNEIDER, *Le portrait musical de compositeurs*, aus: L'artiste et sa muse, sous la direction de CHRISTIANE DOTAL et ALEXANDRE DRATWICKI (Collection d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome), Paris 2006, S. 207-227

Gibt einen Überblick über Komponistenportraits vor allem in der Instrumentalmusik, vom 18. Jh. bis zur Gegenwart. Hingewiesen sei auf Pierre de Brévilles *Portraits de musiciens* (1892, veröff. 1907, vgl. S. 214-217), die den Stil von Fauré, d'Indy, Chausson und César Franck zitieren; die Verehrung der vier Komponisten für das Werk Wagners wird dabei durch vier Zitate aus *Rheingold* angedeutet.

Nimmt sich vor, „durch Vergleiche mit einigen Zeitgenossen Porporas die Diskussion um seinen Stil weiterzuführen“ (S. 350). Einleitend (S. 350-362) wird an drei Beispielen die „allgemeine Stilentwicklung“ von Alessandro Scarlatti (1700; „barocke Fortspinnungsmelodik“, der „relativ frei“ behandelte Text ist „Anlaß zu schönem Musizieren“, S. 353) über Vinci (1726; „Die Verse werden deutlich, ja überdeutlich hörbar“, S. 358) zu Hasse aufgezeigt (1750; er treibt die „dialektische Korrespondenz“ der Melodieglieder bei Vinci, S. 357, noch weiter, vgl. S. 361). Es folgen Vergleiche der Agrippina-Opern Porporas (1708, S. 362-372; „schöne, etwas populäre Eingängigkeit“, S. 367; „neue Kohärenz der Melodik“, S. 372) und Händels (1709, S. 373-380; „ein großes Experimentierfeld. Altes und Neues steht nebeneinander, Eingängiges neben 'Instrumental'-Unsinglichem“, S. 380); von Vinci und Porporas Vertonungen der *Semiramide (riconosciuta)* Metastasios (beide 1729, S. 380-393, Porporas Oper in der Fassung für Neapel 1739, S. 381: „Porporas weit dahinströmende und dabei sehr eingängige Melodien“, die u.a. Hasse beeinflussten, als „gültige Alternative zu Vincis 'verszeugten' Perioden“, S. 393); und von Porporas (1733) und Händels (1734) Ariadne-Opern (S. 393-405: Porporas Oper zeige – u.a. dank seines Librettisten Rolli – „eine größere Formfreiheit“ als zeitgenössische Metastasio-Vertonungen, auffällig sei der „relativ hohe Anteil von Ensemble und Chor“, S. 396; der Komponist strebe „zu größeren melodischen Einheiten“, während Händel eher an Vinci anschließe, S. 402).

**Trugbildnerisches Labyrinth – Kaleidoskopartige Effekte. Neurezeptionen des Orlando furioso von Ariosto*, hg. von CORNELIA KLETTKE und GEORG MAAG (Horizonte. Italianistische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur, 9. Jg. 2005/06), Tübingen: Narr 2006, 258 S.

Als Zeugnis einer (höchst erfreulichen) „neuen Lust am *Furioso*“ (so die Einleitung, S. 8) vereinigt dieses Themenheft der verdienstvollen Zeitschrift zwölf Aufsätze zu Ariosts Romanzo, von denen sich zwei mit der der Rezeption des *Orlando Furioso* im Musiktheater befassen: CAROLINE LÜDERSSEN (*Ver*)*Wandlungen eines Opernstoffes – Ein Blick auf Händels Ariosto-Oper Ariodante und ihre Inszenierungen*, S. 127-146) reflektiert über die „Besetzung der Ariodante-Partie (in der Uraufführung ein Kastrat) und der des Polinesso (in der Uraufführung eine Altistin) und der daraus im Zusammenspiel mit den anderen (vor allem den weiblichen) Partien sich ergebenden klanglichen und dramaturgischen Konstellationen“ (S. 127), ohne von der neueren Geschlechterforschung angelegte Untersuchungen einzubeziehen (vgl. z.B. CHR. B. BALME, „*Of Pipes and Parts*“. *Die Kastraten im Diskurs der Darstellungstheorie des frühen 18. Jhs.*, in: Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft, hg. von H.-P. BAYERDÖRFER, Tübingen 1999, S. 127-138). Die Stimmlage des „Souveränität und Überlegenheit ausstrahlenden Kastraten“ soll sicher nicht „Ausdruck der reinen Unschuld“ sein (so S. 135), sondern seinen hohen gesellschaftlichen Rang konnotieren. Inszenierungen seit den 20er Jahren des 20. Jhs, die die Kastratenpartien ins Tenor- (oder Bariton-)Register transponierten (vgl. S. 137-143), sind nur noch als Zeugnisse eines zeitgebundenen (für uns historisch gewordenen) Verständnisses der Barockoper von Interesse. [In den *Nozze di Figaro* gibt es keinen „Oktavian“, S. 136, und der König bei Ariost ist nicht Artus, der übrigens nicht in Schottland residiert, ebd.].

MIGNON WIEHLE (*Medienwechsel und Gattungskonvention – Dramatisierungen des Orlando furioso in der Oper des Settecento*, S. 239-254) illustriert den „Medienwechsel vom Epos zur Oper“ (S. 241) an drei Seria-Libretti (Metastasios *Ruggiero*, Bracciolis *Orlando furioso* [1713, 1727 von Vivaldi vertont], dem Buch zu Händels *Alcina*), wobei sich zeigt, daß „bereits die Wahl des Sujets – Alcinas Zauberinsel, Orlando's Wahn – einen gewissen Bruch mit der strengen Form der *opera seria* impliziert“ (S. 251), und an Haydns „dramma eroicomico“ *Orlando paladino* (Text N. Porta, 1782).

Händel-Jahrbuch. Hg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e.V. internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale), 52. Jg. (2006), Kassel etc.: Bärenreiter 2006, 351 S.

Der neue Bd des Händel-Jahrbuchs (vgl. zuletzt hier 12,26f.) dokumentiert die Interdisziplinäre wissenschaftliche Konferenz während der Festspiele in Halle 2005 zum Thema **Biblische Gestalten bei Händel**; die meisten der fünfzehn Beiträge befassen sich erwartungsgemäß mit den Oratorien.

Der Theologe HERMANN GOLTZ (*Die biblische Gestalt des „Volkes Israel“: Ein christlich-orientalischer Typus in Händels Oratorium Israel in Egypt*, S. 13-24) zeigt, daß die UA des Oratoriums (4.4.1739), dessen dritter Teil auf dem Lobgesang des Moses (Exodus 15) basiert, „sowohl dem anglikanischen wie auch dem alten universalen liturgischen Exodus-Gebrauch in der Quadragesima- und Osterzeit“ entspricht (S. 22). – GRAYDON BEEKS (*Handel's use of Anthems in his Oratorios to Portray the People of Israel*, S. 25-35) konstatiert, daß Chöre bzw. Chöre und Soli verbindende Passagen, die in Händels Oratorien die Funktion von Anthems erfüllen, z.T. aus älteren Anthems übernommen oder aber neu komponiert wurden (S. 27); er unterscheidet „celebratory anthems“, „Elegies“ und „anthems of prayer and supplication“ (S. 28) und registriert die Anthems in Händels Oratorien bis zum *Messiah*.

DONALD BURROWS (*Handel's use of soloists in Samson: Characterisation versus practical necessity*, S. 37-47) zeichnet die Genese des (auf Miltons *Samson Agonistes* basierenden, S. 37-40) Oratoriums nach; da für die UA 1743 ein ungewöhnlich großes Sängerensemble zur Verfügung stand, war bei kleiner besetzten Wiederaufnahmen (vgl. die Tabelle S. 45) die Identität von Darsteller und Rolle nicht zu gewährleisten. – Der *Samson*-Hrsg. der Hallischen Händel-Ausg., HANS DIETER CLAUSEN (*Lässt sich die Urfassung von Händels Oratorium Samson rekonstruieren?*, S. 49-70), stellt fest, daß die „kürzere, mit dem Requiem für Samson endende Fassung des Oratoriums“ (Urfassung, vollendet Oktober 1741, vgl. S. 50) nicht vollständig rekonstruierbar sei, da die Rezitative, ein Choratz und zwei Arien fehlen (S. 51f.), und lenkt die Aufmerksamkeit auf die Zwischenfassung von 1742 (vier Bearbeitungsphasen, S. 57-61). – SABINE VOLK-BIRKE (*Schwarzes Schaf oder Lichtgestalt? Miltons Samson Agonistes und Händels Samson*, S. 71-80), zur Milton-Rezeption im 18. Jh. (S. 72f.), zur Auseinandersetzung der Forschung mit *Samson Agonistes* (S. 74-76) und zu Hamiltons Libretto: „Primär“ vertone Händel nicht die Bibel, sondern Milton (S. 76); der Librettist habe „keine Problematisierung seines Helden und dessen Funktion [sic] für sein Volk im Sinn“ (S. 78).

ULRIKE SEEGER (*Biblische Historienmalerei zur Zeit von Georg Friedrich Händel*, S. 81-87) postuliert, daß „gerade wegen des Verzichts auf eine szenische Inszenierung [sic] die Historienmalerei des 17. Jhs für die Oratorien Georg Friedrich Händels von Bedeutung war“ (S. 81), und führt vor allem frz. und niederländische Beisp. an (ohne Abben).

RUTH SMITH (*Biblical Heroes Amended in Jennens' and Handel's Saul*, S. 89-104), über Saul (während sein biblisches Vorbild gegen Gott sündigt, legt er im Oratorium „unprovoked hatred of David, arising from jealous fear and leading to murderousness and deceit“ an den Tag, S. 96, erhebt sich aber zu tragischer Größe, S. 97) und die Beziehung zwischen David und Jonathan (S. 98-104). – ERNST-JOACHIM WASCHKE (*Die Beurteilung Sauls im Spannungsfeld des „Gesanges der Frauen“ (1Sam 18,6f.) und der „Klage Davids“ (2Sam 1,17-27)*, S. 105-117) gibt einen Überblick über die bibl. Saulüberlieferung (S. 105-115); daß Jennens in seinem Libretto „ausschließlich die Überlieferung von Davids Aufstieg zur Geltung“ bringt, steht in Einklang mit der bibl. Darstellung (S. 117).

KENNETH NOTT („Ourselves must choose“: *Handel's Jephtha as Variation on a Biblical Theme*, S. 119-128), betont, daß (ähnlich wie *Judas Maccabaeus*, vgl. S. 122f.) „*Jephtha* tells two stories, one of national deliverance, the other of personal salvation“ (S. 119); die differenziertere Figurencharakterisierung in *Jephtha* sei dadurch bedingt, daß der Librettist Morell sich an der griechischen Tragödie orientiere (S. 124).

ANNETTE LANDGRAF (*Esther: von der Bibel über Brereton zu Händel*, S. 129-138), Vorlage für das (anonyme) Libretto von Händels Oratorium (1720) war Thomas Breretons Drama *Esther*, das „eine teilweise wörtliche Übersetzung von Jean Racines *Esther* von 1698“ ist (S. 129). „Das Libretto zu Händels *Esther* ist dem Wortlaut der Brereton'schen Übersetzung stark verpflichtet“ (S. 134). 1732 hat Samuel Humphreys das Libretto grundlegend überarbeitet (vgl. S. 135-138).

WERNER BREIG (*Biblische Novelle, Azione sacra und Sacred Drama: zur Entwicklung der textlich-musikalischen Konzeption von Händels Oratorium Joseph und His Brethren (HWV 59)*, S. 139-160), zu Apostolo Zenos Libretto *Giuseppe* für Caldara (1722, vgl. S. 140-144), das Händels Dichter James Miller als Vorlage diente („Millers Tätigkeit bestand allerdings nicht nur im Überset-

zen, sondern auch im Hinzufügen, Weglassen und Umstellen“, S. 145); beim Komponieren änderte Händel Millers Text an mehreren Stellen (vgl. S. 152-155).

KLAUS HORTSCHANSKY (Solomon – *ein symbolisches Oratorium?*, S. 161-172) geht von den „Entlehnungen aus fremden und eigenen Werken“ (S. 161, vgl. die Liste S. 162) aus: Zitate aus einer Kantate Telemanns, aus der zweiten Fassung von Händels *Laudate pueri dominum* und aus Luthers *Deutschem Sanctus* (S. 163-167) stiften jeweils einen typologischen Bezug zwischen Salomo und Christus (S. 168), d.h. sie dienen als symbolische „Zeichen der Verheißung auch des Neuen Bundes in einer alttestamentlichen Historie“ (S. 172).

ULRIKE KRENZLIN (*Susanna und die beiden Älteren. Begehren und Voyeurismus contra Tugendhaftigkeit in barocken Gemälden*, S. 173-194) stellt als konstitutiv für die Susanna-Geschichte das „sexuelle Begehren“ der beiden Alten, Susannas „eheliche Treue“ und Daniels „neue Anforderungen an die Gerechtigkeit“ heraus (S. 173) und illustriert die ersten beiden Aspekte mit einem Dutzend Gemälden seit Albrecht Altdorfer (S. 174-188). Daß „den Leser“ des Librettos „jähes Mitleid“ mit den Sexualnöten der alten Männer erfährt (S. 176), dürfte eine anachronistische Sichtweise sein. Daß „das Ausloten erotischer Sehnsüchte der Älteren“ im Libretto „überraschend breiten Raum“ einnimmt, wird mit den „neuen sensualistischen Strömungen“ erklärt, „die John Lockes Empirismus begründete und dem [sic] Shaftesbury und Lawrence Sterne folgten“ (S. 194). [Der S. 173n2 genannte „Augustodunensis“ ist Honorius Augustodunensis.]

JULIANE RIEPE (*Das italienische Passions- und Osteroratorium und Händels La resurrezione*, S. 195-214) setzt Capeces Libretto – eines von nur wenigen it. Osteroratorien seiner Zeit, S. 196 – in Beziehung zur Tradition der Passionsoratorien; Parallelen zu drei von vier Grundtypen (vgl. S. 198) lassen sich aufzeigen, zur „Darstellung der Leidensgeschichte“, zur „Passionsmeditation“ und zur „Darstellung der Passion aus der Perspektive der Seelen im Limbus“ (S. 198-212). Francesco Mancinis *L'amore divino trionfante nella morte di Cristo* (Text an., Rom 1700) wirke „wie ein Vorläufer der *Resurrezione*“ (S. 212), obwohl es auch bedeutsame Unterschiede gebe; auffällig sei vor allem, „wie sehr Capece das Element der geistlichen Betrachtung, der Mahnung und Belehrung zurückdrängt“ (S. 214). – SUSANNE FONTAINE (*Liebreiz statt Zerknirschung. Die Figur der Maddalena in Händels La Resurrezione*, S. 215-223) hebt hervor, daß Händel und Capece Maria Magdalena nicht wie im 17. Jh. üblich als „Sinnbild von Reue und Buße“ (S. 215; „ihr musikalisches Epitheton (...) ist das Weinen“, S. 217), sondern „in erster Linie als liebende Seele“ (S. 215) darstellen, deren Liebreiz „eigenen Wert“ gewinne (S. 223): „Capeces und Händels Oratorium ist ein Zeugnis dafür, dass an den Platz der Vanitas-Idee um 1700 unter den Vorzeichen von Frühaufklärung und Säkularisierung ein neues, unbeschwerteres Verhältnis zur Welt zu treten beginnt“ (ebd.).

Es folgen vier Beiträge zu anderen Themen: TERENCE BEST (*A Newly Discovered Water Music Source*, S. 225-234) macht auf eine Hs. in der Slg der Royal Society of Musicians in London aufmerksam (S. 231), die spätestens Ende 1718 geschrieben wurde, also die älteste bekannte Quelle für die *Wassermusik* ist (S. 233). – CHRISTOPH WOLFF würdigt in seinem Festvortrag *Händel und Bach im historischen Rückblick* (S. 237-247) u.a. Mozarts in Leipzig komponierte Gigue für Klavier KV 574 als „einzigartige Synthese von Händel, Bach und Mozart“ (S. 245). – ANDREW V. JONES (*Handel's Amore uccellatore cantata*, S. 251-283) zeigt, daß die beiden Kantaten HWV 175 und HWV 176 mit einer nur in der Hs. Fitzwilliam Museum, Cambridge MU MS 858 überlieferten Fortsetzung ein Ganzes bilden (der Text ist mit engl. Übers. abgedruckt S. 277-283). – GERHARD POPPE (*Geniestreich oder Werk eines unerfahrenen „Pedanten“? Zur Musik von Händels Oper Almira, Königin von Kasstilien*, S. 285-301) zeigt vor allem am für den frühen Händel charakteristischen (S. 292) Typus der sog. Devisenarie (zur Definition S. 288f; zwölf von 53 Arien in *Almira*, S. 289, von denen nur zwei in späteren Werken wiederverwendet wurden, S. 293), daß der junge Komponist „nicht so sehr der musikalischen Rhetorik und ihrer Theorie verpflichtet“ sei, sondern „mindestens gleichermaßen (...) von einem primär an der Instrumentalmusik und den ihr eigenen Satzmodellen geschulten kompositorischen Denken“ ausgehe (S. 297f.). Die Oper bilde „für den knapp Zwanzigjährigen eine besondere Herausforderung“, an vielen Stellen bewiese er aber schon „eminentes Gespür für die Welt des Theaters“ (S. 298).

Wie üblich folgen das Verzeichnis der Opern- und szenischen Oratorien-Aufführungen (S. 305-315), Händel-Bibliographie in Auswahl (S. 329-343) und eine Rezension (S. 345-351).

Mozart-Jahrbuch 2005 der Akademie für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Kassel etc.: Bärenreiter 2006, X + 340 S.

„Vor dem Mozartjahr“ bietet das neue Jahrbuch „überwiegend Aufsätze zur Werkrezeption und -überlieferung Mozart'scher [sic] Kompositionen“ und Beiträge *autour de Mozart* (vgl. das Vorwort, S. IX). Dem Musiktheater sind die beiden umfangreichsten von sieben „wissenschaftlichen Beiträgen“ gewidmet: MILADA JONÁŠOVÁ (*Mozarts La Finta giardiniera 1796 in Prag und ein unbekanntes Fragment der italienischen Version der Oper*, S. 3-53) untersucht ein Partitur-Fragment aus der Musikalienslg des Prämonstratenser-Klosters in Prag-Strahov (heute im Nationalmuseum – Tschechisches Museum für Musik, Prag, S. 10f.): es handelt sich um zwei von insges. sechs Bänden mit Partiturfragmenten aus fünf it. Opern Mozarts (S. 11). Frau JONÁŠOVÁ kommt zu dem Schluß, die Strahov-Partitur (mit it. Text) sei wohl in den neunziger Jahren (S. 11) von einer Abschrift von Mozarts Autograph kopiert und habe als Vorlage für die (nicht erhaltene) Partitur gedient, die den Aufführungen im Vaterländischen Theater u Hybernu (erstmals am 10. März) 1796 zugrundelag (S. 3f.); bei dieser Gelegenheit sei der it. Text „höchstwahrscheinlich“ neu ins Deutsche übers. worden (S. 25). Auf die Prager Aufführungspartitur gingen die Náměst'-Partitur (vollständig, mit it. und nachträglich hinzugefügtem dt. Text, S. 7) und die Oelser Partitur von 1797 (dt. Text) zurück (S. 25f.); allerdings enthält das Strahov-Fragment Teile einer Arie Serpettas (# 20 „Chi vuol godere“, Takt 1-70) und zwei Rezitative, die ursprünglich Bestandteile der Náměst'-Partitur waren (S. 16, vgl. S. 26f.). „Die Bedeutung des Strahover Partitur-Fragments besteht auch darin, dass es einige Nummern aus dem 1. Akt der Oper beinhaltet, zu dem das Mozart'sche Autograph nicht erhalten blieb. Zwei Arien Sandrinas (Nr. 4 und 11) und das Finale I im Strahov-Fragment stellen heute die einzige bekannte Quelle dar, die Mozarts ursprüngliche Version mit it. Text beinhaltet (in der Náměst'-Partitur sind diese Teile bearbeitet worden). – Außerdem sind die it. Rezitative der 13. und 14. Szene des 2. Aktes, die die Strahover Musikaliensammlung überliefert und die aus der Náměst'-Partitur stammen – neben dem Autograph –, die einzigen heute bekannten Quellen zu diesen Abschnitten der Mozart-Oper. (S. 53)“

MICHAEL COLLINS (*Mozart's La clemenza di Tito in the Early Ottocento: the Making of a Pasticcio*, S. 55-96) analysiert (bzw. rekonstruiert) die Änderungen, die bei den Aufführungen in Wien 1804 (S. 60-65), München 1805 (S. 65-68), Lissabon 1806 (S. 68f.), Neapel 1809 (S. 70-80), Paris 1812 (S. 80f.), Paris 1816 / Mailand 1818 (S. 82-89) an Mozarts Partitur vorgenommen wurden. Die Aufführung in Neapel 1809 entfernt sich am weitesten vom Original; wahrscheinlich „with the exception of a couple of choruses and the *Sinfonia*, the only Mozart heard in Naples was the first-act Vitellia/Sesto *duetto*, 'Come ti piace, imponi', the aria for Sesto 'Parto, ma tu ben mio', the newly-texted aria for Publio, 'Allor che eccede', and the second-act *terzetto* 'Quello di Tito è il volto'. The Neapolitans never knew that what they thought was 'vibrato e sublime' Mozart was mostly Portogallo or somebody“ (S. 80). COLLINS verfolgt die Spuren der Sänger, die an mehreren Aufführungen beteiligt waren und einmal erprobte Einlagen beibehielten (Antonio Brizzi, Marianna Sessi, Gaetano Crivelli u.a.), und vermag so etliche Nummern erstmals eindeutig zu identifizieren. – In Mailand 1816 (S. 88f.) und in London 1817/18 (S. 90f.) regte sich der Widerstand der Mozart-Bewunderer gegen die gängige Bearbeitungspraxis: „*La clemenza di Tito*, under the influence of those who promoted the Romantic idea of integrity, became, along with Mozart's other operas, the museum piece it is today“ (S. 92). – Ein Anhang (S. 92-96) macht (gegen HELGA LÜHNING) wahrscheinlich, daß die in Florenz 1798 aufgeführte Pasticcio-Version der *Clemenza* große Teile der Musik aus Nicolinis 1797 in Livorno uraufgeführter Vertonung übernahm.

Die weiteren Beiträge betreffen Kirchenmusik (FRANZ GRATL stellt die Zuschreibung des *Tantum ergo* KV Anh. C 3.04 an Johann Zach in Frage, S. 97-114), die Bedeutung des Clavichord für Mozarts musikalische Biographie (CHRISTOPHER HOGWOOD, S. 115-130), MATTHEW RILEY rekonstruiert Edward Elgars 1906 gehaltene Vorlesung über Mozarts g-Moll-Symphonie KV 550 (S. 131-149), KONRAD KÜSTER macht auf bisher unbekannt Kompositionen des Mozart-Biographen Otto Jahn aufmerksam (*Otto Jahns Mappe Portensia. Frühe Manuskripte groß besetzter Kompositionen*, S. 151-182), KURT BIRSAK bietet die „musikgeschichtlich-instrumentenkundliche Auswertung“ der Sammlung Cubasch der Internationalen Stiftung Mozarteum, die rund 180 Blasinstrumente umfaßt und „den Wiener Blasinstrumentenbau der Romantik vorbildlich [dokumentiert]“ (S. 183-218, Zitate S. 183f.). – Im „Forum“ stellen PHILIP WILBY (mit FR. PETER ALLAN, S. 221-238) und ROBERT D. LEVIN (S. 239-244) ihre ergänzten Neufassungen der c-Moll-Messe KV 427 vor. WOLFGANG SEILLER (S. 245-255) und GABRIELE RAMSAUER (S. 257-260) äußern sich pro und contra der Identifizierung des auf einem Portrait von Johann Georg Edlinger (Berliner Gemäldegalerie) Dargestellten als Wolfgang Amadeus Mozart. CHRISTIAN BROY (unter Mitarbeit von JOHANNES FENNER) legt eine 613 Titel

umfassende „Leopold-Mozart-Bibliographie“ vor (S. 261-298). – Vierzehn Rezensionen (S. 299-331) behandeln u.a. RICHARD BLETSCHACHER, *Mozart und Da Ponte. Chronik einer Begegnung*, Salzburg: Residenz 2004 (GIACOMO FORNARI, sehr lobend, S. 302-304).

*RAINER KLEINERTZ, *Schwestern auf der Opernbühne: Mozarts Così fan tutte unter Berücksichtigung der Schwesternkonstellation*, aus: *Schwestern. Zur Dynamik einer lebenslangen Beziehung*, hg. von CORINNA ONNEN-ISENMANN und GERTRUD MARIA RÖSCH, Frankfurt/M. – New York: Campus 2005, S. 187-208

Korrigiert sehr zu Recht einige verbreitete Mißverständnisse der *Così fan tutte*-Deutung (vgl. S. 190f. zur Rolle Don Alfonsos, S. 192f. zum Bemühen Da Pontes um Wahrscheinlichkeit, etc.). [Der (fingierte) Aufbruch der Verlobten wäre für die Frauen nicht nur eine „existenzbedrohende Entwicklung“ (S. 193), sondern – angesichts des „certo fuoco, / Un certo pizzicor entro le vene“, die nicht nur Fiordiligi verspürt – auch eine emotionale Katastrophe.] Mit Fiordiligi und Ferrando (partie serie) bzw. Dorabella und Guglielmo (mezzi caratteri) finden erst innerhalb des Spiels die ‘richtigen’ Figuren zueinander (S. 197); zumindest die ersten beiden geben „ein ideales Paar“ ab (S. 204). [Wie die zweimal gegen das lang ausgehaltene *o* von „Amore“ gesetzte, aufsteigende Figur der Celli und Fagotte im ersten Duett der Schwestern (NMA # 4, T. 84/85, 88/89; vgl. Notenbeisp. S. 202) scheinen mir auch die Achtelläufe der Oboen und Fagotte in Fiordiligis *Arie* „Come scoglio“ (NMA # 14, T. 23-28) ein Ironiesignal zu sein. Außerdem ist ihr Entschluß, den Verlobten in Männerkleidern nachzureisen, rührend komisch: Offensichtlich hat sie zu viele galante Abenteuerromane gelesen. Die Ironisierung nimmt der Figur die Tragik, die dem Entscheidungsschluß ihrer Liebesgeschichte mit Ferrando sonst eignen müßte.]

*WERNER WUNDERLICH, „Weil ich zweifle, ob du Mensch bist.“ *Metamorphosen der Dämonie: Die Laufbahn der Sirenen und Papagenos Sehnsucht*, aus: *Tiere. Eine andere Anthropologie*, hg. von HARTMUT BÖHME, FRANZ-THEO GOTTWALD u.a., Köln – Weimar – Wien: Böhlau 2004, S. 23-39

Zu den Sirenen (antike Vogel-, ma. Fischfrauen, S. 23-34) und zum „Vogelmann“ Papageno (S. 34), „halb Vogel und halb Mensch“ (S. 36), den die „Sehnsucht“ nach Liebe zum Menschen macht (S. 36f.). [S. 34 ist aus Proserpina eine hoffmannesk anmutende „Prosperina“ geworden.]

*Niccolò Piccinni *Musicista Europeo*. Atti del Convegno Internazionale di Studi Bari, 28–30 settembre 2000 a cura di ALESSANDRO DI PROFIO e MARIAGRAZIA MELUCCI, Bari: Mario Adda 2004, XI + 364 S.

Anlässlich des 200. Todestags von Piccinni (1728-1800) kamen in seinem Geburtsort Bari rund 40 Forscher aus sieben europäischen Ländern und den USA zusammen (S. V); die Akten enthalten 21 Beiträge in vier Sektionen (ELISABETH SCHMIERER, die eine einschlägige Monographie veröffentlicht hat – *Die Tragédies lyriques Niccolò Piccinnis: Zur Synthese frz. und it. Oper im späten 18. Jh.*, Laaber 1999 –, scheint nicht unter den Vortragenden gewesen zu sein). Im Vorwort (S. V-X) informiert MARIAGRAZIA MELUCCI, die Direktorin des Istituto di Bibliografia Musicale di Puglia, über den Stand der Vorarbeiten zum Piccinni-Werkverzeichnis (S. VI f.), ALESSANDRO DI PROFIO stellt die einzelnen Beiträge vor (S. VII-X).

Die erste Sektion, **Piccinni e l'Italia**, umfaßt sechs Aufsätze: GIOVANNI CARLI BALLOLA (*Piccinni, oggi*, S. 3-7) situiert Piccinnis Schaffen in den musik- und theatergeschichtlichen Kontext. – ANTHONY R. DELDONNA, *Niccolò Piccinni e le due intonazioni dell'Alessandro nell'Indie* (S. 9-24): Die Neufassung (Neapel 1774) der 1758 in Rom entstandenen Oper erscheine „ampliata e accortamente trasformata“ (S. 9). Das Libretto kontaminiert die Erstfassung von 1730 und die von Metastasio selbst neubearbeitete Version von 1754 (S. 12); bei der Vertonung weiche Piccinni gelegentlich von der Textvorlage ab (S. 13), während er die für Neapel 1774 erstellte Libretto-Fassung im wesentlichen respektiere (S. 16f.; oder könnte 1774 Piccinnis neue Partitur als Vorlage für den Libretto-Druck gedient haben?). – FRANCESCO PAOLO RUSSO, *L'altra Cecchina. Appunti sulla ricezione napoletana de La buona figliuola di Niccolò Piccinni* (S. 25-38): Nach den bisher bekannten Quellen fand die erste Aufführung der *Buona figliuola* in Neapel erst 1778 statt, wobei die Oper den lokalen Gepflogenheiten angepaßt wurde (S. 29-31: Dialekt, Aufwertung der Baßbuffo-Rolle etc.). Erschließen läßt sich jedoch eine Aufführung zwischen 1760 und 1765, in einer Textfassung von Pasquale Millilotti (S. 36f.), die offenbar als Vorlage für das Libretto von 1778 diente. In den sechziger Jahren könnte Piccinni selbst die notwendigen Anpassungen der Musik vorgenommen haben (S. 37f.). – Millilottis Adaptation von Goldonis (deutlich weniger erfolgreicher, vgl. S. 81f.) Fortsetzung *La buona figliuola maritata* (1761) behandelt GIULIA VENEZIANO (*La Cecchina maritata: indagine su una ripresa napoletana de La buona figliuola maritata*, S. 79-100; vgl. auch S. 36f.); seine *Cecchina maritata* (1765) ist „quasi completamente riscritt[a]“ (S. 85): Nicht nur Namen (und Charaktereigenschaften) der Figuren ändern sich, am auffälligsten ist der „abbandono del tono larmoyant del plot goldoniano (...) a vantaggio di una storia decisamente d'azione“ (S. 93). Daher mußte Piccinni auch die Musik fast ganz neu komponieren (nur sechs Arien wurden aus der ersten Fassung übernommen, S. 96).

WOLFRAM ENSSLIN (*Le caratteristiche dell'introduzione verso il 1800 attraverso l'esempio de la Griselda di Niccolò Piccinni*, S. 39-56) vergleicht die Eingangsszenen in Zeno's *Griselda*-Libretto (für Pollarolo, 1701), Goldonis Verskomödie (1735), Sertors Textfassung („ancora molto legato al libretto di Zeno“, S. 49) für Pietro Carlo Guglielmi (1796) und Anellis „dramma eroicomico per musica“ für Piccinni (1793) und skizziert die Entwicklung der musikalischen Introduction in Seria und Buffa (S. 55f.; vgl. auch seine Untersuchung zu Introduction und Rondò-Arie bei Paër, dazu hier 11,31). – LORENZO MATTEI (*Sul contributo dell'ultimo Piccinni allo sviluppo dell'opera seria di fine Settecento: Ercole al Termedonte, S. Carlo 1793*, S. 57-78) faßt sehr übersichtlich die Entwicklungen zusammen, die in der it. Oper des späten 18. Jhs zu einer „contaminazione fra generi e stili“ führen (S. 58f.), und analysiert dann Ensembles (S. 61-63) und Arien (S. 63-67) in Piccinnis von freimaurerischer Ideologie geprägter (vgl. S. 60f.) letzter Seria (Text von Sografi), die bei aller Aufgeschlossenheit gegenüber Neuerungen metastasianischen Prinzipien verpflichtet bleibt (S. 67).

Die Beziehungen zwischen **Piccinni e la Francia** (also die am gründlichsten erforschte Etappe seiner Karriere) werden in vier Beiträgen behandelt. ALESSANDRO DI PROFIO, *Piccinni a Parigi, còtè bouffon: le opere buffe all'Académie royale de musique (1778-1780)*: Fünf von sechzehn Opere buffe, die die Académie zwischen 1778 und 1780 (im it. Original) aufführte, stammten von Piccinni (S. 103); erfolgreich war nur *La buona figliuola*, der Favorit des frz. Publikums war Paisiello (S. 110f.). – PIERFRANCO MOLITERNI (*Unità di pensiero e unità di suoni. La musica „illuminata“ di Piccinni*, S. 121-136), zu den musikästhetischen Vorstellungen der „neuen Generation“ piccinnistischer (anti-gluckistischer) *philosophes* Ginguéné, Marmontel und Framery (S. 126ff.; S. 132f. zur Bedeutung von Cabanis). – JULIAN RUSHTON (*Tonality and Dramatic Signification in Piccinni's Atys*, S. 137-144) vergleicht die beiden Fassungen des *Atys* von 1780 (mit tragischem Ende) und 1783 (mit lieto fine) vor allem hinsichtlich des Tonartenplans; die zweite Fassung erscheint „less unified“ (S. 144). – Mit den beiden Schüssen von *Atys* befaßt sich auch MICHELE CALELLA (*La resurrezione di Sangaride: Piccinni e il problema del lieto fine nell'opera del tardo Settecento*, S. 207-223): Nach grundsätzlichen Bemerkungen zur Funktion des lieto fine (S. 207-209) zeichnet er die Entstehungsgeschichte der Oper nach (S. 209-211) und weist erstmals auf eine (bzw. zwei) Schlußszenen hin, die

noch vor der UA 1780 gestrichen wurden (Text S. 221f.) und durch ihren versöhnlichen Charakter (Reue Cibeles, ein gemeinsames Grab für die Liebenden) zeigen, daß Marmontel „pur allontanandosi dal modello di Quinault, ne rispetta in fondo lo spirito“ (S. 218). Der düstere Schluß der ersten Fassung könnte auf Anregungen des Impresario Devismes zurückgehen (S. 218f.), während die Rückkehr zum lieto fine wohl vom Hof veranlaßt wurde (S. 219).

MICHELE SAJOS D'ORCIA, *Une querelle 'en dentelles': les costumes pour les tragédies lyriques de Gluck et de Piccinni dans le recueil des Costumes et annales des grands théâtres de Paris, 1786-1789* (S. 145-162): Für die Herausgeber der (wöchentlich erscheinenden, vgl. S. 145) illustrierten Hefte „les œuvres de Gluck n'auraient pas réussi à atteindre cette plénitude [sic], cette harmonie totale du spectacle, à laquelle le costume 'vrai' contribue et qu'a offert, par exemple, la représentation de *Didon* de Piccinni [1783]“ (S. 162).

Auch den **Questioni di drammaturgia** sind vier Aufsätze gewidmet (darunter die Studie CALELLAS, die schon im vorigen Abschnitt behandelt wurde): MICHEL DELON (Polymnie, un poème de Marmontel à la gloire de Piccinni, S. 165-172), dessen Beitrag besser in die Sektion „Piccinni e la Francia“ gepaßt hätte, stellt mit vielen Zitaten Marmontels burleske Dichtung (elf, bzw. zwölf Gesänge, vgl. S. 165) vor, eine z.Zt. der *querelle* entstandene „avalanche de décasyllabes incendiaires (...) tout à la fois satirique, moral et poétique“ (S. 165). – PIERPAOLO POLZONETTI (*L'America nelle opere di Piccinni*, S. 173-192) faßt die „commedia“ *Li napoletani in America* (1763, Text Fr. Cerlone) und das Intermezzo *L'americano* (1772, Text anonym) als Zeugnisse der fortschrittlichen politischen Gesinnung des Komponisten auf. *Li napoletani in America* stehe den Reformbestrebungen Voltaires, *L'americano* der 'revolutionären' Haltung Rousseaus näher (S. 184); Quelle für *L'americano* sei Voltaires *conte L'Ingenu*, auf dem Umweg über Marmontels opéra comique *Le huron* (S. 185). – MARINA MAYRHOFER (*Metastasio/Piccinni*, Ipermestra: le eccezioni del caso, S. 193-206) unterstreicht, daß Piccinni *Ipermestra* (Neapel 1772) für Antonia Bernasconi schrieb, die in enger Verbindung zu Calzabigi stand (dessen *Ipermestra* mit der Musik von Millico 1784 in Neapel eine Privataufführung erleben sollte, S. 197f.); ihre besondere Stärke war die „musica di declamazione“ (S. 195), daher wurden drei der fünf Arien Metastasios gestrichen und andererseits zwei wichtige Recitativi accompagnati hinzugefügt (S. 200f.). Die Adaptation „tende a smussare del libretto il troppo e il vano, finalizzando il disegno teatrale essenzialmente nel conflitto insito nell'animo della protagonista“ (S. 196) und näherte sich so der Dramaturgie Calzabigis an (S. 205).

Mit sieben Beiträgen ist die letzte Sektion, **Fonti europee di Piccinni**, die umfangreichste. MANUEL CARLOS DE BRITO e LUÍSA CYMBRON, *Piccinni e il Portogallo: fonti e documenti* (S. 227-231): In Lissabon wurden zwischen 1763 und 1775 fünfzehn Opere buffe Piccinnis aufgeführt; in der umfangreichen Partiturenslg des Hofes seien 38 Opere (sechzehn Serie, 23 Buffe, so S. 228; aber das wären 39) enthalten. – MILADA JONÁŠOVÁ, *Le rappresentazioni delle opere di Niccolò Piccinni a Praga. La ricerca sulle fonti in Boemia, a Dresda e in Italia* (S. 233-251): Zwischen 1762 und 1796 wurden in Prag fünf Buffe, ein Drama eroicomico (*Griselda*, 1796), drei Intermezzi und eine Serie (*Olimpiade*) aufgeführt (S. 234), die meisten von dem Impresario Giuseppe Bustelli 1767-1774 (S. 235f.), hinzu kamen dt. Singspiel-Bearbeitungen (S. 237f.). Der zweite Teil des Beitrags (S. 246-251) gibt eine Übersicht über mus. Quellen (meist Abschriften von Einzelnummern) zu den Opere Piccinnis in Tschechien. – METODA KOKOLE, *The 1773 Production of Piccinni's La buona figliuola in Ljubljana and Other Local Traces of Italian Operas in the Later Part of the 18th Century* (S. 253-263), mit einer Liste der 1757-1800 in Ljubljana aufgeführten Opere buffe (ca. 30, S. 260). – CATHERINE CESSAC (*La musique religieuse de Niccolò Piccinni: aspects français*, S. 265-276), zu im Rahmen des Concert spirituel aufgeführten Stücken (Übersicht 1777-1790, S. 267-269), zu den Quellen in der Bibl. Nat. de France (S. 269-275) und zu geistl. Parodien einzelner Nummern aus Opere serie Piccinnis (S. 275f.). – HERVÉ AUDÉON (*La musique pour clavier imprimée de Niccolò Piccinni*, S. 277-287), das (eher schmale) Œuvre für Tasteninstrumente zeuge von Piccinnis „science de la simplicité“ (S. 287). – DINKO FABRIS (*I volti di Piccinni: un catalogo problematico*, S. 289-306) weist 26 Bildnisse des Komponisten nach (Katalog mit Abben S. 298-306).

ANTONELLA GIUSTINI, EMANUELA MARTINO, DANIELA NAPOLEONI, GIUSEPPE TULLI – Gruppo di lavoro dell'Università di Roma „La Sapienza“ coordinato da PIERLUIGI PETROBELLI (*Le opere di Piccinni: prospetto bibliografico delle fonti librettistiche. Progetto per una ricerca*, S. 307-318) haben die Informationen aus SARTORI in eine Datenbank übertragen, sie sollen später nach Autopsie der Drucke ergänzt und ggfs. korrigiert werden (S. 309); als Beispiele werden *Alessandro nelle Indie* (sechs Drucke), *Le finte gemelle* (fünfzehn) und *La buona figliuola* (75) präsentiert.

Es folgen zwei Anhänge: JÉRÉMIE CRUBLET, NICOLAS DUFETEL, SYLVAIN SAMSON (con la collaborazione di SANDRINE DEBAUGE) – Gruppo di lavoro dell'Università François Rabelais di

Tours coordinato da ALESSANDRO DI PROFIO, *Niccolò Piccinni e la sua famiglia. Documenti dagli archivi francesi (1782-1825)* (S. 323-330), sieben Dokumente, neben Briefen des Komponisten und seines Sohnes Louis das Verzeichnis von Piccinnis Nachlaß; sowie ANGELA MORGESES *Bibliographie der Forschungsliteratur zu Piccinni* (S. 331-347).

*HELMUT C. JACOBS, *Phantasie und Musik – Die ästhetische und poetologische Funktion der Klavierimprovisation bei Jean Paul*, aus: WERNER JUNG / SASCHA LÖWENSTEIN / THOMAS MEIER / UWE WERLEIN (Hrsg.), *Wege in und aus der Moderne. Von Jean Paul zu Günter Grass*. HERBERT KAISER zum 65. Geburtstag, Bielefeld: Aisthesis 2006, S. 29-79

Nach knappen Bemerkungen zu den „biographischen Aspekten in bezug auf Jean Pauls Verhältnis zur Musik“ wird „die Entwicklung der Klavierimprovisation und der Freien Phantasie in der zweiten Hälfte des 18. Jhs skizziert, wobei Carl Philipp Emanuel Bach als Praktiker und Theoretiker dieser Gattung und als Modell für Jean Paul von besonderer Relevanz ist. Um die Außensicht auf Jean Pauls Klavierimprovisationen geht es im dritten Teil, in dem zeitgenössische Berichte über ihn analysiert werden. Dies bildet die Voraussetzung für den vierten Teil über Jean Pauls Selbsteinschätzung seines Spiels [er war „sich offensichtlich selbst seiner Grenzen als ausübender und improvisierender Musiker bewußt“, S. 79]. Im fünften Teil wird Jean Pauls eigene Theorie der Klavierimprovisation behandelt, die er zwar nicht zusammenhängend dargelegt hat, die aber anhand von zahlreichen Äußerungen und verstreuten Notizen durchaus konturiert werden kann [„Die lange Dauer bewirkt im Improvisator ein sich Verlieren im rein Emotionalen (...) Musik und Traum, inneres Hören und musikalische Improvisation durchdringen sich“, S. 63f.]. Der sechste Teil erweitert den Blick auf die Romane, in denen diverse Klavierimprovisationen inszeniert werden [u.a. zum *Titan*, S. 66-70], und im letzten siebten Teil wird die Funktion der Klavierimprovisation als Vorstufe und Katalysator der literarischen Produktion von Jean Paul bestimmt [„Die Klavierimprovisation ist eine inspirierende Vorstufe zum Dichten und zur künstlerischen Produktion“, S. 76]. (S. 31f.)“

SIMONETTA CHIAPPINI, *Folli, sonnambule, sartine. La voce femminile nell'Ottocento italiano*, Introduzione di MARZIA PIERI, Firenze: Le Lettere 2006, X + 233 S.

Das Vorwort (S. VII-X) stellt mit Recht heraus, daß sich dieses Buch an eine Zielgruppe wendet, die es im heutigen Verlagswesen eigentlich nicht mehr gibt, an die gebildeten Laien („persone colte“, S. VII). Die Verfasserin kennt die it. Oper des 19. Jhs genau, bringt gelegentlich musikalische Details zur Sprache und bezieht auch die literarischen Vorlagen der Libretti ein; dennoch wird der Spezialist nur wenig Neues erfahren.

Das Buch gliedert sich in zwei Teile: Mehr als zwei Drittel des Ganzen (S. 3-163) nimmt eine thematologische Analyse der Frauenrollen im Libretto ein, von Cherubinis *Médée* über *Lodoïska* und die Protagonistinnen der Rettungsoptern, entartete Mütter (Semiramide, Lucrezia Borgia), Lucia di Lammermoor und andere Unglückliche, die den Verstand verlieren, die Traviata und die Heldinnen der veristischen Opern bis zu Puccinis *Manon* und *Mimi*. Daß im bürgerlichen Theater (anders als noch bei Cherubini) die „sfera interiore e sentimentale“ im Mittelpunkt steht (S. 10), daß die Frauen als Engel oder Dämonen erscheinen (S. 15), daß das 19. Jh. die Mutter-Rolle idealisiert (S. 63), ist zweifellos richtig, wenn auch nicht neu. Das Beispielcorpus scheint alles zu umfassen, was in den letzten Jahrzehnten auf einem Theater zu sehen war und/oder auf CD vorliegt (bis hin zu Donizettis *Maria Rudenz*, vgl. S. 72-74; über *Linda di Chamonix* heißt es, die Oper sei „quasi uscita di reperto-

rio“, S. 31, aber Edita Gruberova hat in Zürich als Linda Triumphe gefeiert). Wenn man auf 160 Seiten eine Vorstellung von der so reichen it. Operngeschichte des 19. Jhs vermitteln will, muß man sich auf die großen Linien konzentrieren; dabei gerät dann manches etwas undifferenziert: Trotz gewisser Berührungspunkte wird man *Luisa Miller* nicht als *Semiseria* bezeichnen wollen (S. 110 und passim; zu dieser Frage vgl. JACOBSSHAGEN, *Opera semiseria* – hier 13,42f. –, S. 278f.). Problematisch scheint es auch, Verdis Violetta für die „etica realistica borghese“ in Anspruch zu nehmen, „in cui il sacrificio è rivolto più al mantenimento dei ruoli sociali che alla realizzazione di un ideale (politico o amoroso)“ (S. 107): Natürlich verzichtet die bürgerliche Frau auf Liebeserfüllung, um ihren eigenen sozialen Status nicht zu gefährden, während Violetta sich selbstlos für die Familie des Geliebten opfert. In *Lodoiska* und der Rettungsoper geht es eher um die Bewältigung neurotischer Ängste als um die Manifestation des „ottimismo giacobino“ (so S. 21). Der angliisierte „Harold“ (S. 35) ist Ferdinand Hérol; u.a.m.

Im zweiten Teil (S. 167-210) geht es in achtzehn relativ kurzen Abschnitten um „Peripezie vocali“. Was hier im Anschluß an R. BARTHES u.a. über „La voce del corpo“, „La voce naturale“, „La voce etnica“, „La voce della mamma“ etc. ausgeführt wird, ist von allgemein kulturwissenschaftlichem Interesse; erst der neunte Abschnitt, „La voce romantica“ (S. 185-190) betrifft dann wieder den Operngesang im 19. Jh., wobei (dem Spezialisten) Bekanntes rekapituliert wird: das Verschwinden der Kastraten, Duprez, *il do di petto*... Ganz zuletzt (S. 207-210) wird Operngesang mit Gesangsstilen der Pop-Musik verglichen. Von Kleinigkeiten abgesehen, informiert das Buch zuverlässig; dem durchschnittlich gebildeten Opernbesucher von heute wird es zweifellos gute Dienste leisten.

*GIORGIO FANAN, *Drammaturgia rossiniana. Bibliografia dei libretti d'opera, di oratori, cantate ecc. posti in musica da Gioachino Rossini* (Studi, cataloghi e sussidi dell'Istituto di Bibliografia Musicale, Sussidi, 2), Roma: Istituto di Bibliografia Musicale 1997, 1065 S.

Anlaß für die Kompilation der vorliegenden Bibliographie war der 200. Geburtstag Rossinis 1992 (vgl. das Vorwort von GIANCARLO ROSTIROLLA, S. 7). Der Musikaliensammler GIORGIO FANAN (über ihn vgl. ebd., S. 9, sowie RETO MÜLLER, *Rossiniana in der Sammlung Giorgio Fanan*, *La Gazzetta. Zs. der Dt. Rossini Ges.* 2006, S. 17-21) hat nicht weniger als 1659 Libretti erfaßt, neben seinen eigenen Beständen vor allem Textbücher aus it. Bibliotheken (vgl. die Übersicht, S. 18). Daß Vollständigkeit nicht zu erreichen war, versteht sich von selbst; für die it. Drucke ist die Auswahl repräsentativ, für die (wenigen) verzeichneten Übersetzungen nicht (dank der Slg Carvalhaes in der Bibliothek des Konservatoriums S. Cecilia in Rom ist Portugal überdurchschnittlich gut vertreten). Die Katalognotizen sind sehr detailliert und erfassen ggfs. alle Informationen über die Aufführung, die Anlaß zum Druck des Librettos war (Sängerbesetzung, ggfs. Dirigent, Orchestermusiker, Maschinisten bzw. Regisseur, Werkstätten etc.); neuere Programmhefte finden auch dann Berücksichtigung, wenn sie nicht das vollständige Libretto enthalten (die Auswahl scheint allerdings ganz zufällig). Bei älteren Libretti, die Angaben zum mit der Oper gekoppelten Ballett enthalten, werden auch Ballettmeister, Tänzer etc. verzeichnet. Mehr als ein Drittel des Bandes (S. 682-1065) nehmen detaillierte Indices (Librettisten und Übersetzer, Komponisten, Sänger [S. 691-789], „orchestrali“, „collaboratori“ (Bühnen-, Kostümbildner etc.), Aufführungsorte, Opernfiguren, Choreographen, Tänzer, Gattungsbezeichnungen, Druckorte, allg. Namenindex) ein.

Daß für den *Barbiere di Siviglia* (Nr. 124-250) oder die *Cenerentola* (Nr. 539-571) jeweils mehr als hundert Textbücher und Programmhefte verzeichnet sind, wird niemanden wundern. Für *Eduardo e Cristina* sind von 94 Einstudierungen und Wiederaufnahmen zwischen 1819 und 1840 (vgl. hier 5,24) immerhin 32 durch Libretto-Drucke dokumentiert (Nr. 539-571). Besonders wertvoll sind die Hinweise auf Pasticcis und ähnliches; so bietet FANANS Sammlung nicht nur einen *Barbiere di Trieste* als Beispiel antiösterreichischer Kriegspropaganda im Ersten Weltkrieg (Nr. 251), sondern z.B. auch *La Cornaro in Asolo* (Nr. 470) eine Art Fortsetzung zu Donizettis *Caterina Cornaro*, für die Lorenzo Schiavi, „prof. di filosofia e letteratura ital.“, 1907 „ad uso specialmente di Collegi e Ricreatorii femminili“ Musik aus der *Gazza Ladra* arrangierte.

*LORENZO BIANCONI, *Parola, azione, musica. Don Alonso vs Don Bartolo*, *Il Saggiatore musicale* 12 (2005), S. 35-76

In diesem Vortrag (vgl. S. 45n18) entwickelt LORENZO BIANCONI am Beispiel des *Barbiere di Siviglia* Strategien, um Schüler der Sekundarstufe an die Oper heranzuführen; der Text dürfte aber auch hervorragend geeignet sein, um kultivierten, aber operfernen Erwachsenen den Zugang zum Musiktheater zu erleichtern, jedenfalls werde ich ihn künftig interessierten Philologie-Studenten empfehlen (eine deutsche Übersetzung wäre sehr erwünscht!). – Einleitend hebt BIANCONI die Interdependenz der drei im Titel genannten Bestandteile des „Wort-Ton-Dramas“ hervor (S. 35-40), verweist (sehr zu Recht) auf die Figurenkonstellation als Schlüssel zum Verständnis (S. 40f.) und geht auf die Bedeutung von Besetzungskonventionen ein (S. 43f.). Die exemplarische Analyse des Duetts *Almaviva – Bartolo* „Pace e gioia sia con voi“ (# 10, S. 48-56; nach einem Partiturdruk von ca. 1863 wiedergegeben S. 67-76) wird nicht nur Operanfänger manches neu oder klarer sehen lassen. Im folgenden wird die Handlung als Belagerung (und Erstürmung) von Bartolos ‘Burg’ beschrieben (S. 57-59), so daß die Figurenkonstellation (S. 60) von der Opposition Drinnen vs. Draußen bestimmt erscheint („Almaviva è fuori ma vorrebbe entrare; Rosina è dentro ma vorrebbe uscire; Bartolo è dentro e impedisce che Almaviva entri, che Rosina esca“, S. 61); zuletzt wird das Charakterprofil der Figuren (S. 64f. zu Bartolo) vor dem Hintergrund der Konventionen entwickelt.

*WERNER WUNDERLICH, *Frauen, die sich nicht über Wasser halten. Zur kulturgeschichtlichen Genealogie von Nymphen, Nixen, Wasserfeen*, aus: Engel, Teufel und Dämonen. Einblicke in die Geisteswelt des Mittelalters, hg. von HUBERT HERKOMMER und RAINER CHRISTOPH SCHWINGES, Basel: Schwabe 2006, S. 141-159

Typologie der Wasserfrauen in mündl. Überlieferung, Literatur, Musik und Kunst von der Antike über das MA bis zur Gegenwart; auch zu Melusine (S. 151), Lorelei (S. 153; vgl. auch hier 13,52 zur Oper von Fr. Pacius, UA 1887), Undine (E.T.A. Hoffmann, Lortzing, S. 154f.) und Rusalka (Dvorák u.a., S. 156f.) im Musiktheater.

*REINHARD WIESEND, *Zwischen Kathedrale und Grotte: Bemerkungen zur Oper in der Gesellschaft des 19. Jhs.*, aus: FRANZ NORBERT MENNEMEIER / BERNHARD REITZ (Hrsg.), *Amüsement und Schrecken. Studien zum Drama und Theater des 19. Jhs* (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, 34), Tübingen: Francke 2006, S. 29-43

Der im Rahmen einer Ringvorlesung gehaltene Vortrag wirft „anhand einiger weniger Fallbeispiele (...) Schlaglichter auf die besondere Rolle der Oper im 19. Jh.“ (S. 30): Neu erbaute Opernhäuser (Teatro Massimo, Palermo, S. 30-33), polit. Funktion der Gattung (Verdi, S. 34; ‘Nationalopern’ vor allem in Osteuropa, S. 35), Wagner („Inszenierung eines Persönlichkeitsmythos“, S. 38) im Vergleich mit Johann Adolf Hasse, der 1783 ebenfalls in Venedig starb (S. 37-39), das Markgräfliche Opernhaus in Bayreuth und Wagners Festspielhaus (S. 40f.).

FRANK PIONTEK, *Plädoyer für einen Zauberer. Richard Wagner: Quellen, Folgen und Figuren*, Köln: Dohr 2006, 671 S.

FRANK PIONTEK lebt in Bayreuth, forscht, spricht und schreibt dort (oft, wenn auch keineswegs ausschließlich) über Wagner, vor allem in den Festspiel-Nachrichten – und die bekommt der durchschnittliche Wagnerianer nur zu Gesicht, wenn er Karten ergattert hat, also günstigstenfalls in jedem siebten oder neunten Jahr. Insofern war es sehr sinnvoll, die Beiträge der Jahre 1995 bis 2005 (in dieser Zeit hat es besagter Wagnerianer günstigstenfalls zweimal nach Bayreuth geschafft) in Buchform zu sammeln; es ist ein wahrhaft imponierender, schön gedruckter und gebundener Band geworden, mit 65 Texten unterschiedlichen Umfangs und Charakters. Etwa zwei Drittel davon erschienen zuerst in den Festspiel-Nachrichten, knapp zehn anderswo (in Zeitungen, aber auch in den Akten wissenschaftlicher Tagungen), mehr als ein Dutzend war bisher unveröffentlicht, darunter z.B. der hochinteressante Aufsatz *Dergleichen gibt es bei Dante... Wagner liest Dante* (S. 417-428), u.a. zu Wagners Kritik an Liszts *Dante-Symphonie* (S. 420-422). [S. 419 ist König Johann von Sachsen ('Philaletes') dank eines hübschen Druckfehlers zu „Philaletes“ geworden: nein, Briefmarken hat er nicht gesammelt. – Der Plan eines Epos über die Metempsychose als „Wanderung durch die Zeiten“, den Wagner für Herwegh entwickelte (S. 422), bestätigt mich in meiner Überzeugung, daß Wagner E. Quinets Monsterdrama *Ahasvérus* zur Kenntnis genommen haben muß, obwohl ich bisher in seinen Schriften, Briefen und Lebensspuren keinen Hinweis auf Quinet finden konnte.]

Worum es in den Beiträgen geht, deutet der Untertitel an; das Vorwort (S. 9-11) präzisiert: „Wer unter Wagners Quellen sucht, seine Figuren genauer unter die Lupe nimmt und die Wirkung betrachtet, die sein Werk hervorbrachte, ist immer wieder erstaunt, wieviele Details in immer neue Zusammenhänge gebracht werden können. Wer an Orte reist, die mit Wagner und seinem Werk zu tun haben, wird stets neue Spuren des Komponisten und seiner Werke finden. Wer in die Tiefen der Musikgeschichte taucht, kann immer noch hoffen, Fundstücke ans Licht zu bringen, die mit Wagner so sehr zu tun haben, daß sich mit ihrer Hilfe weitere Mosaiksteine zum Wagner-Bild zusammentragen lassen. Schließlich werden Wagners Werke recht eigentlich mit jeder Aufführung neu geboren (...)“ (S. 9). PIONTEK beklagt, „daß in diesem Buch nicht so sehr auf den musikalischen Aspekt der Werke Richard Wagners eingegangen wird, wie es nötig wäre“ (ebd.), aber die Musik nimmt immerhin mehr Raum ein als in den meisten Wagner-Büchern für ein breiteres Publikum. Daß Politik und Ideologie nur am Rande berührt werden, wird man angesichts des Forschungsstands in diesem Bereich nicht als Nachteil empfinden.

Knapp zwei Drittel des Bandes sind dem Werk gewidmet. An „Jugend-Stücken“ werden (S. 13-45) die *Sieben Kompositionen* zu *Goethes Faust*, die Ouverture zur *Braut von Messina*, die C-Dur-Symphonie und die Transkription von *La Favorite* für zwei Violinen besprochen; gemäß Bayreuther Brauch fehlen *Die Feen*, *Das Liebesverbot* und *Rienzi*. Dafür gibt der *Tannhäuser* Gelegenheit zu einem Spaziergang durch Eisenach (S. 80-87), Lohengrin finden wir auf einem Orangenpapier wieder (S. 106f.), anlässlich des *Tristan* informiert der promovierte Altgermanist PIONTEK über Gottfried von Straßburg (S. 115-123), aber auch über Ernest Chaussons *Roi Arthur* (S. 142-147); Schlingensiefs *Parsifal*-Inszenierung, die man mit guten Gründen kritisieren kann, wird hier mit nicht weniger guten verteidigt (S. 409-414), etc.etc.

Es folgen vier kürzere Abschnitte: Unter **Wagner-Variationen** findet man nach dem bereits erwähnten Dante-Beitrag den längsten (bislang unveröffentlichten) Text über das wichtige Thema *Gebet und Ritual bei Richard Wagner* (S. 429-469) und einen weiteren über *Wagner und die Medientechnik* (S. 470-484). Unter dem Titel **Ein König und einige Kollegen** behandeln elf Beiträge Wagners Beziehungen zu Zeitgenossen und (wenigen) Nachgeborenen: Ludwig II., Ignaz Pleyel, dem Komponisten und Kapellmeister Carl Gottlieb Reißiger, aber auch Kafka und Hesse. Im Abschnitt **Zusammenhänge** bringen Einführungsvorträge zu Konzerten Wagner mit Mozart, Bruckner, Dvorák, Mahler oder Tschaiakowsky zusammen. Am Ende (**Wilder Westen**, S. 633-665) stehen Curiosa wie *Sundance Kid als Wagnerianer* (S. 635f.) oder *Nilpferde im Festspielhaus* (S. 637f., über Léon Bloys Wagner-Kritik).

Man sieht: Das Buch ist eine Fundgrube. Wer nicht nur am Beziehungszauber in Wagners Musik, sondern auch am Zauber der Beziehungen um Wagner interessiert ist, sollte es sich nicht entgehen lassen.

*WERNER WUNDERLICH, *Mal diese, mal jene. Die kulturgeschichtliche Tradition von Verdis Kanzone „La donna è mobile“*, aus: „daß gepflegt werde der feste Buchstab“. Festschrift für HEINZ RÖLLEKE zum 65. Geburtstag am 6. November 2001, hg. von LOTHAR BLUM und ACHIM HÖLTER, Trier: WVT 2001, S. 364-380

Verweist auf Parallelen zur Aussage der Canzone in ma. Sprichwort- und Sentenzenslgen (S. 367, 378f.) und entwirft ein Charakterbild des Verführers. [Mißlungen ist die formale Analyse, S. 365: Jede Strophe besteht aus zwei Quinari (einem mit Sdrucchiola- und einem mit Piana-Endung) und einem Quinario doppio (erster Halbvers mit Piana-, zweiter mit Tronca-Endung). Der erste Vers ist jeweils reimlos (natürlich reimt *amabile* nicht auf *móbile*), der zweite Quinario reimt jeweils mit dem ersten Halbvers des Quinario doppio, die zweiten Halbverse der Quinari doppi der ersten und zweiten sowie der dritten und vierten Strophe reimen miteinander. – Albert giert nach manchem, nicht aber nach einem *t* am Ende seines Nachnamens (S. 369n).]

*Antonio Ghislanzoni, *L'arte di far libretti. Wie macht man eine italienische Oper?* italienisch/deutsch. Mit einem Nachwort hg. von ANSELM GERHARD, Bern: Institut für Musikwissenschaft 2006, 159 S.

Antonio Ghislanzoni (1824-1893) zählt zu den weniger bekannten Librettisten Verdis – verständlicherweise, da er (neben der Revision der *Forza del destino* und 21 Versen für *Don Carlo*, vgl. S. 145f.) nur die Versifikation des *Aida*-Buchs nach Verdis detaillierten Vorgaben besorgte. Daß seine vielfältige literarische Aktivität im Umfeld der Scapigliatura durchaus Beachtung verdient, zeigt schon der MGG-Artikel von ANSELM GERHARD (MGG², Personenteil, Bd 7, Sp. 877-879): Ghislanzoni's Œuvre umfaßt neben mehr als 80 Libretti journalistische Arbeiten, Romane und anderes mehr.

L'arte di far libretti entstand „spätestens zum Jahreswechsel 1869/70“ (S. 145, als vor *Aida*); der Titel könnte einen Traktat im Stil von Marcellos *Teatro alla moda* (1720) erwarten lassen, aber es handelt sich um eine Libretto-Parodie, die nicht ein einzelnes Werk aufs Korn nimmt (obwohl mit der Baßpartie des Profondo ein Bezug zur *Forza del destino* gegeben ist, S. 144f.), sondern die Konventionen der Gattung selbst gleichsam idealtypisch abbildet. Der Text ist konsequent autoreflexiv angelegt: Die Dascinsberechtigung der Leidenschaften von Bariton, Sopran und Tenor liegt einzig darin, Anlässe zum Singen zu bieten und damit die Oper zu ermöglichen, vgl. die Cavatina des Tenors, die auch ein Beispiel für die beachtliche Qualität von Ghislanzoni's Versen (vgl. S. 148) darstellt (I 2, S. 16): „Per quel destin che a gemere / Condanna ogni tenore, / La moglie del Baritono / Amo di immenso amore... / E questo ardente affetto / Cui nulla estinguer può, / Nel prossimo duetto / A tutti... e a lei dirò.“ [Die konsequent durchgehaltene Autoreflexivität macht Ghislanzoni's 'melodramma' auch zu einen interessanten Sonderfall in der Geschichte der Theaterparodie. GERHARD konstatiert, daß der Text „einzig dasteht in einer Zeit, die den Geschmack an schwungvollen Opernparodien (...) längst verloren hatte“ (S. 143); das gilt allerdings nicht für Frankreich, wo sowohl Schauspiel- wie Opernparodien während des ganzen 19. Jhs sowohl aufgeführt als auch (in Zeitschriften) publiziert werden. Den Beziehungen Ghislanzoni's zu Frankreich nachzugehen, wäre sicher lohnend.]

Es war eine gute Idee, die sehr amüsante Parodie (als Faksimile des Erstdrucks von 1871) mit einer deutschen Übersetzung (von LEA HINDEN und A. GERHARD) separat herauszugeben (S. 5-115); beigegeben sind ein Sonett Ghislanzoni's, das nur aus mit dem Buchstaben *c* beginnenden Wörtern besteht (S. 118f.), und ein anonymer Artikel von 1854/55, *Poetica ad uso dei librettisti* (S. 122-131). ANSELM GERHARD'S Nachwort (S. 133-155) informiert (mit gegenüber dem MGG-Artikel ergänzten bibliographischen Angaben) über Ghislanzoni's Leben und Werk und situiert *L'arte di far libretti* im operngeschichtlichen Kontext.

Jacques Offenbach und das Théâtre des Bouffes-Parisiens 1855. Bericht über das Symposium Bad Ems 2005, hg. von PETER ACKERMANN, RALF-OLIVIER SCHWARZ und JENS STERN (Jacques-Offenbach-Studien, 1), Fernwald: Musikverlag Burkhard Muth 2006, 220 S.

Seit 2002 gibt es am Musikwissenschaftlichen Seminar der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main eine Forschungsstelle Jacques Offenbach (vgl. S. 8); der erste Band ihrer Schriftenreihe dokumentiert eine kleine Tagung, die zum hundertsten Jahrestag der Eröffnung des Théâtre des Bouffes-Parisiens (5. Juli 1855) acht Offenbach-Kenner in Bad Ems zusammenführte.

PETER HAWIG (*Offenbachs Bouffes-Parisiens. Ein Knotenpunkt nicht nur des französischen Musiktheaters*, S. 9-20) erinnert an Vorläufer, Umfeld und Wirkungen von Offenbachs Theater und weist mit Recht darauf hin, daß die Bouffes „primär auf das 'bessere' Publikum“ zielten (S. 15). – Die aperçuhaften Bemerkungen von ROBERT POURVOYEUR (*Offenbach und das genre primitif et vrai*, S. 21-25) überraschen mit der These, Offenbach werde „unwiderstehlicher in die Richtung der zu schaffenden 'opéra-bouffe à la française' gezogen, während sein Wunsch ist, mit den jetzigen Produkten der Opéra-Comique friedlich koexistieren zu können“ (S. 22; vgl. S. 25: „nach wie vor ist es die Oper, in allen ihren Formen, die Jacques interessiert“). Der Ausschreibungstext, aus dem die im Titel zitierte Formel stammt, verweist unmißverständlich auf den alten, farcenhafte *opéra-comique* des 18. Jhs. Daß Offenbach dieses Genre in den Bouffes pflegte, während sich seine Arbeiten für den Opéra-comique dem „lyrischen Theater“ annähern (S. 25), beweist nur, wie notwendig die Gründung seines eigenen Theaters war.

JEAN-CLAUDE YON (*Die Gründung des Théâtre des Bouffes-Parisiens oder die schwierige Geburt der Operette* [Teilübersetzung eines 1992 in der Revue d'histoire moderne et contemporaine erschienenen Artikels, vgl. S. 27], S. 27-50) zeichnet anhand von Dokumenten aus staatlichen Archiven die Geschichte der Bouffes-Parisiens bis zur Eröffnung des Theaters im Passage Choiseul Ende 1855 nach [die Übersetzung ist nicht frei von Fehlern und Ungenauigkeiten: *un bal public* ist nicht ein „öffentlicher Ball“ (so S. 31), sondern ein Tanzlokal; *physique amusante* ist mit „physikalische Unterhaltungsstückchen“ (S. 37) denkbar unglücklich wiedergegeben, es handelt sich wohl um '(Zauber-)Tricks, bei denen (durch elektrischen Strom angetriebene) Maschinen verwendet werden' (in diesem Sinne verwendet es auch Popolani in Offenbachs *Barbe-bleue*); die „Logen für die Darsteller“ (S. 40) sind Garderoben; „einen Gefallen“ kann man nicht „machen“ (S. 50); wenn Comtes Theater „wieder auf legale Füße“ gestellt wird (S. 44), fragt man sich, ab welcher Schuhgröße Füße illegal sind; u.a.m.].

RALF-OLIVIER SCHWARZ (*Operette und Vaudeville im Vorfeld der Bouffes-Parisiens*, S. 51-98) weist mit Recht auf die Bedeutung des Vaudeville für Hervé und Offenbach hin [der scheinbare Widerspruch zu Offenbach selbst, der den *opéra-comique* des 18. Jhs als sein Vorbild nennt, vgl. S. 53, ist leicht aufzulösen: In der ersten Hälfte des 18. Jhs hieß die später *vaudeville* genannte Theaterform *opéra-comique*, erst durch Grétry erhielt dieser Terminus seine heutige Bedeutung]. Außer einem interessanten Text des jungen Meilhac (*Comment se fait un vaudeville*, abgedruckt S. 77-80) bietet er Präzisierungen zu „Hervés Bühnenanfängen“ (S. 59-64, 66-68): Hervés Komik werde „weniger in der Musik als eher im Text transportiert“, was zu „einer gewissen musikalischen Statik“ führe (S. 68); Offenbach dagegen zeichnet sich (wie an der Arie Vertigos aus *Pépito* demonstriert wird, S. 94-98) von Anfang an durch „genuin musikalische Komik“ aus (S. 72).

JEAN-CHRISTOPHE KECK (*La situation des sources – l'exemple de Trafalgar*, S. 99-111) berichtet, wie es ihm (mit kriminalistischem Spürsinn) gelang, das Manuskript des Einakters *Trafalgar sur un volcan* (Text Méry, Musik L'Épine, in den Bouffes-Parisiens 1855 unter dem Titel *Sur un volcan* gegeben) zu vervollständigen (S. 99-102); da Offenbach L'Épines Musik instrumentierte und die Ouvertüre komponierte (S. 99), nennt er das (nur ein einziges Mal aufgeführte, vgl. S. 102) Stück für den Komponisten der *Deux aveugles* in Anspruch [was JEAN-CLAUDE YON ablehnt, vgl. S. 49f.]. – Im folgenden berichtet KECK über die Schwierigkeiten, die sich für die Edition von Werken Offenbachs aus dem Umgang der Familie mit den Manuskripten (S. 102-107), aus Offenbachs Arbeitsweise (da er seine Werke bereitwillig dem jeweiligen Publikumsgeschmack anpaßte, gibt es zahllose Varianten, S. 108f.) und aus dem Desinteresse seiner Verleger (S. 110f.) ergeben [bei diesem Beitrag, dem einzigen frz.sprachigen des Bandes, wurde ausgesprochen schlampig Korrektur gelesen].

RALPH-GÜNTHER PATOCKA („Reden Sie nicht chinesisches...“ oder Ba-Ta-Clan – ein buffonesker Exkurs in französischer [sic] Theater- und Revolutionsgeschichte, S. 113-132) weist auf die Spuren hin, die die Präsenz zweier rivalisierender chinesischer Artisten-Truppen in Paris (1854, vgl.

S. 113f.) noch im Dezember 1855 in einer Revue hinterließ (S. 116-122), welche frappante Parallelen zu Offenbachs *Ba-Ta-Clan* aufweist; dann deutet er Fé-ni-han als Portrait Louis Philippes, Ko-ko-ri-ko als Portrait Napoleons III. (S. 124-130). Das chinesische Exil der beiden Figuren, das den eigentlichen Witz des Einakters ausmacht, hätte in der politischen Geschichte allerdings keine Parallele; und während China, wie PATOCKA im ersten Teil seines Beitrags zeigt, in Paris 1855 durchaus aktuell war, krächte nach Louis Philippe schon längst kein gallischer Hahn mehr. Sollten die Zuschauer Fé-ni-han aber mit ihm in Verbindung gebracht haben, dann müßte der 'wahre' Fé-ni-han, der mit dem (revolutionären) Akzent von Marseille sprach (S. 130f.), zweifellos für Philippe Égalité, den Vater des Bürgerkönigs, stehen.

WINFRIED KIRSCH (*Le Violoneux und die Einakter-Dramaturgie Jacques Offenbachs*, S. 133-202) analysiert (mit ausführlichen Notenbeispielen) die musikalische Dramaturgie des knapp zwei Monate nach Eröffnung der Bouffes uraufgeführten Stücks, das „bereits eine ganze Reihe von Spezifika des sogenannten Modernen Einakters der späteren Zeit“ aufweise (S. 201; vor allem „eine weitgehend von der Musik getragene Metahandlung, die den *Violoneux* zu einer Art Gleichnis, quasi zu einem Lehrstück über Liebe und Menschlichkeit im einfachen Leben macht“, S. 202).

VOLKER KLOTZ (*Ein halbes Jahrhundert später. Offenbachs getreuster Nachfahre: Claude Terrasse und seine Operette Le Sire de Vergy*, S. 203-220) stellt (im Anschluß an das entsprechende, in der zweiten Aufl. – vgl. hier 12,51f. – neu aufgenommene Kap. seines Operettenbuchs) Terrasses Mittelalter-Parodie vor [daß von den Werken dieses Komponisten „nicht einmal Schallplattenaufnahmen zu haben sind“, S. 206, stimmt nicht ganz, vgl. in der Reihe „Gaité lyrique“ die Radiomitschnitte von *Les travaux d'Hercule / La fiancée du scaphandrier*, Musidisc 201792 MU 744, 2 CD 1991].

Insgesamt ist der Auftakt der neuen Reihe gut gelungen; auf die Folgebände – und auf weitere Aktivitäten der Frankfurter Forschungsstelle – darf man gespannt sein.

UTE MITTELBERG, *Daphnis et Chloé von Jacques Offenbach. Ein Beitrag zur Libretto-Forschung im 19. Jh.* (Beiträge zur Offenbach-Forschung, III), Köln: Dohr 2002, 384 S.

Der Text von Offenbachs Einakter *Daphnis et Chloé* (1860) basiert auf einem gleichnamigen Vaudeville von Clairville und J. Cordier (1849); Nestroy hat Offenbachs Stück 1861 für Wien adaptiert und dabei besonders die Rolle Pans ausgeweitet, die er selbst spielte. UTE MITTELBERG gibt den Vaudeville und Offenbachs Libretto (nach der Hs.) synoptisch heraus (S. 269-344) und ediert auch Nestroys Text (nach der Bayreuther Hs., S. 345-364). Das ist höchst verdienstvoll, und auch die eingehende Analyse der „Musik Jacques Offenbachs“ (S. 153-266) ist willkommen. Leider enttäuscht jedoch der im Titel angekündigte „Beitrag zur Libretto-Forschung im 19. Jh.“ (1.: Zur Erforschung eines Librettos aus dem 19. Jh.): Frau MITTELBERG läßt sich vom Titel dazu verleiten, im Vaudeville eine Adaptation des spätantiken Romans von Longos (vgl. S. 19-32) zu sehen, der doch, wie auch der minutiöse Vergleich beider Texte (S. 32-73) bestätigt, nicht viel mehr als die Namen der beiden Protagonisten und diverse zum Lokal- bzw. Zeitkolorit beitragende Details geliefert hat. In der Tat haben die Autoren des Vaudeville lediglich eine genuin französische Komödien-Tradition der „éducation sentimentale“, die bis zu Molière (*L'école des femmes*) und Marivaux (*Arlequin poli par l'amour*) zurückreicht, in ein bukolisch-antikes Umfeld verlegt. Im musikalischen Lachtheater des 19. Jhs wird aus der „éducation sentimentale“ eine „éducation sexuelle“ (vgl. z.B. Chabriers Einakter *Une éducation manquée*, Text Letierrier / Vanloo, 1879). Trotz notwendiger Rücksichtnahme auf die Zensur ist auch der Vaudeville-Text längst nicht so harmlos, wie er Frau MITTELBERG erscheint; auf ihre entzückend naiv gestellte Frage: „Wie kann denn eine Flöte ein Heilmittel gegen die Liebe sein?“ (S. 57), muß man mit dem Auftrittlied des Beladonis aus den *Perlen der Cleopatra* von Oscar Straus (Text Brammer / Grünwald, 1923) antworten: „Meine kleine Liebesflöte, / dideldideldum, / zaubert auf die Wangen Röte, / weißt Du auch, warum?“ Was Daphnis über seinen Traum von Chloé sagt: „C'est toujours là que mon rêve s'embrouille... Ce que je veux, ce que je ressens, c'est un bonheur étrange, et qui me fait un bien!“ (vgl. S. 62), ist ebenso eindeutig zweideutig wie Cherubinos „E se

non ho chi m'oda, / Parlo d'amor con me!“ [Übrigens heißt frz. *roseau* nicht „Rosenstock“ (so S. 56), sondern – wie es sich für die Hirtenflöte gehört – ‘Schilfrohr’; und die *épis*, mit denen Chloé Daphnis kitzelt, sind natürlich nicht „Maiskolben“ (so S. 112; Clairville und Cordier wußten mit Sicherheit, daß der Mais erst nach der Entdeckung Amerikas nach Europa gelangte!), sondern ‘Ähren’.]

Die Vermutung, Offenbach selbst habe sich den Text des Einakters zur Komposition eingerichtet (S. 84), hat manches für sich, ist aber beim derzeitigen Kenntnisstand nicht zu beweisen. Für eine Wiederaufnahme 1866 wurde das Buch überarbeitet (vgl. S. 96-104); Ferdinand Gumbert erstellte offenbar für die Aufführung in Berlin 1866 eine deutsche Übersetzung, bei deren Beurteilung (S. 105-115) die Zwänge von Vers und Reim zu wenig in Betracht gezogen werden. Die Ausführungen zu Nestroys Version (S. 122-133) sind peinlich humorlos und pedantisch [und die Verf.in weiß offenbar nicht, was ein „Amoklauf“ ist, vgl. S. 132 und passim.]. HENSELERS Hinweis auf ein „Kölner Divertissementchen“, das Offenbach beeinflusst habe, gibt Anlaß zu Exkursen über den Kölner Karneval und zum Verhältnis des Komponisten zu seiner Geburtsstadt (S. 134-144), aber die einzige in diesem Zusammenhang interessierendere Frage, nämlich ob aussagekräftige Zeugnisse über die Einführung eines solchen ‘Divertissementchens’ und seinen Inhalt auffindbar sind, wird nicht gestellt. [HENSELERS These, Offenbachs Musik sei vom Kölner Karneval geprägt, wird im übrigen dadurch ad absurdum geführt, daß Arthur Sullivan, der nachweislich kein Kölner war, noch viel schönere Schunkellieder schreibt.] Der Schlußabschnitt (S. 145-151) kommt zu dem Ergebnis, daß *Daphnis et Chloé* weder Parodie noch Idylle, sondern auch in Offenbachs Vertonung noch ein Vaudeville, d.h. „eine Art dramatischer Schwank“ sei (S. 151); einmal mehr werden nur der Einakter und dessen (angebliche) antiken Vorbilder in den Blick genommen. Daß es in Offenbachs Werk seit *Les deux aveugles* und *Le violoneux* zwei komplementäre Strömungen gibt und daß *Daphnis et Chloé* jedenfalls der zweiten (wenn man so will: ‘idyllischen’) zuzurechnen ist, scheint der Verf.in nicht aufgefallen zu sein.

MARION LINHARDT, *Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858-1918)* (Theatron, 50), Tübingen: Niemeyer 2006, VIII + 312 S.

Die Bayreuther Habilitationsschrift (im Fach Theaterwissenschaft, vgl. S. V) befaßt sich „vomehmlich“ (S. 1) mit der Operette, wobei „das gesamte historische Panorama von Werken, Institutionen und gesellschaftlichen Konstellationen“ (S. 2) betrachtet werden soll, während sich die meisten früheren Arbeiten auf relativ wenige Stücke bekannter Komponisten konzentrierten. Frau LINHARDT setzt bei den „institutions- und rezeptionsgeschichtlichen Rahmenbedingungen“ an (S. 3), d.h. bei der Topographie der Spielstätten, die „unterschiedlichen Unterhaltungs- und Vergnügungsräumen“ zuzuordnen seien (S. 8). Das Jahr 1858, mit dem ihre Untersuchung beginnt, steht insofern nicht nur für die erste Wiener Aufführung eines Einakters von Offenbach in deutscher Übersetzung (vgl. S. 58), sondern auch für die Stadterweiterung (Abbruch der Basteien, Bau der Ringstraße), die auch zur Errichtung neuer Theater (nicht nur „auf dem hinzugewonnenen Grund zwischen der Inneren Stadt und den Vorstädten“, S. 29, sondern auch weiter draußen) führte (vgl. S. 25-49). Das Repertoire der Theater war jeweils auf den Geschmack (und die finanziellen Möglichkeiten) der Bewohner des Viertels ausgerichtet (S. 44), Mobilität zwischen Innerer Stadt, Vorstädten und Vororten, aber auch zwischen den verschiedenen Vorort-Theatern gab es kaum (S. 70); d.h. Wien bewahrte die „Residenzstadtstrukturen der Vorgründerzeit“ (S. 49), die in Berlin „spätestens ab 1890“ vom ‘Metropolmodell’ verdrängt wurden (S. 45): „klare Spezialisierung des Repertoires“, da „seitens der Betreiber von einer verstärkten Mobilität des Publikums ausgegangen werden konnte“, S. 47).

Das umfangreichste Kapitel, „Operette an Wiener Theatern“ (S. 51-129), verbindet die topographische mit der chronologischen Perspektive (Entwicklung der Operette im Untersuchungszeitraum) und wird dadurch etwas unübersichtlich; dazu trägt auch der proteushafte Charakter der Gattung bei, der (zu Recht?) z.B. ein „lokal gefärbtes Liederspiel“ oder ein „Militärstück“ zugeschlagen werden (S. 85). Die (dem Einfluß Offenbachs geschuldeten) satirischen Elemente der frühen Operetten (vgl. S. 74f. zu Johann Straußens *Indigo und die vierzig Räuber*; S. 70 scheinen Satire und Parodie

verwechselt) treten in den Hintergrund, sobald die konservativ-deutschnationale Wende der späten 70er Jahre (S. 77) im Namen der Volkstümlichkeit eine „Annäherung an die deutsche ‘komische Oper’“ bewirkt (S. 85); unter dem Einfluß französischer Vaudevilles setzt sich in den neunziger Jahren die „possen- oder revueartige Operette“ durch (S. 91), die sich seit der Jahrhundertwende der „Nummernästhetik“ des Variétés annähert (S. 95f.). Variété und Kabarett bieten „größtstädtische Vergnügungen“ (S. 100f.), haben somit Anteil am ‘Metropolenmodell’, während das von konservativen Kreisen propagierte „Volkstheater“ idealtypisch das ‘Residenzstadtmodell’ repräsentiere.

Die topographische (die Wiener Theaterlandschaft vor der Folie der Verhältnisse in Berlin beschreibende) Kategorie ‘Residenzstadt’ wird im Lauf der Untersuchung zunehmend ideologisch aufgeladen; zunächst erhält das Begriffspaar Residenzstadt und Metropole eine soziologische Bedeutung, da „die gesellschaftlichen und künstlerisch-intellektuellen Eliten und das Proletariat in den – positiv wie negativ wirkenden – Metropolenstrukturen verankert waren, die (heterogene) Mittelschicht hingegen in den Residenzstadtstrukturen“ (S. 94; zur Mittelschicht, nicht zur künstlerisch-intellektuellen Elite zählen offenbar auch Hofmannsthal, Schnitzler und weitere Vertreter der Wiener Moderne, deren Werke größtenteils der „Residenzstadtschicht“ zuzuordnen seien, S. 141). Die Operette, die zunächst „gerade in den neuen wohlhabenden Kreisen“ populär (S. 55) und noch zu Beginn der 90er Jahre nur an den Vorstadtbühnen Theater an der Wien und Carltheater fest verankert war (S. 102), erobert in der Folgezeit den „gesamten städtischen Raum“ und erreicht damit „verschiedenste soziale Gruppierungen“ (S. 112).

Zu Beginn des 20. Jhs stehen sich zwei Formen der Operette gegenüber, die idealtypisch von zwei Darstellern verkörpert werden: Alexander Girardi (Residenzstadt) und Louis Treumann (Metropole; vgl. S. 159-202). Treumann brilliert in „erotisch aufgeladenen Gesellschafts- und Tanzoperetten“ ohne Lokalbezug wie der *Lustigen Witwe*, Girardi in „Familien- oder Verzichtoperetten“ (S. 208). Girardi-Operetten spielen bevorzugt im Wien der ‘guten alten Zeit’, wo „das Ideal eines Lebens in ‘vor-städtischen’, noch-nicht-urbanen Zusammenhängen“ zu Hause ist (S. 147); als Zielpublikum der Wien-Operetten werden die „Kleinbürger“ ausgemacht (vgl. S. 149). Bei näherer Betrachtung zeigt sich allerdings, daß die Fronten ganz so klar doch nicht sind: Girardi (den Karl Kraus seines komischen Talents wegen bewunderte, S. 165) steht in der Wiener Tradition der Lustigen Person (S. 169), erst später gewinnen bei seiner Rollengestaltung rührende Elemente an Bedeutung (S. 183). Umgekehrt kann man sich fragen, ob die „Psychologisierung der Operette“, die für den Librettisten Victor León nicht von ungefähr „eigentlich eine Form der Oper“ ist (S. 212), nicht zwangsläufig zur (zweifellos kleinbürgerlichen) Verzichtsideologie späterer Lehár-Operetten wie des *Zarewitsch* oder des *Lands des Lächels* führen mußte. Daß die Beschwörung des Wien-Mythos nicht notwendigerweise Ausdruck kleinbürgerlich-reaktionärer Gesinnung sein muß, zeigt Oscar Strausens *Walzertraum* (vgl. S. 271ff.), der nicht von ungefähr in einem Atemzug mit der *Lustigen Witwe* und Falls *Dollarprinzessin* genannt wird (S. 271): Das Stück gehört in der Tat zu den Tanzoperetten. (Übrigens finden sich in den letzten Kapiteln des Buches mehrere sehr erhellende Beispielanalysen, die allerdings – bis auf M. von Weinzierls *Der Herr Pomeisl*, S. 240-255 – doch wieder recht bekannte Werke wie den *Grafen von Luxemburg* [S. 226-239] behandeln).

Frau LINHARDTS Absicht war, „die soziale Relevanz und das ideologische Potential des Unterhaltungstheaters herauszuarbeiten“ (S. 3). Man kann sich fragen, inwieweit das überhaupt möglich und sinnvoll ist: Text und Musik der Operette konstituieren eine Welt, in der Wünsche in Erfüllung gehen, insofern besteht eine frappante Parallele zum Märchen. Gegenstand des Märchens sind anthropologisch (weitgehend) konstante Erfahrungen, Konflikte und Konstellationen; das Dispositiv menschlicher Wünsche, Phantasien und Obsessionen dürfte sich in den rund hundert Jahren, die die kurze Gattungsgeschichte der Operette umfaßt, kaum verändert haben, Verschiebungen der Gewichte z.B. zwischen optimistischem Glücksanspruch und selbstmitleidiger Resignation sind eher Modephänomene als zielgerichtete Entwicklungen. Insofern ist Frau LINHARDTS These problematisch; dennoch wird man ihr Buch mit Gewinn lesen, denn man erfährt viel Neues und Wichtiges über die Theater in Wien, über Alexander Girardi und Louis Treumann, den *Grafen von Luxemburg* und manches andere.

*WERNER WUNDERLICH, *Scheffels Trompeter von Säckingen und Ekkehard in Oper und Konzert*, aus: Joseph Victor von Scheffel (1826-1886). Ein deutscher Poet – gefeiert und geschmäht, hg. von WALTER BERSCHIN und WERNER WUNDERLICH, Ostfildern: Thorbecke 2003, S. 191-222

Stellt einleitend der „altdeutschen“, auf „Glorifizierung des MAs“ abzielenden Literatur (S. 191) die von der Vorstellung des „Zusammenwirkens der Künste“ geprägte 'neudeutsche' Musik gegenüber (S. 192, zur 'Programm Musik' S. 193). Im folgenden werden die Opernfassungen des Verses *Der Trompeter von Säckingen* (S. 197-203, am bekanntesten V.E. Nessler, Text R. Bunge, UA 1884) sowie die (verschollene) Schauspielmusik Gustav Mahlers (S. 204-207), fünf *Ekkehard*-Opern (S. 208-215, am erfolgreichsten J.J. Abert, Text A. Kröber u.a., UA 1878) sowie Franz Schrekers „Symphonische Ouvertüre“ *Ekkehard* (1903) gewürdigt. „Die 'Scheffel-Opern' beschwören vermöge ihres historischen Sujets und mittels dramatisch-pathetischer Musik Geschichtlichkeit und Gegenwärtigkeit in einer theatralischen Allianz, die nur aus dem Geist ihrer Zeit verstanden werden kann“ (S. 218). [Der (höchst problematische) Terminus *Literaturoper* sollte nicht allgemein für 'Veroperungen' lit. Texte, so S. 193, verwendet werden. Daß Bedrich Smetana zum „Brednich“ mutiert (S. 193), wird den Rolf Wilhelm aus Göttingen freuen. Mit „mittelalterlichen Erzählstoffen“, so S. 195, haben Händels (auf Ariost basierender) *Rinaldo* und die Opern Glucks allenfalls indirekt zu tun.]

Atti del 4° Convegno internazionale „Ruggero Leoncavallo nel suo tempo“ a cura di LORENZA GUIOT e JÜRGEN MAEHDER. Tendenze della musica teatrale italiana all'inizio del Novecento. Locarno, Biblioteca Cantonale, 23-24 maggio 1998, Milano: Sonzogno 2005, 311 S.

Die Akten zur vierten Leoncavallo-Tagung (vgl. zuletzt hier 3,14f.; der Bericht zur dritten Tagung erschien 1998) haben lange auf sich warten lassen; sie enthalten zwölf Beiträge von Spezialisten aus Italien, der Schweiz und Deutschland.

JÜRGEN MAEHDER verweist in seiner knappen Einleitung (S. 9-11) auf das seit einigen Jahren zunehmende Interesse an der it. Oper um 1900.

THEO HIRSBRUNNER (*Zur Puccini-Rezeption in Paris um 1900*, S. 13-18) stellt dem Erfolg von *Bohème* (EA 1898), *Tosca* (1903) und *Madame Butterfly* (1906) in Paris die negativen Urteile von Debussy, Dukas, Ravel (S. 16f.) und noch Messiaen (S. 17f.) gegenüber.

PETER ROSS (*Der Librettovers im Übergang vom späten Ottocento zum frühen Novecento*, S. 19-54) konstatiert seit dem späten Verdi eine Abkehr von der „auf eine Kongruenz von Metrik, Syntax und Phrasenbau“ und damit auf „den periodischen Ablauf der Musik“ ausgerichteten Textbehandlung: „Die frühere rigide Versvertonung wird durch eine flexiblere Sprachvertonung ersetzt“, was zu einer „prosahaften Diktion“ führe (S. 22). In der Folge büßt selbst „der Librettotext (...) seine Verbindlichkeit für den Komponisten ein“ (S. 25), wie an z.T. weitreichenden Eingriffen Puccinis demonstriert wird. Indem Puccini seit *Manon Lescaut* „entgegen einer detailhaften Textorientierung, ausgedehnteren musikalischen Zusammenhängen Raum“ gibt (S. 33), stelle er sich in Gegensatz zur 'Literaturoper', die meist „Erhaltung der Verstruktur“ erstrebe (S. 35). Als Beispiele für eine „beinahe zwanghaft anmutende formalisierende Haltung, die mit Nachdruck an das Libretto den Anspruch autonomer ästhetischer Qualität stellt“ (S. 36), werden Boito (Versüberlagerung, S. 36f.), Maffei, Giacosa und Illica angeführt. Bei der auf Illica und Giacosa folgenden Librettistengeneration (z.B. G. Adami) erscheint „das Versrepertoire massiv reduziert“ (S. 43), andererseits kommen z.B. Binnenreime, Assonanzen und Trimesis häufig vor (S. 44-47). „Metrische Anomalien“ seien „durch den Pragmatismus der Librettisten“ bedingt, „welcher der Musik den höchsten Stellenwert einräumt, den Text mit ihr in Einklang zu bringen sucht und in diesem Fall auf dessen formale Qualität verzichtet“ (S. 54).

VIRGILIO BERNARDONI (*Incroci di tendenze nell'opera d'inizio Novecento. Sul „pezzo lirico“ in Mascagni, Puccini, Malipiero, Respighi, S. 55-67*) verweist auf die Schwierigkeiten einer Epochenenteilung für die it. Oper des frühen 20. Jhs (S. 55f.) und analysiert je ein Duett oder eine Arie aus *Il tabarro*, *Parisina*, *Torneo notturno* und *La fiamma*; für das gemeinsame Problem „di affrancarsi dal libretto versificato e dal lirismo, conservando però il verso e una qualche memoria di pezzo lirico“ (S. 67) fänden die Komponisten individuelle Lösungen.

JOHANNES STREICHER (*Appunti sull'opera buffa tra Falstaff (1893) e Gianni Schicchi (1918)*, S. 69-100) gibt einen summarischen Überblick zu Tendenzen in der Entwicklung der Buffa, die durch die Operette (und, zweifellos in geringerem Maße, durch komische Elemente in den ersten Opern, vgl. S. 83) bedroht war. Vor *Falstaff* gelang es nicht, über die Modelle der Rossini-Zeit hinausgehende neue Formen zu finden (S. 70f.). Die 80er Jahre seien durch „una sorte di sentimentalizzazione“ auf Kosten der Komik gekennzeichnet (S. 72); *Falstaff* löse eine Art Renaissance der Gattung aus, wobei die Libretti meist auf lit. Modellen basierten (S. 74f.). Sehr nützlich das Verzeichnis zwischen 1875 und 1929 uraufgeführter komischer Opern im Anhang (S. 85-100).

JÜRGEN MAEHRER (*La rivoluzione francese come soggetto dell'opera it. a cavallo fra Ottocento e Novecento*, S. 101-132) stellt fest, daß infolge der verspäteten Rezeption des Grand Opéra in Italien historische Sujets in der it. Oper des 19. Jhs eher selten seien (S. 101-103), und behandelt dann die Libretti, in denen sich Illica und Giovacchino Forzano mit der (von beiden abgelehnten, S. 106) Frz. Revolution auseinandersetzen: Illicas *Andrea Chénier* entferne sich vom Modell des Grand Opéra, da in diesem „dramma a quadri disgiunti“ die Einheit der Handlung aufgegeben sei (S. 109); das Bemühen um exakte historische Dokumentation zeige sich u.a. an (mehr oder weniger wörtlichen) Zitatens aus Chéniers Dichtungen (S. 111-115). Die Geschichte von Illicas letztlich nicht ausgeführtem *Maria Antonietta*-Libretto, das erst für Mascagni, dann für Puccini bestimmt war, wird anhand der Korrespondenz der Beteiligten rekonstruiert (S. 115-127), und es wird nachgewiesen, daß das Projekt letztlich an Puccinis Abneigung gegen die von Illica bevorzugte Form des historischen Dramas scheiterte (S. 124f.). Forzanos *Piccolo Marat* läßt wie seine Schauspiele über Stoffe aus der Frz. Revolution seine ideologische Nähe zum Faschismus erkennen (S. 128f.); die Musik leide an der „intenzionale rinuncia di Mascagni alla grammatica musicale della incipiente modernità“ (S. 132).

MATTEO SANSONE (*La breve storia dell'Edipo Re di Leoncavallo*, S. 133-144), zur Entstehung von Leoncavallos letzter Oper (S. 133-136; die Instrumentation mag nach dem Tod des Komponisten G. Pennacchio vorgenommen haben, S. 135), zur UA 1920 und zur szenischen EA in Europa 1958 (S. 137; Kritiken im Anhang, S. 142f.). Das Libretto folgt Sophokles getreu (S. 138), aber die Dramaturgie bleibe Modellen des 19. Jhs verhaftet (S. 140), die Musik verrate „l'incapacità di Leoncavallo di rinnovare il proprio linguaggio“ (S. 141) [zu *Edipo Re* vgl. auch einen Aufsatz von C. MAEDER, dazu hier 13,54f.].

KONRAD DRYDEN (*In Search of Spain: Riccardo Zandonai's Conchita*, S. 145-159), zur Vorlage des Librettos (P. Louÿs, *La femme et le pantin*), zur Genese der Oper und zu Zandonais Versuch, sich (anders wie in seinen späteren Werken) dem Publikumsgeschmack anzupassen (S. 153 [ob Adjektive wie „neurasthenic“ oder „hysterical“ (ebd.) zur Charakterisierung eines musikalischen Stils glücklich gewählt sind, sei dahingestellt]), zur UA und zur Aufführungsgeschichte der Oper.

GIULIANA NOVEL (*„L'Azione in sogno“: vecchi e nuovi simbolismi nella Falena di Silvio Benco e Antonio Smareglia*, S. 161-177) ordnet die um die dämonische Femme fatale Falena (vgl. S. 162) zentrierte Oper dem Symbolismus zu (S. 165) und verweist auf die Bedeutung Wagners (S. 168); die Smareglia eigene Art der Theatralität bestehe darin, daß ihm Handlung und Figurencharakteristik weniger wichtig seien als die Aufhebung der Kontraste in einer tieferen Einheit (S. 169).

CLAUDIO TOSCANI (*La leggenda di Sakuntala di Franco Alfano: un esotismo fuori stagione?*, S. 179-191) zum Exotismus (als Projektion eigener Obsessionen in eine fremde Welt, S. 180; zum Einfluß außereurop. Musik S. 182f.), zum (auf ein ind. Drama von Kalidasa zurückgehenden, S. 184) Sakuntala-Stoff als Märchen (S. 185f.) und zu Alfanos musikalischem Stil (S. 186-191).

MARCO BEGHELLI (*Schegge di Francescanesimo*, S. 193-210) weist auf die ästhetisierende Rezeption von Persönlichkeit und Werk des Franziskus von Assisi im 19. Jh. hin (S. 194 [für den dt. Sprachraum wäre das Franziskus-Buch von Henry Thode (1885) zu ergänzen]), die zu einer „fioretizzazione“ führe (S. 196). Das Musiktheater bietet außer dem oratorischen 'mistero' *San Francesco d'Assisi* von Malipiero (S. 198f.) nicht viel mehr als D'Annunzios und Puccinis *Crociata degli innocenti*-Projekt (1912/13), das in einem frühen Stadium aufgegeben wurde (S. 201-203), von den Dichtungen des Franziskus beeinflusst scheinen aber die „poetica del bucolico“ (S. 204) und der Sprachstil ma. inspirierter Dichtungen und Libretti des frühen 20. Jhs (S. 204f.). Der letzte Abschnitt (S. 206-210) stellt die Frage, ob es so etwas wie 'franziskanische Musik' geben könne.

VINCENZO BORGHETTI (*Ildebrando Pizzetti – Gabriele D'Annunzio: incontro e scontro di dramma e musica*, S. 211-224) stellt den dominant paradigmatischen Charakter („sequenza di quadri statici“, S. 212) von D'Annunzios Schauspiel *Fedra* heraus, in dem die (lyrische) Sprache die Funktion der Musik übernehme (S. 213). Für Pizzetti dagegen „il dramma è solo e unicamente azione in divenire dove la lirica contemplazione del singolo istante ha un posto molto precario“ (S. 220); die Anverwandlung der Tragödie D'Annunzios bedinge „l'abbandono di tutto ciò che poteva apparire zum „processo di trasfigurazione da una cieca volontà di vendetta alla conquista dell'amore attraverso la morte“ (S. 221).

CARLO PICCARDI (*La Sina D'Vargöon: il folclore straniato di Francesco Balilla Pratella*, S. 225-296), einleitend zu den (eher seltenen und unbedeutenden) volkstümlichen Elementen in der it. Oper (S. 228ff.); „nell'opera veristica domina la rappresentazione del popolo non com'è, ma come è immaginato dal punto di vista borghese, anzi piccolo-borghese“ (S. 236), nicht zuletzt deshalb, weil der internationale Opernbetrieb nach folkloristischen (vor allem südit.) Klischees verlangte (S. 240). Dagegen wird Patellas Oper (UA Bologna 4.12.1909) abgesetzt: Stoffwahl (einmal mehr ein Eiferersuchtsdrama im bäuerlichen Milieu, S. 250) und sprachl. Gestaltung (Dialekt-Einsprengsel) stehen in der veristischen Tradition, aber der Komponist will sein Libretto symbolisch verstanden wissen (vgl. S. 246f.). Die Partitur enthält authentische, in der Romagna gesammelte Folklore-Elemente (S. 247; detaillierte musikal. Analyse – 28 Notenbeisp. – S. 253-286).

*Programmheft Teatro Comunale di Bologna. Luigi Mancinelli, *Paolo e Francesca*. 10, 12, 14 ottobre 2006, 80 S.

Luigi Mancinelli (1848-1921) war vor allem als Dirigent international erfolgreich. Seine Oper *Paolo e Francesca* (Text Arturo Colautti) wurde 1907 in Bologna uraufgeführt, auf dem Höhepunkt eines *Francesca* da Rimini-Booms, der mindestens von 1901 (Tragödie D'Annunzios) bis 1914 (Oper Zandonais) anhielt; bis zum Ersten Weltkrieg wurde der Einakter in Europa und Südamerika mehrfach nachgespielt (vgl. S. 27), Mitschnitte von zwei Aufführungen der letzten Jahre sind auf CD erhältlich (vgl. ebd.). Jetzt wurde die Oper von Studenten des Konservatoriums und der Universität Bologna einstudiert (vgl. S. 3); das reich illustrierte Programmheft enthält neben einem informativen Artikel von DANIELE BUCCIO, der Mancinelli in die Tradition der *Francesca* da Rimini-Opern situiert (S. 21-33), u.a. den Facsimile-Nachdruck des Librettos von 1907 (S. 43-75).

Internationale Siegfried Wagner Gesellschaft e.V. XXXV-XXXVII, November 2006, 124 S.

Das opulente, reich (und farbig!) illustrierte Heft dokumentiert u.a. das Presse-Echo auf PETER P. PACHLS Inszenierung des *Kobold* in Fürth (November 2005, S. 4-53), Publikationen (S. 56-91) und Veranstaltungen (S. 92-105) anlässlich des 75. Todestags von Siegfried Wagner 2005. Besonders hingewiesen sei auf PACHLS detaillierte Kritik an BRIGITTE HAMANNs Publikationen über Siegfried Wagners Verhältnis zum Nationalsozialismus (S. 69f.; vgl. auch hier 13,58f.).

*OLAF KUTZMUTZ und ADRIAN LA SALVIA (Hrsg.), *Halbe Sachen. Wolfenbütteler Übersetzergespräche IV-VI. Erlanger Übersetzerwerkstatt I-II* (Wolfenbütteler Akademie-Texte, 24), Wolfenbüttel: Bundesakademie für kulturelle Bildung 2006, 504 S.

Zwei Beiträge in diesem gehaltvollen Band gehen uns unmittelbar an: JOSEF HEINZELMANN (*Ein Übersetzer als Philologe*, S. 326-339) erwähnt am Rande *Hoffmanns Erzählungen* (vgl. hier 13,49) und zeigt an Beispielen aus seiner *Carmen*-Übersetzung (Couplets des Escamillo, sog. Blumenarie, Zigeunerlied Carnens), daß Bizets „Selbstzitate und -entlehnungen“ die Partitur zu einem „genialen Teil-Pasticcio“ machen (S. 337). – FRIEDHELM RATHJEN (*Distanzierende Annäherung. Samuel Becketts Neither*, S. 360-373), zur Editions-geschichte (S. 362-364) des Gedichts (für Beckett selbst war es ein kurzer Prosatext, S. 362f.), das Beckett als 'Libretto' für Morton Feldman schrieb, und zu RATHJENS Übersetzung (S. 365-369; S. 370f. Vergleich mit der „offiziellen deutschen Fassung“ von ERIKA TOPHOVEN-SCHÖNINGH).

SIGLIND BRUHN, *The Musical Order of the World. Kepler, Hesse, Hindemith* (Interplay Series, 4), Hillsdale, NY: Pendragon 2005, 255 S.

Paul Hindemiths Kepler-Oper *Die Harmonie der Welt* (1957) nimmt schon im Titel Bezug auf antike (speziell pythagoräische) Vorstellungen von Sphärenharmonie. In ihrem neuen Buch vergleicht SIGLIND BRUHN die Oper mit Hermann Hesses Roman *Das Glasperlenspiel* (1943).

Die Einleitung (S. 13-36) informiert zunächst über Johannes Keplers Vorstellung einer universellen, sich gleichermaßen in der Natur, der menschlichen Seele und der Musik manifestierenden Harmonie, wie sie in seiner Schrift *Harmonices mundi libri V* zum Ausdruck kommt (S. 13-22), dann über Entstehungsgeschichte und Inhalt des Romans und der Oper. Im folgenden werden die Theorien Keplers (und seiner Vorläufer) den „seven areas“ zugeordnet, „in which scholars of the Pythagorean tradition from Plato to Kepler and beyond found universal harmony paradigmatically realized: music, arithmetic, geometry, astronomy (...) complemented by metaphysics, psychology, and art“ (S. 9f.). Neben antiken werden auch chinesische Quellen herangezogen (vgl. S. 41-43 und passim).

Auf wie vielfältige Weise sich Hindemith von Gedanken aus Schriften Keplers anregen ließ, zeigt Frau BRUHN an „the overture's cosmological message; the opera's overall design with its hidden but spiritually evocative analogies and the scientist's original poem which this design mirrors; the relationship between some of the cosmic phenomena Kepler described and their analogs in the structural play of the five operatic acts; the composer's exploration of a piece of Keplerian juvenilia [*Somnium seu opus posthumum de astronomia lunari*, vgl. S. 95ff.] and its suggested impact on his family in the central act; Kepler's religious attitude, which Hindemith probes by means of numerous explicit and indirect musical quotations as well as through a play with symbolic numbers; and finally, the astronomer's cosmographically couched praise of the Creator, depicted in the opera's hymnic passages with a wealth of hermeneutically charged components“ (S. 10f.). Die zentralen Figuren der Opernhandlung identifiziert Hindemith mit Sonne, Mond und den Planeten (S. 123), deren 'Bahnen' die Beziehungen Keplers zu den Menschen seiner Umgebung illustrieren (S. 124-128). Die vergleichende Analyse läßt sowohl die Oper wie Hesses Roman in neuem Licht erscheinen.

Cesar Bresgen – Komponist und Musikpädagoge im Spannungsfeld des 20. Jhs., hg. von THOMAS HOCHRADNER und THOMAS NUßBAUMER (Wort und Musik, 59), Anif / Salzburg: Mueller-Speiser 2005, 190 S.

Cesar Bresgen (1913-1988) war Komponist, Musikpädagoge und Volksliedforscher (vgl. die Einleitung der Herausgeber, S. 8). Anlässlich seines fünfzehnten Todestags und 90. Geburtstags fand 2003 in Salzburg ein Symposium statt, das sich allen Aspekten seines Schaffens widmete; der Sammelband dokumentiert elf Vorträge und eine (offenbar nicht sehr ausgedehnte) Podiumsdiskussion *Cesar Bresgen – Perspektiven der Gegenwart* (S. 185-190).

Auf die persönlichen Erinnerungen FRIEDRICH C. HELLERS (S. 11-16) folgt THOMAS NUßBAUMERS gut dokumentierte Studie *Cesar Bresgen: Komponist im Dritten Reich* (mit Diskussion, S. 17-48): Er betont, daß der junge Bresgen „in der Muskarbeit der Hitlerjugend eine wichtige Rolle“ spielte (S. 14) und „in Tuchfühlung mit den Aktivitäten einer NS-ideologisierten Volksmusikpflege“ war (S. 19). Während seinen ersten Kompositionen „die Auseinandersetzung mit älteren Formprinzipien“ zugrundelag (S. 28), ist nach 1938 eine „Hinwendung zum Volksliedhaften und zu jugendlichem Laienmusizieren“ zu beobachten (S. 30). Bresgens Liedkantaten (vgl. S. 32-42) nähmen zwar nicht „direkt Bezug auf Politik“ (S. 36), fügten sich aber als „gewollt rückwärts gewandte, auf als ‚deutsch‘ verstandenen Traditionen aufbauende Musik“ (S. 42) in die nationalsozialistischen Bestrebungen ein.

Weitere Beiträge behandeln *Cesar Bresgen und das Volkslied* (THOMAS HOCHRADNER, S. 49-70) und seine Bedeutung für die Musikpädagogik (JOSEF SULZ, S. 157-170; GABRIELE HOFMANN untersucht allgemein die „Musikpädagogik in der Zeit des Nationalsozialismus“, S. 141-155; HERBERT HOPFGARTNER fragt, welche „Anregungen für den schulischen Musikunterricht“ Bresgens Werk heute zu vermitteln vermag, S. 171-184).

Fünf Aufsätze befassen sich mit dem Komponisten Bresgen: KLEMENS VERENO stellt „Orchesterwerke und Kammermusik“ vor (S. 71-93), FRANZ ZAUNSCHIRM das *Requiem für Anton Webern* (1945, neu bearb. 1972, dazu S. 95-103), GERHARD WALTERSKIRCHEN die Orgelkompositionen (S. 105-118), MICHAELA SCHWARZBAUER den *Totentanz nach Holbeins Bildern des Todes* (erste Fassung 1946, S. 119-127). ISOLDE SCHMID-REITER (die Bresgens musikdramatischem Werk eine leider unveröffentlichte Diss. – Wien 1989 – gewidmet hat, vgl. S. 7n) behandelt recht summarisch *Das Opernschaffen Cesar Bresgens oder: Von der Lebendigkeit des Vergangenen im Bewusstsein der Gegenwart* (S. 129-140). Die frühen Werke (*Dornröschen oder die drei Urewigen*, 1942; *Das Urteil des Paris*, 1943; *Paracelsus*, nicht aufgef. [in Hinblick auf Bresgens Verhältnis zum Nationalsozialismus wäre es interessant, das Buch (vom Komponisten) auf Bezüge zur Paracelsus-Trilogie Kolbenheyers zu untersuchen]) werden nur genannt, ausführlicher wird die (rückwärtsgewandte, vgl. S. 136) Oper *Der Engel von Prag* (Salzburg 1978, Text vom Komponisten nach Leo Perutz) über Kaiser Rudolf II., seine (fiktive) Liebe zu einer Prager Jüdin und seine Freundschaft mit dem Maler Arcimboldo behandelt (S. 133-136). Abschließend geht Frau SCHMID-REITER auf die Kinder- und Jugend-(Märchen-)Opern ein (S. 136-140).

*SIGLIND BRUHN, *Christus als Opernheld im späten 20. Jahrhundert*, Waldkirch: Edition Gorz 2004, 262 S.

„*Christus als Opernheld* untersucht und interpretiert den Hintergrund, das Libretto und die Musik in 13 Opern, in denen es zentral um Christus geht. Ein Bogen führt von den musikdramatisch aufgearbeiteten Passionsspielen, Andrew Lloyd Webbers *Jesus Christ Superstar* [„Rockoper“, 1971: „die Geschichte der letzten Tage Jesu (...) aus Judas' Perspektive“, S. 22] und Stephen Schwartz' *Godspell* [Musical, 1971: „betonte Jugendlichkeit sowohl der Akteure als auch der Darstellungsweise“, S. 17], über problematisierte Darstellungen des Weges nach Golgatha (in Thomas Pasatieris *Cal-*

vary [1971, Text: das gleichnamige Tanzspiel von W.B. Yeats (1920), in dem „Christus seine Passion durchräumt“, S. 30f.] und Gottfried von Einems *Jesu Hochzeit* (1980, Text Lotte Ingrisch; spielsymmetrische Anlage des Librettos, S. 54f., Tonartensymbolik, S. 59-65]) zu Personifizierungen des himmlischen Bräutigams (in John Taverners *Thérèse* [1979, das Leben der Thérèse von Lisieux als „spirituelle Pilgerfahrt“, S. 87, an der nicht nur Christus, sondern z.B. auch Arthur Rimbaud Anteil haben] und Marius Constants *Le jeu de sainte Agnès* [1974, Text ein okzitanisches Spiel des 14. Jhs; Christus („le personnage en blanc“) als Mime, S. 73]) und des letzten Richters [nach der Apokalypse des Johannes] (in Wolfgang von Schweinitz' *Patmos* [1990, Text D.E. Sattler; Christus als Figur „X“, die Komposition oszilliert zwischen „den Dimensionen des zyklisch Ewigen und des dramatisch Teleologischen“, S. 112] und R. Murray Schafers *Apocalypsis* [1980; „vielschichtiges Spiel mit 7 und 12 sowie den diese beiden Zahlen bildenden Bestandteilen (3 und 4)“, S. 120; „von der Prädestinationstheologie bestimmter Interpretationsrahmen“, S. 135, daher gleicht Christus dem zornigen Gott des AT, S. 136]). Von diesem endzeitlichen Scheitelpunkt aus senkt sich der Weg in eine andere Art 'Nachleben': in die Verschmelzung der Passionshandlung mit Lebensgeschichten des 20. Jhs (in Opern zu Nikos Kazantzakis' Roman *Der wiedergekreuzigte Christus* [Biographie des Hirten Manolios als „Nachstellung – 'Refikionalisierung' – der biblischen Passionsgeschichte“, S. 137; zwei weitere Handlungsstränge, vgl. S. 147-149] – insbesondere Bohuslav Martinus *The Greek Passion* [UA (der Zweitfassung) 1961; „moderne Allegorie“, S. 161; S. 161-163 knapp zu einer weiteren Oper nach dem Roman von Kazantzakis, S. Szokolays *Ecce homo*, UA 1987] – und Sergej Slonimskis [Text J. Dimitrin / W. Fialkowski, szenische UA 1991; „Kammeroper für Sänger, Chor und 15 solistische Instrumentalisten“, von denen dreizehn „jeweils einem Darsteller oder einer menschlichen Qualität zugeordnet“ sind, S. 174f.; unter den „kaleidoskopartig changierenden Bildern“ wird die „Folge 'Leiden – Tod – Erlösung'“ erkennbar, S. 180], Rainer Kunads [UA März 1986, Text H. Czechowski; „nach klassischer Dramenlogik 'geordnete' Handlung“, S. 198; „Mischung aus verharmlosenden und vertiefenden Komponenten“ in der gefällig-konventionellen Musik, S. 194] und York Höllers [1989, Text vom Komponisten, der den Roman „wörtlich exzerpierte“, S. 198 und „die religiöse Handlung (...) so drastisch verkürzt, dass sie kaum noch erkennbar ist“, S. 202] musikdramatischen Interpretationen von Michail Bulgakows Roman *Der Meister und Margarita* [S. 165-173 zur satirischen, phantastischen und religiösen Dimension des Romans, den Beziehungen zum Faust-Stoff etc.]. Der Weg endet mit Harrison Birtwistles Werk über die fiktive Wiederbegegnung des Auferstandenen mit seinen (für diesen Zweck ebenfalls in die Zeit zurückgerufenen) Jüngern im Jahre 2000 [*The Last Supper*, Text R. Blaser; „faszinierende zeitliche Mehrschichtigkeit“: der „chronologische, wirklichkeitsnah ungegliederte Handlungsablauf“ wird überlagert von einem „progressiv die Christentumsgechichte überspannenden“, einem „rückläufigen“ – drei „eingeschobene *tableaux vivants*“ dienen der „Legendenbildung“ – und einem „zyklischen“: Ebene des „gelebten Rituals“, S. 209-211; „Zitate und Paraphrasen“ im Text ergeben eine „Polyphonie dichterischer Stimmen“, S. 214-227; „numerologisches Symbolgeflecht“ der Partitur, S. 228]. (...) Die Bandbreite der Tonsprache ist immens; sie spannt vom volkstümlichen Musical zur großen Oper spätrömantischer Prägung, vom Singspiel mit mozarischer Gestik zur asketisch instrumentierten und mit improvisierten Passagen durchsetzten Kammeroper. (S. 10f.)“

OperMachtTheaterBilder. Neue Wirklichkeiten des Regietheaters, hg. von JÜRGEN SCHLÄDER, Berlin: Henschel 2006, 254S.

Der reich illustrierte Band dokumentiert eine Regietheater-Tagung, die im Juli 2005 Spezialisten und interessierte Laien in der Münchner Residenz zusammenführte. „Im Zentrum standen Produktionen der Bayerischen Staatsoper, deren ästhetische Qualität und thematische Interpretation mit Inszenierungen anderer Häuser verglichen und in den Kontext des zeitgenössischen Regietheaters gestellt wurden“ (Vorwort des Hrsg., S. 7). Worum es in den zehn Beiträgen vorrangig geht, bezeichnet die Formel von der „Macht der Bilder“ (ebd., S. 8).

BARBARA ZUBER (*Bildzauber – Zauberbilder. Die Ästhetik des Wunderbaren in Jossi Wielers und Christof Loys Inszenierungen von Händels Alcina*, S. 9-26) konstatiert, daß Wieler und Morabito

„das Wirklichkeitsmodell, das sich am Schluß der Oper mit der Entmachtung Alcinas gewaltsam durchsetzt, von Beginn an, also permanent, in Frage (...) stellen“ (S. 13); sie rekurrierten „auf den Begriff des Phantastischen in seiner surrealistischen Rezeption“ (ebd.) und zeigten bis zuletzt „einen offenen Zustand, ohne für die eine oder andere Welt Partei zu ergreifen“ (S. 25). [Daß Melisso Hand aus Jean Cocteau's *Orphée* (Theaterstück, 1926, oder Film, 1949) aufzufassen.] Loy dagegen sei betümelnd, „die Welt des Wunderbaren in Alcinas Reich (...) mittels einer rabiaten Desillusionierung kontinuierlich, also Schritt für Schritt, zu entblättern und zu demontieren“ (S. 14).

CORINNA HERR (*Nur schöne bunte Bilderwelten? Postmoderne Erzählstrategien für das Drama per musica*, S. 27-50) sucht David Aldens Inszenierungen von Monteverdis *Ritorno d'Ulisse in patria* und Händels *Rinaldo* „innerhalb der offenen, aber nicht beliebigen Zusammenhänge der Postmoderne zu kontextualisieren“ (S. 27). Ihre (gelegentlich fast rührenden) Versuche, den Regisseur gegen seine journalistischen Kritiker zu verteidigen, leiden darunter, daß sie bald implizit auf eine (fragwürdige) Kategorie der Werkgerechtigkeit rekurriert (Monteverdis „Mischung von hohem und niederem Stil“ als Rechtfertigung dafür, daß die Regie auch die „ersten“ Figuren komisch darstellt, S. 33f.), bald fordert, das Theater solle „den heutigen Erkenntnisstand“ und die „Realität der Postmoderne“ abbilden (S. 35), statt sich einfach auf die (Bilder der) Inszenierung einzulassen. [Die Anwendung der auf das Frauenbild des späten 19. Jhs bezogenen Kategorien *Femme fatale* und *Femme fragile* auf die Barockoper (S. 40f.) ist problematisch. Tassos *Gerusalemme liberata* ist keineswegs „ironisch zu verstehen“ (so S. 41). Kann es so etwas wie „stringente Kontingenz“ (so S. 42) geben?]

CHRISTOPHER BALME (*Libretto – Partitur – Bild. Die Münchner Handel-Inszenierungen zwischen Konzept- und Bildertheater*, S. 51-72) analysiert *Giulio Cesare in Egitto* (Regie N. Lowery) und *Ariodante* (D. Alden) als Beispiele eines „postkonzeptionellen, vorrangig bildlich und nicht sprachlich gesteuerten Regietheaters“, dem „nur unzureichend mit einem Textbegriff beizukommen“ sei (S. 52; zum semiotischen „Textbegriff in der Inszenierungsanalyse“ S. 52-55, zu „szenographischen Strategien“ im Theater des 20. Jhs S. 55-60). Die (extrem widersprüchlichen) Deutungen des Tyrannosaurus Rex in *Giulio Cesare* (S. 61-63) resultierten aus einer „Strategie der Intertextualität“ (S. 64), die beabsichtige, „die Assoziationsfähigkeit des Zuschauers in Gang zu setzen mit unbekanntem Ziel“ (S. 65). An Aldens *Ariodante*-Inszenierung (S. 67-71) wird vor allem die „Überlagerung von Zeitebenen“ (S. 71) herausgestellt.

ROBERT BRAUNMÜLLER (*Lachen ist eine ernste Sache. Vorläufige Thesen zu Leander Hauffmanns Fledermaus*, S. 73-92) verteidigt (durchaus emphatisch) die vom Münchner Publikum abgelehnte Inszenierung (1992) und weist nach, daß der Regisseur durchgängig Strategien des postdramatischen Theaters angewendet hat. Argumente, warum das Publikum das hätte witzig finden sollen, liefert er nicht.

IVANKA STOIANOVA (*Musikalische Narrativität und Operninszenierung. Die Konfrontation mit der Andersheit in Wolfgang Rihms Eroberung von Mexico*, S. 93-108) analysiert die „narrative symphonische musikalische und szenische Strategie“ (S. 96), „jenseits der Linearität der literarischen Aussage“ (S. 95) in Rihms Musiktheater: Gegensatz zwischen der „Welt des männlichen Conquistadors Cortez“ und der „verweiblichten Welt von Montezuma“ (S. 99); „Kontinuität der symphonischen Gestaltung“ in den vier (ohne Pause zu spielenden) Akten (S. 102). An Peter Mussbachs Hamburger Inszenierung von 1992 wird „die außerordentliche Sensibilität in bezug auf die symphonische Entwicklung der Musik“ hervorgehoben (S. 106; ein Vergleich z.B. mit Nicolas Briegers Frankfurter Inszenierung von 2001 wäre reizvoll gewesen).

GERHARD NEUMANN (*Oper als Text* [den Titel muß ich irgendwo schon mal gehört haben]. *Strauss / Hofmannsthal's orientalisches Spiel* Die Frau ohne Schatten, S. 109-132) sucht in der Oper den „inneren Orient“ der europäischen Kultur, den er zum einen als „unentdeckten Kontinent“ begreift, zum anderen als „das fremde exotische Objekt des sexuellen Begehrens, das aus dem eigenen Inneren als das Verdrängte und Tabuisierte herausprojiziert wird“ (S. 112). [Meyerbeers *Africaine*, von der einleitend die Rede ist, war gewiß nicht „die meistgespielte Oper des 19. Jhs“ (so S. 109; in Paris brachte es *L'Africaine* von 1865 bis 1902 auf 484 Vorstellungen, Gounods *Faust* (UA 1859) erreichte 1894 die 1000. Aufführung, Rossinis *Guillaume Tell* (UA 1829) 1899 die 785. [nach ST. WOLFF, *L'Opéra au Palais Garnier (1875-1962)*, Reprint Paris-Genève 1983]). Ob die Oper Traum und Trauma der Kolonisation, „ebenso schamlos wie pathetisch“ darstellt (so S. 111), wäre im übrigen zu diskutieren, vgl. z.B. A. GIER, *L'Africaine und die Ideologie des Kolonialismus*, in: S. DÖHRING / A. JACOBSSHAGEN (Hrsg.), Meyerbeer und das europ. Musiktheater, Laaber 1998, S. 134-147.] In der (von Hofmannsthal und Strauss unterschiedlich aufgefaßten, vgl. S. 120-122) *FraSch* entspreche dem 'inneren Orient' „die wuchernde Kraft des Eros, deren kryptisches Rumoren in einer Welt der Mono-

gamie und der ethischen Souveränität keinen Platz hat“ (S. 123). Sie manifestiere sich vor allem in der Erscheinung des (von der Amme herbeigerufenen) Jünglings, der das Begehren der Färberin weckt. Auf den letzten Seiten (S. 124-129) geht es um die Umsetzung dieser Szene in neueren Inszenierungen, speziell in einer japanischen Produktion, die „das Eindringen eines fremden, exotischen, orientalischen Eros in die Läuterungswelt der Monogamie“ zeige (S. 125).

FRANZISKA WEBER (*Wi(e)der die Geschichte. Neue, raumzeitliche Modelle in den Don Giovanni-Inszenierungen von Martin Kušej, Nicholas Hytner und Peter Konwitschny*, S. 133-166) geht von der Raum- und Zeitvorstellung der Relativitätstheorie aus (S. 133-136) und weist in der *Don Giovanni-Ouvertüre* „eine kategorische Dekonstruktion traditioneller räumlicher wie zeitlicher Strukturen“ nach (S. 138-141). [Die als Argument gegen linearen Handlungsverlauf der Oper umständlich erst eingeführte, dann wieder fallengelassene Feststellung, Mozart habe die Ouvertüre als letztes komponiert (wobei Frau WEBER „autobiographisch“ und „biographisch“ verwechselt, S. 137), ist schon deshalb irrelevant, weil „komponiert“ hier nicht mehr als ‚niedergeschrieben‘ bedeutet.] – Für Frau WEBERS Fragestellung ist *Don Giovanni* ein besonders geeignetes Demonstrationsobjekt, weil sich die Bewegungen der Figuren zwischen den Schauplätzen der Handlung einer eindeutigen Festlegung entziehen. Sie zeigt, daß Kušej's Salzburger Inszenierung (2002) einen „an sich völlig konturlosen, in seiner Form und seinen Grenzen in keiner Weise bestimmbar Raum“ schafft: „Allein in dem Augenblick, in dem die jeweiligen Figuren durch ihren Auftritt die Szene konkretisieren (...) gewinnt dieser Raum an Kontur“ (S. 149). „Während alle übrigen Figuren verloren durch die diversen raumzeitlichen Augenblicke irren“, „beherrscht“ Don Giovanni „als einziger souverän“ das „wirre Spiel disparater raumzeitlicher Konstellationen“ (S. 150), bis er endlich über der Erkenntnis, „daß das Zentrum des Spiels ein leerer Raum ist“, den Verstand verliert (S. 151). Hytner's Münchner Inszenierung (1994) präsentiert „die Struktur einer immer wieder in sich selbst zurückführenden Geschichte“, während bei Konwitschny (Berlin, Komische Oper, 2003) „die Komplexion von Anfang und Ende“ im Vordergrund stehe (S. 165). [Bedauerlicherweise wird P. Chéreaus zu Unrecht unterschätzte Salzburger Inszenierung (1994) nicht einbezogen.] Der einzige Einwand gegen diese in vielem überzeugende und immer anregende Studie ist, daß das Erotische als solches vor lauter Sublimierung und Abstraktion aus dem Blickfeld gerät.

MONIKA WOITAS (*Urbilder und Spielräume. Zur Tannhäuser-Inszenierung von David Alden*, S. 167-190) zeigt vor dem Hintergrund von Wagners eigenen Äußerungen zur Bedeutung des Tanzes im *Tannhäuser* (S. 167-169; vgl. auch die Studie von TH. AMOS, dazu oben, 21), der Bayreuther Inszenierungsgeschichte (S. 175-178) und mit Exkursen in die Geschichte des Balletts im 20. Jh. wie bei Alden „choreographische Verfahren“ (im Stil des sog. Deutschen Tanztheaters von Pina Bausch u.a., vgl. S. 171) die Inszenierung „durchdringen“ (S. 167), was eine „szenisch adäquate Verschränkung von Venusberg- und Wartburg-Welt“ ermögliche (S. 178). Die „bewußte Abkehr von dramatisch-narrativen Konzepten“ (S. 186) lasse „immer neue Vexierbilder“ entstehen, „die dem Betrachter einen reichhaltigen Fundus an Motiven zur Auswahl anbieten“ (S. 187).

JÜRGEN SCHLÄDER (*Kontinuität fragmentarischer Bildwelten. Postmoderne Verfahren im Stuttgarter Ring von 1999/2000*, S. 191-218) insistiert einleitend auf der „dialektischen Spannung des Ring [sic] zwischen Totalität und Partikularität“ (S. 196). Die Leitmotive hätten „keine narrative Funktion“, „sie formulieren stattdessen immer wieder neu entworfenen Konfigurationen von bekannten und neuen dramatischen Aspekten, die zeit-, raum- und geschichteübergreifend strukturelle Zusammenhänge herstellen“ (S. 192). Etwas einseitig wird die „Fragmentierung der Gesamthandlung“ (S. 202) mittels diskontinuierlicher Zeitgestaltung (S. 197) und „variiertes Wiederholung von Schauplätzen“ (S. 201), was dazu führe, daß der Mythos „nicht linear und mit Zielspannung (...) sondern als Kreislauf der beständigen Rekapitulation“ erzählt werde (S. 201), für die Postmoderne reklamiert: Zeitliche Diskontinuität ist charakteristisch z.B. für das spanische Theater des 17. Jhs (oder für die Romane Gustave Flauberts), ein „Repetitionsmodell“ (S. 200) liegt schon dem ma. Artusroman seit Chrétiens de Troyes zugrunde. Das ist freilich kein Argument gegen die Konzeption des Stuttgarter Rings – „vier Tragödien, die das zentrale Thema, das Scheitern der Götter, viermal variierten“ (S. 204) –, um so weniger, als „die Gliederung der Schauplätze“ (S. 208) und der Modus der „theatralen Präsentation“, die „nicht die realistische Erzählung der Ereignisse (...) sondern die Struktur der musikalisch-dramatischen Handlung“ in Szene setzte (S. 210; drei aussagekräftige Beispiele S. 210-217) Kontinuität zwischen den Arbeiten der vier Regie-Teams stifteten. [Ob Albert Bonnema, der Siegried der Stuttgarter *Götterdämmerung*, als „Operettentenor“ (S. 206f.) zutreffend charakterisiert ist, sei dahingestellt.]

WOLFGANG WILLASCHEK (*„Against Interpretation“. Zwischen Wohnzimmer, Schrotthalde und Niemandsland: David Aldens Münchner Ring*, S. 219-249) analysiert Szene für Szene die von

Alden realisierten Teile des von Herbert Wernicke begonnenen Münchner *Rings* (in der Reihenfolge ihrer Erarbeitung: *Siegfried*, *Götterdämmerung*, *Walküre*). Als Prinzipien der Inszenierung erkennt er „Dekonstruktion; Vereinzelung, jedes Bild für sich; Wertigkeit, die nicht nach Verbindung und Vereinigung schießt“ (S. 247); die „Diskrepanz zwischen ungewohnten und unerwarteten Bildern und uns doch sehr vertrauten Menschenschicksalen macht einen besonderen Reiz dieses Münchner Zyklus aus“ (ebd.).

Das letzte

In Nr. 13 haben wir unter anderem gelernt, daß die Beschäftigung mit Literatur krank machen kann; im Freud-Jahr läßt BURKHARD MÜLLER durchblicken, daß einem dabei auch gelegentlich die Augen zufallen. Anläßlich von VOLKER KLOTZens Buch über das *Erzählen. Von Homer zu Boccaccio, von Cervantes zu Faulkner* (München: Beck 2006) zitiert er (Süddeutsche Zeitung, 21.6.2006) den *Orlando Furioso* (XI 45), mehr oder weniger nach der GRIESSchen Übersetzung:

Roland indes, nicht sehr ermüdend scheinend,
Zieht an den Strand den Kraken ungescheut (...)

– ob der Krake ihn ermüdend fand, ist nicht überliefert.

Unterdessen gibt es ja eine ganze Reihe erfolgreicher weiblicher Comedians. Die Muttergottes gehört nicht dazu; daher wundert man sich nicht, über Thérèse von Lisieux (deren Leben den Stoff für eine 1979 in London uraufgeführte Oper abgab) zu lesen, nach einem Besuch Marias habe sich die Heilige „sofort getröstet und scherzfrei“ gefühlt.


Und zu guter letzt: Bisher galt Samuel Becketts Text für Morton Feldmans Musiktheater *Neither* (der auf einer Postkarte Platz hatte) als kürzestes Libretto der Operngeschichte. Felice Romani dürfte ihn noch unterboten haben, da er (so steht es zumindest in meinem Artikel *Figaros Wandlungen*, NZZ 8./9.7.2006) Martellys Komödie *Les deux Figaro* „zu einer zweitaktigen Oper umformte“.

Inhaltsverzeichnis

[Editorial].....	1
Neuere Publikationen zur Libretto-Forschung von ALBERT GIER	2
Deutsch-französisches Kolloquium „Perspektiven der Librettoforschung“	3
„Rossini und das Libretto“	4
[Eingegangene Schriften]	6
Abschlußarbeiten zum Libretto	7
„Toll, aber weise, ja!“ – Improvisiert Ariadne?	8
Bamberger Vorträge zum (Musik-)Theater	9
<i>RADAMES</i> , ein elektronisches Archiv für die Opernforschung	11
Tagungen	12
Lektüre-Notizen	15
Das letzte	58

Auflage: 500 Ex.

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



*Deutsch-französisches Kolloquium
„Perspektiven der Librettoforschung“*

*Colloque franco-allemand
„Perspectives de la librettologie“*

18-20.01.2007

*Otto-Friedrich-Universität Bamberg
Fakultät Sprach- und Literaturwissenschaften, An der Universität 3*

Vorveranstalter / Organisateurs :

*Otto-Friedrich-Universität Bamberg
Fakultät Sprach- und Literaturwissenschaften*

*Université François-Rabelais, Tours
U.F.R. Lettres et Langues
Equipe d'Accueil C.A. 2116 Histoire des Représentations*

Wissenschaftlicher Beirat / Conseil Scientifique

- Pierre Degott (Metz)*
- Paolo Gallarati (Torino)*
- Albert Gier (Bamberg)*
- Gerold W. Gruber (Wien)*
- Arnold Jacobshagen (Köln)*
- Laurine Quetin (Tours)*
- Jean Jacques Tatin-Gourier (Tours)*

Kontaktadresse / Contact

*Prof. Dr. Albert Gier
Universität Bamberg, Romanistik
D-96045 Bamberg
albert.gier@split.uni-bamberg.de
hildegund.streit@split.uni-bamberg.de*

Editeur J. Bidamou



*UNIVERSITÄT
BAMBERG*



*avec le soutien du Bureau de la Coopération
Universitaire de Munich
Service Culturel de l'Ambassade de France*

gravé par J. C. de Ranspogen