



**MITTEILUNGEN**

DES

**DOKUMENTATIONSZENTRUMS**

**FÜR LIBRETTOFORSCHUNG**

Nr. 7

Juli 2000

# Wildbader Literaturwochen 2000 20. bis 24.09.2000

## Seminar: „Richard Wagner in der Literatur der Jahrhundertwende“

mit  
Prof. Dr. Albert Gier ( Universität Bamberg )

Seminarzeiten:  
Mittwoch – Samstag: 14.00 – 18.00 Uhr  
Sonntag: 10.00 – 13.00 Uhr

Die traditionellen Wildbader Literaturwochen erfahren im kommenden September ihre Fortsetzung. In Zusammenarbeit mit den Wildbader Hoteliers Richter und Weingärtner organisiert das Regionale Kulturbüro der VHS oberes Enztal die alte, neue Veranstaltungsreihe.

Professor Gier, der bereits in den Jahren 1996-1998 Seminare über Dante, Cervantes und Marcel Proust in Bad Wildbad leitete, wird sich mit seinen Gästen im September mit Richard Wagner in der Literatur der Jahrhundertwende auseinandersetzen. Diese Veranstaltung findet im Gästehaus Rothfuss statt. Anmeldungen können sowohl dort wie auch bei der VHS oberes Enztal erfolgen.

### Textgrundlage:

Thomas Mann, Tristan ( z.B. Reclams UB, 6431)  
Der Tod in Venedig ( z.B. Fischer TB,54)  
Textsammlung Wagner und unsere Zeit.  
Aufsätze-Betrachtungen-Briefe (Fischer TB, 2534)

Gabriele D'Annunzio, Das Feuer (z.B Ullstein TB, 24500)

Marcel Proust, Auf der Suche nach der verlorenen Zeit,  
speziell Teil V: Die Gefangene, z.B. Suhrkamp  
TB 886( der Abschnitt über die Sonate  
Vinteuils und Tristan)

Friedrich Nietzsche, Der Fall Wagner, Götterdämmerung, Nietzsche contra Wagner ( in mehreren TB-  
Werkausgaben enthalten, z.B dtv 2226)

„Neben den Basistexten (die man nicht alle vollständig gelesen haben muss, um mitdiskutieren zu können!) werden wir je nach den Interessen und Lektüre,-Erfahrungen der Teilnehmer, weitere Werke(z.B. solche, die z.Zt. nicht in deutscher Übersetzung greifbar sind) einbeziehen. Der Zugriff soll über eine Kombination von intensiver Arbeit am Text und Erörterung größerer geistesgeschichtlicher Zusammenhänge erfolgen. Für Interessierte besteht die Möglichkeit, die Ergebnisse der Textanalysen abends an Video-Aufzeichnungen neuerer Wagner-Inszenierungen zu überprüfen.“  
Albert Gier

### Angebot:

Übernachtung m. Frühstücksbuffet, Abendmenue, Kaffeepause und Tagungsgetränke im Doppelzimmer mit Du/WC, TV, Telefon. inkl. Kurtaxe 590,- DM pro Person, Einzelzimmer inkl. Kurtaxe 630,- DM. Sauna und Solarium frei  
Seminarangebot ohne Übernachtung, mit Essen und Pause 240,- DM,  
VHS-Cardpreis ohne Übernachtung, mit Essen und Pause 200,- DM

### Anmeldung:

VHS Oberes Enztal, Hauptstr. 2, 75323 Bad Wildbad  
Tel. 07081/95580 \* Fax 07081/955880  
[vhs.enztal@t-online.de](mailto:vhs.enztal@t-online.de)  
[www.vhs-enztal.de](http://www.vhs-enztal.de)

# MITTEILUNGEN

DES

## DOKUMENTATIONSZENTRUMS FÜR LIBRETTOFORSCHUNG

---

Nr. 7

Juli 2000

---

Liebe Kollegen und Freunde,

während ich diese Ausgabe der *Mitteilungen* abschließe, neigt sich mein Forschungsfreisemester allmählich schon wieder dem Ende zu. Ich habe es u.a. zu ersten Vorarbeiten für ein geplantes großes Buch über *Das Libretto seit 1900* (Arbeitstitel) genutzt; daß ich dabei noch nicht allzu weit gekommen bin, liegt nicht nur an vielen kleineren und größeren Auftragsarbeiten, die im Sinne des Prinzips *Variatio delectat* gelegentlich durchaus willkommen sind, sondern auch an einer Vielzahl konzeptioneller, darstellungstechnischer und nicht zuletzt organisatorischer Probleme, die sich nur eines nach dem anderen lösen lassen. Insofern rechne ich damit, daß mich dieses Projekt noch mehrere Jahre beschäftigen wird.

Teil meiner Vorarbeiten war auch die Erstellung einer analytischen Bibliographie, in die u.a. alle bibliographischen Notizen der *Mitteilungen* eingegangen sind (vgl. unten S. 5f. die Vorbemerkung dazu). Diese Bibliographie liegt z.Zt. in Form von 7 Computer-Dateien vor; Möglichkeiten, sie allgemein zugänglich zu machen, werden geprüft. Gegen eine Schutzgebühr von DM 10,- schicken wir Interessenten gern eine Disketten-Kopie, ich möchte allerdings ausdrücklich darauf hinweisen, daß sich das Unternehmen noch im Versuchsstadium befindet.

Bibliothek und Archiv des Dokumentationszentrums haben sich (vor allem dank Ihrer freundlichen Zusendungen) beträchtlich ausgedehnt und finden in meinem Dienstzimmer keinen Platz mehr. Ein Teil der Sammlung soll daher in einen anderen Raum ausgelagert werden, was auch längst geplant und genehmigt, in der Praxis allerdings mit unerwarteten technischen Schwierigkeiten verbunden ist. Ich hoffe aber, daß sich der Umzug demnächst bewerkstelligen läßt und daß in nicht allzu ferner Zukunft alles bequem konsultierbar ist.

Nachdem meine nicht, oder nur ganz am Rande librettologische *Orientierung Romantisch. Was sie kann, was sie will* (rowohltz enzyklopädie, 55607), Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2000, 192 S., Anfang des Jahres erschienen ist, kommt im August *Das Libretto* als insel taschenbuch heraus und ist dann um einiges erschwinglicher als in der Originalausgabe.

Gern denke ich an Vorträge in Bern (November 1999, Schweizerische Musikforschende Gesellschaft: „Perspektiven der Librettoforschung: die Gattung Libretto und ihre Theorie“) und Berlin zurück (Januar 2000, Staatsoper Unter den Linden: „Salome: Literatur wird Oper“), sowie an Arbeitsaufenthalte in Paris im Oktober/November 1999, März und Juni 2000, mit Besuchen u.a. in der Université Paris IV bei Danièle Pistone und Gottfried Marschall.

Im Schwarzwald-Kurort Bald Wildbad werden ab diesem Herbst die „Wildbader Literaturwochen“, Seminare für Leser zu Texten von Dante bis Marcel Proust und Günter Grass, fortgesetzt; ich mache den Anfang mit einer Veranstaltung über „Richard Wagner in der Literatur der Jahrhundertwende“ (20.-24.9.). Es wäre schön, wenn wir hier gelegentlich Themen aus dem Bereich Literatur und Musik (bzw. Literatur und Oper) behandeln könnten, aber in unserer (spät-)kapitalistischen Welt muß sich das Angebot natürlich an der Nachfrage orientieren. Deshalb würde ich mich über viele Teilnehmer bei dem Wagner-Seminar ganz besonders freuen.

Zuletzt der schon gewohnte, aber darum nicht weniger herzliche Dank an diejenigen, die die *Mitteilungen* im letzten Jahr finanziell unterstützt haben, und die Bitte, eventuelle Beiträge zu den Herstellungs- und Versandkosten der vorliegenden Ausgabe auf mein Konto Nr. 64911406 bei der H+G-Bank, Heidelberg (BLZ: 67290100) zu überweisen (bitte geben Sie als Verwendungszweck „MitLib“ oder ähnlich an).

Für heute bleibe ich mit vielen freundlichen Grüßen

Ihr Albert Gier

## **Neuere Publikationen zur Libretto-Forschung von ALBERT GIER**

*Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, IX + 338 S.

Rezensionen: Annette Hornbacher, *Moderne Sprachen* 43 Nr. 1 (1999), S. 132-136

Christian Merlin, *L'Avant-scène Opéra* 193 (1999/H. 11-12), S. 134

*Göttliches und Allzumenschliches. Biblische Stoffe in der Oper*, in: *Konzerte im Landesfunkhaus Niedersachsen. Programmheft 8. Abonnementskonzert Ring A - 17./18. Juni 1999*, S. 9-13

*Schreibweise – Typus – Gattung. Zum gattungssystematischen Ort des Librettos (und der Oper)*, in: Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft, hrsg. von H.-P. Bayerdörfer, Tübingen 1999, S. 40-54 (vgl. unten S. 10f.)

*Theater-Handwerk. Felice Romani, Librettist in einer Zeit des Umbruchs*, in: Programmbuch Staatsoper Unter den Linden. Vincenzo Bellini, *Norma*. Premiere 31. Oktober 1999, S. 33-40 [dasselbe auch als insel taschenbuch 2905: *Norma*. Tragedia lirica in zwei Akten von Felice Romani. Musik von Vincenzo Bellini. Hrsg. von der Staatsoper Unter den Linden Berlin, Frankfurt/M. und Leipzig: Insel 1999]

*Blicke, die töten, oder Du sollst Dir kein Bildnis machen*, in: Programmheft Hessisches Staatstheater Wiesbaden. Donizetti, *Maria Stuarda*. Spielzeit 1999/2000, S. 54-56

*Die Wahrheit der Pose. Il Trovatore und die Psychologie des romantischen Helden*, in: Programmheft Oper Frankfurt 1999/2000. Giuseppe Verdi, *Il Trovatore*, S. 36-42

*Mozarts Dichter. Die Wiener Libretti Lorenzo Da Pontes*, Neue Zürcher Zeitung 1./2.4.2000, S. 54  
„Westwärts schweift der Blick, ostwärts streift das Schiff“. *Heimat und Exil im Musiktheater*, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Kunstpunkt Nr. 19/2000, S. 10f.

**Rundfunksendung:** *Das römische Imperium in der Musik. Kleopatra und die anderen Schönen*, Deutschland Radio Berlin (Reihe 'Variationen mit Thema'), 23.1.2000

## Tagungen

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

**21.–23.7.1999, München: Richard Strauss und die Moderne. Internationales Symposium zum 50. Todestag** (u.a. R. SCHLÖTTERER, *Hugo von Hofmannsthals Vorstellung von Moderne und ihre Auswirkung auf die Musik von Richard Strauss*; B. SCHMID, *Strauss' Moderne aus der Sicht Thomas Manns*; J. SCHLÄDER, *Filmische Dramaturgie in Intermezzo*; J. LIEBSCHER, *Die Theaterreformbewegung und Richard Strauss*; VL. ZVARA, *Werk und Kommentar: Strategien des Interpretierens eigener Werke bei Strauss und Hofmannsthal*)

**5.–28.11.1999, Wien: Anti-Feminismus und Androgynismus. Frauenbilder bei Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal** (pro arte. Gesellschaft für interdisziplinäre Erkundungen, Geschäftsführerin: PIA JANKE; an acht Abenden wurden „in Vorträgen, Gesprächsrunden, Lesungen und Filmvorführungen (...) die Weiblichkeitsentwürfe und Geschlechterübergänge, wie sie in den gemeinsamen Werken der beiden Künstler aufscheinen, untersucht“)

**19.–21.11.1999, Bologna: Terzo Colloquio di musicologia del Saggiatore musicale** (u.a. M. CALELLA, „*Beautés irrégulières*“: *Gluck, Shakespeare e il giardino inglese*; A. DI PROFIO, *Le*

26.-28.11.1999, Venedig: **Il Wagnerismo degli operisti italiani** (Associazione Richard Wagner di Venezia, in Zusammenarbeit u.a. mit dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth; zum 'Wagnerismo' von Ponchielli und Boito bis zu Zandonai und Giordano)

9.-11.12.1999, Schloß Thurnau: **Opernedition als Herausforderung** (Wissenschaftszentrum der Universität Bayreuth, anlässlich des 60. Geburtstags von SIEGHART DÖHRING; u.a. R. STROHM, *Der Opernherausgeber als Diener zweier Herren: Partitur und Libretto*; R. WIESEND, *Aufführung und Werk. Beobachtungen an Opern des Settecento*; CHR. M. SCHMIDT, *Die Sprechstimme in Oper und Oratorium Arnold Schönbergs: Funktion, Ausführung, Notation, Edition*; D. SCHMIDT, *Zum Problem der Edition neuester Musik am Beispiel der Opern von Elliott Carter und Helmut Lachenmann*; R. DIDION, *Das musikalische Unterhaltungstheater – ein Sonderfall?*; Beiträge zu Lully, Schubert, Rossini, Donizetti, Dvorák, Wagner, R. Strauss und Meyerbeer)

9.-12.12.1999, Lissabon: **Opera Staging Today – A Encenação de Opera Hoje** (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Universidade Nova de Lisboa, und Fundação Calouste Gulbenkian; Vorträge portugiesischer, italienischer, französischer, englischer, österreichischer und deutscher Regisseure, Musik- und Theaterwissenschaftler, u.a. J. MAEHDER, *Opera Staging as an Autonomous Art: On the Intellectualization of Music Theatre in Europe after the Second World War*; JOACHIM HERZ, *How to stage an Opera Chorus? Main Methods of opera staging since 45*; P.-A. CASTANET, *'Opera Mundi' ou les vicissitudes socio-culturelles de l'opéra contemporain*)

6.3.2000, Dresden: **Freiheit der Künste. Freiheit der Interpretation? Eine Debatte zur Csárdásfürstin an der Semperoper – aber nicht nur!** [Auf Geheiß des Intendanten wurden an Peter Konwitschnys Inszenierung Änderungen vorgenommen, vgl. die einschlägigen Presseberichte] (Sächsische Akademie der Künste, Moderation: JOACHIM HERZ)

7./8.4.2000, Bologna: **Musica e mouse. Le nuove tecnologie applicate ad archivi e biblioteche musicali** (Associazione culturale „Il Saggiatore musicale“; in Zusammenarbeit u.a. mit dem Dipartimento di Musica e Spettacolo der Univ. Bologna; FR. ROSSI, *La Fenice: un secolo di libretti d'opera*)

© Albert Gier, Universität Bamberg März 2000

## **Analytische Bibliographie zur Libretto- und Opernforschung**

### **–Vorbemerkung–**

Die vorliegende Bibliographie ist ein Nebenprodukt eigener Forschungen zum Libretto; sie erreicht daher keine wie auch immer geartete Vollständigkeit. Die Informationsdichte der

einzelnen Kapitel ist sehr unterschiedlich und von meinen Arbeitsschwerpunkten, aber auch von Zufällen der Literaturerfassung abhängig. Kontinuierliche Erweiterung wird angestrebt.

Enthalten sind alle bibliographischen Notizen, die seit 1996 in den *Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung* (Eigenverlag) erschienen sind; Sammelband-Besprechungen wurden aufgelöst, die einzelnen Aufsätze erscheinen hier unter dem Namen des besprochenen Librettisten, Komponisten oder unter einem Sachbegriff. Andere Arbeiten wurden nach Sekundärquellen, Bibliographien, Verlagsverzeichnissen etc. erfaßt; erste Informationen über den Inhalt bieten ggfs. Zitate aus Verlagsanzeigen. Arbeiten, zu denen kein eigenes Resumé geboten wird, lagen in der Regel bei Eingabe des Titels nicht vor; damit erklärt sich die unterschiedliche Genauigkeit der Angaben (Vornamen ausgeschrieben oder abgekürzt, gelegentlich fehlende Verlagsangaben, Seitenzahlen u.ä.).

Grundsätzlich sollen Arbeiten, die z.B. mehrere Komponisten / Librettisten, mehrere Epochen der Operngeschichte etc. betreffen, unter allen einschlägigen Stichwörtern verzeichnet werden; ein längeres Resumé erscheint nur unter dem Haupteintrag, auf den ein Pfeil (→) verweist (z.B. Verweis s. Scribe „SIEGHART DÖHRING / ARNOLD JACOB SHAGEN (Hrsg.), → *Meyerbeer und das europäische Musiktheater (...)*“; vgl. das Resumé im Komponistenverzeichnis s. Meyerbeer). In der Praxis erfolgen solche Verweisungen jedoch eher unsystematisch, sicherheitshalber sollte man stets unter allen einschlägigen Stichwörtern nachsehen; vor allem sind Arbeiten zu Musik *und* Text eines musikdramatischen Werkes häufig nur unter dem Namen des Komponisten auffindbar, was in einer libretto-zentrierten Bibliographie natürlich eigentlich unverzeihlich ist...

Was hier vorliegt, ist der Versuch einer *systematischen* Bibliographie. Sie gliedert sich in vier Teile:

• **Allgemeines – Systematisch** [libbgall, 2, 3....n.doc], mit den Unterpunkten:

- Bibliographien
- Forschungsberichte
- literarische Vorlagen:
  1. Autoren
  2. Stoffe
- Motive
- Märchenoper
- Mittelalter-Opern
- Sprache
  - Übersetzungen
  - Übertitelung
- Theorie des Librettos
- Libretto- und Opernästhetik (Einzelfragen)
- Gattungen

## Gattungsbegriffe

### Operette

- Institutionengeschichte der Oper
- Politik
- Librettistenberuf (sozialgeschichtliche Aspekte)
- Beruf des Dramaturgen
- Musikästhetik
- Gesang
- Theatertheorie
- Theatergeschichte
- Regie
- Musiktheater und Medien
- Curiosa

[Die Gliederung wird ständig verfeinert; zu einzelnen Bereichen gibt es noch keine Einträge.]

- **Allgemeines – Historisch** [libbghi 1, 2, 3,...n.doc]

Gliederung in „Allgemeines“ (Gesamtdarstellungen der Libretto- und Operngeschichte), dann nach Jahrhunderten und nationalen Operntraditionen: „17. Jh. / It[alien], 17. Jh. / Frk. [Frankreich], 17. Jh. / Dtl[d [Deutschland], 17. Jh. / Eng[and]“ usw.; Untersuchungen zur zeitgenössischen Theorie des Librettos und der Oper werden am Ende jedes Abschnitts zusammengefaßt, die entsprechende Rubrik heißt „17.Jh. / It. / krit.“ und entsprechend.

- **Librettisten** [libbgli 1, 2, 3,...n.doc]

Die Anordnung ist chronologisch, nach dem Sterbedatum: Pietro Metastasio findet man unter „1783MET“ (=Signatur in der Bibliothek des Dokumentationszentrums).

- **Komponisten** [libbgo 1, 2, 3,...n.doc]

Die Anordnung ist chronologisch, nach dem Sterbedatum, wie für die Librettisten.

Kritik, Verbesserungsvorschläge und Ergänzungen zu dieser Bibliographie werden erbeten an Prof.Dr. Albert Gier, Universität Bamberg, Romanistik, D-96045 Bamberg, Tel. 0049-951-8632145; Fax 0049-951-8632146; E-mail [albert.gier@split.uni-bamberg.de](mailto:albert.gier@split.uni-bamberg.de), bzw. Mönchhofstr. 17, D-69120 Heidelberg, Tel./Fax 0049-6221-402423.

ALBERT GIER

12.3.2000

**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)

**HANS RUDOLF HUBER**, Henggart: Programmhefte Opernhaus Zürich: Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*; *Un giorno di regno*; *I due Foscari*; Johann Strauß, *Simplicius*

**DR. HANSPETER KRELLMANN**, Chefdramaturg Bayerische Staatsoper, München: Programmhefte Mozart, *La clemenza di Tito*; Weber, *Der Freischütz*; Janáček, *Katja Kabanova*; Monteverdi, *L'Orfeo*; Wagner, *Lohengrin*; Verdi, *Otello*; Beethoven, *Fidelio*; Gounod, *Faust*; Händel, *Ariodante*; Bellini, *I puritani*

**RETO MÜLLER**, Sissach: Programmhefte Rossini Opera Festival, Pesaro 1999: *Adina*; *Il Viaggio a Reims*; *Tancredi*; Programmheft Theater der Regionen Biel – Solothurn: Verdi, *Macbeth*

**PETER ROSS**, Rüscheegg-Gambach: diverse Programmhefte;

P. Ross, *Luisa Miller – ein „kantiger Schiller-Verschmitt“? Sozialkontext und ästhetische Autonomie der Opernkomposition im Ottocento*, aus: Zwischen Opera buffa und Melodramma. Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert. Elf Beiträge, hg. von J. MAEHDER und J. STENZL, Frankfurt etc.: Peter Lang 1994, S. 159-178

*Madama Butterfly* (da John L. Long e David Belasco). Tragedia giapponese di L. ILLICA e G. GIACOSA. Musica di GIACOMO PUCCINI. Nuova edizione, Milano etc.: G. Ricordi o.J. [© 1904], 74 S.

**RAINER SCHOCHOW**, Schott Musik International GmbH & Co. KG, Mainz: HARALD BANTER, *Der blaue Vogel*. Oper in fünf Akten nach einem französischen Feenmärchen von DOROTHEA RENCKHOFF (1996-1998). Klavierauszug von MARTIN FOCKE, Mainz etc.: SCHOTT 1999, 346 S.;

Pressekritiken zu den Uraufführungen von *Schneewittchen* und *Der blaue Vogel*;

WILFRIED HILLER, *Eduard auf dem Seil*. Ein Dichtermärchen in 23 Bildern von RUDOLF HERFURTNER. Textbuch, Mainz etc.: Schott 1999, 47 S.

**JOHANNES STREICHER**, Rom: GIOVANNI SAVERIO SANTANGELO – CLAUDIO VINTI, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Indagine bibliografica diretta da MARCELLO SPAZIANI, Roma: Edizioni di storia e letteratura 1981, XXVII + 450 S.

PAOLO FABBRI – SERGIO MONALDINI, *Periferie operistiche del Seicento. Il teatro per musica nella legazione di Romagna*, Ravenna: Ed. Essegi 1989, 126 S.

HENRI TOMASI, *Miguel Mañara. Don Juan de Mañara*. Musikalisches Drama in vier Akten (sechs Bildern). Libretto nach dem Mysterium von O.V. DE L. MILOSZ. Deutsche Übersetzung von Dr. P. FUNK. Musik von HENRI TOMASI, Paris: Alphonse Leduc [1955], 32 S. + 4 Bildtafeln

MICHELE GIRARDI, *Puccini – la vita e l'opera* (I grandi musicisti – universale tascabile, 71), Roma: Newton Compton 1989, 256 S.

GABRIELE MURESU, *Le occasioni di un libertino* (G.B. Casti) (Biblioteca di cultura contemporanea, CIX), Messina – Firenze: G. D'Anna 1973, 305 S.

BRUNO BARILLI, *Le guerre serbe*, a cura di GIORGIO PELLEGRINI, Roma: Editori Riuniti 1993, XXXIV + 118 S. [enthält S. 79-99: *Emiral*. Drama lirico in un atto (UA 1924)]

Comune di Firenze. Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieuzeux – Firenze, *Teatro dell'Italia unita*. Atti dei convegni Firenze 10-11 dicembre 1977 / 4-6 novembre 1978 a cura di SIRO FERRONE, Milano: il Saggiatore 1980, 352 S.

URSULA MATHIS-MOSER, Innsbruck: Bulletin des Archivs für Textmusikforschung (BAT) Nr. 5 – Jänner 2000, 34 S.

UDO SALZBRENNER, Badisches Staatstheater Karlsruhe: Programmheft Richard Strauss, *Daphne*; Charles Gounod, *Roméo et Juliette*

**Verein der Freunde und Förderer der Salzburger Festspiele:** Informationen für Freunde und Förderer der Salzburger Festspiele (Dezember 1999)

## **Internationale Simon Mayr-Gesellschaft e.V.**

Entgegen anderslautenden Gerüchten ist Ingolstadt nicht nur die Stadt Marie Luise Fleissers. Ein Prospekt weiß zu berichten: „Die Internationale Simon Mayr-Gesellschaft wurde 1995, anlässlich des hundertfünfzigsten Todesjahres von Simon Mayr in Ingolstadt gegründet. (...) [Sie]

- will den Komponisten Simon Mayr einer breiten Öffentlichkeit bekanntmachen
- pflegt kulturellen Austausch zu weiteren Mayr-Stätten
- fördert und initiiert Aufführungen und Aufzeichnungen seiner musikalischen Werke [z.B. Aufführung der Oper *Che originali!* 1998 in Ingolstadt]
- informiert in einem Mitteilungsblatt regelmäßig über regionale und internationale Aktivitäten
- unterstützt die Forschung zu Leben und Werk Simon Mayrs
- gibt Publikationen und eine wissenschaftliche Schriftenreihe heraus [bereits erschienen ist der Symposionsbericht 1995: *Werk und Leben Johann Simon Mayrs im Spiegel der Zeit* (Mayr-Studien, 1), München: Katzschler 1998]
- betreibt die Einrichtung eines Mayr-Archivs in Ingolstadt

- betreut die Edition von Werken Simon Mayrs.“

**Kontaktadresse:** Internationale Simon Mayr-Gesellschaft, Geschäftsstelle, Unterer Graben 2, D-85049 Ingolstadt.

## **Richard-Strauss-Institut Garmisch-Partenkirchen**

Auszug aus einer Pressemitteilung: „Am 8. September 1999 wird das neue Richard-Strauss-Institut in Garmisch-Partenkirchen eröffnet. Bibliothek und Archiv des Instituts stehen dann Musikern, Wissenschaftlern und Studenten zur Beschäftigung mit Leben und Werk des Komponisten zur Verfügung. Sie finden hier die nahezu vollständige Literatur zu Richard Strauss, eine annähernd komplette Sammlung der Ausgaben seiner Werke und ein umfangreiches Pressearchiv; die Sammlung von Kopien handschriftlicher Quellen ist im Aufbau begriffen. Eine eigene, jährlich erscheinende Publikation wird aus der Arbeit des Instituts berichten; für dieses Jahrbuch sind auch auswärtige Beiträge willkommen. [Folgen Hinweise zu audiovisuellen Medien, Ausstellungen, Vorträgen und Konzerten]“

**Anschrift:** Richard-Strauss-Institut, Schnitzschulstr. 19, 82467 Garmisch-Partenkirchen, Tel. 08821/949766, Fax 949767; e-mail: [rsi@garmisch-partenkirchen.de](mailto:rsi@garmisch-partenkirchen.de); <http://www.richard-strauss-institut.de>.

Öffnungszeiten Bibliothek Mo – Fr 9 – 17 h.

## **Magister-, Examens- und Diplomarbeiten zum Libretto**

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

RICHARD ARMBRUSTER, Das Opernzitat bei Mozart, Diss. Univ. Bamberg (Musikwissenschaft) 1999, Betreuer: Martin Zenck, Zweitgutachter: Albert Gier

NAOKA IKI, Eugène Scribes Entwicklung vom Vaudeville zur „Grand Opéra“ [(Etudes sur l'opéra français du XIXe siècle, 3), Heilbronn: Musik-Ed. Lucie Galland 1998, 155 S.], Magisterarbeit Univ. München (Romanistik) 1996, Betreuer: Michael Rössner

„Die Arbeit befaßt sich mit der exemplarischen Darstellung der Entwicklung des Gesamtwerkes einer in der Literaturgeschichtsschreibung umstrittenen Persönlichkeit. Anhand von Einzelanalysen paradigmatischer Werke Scribes wird ein repräsentativer Querschnitt durch das Œuvre des Dramatikers offeriert. Die Analysen basieren auf Scribes ingenüser Invention der pièce bien faite, die er, ausgehend vom Boulevardtheater, für die renommierten Pariser Bühnen (Théâtre-Français, Académie Royale de Musique, Gymnase), deren begehrtester Autor er jahrzehntelang war, adaptierte.

Nach der obligatorischen Einleitung zum Forschungsstand und unter Rekurs auf die einschlägige literaturwissenschaftliche Methodik werden sukzessive – diese skizzierte Entwicklungslinie ist jedoch nicht chronologisch zu verstehen – die Gattungen Vaudeville (Beispiel: *Une nuit de la garde nationale*, UA: 1815) und Comédie-drame (Beispiel: *Le verre d'eau ou les effets et les causes*, UA: 1840) sowie die Musiktheater-Genres Opéra-comique (Beispiel: *La dame blanche*, UA: 1825) und Grand Opéra (Beispiele: *La muette de Portici*, UA: 1828 und *Le Prophète*, UA: 1849) behandelt.

Die einzelnen Abschnitte sind mit kurzen Exkursen, die über die eigentliche gattungstheoretische, respektive dramatische Fragestellung hinausgehen, angereichert.

Ein Ausblick auf die evidenten Nachwirkungen Scribeschen Schaffens auf das Sprech- und Musiktheater des ausgehenden 19. Jhs bildet den Abschluß. Die Nobilitierung beispielsweise des Vaudeville zur Comédie-vaudeville, das heißt zu einem Produkt der sogenannten 'Höhenkammliteratur', wäre ohne die Applikation von Scribes pièce bien faite nicht denkbar gewesen.“ (N.I.)

NAOKA IKI, Balduin-Helm-Str. 17, 82256 Fürstenfeldbruck

## Lektüre-Notizen

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

*Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, hrsg. von H.-P. BAYERDÖRFER (Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, 29), Tübingen: Niemeyer 1999, XII + 231 S.

Im November 1996 fand in Thurnau eine Musiktheater-Tagung statt, die eine engere Zusammenarbeit vor allem von Musik- und Theaterwissenschaft einleiten sollte (vgl. S. VII). Entsprechend erheben die 16 Beiträge des Sammelbands, dessen Titel wohl nicht von ungefähr an H.R. JAUSSENS *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt/M. 1970) anklängt, einen programmatischen Anspruch, der allerdings – wie sollte es anders sein – auf unterschiedliche Weise und in unterschiedlichem Maße eingelöst wird. In seinem Vorwort (S. VII-XII) weist H.-P. BAYERDÖRFER, gemeinsam mit J. SCHLÄDER Organisator der Tagung, u.a. auf die Problematik der Spartentrennung in Sprech-, Musik- und Tanztheater hin: „Die puristischen Erscheinungen eines reinen Sprech- und eines reinen Musiktheaters sind gegenüber [den Mischformen] in der Minderzahl“ (S. XI). Hier knüpft BAYERDÖRFERS eigener Beitrag an (*Spiel-Räume der Stimme. Kleine Streifzüge zwischen den Fächern*, S. 1-39), der „die theatrale Repräsentation der kulturellen Welt mittels der theatermäßig geführten Sing- und Sprechstimme in ihrem jeweiligen Verhältnis“ untersucht (S. 4) und dabei u.a. auf das Verhältnis von Stimme und Körper (S. 7), die Kategorie der 'Werktreue' (S. 10f.), das Phänomen der Intonation (S. 13-19), die Anfänge der Oper (Trennung zwischen Sprech- und Singstimme, S. 21-29) und die Stimmästhetik der Avantgarde im 20. Jh. („das Zeitalter der deklamierenden Sängerstimme und der singenden Schauspielstimme“, S. 35) eingeht.

A. GIER (*Schreibweise – Typus – Gattung. Zum gattungssystematischen Ort des Librettos (und der Oper)*, S. 40-54) sucht (ausgehend vom gattungstheoretischen Entwurf K.W. HEMPFERS) das Dialogische und das Musikdialogische als Spielarten des Dramatischen (typologisch-überzeitliche Kategorien) und die historische Gattung Libretto als dominant paradigmatische Form des Musikdialogischen zu bestimmen. Da das System literarischer (Sub-)Gattungen beständigem Wechsel unterworfen ist, läßt es sich nur für eine gegebene Epoche rekonstruieren; das wird abschließend (S. 50-54) am Beispiel des frz. Librettos im 17./18. Jh. exemplifiziert. – J. LIEBSCHER (*Schauspieler – Sängerdarsteller. Zur unterschiedlichen Aufführungssituation im Sprech- und Musiktheater, dargestellt am Beispiel der paralinguistischen Zeichen*, S. 55-70) arbeitet mit den Mitteln der Theatersemiotik einen zentralen Unterschied zwischen Sprech- und Musiktheater heraus: Im Musiktheater ist die Bedeutung der linguistischen Zeichen geringer (der gesungene Text ist oft unverständlich, S. 59), andererseits werden paralinguistische Zeichen (Tonhöhe, Tondauer, Tempo, Pausen, Dynamik...) in musikalische Zeichen transformiert, d.h. vom Komponisten qua Partitur festgelegt, während im Sprechtheater der Schauspieler in der Wahl dieser Gestaltungsmittel frei ist. Der Komponist sei „diesbezüglich mit dem Schauspieler vergleichbar“ (S. 61). Da der Tancredi bei Vessalina Kasarova doch etwas anders klingt als bei Marilyn Horne, geht mir diese Zuspitzung zu weit: Die Rolle des Komponisten entspricht m.E. eher der des Schauspielregisseurs, der auch nicht verhindern kann (und will), daß seine Personenregie nach einer Umbesetzung signifikant anders akzentuiert erscheint. Aber dieser Einwand betrifft nicht die Hauptthese von Frau L., die absolut schlüssig ist. – S. VILL (*Das Theater in der Singstimme. Anforderungen an die Analyse vokaler Interpretation. Simon Bowman als Chris in Miss Saigon*, S. 71-79) entwirft ein Programm für die Analyse der Interpretation eines Sängers; die sehr differenzierte Beispiel-Analyse (S. 75-78) erweist dem eher läppischen *Butterfly*-Verschnitt viel Ehre.

M. WOITAS („Geste“ und „Wort“. *Zum Wandel des Musikbegriffs und den Folgen für die Konzeption des Musiktheaters*, S. 80-91) setzt „Wort“ zu der (den Sprachcharakter der Musik betonenden) Nachahmungsästhetik, „Geste“ zur Vorstellung musikalischer Autonomie in Beziehung; der Konflikt beider Konzeptionen bricht in der zweiten Hälfte des 18. Jhs aus (S. 84). Chabanon ersetzt ‚Nachahmung‘ (der äußeren Wirklichkeit) durch ‚Ausdruck‘ (‚Malerei der Empfindung‘), womit der Sprachcharakter der Musik nicht grundsätzlich negiert wird (S. 87), erst Hanslicks Konzept der ‚tönend bewegten Form‘ setzt die Musik in vollem Sinn als autonom (S. 89). Das Musiktheater muß sich nach Strawinskys Auffassung „zwischen Tanztheater und szenischer Kantate“, also zwischen Geste und Wort entscheiden (S. 91). – E. FISCHER (*Die Oper. Der problematische Anweg zum Problem ihrer gattungstheoretischen Definition*, S. 92-100) geht von einer Opposition Oper vs. Musiktheater aus (S. 92). Die mit der Oper angeblich verbundenen Vorstellungen (Konkurrenz Wort vs. Ton und das „historisch-rhythmische Muster von Niedergang und Wiedergeburt“, S. 95) taugen eher zur Strukturierung einer prozeßhaften *Geschichte* der Oper denn als Definitionselemente; die im folgenden (S. 97-99) genannten Merkmale der Oper als „sozio-kulturelle[r] Institution“ eignen auch dem Musiktheater zumindest Richard Wagners, das sogar die bevorzugte Zielscheibe der „Opern-Verächter“ (vgl. S. 98) sein dürfte. Es ist F.s Verdienst, herausgestellt zu haben, daß ‚Oper‘ auch ein suggestives Reizwort ist; als Ausgangspunkt für die Definition eines Gattungsbegriffs scheint diese Verwendung allerdings wenig geeignet.

M. BRZOSKA (*Zum Problem einer Gattungssystematik des Musiktheaters im 19. Jh.*, S. 101-109) zeigt am Beispiel Frankreichs die Schwierigkeiten gattungssystematischer Modellbildung auf: Begriffe wie *opéra comique* (für ernste wie komische Opern mit gesprochenem Dialog) oder *drame lyrique* (vgl. S. 103-105) verfügen nicht über hinreichende Eindeutigkeit. Am aussichtsreichsten scheint mir, von Termini mittlerer Reichweite wie *Fait historique*, *Genre troubadour*, *Féerie* u.ä. (vgl. S. 105-107) auszugehen, die als Bezeichnungen für ‚Reihen‘ (im Sinn der russischen Formalisten) aufzufassen wären. Dagegen scheint mir Liszts Vorschlag, Operntypen mittels eines einzigen Kriteriums gegeneinander abzugrenzen (Gefühl vs. Situation vs. Charakter, vgl. S. 107), unangemessen simplifizierend. – B. SCHLÜTER (*Vom Werkcharakter der ‚Oper‘ zur Textur von ‚opera‘. Plädoyer für die Revision eines folgenreichen Paradigmas*, S. 110-126) rennt aus literaturwissenschaftlicher Sicht weit offene Türen ein (und weiß das auch, vgl. S. 125f. Anm. 27): Sie kritisiert den (vielleicht etwas unzweckmäßig vom ‚geistigen Eigentum‘ hergeleiteten, vgl. S. 112-116) traditionellen Werkbegriff, den sie durch die diskursanalytisch fundierte Kategorie des ‚Textes‘ ersetzen will (S. 122f.). Sie verspricht sich davon vor allem eine Aufwertung der ihres Erachtens bisher stiefmütterlich behandelten szenischen Komponente

der Oper (vgl. S. 123). Abgesehen davon, daß selbst die verbissensten Vertreter der 'Werktreue' inzwischen über die Hypostasierung der Autorintention (so S. 120) hinausgekommen sein dürften, können die „drei künstlerischen Systeme“ Musik, Text und Szene natürlich nur dann „als gleichgewichtige Konstituenten einer Oper verstanden“ werden (S. 123), wenn die Quellenlage das zuläßt: Der historischen Opernforschung fehlt für Aufführungsanalysen meist schlicht die Basis. [Daß in Salzburg 1997 nicht George Tabori (so S. 111 Anm. 3), sondern Peter Sellars *Le Grand Macabre* inszeniert hat, wäre leicht zu ermitteln gewesen.]

CHR. B. BALME („Of Pipes and Parts“. *Die Kastraten im Diskurs der Darstellungstheorie des frühen 18. Jhs.*, S. 127-138) konstatiert, daß die Kastraten in der Perspektive eines „one-sex model“ (TH. LAQUEUR) mit fließenden Übergängen zwischen männlich und weiblich „keineswegs in krasssem Widerspruch zu kulturellen Denk- und Repräsentationssystemen“ standen (S. 137); das ändert sich erst mit dem Übergang zum Modell eines „rigiden Geschlechterdualismus“ (S. 138). Kritik am Auftreten der Kastraten wird in England schon zur Blütezeit der Oper Händels geäußert (S. 133-136). Die geschlechtliche Identität der Kastraten wäre als 'performativ' im Sinne J. BUTLERS zu werten („Gender konstituiert sich ausschließlich auf der Oberfläche des Körpers ohne Rekurs auf ein biologisch präde-terminiertes Inneres“, S. 136f.). – S. HENZE-DÖHRING (*Körperästhetik im Sprech- und Musiktheater des späten 18. Jhs. Romeo und Julie als Trauerspiel und als Melodram* [Musik A. Benda, Text F.W. Gotter, 1776], S. 139-144) zeigt, „daß die Ausdrucksästhetik des Musiktheaters dieser Epoche mit der des Sprechtheaters unvereinbar war“ (S. 142), weil im Sprechtheater die Körpersprache die in der Oper der Musik vorbehaltene Aufgabe der „Vergegenwärtigung des (...) Unsagbaren“ (ebd.) übernahm. – U. KÜHN (*Melodram und melodramatisches Sprechen als Modi gattungs- und spartenübergreifender Übergänge*, S. 145-159): „melodramatisches Sprechen (...) vermittelt (...) als spezifischer Modus des Stimmgebrauchs zwischen der gesprochenen und der gesungenen Textdarbietung“ (S. 146). Wie die ältere Sprechstilistik „stark auf ‚musikalische‘ Elemente abstellte“ (S. 150), war auch melodramatisches Sprechen bis weit ins 20. Jh. durchaus üblich. – H. MEIER (*Das Kapellmeisterbuch oder Der zweite Regisseur am Pult*, S. 160-166) verweist auf einen bisher nicht erfaßten, v.a. für „inszenatorische Schauspielmusik“, die „in die Bühnenhandlung ein[greift]“ (S. 160f.), bedeutsamen Quellentypus: Im Kapellmeisterbuch werden „die Nummern des Klavierauszuges (...) mit dem Textbuch zusammengeführt“ (S. 162). Als Beispiel dienen die Kapellmeisterbücher zu O. Devrients Weimarer *Faust*-Inszenierung (1876).

M. LINHARDT (*Ausgangspunkt Wien. Operette als Gegenstand theaterwissenschaftlicher Auseinandersetzung*, S. 167-176) geht von einer Bewertung neuerer Operetten-Studien aus (S. 168-171; zu ergänzen wäre z.B. das Lehar-Buch von ST. FREY, vgl. hier 3, 15). Im Anschluß daran stellt sie mehrere Forderungen auf, z.B. nach „Berücksichtigung der Verknüpfung von Musik, Sprache, Bewegung und Szene als spezifisches [sic] Strukturmerkmal der Operette“ (S. 171). Dem wird man zustimmen, ohne deswegen literatur- oder musikwissenschaftlich ausgerichtete Operettenforschung von vornherein für überflüssig zu halten (so S. 170). Kennzeichnend für die Gattung scheint u.a. eine Vorliebe für Zitat und Montage auf allen Ebenen zu sein; dabei zitieren die Texte bevorzugt andere Texte oder die diesen zugrundeliegenden Geschichten, und das läßt sich durch Textvergleiche (vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Bildungs- und Lektürekannons) nachweisen. In einem zweiten Schritt ist dann zu fragen, wie sich die Textzitate zu musikalischen und szenischen Zitaten (Bühnenbild, typisierte Rollen, Kopieren der Maske, Gestik oder Sprechweise eines populären Darstellers...) verhalten. Die Forderung nach „Erfassung des historischen Operettenrepertoires in seiner ganzen Breite“ (S. 171) ist zwar sympathisch, scheint aber von der Elfenbeinturm-Perspektive sich selbst genügender Forschung diktiert, die glaubt, sich den Marktgesetzen von Angebot und Nachfrage entziehen zu können. – A. LANGER (*Ein Beitrag zur „Problemggeschichte des Inszenierens“*, S. 177-189), fragt, „wie sich die Musikalität einer Inszenierung im Detail analytisch fassen lassen könnte“ (S. 178) und verfolgt an Beispielen vom frühen 19. Jh. bis zu Harry Kupfer die Entwicklung einer Personenregie, die im weitesten Sinn auf die „Koordination von Bewegungen und Orchestermusik“ abzielt (S. 186). – B. ZUBER (*Theatrale Aktionen in und mit Musik. Zum Handlungs- und Rollenbegriff in John Cages und Mauricio Kagels Musiktheater*, S. 190-208) zeigt, daß sich Cages szenische Musik als „Prozeß des quasi spielenden, nicht-intentionalen Handelns mit Klängen und Nicht-Klängen während der Aufführung“ (S. 196) einem (musik-)theatersemiotischen Zugriff entzieht (S. 193). Dagegen wird bei Mauricio Kagel „Musikmachen als instrumentelles Handeln (...) in eine theatrale symbolische Interaktion verwandelt“ (S. 206). – G. HISS

(*Marthalers Musiktheater*, S. 210-224) stellt Beziehungen zu K. Schwitters und zum Symbolismus her, geht nicht auf neuere Arbeiten Marthalers wie *The Unanswered Question* (mit J. Henneberger) ein und setzt ein paar Apostrophe zuviel.

PETER PETERSEN, *Der Terminus „Literaturoper“ – eine Begriffsbestimmung*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 56 (1999), S. 52-70

Übernimmt die schon im von P. PETERSEN und H.-G. WINTER herausgegebenen Band über *Büchner-Opern* (Hamburger Jb. für Musikwiss., 14, Frankfurt/M. etc. 1997) vorgeschlagene Definition der 'Literaturoper', ergänzt um eine Zusammenstellung einschlägiger Forschermeinungen (S. 52-56) und mit zusätzlichen Beispielen. Meine hier 4, 21f. geltend gemachten Einwände scheinen mir auch jetzt nicht entkräftet: Gattungsbegriffe sind beschreibende, nicht wertende Kategorien, die Klassifizierung der Bezugstexte als „Sprachkunstwerke“ (S. 58) ist insofern inadäquat. Daß „die Strukturschichten Musik und Literatur voneinander gesondert kenntlich bleiben sollen“ (S. 66), ist eher ein Merkmal der Oper des 20. Jhs als eines Typus 'Literaturoper' (findet der Text von *Moses und Aron* „seine Erfüllung darin (...) in der Musik aufzugehen“, S. 61?). Der „kunstvoll gestaltet[e]“ Nebentext in *Elektra*, der als Beispiel für die „künstlerische Verfaßtheit eines literarischen Textes“ angeführt wird (S. 58f.), scheint gleichfalls ein Epochenphänomen zu sein, man vgl. die proliferierenden Nebentexte Luigi Illicas, die sich von dem Hofmannsthal-Beispiel wiederum höchstens qualitativ unterscheiden. Vor allem geht P. über der Literatur (d.h. über Stil Kategorien, vgl. S. 58) die Oper verloren: Dramaturgische Merkmale (von Musik- oder Sprechtheater) spielen in seiner Argumentation keine Rolle; bei der als Beispiel angeführten Fünfkoper *Ein Landarzt* von Henze (S. 64f.) kann man durchaus im Zweifel sein, ob es sich überhaupt um ein Werk des Musiktheaters handelt. – Wenn P. mir implizit Inkonsequenz vorwirft, da ich die 'problematische Kategorie' der Literaturoper „dann aber doch (im Glossar) [von *Das Libretto*] terminologisch fest[geschrieben]“ hätte (S. 55), muß ich ihm insofern rechtgeben, als ein Zusatz „nach der Begrifflichkeit zahlreicher Musikwissenschaftler“ o.ä. wohl am Platz gewesen wäre.

*Word and Music Studies. Defining the Field.* Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997, ed. by WALTER BERNHART, STEVEN PAUL SCHER and WERNER WOLF (Word and Music Studies, 1), Amsterdam – Atlanta, GA: Rodopi 1999, [VII] + 352 S.

Die Akten des Gründungskongresses der International Association for Word and Music Studies (WMA) präsentieren sich als eine Art Schaufenster der musikoliterarischen Studien. Die 19 Beiträge behandeln daher ganz unterschiedliche Aspekte, von der 'Narrativität' in der Instrumentalmusik (W. BERNHART) über Bartóks Verwendung volkstümlicher Musik (J. NEUBAUER) bis zum Kunstlied (S. M. LODATO, C. HAMLIN), vom Musikgedicht (C. CLÜVER) über Musik in klassischer chinesischer Literatur (KI-MING LO) bis zu *Pli selon pli* von Pierre Boulez (M.M. BREATNACH) oder zur Umsetzung literarischer Texte in Klaviermusik (S. BRUHN). Hier sollen nur jene Beiträge besprochen werden, in denen es primär um Libretto- und Opernforschung geht.

M. HALLIWELL (*Narrative Elements in Opera*, S. 135-153) beweist ungewollt, daß der Austausch über Sprachgrenzen hinweg immer noch unzureichend ist, wie schon S.P. SCHER in seinem Grundsatzreferat betonte (vgl. S. 18): Daß die Oper vor allem hinsichtlich der Zeitgestaltung dem Roman nähersteht als dem Schauspiel (S. 136) und daß das Orchester die Rolle des Erzählers übernimmt (S. 139), hat C. DAHLHAUS in einem schon klassischen Aufsatz (*Zeitstrukturen in der Oper*, 1981) ausgeführt, den H. nicht kennt (wie andererseits DAHLHAUS ältere amerikanische Arbeiten, auf die H. Bezug nimmt, nicht rezipiert zu haben scheint). [Daß dabei auch Sprachbarrieren eine Rolle spielen mögen, legt (S. 150 Anm. 7) das einzige französische Zitat nahe: In fünf Zeilen zähle ich sechs Abschreibfehler.] Das Kommunikationsmodell, das H. für die Oper entwirft (S. 142), scheint schlüssig;

hinsichtlich der Möglichkeit des Erzählens aus der Figurenperspektive (S. 150f.) würde ich die Akzente etwas anders setzen wollen.

U. WEISSTEIN („*Wovon man nicht sprechen kann, davon muß man singen*“). *Varieties of Verbo-Vocal Utterance in Opera*, S. 155-183) unterscheidet vier Arten des Verhältnisses von Sprache und Gesang (S. 161f.): „mimetic speaking“ (z.B. Prosodialog im Singspiel), „conventional speaking“ (gesungene Passagen, die in der Alltagswelt gesprochen würden, z.B. Sachsens Monologe in den *Meistersingern*), „mimetic singing“ (z.B. Einlagelieder) und „conventional singing“ (Arien, Ensembles etc.). Während die erste und dritte Kategorie unproblematisch sind, macht die Unterscheidung zwischen der zweiten und vierten Schwierigkeiten: In Kategorie II steht Singen für etwas anderes, nämlich für Sprechen; Singen der Kategorie IV aber kann, so scheint es, ebenfalls für Sprechen stehen (vgl. S. 165 zu den singenden Barbieren Pasiellos und Rossinis), daneben – so möchte man hinzufügen – kann der Gesang hörbar machen, was eine Person denkt oder empfindet, kann musikalisches Äquivalent einer Pose oder Geste sein und anderes mehr; so daß die Konturen dieser Kategorie zunehmend verschwimmen. Die Schwierigkeiten, die sich bei der folgenden Analyse des *Meistersinger*-Librettos (S. 169-181) ergeben, dürften z.T. durch eine nicht hinreichend stringente Begriffsbildung bedingt sein. Einleuchtend und wichtig ist die Unterscheidung zwischen ‘singenden’ und ‘sprechenden’ Figuren (S. 172 und ff.).

\*ANSELM GERHARD, „*Kanon*“ in der *Musikgeschichtsschreibung. Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche*, aus: *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000), S. 18-30

A. GERHARD konstatiert in diesem Grundsatzreferat, die vor allem in den anglophonen Ländern geführte Debatte über den eurozentrischen (bzw. germanozentrischen) Kanon der historischen Musikwissenschaft habe zwar zur Etablierung neuer Spezialgebiete („jazz research“, „gender studies“ etc.), nicht aber zu einer Problematisierung des Kanons selbst geführt: Die Musikgeschichtsschreibung privilegiere immer noch die ‘Meisterwerke’, unter anderem deshalb, weil „das zur Verfügung stehende methodische Instrumentarium“ „wirklich adäquate Resultate (...) nur bei der Anwendung auf Werke Beethovens und auf andere Musik, die ähnlich weitgehend selbstreferentiell organisiert ist“, erlaube (S. 24). Wenn dem so ist, läßt sich der Mißstand (und lassen sich die daraus resultierenden „nationalistischen Gewohnheiten“) freilich nicht über die Themenvergabe für Qualifikationsschriften beseitigen (vgl. S. 29): Fundiertere Studien zu Jommelli oder Traëtta (vgl. S. 22) können erst geschrieben werden, wenn sich die musikwissenschaftliche Opernforschung als Teildisziplin mit eigener Theorie und Methode etabliert hat. Aufgrund meiner (freilich literaturwissenschaftlichen) Erfahrung möchte ich im übrigen vermuten, daß bei der Entscheidung für Mozart- oder Beethoven-Themen Karriere-Erwägungen nicht „bisweilen“ (S. 29), sondern fast immer eine (entscheidende) Rolle spielen – neben den marktwirtschaftlichen Gesetzen von Angebot und Nachfrage (welcher Publikumsverlag, welche Zeitungs- bzw. Rundfunkredaktion oder welches Theater ist an Jommelli interessiert?).

\*ANSELM GERHARD, *Musikwissenschaft -- eine verspätete Disziplin*, aus: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, hrsg. von A.G., Stuttgart – Weimar: Metzler 2000, S. 1-30

Kritisiert vehement und mit einer Fülle von Belegen das „bewußte Ignorieren der eigenen Vergangenheit in der Musikwissenschaft auch nach den gesellschaftlichen und intellektuellen Umbrüchen der späten 1960er und 1970er Jahre“ (S. 3); daß „1945 keinen wesentlichen Einschnitt in der Arbeit

deutschsprachiger Musikforschung bedeutet hat“ (S. 12), wird mit dem nicht nur in Deutschland verbreiteten Dogma von der „Vorherrschaft der deutschen Musik“ (S. 9) erklärt, das chauvinistischen Positionen recht zu geben schien. Die Wurzeln „völkischen“ Gedankenguts werden in biologistischem Denken und einem „diffusen anti-intellektuellen Ressentiment“ des ersten Jahrhundertdrittels aufgesucht (S. 14). – Das Fortleben nationalistischer Denkmuster (vgl. auch die vorangehende Notiz) ist bedenklich genug, in der Gliederung des Libretto-Artikels der neuen MGG in nationalsprachlich ausgerichtete „Mini-Monographien“ (S. 22; vgl. auch hier 4, 9) vermag ich allerdings kein entsprechendes Zeichen zu erkennen: Natürlich wäre eine komparatistische Betrachtung angemessener, aber wie lassen sich die komplexen Querverbindungen in einem Lexikonartikel sichtbar machen, und wer hat die Kompetenz, einen solchen Artikel zu schreiben? Und wo findet man andererseits überhaupt etwas zur albanischen oder sorbischen Oper? Insofern scheint mir das Vorgehen der MGG<sup>2</sup> zwar keine Ideallösung, aber vertretbar. (Problematisch ist eher, daß der Artikel „Libretto“ eingeständenermaßen [vgl. MGG<sup>2</sup> 7, Sp. 636] als Ersatz für den historischen Teil des Artikels „Oper“ erhalten muß.)

MANFRED BRAUNECK, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Dritter Band, Stuttgart – Weimar: J.B. Metzler 1999, XVIII + 965 S.

Zum 1996 erschienenen Bd 2 vgl. hier 4, 10. Wie eigentlich vorzusehen war, ließen sich das 19. und 20. Jh. nicht in einem Band unterbringen; die beiden Großkapitel von Bd 3 behandeln „Theater im 19. Jh.: von der Romantik bis zum Beginn der Moderne“ (S. 1-564) und die Zeit „Vom Naturalismus bis zum Aufkommen der Avantgarde-Bewegungen um 1910“ (S. 565-928). Deutschland, Österreich und die Schweiz können jeweils etwas weniger als die Hälfte des Kapitels für sich in Anspruch nehmen, im folgenden sind nicht nur Frankreich, Italien, Spanien, England und Rußland, sondern auch Portugal, Finnland, Rumänien, Griechenland etc. eigene Abschnitte gewidmet. Theaterorganisation und Theaterarchitektur sowie institutionsgeschichtliche Aspekte (z.B. Zensur) nehmen breiten Raum ein; Stichproben erwecken den Eindruck, daß die mitunter ärgerlichen Verallgemeinerungen der beiden ersten Bände hier weitgehend vermieden sind. Sehr wertvoll sind auch diesmal wieder die schätzungsweise 1000 Bild-dokumente, z.T. in Farbe.

Natürlich ist auch dieser dritte Band immer noch eher eine Schauspiel- als eine Theatergeschichte, in der den Regisseuren und Intendanten Laube, v. Dingelstedt und E. Devrient ein eigener Abschnitt gewidmet wird (S. 145-151), während F. Schaljapin, dessen Darstellungsstil für die Entwicklung des Musiktheaters mindestens ebenso wichtig gewesen sein dürfte wie das Wirken jener drei für die Schauspielästhetik, nur einmal en passant erwähnt wird (S. 614). Wagner sind zehn (S. 155-164), der Wiener Operette immerhin fünf Seiten gewidmet (S. 227-231; aber die ‚Verwienerung‘ von Offenbachs Opéras-bouffes ist keine „Persiflage“, so S. 227, und *Die schöne Galathee*, S. 229, hat nichts mit der *Schönen Helena* zu tun). Daß *Robert le diable* S. 303 plötzlich von Rossini ist, scheint weniger ärgerlich als die kommentarlose Wiedergabe der Schlagworte von Wagners Meyerbeer-Kritik (S. 302f.) – wenn schon, dann muß hier der geistesgeschichtliche Kontext angedeutet werden. Zwei Druckfehler auf vier französische Wörter (S. 325, Motto) sind rekordverdächtig; der Offenbach-Abschnitt (S.325-332) basiert auf KRACAUER (plus ein bißchen V. KLOTZ) und perpetuiert sowohl den alten Druckfehler „genre primitif et gai“ statt *vrai* (S. 326) wie das Vorurteil, Offenbach hätte nach 1870 keinen Erfolg mehr gehabt (S. 330f.), und natürlich sind *Les Contes d'Hoffmann* auch nicht Offenbachs „einziges (...) Opernwerk“ (S. 330). Reicht es? Es reicht. Die ausschließlich dem Musiktheater gewidmeten Abschnitte machen etwa 90 Textseiten (von 928) aus, aber diese Zahl ist irreführend, weil häufig Schauspiel und Musiktheater zusammen betrachtet werden. Man wird wohl nicht umhinkommen, den gewichtigen Band gelegentlich zu konsultieren – und sei es nur, um sich über die Vorlagen zu Unrecht so genannter ‚Literaturopern‘ zu informieren.

\*GOTTFRIED SCHOLZ, *Cupid and Death von Shirley, Locke, Gibbons – Masque oder Oper?*, aus: *Musicologica Austriaca 18: Miscellanea musicae*. RUDOLF FLOTZINGER zum 60. Geburtstag, hrsg. von W. JAUJ, J.-H. LEDERER, I. SCHUBERT, Wien 1999, S. 295-304

*Cupid and Death* (Text James Shirley, Musik Matthew Locke und Christopher Gibbons) wurde am 26.3.1653 (während der Diktatur Cromwells) zum Besuch des portugiesischen Botschafters aufgeführt. Trotz des offiziellen Anlasses handelt es sich um eine *School Masque*, ohne gemeinsamen Tanz der Masquer und des Publikums (Revel, S. 296). Die Geschichte (die Pfeile Cupidos und des Todes werden vertauscht) basiert auf einer äsopischen Fabel und verdeutlicht „die schicksalhafte Gleichheit der Menschen in Hinblick auf Liebe und Tod“ (S. 296). Die musikalische Struktur kennzeichnet *Cupid and Death* als Werk einer Übergangszeit, vor allem im Schlußakt ist die Nähe zur kontinentalen Oper offensichtlich (S. 302).

\*RENATO RAFFAELLI, *Dissoluti e convitati (per un'antropologia del Don Giovanni)*, aus: *Percorsi intertestuali a cura di GIOVANNI BOGLIOLO con la collaborazione di DANIELA DE AGOSTINI e PAOLO DESIDERI*, Fasano: Schena 1997, S. 59-80

Don Giovanni, der den Komtur zum Essen eingeladen hat, kann sich der Gegeneinladung nicht entziehen; würde er bei dem Toten speisen (wie er es in Da Pontes zweitem Finale verspricht), bedeutet das den Bruch eines Tabus: Seit der Antike (vgl. den homerischen Hymnus *A Demetra*, 7. Jh. v.Chr., dazu S. 64f.) und bis in die Frühe Neuzeit ist der Glaube weit verbreitet, daß ein Lebender, der von den Speisen der Toten gegessen hat, für immer in ihrem Reich bleiben muß. Don Giovanni's Höllensturz hat daher nichts Überraschendes.

\*RENATO RAFFAELLI, *Don Giovanni in Macedonia*, aus: *Accademia Nazionale dei Lincei. Convegno Internazionale Cristina di Svezia e la musica (Roma, 5-6 dicembre 1996) (Atti dei convegni Lincei, 138)*, Roma: Accad. Naz. dei Lincei 1998, S. 217-237

Zur ersten Don Giovanni-Oper *L'empio punito* (Text Filippo Acciaiuoli, Musik Alessandro Melani), die in Rom 1669 vor Königin Christine uraufgeführt wurde. Auf eine Zusammenfassung der Handlung (S. 219-232) folgt ein Vergleich mit der *Convitato di pietra*-Tradition des Sprechtheaters (einschließlich der *Commedia dell'arte*; S. 232-237). Nicht nur die Handlung wird nach Pella in Mazedonien verlegt, das Libretto hat auch den Charakter einer *macedonia* (d.h. eines Fruchtsalats, vgl. S. 233f.): Um zusätzliche Verwicklungen zu schaffen, hat der Dichter in der Tat Versatzstücke aus der literarischen Tradition kombiniert [die Verwechslung des Dieners Bibi mit seinem Herrn, vgl. S. 221; 232, erinnert z.B. an Ariosts *Ariodante*]. RAFFAELLI weist mit Recht darauf hin, daß Acrimante–Don Giovanni weder als Verführer noch als *mauvais sujet* sonderlich zu überzeugen vermag (S. 234f.); daher muß man bei einer blasphemischen Äußerung, die nicht zum formellen Abschluß eines Teufelspakts führt, vielleicht nicht gleich an Faust denken (vgl. S. 236).

\*ANNA VENCATO, *Morselli, Stampiglia e Vivaldi: Tre rivali al soglio ovvero L'incoronazione di Dario*, aus: *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, t. 155 (1996-1997). Classe di scienze morali, lettere ed arti, Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, S. 415-506

Adriano Morsellis Libretto *L'incoronazione di Dario* (oder *Dario*) wurde zwischen 1684 und 1717 fünfmal vertont; 11 gedruckte Libretti und fünf hs.l. Partituren (von vier Komponisten, eine Vertonung ist verloren) dokumentieren Aufführungen u. a. in Venedig, Bologna und Neapel. 1705 wurde der Text von Silvio Stampiglia revidiert; die letzte Vertonung (1717) stammt von Vivaldi. Frau VENCATO beschreibt (S. 415-446) die Textzeugen sehr sorgfältig und erstellt ein Stemma (S. 487f.), anschließend untersucht sie die Entwicklung von Text (S. 446-468: Verhältnis zu den historischen Quellen, Figurenkonstellation, Art und Zahl der Musiknummern..., vgl. auch die graphischen Darstellungen, S. 498-501) und Musik (S. 469-486). „la revisione di Stampiglia (...) diminuisce il numero delle arie, elimina i pezzi monostrofici o con *refrain*, incrementa vertiginosamente quelli bistrofici e isometrici, attenua i tratti ridicoli dei personaggi seri e isola i comici. Significativo un fatto: nel testo del 1717, musicato da Vivaldi, l'ignoto revisore, forse identificabile con Domenico Lalli, benché ignori il lavoro di Stampiglia (...) talvolta modifica gli stessi versi con criteri analoghi. – Nei trent'anni delle avventure di Dario (...) si afferma, soprattutto nella partitura di Aldrovandini su testo riveduto di Stampiglia [Neapel 1705], l'aria con da capo. L'intonazione di Vivaldi, che decreta il definitivo trionfo dei pezzi d'uscita, si segnala per la presenza di molte arie monostrofiche, in parte provenienti direttamente dal capostipite, e di brani formalmente complessi ma senza da capo“ (S. 505).

\*GÜNTER BERGER, *Griseldis – oder die viel geprüfte Gattin. Stationen einer fast unendlichen Stoffgeschichte*, aus: *Griselda. Drama per musica. Musik von Alessandro Scarlatti*, hrsg. von der Staatsoper unter den Linden Berlin, Frankfurt/M.: Insel 2000, S. 43-61

Zeichnet die Rezeption des Stoffes in Italien, Frankreich, Deutschland, England und Spanien vom 14. bis zum 17. Jh. nach (endend mit Apostolo Zenos Libretto von 1701).

DOROTHEA SCHRÖDER, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne. Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690-1745)* (Abhandlungen zur Musikgeschichte, 2), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998, XI + 366 S.

Diese sorgfältig aus den zeitgenössischen Quellen recherchierte, klar aufgebaute und überzeugend argumentierende Hamburger Habilitationsschrift (Betreuer: HANS JOACHIM MARX) leistet nicht nur einen gewichtigen Beitrag zur Geschichte der Barockoper in (Nord-)Deutschland; die glückliche Verbindung von großen Zusammenhängen und anschaulichen Details macht die Lektüre auch zu einem Vergnügen, wie es einem heutige Wissenschafts-Prosa eher selten beschert. – Der „unbekannte Werkkomplex“ (S. 1) der 50 zwischen 1689 und 1746 aufgeführten „Opern, Singballette, Serenaten, Prologe und Epiloge zu Ehren von Monarchen und Fürsten aus ganz Europa“ (bei einem Gesamtrepertoire von 320 Werken; vgl. ebd.) widerlegt den Mythos von der Hamburger „Bürgeroper“ (vgl. 2f.). Die Oper dient vielmehr von Anfang an als Projektionsfläche für Politisches: „Politische Botschaften im musikalischen Gewand wurden vom Rat an den Kaiser übermittelt, von Botschaftern auswärtiger Mächte an

andere Botschafter und die Stadt Hamburg, vom Operndirektor als 'Sprachrohr' des Rates an fremde Monarchen und Fürsten, und vom Rat an die eigene Bevölkerung" (S. 297). Da nur zu fünf der 50 Festopern die Partitur erhalten ist (S. 11), geht die Untersuchung wesentlich von den Libretti aus (zur Musik vgl. die Zusammenfassung S. 292-296).

Ein erster Abschnitt zu „Voraussetzungen und Kontext der Hamburger Festoper“ (S. 29-81) informiert über die politische Situation (prekäre Stellung Hamburgs zwischen dem Deutschen Reich und Dänemark, innenpolitische Auseinandersetzungen) und über die Rolle der Diplomaten in Hamburg; nur hier und in Wien wurde das Musiktheater regelmäßig in Feste zu Ehren des Kaisers u.ä. einbezogen (S. 47). In differenzierter Argumentation wird herausgestellt, daß die Entstehung eines historischen Bewußtseins um 1700 nicht das Ende des typologisch-exemplarischen Geschichtsdenkens bedeutet (S. 71-77). – Im Hauptteil (S. 83-296) werden über 20 Werke, jeweils vor dem Hintergrund der aktuellen politischen Lage, analysiert; sehr schön zeichnet sich in einer ersten Phase (seit 1690) das Werben der Veranstalter um die Gunst des Kaisers ab, auf den man seit 1726 nicht mehr so dringend angewiesen war (vgl. S. 198). Zu den Kuriositäten zählt die Absetzung der zum Namenstag Kaiser Leopolds I. (1701) komponierten Oper *Philippus* auf den Einspruch des kaiserlichen Gesandten hin, weil das Libretto die Rückgewinnung Mailands vorwegnahm, die erst 1707 erfolgen sollte (vgl. S. 113-121). In einigen Werken feiern die Hamburger sich selbst (die oben zitierte Definition von „Festoper“ wäre insofern zu erweitern); dabei zeigt *Störtebecker und Jödge Michels* (1701, Musik von Reinhard Keiser, Text von Hotter) bemerkenswerterweise Mordtaten des Piraten und seine endliche Hinrichtung auf der Bühne (S. 186-190). – Die Zusammenfassung (S. 297-308) vergleicht die Hamburger Verhältnisse mit denen in anderen deutschen Städten und in Schweden. Schön wäre es, wenn (in Aufsatzform) noch eine Übersicht über die Topoi und Techniken der Panegyrik nachgeliefert würde, die in den Libretti zur Anwendung kommen. [Zwei Kleinigkeiten: in der Übersetzung des ital. Zitats S. 20 l.: „der vier glorreichen Brüder, die in noch jungen Jahren sich (...) durch heldenhafte Taten ausgezeichnet haben, die ihrer vornehmen Abstammung würdig waren“; während das Auftreten realer Herrschergestalten in der ersten Oper problematisch ist (S. 77-81), geht es bei Goethe (S. 80 Anm. 30) um die Komödie, die nach der alten Ständeklausel weder reale noch fiktive Standespersonen zeigen darf.]

\*GOTTFRIED SCHOLZ, *Die staatspolitischen Implikationen der Prager Operaufführung der Costanza e Fortezza (1723) von Johann Joseph Fux*, aus: Schriften der Sudetendeutschen Akademie der Wissenschaften und Künste, Bd 20: Vorträge und Abhandlungen aus geisteswissenschaftlichen Bereichen, München: Sudetendeutsche Akademie der Wissenschaften und Künste. Geisteswissenschaftliche Klasse 1999, S. 229-239

Angesichts der politischen Lage im Jahre 1723 war es sinnvoll, mit der Operaufführung (gut eine Woche vor der Krönung Karls VI. zum König von Böhmen), „einen Akt der Präsenz in Böhmen, der Machtdemonstration in Prag zu setzen“ (S. 231). Pariatis Libretto ist „Ausdruck kaiserlicher Macht, Integrität und deren Sieg über alle Anfeindungen“ (S. 237); in der Gestalt des römischen Konsuls Publio Valerio triumphiert Karl VI. über Ludwig XIV. (den Etruskerkönig Porsenna), der für seinen Enkel Philippe d'Anjou (Tito Tarquinio) Anspruch auf Spanien erhebt (S. 236), auf einer anderen Ebene kann die Handlung als christliche Allegorie gedeutet werden.

HANS JOACHIM MARX, *Händels Oratorien, Oden und Serenaden. Ein Kompendium*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998, XXXV + 302 S.

HANS JOACHIM MARX, einer der besten Händel-Kenner (nicht nur) in Deutschland, hat in diesem Handbuch alles zusammengestellt, „was wissenschaftlich gesichert über ein Werk gesagt werden kann“ (S. V). Die konzise Einleitung (S. XV-XXXV) relativiert u.a. die Auffassung, bei den Oratorien handle es sich um geistliche Dramen: Wichtiger als die dramatische Gestaltung sei Händel der „Ausdruck erhabener Gefühle“ gewesen (S. XVII; vgl. S. XXI). Nach einer knappen Präsentation von Händels Librettisten (S. XVIIIff.) ist der größere Teil der Einleitung (S. XXII-XXXV) der Aufführungspraxis zu Lebzeiten des Komponisten gewidmet: Bemerkenswert ist u.a. die kleine Besetzung des Chors (ca. 25 Sänger, vgl. S. XXXIII, was auch die Aufstellung vor dem Orchester erklären mag, vgl. S. XXVII).

Der Hauptteil (S. 1-255) bietet 35 Werkartikel (da von *Acis and Galatea* und *Esther* je zwei, von *The Triumph of Time and Truth* drei Versionen besprochen werden, sind es 31 Werke, darunter 23 [wenn man *Semele* mitzählt, 24] Oratorien) in alphabetischer Reihenfolge. Jeder Artikel verzeichnet zunächst Verfasser und Quellen des Librettos, Besetzung, Datum und Ort der Erstaufführung und ggfs. weiterer Aufführungen zu Händels Lebzeiten und die (ungefähre) Aufführungsdauer; ausführlicher wird dann über Entstehung, Umstände der Erstaufführung (ggfs. mit Zitaten aus zeitgen. Quellen) und den Inhalt informiert, der musikologische Kommentar „konzentriert sich auf die kompositorischen Mittel, insbesondere auf die Art und Weise, wie Händel den Text musikalisch ausgedeutet hat“ (S. XIII); hier werden ggfs. auch abweichende spätere Fassungen eines Werkes vorgestellt. Hinweise zu „Verbreitung und Wirkung“ bis zur Gegenwart erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit (ebd.), sind aber erfreulich reichhaltig. Am Ende sind Autographen, zu Händels Lebzeiten entstandene Abschriften und Libretto-Drucke, die wichtigsten Ausgaben, (musik-)wissenschaftliche Studien und (neuere) Einspielungen nachgewiesen. Der Anhang (S. 257-302) enthält u.a. ein Kalendarium aller Aufführungen der besprochenen Werke bis 1759 (S. 261-271), ein Verzeichnis der den Oratorien zugrundeliegenden Bibelstellen (S. 277-279) und ein reichhaltiges Literaturverzeichnis (S. 280-293). Daß der ausführlichste Artikel dem *Messiah* gewidmet ist (S. 145-160), wird niemanden überraschen; aber auch *Israel in Egypt* (S. 99-108), *Jephtha* (S. 109-119), *Judas Maccabaeus* (S. 135-144), *Samson* (S. 187-198) und *Theodora* (S. 233-242) sind jeweils ca. 10 Seiten gewidmet. Das zuverlässig informierende Kompendium wird auch und gerade den Literaturwissenschaftlern, denen die Libretti von Oratorien gewöhnlich noch etwas ferner liegen als die von Opern, gute Dienste leisten.

CHIARA PELLEGRINO, *Parole e silenzi delle eroine nei drammi di Metastasio*, in: Italienische Studien 20 (1999), S. 58-72

Der Aufsatz läßt den Leser ein wenig ratlos zurück: Die Verfasserin sieht sehr wohl, daß „in un tipo di opera in cui tutto è verbalizzato“ (S. 64) das Schweigen nicht nur beredt, sondern ausgesprochen wortreich ist, da die (speziell weiblichen) Figuren in zahlreichen Apartes oder Monologen konstatieren, daß sie nicht sprechen wollen oder können. Eine Analyse, so möchte man meinen, hätte diese Paradoxie zu erklären (z.B. indem das Schweigen der Figur, die Aparte-Kommentare einer vermittelnden Erzählerinstanz zugewiesen würden; vgl. M. PFISTER, *Das Drama*, München <sup>8</sup>1994, S. 248); Frau PELLEGRINO aber beschränkt sich darauf, einerseits den metastasianischen Logozentrismus, andererseits die Rekurrenz des Schweigens weiblicher Figuren zu konstatieren (S. 58-64). Im zweiten Abschnitt über die „parole“ (S. 64-72) wird u.a. festgestellt, daß die Liebe eine zentrale Stellung einnimmt (S. 65), daß Metaphern und Gleichnisse oft auf die belebte oder unbelebte Natur verweisen (S. 69) und daß die Kommunikation zwischen Männern und Frauen in besonderem Maße vom Scheitern bedroht ist (S. 71); das alles ist zweifellos richtig, aber man erinnert sich vage, es schon irgendwo gelesen zu haben. Wo genau das Erkenntnisinteresse der Studie liegt, bleibt unklar.

RUTH E. MÜLLER, *Der einsame Herrscher – Überlegungen zur Darstellung von Macht in der italienischen Hofoper des 18. Jahrhunderts* [zu Metastasio], in: Für eine lebendige Wissenschaft des Politischen. Festschrift für EKKEHART KRIPPENDORF zum 65. Geburtstag, hrsg. von THOMAS GREVEN und OLIVER JARASCH (edition suhrkamp, 2129), Frankfurt / M.: Suhrkamp 1999, S. 395-404

\*REINHARD WIESEND, *Opernreform und Theaterbau bei Francesco Algarotti*, aus: Opernbauten des Barock. Eine internationale Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS [International Council on Monuments and Sites] und der Bayerischen Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen Bayreuth, 25.-26. September 1998 (ICOMOS. Hefte des Deutschen Nationalkomitees, XXXI), S. 100-103

Das in der zweiten Fassung (1763) des *Saggio sopra l'opera in musica* hinzugefügte Kapitel *Del teatro* setzt gegen das barocke Theaterverständnis ein aufklärerisches Reformprojekt für Opernbauten (S. 102) und polemisiert zugleich gegen den Neubau des Teatro Comunale in Bologna (Architekt: Antonio Galli Bibiena, vgl. S. 100).

\*PAOLO GALLARATI, *L'Europa del melodramma. Dal Calzabigi a Rossini* (Torino. Collana del corso di laurea in Discipline artistiche, Musicali e dello Spettacolo. Università di Torino, Sezione Musica, 1), Alessandria: Ed. dell'Orso 1999, 362 S.

Die zwölf Aufsätze dieses Bandes waren zwischen 1977 und 1997 in verschiedenen Zeitschriften und Sammelbänden erschienen (und sind zumindest z.T. in *Das Libretto* zitiert und besprochen, vgl. S. 278ff.). Das neue Vorwort (S. 7-19) präzisiert: „L'attenzione non si concentra (...) sul dibattito teorico, già abbondantemente trattato dagli storici dell'estetica musicale, ma sui problemi concreti da cui dipendevano l'efficienza e il successo dello spettacolo: l'intreccio del dramma, l'impostazione dei personaggi, la retorica del testo, le diverse funzioni della musica nei confronti della poesia, la virtualità musicale delle immagini poetiche, il rapporto tra recitativi e pezzi chiusi, le contaminazioni letterarie, drammatiche e musicali fra teatro musicale e tragedia recitata, fra opera seria e *tragédie lyrique*, fra opera seria e buffa, fra *opéra comique*, opera buffa e commedia in prosa“ (S. 7). G. weist (S. 8) sehr zu Recht darauf hin, daß eine schematische Gegenüberstellung von Opera seria und Opera buffa der in ständiger Veränderung begriffenen musikalischen und theatralen Realität des 18. Jhs nicht gerecht wird; seine Analysen dieser Realität gruppieren sich um drei Zentren: Die ersten vier Aufsätze kreisen um Ranieri de' Calzabigi, von seinem poetischen Kommentar zum Buffonistenstreit (dem heroisch-komischen Epos *La Lullianne*, vgl. S. 23-65) über seine Auseinandersetzung mit Metastasio (S. 67-121) zum Konzept einer „*musique de déclamation*“ (S. 123-134); ein vierter Aufsatz ist Durazzos Reform-schrift *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien* (1756) gewidmet (S. 135-158). – Der zweite Teil wird mit einem Aufsatz zu Goldonis Opernästhetik eröffnet (S. 161-172), aber die folgenden vier Beiträge sind Da Ponte (und Mozart) gewidmet: von einer Übersicht über die Libretti, die Da Ponte in Wien für andere Komponisten schrieb (S. 173-205) über Beispiele für „*refacimento e parodia*“ (S. 207-216) und eine Analyse von Mozarts Verhältnis zum Theater des 18. Jhs (S. 217-231) bis zu einer *Così fan tutte*-Interpretation (S. 233-258), die nur in einem Programmheft zugänglich (oder eher unzugänglich)

komischen Epos *La Lullade*, vgl. S. 23-65) über seine Auseinandersetzung mit Metastasio (S. 67-121) zum Konzept einer „musique de déclamation“ (S. 123-134); ein vierter Aufsatz ist Durazzos Reformschrift *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien* (1756) gewidmet (S. 135-158). – Der zweite Teil wird mit einem Aufsatz zu Goldonis Opernästhetik eröffnet (S. 161-172), aber die folgenden vier Beiträge sind Da Ponte (und Mozart) gewidmet: von einer Übersicht über die Libretti, die Da Ponte in Wien für andere Komponisten schrieb (S. 173-205) über Beispiele für „rifacimento e parodia“ (S. 207-216) und eine Analyse von Mozarts Verhältnis zum Theater des 18. Jhs (S. 217-231) bis zu einer *Così fan tutte*-Interpretation (S. 233-258), die nur in einem Programmheft zugänglich (oder eher unzugänglich) war. – Die letzten drei Beiträge handeln von G. Carpanis *Rossiniane* (1824, S. 161-279), von „dramma“ und „*Judas*“ in Rossinis *Opere buffe* (S. 281-333; vgl. *Das Libretto*, S. 283 Anm. 13) und von Rossinis Komik (S. 335-346). Knappe Ergänzungen am Ende tragen jeweils seit der Erstveröffentlichung erschienene Literatur nach. Es ist schön, diese thematisch zusammengehörigen Aufsätze jetzt leicht greifbar zu haben.

HUGO BLANK, *Rousseau – Favart – Mozart. Sechs Variationen über ein Libretto* (Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen, 38), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 1999, 255 S.

HUGO BLANK ist im Hauptberuf Professor für Französisch, daneben Dirigent und hat *Le Devin du village* (1753) schon 1978 aufgeführt (vgl. S. 6). Den Weg von Rousseaus opéra-comique zu Mozarts *Bastien und Bastienne* hat er in mehreren Studien nachvollzogen (vgl. ebd.). Jetzt legt er die einschlägigen Texte nach den Erstdrucken vor (z.T. mit Varianten anderer Ausgaben, vgl. das Quellenverzeichnis, S. 9-13): Rousseaus *Devin* (S. 43-68, mit Schluß-Varianten von 1753, 1763 und 1770); die Parodie *Les amours de Bastien et Bastienne* von Mme Favart und Harny (S. 77-111, nach dem Druck Brüssel 1753), die statt der Hochsprache das stilisierte Patois der französischen Theater-Bauern seit Molière verwendet; die wieder der Hochsprache angenäherte, in Wien 1755 gedruckte Fassung dieser Parodie (S. 113-141); eine weitere, in Prag 1763 gedruckte Version, für die Johann Baptist Savio eine neue Musik schrieb (S. 143-169) [die Französisch-Fehler in diesem Text beweisen vor allem, daß hier offenbar nicht Korrektur gelesen wurde. B.s Folgerungen hinsichtlich Französisch-Kenntnissen oder -Unkenntnissen des Redaktors (S. 148f.) scheinen abwegig: wenn *j'avois* als *j'auois* erscheint, heißt das nur, daß der Setzer nach älterer, z.B. auch in Editionen lat. Texte geübter Sitte im Wortinneren stets *u* und am Wortanfang wohl stets *v* schrieb, u.a.m.]; die deutsche Übersetzung (1764) des Favart-Texts von Friedrich Wilhelm Weiskern (S. 171-197); die nur im Ms. vorliegende Bearbeitung dieser Version (1768) von Andreas Schachtner (S. 199-229) und schließlich Mozarts zu seinen Lebzeiten wohl nicht aufgeführtes Singspiel *Bastien und Bastienne* (S. 231-255), das im wesentlichen Weiskern folgt, aber einige Passagen von Schachtner übernimmt (die unvergleichlichen Schlußverse „O zum Geier, / welcher trefflicher Mann!“ stammen von Weiskern). Die Einleitung (S. 17-42) informiert zuverlässig über die Genese der Texte und die Autoren; überflüssigerweise wird vieles davon in den Vorbemerkungen zu den Libretti nochmals wiederholt (vgl. z.B. S. 20f. und 83). Merkwürdig berührt – auch wenn Ehrlichkeit immer sympathisch ist – der Schluß der „Vorbemerkungen“ (S. 7): Da die Texte „von moderner Orthographie abweichen“, sei es „denkbar – und wahrscheinlich –, daß unser Abdruck trotz erheblicher Sorgfalt und mehrerer Überprüfungen an einigen Stellen nicht mit dem Original übereinstimmt“ – sollte das, was man früher Schlamperei nannte, die Philologie für das dritte Jahrtausend sein?

LORENZO DA PONTE, *Libretti Viennesi*, a cura di LORENZO DELLA CHÀ, 2 Bde (Biblioteca di scrittori italiani), Parma: Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda 1999, XCVII + 1852 S.

Auf eine solche Ausgabe hat man lange gewartet: Erstmals sind die 16 bzw. (wenn man *L'Ape musicale* von 1789 und 1791 als zwei Texte zählt) 17 Libretti, die Da Ponte zwischen 1784 und 1791 in Wien aufführen ließ, leicht greifbar (*Il pastor fido* in zwei Fassungen; enthalten sind auch die „Adattamenti“ *Il talismano*, *Nina o sia La pazza per amore* und *La quacquera spiritosa*, die Übersetzung von Guillards *Iphigénie en Tauride*, das Oratorium *Il Davide* und vier Kantaten). Grundlage ist jeweils der Erstdruck des Textbuchs; die „Notizie storiche“ (S. 1557-1830) informieren über Quelle, Entstehung, Umstände der Uraufführung, weitere Wiener Aufführungen (wobei ggfs. Textvarianten mitgeteilt werden) und den Komponisten. Einleitend wird neben einer knappen „Nota biografica“ (S. XVII-XXXI) vor allem eine bemerkenswert reiche Bibliographie – in dem für italienische Bücher charakteristischen, wenig benutzerfreundlichen Layout – geboten (S. XXXIII-LXV; vgl. auch die Liste der „Abbreviazioni bibliografiche“, S. LXXIII-XCVII). Auf Sacherläuterungen wurde (verständlicherweise) verzichtet; so bleibt es dem Leser überlassen, im *Finto cieco* (II 1, S. 220; UA 20.2.1786) eine Anspielung auf die Wiener Rondò-Mode zu entdecken, die zu dem einschlägigen Aufsatz von R. ARMBRUSTER (hier 6, 15) zu ergänzen wäre, oder sich zu fragen, ob Bonarios Ausruf „Bravo il mio Gaffariello!“ in der *Ape musicale rinnovata* (II 4, S. 1243) wohl etwas mit dem Sänger Caffariello zu tun hat, den Bartolo in Rossinis *Barbiere* (II 3) lobt. – Der wohl auffälligste Befund ist, daß Da Ponte Gattungsmodelle wie die mythologische Oper, die pastorale Tragikomödie, den *drame bourgeois* etc. jeweils nur einmal erprobt; Konventionen werden zitiert und dadurch gleichsam in Anführungszeichen gesetzt, was auch für die drei Mozart-Libretti bedeutsam ist. [Vgl. auch NZZ 1./2.4.2000, S. 54.]

\*RENATO RAFFAELLI, *Il primo invito di Don Giovanni. Maschere e travestimenti in Mozart – Da Ponte*, aus: *Il Saggiatore musicale* 3 (1996), S. 71-103

Präzisiert die Analogien zwischen dem Auftritt der drei Masken im ersten und dem Auftritt des Komturs im zweiten Finale (S. 72-80): Die Masken sind Stellvertreter des Todes; außerdem schlagen sie durch ihre überraschende Demaskierung Don Giovanni auf seinem ureigensten Gebiet, dem der Täuschung und Verkleidung. Ein Überblick über Verkleidungsszenen in den Don Giovanni-Versionen von Tirso bis Bertati (S. 80-91) verdeutlicht, daß der Protagonist entweder eine Frau verführen will und sich deshalb den Mantel ihres Liebhabers ausleiht, oder er tauscht die Kleider mit seinem Diener, um Verfolger abzuschütteln. Beide Motive finden sich bei Da Ponte (S. 91-97); der (hier anders motivierte) Kleidertausch mit Leporello ermöglicht die Ergänzungen, die Da Ponte gegenüber Bertatis Libretto vorgenommen hat (S. 98). Daß Don Giovanni, der Meister der Verkleidung, durch die drei Masken getauscht wird, ist als eine Art *contrappasso* zu verstehen (S. 100).

\*JÜRGEN VON STACKELBERG, *Così fan tutte. Da Pontes Libretto und seine Vorlagen*, in: *Acta Mozartiana. Mitteilungen der Deutschen Mozart-Gesellschaft e.V.* 46 (1999), S. 76-86

Stellt knapp die bekannten Referenztexte (Ovid, Cephalus und Procris-Geschichte; Ariost; Cervantes, *El curioso impertinente*; Marivaux, *La Dispute*) vor und schließt (S. 81-86) Überlegungen zur Interpretation von Libretto und Oper an. Die (bekannte) These, Mozart habe „gegen [das Libretto] ‚ankomponiert‘“, es „entparodiert“ (S. 84f.), scheint mir zumindest der Differenzierung bedürftig: Wenn man z.B. in Fiordiliggis „Come scoglio“ auf das Orchester hört, wird man die Möglichkeit von Ironie in der Musik (vgl. S. 85) vielleicht nicht mehr so kategorisch verneinen wollen.

ANKE SONNEK, *Emanuel Schikaneder. Theaterprinzpal, Schauspieler und Stückeschreiber* (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum, 11), Kassel etc.: Bärenreiter 1999, 445 S.

Ziel dieser offenbar von L. FINSCHER betreuten Heidelberger Dissertation, die die Schikaneder-Biographie von E. KOMORZYNSKI (<sup>2</sup>1951) ablösen soll, war „das Auffinden und Zusammenstellen eines möglichst umfangreichen Quellenmaterials“ (S. 11). Im ersten Teil (S. 14-132) wird die Biographie des 1751 geborenen Schikaneder resümiert von seinen Anfängen als Schauspieler (Début 1773) und Theaterdichter (erstes Stück 1775) über die Jahre als Prinzipal einer Wandertruppe (1778-1789) bis zu seiner Wiener Zeit als Direktor des Freihaus-Theaters auf der Wieden (1789-1801) bzw. des neuerbauten Theaters an der Wien (1801-1806), der letzten Theater-Direktion in Brünn (1807-1809) und dem Tod in geistiger Umnachtung 1812. Dabei wird viel zitiert, aus der zeitgenössischen Presse, aber auch aus den Schriften Schikaneders und aus amtlichen Dokumenten; man findet manches repräsentative Detail und auch die eine oder andere anschauliche Anekdote, aber über weite Strecken erschöpft sich die Darstellung in doch recht ermüdenden Aufzählungen längst vergessener Schauspiel- und Operntitel (vgl. z.B. S. 102ff.). Die Entstehung der *Zauberflöte* wird nur knapp abgehandelt (S. 94-97). [S. 21 wird wohl zu Unrecht auf „Aufführungen von (...) Mozarts Singspiel *Bastien und Bastienne*“ hingewiesen, da das Werk nach H. BLANK zu Mozarts Lebzeiten nicht gespielt wurde, vgl. dazu oben S. 21. Mit der Oper *Das gute Mädchen* (S. 62, mit Fragezeichen) kann nur eine Übersetzung oder Bearbeitung von Piccinnis *Buona figliola*, Text von Goldoni (1760) gemeint sein, zum europäischen Erfolg vgl. Piper-Enz. 4, S. 775f.]

Der zweite Teil über den Theaterdichter Schikaneder beginnt mit einem alphabetischen Werkverzeichnis (S. 133-137); von rund 110 Stücken ist weniger als die Hälfte erhalten, bei den Libretti sind oft nur die Gesangstexte ohne Dialoge greifbar. Die Sprechstücke werden summarisch abgehandelt (S. 139-158 [S. 151 ist „englisch“ natürlich Adjektiv zu *Engel*, nicht zu *England*]). Begreiflicherweise geht Frau S. auf Vorbilder und Parallelen im zeitgen. Theater nicht ein; hier wäre manches zu ergänzen, die Umbildung der Neureichen im *Fleischhauer von Ödenburg* (1794, vgl. S. 156) erinnert beispielsweise an die – allerdings spätere – französische *Madame Angot* (1796). Ausführlicher werden 18 Libretti (in alphabetischer Reihenfolge) vorgestellt, vor allem in Hinblick auf Geschichte und Handlungsführung (S. 159-223); *Die Zauberflöte* fehlt, nicht aber ihre Fortsetzung *Das Labyrinth* (S. 185-191). Die von I. von Seyfried vertonte Oper *Der Löwenbrunn* galt als verschollen, bis Frau S. die Partitur in der ÖNB ausfindig machte (S. 191-200). Das Schlußkapitel (S. 223-247) ordnet Schikaneder in die zeitgen. Theater-Tradition ein.

Der Anhang bietet Auszüge aus Kritiken (S. 248-278), Spielpläne der verschiedenen Theater Schikaneders von 1779 bis 1806, soweit bekannt (S. 279-349) und Verzeichnisse aller unter Schikaneder aufgeführten Theaterstücke (alphabetisch, S. 350-386; für das Musiktheater zusätzlich nach Komponisten, S. 387-420). – Durch diese nützliche, gewissenhafte Arbeit wird der Eindruck, Schikaneder (der 1787 schrieb: „Mein einziger Hauptzweck (...) ist, für die Kasse des Direktors zu arbeiten“, vgl. S. 149) sei eine Art Striese des Ancien Régime gewesen, nicht widerlegt.

PIA-ELISABETH LEUSCHNER, *Alfieri's Mirra zwischen Phèdre und dem melodramma romantico*, in: Italienische Studien 20 (1999), S. 73-103

Zeigt sehr schön die „konzeptuelle Verunmöglichung der Tragödie“ (S. 74) bei Alfieri: Racines *Phèdre* „inszeniert eine Relation von zeit- und erklärungslos götterverhängter Schuldhaftigkeit (Affekt)

und diversen, syntagmatisch konsekutiven Akten des konkreten Schuldig-Werdens“ (S. 82), zuletzt wird „die Ordnung jenseits von Phèdres Transgression wiederhergestellt“ (S. 81). Mirra dagegen erscheint als wesentlich unschuldig, wie im *drame bourgeois* des 18. Jhs (S. 92) „entsteht (...) die unaristotelische melodramatische Konzeption, daß sich der Zuschauer in einen makellosen Protagonisten idealisierend hineinsieht, welcher durch eine dramaturgische Unausweichlichkeit dem Verlust dieser identifikations-einladenden Positivität zugeführt wird“ (S. 95). Bei Alfieri erscheint der Inzest „sprachlich überhaupt nicht mehr direkt bezeichnenbar“ (S. 86), in seiner Thematisierung liegt „ein die Ordnung des Logos sprengendes, anarchisches Potential“ (S.87). Nachdem Mirras Eltern die Wahrheit erkannt haben, gehen sie ab, so daß „sich am Dramenschluß auf der Bühne keine Gemeinschaft mehr zusammenfindet, die das tragische Geschehen als ausgestanden rationalisieren könnte“ (S. 88). – In Piaves *Traviata*-Libretto dagegen wird der unglückliche Schluß nicht durch die tragödienähnliche Liebeshandlung, sondern durch die „zeit-basierte Unausweichlichkeit“ der Schwindsucht (S. 99) herbeigeführt, mit der Konsequenz, „daß Violettas Tod von ihrer Verfehlung unabhängig bleibt und sich schon von daher nicht mehr als tragische ‘Katastrophe’ perspektivieren läßt“ (S. 101) [aber liegt es in der Perspektive der zeitgenössischen Moralvorstellungen nicht nahe, Violettas Krankheit als Metapher für sittliche ‘Verdorbenheit’ zu verstehen?]; das melodramatische Finale hebt die Schuld der Protagonistin auf und ermöglicht ihre Reintegration in die bürgerliche Familie.

\*ANSELM GERHARD, O Dio! quale istante! *Fidelio e la drammaturgia dell'urgenza*, aus: Programmheft Gran Teatro la Fenice. *Fidelio*, Venezia 1998, S. 85-91

Weist auf die vielen Stellen hin, an denen in *Fidelio* (und schon in der frz. *Léonore* von Bouilly und Gaveaux) von Augenblicken, von Eile und anderen Zeitbegriffen die Rede ist. Die ‘Dramaturgie des Zeitdrucks’ wird mit den radikalen Umwälzungen und der Beschleunigung der historischen Entwicklung in der Französischen Revolution in Verbindung gebracht; die Diskontinuität der musikalischen Zeit wird durch Momente des Stillstands, etwa im Quartett des ersten Akts, betont. – Daß G. unabhängig von meiner *Fidelio*-Studie (*Befristete Gefahren. (Nicht nur) vergleichende Bemerkungen zur Zeitstruktur im Fidelio*, in: *Fidelio/Leonore. Annäherungen an ein zentrales Werk des Musiktheaters*. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1996, hrsg. von P. CSOBÁDI u.a., Anif/Salzburg 1998, S. 205-305) zu sehr ähnlichen Ergebnissen gelangt, ist eine schöne wechselseitige Bestätigung.

\*ANSELM GERHARD, „Mozarts Geist aus Mayrs Händen“. *Die Entstehung eines historiographischen Mythos im wilhelminischen Deutschland*, aus: Giovanni Simone Mayr: l’Opera Teatrale e la Musica Sacra. Atti del Convegno Internazionale di Studio 1995. Bergamo, 16-18 novembre 1995, a cura di FRANCESCO BELLOTTO, Bergamo: Comune di Bergamo – Assessorato dello spettacolo 1997, S. 77-95

Dekonstruiert die seit L. SCHIEDERMAIRS Mayr-Monographie (1907/10) weitgehend unangefochtene These vom prägendem Einfluß der Instrumentationskunst Mayrs auf die Entwicklung der italienischen Oper: Mayr fungiere dabei „als Strohmännchen, der beweisen muß, daß Mozarts Komponieren sehr wohl in Italien Schule gemacht hat“ (S. 81). SCHIEDERMAIR greift eine These seines Lehrers H. KRETZSCHMAR auf, der die ‘Mayrsche Schule’ als Etappe auf dem operngeschichtlichen Weg von Mozart zu Wagner sah (S. 86-88). G. stellt die Frage, ob nicht manches, was bei Mayr (für unsere Ohren) an Mozart anklingt, eher mit Einflüssen italienischer Komponisten wie Cimarosa oder Paisiello oder französischer Zeitgenossen Mayrs zu erklären sei (S. 92f.); um zu schlüssigen Ergebnissen zu gelangen, sollten „wir uns nicht weiter als Gefangene einer typisch deutschen musikhistorischen Tradition des frühen 20. Jhs auf einzelne Komponisten konzentrieren“ (S. 94).

MARCO BEGHELLI / STEFANO PIANA, *Anmerkungen zur Neuausgabe von L'equivoco stravagante*, in: La Gazzeta. Zeitschrift der Deutschen Rossini Gesellschaft e.V. 9 (1999), S. 4-10

Rossinis erste zweiaktige Buffa (1811) wurde erst 1964, in einer stark revidierten Fassung, wieder aufgeführt; im Auftrag der DRG entstand eine Neuausgabe nach den Quellen, die im Sommer 2000 im Rahmen des Festivals Rossini in Wildbad zur Aufführung gelangt. Der Aufsatz informiert über die Überlieferung (zwei Partiturabschriften, ein gedruckter Klavierauszug, keinerlei autographes Material von Rossini) und über editorische Probleme (eine Ouvertüre zu *L'equivoco* gibt es offenbar nicht, bei der UA dürfte die Ouvertüre zu *La cambiale di matrimonio* gespielt worden sein).

\*RENATO RAFFAELLI, *La fine di Otello*, aus: Programmbuch Rossini Opera Festival Pesaro. Otello, 1998, S. 53-67

Zeigt anschließend an seine Ausgabe des *Otello*-Textbuchs und seiner Quellen (vgl. hier 5, 22), daß der Librettist Berio di Salsa sich im dritten Akt eng an die frz.e Tragödie von Ducis (und an die it. Version von Cosenza) anschließt; Ducis bot auch bereits ein glückliches Ende als Alternative (zum lieto fine von Rossinis *Otello* vgl. auch R. MÖLLER, und dazu hier 6, 16). Am Ende steht der Hinweis auf eine kaum bekannte Auseinandersetzung Pasolinis mit dem Stoff (im Episodenfilm *Capriccio all'italiana*, 1967).

\*GERNOT GRUBER, *Einführung in Gegenstand und Thematik*, aus: G.G. / S. MAUSER (Hrsg.), Mozartanalyse im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Laaber: Laaber 1999, S. 9-28

Skizziert einleitend (S. 9-16) die Entwicklung der Musikanalytik, die im 19. Jh. „zwischen den Positionen einer Funktion als Exemplum für eine Regelpoetik und einer Eigenständigkeit“ stehe, die Eigenständigkeit setze sich „erst im frühen 20. Jh. im breiteren Umfange“ durch (S. 9); verfolgt die Entwicklung vom Sprachlichkeits- zu einem Organizitäts-Paradigma (S. 11-15) und resumiert im zweiten Teil (S. 16ff.) die 1829 von François-Joseph Fétis ausgelöste Diskussion um die Adagio-Einleitung zum ersten Satz des Dissonanzen-Quartetts KV 465.

\*WINFRIED KIRSCH, *Louis Spohr und Richard Wagner – Zum musikalischen Sprachcharakter und zur Musikdramaturgie der deutschen romantischen Oper*, aus: Richard Wagner und seine „Lehrmeister“. Bericht der Tagung am Musikwissenschaftlichen Institut der Johannes Guten-

berg-Universität Mainz, 6./7. Juni 1997, hrsg. von CHRISTOPH-HELLMUT MAHLING und KRISTINA PFARR (Schriften zur Musikwissenschaft, 2), Mainz: Are 1999, S. 1-48

Charakterisiert Spohr als „klassizistischen Romantiker“ (S. 3), der zwar dem gleichen „entwicklungsgeschichtliche[n] Stadium der romantischen Oper“ zuzurechnen sei wie der frühe Wagner (S. 6); dennoch stand Wagner Spohr (der seinerseits gewisse Vorbehalte gegen die Werke des Jüngeren hatte) sehr kritisch gegenüber (S. 6-12). Vergleichende musikalische Analysen lassen es nicht geraten erscheinen, Spohr zu Wagners „Lehrmeistern“ zu rechnen: „Für die grundlegende Opernreform Wagners bedurfte es anderer künstlerisch-musikalischer und geistesgeschichtlicher Voraussetzungen“ (S. 22).

\*HERMANN HOFER, *Konspiration und Kontestation bei Jacques Offenbach (Zum Theater im Zweiten Kaiserreich)*, aus: Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters, hrsg. von RAINER FRANKE, Laaber: Laaber 1999, S. 95-117

Engagiertes Plaidoyer für Offenbach, gegen Napoléon III und den Kanon einer konservativen Literatur- und Musikwissenschaft. Auf grundsätzliche Überlegungen (S. 95-103) folgen Abschnitte zu *Croquefer*, *Orphée aux enfers*, *La Belle Hélène* (die beiden letzten, S. 105-113, waren schon 1986 im Jahrbuch für Opernforschung, Bd 2, S. 75-82 erschienen und sind hier leicht erweitert), *La grande-duchesse de Gerolstein* und *La Périchole*. Die Metaphern tanzen einen Cancan, der nicht immer erkenntnisfördernd wirkt (vgl. Eurydike, die „in ihrer sinnlichen Attraktivität zur Konserve versandet und so als Eingemachtes in den Notvorrat [der] Götter kommt“, S. 108); HOFER versteht Offenbachs Theater als politische Parteinahme gegen das Zweite Kaiserreich (vgl. S. 95f. und passim), verweist dann aber (wie mir scheint, völlig zu Recht) auf sprach- und kulturkritische Tendenzen („Die kapitalistische Kulturindustrie (...) will industriellen Kitsch, und Offenbach antwortet auf die Erwartung mit der Ironisierung und der Transzendierung“, S. 98; „Im teleologischen Musikdrama Offenbachs ist die Welt zur Konkursmasse geworden, zum Steinbruch, aus dem Zitatbrocken gewonnen werden“, S. 102), die sich nicht gegen ein bestimmtes Regime, sondern viel allgemeiner gegen traditionelle Wahrnehmungs- und Denkweisen wenden (deshalb mußte sich Napoléon III nicht getroffen fühlen). Viel wichtiger als die Satire scheint die Parodie: Wenn von dem „uralten politischen Gefangenen“ aus *La Périchole* die Rede ist, „der seit Jahren im Gefängnis schmachtet“ (S. 116), sollte man hinzufügen, daß die Figur nach dem Vorbild des Abbé Faria aus dem *Comte de Monte-Cristo* gezeichnet ist. – Was S. 96 zur Geschichte des Librettos gesagt wird, ist sehr undifferenziert. Für eine Auflistung der „wichtigsten Publikationen zur Librettologie aus literaturhistorischer Sicht“ verweist HOFER auf eine 1991 erschienene Rezension (S. 99 Anm. 21; ein paar Seiten werden seitdem wohl hinzugekommen sein). Als „trommelfellzerstörend“ (S. 97) hätte ich Offenbachs Musik nicht bezeichnet; bei Emma Bovary vermag ich keine wie auch immer geartete Tragik (vgl. S. 103) zu erkennen. Unverständlich ist mir schließlich, daß HOFER „die Synthese, die Kongruenz“ von Text und Musik als distinktives Merkmal des opéra-bouffe benennt (S. 99): Ein Gutteil der komischen Wirkung entsteht doch gerade durch markante Inkongruenzen (*La Belle Hélène*, Finale I: „l’homme à la pomme!“ etc.etc.).

\*PETER HAWIG, *Barkouf – Boule-de-Neige – Schneeball. Spuren einer verschollenen Oper Offenbachs*, Offenbach-Studien 107 = Bad Emser Hefte 199, Bad Ems: Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege e.V. 2000, 36 S.

*Barkouf* (1860) war Offenbachs erstes Werk für den Opéra-Comique; die vernichtende Kritik von Berlioz ist allgemein bekannt. Ein Klavierauszug ist nie gedruckt worden, das Autograph ist in Privatbesitz und nicht zugänglich; neben einer *Barkouf*-Quadrille wurden nur zwölf Einzelnummern veröffentlicht (vgl. S. 7). Anlässlich einer Aufführung in Bad Ems 1999 sprach P. HAWIG über Genese und Bewertung dieses Stücks (Auszüge aus zeitgenössischen Kritiken im Anhang, S. 27-35), und vor allem über die Zweitfassung *Boule-de-Neige* (1871, neuer Text von Ch. Nuitter und E. Tréfeu), wo der regierende Hund zum Bären wird; die Musik komponierte Offenbach großenteils neu, die deutsche Fassung *Schneeball* (Erstaufführung Wien 1872) weicht an einigen Stellen von der französischen ab (vgl. die Übersicht S. 19-22). [Diesmal hat der Druckfehlerteufel die an sich äußerst professionell gemachten Bad Emser Hefte gebeutelt: S. 3 erinnert man sich an Salomes „Laß mich Deinen Hund küssen, Jochanaan!“, und die „Yippy-‘Politiker“ S. 24 Anm. 12 werden wohl Hippies gewesen sein?]

HANS RUDOLF HUBER, *Rossini zitiert Offenbach*, in: *La Gazzeta. Zeitschrift der Deutschen Rossini Gesellschaft e.V.* 9 (1999), S. 11-15

In *La Chanson du Bébé* aus der *Miscellanée de musique vocale* (Album 11 der *Péchés de vicillesse*) möchte das Baby die „chanson du sapeur“ aus *Barbe-bleue* (eine Passage des Titelhelden aus dem 3. Akt Nr. 21) hören, die Rossini (in leicht modifizierter Form) zitiert. Ein Textentwurf des Komponisten zeigt, daß er seinem Dichter Emilien Pacini die Offenbach-Anspielung vorgegeben hat; da Rossini (im Gegensatz zum endgültigen Text) auch die *Grande-Duchesse de Gérolstein* erwähnt, muß das Lied nach der Uraufführung der *Grande-Duchesse* im April 1867 entstanden sein.

\*OSWALD PANAGL, *Richard Wagner als Sprachhistoriker. Linguistische Streiflichter auf seine musikdramatischen Texte*, aus: *Studia Celtica et Indogermanica. Festschrift für WOLFGANG MEID zum 70. Geburtstag*, hrsg. von PETER ANREITER und ERZSÉBET JEREM, Budapest 1999, S. 297-304

Wagners „ausgeprägte Vorliebe für sprachliche Archaismen“ (S. 304) und seine Neigung, philologisches Wissen „bisweilen ziemlich spielerisch“ einzusetzen (S. 298), werden an drei Beispielen demonstriert: *Sucht* „Suche“ (*Parsifal*); *entzücken* (*Götterdämmerung* II 5) „wegnehmen, gewaltsam entziehen“, wobei möglicherweise „der Autor im Munde Brünnhildes bewußt mit dem Doppelsinn des Syntagmas spielt, um damit auch die irrational-unbegreifliche Seite von Siegfrieds Untreue zu benennen“ (S. 303); *entschweben* „davonschweben“ und zugleich „entschlafen“ (*Tannhäuser*, Lied an den Abendstern).

\*VOLKER MERTENS, *Die Meistersinger von Thüringen und der Sängerkrieg an der Pegnitz oder: „Ich bin der Welt noch den Tannhäuser schuldig“*, aus: *Wartburg-Jahrbuch. Sonderband*

1997. Kolloquium vom 14. bis 16. November 1997 auf der Wartburg. „...der Welt noch den *Tannhäuser* schuldig“. Richard Wagner: *Tannhäuser* und der Sängerkrieg auf der Wartburg, hrsg. von IRENE ERRFEN in Zusammenarbeit mit der Wartburg-Stiftung Eisenach, Regensburg: Schnell & Steiner 1999, S. 161-174

Liest die (1845 entworfenen) *Meistersinger* „als Ergänzung und als Korrektur des *Tannhäuser*“ (S. 161): „Was dem *Tannhäuser* im Vergleich zu den *Meistersingern* fehlt, ist das positiv Soziale“ (S. 165). Die „Undeutlichkeit des Schlusses“ in *Tannhäuser* läßt den „moralischen Triumph von Helden und Held über die Gesellschaft“ nicht hinreichend deutlich werden (S. 170), da die „Liebes- und Heilsfeindlichkeit“ der Wartburg-Gesellschaft (S. 171) nicht wirklich denunziert wird. Die „Gesellschaftsproblematik des *Tannhäuser*“ findet ihre „Erlösung“ im *Parsifal* (S. 172), denn „an Parsifals Weg wird vorgeführt und verdeutlicht, was im Falle Elisabeths lediglich impliziert war: Askese und Mitleid sind stärker als alle negativen Kräfte“ (ebd.); ein neuer *Tannhäuser*, so M.s Vermutung, hätte die Frau als „Erlöserin des Mannes und der Gesellschaft“ zeigen sollen (S. 174). [Zu den *Meistersingern* vgl. auch den hier 3, 12 angezeigten Aufsatz von V. MERTENS.]

\*GOTTFRIED MARSCHALL, *Champagne, dépolitisation, Gemütlichkeit – présence et effacement des traces françaises dans l'opérette de Franz von Suppé et Johann Strauß fils*, aus: *Austriaca* n° 46 (1998), S. 87-98

„Ecrire l'histoire de l'opérette, c'est écrire une histoire des mentalités“ (S. 87), denn das Lachen (auch das in Musik gesetzte Lachen) wird von der Mentalität der jeweiligen Gesellschaft bestimmt. Von hier aus wird vielleicht verständlich, warum Operetten textlich-szenischen Aktualisierungen gewöhnlich einigen Widerstand entgegensetzen. – Für Suppé, so MARSCHALL, seien italienische Einflüsse (Rossini) bedeutsamer gewesen als das Vorbild Offenbachs (S. 88). Aus der geringen Resonanz von Suppés Operetten in Frankreich (S.89) sollte man keine weitreichenden Schlußfolgerungen ziehen: MARSCHALL verweist selbst (ebd.) auf das reiche Angebot an frz.en Operetten, das aufwendige Übersetzungen bzw. Adaptationen weitgehend überflüssig machte. Problematisch scheint mir die Parallelisierung von *La Belle Hélène* und der *Fledermaus* (S. 92): Zur parodierenden Verbürgerlichung des klassischen Stoffes, die den Handlungsverlauf des Opéra bouffe bestimmt, gibt es bei Strauss keine Parallele. Auch Offenbachs *fatalité* (als Parodie der romantischen Schicksalsvorstellung) hat nur wenig mit dem rein innerweltlichen „Glücklich ist, wer vergißt...“ zu tun. Der Rückbezug auf musikalische Folklore bei Strauss (S. 95) hat wohl eine politisch-ideologische Dimension (vgl. M. CSAKY, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, Wien etc. 1998, und dazu hier 6, 22f.) und ist insofern nicht nur 'gemütlich'. Die Sprachspiele Offenbachs und seiner Librettisten (S. 96) wären einmal in größerem Rahmen zu untersuchen.

OSWALD PANAGL – FRITZ SCHWEIGER, *Die Fledermaus. Die wahre Geschichte einer Operette*, Wien – Köln – Weimar: Böhlau 1999, 280 S.

OSWALD PANAGL, operndramaturgisch und -publizistisch bestens ausgewiesener Sprachwissenschaftler (und ausgebildeter Sänger), hat gemeinsam mit dem Mathematikprofessor FRITZ

SCHWEIGER ein Kompendium für die Liebhaber der *Fledermaus* vorgelegt: Von einem detaillierten Kommentar zur Musik (S. 39-62; zur Ouvertüre S. 63-75) über die Entstehungsgeschichte (S. 93-109), zu einigen Protagonisten der Uraufführung wie den Librettisten Haffner und Genée (S. 116-123) oder der ersten Rosalinde Marie Geistinger (S. 123-126), vom Schauspiel (wohl Baden bei Wien, vgl. S. 130) über die Nähe zu Offenbach (S. 139) und die Aufführungsgeschichte an der Wiener Staatsoper (S. 199-218) zu einer kritischen Übersicht über Tonaufnahmen von den Anfängen bis heute (S. 219-237) und zum Charakter der Tonarten (S. 239-259) bleibt da kaum ein Aspekt ausgespart. Das Verhältnis der möglichen Stoffvorlagen (Julius Roderich Benedix, *Das Gefängnis*, 1851; Meilhac und Halévy, *Le Réveillon*, 1872, vgl. S. 15-38), wird vorsichtig offengelassen (S. 32f.; S. 145 ist dagegen von 'Umgestaltung' des deutschen Lustspiels durch die Franzosen die Rede). Ein eigenes Kapitel über den Text (S. 153-188) belegt Witz und wortspielerische Kreativität der in späteren Inszenierungen grundsätzlich bearbeiteten Originaldialoge (vgl. S. 155f.) an Beispielen, identifiziert Bildungsgut und stellt Figuren wie die falsche ungarische Gräfin (Rosalinde) und den blasierten Orlofsky in ihren literatur- und kulturgeschichtlichen Kontext. Operettenliebhaber werden das Buch mit Vergnügen, mit Gewinn werden es selbst Operettenverächter lesen.

MICHAEL STEGEMANN, „Nur nach strengen Regeln der Kunst“. *Eugen Onegin und Wladimir Lenskij in der Oper von Peter Tschaikowsky*, in: Das Duell. Der tödliche Kampf um die Ehre, hrsg. von UWE SCHULTZ (Insel taschenbuch, 1739), Frankfurt/M. – Leipzig: Insel 1996, S. 319-336

Unter den 24 literarischen und alltagsweltlichen Duellen des 17. bis 20. Jhs, die in den Aufsätzen dieses Sammelbands behandelt werden, ist der Zweikampf der beiden Freunde aus *Eugen Onegin* das einzige Opernduell. S. vergleicht die Duellszene in Puschkins Versroman mit dem Libretto: Aus Puschkins Lenski, einem „sentimentalen Narren, der – mit Verlaub – nichts Besseres als den Tod verdient hat“ (S. 331), macht Tschaikowsky eine „rundum positive Gestalt“ (S. 324); die Rolle Saretzkij's, der bei Puschkin als 'Raufbold, Spieler, Intrigant' (S. 331) wesentlichen Einfluß auf die Durchführung des Zweikampfs nimmt, ist in der Oper bis zur Bedeutungslosigkeit reduziert.

\*PETER ROSS, *Mehrdimensionalität als Prinzip in Verdis Spätwerk*, aus: La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano. Atti del Congresso internazionale di studi (Parma, Teatro Regio-Conservatorio di musica „A. Boito“, 28-30 settembre 1994), a cura di PIERLUIGI PETROBELLI e FABRIZIO DELLA SETA, Parma: Istituto nazionale di studi verdiani 1996, S. 46-57

Unterscheidet drei Formen der Mehrschichtigkeit, die schon in den Libretti zu *Otello* und *Falstaff* angelegt sind: Versüberlagerung (S. 47-51; besonders frappant die Überlagerung von Settenari doppi und Quinari in Jagos Traumerzählung, vgl. S. 49-51); Schichtung von Ausdrucksebenen (z.B. die Canzone del salice, wo Verdi verlangte, daß die Sängerin „come la SS. Trinità, facesse tre voci“, S. 51); „Aufspaltung der Bühne mit simultanen Teilhandlungen in Aktionsräume“ (S. 52; vgl. den zweiten Akt des *Otello*, dazu Verdi: „in quel momento succedono contemporaneamente due fatti, due azioni: una festa per Desdemona: un complotto fra Jago e Otello“, S. 54).

\*ULLA LINK-HEER, *Willy und Colette in Bayreuth*, aus: Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik, hrsg. von ANNEGRET FAUSER und MANUELA SCHWARZ (Deutsch-Französische Kulturbibliothek, 12), Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 1999, S. 485-510

Zu den Bayreuth-Reisen des Paares Willy und Colette (S.486-488), zur Schriftsteller-Persönlichkeit Willy (S. 490-495) und zum „Paradox eines Wagnerismus (...) der sowohl einen echten Enthusiasmus verrät, wie er stets an der Grenze des Umkippens in die Parodie und Grotteske steht“ (S. 495); Frau LINK-HEER meint, die „respektlose Manier“ erfülle „vor allem auch eine Distinktionsfunktion gegenüber dem snobistischen Ambiente“ (S. 500). Dabei ist freilich zu berücksichtigen, daß Willy über jeden anderen Komponisten genauso schreibt. Am ehesten dürfte sich das Besondere der „patte Willy“ wohl in der Tat über die Kategorie des Pastiche fassen lassen (vgl. S. 505ff.; Maugis spricht Musikkritik à la Willy, durch die Einbettung in die Romanfiktion gewinnt die pragmatische Textsorte ‚Musikkritik‘ per se Pastiche-Charakter); dagegen scheint es wenig hilfreich, den Terminus ‚Gesamtkunstwerk‘ vorwissenschaftlichem Sprachgebrauch entsprechend auf alle möglichen Inszenierungs- und Reklame-Phänomene auszudehnen (vgl. S. 508f.).

JEAN-CHRISTOPHE BRANGER, *Manon de Jules Massenet ou le Crépuscule de l'opéra-comique* (Coll. La Lyre moderne), Metz: Ed. Serpenoise 1999

„Le livre (...) a l'ambition de donner à *Manon* sa juste place dans l'évolution du théâtre lyrique. L'histoire de l'œuvre, sa réception dans la presse du vivant de Massenet, l'étude du livret et de ses modèles littéraires ainsi qu'une analyse musicale veulent susciter la curiosité du lecteur en décrivant un ouvrage singulier et paradoxal, édifié sur les cendres fertiles d'un genre en voie d'épuisement.“ (Verlagswerbung)

\*OSWALD PANAGL, ‚Ist ein Wienerische Maskerad‘ und weiter nichts? *Sprachfärbung und lokales Milieu in den Wiener Musikdramen von Strauss–Hofmannsthal*, aus: Richard-Strauss-Blätter N.F. H. 42 (Dezember 1999), S. 79-90

Zu den Vindobonismen im *Rosenkavalier*, dem Vorspiel von *Ariadne auf Naxos* und *Arabella*, u.a. zum Partikelgebrauch (S. 82f.), zur Abstufung nach der sozialen Stellung der Figuren (S. 84f.), Gallizismen und Italianismen (S. 85f.), Namensvarianten und Anredeformen (S. 87f.) und zur Sprachskepsis als Konstante in Hofmannsthals Werk (S. 89f.)

TILMAN SCHLÖMP, *Gian Francesco Malipieros Musiktheater-Trilogie L'Orfeide* (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI: Musikwissenschaft, 188), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 1999, XII + 303 S. [7 Abb.]

Die von WOLFGANG RUF betreute Diss. (S. IX) bietet eine dramaturgisch-musikalische Analyse der *Sette canzoni* (S. 3-100), des *Orfeo* (S. 101-149) und der *Morte delle maschere* (S. 149-176). Die *Sette canzoni* werden als „abstraktes Situations-Theater“ (S. 12) charakterisiert; die Musik dient hier dazu, „eine erst später ausgedachte Situation zu intensivieren“ (S. 14). Der Text ist nach den Prinzipien der Montage (S. 29) aus Gedichten, vorwiegend des 15. Jhs, zusammengesetzt, die als Vorwand für die weitgehend autonome Musik dienen (vgl. „prétexte“ im Zitat von Prunières, S. 43; S., der alles, aber nicht immer ganz richtig übersetzt, schreibt „Anlaß“). Die Schachtelung der Kommunikationsebenen in *Orfeo* (Theater im Theater im Theater) wird als „satirische Darstellung einer Rezeption“ erklärt (S. 110). Auch hier verwendet Malipiero Gedichte aus Renaissance und Barock, das Rezitativ des Orfeo hat er allerdings hinzugedichtet (S. 117); in der Form des „recitativo parlato“ wirkt wohl das Vorbild des *Pierrot lunaire* (vgl. S. 147). [Nach den Regeln der ital. Verslehre sind quinari sdruccioli übrigens nicht „6silbig“ (S. 118), und der „Tanzcharakter“ resultiert weniger aus der „geraden Silbenzahl“ (ebd.) als aus der daktylischen Endung, die punktierten Rhythmus erzwingt.] Die musikalischen Analysen situieren Malipieros Kompositionen im Spannungsfeld zwischen Monteverdi und Strawinsky. – Der letzte Teil (S. 201-267) versucht ausgehend von M. PFISTER eine „kommunikationstheoretische Bestimmung“ der Dramaturgie der *Orfeide*. Daß der Gesang „von den jeweils anderen Figuren geflüsterlich überhört“ wird (S. 204), ist paradoxerweise kein opernspezifisches Phänomen: Für die Versform der Sprache im klassischen Drama gilt genau das gleiche. Der Figurenbezug des Gesangs, und damit auch der Kontrast zum Orchesterkommentar, scheint so noch markanter als von S. angenommen (S. 205). Malipiero und einige seiner Zeitgenossen suchen nun, wie S. mit Recht herausstellt, auch den Gesang auf eine kommentierende (episch vermittelnde) Funktion festzulegen und so die beiden Komponenten zu (re-)harmonisieren (S. 208); in der *Orfeide* wird der Gesang „von der Aufgabe, handlungsrelevante Informationen zu übermitteln, befreit“ (S. 213). „Literarische Einflüsse“ haben D’Annunzio, Maeterlinck und Pirandello ausgeübt (S. 214-225). Der Schlußabschnitt (S. 225-267) gibt eine willkommene Übersicht über Malipieros musikdramatisches Schaffen von *Elen e Fuldano* (1907-09) bis zur Trilogie *I Trionfi d’amore* (1929-1931). Ein wichtiger Beitrag zu einem der interessantesten italienischen Komponisten der ersten Hälfte des 20. Jhs.

MATHIAS SCHILLMÖLLER, *Maurice Ravels Schlüsselwerk L’Enfant et les Sortilèges. Eine ästhetisch-analytische Studie* (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI: Musikwissenschaft, 189), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 1999, 267 S.

Die von K. KÜSTER betreute Freiburger Dissertation möchte eine musikalische „Grammatik der *Sortilèges*“ bestimmen (S. 7) bzw. „mithilfe von *L’enfant [et les sortilèges]* ein Stilideal Ravels (...) sichtbar machen“ (S. 20). Das erste Kapitel (S. 27-53) illustriert die Bedeutung des Themas ‘Kindheit’ für Ravel anhand des Liedes *Noël des jouets*, des Zyklus *Histoires naturelles* und der Klavier- und Orchesterfassung von *Ma Mère l’Oye*. Ravel, so S., „verband Kindheit mit Einfachheit, Kleinheit, Tieren und Automaten. ‘Zauber’ entspricht der Wirkung dieser Welt, führt zu Klangmagie, künstlerischer Phantasie und bildet einen ‘Störfaktor’. Ihm gelingt es so, einfache Musik zu schreiben, die gleichzeitig schwierig ist“ (S. 50).

Das zweite Kapitel (S. 53-103) ist dem Libretto gewidmet. Aufgrund indirekter und später Zeugnisse nimmt S. an, Ravel habe den Text ausgehend von Anregungen Colettes selbst ausgearbeitet (S. 100f.), die wenigen brieflichen Zeugnisse der beiden Autoren (S. 57ff.) lassen allerdings nicht erkennen, daß er freier schaltete als Richard Strauss mit den Libretti Hofmannsthal. [Colette „begann“ übrigens „ihre Karriere“ mitnichten „als Tänzerin in den Pariser *Music-halls*“ (so S. 15); die Claudine-Romane (vgl. z.B. S. 55) sind wegen der Mitverfasserschaft Willy’s ein denkbar schlechtes Vergleichsobjekt, im übrigen gibt es in diesen Romanen (entgegen S. 71) keine Mutter-Instanz.] S. findet im Libretto „typische Eigenschaften des Märchens“ (S. 83), die freilich einigermassen vage bleiben, da er die moderne Märchenforschung nicht zur Kenntnis genommen hat. Angebliche Analogien des Textes zu

Kinderbüchern u.ä. in Ravels Besitz (S. 98f.) entbehren jeder Beweiskraft (man könnte ebensogut J. Vallés anführen, weil er einen Roman mit dem Titel *L'Enfant* geschrieben hat). Dem Resumé: „Der Text ist gleichzeitig Kindergeschichte und Parodie, Ausdruck kindlicher Phantasie und Spiegel des 'modernen' Kindes. Daneben liest er sich als Zauberstück besonderer Originalität, Psychodrama und Phantasmagorie“ (S. 103) wird man zustimmen.

Die musikalische Analyse trennt zwischen Makrostruktur (S. 105-154) und Mikrostruktur (S. 155-210), wobei fünf schon früher (S. 51f.) eingeführte kompositionstechnische Kategorien (*dépouillement, miniature, automate, grimace, sortilège*) aufgesucht werden (vgl. die Zusammenfassung, S. 208-210). Das Schlußkapitel (S. 211-250) betont gegen frühere Klassifizierungsversuche, „daß *L'Enfant* als individuelles, freies Opus verstanden werden muß, losgelöst von Gattungsschemata und vorgefertigten Ideen“ (S. 230).

SIGLIND BRUHN, *The Temptation of Paul Hindemith. Mathis der Maler as a Spiritual Testimony*, Stuyvesant, NY: Pendragon Press 1998, xvii + 419 S.

Die umfassende Studie vertritt eine klare These: „The opera may (...) be read as a parable in which the historical material serves as the theatrical plot line while Hindemith's own reading of the Temptation of Saint Antony accounts for the inner direction. Together, the two sources provide the building blocks with the help of which the composer explores his own inner conflicts, in an attempt to clarify his role as an artist in the face of fascism and the polarization of society. (S. 352)“ So wie sich Matthias Grünewald, der Maler des Isenheimer Altars, mit Antonius Eremita identifiziert habe, identifiziere sich Hindemith mit Grünewald wie mit Antonius; Hindemiths Entscheidung zu emigrieren wird mit der Entscheidung für ein Leben als Einsiedler in Beziehung gesetzt (aber ist das wirklich vergleichbar?). Zunächst werden die Biographien von Antonius, Grünewald und Hindemith skizziert (S. 3-63), der zweite Teil (S. 65-188) behandelt, was Frau BRUHN „The Hermit's Plight“ (das Dilemma, zwischen sozialem Engagement und einem kontemplativen Leben wählen zu müssen) nennt: Auf einen historischen Abriß (S. 67-77; erg. V. MERTENS, *Gregorius Eremita. Eine Lebensform des Adels bei Hartmann von Aue in ihrer Problematik und ihrer Wandlung in der Rézeption*, München 1978) folgt ein Überblick über die Einsiedler in der deutschen Literatur (S. 77-89; es fehlt ein Hinweis auf das *Freischütz*-Libretto, wo der Eremit eine größere Rolle spielt als in der Oper). Das Thema der Versuchungen des hl. Antonius wird durch Literatur (S. 90-107; neben Flaubert weniger bekannte span., angloam. und dän. Versionen, vgl. detaillierte Inhaltsangaben im Anhang, S. 359ff.), bildende Kunst (S. 107-125; vor allem zu den Quellen Grünewalds) und Musik verfolgt (S. 125-143; kurioserweise auch zwei Operetten, über die aber weiter nichts in Erfahrung zu bringen war), eine ikonologische Analyse des Isenheimer Altars (S. 145-188) schließt sich an. Die eingehende Analyse des Librettos (S. 191-239) verdeutlicht die zahlensymmetrische Komposition (S. 194-198), hebt die Parallelen zwischen den beiden sehr unterschiedlichen Protagonisten Mathis und Kardinal Albrecht hervor, die schließlich als Reinkarnationen der Erzeremiten Paul (Albrecht) und Antonius (Mathis) erscheinen, und geht abschließend (S. 232-239) anhand von Skizzen Hindemiths auf die Textgenese ein. Die szenische Umsetzung von Bildern des Isenheimer Altars wird (S. 216ff.) auf ihren Beitrag zum gedanklichen Gehalt des Librettos befragt, der interessante Aspekt des Medienwechsels kommt nicht zur Sprache. Der längste Abschnitt (S. 241-350) ist der musikalischen Analyse gewidmet.

## Das letzte

Gefunden in einer Korrekturfahne: statt J. KRISTEVA, *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*: „approche sémiologique“.

Nomina sunt consequentia rerum.

Und in *Kindlers Neuem Literaturlexikon* (Bd. 13, München 1991, S. 860) schreibt ein hochgeschätzter Kollege zu Rabelais: „(...) Gargantua [wird] so blöde, daß ihn der enttäuschte Vater zum Studium nach Paris schickt“ – eine Einladung, die Voraussetzungen für die Zulassung zum Hochschulstudium neu zu überdenken?

---

*Auflage: 400 Ex.*

**Anschrift:** Prof.Dr. Albert Gier, Universität Bamberg, Romanistik, D-96045 Bamberg, Tel. 0951/863-2145, Fax 0951/863-2146, e-mail [albert.gier@split.uni-bamberg.de](mailto:albert.gier@split.uni-bamberg.de)  
bzw. Mönchhofstr. 17, D-69120 Heidelberg, Tel./Fax 06221/402423