

BIBLIOGRAPHIEN

UMBERTO MANFERRARI, *Dizionario Universale delle opere melodrammatiche*, 3 Bde, Firenze 1954

eine Art italienisches Pendant zu STIEGERS Verzeichnis (geordnet nach Komponisten)

BRIGITTE REGLER-BELLINGER, *Internationales Musiktheater für Kinder und Jugendliche. Musikführer und Dokumentation zu 900 Opern, Operetten, Singspielen und Musicals sowie vielen anderen Formen*, ##### 1990, 532 S.

RISM. Répertoire International des Sources Musicales, *Info RISM* 9 (1998), Frankfurt/M.: Attika-Press-Verlag 1998, 74 S.

„Die Aufgabe des RISM, die weltweit überlieferten Quellen zur Musik umfassend zu dokumentieren, betrifft auch die Libretti“ (S. 9); eine entsprechende Zentralredaktion gibt es bisher allerdings nicht. Bei der RISM-Sitzung 1997 informierten einige Länderarbeitsgruppen über Libretti-Bestände und ihre Katalogisierung; fünf Referate sind hier veröffentlicht (auf englisch mit deutschem Résumé, oder umgekehrt), knappe Hinweise zu weiteren Ländern finden sich in der Vorbemerkung (S. 10f.). – In den USA (vgl. J. HOWARD, S. 15-29) wurden 1983-1992 die 11.380 Libretti der Albert Schatz-Collection in der Library of Congress katalogisiert (gearbeitet wurde mit Mikrofilmen); weitere Sammlungen konnten bisher nicht erfaßt werden, aber die (recht ausführlichen) Katalognotizen sind immerhin im Internet abrufbar: entweder unter <http://www.rism.harvard.edu/RISM/DB.html> oder über den Bibliothekskatalog der University of Virginia: <http://virgo.lib.virginia.edu/> [bietet knapp über 15.000 Einträge; aber die RISM-Homepage scheint mir benutzerfreundlicher]. – M. GENTILI-TEDESCHI (S. 34-44) informiert über Katalogisierungsvorhaben in Italien (ergänzend zu SARTORI) und geht dabei vor allem auf technische Probleme der Datenerfassung ein; die Datenbank SBN-Musica (mit über 200.000 Einträgen) ist im Internet unter <http://opac.sbn.it> zu finden (die von GENTILI-TEDESCHI angegebene Adresse <http://opac.sbn.it/Search.html> ist dagegen über meinen Internet-Zugang nicht erreichbar).

H. HERRMANN-SCHNEIDER (S. 45-53) weist anhand von Beispielen auf bisher nicht bibliographisch erfaßte Bestände in Tirol hin: „Hunderte von Libretti, zu Opern, Oratorien, Kantaten, Schuldramen – vor allem der Jesuiten, zu Volksschauspielen“, die „in verschiedenen Institutionen und bei Privatpersonen“ zu finden sind (S. 46). – G. TIMOSCHENKOWA (S. 54-60) stellt das „Haustheater“ der Grafen Scheremetew vor, das zwischen 1775 und 1797 ca. 70 Opere buffe und Opéras-comiques (in russischer Übersetzung) sowie russische komische Opern spielte; gedruckte Libretti lassen sich in sechs Bibliotheken in Moskau und St. Petersburg nachweisen. – Über den Stand der Katalogisierung von Libretti in den Bibliotheken der Tschechischen Republik orientiert Z. PETRÁŠKOVÁ (S. 61-63). – Eine Fragebogen-Aktion ergab für die Bibliotheken der Schweiz einen Gesamtbestand von ca. 3.300 Libretti, wobei allerdings die Zürcher Zentralbibliothek nicht berücksichtigt ist, von der offenbar keine Angaben zu erhalten waren (vgl. S. 64-66).

LIBRETTO-KATALOGE

MARCELLO DE ANGELIS, *Le cifre del melodramma. L'archivio inedito dell'impressario teatrale Alessandro Lanari nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Catalogo*, 2 Bde, Firenze: Giunta regionale toscana, La nuova Italia 1982

OTHMAR WESSELY, *Die ältesten Libretti der Bibliothek des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Wien* (Tabulae Musicae Austriacae, 13), Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1998, 584 S.

FORSCHUNGSBERICHTE

*ANNA VENCATO, *Rassegna di studi sul libretto d'opera*, *Lettere italiane* (2000), S. 282-317

Der gut informierte Forschungsbericht (der natürlich nur eine Auswahl der einschlägigen Publikationen behandeln kann, vgl. S. 282) überzeugt durch ausgewogene Urteile und zeigt auch neue Forschungsperspektiven auf; behandelt werden nacheinander Librettokataloge, Probleme der Libretto-Philologie (besonders wichtig, S. 285-289), Textausgaben, Lexikologisches, lit. Vorlagen (Dante, Tasso, Shakespeare, W. Scott u.a.); an Arbeiten zur Poetik und Geschichte der Gattung wird leider (fast) nur mein Libretto-Buch genannt. Es folgt (S. 301-317) eine exemplarische Übersicht zum it. Libretto des 17. Jhs [man vermißt z.B. V. KAPP, *Liebeswahn und Staatsräson in der Oper L'incoronazione di Poppea*, in: *Italia viva. Studien zur Sprache und Lit. Italiens. Fs. für HANS LUDWIG SCHEEL*, Tübingen 1983, S. 213-224; MEHLTRETTER, *Die unmögliche Tragödie*, vgl. hier 4,11; sowie einige Beiträge des Sammelbands *Claudio Monteverdi und die Folgen*, vgl. hier 5,14f.].

LITERARISCHE VORLAGEN NACH AUTOREN

PETER PETERSEN – HANS-GERD WINTER (Hrsg), *Büchner-Opern. Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 14), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 1997, 272 S.

Im einleitenden Beitrag (S. 6-31) geben die beiden Herausgeber einerseits einen Überblick über die (insgesamt 15) Büchner-Opern, die sie ermitteln konnten, und schlagen andererseits eine neue Definition der 'Literaturoper' vor: Dabei handle es sich um „eine Sonderform des Musiktheaters, bei der das Libretto auf einem bereits vorliegenden literarischen Text (Drama, Erzählung) basiert, dessen sprachliche, semantische und ästhetische Struktur in einen musikalisch-dramatischen Text (Opernpartitur) eingeht und dort als Strukturschicht kenntlich bleibt“ (S. 10). Als wesentliches Merkmal der Literaturoper wird im folgenden die 'Intertextualität' genannt: der Komponist antworte „mit seinem Partiturtext auf einen bereits vorhandenen literarischen Text“ (S. 12). Ein 'literarischer Text' ist nun freilich jedes Libretto, und wenn der Komponist mit der Vertonung beginnt, ist das Buch in der Regel auch 'vorhanden' (nachträgliche Änderungen und Kürzungen kommen bei 'Literaturopern' ebenso vor wie bei als Libretti konzipierten Texten). Der Begriff 'literarisch' wird von PETERSEN und WINTER jedoch nicht deskriptiv, sondern ästhetisch wertend gebraucht (ähnlich auch 'Intertextualität', vgl. das Urteil über H. Simons *Valerio* [1931]: es handle sich „nicht um eine intertextuelle Bezugnahme zwischen Oper und Komödie, sondern schlicht um ein Mißverständnis“, S. 21). Unausgesprochen scheint hinter ihrer Argumentation die traditionelle Vorstellung vom stümpernden Librettisten zu stehen, der komplexe literarische Texte auf die bloße Fabel reduziert; von 'Literaturopern' wollen sie offenbar dann sprechen, wenn die produktive Auseinandersetzung mit einer literarischen Vorlage ein anspruchsvolles Opernbuch hervorbringt. Während zunächst davon die Rede ist, daß die „sprachliche, semantische und ästhetische Struktur“ (eine Erläuterung dieser Kategorien wäre wünschenswert) im musikdramatischen Werk „kenntlich“ bleiben soll, heißt es im Zusammenhang mit Bergs *Wozzeck*, daß „nicht das Ergebnis der Auseinandersetzung eines Komponisten mit einer gewählten Vorlage zum Kriterium erhoben ist, sondern nur die Tatsache, daß diese Auseinandersetzung überhaupt stattgefunden hat“ (S. 29). Wenn ein Werk wie *Blind Man's Buff* von P. M. Davies (s.u.) in der Sicht der Autoren zumindest „an der Idee der Literaturoper partizipiert“ (S. 18), wird die geringe Trennschärfe des Begriffs offensichtlich; eine Gattungssystematik des Librettos (und der Oper) im 20. Jahrhundert wird mit einer solchen Definition der 'Literaturoper' ebensowenig anfangen können wie mit allen früheren Vorschlägen.

Es folgen (nach Skizzen zum Büchner-Bild der Germanistik, und speziell zu seinem Revolutionsverständnis) acht Opernanalysen: zu Th. Körner / P. Dessau, *Leonce und Lena*, 1978 (G. RIENÄCKER, S. 57-70; emphatisch-impressionistisch); P. M. Davies, *Blind Man's Buff*, 1972 (F. FRIEDRICHS, S. 71-103: Anlehnung an die Struktur des Court Masque; die Aufteilung des [gekürzten] Texts der Schlußszene aus *Leonce und Lena* auf nur zwei Sprecher, die Einfügung englischer Kinderreime etc. lassen ein neues Ganzes entstehen, dessen Thema die „Identitätssuche“ [S. 101] ist); K. Mickel / Fr. Schenker, *Die Gebeine Dantons*, 1991 (CH. SCHULZE, S. 105-130: „Die Kommunikation mit Büchner schlägt sich in der Radio-Oper auf der Ebene des ästhetischen Verfahrens, im Gestaltungsmodus nieder“ [S. 120]); B. Blacher / G. von Einem, *Dantons Tod*, 1947 (K. KAATZ, S. 131-167: die Oper, die den „Konflikt zwischen Danton und der Volksmasse“ [S. 138] in den Mittelpunkt rückt, sei „ein Beispiel kulinarischen Illusionstheaters“ [S. 155] und trage trotz „Umfunktionierung“ nach Kriegsende „die Gestaltungsmerkmale, die vom Nazismus erwünscht waren“ [S. 167]); A. Berg, *Wozzeck*, 1926 (P. PETERSEN, S. 169-188; demonstriert an musikalischen Beispielen die 'geschlossene' Form der Oper, im Gegensatz zur 'offenen' des Dramas); M. Gurlitt, *Wozzeck*, 1925 (K. WINKLER, S. 189-201: das „auf das Motiv des Leidens der Hauptfigur Wozzeck monothematisch ausgerichtete Libretto“ [S. 196] verzichtet darauf, das Geschehen aus den gesellschaftlichen Verhältnissen zu erklären); M. Fröhling / W. Rihm, *Jakob Lenz*, 1979 (D. Schmidt, S. 224-

243: zum Entstehungsprozeß [aufgrund des Briefwechsels von Librettist und Komponist] und zum Gattungsproblem, das aus der Adaptation eines erzählenden Textes für das Musiktheater resultiert; vgl. auch H.G. WINTER zur Deutung von Büchners Novelle, S. 203-223); K. Harnisch / Fr. Schenker, *Büchner*, UA 1987 (P. PETERSEN / H.-G. WINTER, S. 245-270: u.a. zur „epischen Ausrichtung“ (S. 250) der Dramaturgie und musikalischen Gestaltung, und kritisch zur Funktionalisierung der historischen Figur Büchner im Sinne einer revolutionären Fortschrittsideologie).

KLAUS LEY (Hrsg.), *Flauberts Salammbô in Musik, Malerei, Literatur und Film. Aufsätze und Texte*, Tübingen: Gunter Narr 1998, XVI + 438 S.

Der gehaltvolle Band geht auf eine von der Werner Reimers-Stiftung (Bad Homburg) geförderte Tagung im Frühjahr 1996 zurück. Acht der vierzehn Beiträge befassen sich mit der Oper (zwei weitere gelten dem Tanztheater: L.M. KOLDAU, *Hehre Priesterin und stolze Primadonna: Das Ballett Salammbô von Lorenzo Viena und Paolo Giorza*, S. 90-107; L. SCHWIETZ, *Trieb, Antagonismus und Tat – Einige vorläufige Bemerkungen zu Heinz Tiessens Tanzdrama Salambo op. 34*, S. 178-188); hinzu kommt ein stattlicher Textteil (S. 251-436), der alle besprochenen Libretti bequem zugänglich macht (französische und italienische Texte im Original, Mussorgskis Fragment und B. Borosanoffs bulgarisches Libretto *Salambo* [Musik W. Stojanoff, UA 1940] in deutscher Übersetzung).

H. SCHNEIDER (*Die kompositionsgeschichtliche Stellung der Salammbô (1890) von Ernest Reyer*, S. 51-89), weist nach, daß das Libretto von Camille du Locle (das weitgehend einem Entwurf Flauberts folgt, S. 54) die Nähe zum Grand Opéra sucht (S. 57), während Reyers „individuelle Textdeklamation“ (S. 59) diese Vorgabe transzendiert: Es zeigt sich, „daß Reyer geschlossene Nummern nicht völlig mied, die Strophen aber nicht in regelmäßigen Perioden vertonte und, wenn der Textinhalt dafür eine Rechtfertigung gab, nicht an der tonalen Einheit festhielt“ (S. 64). Über Reyers Verhältnis zu Wagner geben die Kritiken der Uraufführung von *Salammbô* (vgl. S. 69f.) und Äußerungen des Komponisten selbst Aufschluß (S. 70ff.); Reyers Bedeutung liege darin, daß er gegenüber dem herrschenden Wagnerismus seine Selbständigkeit bewahrt habe (S. 76). – Ein Exkurs (S. 84-89) stellt die *Salammbô*-Parodie des Guignol [Lyoner Marionetten-Theater] von A. Chanay vor, vgl. den Text (S. 320-341). [Wenn SCHNEIDER resumiert: „Guignol (...) bedauert, nicht den Namen des Generals Cambronne zu tragen“ (S. 86f.), wird die Pointe verfehlt: Guignol möchte Pal-Havas gern mit dem ‘mot de Cambronne’ – merde – antworten können, vgl. S. 337.]

A. BENINI (*Una Salammbô perduta: quella di Antonio Ghislanzoni*, S. 109-119) zeichnet aufgrund der Korrespondenz Ghislanzonis mit dem Verlag Ricordi die langwierige Entstehungsgeschichte des Librettos nach, das der Autor zunächst (1874) für Petrella konzipierte; er nimmt an, der Text sei später (UA 1886) von N. Massa vertont und (mit Zustimmung Ghislanzonis) unter dem Namen A. Zanardinis veröffentlicht worden. K. LEY (*Salammbô als Oper. Der Roman als Gegenstand musikalischer Komposition*, S. 253-283, speziell S. 271-283) sucht ausgehend von dem Ghislanzoni / Petrella-Vorhaben eine verbreitete Fehlinformation zu erklären: Nach Petrellas Tod seien die Entwürfe der *Salammbô*-Oper (u.a. der vollständig komponierte erste Akt) zunächst V. Fornari (1848-1900) zur Vollendung übergeben worden, der sich ein neues Libretto von E. Palermi habe schreiben lassen [aber ist es vorstellbar, daß der erste Akt, der doch erhalten bleiben sollte, vollständig neu textiert wurde?]; Anfang 1884 sei die Oper weitgehend vollendet gewesen, aber nicht aufgeführt worden. Da 1881 in Neapel und 1883 in Florenz die Oper *Zuma* von Fornari (Text von G. Cammarano) aufgeführt worden war, seien beide Titel zu *Zuma e Salammbô* vermengt worden [aber ist es vorstellbar, daß sich die Chronisten derart über eine offenbar durchaus erfolgreiche Oper täuschten, die in der zeitgenössischen Presse ausführlich besprochen worden war und deren gedrucktes Libretto leicht erreichbar gewesen sein dürfte?].

H.C. JACOBS (*Zur Flaubert- und Bouilhet-Rezeption in zwei italienischen Opern: Salammbô von Nicolò Massa und Melenis* [UA 1912] von Riccardo Zandonai, S. 120-133) vergleicht die Libretti mit ihren Vorlagen (Flauberts Roman bzw. der Versdichtung *Melœnis* von Flauberts Jugendfreund Bouilhet); das Fazit „Der formalen wie inhaltlichen Komplexität der Vorlagen werden beide Libretti in keiner Weise gerecht. Auch hinsichtlich ihrer literarischen Qualität reichen sie bei weitem nicht an die der französischen Texte heran“ (S. 133) scheint der Vertonbarkeit als wichtigster Eigenschaft eines Librettos zu wenig Rechnung zu tragen. [Wenn Zanardini Flauberts Eunuchen durch Priesterinnen ersetzt, dann wohl nicht, um „vermeintlich Anstößiges“ zu beseitigen (so S. 125), sondern weil er die Frauenstimmen als Gegengewicht zum Chor der Söldner benötigt.]

R.EMANS, *Die Salammbô-Oper von Franco Casavola* [1891-1955] / *Emidio Mucci* (1948) (S. 134-152): Muccis Libretto reduziert den Roman fast ganz auf die Liebesszenen (vgl. S. 141) und wirkt dadurch neben Flauberts „riesenhaftem Ölgemälde“ wie eine „Schwarzweißzeichnung“ (S. 144); die „Bildhaftigkeit“ seiner Musik prädestiniere Casavola eher zum Filmkomponisten als zum Musikdramatiker (S. 147). Dagegen tritt bei Mussorgski (M.L. MAINTZ, *Orient als Unterhaltung? – Zu Modest Petrowitsch Mussorgskis Opernfragment Salambo* [1863-1866], S. 153-162) die Liebesbeziehung ganz in den Hintergrund, an Salammbôs Geschichte wird „ein wesenhaftes Verbundensein von Held und Volk“ (S. 161) exemplifiziert, das auf die späteren Werke des Komponisten (speziell auf *Boris Godunow*) vorausweist. – Z. ANDREEVA (S. 163-177) stellt *Die Oper*

Salambo von Wesselin Stojanoff [1940] vor, die erste Adaptation eines ausländischen Stoffes in der kurzen Geschichte der bulgarischen Oper [vgl. auch M. KOSTAKEVA zum bulgarischen Libretto, in MGG² Bd. 5, Sp. 1228-1230]; der Beitrag bietet Hinweise zur Rezeption, eine ausführliche Inhaltsangabe und Bemerkungen zur Musik.

M. MÖLLER, *Flauberts Roman als nachwagnersches Musikdrama – Die Oper Salambo* [UA 1920] von Aline Sanden und Lukas Böttcher (S. 189-197): Das Libretto „schildert im exotischen Rahmen die Innenwelt einer zum Scheitern verurteilten erotischen Beziehung“ (S. 191); Vorbild war (neben *Elektra* und *Salome* von Richard Strauss) vor allem *Tristan und Isolde* (S. 192). Auch der Komponist orientiert sich vor allem an Wagner, die „Schwächung des tonalen Zentrums“ (S. 196) ist jedoch auf Einflüsse des Impressionismus (Debussy) zurückzuführen. – J. COBB BIERMANN (*Josef Matthias Hayers Opernvertonung von Flauberts Salammbô* [1929], S. 198-222) insistiert zunächst auf der „weitestgehenden Treue“ des Librettos (von Bruno Hauer) zur Romanvorlage (S. 200) und stellt dann J.M. Hayers musikalische Theorie, vor allem die (unabhängig von Schönberg entwickelte) Zwölftontechnik vor. Die kultisch-religiösen Aspekte des Stoffes waren dem Komponisten wichtiger als die „zaghaft“ behandelte Liebesgeschichte (S. 221). [Übrigens ist der Mitschnitt der Uraufführung von Hayers *Salambo* (1983 in Wien, Dirigent L. Zagrosek) kürzlich auf CD erschienen: Orfeo C 493981A.]

K. LEYS Einleitung zum Textteil handelt nicht nur von V. Fornaris Phantom-Oper (s.o.), sondern analysiert auch (S. 253-271) Flauberts Libretto-Entwurf vor dem Hintergrund des Romans und zeitgenössischer (deutscher) Kritiken. Der „Antagonismus von Sublimem und Groteskem“ (S. 264), der im Sinne Flauberts unaufgelöst hätte stehenbleiben sollen, wird freilich in allen Opern-Adaptationen von Dramen Victor Hugos stark abgemildert oder beseitigt (auf Kosten des Grotesken); insofern wäre zu fragen, ob Flauberts Projekt innerhalb der Grenzen der zeitgenössischen Opernästhetik überhaupt zu realisieren gewesen wäre.

GIUSEPPE MONTEMAGNO, „Cose grandi, e non mai rappresentate.“ *Fonctions et enjeux de la réception de Carlo Gozzi dans les livrets d’opéra au début du XX^e siècle*, in: *Interculturalité, intertextualité: les livrets d’opéra (fin XIX^e–début XX^e siècle)*. Colloque international Université de Nantes, Centre International des Langues, 3 et 4 mai 2002, coordonné par WALTER ZIDARIC, Nantes: CRINI – Université de Nantes [2003], S. 41-57

Zu den *Turandot*-Opern von Busoni und Puccini, Prokofjews *Liebe zu den drei Orangen* und Casellas *Donna serpente* (1932).

BRUNA DONATELLI, *Les drames de Hugo et les livrets d’opéra italiens*, in: *Le rayonnement international de Victor Hugo*, ed. par FRANCIS CLAUDON, New York etc.: Peter Lang 1989, S. 27-35

KLAUS KANZOG und HANS-JOACHIM KREUTZER (Hrsg.), *Werke Kleists auf dem modernen Musiktheater*, Berlin: Erich Schmidt 1977, 210 S.

JEROME MITCHELL, *The Walter Scott Operas. An Analysis of Operas on the Works of Sir Walter Scott*, University of Alabama Press 1977, 415 S.

E. INASARIDSE, *Schiller und die italienische Oper. Das Schillerdrama als Libretto des Belcanto*, Frankfurt/M. etc. 1989

PHYLLIS HARTNOLL (Hrsg.), *Shakespeare in Music*, London 1964

EDWARD R. HOTALING, *Shakespeare and the Musical Stage. A Guide to sources, studies, and first performances*, Boston 1990

Tasso. La musica, i musicisti, a cura di M.A. Balsano e Th. Walker (Quaderni della Rivista italiana di musicologia, 19), Firenze: Olschki 1988, IX + 215 S.

Vergil

K.-D. KOCH, Die *Aeneis* als Opernsujet. Dramaturgische Wandlungen vom Frühbarock bis zu Berlioz, Kostanz 1990

EMILIO SALA, *Vigny source de l'opéra romantique italien: le cas de La maréchale d'Ancre*, aus: *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 98 (1998), S. 485-494

1837 erschienen gleich drei italienische Übersetzungen von *La maréchale d'Ancre* (1831); Opernadaptationen von Vignys Drama wurden 1839 in Padua (Text Giovanni Prati, Musik Alessandro Nini) und 1847 in Neapel aufgeführt (*Eleonora Dori*, Text Salvatore Cammarano, Musik Vincenzo Battista; wenig erfolgreich). Beide Librettisten passen die Vorlage den Konventionen der italienischen Oper ihrer Zeit an und gelangen z.B. abweichend von Vigny zu ähnlichen Lösungen für das obligatorische große Finale (S. 489f.). Vignys Drama weist andererseits selbst eine starke Affinität zur romantischen Oper auf (S. 491f.), so scheint der letzte Auftritt der Titelheldin von vornherein auf die Abfolge Cantabile – Cabaletta angelegt (S. 491f.).

STOFFVORLAGEN

Allgemeines

ALBERT GIER, *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

ALBERT GIER, *Oper*, in: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, hrsg. von W. BREDNICH, Bd 10, Lieferung 1, Berlin – New York: de Gruyter 2000, Sp. 272-281

ERIC M. MOORMAN & WILFRIED UITTERHOEVE, *Lexikon der antiken Gestalten. Mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik*, Stuttgart 1995, 752 S.

DANIELLE PORTE, *Roma diva. L'inspiration antique dans l'Opéra. L'histoire romaine dans les œuvres de 1800 à nos jours*, Paris: Belles lettres 1987

Armida

Armida, a cura di CHARLES S. BRAUNER (I libretti di Rossini, 7), Pesaro: Fondazione Rossini 2000, CXXIV + 600 S.

In der verdienstvollen Reihe der Libretto-Facsimilia zu Opern Rossinis stellt dieser Band insofern einen Sonderfall dar, als er Giovanni Schmidts *Armida*-Text (1817) nicht mit seinen Vorlagen, sondern mit der Tradition italienischer *Armida*-Libretti im allgemeinen konfrontiert, die hier durch neun Opern (je eine von 1639, 1707 und 1760, fünf von 1770-1775, eine von 1802) und ein Ballett (Luigi Henry, *Armida e Rinaldo*, Neapel 1811) repräsentiert wird. Die Auswahl erklärt sich aus der besonderen stoffgeschichtlichen Filiation der *Armida*-Opern: Natürlich kannten die Librettisten wie jeder gebildete Italiener des 17./18. Jhs Tassos Epos *La Gerusalemme liberata*. Trotz vielen Unterschieden im Detail bleiben die Grundzüge seiner *Armida*-Geschichte in den Opernbearbeitungen konstant, Abweichungen sind so naheliegend oder werden so rasch konventionalisiert, daß in vielen Fällen nicht zu entscheiden ist, ob ein Bearbeiter ein Handlungselement selbständig neu erfunden

oder aus älteren Libretti übernommen hat. Schmidt erwähnt in seinem Vorwort (vgl. S. 562) Henrys Ballett; daß er auch Opernbearbeitungen des Stoffes kannte, ist anzunehmen, läßt sich aber nicht beweisen.

Aus der umfangreichen stoffgeschichtlichen Einleitung (S. XI-CXXIV) geht hervor, daß BRAUNER ca. 100 Armida-Opern bis 1800 sowie sieben spätere ermitteln konnte (S. XI; meine eigene Liste ist mit 117 Werken geringfügig umfangreicher, vgl. A. GIER, *Ecco l'ancilla tua... Armida in der Oper zwischen Gluck und Rossini (mit einem Seitenblick auf Antonín Dvořák)*, in: Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jhs, hg. von A. AURNHAMMER, Berlin – New York 1995, S. 643-660); 41 hat er eingehend analysiert: 7 für das 17. Jh., 9 von 1700 bis 1769, 22 von 1770 bis 1799, 3 von 1800 bis 1802. Als Bezugspunkt für Schmidt dürften lediglich die seit 1770 entstandenen Libretti in Frage kommen, zwischen denen komplexe Abhängigkeitsverhältnisse bestehen (vgl. die Schemata S. LIV und LVI).

Im 18. Jh. enden fast alle Libretti mit der ohnmächtigen Wut der verlassenen Armida, während im 17. Jh. die spätere Versöhnung der Liebenden (wie bei Tasso) häufiger zu sein scheint (vgl. S. CXVI-CXXIV). Das Problem des tragico fine bedarf differenzierter Betrachtung: BRAUNER stellt sehr zu Recht fest, daß Rinaldos Rückkehr zum Kreuzfahrerheer und Absage an die heidnisch-dämonische Frau so etwas wie ein glückliches Ende darstellt (S. CXXI). Freilich wird in der zweiten Hälfte des 18. Jhs die ursprüngliche Negativfigur Armida zunehmend positiv, als starke, (auch erotisch) selbstbestimmte Persönlichkeit gewertet – vielleicht liegt hier der Grund für die Armida-Mode im letzten Drittel des 18. Jhs, zu deren Ursachen sich BRAUNER nicht äußert? [Untersuchungen von INGRID SIMSON (Berlin) haben lt. brieflicher Mitteilung ergeben, daß es etwa gleichzeitig auch eine Antigone-Mode gibt; beide Phänomene sollten einmal im Zusammenhang untersucht werden.] Daß die Versöhnung und Heirat Armidas und Rinaldos in den späteren Opern nicht gezeigt wird, mag in der Tat damit zusammenhängen, daß diese Versöhnung bei Tasso auf die Eroberung Jerusalems durch die Christen folgt (vgl. S. CXXIII); eine entsprechende Szene würde nicht nur gegen das aristotelische Gebot der Einheit von Raum und Zeit verstoßen, vorher müßte auch der Kampf um Jerusalem, sicher mit großem szenischem Aufwand, dargestellt werden. Im übrigen reiht sich Armida neben Circe, Ariosts Alcina u.a. in die Reihe der Opera seria-Zauberinnen ein, deren Liebesgeschichten stets unglücklich ausgehen; möglicherweise stand daher im 18. Jh. schon die Erwartungshaltung des Publikums einem lieto fine entgegen.

BRAUNERS Studie und die facsimilierten Texte sind nicht nur den Rossini-Forschern und -Liebhabern willkommen, sondern werden auch für stoffgeschichtliche und literarhistorische Untersuchungen (z.B. zur Tasso-Rezeption) von großem Nutzen sein. [Vgl. auch La Gazzetta 11 (2001), S. 32-34.]

DÖRTE SCHMIDT, *Armide hinter den Spiegeln. Lully, Gluck und die Möglichkeiten der dramatischen Parodie*, Stuttgart – Weimar: Metzler 2001, X + 331 S.

Die Bochumer Habilitationsschrift (1997) setzt an bei Glucks schwer erklärlicher Entscheidung, „in den 70er Jahren des 18. Jhs ein fast hundert Jahre altes, immer wieder heftig diskutiertes Libretto nahezu unverändert“ zu komponieren (S. V). Frau SCHMIDT findet einen (zumindest auf den ersten Blick) überraschenden Zugang zu diesem Problem: „Von den dramatischen Parodien über Lullys und Quinaults *Armide* aus gelangt man sozusagen auf produktiven Umwegen durch die Geschichte der Tragédie lyrique im späten 17. und 18. Jahrhundert. Es läßt sich so eine bis zu den ersten Reaktionen auf Lullys und Quinaults *Armide* zurückreichende Geschichte schreiben, die es erlaubt, Glucks Neukomposition als ein Experiment zu verstehen, in dem der Komponist aus den Verfahrensweisen der transformierenden Projekte seiner Zeit künstlerischen Nutzen für sein eigenes dramatisches Vorgehen zieht. (S. 23)“

Nach einer Einleitung (S. 1-24), die u.a. auf GENETTES Parodie-Konzept rekurriert (S. 13ff.), werden zunächst (S. 25-80) „die ersten dramatischen Parodien im Kontext der Privilegienstreitigkeiten der Pariser Theater unter Ludwig XIV.“ behandelt [zu Dancourts *Renaud et Armide* (S. 29-36) vgl. jetzt auch JOHN S. POWELL, *The opera parodies of Florent Carton Dancourt*, Cambridge Opera Journal 13 (2001), S. 87-114]; das Théâtre Italien wendet die Opernhandlung zur Komödie (vgl. S. 44). *Armide* wird häufiger als andere Werke Lullys parodiert, weil diese Oper als „Paradigma für die neue Gattung“ betrachtet wurde (S. 60, vgl. auch S. 71). Im Jahrmarktstheater wandeln sich die Parodien Anfang des 18. Jhs von „der Komödie mit Musikeinlagen in eine musikdramatische Form“ (S. 75), die ganz oder überwiegend gesungene *Comédie en vaudevilles*.

In den Parodien des Nouveau Théâtre Italien (seit 1716, dazu S. 81-151) übernimmt meist Arlequin die Rolle des Protagonisten. Die Wiederaufnahmen von *Armide* 1724, 1745 und 1761 ziehen jeweils Parodien nach sich, die auch die literatur- und theaterästhetischen Debatten über Quinaults und Lullys Werk spiegeln (vgl. z.B. zum durch die Umwertung der Figur Armide problematisch gewordenen vierten Akt, S. 98ff.). [Zur Gegenüberstellung Renauds als des „personifizierten Ideals“ und Arlequins, dessen Eigenschaften „aus der Wahrnehmung der Verhaltensweisen von Menschen herausgefiltert“ seien (S. 116), ist daran zu erinnern, daß Komisches und Niedriges in älterer Literatur mindestens ebenso stark stilisiert erscheint wie Erhabenes.] Auch Eingriffe in die originale Werkgestalt (zu Francœurs Fassung von *Armide*, 1761, vgl. S. 134f.) hinterlassen ihre Spuren in den Parodien.

Besondere Aufmerksamkeit wird Favarts Opéra-comique *Cythère assiégée* (UA Brüssel 1748) gewidmet (S. 153-214), einer nicht explizit als solcher bezeichneten *Armide*-Parodie; hier fehlt Armides berühmter Monolog vor dem schlafenden Renaud, da der innere Kampf der Zauberin zu einem Duell zwischen Olgar und der Nymphe Daphné veräußert wird (S. 169ff; in der Pariser Fassung von 1754 „kehrt der Konflikt wieder in die Verantwortung der Protagonisten der Handlung zurück“, S. 179). In Wien, wo *Cythère assiégée* 1757 (als Vaudeville-Komödie) und 1759 (mit von Gluck komponierten *Airs nouveaux*) aufgeführt wurde (S. 183ff.), war Lullys *Armide* als Bezugspunkt nicht auf dem Spielplan präsent; das Parodie-Verfahren war somit „nicht mehr in erster Linie bedeutsam für die Rezeption der Werke, sondern vor allem für ihre Herstellung“ (S. 193). In diesen Kontext gehört auch Traettas Vertonung von Migliavaccas *Armida*-Libretto (1761) auf der Grundlage von Durazzos italienischer Prosa-Bearbeitung von Quinaults Text (S. 194ff.). Glucks (nahezu) unveränderte Neuvertonung des französischen Librettos wird (S. 219-251) als „kompositorisches Experiment“ gedeutet: Die Übertragung von „Diderots wirkungsorientierter Poetik des Theaters auf die Oper“ (S. 231) bedeutet die „Veränderung des Kommunikationssystems vom höfisch-absolutistischen in ein aufgeklärt-bürgerliches“ (S. 229); folglich gilt es, „die dramatische Gestalt“ nicht „durch Reflexion zu erschließen, sondern durch emotionales Erfassen“ (S. 229f.). Als „Gegenprobe“ werden zuletzt die Parodien der *Armide* Glucks analysiert (S. 252-287). Die Fruchtbarkeit des Ansatzes, die „künstlerischen Schaffensprozesse der Aufklärung“ aus den „Erkenntnisformen der theoretischen Auseinandersetzungen der Zeit“ zu erklären (S. 212; vgl. S. 287), stellt das Buch eindrucksvoll unter Beweis.

Commedia dell'arte

BERNARD JOLIBERT, *La Commedia dell'arte et son influence en France du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris – Montréal: L'Harmattan 200, 126 S.

DIRK RABIEN, *Die komische Figur in den neueren Opern und die Commedia dell'arte*, Diss. FU Berlin 1973, 242 S.

Francesca da Rimini

MARIATERESA DELLABORRA, Galeotto fu il libro [...]. Francesca da Rimini „entre“ *tragédie, opéra* „et“ *drame lyrique*, in : *Interculturalité, intertextualité: les livrets d'opéra (fin XIX^e – début XX^e siècle)*. Colloque international Université de Nantes, Centre International des Langues, 3 et 4 mai 2002, coordonné par WALTER ZIDARIC, Nantes: CRINI – Université de Nantes [2003], S. 59-82

Kennt (S. 81f.) 20 musikalische Gestaltungen der Episode aus Dantes *Commedia*, zuzüglich 12 Vertonungen von Romanis Libretto (vgl. S. 59n; REISCHERT, vgl. hier 9,13f., verzeichnet 63 Werke, allerdings fehlen bei ihm drei der von DELLABORRA genannten Titel); fünf Libretti und ein Schauspiel (von F. Romani 1823 über Ghislanzoni, Barbier und Carré [für A. Thomas], M.I. Tschaikowski [für Rachmaninow] und Tito Ricordi nach D'Annunzio [für Zandonai]; zum Drama von Francis Marion Crawford schrieb G. Pierné eine Bühnenmusik, wie Frau DELLABORRA richtig vermerkt [S. 74]; unbegreiflicherweise bezeichnet sie den Schauspielertext dennoch als „livret“ [ebd.]) werden mit ausführlichen Zitaten vorgestellt.

Don Juan

ANDREA PERRUCCI, *Il convitato di pietra* [Druck Napoli 1690] a cura di ROBERTO DE SIMONE e MARIO BRANCACCIO, Torino: Einaudi 1998, 166 S.

STEFAN KUNZE, *Don Giovanni vor Mozart. Die Tradition der Don Giovanni-Opern im italienischen Buffa-Theater des 18. Jhs*, München: Fink 1972, 216 S.

G. MACCHIA, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Torino: Einaudi ²1978 [nuova ed. Milano: Adelphi 1991]

RENATO RAFFAELLI, *Variazioni sul Don Giovanni. Mozart, Molière, Scott, Shakespeare e il folclore*, Urbino: QuattroVenti 1990

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), bedeutete 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 Giovannis Höllensturz hat daher nichts Überraschendes.

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 getäuscht wird, ist als eine Art *contrappasso* zu verstehen (S. 100).

*RENATO RAFFAELLI, *Don Giovanni tra filologia e psicanalisi*, *Lares. Rivista trimestrale di studi demoetnoantropologici* 65 (1999), S. 261-267

Rezension einer Textedition (Andrea Perrucci, *Il convitato di Pietra* [¹1678; die Ed. folgt dem Druck Neapel 1690], a cura di R. DE SIMONE, Torino: Einaudi 1998, 166 S.) und eines Sammelbandes (*Il vampiro, don Giovanni e altri seduttori*, a cura di A. NEIGER, Atti del Convegno (Torino, 21-22 febbraio 1994), Bari: Dedalo 1998, 441 S.). Die grundsätzliche Kritik an psychoanalytischen Interpretationen (S. 264-266) zeigt sehr deutlich, daß aufgrund der divergierenden Erkenntnisinteressen eine Verständigung zwischen den Disziplinen unmöglich ist: Ein Psychoanalytiker wird (von seinem Standpunkt aus zu Recht) RAFFAELLIS philologische Einwände für irrelevant halten. Das Sinnvollste wäre eine friedliche Koexistenz in Form wechselseitigen Ignorierens, was allerdings durch die immer härteren akademischen Verteilungskämpfe um schwindende finanzielle Mittel nicht erleichtert wird.

*RENATO RAFFAELLI, *Il primo Don Giovanni*, aus: *Teatro dell'Opera. Don Giovanni*, Ancona: Transeuropa 2002, S. 43-65

Resumiert die Ergebnisse seiner früheren Studien zum Ursprung der Sage (ein Lebender darf nicht von den Speisen der Toten essen; vgl. hier 7,16), zur ersten Don Giovanni-Oper von Filippo Acciaiuoli und Alessandro Melani (UA Rom 1669, vgl. ebd.), und zur Interpretation von Mozarts / Da Pontes *Don Giovanni* (vgl. hier 7, 22; 8,24f.).

*Revue Belge de Philologie et d'histoire – Belgisch Tijdschrift voor filologie an geschiedenis 76 (1998), Heft 3: [Schwerpunktthema] *Don Giovanni en prose. Huit études intersémiotiques sur le récit musical*, S. 649-791

Das Themenheft bietet sieben intermediale Lektüren zu romantischen und modernen Erzähltexten, die von einer Einleitung des Herausgebers und einem Beitrag zur Theorie der Beziehungen zwischen Literatur und Musik eingerahmt werden. – In seiner Einleitung (S. 649-666) unterscheidet JAN HERMANN zwischen narrativer *mise en abyme* und *mise en extase* der Oper Mozarts („quand l'opéra devient le *prétexte* d'un discours philosophique ou esthétique sur la puissance de la musique“, S. 650). Nach der Repräsentation des Mythos im (dramatischen) Text, des Textes auf der Bühne und des Librettos in der Musik (vgl. S. 652; 661) stellt die Repräsentation der Oper im narrativen Text eine vierte Vermittlungsstufe dar; dabei ergibt sich das Paradox, daß die Literatur ihre eigene Unfähigkeit, den Gehalt der Musik zu erfassen, *sagt*: „L'intérêt se déplace de l'essence donjuanesque, encore fondatrice en poésie, à l'écriture même et à l'impossibilité qu'elle éprouve à accueillir, à *comprendre* Don Juan“ (S. 660). – Im ersten Beitrag (*Le Don Juan d'E.T.A. Hoffmann et le frisson du fantastique*, S. 668-678) liest JAN HERMAN E.T.A. Hoffmanns Novelle als „histoire de la genèse d'une lecture“ (S. 671): Der Mozarts Oper deutende Essai stehe in Widerspruch zu der phantastischen Erzählung, die ihn einrahme: Im Essai werde der Sinn der Oper allein durch die Musik offenbart (und sei daher nicht durch Sprache mitteilbar), in der Erzählung enthülle Donna Anna das Geheimnis mittels der Sprache (S. 676). – HÉLÈNE SERVAES, *Emmeline d'Alfred de Musset, un pré(-)texte musical* (S. 679-685; die Heldin der Novelle verweigert sich der Realität, und damit der sprachlichen Kommunikation; sie bevorzugt die Musik, weil diese keinen referentiellen Bezug zur außermusikalischen Wirklichkeit hat, S. 683). – CLARA VAN DEN BROEK (*Le Château des Désertes de Georges Sand, cours de jeu dramatique*, S. 687-708) geht aus von George Sands Theaterkonzeption, die in flagrantem Gegensatz zu Diderot (aber in Einklang mit Theoretikern der Romantik) den Gegensatz zwischen *être* und *paraître* negiert (S. 690-700). Célio, der Protagonist des Romans, vermag den Verführer überzeugend zu spielen, sobald er sich seiner Liebe zu Cécilia bewußt wird (S. 704f.): „Il ne s'agit plus de tromper, il s'agit de se découvrir à travers l'art“ (S. 706). [Zu den frühen *Don Giovanni*-Aufführungen in Paris (S. 681) vgl. B. CANNONE, *La réception des opéras de Mozart dans la presse parisienne (1793-1829)*, Paris 1991]. – GEERT MISSOTTEN (*A écouter: Ou bien... ou bien, l'œuvre musicale de Kierkegaard, sous la baguette de Don Giovanni*, S. 709-725) sucht die 'Musikalität' von Kierkegaards Schreibweise nachzuweisen (S. 710-715), bestimmt das Verhältnis Don Giovannis zu Faust („si Don Juan est du côté de la musique et de la sensualité, à Faust, par contre, appartiennent la parole et l'esprit“, S. 716; man hätte es sich fast gedacht) und Johannes (Kierkegaards fiktiver Tagebuch-Schreiber sei ein 'intensiver', Don Juan dagegen ein 'extensiver' Verführer, S. 717). – MACHTELD CASTELEIN, *Au nom du Père et du Fils: Pierre Jean Jouve entre Statue de Pierre et Don / San Juan* (S. 727-744). – GEERT MISSOTTEN, *L'écriture et la vie dans l'instant: Marcel Jouhandeau et Don Giovanni* (S. 745-754; die Erzählung *Don Juan* „s'inscrit dans un réseau de textes qui nécessite une lecture plurielle, à la fois ouverte et hermétique“). – HÉLÈNE SERVAES, *Les grands moments d'un chanteur, ultime séduction de burlador* (S. 755-761; die Novelle von Louis-René des Forêts zeige, daß die Titelrolle in Mozarts *Don Giovanni* durch zahllose Interpretationsversuche immer rätselhafter und schließlich uninterpretierbar geworden sei [S. 758]; Molière sei nicht mehr fähig, Don Giovanni auf der Bühne zu verkörpern, weil für ihn der absolut gesetzte Gesang radikal von der Sprache geschieden sei).

C. RUSSELL, *The Don Juan Legend before Mozart. With a Collection of Eighteenth-Century Librettos*, Ann Arbor: University of Michigan Press 1993

MARCELLO SPAZIANI, *Don Giovanni. Dagli scenari dell'arte alla „Foire“*. *Quattro studi con due testi forains inediti e altri testi italiani e francesi*, Roma: Ed. di Storia e Letteratura 1978, 195 S.

Griselda

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).

Iphigenie

CESARE QUESTA – RENATO RAFFAELLI, *Mutazioni di Ifigenia*, in: C.Q., *Il ratto dal seraglio. Euripide Plauto Mozart Rossini*, nuova ed. Urbino: QuattroVenti 1997, S. 151-187

Liebe zu den drei Orangen

CHR. GOLDBERG, *The Tale of the Three Oranges* (FF Communications, 263), Helsinki 1977, 268 S.

Matrone von Ephesos

CHARLES DIBDIN (1745-1814), *The Ephesian Matron*. Einakter

Medea

JENS MALTE FISCHER, „*Die Wahrheit des weiblichen Urwesens*“. *Medea in der Oper*, in: Tragödie. Idee und Transformation, hrsg. von HELLMUT FLASHAR (Colloquium Rauricum, 5), Stuttgart – Leipzig 1997, S. 110-121

Stellt Francesco Cavallis *Giasone* (Text G.A. Cicognini, 1649), Marc-Antoine Charpentiers *Médée* (Text Th. Corneille, 1693) und Luigi Cherubinis *Médée* (Text F.-B. Hoffman, 1797) vor, mit einem Ausblick auf Rolf Liebermanns *Freispruch für Medea* (Text Ursula Haas, 1995). Anachronistisch wird Cherubinis Oper als Zielpunkt einer Entwicklung angenommen, die auf Annäherung an die Tragödie des Euripides und musikalische „Seelenerkundung der singenden Figuren“ (S. 113) ausgerichtet sei; diese Perspektive macht es nahezu unmöglich, Cicogninis (auf einer epischen Vorlage basierendes) Libretto angemessen zu würdigen. Ob sich die *tragédie en musique* an die französische Tragödie der Klassik wirklich „sorgsam anlehnte“ (S. 114), wäre zu diskutieren.

Odysseus

N. DUBOWY, *Bemerkungen zu einigen Ulisse-Opern des 17. Jhs*, in: *Claudio Monteverdi und die Folgen*. Bericht über das Internationale Symposium Detmold 1993, hrsg. von SILKE LEOPOLD und JOACHIM STEINHEUER, Kassel – Basel – London – New York – Prag: Bärenreiter 1998, S. 215-243

Von 1640 (Monteverdis *Ritorno*) bis 1696 entstehen 12 Opern mit Odysseus als Protagonisten (Liste S. 215f.). Daß Odysseus dennoch eher eine „epische“ als dramatische Figur ist (S. 217), hängt damit zusammen, daß die Reihe seiner Bewährungsproben prinzipiell unabschließbar ist; folgerichtig bestehen mehrere Libretti aus Einzelepisoden (vgl. S. 223f.). Hier von „epischem Musiktheater“ (S. 227) zu sprechen, hat seine Berechtigung (allerdings hätte sich der Begriff [z.B. ausgehend von M. PFISTER, *Das Drama*, München ⁸1994, 103ff.] schärfer fassen lassen); dazu paßt auch die „Lust am visuellen Vorführen“ (S. 230) in Monteverdis *Ritorno*, der nach DUBOWY als fünftaktige Oper konzipiert war (S. 232ff.). Monteverdis Eingriffe in den Text der beiden ersten Szenen (vgl. S. 238-241) liefern ein schlagendes Beispiel für (nicht nur musikalische) Kontrast-Dramaturgie

Orpheus

HANS KNOCH, *Orpheus und Eurydike. Der antike Sagenstoff in den Opern von Darius Milhaud und Ernst Krenek* (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 91), Regensburg: Bosse 1977, 277 S.

Sokrates

*KLAUS DÖRING, *Sokrates auf der Opernbühne*, Antike und Abendland 47 (2001), S. 198-213

Behandelt Nicolò Minatos Libretto *La pazienza di Socrate con due moglie* (Musik A. Draghi, Prag 1680); für die (weitverbreitete, vgl. S. 199-203) Geschichte von den beiden Frauen des Sokrates rekurriert Minato überraschenderweise auf W. Burleighs *Liber de vita et moribus philosophorum* (kurz vor 1326; vgl. S. 203); sein Libretto wurde als Sprechdrama (vgl. S.206) und noch mindestens dreimal für die Opernbühne bearbeitet (Vertonungen von Telemann [Texteinrichtung U. König], Hamburg 1721; A. Caldara / G. von Reutter, Wien 1731; Fr.A. d'Almeida, Lissabon 1733, vgl. S. 207f.). – Der zweite Teil (S. 208-213) des Beitrags gilt Ernst Kreneks Oper *Pallas Athene weint* (Text vom Komponisten, UA Hamburg 1955), die in antikem Gewand (Ereignisse der letzten Phase des Peloponnesischen Krieges, S. 208) die Diktatur des Nationalsozialismus und McCarthys Kommunistenjagd im Amerika der 50er Jahre reflektiert (S. 212f.).

ANGELA ROMAGNOLI, *Galline, „specolazioni“ e pene d'amore. La pazienza di Socrate con due mogli di Minato e Draghi (1680)*, in: „Quel novo Cario, quel divin Orfeo“. Antonio → Draghi da Rimini a Vienna. Atti del convegno internazionale (Rimini, Palazzo Buonadrata, 5-7 ottobre 1998) a cura di EMILIO SALA e DAVIDE DAOLMI (ConNotazioni, 7), Lucca: Libreria Musicale Italiana 2000, S. 171-223

Bietet eine gründliche Analyse des zum Karneval 1680 in Prag uraufgeführten *Scherzo drammatico*. Im Libretto werden die Komponenten Komödie (Sokrates und seine Frauen), philosophisches Divertissement (Sokrates und seine Schüler) und Satire (Sokrates und Aristophanes) einerseits, die ernste Liebeshandlung um Melito, Antippo, Rodisetta und Edronica andererseits unterschieden (S. 177-179). Daß die beiden Männer unfähig scheinen zu lieben (eine Frau ist ihnen ebenso recht wie die andere, S. 191), ist zwar richtig, aber in einer Zeit, die Liebe nicht als notwendige Basis einer ehelichen Gemeinschaft betrachtet, keineswegs ungewöhnlich. Die musikalische Analyse (S. 179-205; zum Vergleich mit Alessandro Scarlatti, *Amore non vuole inganni* von 1681 vgl. S. 200ff.) zeigt Draghi auf der Höhe des zeitgenössischen (venezianischen) Kompositionsstils. An aufführungspraktische Beobachtungen (S. 205-212) schließt sich eine sehr spekulative allegorisch-politische Deutung an (S. 212-218: Leopold I. als 'Sokrates' zwischen Ungarn und Böhmen; Melito als Kurfürst von Bayern, der zwischen einer österreichischen und einer französischen 'Braut' schwankt).

Sulla

LAURINE QUETIN, *Lucius Cornelius Sylla: De la scène politique à la scène lyrique*, Bulletin de l'Association Guillaume Budé 58 (1999), S. 435-462

Thetis und Peleus

Centre d'Etudes Franco-Italiennes CEFI-CNRS, Universités de Savoie et de Turin. *Les noces de Pélée et de Thétis*. Venise, 1639–Paris, 1654. *Le nozze di Teti e di Peleo*. Venezia, 1639–Parigi, 1654. Actes du colloque international de Chambéry et de Turin 3–7 novembre 1999. Textes réunis par MARIE-THERESE BOUQUET-BOYER, Bern etc.: Peter Lang 2001, 630 Seiten [50 Abb. + 8 S. Farbtafeln]

Tristan

*ULRICH MÜLLER, *Musiktheater über Tristan und Isolde vor und nach Wagner – Robert Schumann, Frank Martin, Armin Schibler, im modernen Tanztheater und im Musical: Neuanfang und Endpunkte*, aus: Richard Wagner: Points de départ et aboutissements. Anfangs- und Endpunkte. Actes du colloque d'Amiens 19, 20, 21, 22 octobre 2001, publiés par DANIELLE BUSCHINGER, JEAN-FRANÇOIS CANDONI et RONALD PERLWITZ (Médiévales, 19 – Numéro spécial), Amiens: Presses du Centre d'Etudes Médiévales Université de Picardie – Jules Verne 2002, S. 235-244

Behandelt (neben der ma. und nachma. Geschichte des Stoffes in der Lit., vgl. S. 236-239) Schumanns nicht ausgeführten Plan einer *Tristan*-Oper (zum Libretto-Entwurf von Robert Reinick vgl. S. 239f.), Martins und Schiblers (1981) oratorienhafte Gestaltungen des Stoffes, T. Porters walisische 'Oper' *Trystan and Essylt* (S. 242f.), H.W. Henzes „prelude für Klavier, tonbänder und orchester“ (S. 243) und das Musical *Tristan & Yseult* (2001) von J.-Fr. Berthel (Libretto) und M. Demelemester (Musik).

Turandot

KII-MING LO, *Turandot auf der Opernbühne* (Perspektiven der Opernforschung, 2), Frankfurt/M. etc: Peter Lang 1996, 491 S.

Diese von LUDWIG FINSCHER betreute Heidelberger Dissertation geht von der Frage aus, „was man in der abendländischen Welt unter 'chinesischer Musik' begriff und begreift“ (S. 11); aufgezeigt werden soll das an den Opernversionen des *Turandot*-Stoffes, sowie an den Schauspielmusiken (Weber, Lachner) zu Schillers Gozzi-Bearbeitung (vgl. dazu Kap. IV, S. 65-132). Daneben soll die Dramaturgie der Libretti in ihrem Bezug zur (Schauspiel-)Vorlage untersucht werden (vgl. S. 14). An Gozzis *Turandot* interessiert vor allem das Verhältnis zu den orientalischen Quellen (S. 23-41; die Hilfsmittel der vergleichenden Erzählforschung, vor allem die *Enzyklopädie des Märchens*, hätten zusätzlich herangezogen werden können). Im Kapitel zu Schillers Bearbeitung (S. 43-64) zeigt sich erstmals die besondere Stärke dieser Untersuchung, die souveräne Beherrschung des Quellenmaterials (Briefe, Pressekritiken etc.). Sechs (von acht) *Turandot*-Opern des 19. Jhs werden ausführlich behandelt (S. 133-232), obwohl „die musikalische Qualität und historische Bedeutung dieser Opern eine eingehende Analyse eigentlich nicht rechtfertigen“ (S. 135) und überraschenderweise auch kein exotisches Kolorit nachweisbar ist (vgl. S. 231). In Busonis *Turandot* (S. 233-287; vgl. jetzt auch CL. FELDHEGE, *Ferruccio Busoni als Librettist*, Anif/Salzbrug 1996) ist dagegen „eine bewußte Ironisierung der Kompositionsverfahren des musikalischen Exotismus“ zu beobachten (S. 286). Das abschließende Kapitel zu Puccinis *Turandot* (S. 289-346) bietet zahlreiche Präzisierungen zur Entstehungsgeschichte; als Anhang (S. 347-412) werden 62 Briefe Puccinis an seinen Librettisten Renato Simoni veröffentlicht.

Undine

JÜRGEN SCHLÄDER, *Undine auf dem Musiktheater. Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Spieloper*, Bonn – Bad Godesberg: Verlag für system. Musikwissenschaft 1979, 505 S.

Wilhelm Tell

ALBERT GIER, *Guillaume Tell in French Opera: from Grétry to Rossini*, in: Word and Music Studies. Essays in Honor of STEVEN PAUL SCHER and on Cultural Identity and the Musical Stage, ed. by SUZANNE M. LODATO – SUZANNE ASPDEN – WALTER BERNHART, Amsterdam – New York: Rodopi 2002, S. 229-244

Zur französischen Rezeption des Tell-Stoffs 1791 (Sedaine und Grétry zeichnen Tell als Vertreter bürgerlicher Werte, der eher Reformen als eine Revolution propagiert) und 1829/30 (mehrere Schauspiel-Versionen des Stoffs, die sich sämtlich – mehr oder weniger oberflächlich – auf Schiller beziehen, und Rossinis Oper üben zumindest versteckte Kritik am repressiven Regime von Charles X; dabei greifen Rossinis Librettisten de Jouy und Bis auf Topoi der revolutionären Rhetorik der 90er Jahre zurück).

MOTIVE

*HARALD FRICKE, *Oper in der Oper. Potenzierung, Ipsoreflexion, mise en abyme im Musiktheater*, aus: Fiori Musicologici. Studi in onore di LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI nella ricorrenza del suo LXX compleanno, Bologna: Pàtron 2001, S. 221-245

Die verdienstvolle *mise au point* (mit umfassenden bibliographischen Angaben) gliedert sich in drei Teile: Zunächst (S. 221-227) werden Benennungs- und Klassifikationsversuche von *mise en abyme*-Phänomenen seit Ricardou und Dällenbach (bzw. seit der deutschen Romantik) verzeichnet; dann werden „Felder der Potenzierung“ vom Traum im Traum über Bild im Bild, Buch im Buch bis zum Theater im Theater vorgestellt (S. 227-236); der letzte Teil (S. 236-245) nennt Beispiele für Oper in der Oper als Theatersatire (vor allem 18. Jh.) und Künstlerdrama (bzw. „veroperte Musiker-Biographien“, S. 240f., seit dem 19. Jh.); am Ende steht *Capriccio* von Clemens Krauss und Richard Strauss als (erstes, oder jedenfalls extrem seltenes) Beispiel einer ‘paradoxen Iteration’ (S. 244).

ALBERT GIER, „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.

ALBERT GIER, „Ein *Fremder* trat da herein“. *Exotische, bizarre, beunruhigende Erscheinungen im Musiktheater*, Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Kunstpunkt Nr. 24/2002, S. 18

MELANIE UNSELD, „Man töte dieses Weib!“ *Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende*, Stuttgart: Metzler 2001, ca. 288 S.

Künstler

*JOHANNES STREICHER, *Hoffmanniana: scrittori, musicisti e altri artisti nel teatro d’opera*, aus: Programmheft *Les Contes d’Hoffmann*, Teatro Massimo Palermo 23 gennaio 2002, S. 37-45

Beginnt mit der 1912 in Neapel (Teatro di San Carlo) aufgeführten Oper *Hoffmann* von Guido Laccetti; das Libretto von Vittorio Bianchi und Tullio Spada basiert auf Hoffmanns *Rat Krespel*, macht aber auch Anleihen bei Offenbach (S. 27-33). Im folgenden wird ein umfassendes Panorama von Künstleroperen entfaltet, das neben Bekanntem (z.B. Pfitzners *Palestrina*) auch völlig Vergessenes umfaßt (Giacomo Orefice, *Chopin*, UA Mailand 1901, vgl. S. 39).

Meer

SALVATORE MAZZARELLA, *Mare immenso ci separa. Il mare nel melodramma* (Il mare, 24), Palermo: Sellerio 2002, 593 S.

Der mit zwölf Illustrationen (Bühnenbildentwürfe, über deren Herkunft man leider nichts erfährt) bibliophil ausgestattete Band erscheint in einer Reihe (Herausgeber: S. MAZZARELLA), die sich dem Thema des Meeres literarisch nähert (bisher erschienen sind u.a. einschlägige Texte von Verga, R.L. Stevenson, Giraudoux oder Tabucchi). Auf der Grundlage von ca. 700 vorwiegend italienischen Libretti (aber auch deutsche, französische, englische... Texte sind berücksichtigt) des 17. bis 20. Jhs (vgl. die Indices, S. 515-592) werden in 23 Kapiteln alle Aspekte des Themas abgehandelt: Inseln, Suizid (durch Ertrinken im Meer), Sturm und Schiffbruch, Seeungeheuer und Korsaren, Beruf und Lebensweise der Seeleute (mit Kapiteln zu ihrer Sprache, zur Arbeit auf See, den Beziehungen zu Frauen...), Übernatürliches auf dem Meer, etc. Es geht um die Bedeutung des Maritimen (im weitesten Sinne) für die Opernintrigen, Schilderungen von Seestürmen etc. in barocken Gleichnissen und Ähnliches kommen nicht vor. Der kulturelle und sozialgeschichtliche Kontext wird nur ausnahmsweise reflektiert, meist werden Beispiele aus dem 17., 19. oder 20. Jh. kommentarlos nebeneinandergestellt. Das Thema wird weit gefaßt: Nationale Stereotypen (Vorurteile gegen Afrikaner oder Moslems) und das Bild der Stadt Venedig z.B. (zu beidem Kap. 8, S. 125-145) stehen in eher indirekter Verbindung zum Meer. – MAZZARELLAS These (vgl. S. 46) kommt im (aus Meyerbeers *Crociato in Egitto* entlehnten, vgl. S. 31) Obertitel zum Ausdruck: Das Meer markiere die Grenze zwischen Glück und Unglück, Liebe und Einsamkeit, Freiheit und Sklaverei, Sicherheit und Gefahr etc.; der oder die Protagonisten überschritten diese Grenze in der einen oder anderen Richtung, Thema der Libretti sei entweder Rückkehr (in die Heimat, zum geliebten Partner, etc.) oder Vertreibung. Dieses Strukturmuster entspricht genau J.M. LOTMANS Definition des sujethaltigen Textes (vgl. *Die Struktur des künstlerischen Textes*, Frankfurt/M. 1973, S. 347ff.), lediglich der (bei LOTMAN naturgemäß abstrakte) Begriff der Grenze erscheint zu 'Meer' konkretisiert.

Schauspielerin

WALTER ZIDARIC, ...l'umile ancella del genio creatore: *la comédienne sur la scène d'opéra* (Fedora, Tosca, Adriana Lecouvreur). *Consécration de la femme moderne?*, in: Interculturalité, intertextualité: les livrets d'opéra (fin XIX^e–début XX^e siècle). Colloque international Université de Nantes, Centre International des Langues, 3 et 4 mai 2002, coordonné par WALTER ZIDARIC, Nantes: CRINI – Université de Nantes [2003], S. 83-91

Die Rollen Fedora und Tosca wurden für Sarah Bernhardt geschrieben, deren Interpretation auch Giordano und Puccini zu ihren Opern anregte; dagegen war die historische Adrienne Lecouvreur (die von Rachel, später auch von Sarah gespielt wurde, vgl. S. 89) eine Schauspielerin des 18. Jhs.

Märchenoper

ALBERT GIER, *Pforten zum Unbewußten* [Musiktheater und Märchen], Opernwelt 11 (November 2002), S. 31-37

SUSANNE MEIER, *Liebe, Traum und Tod. Die Rezeption der Grimmschen Kinder- und Hausmärchen auf der Opernbühne* (Schriftenreihe Literaturwissenschaft, 45), Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, 332 S.

Diese von HEINZ RÖLLEKE betreute germanistische Dissertation erfaßt die Opern nach Grimms Märchen in fünf Zeitstufen: 1750-1830; 1820-1880; 1880-1920: Deutschland; ca. 1900: ausländische Oper; „Von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart“. Das etwas überraschende Eingangsdatum 1750 erklärt sich damit, daß Frau MEIER die verschiedenen Gestaltungen eines Stoffes gewöhnlich im Zusammenhang behandelt und dabei auch z.B. auf Perrault basierende Opern einbezieht (wobei sie ihre eigene chronologische Gliederung immer wieder mißachtet). Am gelungensten scheint der Abschnitt über die deutsche Märchenoper der Jahrhundertwende (S. 89-147), denen die durchgehenden Bezüge auf Sprachstil und Motive Wagners eine gewisse Homogenität verleihen. Dagegen bleiben die Ergebnisse der abschließenden Zusammenschau (S. 235-312) recht vage; zum

einen liegt das daran, daß Märchenoper von Grétry bis Franz Hummel weder historisch noch systematisch auf einen Nenner zu bringen sind, zum anderen fehlt der Arbeit aber auch eine klare Frageperspektive: Die literaturwissenschaftliche Librettoforschung hat Frau MEIER nicht zur Kenntnis genommen; zwar ist von den „Gesetzen der Gattung“ Libretto die Rede (S. 276), aber es bleibt unklar, was sie darunter versteht. Die einleitend (S. 1 und passim) benannten Prinzipien „Erotisierung und Psychologisierung“ sind in den Märchenoper, aber auch in den meisten anderen Literarisierungen von Märchen (mindestens) seit dem Artusroman bestimmend, taugen also nicht zur Abgrenzung einer Gattung. Der Wert der Arbeit wird außerdem durch zahlreiche Fehler und Ungenauigkeiten im Detail gemindert. Eine umfassende Studie zur Märchenoper (die sich nicht nur auf ‘Opern nach den Brüdern Grimm’ beschränken sollte) steht immer noch aus.

SPRACHE

ÜBERSETZUNG

GUSTAV BRECHER, *Opernübersetzungen*, Berlin 1911

KURT HONOLKA, *Opernübersetzungen. Zur Geschichte und Kritik der Verdeutschung musiktheatralischer Texte* (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 20), Wilhelmshaven – Locarno – Amsterdam: Heinrichshofen 1978, 173 S.

KURT HONOLKA, → *Kulturgeschichte des Librettos. Opern – Dichter – Operndichter*, erw. und erg. Neuausg. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 28), Wilhelmshaven – Locarno – Amsterdam: Heinrichshofen 1979, 273 S. + 32 Tafeln

Zu Opernübersetzungen S. 233-250.

KLAUS KAINDL, *Die Oper als Textgestalt. Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft* (Studien zur Translation, 2), Tübingen 1995, XVI + 289 S.

Ziel: „für den Gegenstand der Opernübersetzung einen interdisziplinären Untersuchungsrahmen zu entwickeln“ (Verlagsprospekt).

ARTHUR MICKE, *La Traviata – verführt? – verirrt? – oder vom rechten Wege abgekommen? Über die wahren Schwierigkeiten beim Übersetzen italienischer Opernlibretti ins Deutsche*, Mannheim: AMS 1998, 193 S.

*HERBERT SCHNEIDER, *Übersetzungen französischer Opéras-comiques für Marchands* Churpfälzische Deutsche Hofschauspielergesellschaft, aus: Mannheim – Ein *Paradies der Tonkünstler?* Kongressbericht Mannheim 1999, hg. von LUDWIG FINSCHER / BÄRBEL PELKER / RÜDIGER THOMSEN-FÜRST, Frankfurt / M. etc.: Peter Lang 2002, S. 387-434

Zu den Anthologien *Komische Opern für die Churpfälzische deutsche Schaubühne* (2 Bde, Mannheim 1771/73, sieben Stücke) und *Sammlung der komischen Operetten so wie sie von der Churpfälzischen Deutschen Hofschauspielergesellschaft unter der Direction des Herrn Marchand aufgeführt werden zwischen 1772 und 1778* (6 Bde, Frankfurt 1772-78, 36 Stücke, vgl. die Inhaltsübersicht, S. 416-420); alle enthaltenen Stücke waren zwischen 1757 und 1776 in Paris entstanden (vgl. S. 387). Die meisten Übersetzungen stammen von Johann Heinrich Faber (zu seiner Übersetzungsästhetik vgl. S. 390-392). An Textbeispielen werden der Grad der Treue zum frz. Original und der Stil der deutschen Fassungen verdeutlicht, besondere Aufmerksamkeit gilt Sedaines und Monsignys *Déserteur* (S. 403-407) und *Tom Jones* von Poinciset / Sedaine und Philodor (S. 407-413).

THEORIE DES LIBRETTOS

L. BIANCONI, *Hors-d'œuvre alla filologia dei libretti*, *Il saggiaiore musicale* 2 (1995), S. 143-154

D. BORCHMEYER u.a., *Libretto*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von FRIEDRICH BLUME. Zweite, Neubearb. Aufl. hrsg. von LUDWIG FINSCHER, Sachteil, Bd 5, Kassel etc. 1996, Sp. 1116-1259

Mehr als ein Dutzend Autoren haben zusammengewirkt, um Ersatz für A.A. ABERTS Artikel *Libretto* in der alten MGG (Bd 8, 1960, S. 708-728) zu schaffen, dem man sein Alter von fast vierzig Jahren deutlich anmerkt, obwohl er seinerzeit sicher verdienstvoll war. – D. BORCHMEYER hat die schwierige Aufgabe übernommen, die „Textform“ des Librettos allgemein zu umreißen (Sp. 1116-1123). Es gelingt ihm, ausgehend von repräsentativen Zitaten aus Primär- und Sekundärquellen wesentliche Aspekte der Gattung und ihrer Dramaturgie zu beleuchten; unglücklich ist nur, daß einmal mehr idealtypisch „die durch die französische Dramaturgie seit dem 17. Jh. favorisierte geschlossen-tektonische Form“ des Schauspiels der „italienisch-französischen Oper seit der Wende vom 18. zum 19. Jh.“ gegenübergestellt wird (vgl. Sp. 1120): Das Libretto (einschließlich der Untergattungen Musikdrama und ‚Literaturoper‘) ist zu den offenen Dramenformen zu rechnen (darauf deutet übrigens schon BORCHMEYERS Beobachtung hin, daß „in der Operndramaturgie eher epische als dramatische Kriterien anwendbar“ sind, Sp. 1122), d.h. ein Vergleich von Schillers *Don Carlos* mit dem Libretto für Verdi greift zu kurz. – Im „Historischen Überblick“ (Sp. 1123-1238) werden das italienische, französische, deutschsprachige, englischsprachige, dänische, schwedische, norwegische, isländische, finnische, spanische, portugiesische, lateinamerikanische, russische, weißrussische, ukrainische, polnische, tschechische, slowakische, sorbische, bulgarische, serbokroatische, slowenische, ungarische, rumänische, moldauische und albanische Libretto vorgestellt. Italien kann gut 18 Spalten für sich beanspruchen, Albanien knapp eine; dennoch sind gerade die Abschnitte zu den weniger bekannten Opern- und Libretto-Traditionen wichtig und wertvoll (auch durch die Literaturhinweise). Über die Entwicklung in Italien, Frankreich oder Deutschland wird man insgesamt zuverlässig informiert (natürlich kann man über die eine oder andere Bewertung streiten), und es wird auch manches Neue geboten. Uneinheitlich ist die Behandlung der Operette: Die französischen Vertreter der Gattung kommen nicht vor, die deutschen doch (Sp. 1175), die Savoy Operas von Gilbert und Sullivan werden als „spezifisch britische(r) Operntypus“ verbucht (Sp. 1184). – Am Ende steht ein eher knappes (Sp. 1239-1248), aber sehr informatives Kapitel über das Libretto als Buch (und Gebrauchsgegenstand).

FRANÇOISE ESCAL, *Aléas de l'œuvre musicale* (Collection savoir: cultures), Paris: Hermann, éditeur des sciences et des arts 1996, xxiii + 295 S.

Die Idee ist bestechend: FRANÇOISE ESCAL untersucht für den Bereich der Musik das, was G. GENETTE (im Zusammenhang mit der Analyse literarischer Phänomene) ‚Paratexte‘ nennt (vgl. S. ix): Verbale und nonverbale Kommentare, Erläuterungen, Hinführungen zum Werk, z.B. Widmung, Motto, Vorwort u.ä. im Partiturdruk, aber auch Konzertplakate, Texte auf Schallplatten-Hüllen und anderes mehr. Erwartungsgemäß sind die Beispiele eher der Instrumentalmusik als dem Musiktheater entnommen; der Textsorte ‚Programmheft-Beitrag‘ ist kein eigener Abschnitt gewidmet. Unter den nonverbalen Erläuterungen (S. 1-64) werden neben bildlichen Darstellungen (Titelblatt des Partiturdruk, Schallplattenhülle u.dgl.) und der Körpersprache der Ausführenden (Dirigenten und Instrumentalisten, vgl. S. 44-61) auch der Opernprolog (S. 1-12) und die Ouvertüre besprochen (S. 13-21). Die (vor allem an Beispielen des 17. Jhs erläuterten) Funktionen des Prologs seien „préparer, interférer [Herstellung einer Verbindung zwischen Saal und Bühne], annoncer“; freilich ist die Botschaft im allgemeinen im Text des Prologs zu finden (nur in Alban Bergs *Lulu* ist eindeutig die Musik Bedeutungsträger, vgl. S. 12), er wäre demnach allenfalls mit Einschränkungen unter die „Messages nonverbaux“ zu rechnen. Einzelne Hinweise auf das Musiktheater finden sich auch in späteren Teilen des Buches.

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

Rezensionen: U. Schmitz-Gielsdorf, *Der Text als Suppenwürfel*, Die Deutsche Bühne 69 (1998), H. 3, S. 45-47

J. Poser, *Lob dem Libretto*, Wochenzeitung für Politik und Kultur 13. Jg. Nr. 22 (22.5.1998)

(nicht gez.) TIFF. Wochenendmagazin 1.8.1998, S. 3

E. Kanduth, *Italienische Studien* 19 (1998), S. 253-256

S. Weitzel, *Dialog. Universitätszeitung Universität Bamberg* Nr. 5 (1998), S. 31

H.J. Kreutzer, *Neue Zürcher Zeitung* 14./15.11.1998, S. 70

- R. Müller, *La Gazzetta*. Zeitschrift der Deutschen Rossini-Gesellschaft 1998, S. 27f.
 J. Reiber, *Österreichische Musikzeitschrift* 1999, H. 3, S. 88f.
 Annette Hornbacher, *Moderne Sprachen* 43 Nr. 1 (1999), S. 132-136
 Christian Merlin, *L'Avant-scène Opéra* 193 (1999/ H. 11-12), S. 134

ALBERT GIER, *A = B? Von der Kunst des Weglassens (und des Hinzufügens) im Opernlibretto*, in: Bruckner-Symposium. Fassungen – Bearbeitungen – Vollendungen im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1996, 25.-29. September 1996. Bericht, hrsg. von U. Harten u.a., Linz 1998, S. 9-16

ALBERT GIER, *Libretto*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von GERHARD UEDING, Bd 5, Tübingen: Max Niemeyer 2001, Sp. 250-253

JACQUES-HENRI LARDET, *Éléments pour une étude des relations entre opéra et littérature*, *Alphée* 4-5: Opéra et littérature, mai 1981, S. 17-28

Die Musik erfülle in der Oper die gleiche Funktion wie die Poesie im Drama; Beschränkung auf Krisensituationen sei geboten. Eigentlicher Stoff der Oper seien die Leidenschaften der Personen.

MICHAEL METZELTIN – MARGIT THIR, *Erzählgenese. Ein Essai über Ursprung und Entwicklung der Textualität*. Zweite, korr. und erg. Aufl. (Cinderella, 2), Wien: Eigenverlag 3 Eidechsen 1998, 209 S.

„Vornehmliches Ziel dieses Buches ist es aufzuzeigen, wie Texte strukturiert sein können, wie das Erzählen in bestimmten gesellschaftlichen Kontexten entsteht, wie sich mit dem Wandel der gesellschaftlichen Kontexte auch die Strukturen und die Bedeutung der Inhalte des Erzählens wandeln und wie sich schließlich das Erzählen verselbständigt“ (S. 11). Die Verfasser gehen von einem „sprach- und textwissenschaftlichen“ Ansatz aus, „der auf dem Hintergrund der Allgemeinen Kulturanthropologie“ operiert (S. 12). Im Kapitel *Ritueller Königsmord und Textualität* (S. 107-156) werden auch Operngeschichten als Beispiele herangezogen (analysiert wird ausschließlich die *Histoire*, nicht der *Discours* eines gegebenen Textes): Nachdem festgestellt wurde, „daß der Mythos grundsätzlich Probleme der rituellen Königersetzung kodiert“ (S. 116), wird die Geschichte der *Zauberflöte* resümiert als Beispiel für die schwierigen Aufgaben, die der Thronprätendent zu bewältigen hat (S. 129-138); *Un ballo in maschera* belegt, daß die „realistische Erzählung (...) einer Beseitigung [des alten Königs] uns (...) abzuschrecken [scheint]. Sie wird daher z.B. als Mord aus Liebeseifersucht umgedeutet“ (S. 144). *Aida* schließlich steht für die dilemmatischen Konstellationen „der sogenannten Tragödien“ (S. 152). Der Ansatz ermöglicht es, z.B. Gustav III. von Schweden und den römischen König Tarquinius Superbus parallel zu setzen (S. 109); was damit gewonnen ist, wird allerdings nicht recht deutlich.

Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht, hrsg. von WALTHER DÜRR, HELGA LÜHNING, NORBERT OELLERS, HARTMUT STEINECKE (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie, 8), Berlin: Erich Schmidt 1998, 416 S.

Das Thema hat (mit Recht) Konjunktur: Vor einigen Jahren erschien ein italienischer Kongreßband mit ähnlicher Ausrichtung (*L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*. Atti del convegno internazionale (Cremona 4–8 ottobre 1992), a cura di R. BORGHI e P. ZAPPALÀ, Lucca 1995), jetzt folgen die Akten einer Tagung, die im November 1995 in Tübingen stattfand, organisiert von zwei Musikwissenschaftlern und zwei Germanisten.

Am Anfang stehen fünf Beiträge zu grundsätzlichen Fragen: CL. ALBERT (*Probleme der Darstellung: Wünsche der Germanisten an die Editoren*, S. 73-83) geht u.a. auf „Musik als Form, Struktur und Zitat im literarischen Text“ ein (S. 75-80): Das Grundprinzip jeder sprachlichen Annäherung an Musik benennt sie als „Herstellung von Bedeutung durch Struktur“ (S. 79); nicht zu teilen vermag ich ihre Skepsis gegenüber der Suche nach Form- und Strukturparallelen (S. 75; zweifellos ist der Unterschied zwischen Musik und Sprache unüberwindlich, andererseits belegen so unterschiedliche Werke wie die Lyrik Mallarmés und der *Ulysses* von James Joyce, daß Literatur durchaus musikanaloge Wirkungen erzielen kann).

Nach Beiträgen zur Kantate (1) und zum Lied (3) ist der größere Teil des Bandes dem musikalischen Theater gewidmet: H. LÜHNING (*Gehören Operndialoge in eine „Werk“-Ausgabe?*, S. 169-183) stellt Argumente gegen die Aufnahme der Dialoge in den Notenband einer historisch-kritischen Ausgabe zusammen (vgl. S. 170). „Die Dialoge im Singspiel, der literarische Teil der Dramen, verliert an Bedeutung. Daher wird er nicht druckreif

ausgearbeitet, nicht literaturfähig, und folglich wird er nicht gedruckt. Und weil er nicht gedruckt wird, wird er nicht ernst genommen und verliert an Bedeutung (S. 175).“

U. WYSS (*Die Inszenierung des Operntexts im Libretto*, S. 275-283) geht von der (falschen) Voraussetzung aus, der Operntext sei „seinem Wesen nach unvollständig“ (S. 278), und gelangt zu der Folgerung, gedruckte Textbücher sollten „Aufschlüsse über das komponierte Ganze geben“ (S. 213), also z.B. Tempi, Tonarten, Auffälligkeiten der Instrumentation etc. bezeichnen. Das Ergebnis wäre selbstverständlich keine Libretto-Edition, sondern ein Opernführer (auf welchem Niveau auch immer).

Zuletzt preist D. HOFFMANN (*Das klingende Buch: Text, Musik und Technologie*, S. 385-400) am Beispiel des *Rosenkavalier* die schöne neue Welt der multimedialen „E-Edition“ und beweist zugleich, daß es den Computer-Spezialisten noch nicht gelungen ist, ein Mittel gegen hybride Trennungsstriche im Wortinneren zu finden (2 Beispiele S. 391). Die Abschlußdiskussion erörtert u.a. das Verhältnis verschiedener Editionstypen musikalischer Werke (wissenschaftliche vs. 'praktische', mit Blick auf eine Aufführung unternommene Edition).

GILLES TROMP, *Le livret est-il un genre littéraire?*, L'Alphée 4-5: Opéra et littérature, Mai 1981, S. 11-16

Hauptaufgabe des Librettisten sei, die Verständlichkeit des Textes zu gewährleisten (deshalb stereotypes Vokabular, einfache Syntax), unterstützt durch Gesten etc.; die dem Libretto erreichbare ästhetische Qualität bestehe nur in „transparence fonctionnelle de l'écriture“ (S. 15).

– Zeit und Raum

Aspekte der Zeit in der Musik. ALOIS ICKSTADT zum 65. Geburtstag (Musikwissenschaftliche Publikationen, 4), Hildesheim: Olms 199#, 362 S.

HANS BÄNZIGER, *Augenblick und Wiederholung. Literarische Aspekte eines Zeitproblems*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, 187 S.

„In drei Kapiteln breitet B. mit stupendem Überblick über die Weltliteratur vom Altertum bis in die jüngste Gegenwart eine beeindruckende Materialfülle aus, um die literarischen Darstellungen der Augenblicksempfindungen (Kap. 1) und der Gewohnheit (Kap. 2) sowie des Antagonismus Institution contra Dichtung (Kap. 3) in ihrer fast unüberschaubaren Vielfalt namhaft zu machen.“ (NZZ)

BERNHARD BENZ, *Zeitstrukturen in Richard Wagners Ring-Tetralogie* (Europäische Hochschulschriften Reihe 36, Bd. 112), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 1994, 418 S.

„Diese Studie deutet Richard Wagners *Ring-Tetralogie* im Blick auf das Zeitproblem. Als dessen Reflex wird die Konzeption des musikalischen Dramas zu begreifen gesucht [sic]. Und zwar zum einen aus dem philosophischen Umfeld, in welchem Wagner sich bewegte – Schopenhauer und Nietzsche; dann aus Wagners ästhetischer Theorie selbst, in welcher die philosophischen Implikationen auf ihre musikalisch-szenische Verifizierbarkeit hin umgedacht werden. Schließlich wird gezeigt, wie diese theoretischen Antizipationen in der Praxis des Musikdramas aufgegangen sind. Die Zeit, als 'Hauptperson' der *Ring-Tragödie*, wird im Spannungsfeld ihrer mythischen, dramatischen und kompositorischen Bewältigung dargestellt.“ (Verlagsprospekt)

Etudes de Lettres. Revue de la Faculté des Lettres, Université de Lausanne. Jg. 2000, H. 1/2: „On a touché à l'espace!“ 1900-1930. *Perturbations de la dimension spatiale dans les sciences et les arts en France*

U.a. S. 181-191 B. LA CHANCE, „Le jeu du monde“: l'univers fini et sa transposition théâtrale chez Paul Claudel; S. 193-208 D. CHAPERON, Métageométrie et „métathéâtre“ chez Maurice Maeterlinck.

Harald FRICKE, *Gesetz und Freiheit. Eine Philosophie der Kunst*, (erscheint) München: Beck 2000

Kap. 4.8: „Zeit und Oper: Politik und Poetik des Librettos bei Verdi“

F. FRISIUS, *Musik als gestaltete Zeit: Formverläufe in der Neuen Musik*, in: Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift HELGA DE LA MOTTE-HABER zum 60. Geburtstag, hrsg. von REINHARD KOPIEZ u.a., Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S.173-190

KARLHEINZ A. GEISLER, *Die Zeiten ändern sich. Erfahrungen mit der Zeit*, Forschung & Lehre H. 12/1999, S. 620-622

THRASYBULOS G. GEORGIADIS, *Nennen und Erklären. Die Zeit als Logos*, aus dem Nachlaß hrsg. von I. BENGEL (Slg Vandenhoeck), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1985, 303 S.

EVA-MARIA HOUBEN, *Die Aufhebung der Zeit. Zur Utopie unbegrenzter Gegenwart in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992

FERDINAND JUNGHANS, *Zeit im Drama*, Berlin: Elsner 1931, VI + 168 S.

DIETMAR KÖVEKER / ANDREAS NIEDERBERGER (Hrsg.), *ChronoLogie. Texte der französischen Zeitphilosophie des 20. Jhs*, (erscheint) Darmstadt: Wiss. Buchges. 2000

GOTTFRIED MARSCHALL, *Tempusformeln*, in: H. VATER (Hrsg.), *Zu Tempus und Modus im Deutschen* (Fokus. Linguistisch-Philologische Studien, 19), Trier: Wissenschaftl. Verlag Trier 19##, S. 1-24

GOTTFRIED MARSCHALL, *Die Bedeutung des Referenz- oder Betrachtungspunktes für die Semantik deutscher Tempora*, in: H. QUINTIN / M. NAJAR / ST. GENZ (Hrsg.), *Temporale Bedeutungen – Temporale Relationen*, Tübingen: Stauffenburg 1997, S. 9-22

GOTTFRIED MARSCHALL, *Lexicalisation du temps et de la phrase dans les locutions fixes: l'exemple de l'allemand*, Cahiers Chronos, 2: Regards sur l'aspect (19##), S. 87-106

GOTTFRIED MARSCHALL, *Pas d'avenir pour le futur? A propos du futur allemand*, Cahiers Chronos, 4: La modalité sous tous ses aspects (19##), S. 77-92

MARIETTA MORAWSKA-BÜNGELER (Hrsg.), *Musik und Raum. Vier Kongreßbeiträge und ein Seminarbericht* (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt, 30), Mainz etc.: Schott 1989

E. LICHTENHAHN, *Musik und Raum. Gesellschaftliche und ästhetische Perspektiven zur Situation um 1800*, S. 8-19; I. STOIANOVA, *Raum und Klangfarbe. Zum Problem der Formbildung in der Musik des 20. Jhs*, S. 40-59; K.-E. BEHNE, *Musik- und Raumwahrnehmung*, S. 60-81

Neue Zeitschrift für Musik H. 5 (September-Oktober 1999)

Schwerpunktthema „Zeit / Raum“, S. 10-46: 7 Beiträge vor allem zu Musik und Musiktheater des 20. Jhs

ERNST PÖPPEL, *Eine zu große Herausforderung? Einige Fragen über die Zeit*, *Forschung & Lehre* H. 12/1999, S. 623-625

TILL ROENNEBERG / MARTHA MERROW, *Die biologische Uhr. Ergebnisse der Chronobiologie*, *Forschung & Lehre* H. 12/1999, S. 626-629

MIKE SANDBOTHE, *Die Verzeitlichung der Zeit. Grundtendenzen der modernen Zeitdebatte in Philosophie und Wissenschaft*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 1998, VIII + 150 S.

LIBRETTO- UND OPERNÄSTHETIK (EINZELFRAGEN)

*HARALD FRICKE, *Der Augenblick der Wahrheit. Liebesduette in der Oper*, aus: Colloquium Helveticum. Cahiers suisses de littérature générale et comparée 31: Eros & Literatur, hg. von ROGER W. MÜLLER FARGUELL, Freiburg/Schweiz: Universitäts-Verlag 2000, S. 13-29

Faßt das (mit der Namensnennung) „gegen alle Widerstände durchbrechende Liebesgeständnis“ (S. 16) im Licht der ästhetischen Kategorie der Plötzlichkeit als „den magisch angehaltenen Moment, den Augenblick der Wahrheit“ (S. 14); nachdem an Beispielen aus Verdis *Otello* sechs (von FRICKE schon 1985 benannte) Merkmale des ‘Musiktheaters’ (im Gegensatz zum ‘Sprechtheater’) verdeutlicht worden sind (S. 19-22), passieren Beispiele für die Namensnennung im Liebesduett von Mozart bis Othmar Schoeck Revue.

HARALD FRICKE, *Gesetz und Freiheit. Eine Philosophie der Kunst*, München: C.H. Beck 2000, 274 S.

1981 hatte HARALD FRICKE im gleichen Verlag „Eine Philosophie der Literatur“ unter dem Titel *Norm und Abweichung* vorgelegt; jetzt erweitert er die Perspektive auf alle Künste, denen das Ziel der „produktiven Überwindung gesetzter Grenzen“ (S. 13) gemeinsam sei. Ein knapper erster Teil (S. 13-33) stellt „Ebenen der künstlerischen Abweichung“ von Dichtung und Musik über Ballett, Pantomime, Plastik und Malerei bis zu Photographie, Film und Videokunst vor [die Aussage, „Erst in der Leitmotivik Richard Wagners“ würden „Variierte Wiederholungen (...) auf *außermusikalische* Sachverhalte bezogen“ (S. 17), unterschätzt wohl die Bedeutung des musikalischen Mimesis-Konzepts vor allem für die Ästhetik des 18. Jhs.]. Es folgt die „Präzisierung der Grundbegriffe“ (S. 34-74): Während sich literarische Sprache über die Abweichung von der sozial vermittelten sprachlichen Norm definiere (vgl. S. 36f.), seien „die *Materialien* der anderen Künste (...) beschränkt durch vor aller Konvention geltende *Naturgesetze*“ (S. 39), es sei folglich ein Modell von „Gesetz und Freiheit“ zu entwerfen. Überwunden werden durch die Künste nicht die Naturgesetze selbst, sondern „Gesetze naturbedingten [menschlichen] Verhaltens“ (S. 41). – Die „Einteilung“ der Künste (Schema S. 45) trägt dem Phänomen der Plurimedialität nicht hinreichend Rechnung und ist daher genötigt, Oper (als „Gesang mit Theater“), Singspiel (als „Theater mit Musik“) und Musical (als „Ballett mit Diversen [!]“) verschiedenen Kategorien zuzuordnen. Die Unterscheidung von Kunst und Design (S. 48-53) verabsolutiert, so scheint es, eine moderne Vorstellung von Zweckfreiheit er Kunst (ich wüßte nicht, wo man in FRICKES System eine – für die ältere Zeit unabdingbare – Kategorie ‘Gebrauchsmusik’ unterbringen sollte). Daß sich „das Neue“ im Sinne der Abweichungspoetik „bei näherem Besehen als ein ganz alter Hut“ erweist (S. 62, vgl. S. 54-62), ist nach Borges (vgl. *Pierre Mesnard, Autor des Don Quijote*) nicht mehr überraschend.

Den umfangreichsten Teil (S. 75-217) bilden zehn „Interdisziplinäre Bewährungsproben“, denen seit 1981 veröffentlichte Aufsätze zugrundeliegen (vieles wurde überarbeitet oder verändert). Es geht u.a. um „Rückert und das Kunstlied“, „Oper in der Oper“ (nach allgemeinen Überlegungen zu Autoreflexivität und *mise en abyme* passieren Beispiele vom frühen 18. Jh. bis zu Richard Strauss Revue), „Name und Taufakt bei Wagner“, „Hofmannsthal und die Strukturelle Komik“ (u.a. zur *Frau ohne Schatten*, S. 162ff.), „Politik und Poetik des Librettos bei Verdi“ (zu den Opern nach Dramen Schillers); ein kurzer Schlußteil (S. 219-229) erörtert das Verhältnis von „Kunst, Zeit und Tod“.

*HARALD FRICKE, *Oper in der Oper. Potenzierung, Ipsoreflexion, mise en abyme im Musik-theater*, aus: Fiori Musicologici. Studi in onore di LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI nella ricorrenza del suo LXX compleanno, Bologna: Pàtron 2001, S. 221-245

Die verdienstvolle *mise au point* (mit umfassenden bibliographischen Angaben) gliedert sich in drei Teile: Zunächst (S. 221-227) werden Benennungs- und Klassifikationsversuche von *mise en abyme*-Phänomenen seit Ricardou und Dällenbach (bzw. seit der deutschen Romantik) verzeichnet; dann werden „Felder der Potenzierung“ vom Traum im Traum über Bild im Bild, Buch im Buch bis zum Theater im Theater vorgestellt (S. 227-236); der letzte Teil (S. 236-245) nennt Beispiele für Oper in der Oper als Theatersatire (vor allem 18. Jh.) und Künstlerdrama (bzw. „veroperte Musiker-Biographien“, S. 240f., seit dem 19. Jh.); am Ende steht *Capriccio* von Clemens Krauss und Richard Strauss als (erstes, oder jedenfalls extrem seltenes) Beispiel einer ‘paradoxen Iteration’ (S. 244).

M. HALLIWELL, *Narrative Elements in Opera*, in: *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, 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.

KLAUS GÜNTHER JUST, *Das deutsche Opernlibretto*, *Poetica* 7 (1975), S. 203-220

Einleitende Bemerkungen zur Vernachlässigung des Librettos durch die Literaturwissenschaft und über seine Nähe zum Essay; Vergleich deutscher Libretti des späten 17. Jhs mit den Texten Wagners, Ausblick auf die 'Literaturopern' des 20. Jhs.

*TILL R. KUHNLE, *Anmerkungen zum Begriff Gesamtkunstwerk – die Politisierung einer ästhetischen Kategorie?*, aus: *Mosaïques Littéraires* (Université Charles-de-Gaulle Lille III) 10 (1992), S. 35-50

Problematisiert ausgehend von Gedanken W. Benjamins den „Totalitätsanspruch“ in der Idee des Gesamtkunstwerks, „wodurch sie sich der Komplizenschaft mit der Instrumentalisierung der Ästhetik im Faschismus verdächtig macht“ (S. 35). [Zur französischen Vorgeschichte von Wagners Konzept vgl. auch M. BRZOSKA, *Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie*, Laaber 1995, dazu hier 4,16f.] „Gesamtkunstwerksphantasien faschistischer Provenienz ordnen die Gesellschaft nach ästhetischen Prinzipien, indem sie die von einer autonomen Kunst angebotenen Konstituenten einer scheinhaften Totalität in die Lebenspraxis umsetzen. (S. 47)“

*COSTANTINO MAEDER, *Istanze di mediazione nella narrativa, nella musica e nello spettacolo dell' Ottocento*, aus: *Studi di teoria e storia letteraria in onore di PIETER DE MEIJER*, a cura di DINA ARISTODEMO, C.M. e RONALD DE ROOY, #####: Franco Cesati 19##, S. 93-109

Erkennt in der Sonatenhauptsatzform die Präsenz eines dem allwissenden Erzähler vergleichbaren Instanz (S. 99). – Im Drama sei der implizite Autor (der vom Erzähler kaum zu unterscheiden sei, vgl. S. 106) u.a. über die metrische Gestaltung faßbar (S. 101); wenn die metrische Struktur des Librettos als Vorschlag für die musikalische Umsetzung verstanden wird (S. 102), ist es freilich eindeutig der empirische Autor, der mit seinem Komponisten kommuniziert. Die Trennung von Rezitativ und Arie zeige, daß „l'istanza enunciante commenta ogni azione in scena e la giudica“ (S. 103); trotz der 'transpsychologischen' Konzeption vieler Opernfiguren (vgl. M. PFISTER, *Das Drama*, München ⁸1994, 248) würde ich allerdings nicht schlechtweg jede Selbstanalyse als verdeckten Erzählerkommentar werten wollen. Auf das Reden und Handlungen der Figuren kommentierende Orchester als dem Erzähler vergleichbare Instanz z.B. bei Wagner geht MAEDER nicht ein.

*COSTANTINO MAEDER, *Ansätze zu einer dramatischen Theorie des italienischen Opernverses*, Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft N.F. 16 (1996), S. 65-79

Entwurf einer Theorie, die den „gewissen Isomorphismus zwischen Sprache, Bedeutung und musikalischer Behandlung“ (S. 79) über eine funktionale Analyse der metrischen Form zu erfassen sucht (Hauptkriterium der metrischen Segmentierung ist die Versart, zu weiteren Kriterien vgl. S. 68). Worum es geht, zeigt sehr deutlich die Anfangsszene aus *Rigoletto* (vgl. S. 70f.): Hier sind dem Herzog und den Hofleuten doppi senari, Monterone dagegen doppi quinari zugewiesen. Der Wechsel der Versart bedingt einen musikalischen Rhythmuswechsel und markiert dadurch den Gegensatz der Kontrahenten. Ob man so weit gehen sollte, den doppi senari an dieser Stelle die Konnotation /Falschheit/, /Oberflächlichkeit/ u.ä., den doppi quinari dagegen /Haß/, /Rache/ zuzuschreiben (S. 71), scheint mir fraglich: M.E. genügt der Kontrast an sich zur Erklärung der dramatischen Wirkung. Daß Rigoletto zuletzt zu den quinari, also auf Monterones Seite, wechselt (S. 71), ist bemerkenswert, man darf allerdings nicht übersehen, daß er nur einen einzigen quinario singt. – An Beispielen Leoncavallos wird anschließend (S. 73f.) gezeigt, daß in der veristischen Librettistik isometrische Verse für Konvention oder Falschheit, anisometrische für Aufrichtigkeit stehen. Der Ansatz scheint geeignet, ein bisher vernachlässigtes Ausdrucksmittel der italienischen Librettistik zu analysieren.

LÉONARD ROSMARIN, *When Literature Becomes Opera. Study of a Transformational Process* (Chiasma, 8), Amsterdam – Atlanta, GA 1999

HERBERT VOGG, *Die Textvorlage als Basis der Oper. Gedanken eines Librettisten*, Österr. Musikzs. 10 (1995), S. 655-660

Dieser die praktischen Erfahrungen einer Zusammenarbeit von Textdichter und Komponist spiegelnde Text bietet in aperçuhafter Form viel Bedenkenswertes: „Der Librettist muß zusätzlich etwas wie ein 'halber Komponist' sein“ (S. 656), um Strukturen der Vertonung antizipieren zu können. „Der Komponist ist (...) lange vor der Bühnen-Realisierung einer Oper der erste Regisseur eines Textes“ (S. 657), Vertonung eines Librettos und Inszenierung eines (Schauspiel-)Textes sind analoge Tätigkeiten. Auch die Frage, ob „das gewisse Mißbehagen etwa bei älteren italienischen Opern nicht (...) von veralteten Übersetzungen verursacht“ werde (S. 658), trifft m.E. ins Schwarze.

U. WEISSTEIN, „Wovon man nicht sprechen kann, davon muß man singen“. *Varieties of Verbo-Vocal Utterance in Opera*, in: *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, S. 155-183

Unterscheidet vier Arten des Verhältnisses von Sprache und Gesang (S. 161f.): „mimetic speaking“ (z.B. Prosadialoge 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 Paisiellos 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.).

M. WOITAS, „Geste“ und „Wort“. *Zum Wandel des Musikbegriffs und den Folgen für die Konzeption des Musiktheaters*, in: *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, S. 80-91 [→ Musikästhetik]

DRAMATURGIE

ALBERT GIER, *Volkslied und Bänkelsang. Einlagelieder von Grétry bis Jacques Offenbach*, in: *Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jh. Bericht über den Internationalen Kongreß Frankfurt 1994*, hrsg. von H. SCHNEIDER und N. WILD, Hildesheim – Zürich – New York 1997, S. 169-180

JOSEF KIERMEIER-DEBRE, „Eine Komödie und auch keine“. *Theater als Stoff und Thema des Theaters von Harsdörffer bis Handke*, Tübingen: Niemeyer 1989, 338 S.

„Ein Vorteil der (...) Studie ist, daß sie in andere Gattungen wie Oper und Film ausgreift (...)“ (Verlagsprospekt).

WINFRIED KIRSCH, *Musikdramaturgische Aspekte des Operneinakters*, aus: W. HERGET / B. SCHULTZE (Hrsg.), *Kurzformen des Dramas. Gattungspoetische, epochenspezifische und funktionale Aspekte*, Tübingen – Basel 1996, S. 111-131

Das 20. Jh. hat den Operneinakter entscheidend aufgewertet: Seit Ende des 19. Jhs nimmt das Repertoire an Kurzopern deutlich zu, anders als in früheren Zeiten dominieren die ernsten Sujets, die Auffassung, daß Einakter vollgültige Kompositionen sein können, setzt sich allmählich durch, und in den zwanziger Jahren gibt es auch eine „Theoriebildung über die Kurzoper“ (S. 113). Generalisierende Aussagen über ‘den’ Operneinakter sind kaum möglich, zu fragen ist vielmehr nach „einaktertypologischen Ausprägungen spezifischer Zeit-, Personal- und Gattungsstile“ (S. 113); am ehesten scheint die Tendenz zu „Verkürzung und Konzentration“ (S. 115) Allgemeingültigkeit beanspruchen zu können. Auf die grundsätzlichen Überlegungen folgen musikdramaturgische Analysen von Lortzings *Opernprobe* (1850), Mascagnis *Cavalleria rusticana* (1890) und Schönbergs *Von heute auf morgen* (1930).

GATTUNGEN

THOMAS BETZWIESER, *Sprechen und Singen: Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*, Stuttgart – Weimar: J.B. Metzler 2002, xiii + 608 S.

Die vorliegende Arbeit (sie wurde 2000 an der FU Berlin als Habilitationsschrift angenommen, S. x) ist die erste umfassende Monographie zur Dialogoper als Gattung. Obwohl (oder gerade weil) ihre „historiographische Positionierung“ im Verhältnis zur durchkomponierten Oper „ein spezifisch deutsches Problem“ ist (S. 2), wird die Entwicklung in Deutschland und Frankreich von ca. 1800 bis 1830 (vgl. S. 16) kontrastiv untersucht. Im Zentrum steht die „Symbiose von Sprache und Musik“ (S. 8): „Dem ästhetischen, librettistischen wie kompositorischen Kalkül nachzuspüren, das sich an der Existenz von Sprechen und Singen ausrichtet und diese unterschiedlichen Ausdrucksformen gleichwohl in ein symbiotisches Verhältnis zu setzen vermag, ist Gegenstand der vorliegenden Arbeit“ (S. 15).

Dabei geht es, wie die Einleitung (S. 1-30) zeigt, um „Motivation und Kommunikation“ (S. 19): Um den problematischen Übergang vom Sprechen zum Singen zu erleichtern, wird Musik (in Frankreich und Norddeutschland, allerdings kaum in Wien, vgl. S. 22) als „Realitätsfragment“ (S. 23), speziell als Lied (das auch in einem Sprechdrama gesungen werden müßte) eingeführt. Traditionell wird dieser Sachverhalt mit dem Terminus ‚Einlagelied‘ bezeichnet, den BETZWIESER zu Recht kritisiert (S. 24f.); er schlägt die zutreffende, allerdings etwas schwerfällige Bezeichnung „drameninhärente Musik“ vor (S. 25, 117). Drameninhärente Musik, die als Erinnerungsmotiv verwendet wird, spricht nicht (oder nicht nur) die Bühnenfiguren, sondern den Zuschauer an, d.h. es wird ein äußeres System der Kommunikation zwischen den Autoren (drameninhärente Musik ist gewöhnlich vom Librettisten präfiguriert, vgl. S. 25) und dem Publikum etabliert (S. 26ff.).

Die ungemein breit angelegte und detailreiche Untersuchung gliedert sich sehr übersichtlich in sieben Kapitel. Zunächst (S. 31-102) werden „Denkmodelle und Gattungskonzeptionen der Dialogoper im 18. und 19. Jh.“ aus Frankreich und Deutschland vorgestellt (ausgehend von Grétrys Unterscheidung zwischen „chanter pour parler“ und „chanter pour chanter“, S. 41). Manches davon wird im zweiten Kapitel, „Dialogoper und Operntheorien“ (S. 103-138) wieder aufgenommen, das einerseits einen Forschungsbericht bietet, andererseits die theoretischen Grundlagen der Untersuchung offenlegt: M. PFISTERS Modell der Kommunikation in dramatischen (und narrativen) Texten (S. 118f.), E. FISCHER-LICHTEs Theatersemiotik (S. 122f.), C. DAHLHAUSENS Beschreibung der Zeitstruktur des Musiktheaters (S. 132f.), die Unterscheidung zwischen präexistenten (*énoncé*) und performativen Elementen (*énonciation*) drameninhärenter Musik (S. 134f.)...

In diesem Rahmen ist es unmöglich, die folgenden fünf historisch-analytisch ausgerichteten Kapitel angemessen zu würdigen: Zunächst (S. 139-193) geht es um das Bühnenlied als „Paradigma drameninhärenter Musik“; dabei werden sechs Typen von Sologesängen, von der „mehr oder weniger spontanen Reaktion der Bühnenfigur auf die dramatische Situation“ (S. 141), bis zur „dramatischen Romanze oder Ballade“ (S. 145) unterschieden. Die Geschichte der französischen Romance (S. 147-160), der deutschen Romanze und Ballade (S. 160-173) auch vor und neben der Oper (zu der diese narrativen Stücke freilich in enger Verbindung stehen) wird skizziert; als erste von zahlreichen Beispielen werden Pedrillos Romanze aus der *Entführung* (S. 183-187) und die Romance aus *Richard Cœur-de-Lion* (S. 187-193) analysiert (das Buch enthält 55 Notenbeispiele, die teils im Text, teils in einem Anhang, S. 563-601, präsentiert werden). Im Zusammenhang mit Pedrillos Romanze ist von ‚Spiegelung‘ der Opernhandlung die Rede, aber der literaturwissenschaftliche Begriff *mise en abyme*, der solche Phänomene m.E. exakter beschreibt, fehlt hier wie auch sonst.

Das folgende Kapitel fragt konkret nach Strategien der „Motivation von Musik“ (S. 194-255); als Folie dienen (S. 194-206) vier Beispiele für Schauspielmusik (Beethoven, Schubert, Weber, Berlioz), danach wird (u.a. an Beispielen von Kotzebue, S. 210-216) gezeigt, daß auch Musik in der Oper „die Funktionalität von Schauspielmusik“ gewinnen kann (S. 216). Eigene Unterkapitel gelten dem Liederspiel (S. 217-237), dem Wiener Singspiel, wo Musik häufig die Sphäre des Wunderbaren repräsentiert, was jede Motivation überflüssig macht (S. 238-247), oder der romantischen Konzeption von Musik als „poetischer Überhöhung der Sprache“ (S. 252-257). – Danach (S. 256-328) geht es um die Makrostruktur der Dialogoper, d.h. um die „Disposition von Dialog und Musik“ (S. 256): Libretti in Versen (S. 257-269) oder in Prosa (S. 270-292), wobei die „Tendenzwende“ (S. 277) von der Verkürzung zur (Wieder-)Ausweitung des gesprochenen Dialogs im Opéra comique an Scribes *Domino noir*, dem „Schlüsselwerk“ von 1837 (S. 276), exemplifiziert wird. Das Melodram schließlich (S. 293-312) fungiert in Frankreich meist als „Bindeglied zwischen Dialog und Gesangsnummer“, in Deutschland eher als eigenständige Nummer (S. 293). Der Abschnitt zu zwei „Sänger-Schauspielern“ (Pierre Gaveaux, Albert Lortzing), die zugleich Komponisten sind (S. 313-328), hat ebenso wie der folgende zu Doppelvertonungen in Deutschland (*Die Geisterinsel* von Reichardt und Zumsteeg) und Frankreich (*Aline, reine de Golconde* von Berton und Boieldieu) Exkurscharakter (S. 329-362).

In den beiden folgenden Kapiteln geht es zunächst um die „Kontinuität von Sprechen und Singen im inneren Kommunikationssystem“ (S. 363-477), d.h. zwischen den Figuren des musikalischen Dramas. Der Übergang wird an „kleineren musikdramatischen Einheiten“ (S. 364), an Nummern (oder Szenen) untersucht: Zunächst die „nicht-drameninhärenten“ (S. 364-392), dann die „drameninhärenten Modelle“ (S. 392-447). An der Romanze aus E.T.A. Hoffmanns *Undine* (vgl. S. 371-383) wird z.B. gezeigt, daß nicht nur die Erzählung des Fischers

bereits im Dialog vor der Gesangsnummer beginnt (S. 374), sondern daß „der Erzähler“ auch musikalisch „in der Mitte“ einsetzt (S. 382). Bei der drameninhärenten Musik geht es u.a. um den Sonderfall der Verwendung von Vaudevilles in der Oper (z.B. bei Dalayrac, vgl. S. 392-398) oder um die „Inkorporierung fiktiver Volkslieder“ (S. 399). Fast nebenbei erweist sich drameninhärente Musik auch als „ein konstitutives Element des ‚genre troubadour‘“ (S. 418). Das letzte Kapitel (S. 448-510) gilt musikalischen Reminiszenzen wie Erinnerungsmotiven, die als „narrative Zeichen im inneren und äußeren Kommunikationssystem“ Verwendung finden können. Als „revolutionär“ (S. 471) erweist sich hier Cherubinis Oper *Les deux journées* (1800), wo Reminiszenzen nur im Orchesterpart verwendet werden und somit „ausschließlich für den Rezipienten bestimmt“ sind (S. 466).

Nach einem aussagekräftigen „Resümee und Ausblick“ (S. 511-537), der bis zu Hans Werner Henzes ‚Vaudeville‘ *La Cubana oder ein Leben für die Kunst* von 1974 reicht, bleibt für den Leser dieser enzyklopädischen, zuverlässigen und theoretisch wohlfundierten Untersuchung nur eine Frage übrig: Wie haben Librettisten und Komponisten für sich den Widerspruch aufgelöst zwischen der ingeniosen Motivation des Singens in drameninhärenten Nummern einerseits und andererseits den (z.B. bei Scribe und Auber) durchaus zahlreichen Arien, Duetten und Ensembles, in denen auch ein wohlmeinender Betrachter nichts anderes sehen kann als recht konventionelle Opernummern? BETZWIESER hat (um es mit Boitos Begriffen zu sagen) wesentlich die Form der Dialogoper untersucht; bei anderer Gelegenheit sollte auch die Formel zu ihrem Recht kommen.

M. BRZOSKA, *Zum Problem einer Gattungssystematik des Musiktheaters im 19. Jh.*, in: *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, S. 101-109 [→ 19. Jh./Frkr.]

E. FISCHER, ‚Die Oper‘. *Der problematische Anweg zum Problem ihrer gattungstheoretischen Definition*, in: *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, 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.

HELEN GEYER-KIEFEL, *Die heroisch-komische Oper ca. 1770-1820*, 2 Bde, ##### 1987, 252 + 154 S.

ALBERT GIER, *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

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.

JEAN GOURRET, *Histoire de l'opéra comique*, Paris: Ed. Albatros 1983, 305 S.

BEATE HEINEL, *Die Zauberoper. Studien zu ihrer Entwicklungsgeschichte anhand ausgewählter Beispiele von den Anfängen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts* (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI, 111), Frankfurt etc.: Peter Lang 1994, 311 S.

Faßt den historischen Begriff ‚Zauberoper‘ in einem überzeitlich-typologischen Sinn und analysiert ‚Zauberoper‘ von Monteverdis *Orfeo* bis zur *Zauberflöte* (u.a. Lully, Purcell, Händel, Gluck, Haydn). Die musikalischen Analysen mögen verdienstlich sein, für die Librettoforschung ist die Arbeit nahezu wertlos: Die

Trennschärfe des inhaltlichen Merkmals 'Zauber' ist zu gering, um einen Libretto-Typus zu definieren; die Abgrenzung des Zaubers gegen das Wunderbare (S. 39f.) ist nicht nachvollziehbar. Die Vielzahl der Komponisten und Werke, auf die ihre Definition der 'Zauberoper' zutrifft, mußte die Verf.in überfordern; so enthält etwa der einleitende Abschnitt zur Herkunft der Stoffe (S. 41ff.) viele Ungenauigkeiten, wichtige Hilfsmittel wie die *Enzyklopädie des Märchens* sind nicht bekannt, und der Zugriff auf die Libretti ist so ungebrochen positivistisch, wie man es aus Arbeiten kennt, die um 1910 geschrieben wurden.

HERRMANN JUNG, *Die Pastorale. Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos*, Bern – München: Francke 1980, 296 S.

U. KÜHN, *Melodram und melodramatisches Sprechen als Modi gattungs- und spartenübergreifender Übergänge*, in: *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, 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.

Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert. Bericht über den internationalen Kongreß Frankfurt 1994, hrsg. von H. SCHNEIDER und N. WILD (Musikwissenschaftliche Publikationen. Hochschule für Musik und darstellende Kunst Frankfurt/M., 3), Hildesheim – Zürich – New York: Georg Olms 1997, 490 S.

PH. BLAY, *Le fonds de l'Opéra-Comique: préambule à un inventaire* (S. 13-29; der Fonds ist z.Zt. nicht zugänglich, der Katalog soll Ende 1997 erscheinen). – PH. VENDRIX, *L'opéra comique sans rire* (S. 31-41; u.a. zur musikalischen Ästhetik des Lachens bei frz. Theoretikern des 19. Jhs.). – D. CHARLTON, *The romance and its cognates: narrative, irony and vraisemblance in early opéra comique* (S. 43-92). – P. TAÏEB, *Romance et mélomanie. Scènes de l'opéra comique sous la Révolution et l'Empire* (S. 93-119). – TH. BETZWIESER, „*Si tu veux faire un opéra comique...*“ – *Stil- und Gattungsreflexion in der Opéra comique zwischen 1800 und 1820* (S. 121-150). – A. JACOBSHAGEN, *Formstrukturen und Funktionen der Chor-Introduktion in der Opéra comique des späten 18. und frühen 19. Jhs* (S. 151-168). – N. WILD, *La mise en scène a l'Opéra-Comique sous la Restauration* (S. 183-210). – O. KRAKOVITCH, *L'Opéra-Comique et la censure* (S. 211-234). – H. SCHNEIDER, *Wie komponierten Scribe und Auber eine Opéra comique oder Was lehrt uns die Entstehungsgeschichte des Fra Diavolo?* (S. 235-269). – J.-CL. YON, *Les débuts périlleux d'Offenbach à l'Opéra-Comique: Barkouf (1860)* (S. 271-281). – M.-CL. MUSSAT, *Diffusion et réception de l'opéra comique dans les provinces françaises: l'exemple du grand Ouest* (S. 283-296). – M. FEND, „*Es versteht sich von selbst, daß ich von der Oper spreche, die der Deutsche und Franzose will...*“ – *Zum Verhältnis von Opéra comique und deutscher romantischer Oper* (S. 299-322). – J. VEIT, *Das französische Repertoire der Schauspielgesellschaft August Pichlers zwischen 1825 und 1847* (S. 323-346). – I. CAPELLE, *Les méprises par ressemblance von Grétry und Lortzings Die beiden Schützen* (S. 347-361). – E. SALA, *Réécritures italiennes de l'opéra comique français: le cas du Renaud d'Ast* (S. 363-383; der opéra comique von Dalayrac wurde 1789 von Giuseppe Carpani übersetzt und in Monza aufgeführt). – M. MARICA, *Le traduzioni italiane in prosa di opéras comiques francesi (1763-1813)* (S. 385-447). – R. BARCE, *Das Spanische Singspiel (Sainete lírico)* (S. 449-460).

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 gegen diese Publikation (s. unten) 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 Funkoper *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.

PETER PETERSEN – HANS-GERD WINTER (Hrsg.), *Büchner-Opern. Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 14), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 1997, 272 S.

Im einleitenden Beitrag (S. 6-31) geben die beiden Herausgeber einerseits einen Überblick über die (insgesamt 15) Büchner-Opern, die sie ermitteln konnten, und schlagen andererseits eine neue Definition der ‘**Literaturoper**’ vor: Dabei handle es sich um „eine Sonderform des Musiktheaters, bei der das Libretto auf einem bereits vorliegenden literarischen Text (Drama, Erzählung) basiert, dessen sprachliche, semantische und ästhetische Struktur in einen musikalisch-dramatischen Text (Opernpartitur) eingeht und dort als Strukturschicht kenntlich bleibt“ (S. 10). Als wesentliches Merkmal der Literaturoper wird im folgenden die ‘Intertextualität’ genannt: der Komponist antworte „mit seinem Partiturtext auf einen bereits vorhandenen literarischen Text“ (S. 12). Ein ‘literarischer Text’ ist nun freilich jedes Libretto, und wenn der Komponist mit der Vertonung beginnt, ist das Buch in der Regel auch ‘vorhanden’ (nachträgliche Änderungen und Kürzungen kommen bei ‘Literaturopern’ ebenso vor wie bei als Libretti konzipierten Texten). Der Begriff ‘literarisch’ wird von PETERSEN und WINTER jedoch nicht deskriptiv, sondern ästhetisch wertend gebraucht (ähnlich auch ‘Intertextualität’, vgl. das Urteil über H. Simons *Valerio* [1931]: es handle sich „nicht um eine intertextuelle Bezugnahme zwischen Oper und Komödie, sondern schlicht um ein Mißverständnis“, S. 21). Unausgesprochen scheint hinter ihrer Argumentation die traditionelle Vorstellung vom stümpernden Librettisten zu stehen, der komplexe literarische Texte auf die bloße Fabel reduziert; von ‘Literaturopern’ wollen sie offenbar dann sprechen, wenn die produktive Auseinandersetzung mit einer literarischen Vorlage ein anspruchsvolles Opernbuch hervorbringt. Während zunächst davon die Rede ist, daß die „sprachliche, semantische und ästhetische Struktur“ (eine Erläuterung dieser Kategorien wäre wünschenswert) im musikdramatischen Werk „kenntlich“ bleiben soll, heißt es im Zusammenhang mit Bergs *Wozzeck*, daß „nicht das Ergebnis der Auseinandersetzung eines Komponisten mit einer gewählten Vorlage zum Kriterium erhoben ist, sondern nur die Tatsache, daß diese Auseinandersetzung überhaupt stattgefunden hat“ (S. 29). Wenn ein Werk wie *Blind Man’s Buff* von P. M. → Davies in der Sicht der Autoren zumindest „an der Idee der Literaturoper partizipiert“ (S. 18), wird die geringe Trennschärfe des Begriffs offensichtlich; eine Gattungssystematik des Librettos (und der Oper) im 20. Jahrhundert wird mit einer solchen Definition der ‘Literaturoper’ ebensowenig anfangen können wie mit allen früheren Vorschlägen.

HERBERT SCHNEIDER (Hrsg.), *Das Vaudeville. Funktionen eines multimedialen Phänomens*, Hildesheim – Zürich – New York 1996

M. ROLLIN, *A propos des recherches sur les timbres avant le XVIII^e siècle* (3-10); C. HERTEL, *Noëls du XVII^e au XIX^e siècle: Sur les traces de mélodies antérieures à 1600* (13-44); H.-J. WINKLER, *Zur Verwendung der Melodie des Instrumentalvorspiels aus Lullys Isis im Repertoire des Théâtre de la Foire* (45-74); H. SCHNEIDER, *Die Revitalisierung des Vaudeville in der vorrevolutionären Opéra comique durch Barré und de Piis (1780-1789)* (75-164) R. BAYREUTHER, *Aspekte der deutschen Rezeption des Timbre und der französischen Parodiepraxis im 18. und frühen 19. Jh.* (165-214).

ALMUT ULRICH, *Die „Literaturoper“ von 1870 – 1990. Texte und Tendenzen*, Wilhelmshaven 1991

SIGRID WIESMANN (Hrsg.), *Für und wider die Literaturoper. Zur Situation nach 1945* (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, 6), Laaber: Laaber 19823, 304 S.

HELMUTH CHRISTIAN WOLFF, *Geschichte der komischen Oper von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1981, 264 S.

OPERETTE

ERIK ADAM / WILLI RAINER (Hrsg.): *Das Land des Glücks. Österreich und seine Operetten*. Klagenfurt / Celovec – Ljubljana / Laibach – Wien / Dunaj: Verlag HermaGoras / Mohorjeva 1997. 206 S.

Die Akten des 1994 vom Klagenfurter *Institut für Operettenforschung* veranstalteten Symposiums bereiten kein ungetrübtes Vergnügen: Die ersten, grundsätzlichen Beiträge von G. NENNING (sein überpointiertes Schlußwort zum Symposium an den Anfang des Bandes zu stellen, war keine gute Idee), B.K. STEINER und M. MIXNER fassen Operette einseitig als ‘Gefühlstheater’ auf und gefallen sich in undifferenzierter Schelte wider die bösen Intellektuellen, die auf die angeblich ‘populäre’ Operette herabsähen – für die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg ist das schlicht verkehrt, die ‘Lyrische Operette’ des späten Lehár, auf die die Beschreibung halbwegs zutreffen mag, taugt nicht als Modell für die Gattung. Übrigens versucht E. ADAM (*Brüchiges Glück. Die dunkle Seite der Operette*, S. 75-101), den späten Lehár ausgehend von (ausgerechnet) *Giuditta* zu rehabilitieren; hinter der „Dialektik zwischen Wunschtraum und ernüchternder Realität“ (S. 83) steckt aber nur die Maxime „Erstens kommt es anders und zweitens als man denkt“, die mit philosophischem Hintersinn aufzuladen unnötig scheint. – Keiner der zahlreichen Beiträger, die sich auf Lehár beziehen, hat die wohl beste Arbeit zu diesem Komponisten, S. FREYS *Franz Lehár oder das schlechte Gewissen der leichten Musik* (Tübingen 1995) zur Kenntnis genommen.

In eher historischer Perspektive stellt J.M. DAXNER (S. 37-50) die ‘Klosteroperetten’ (besser: Singspiele) von Maurus Lindemayer (1723-1783) vor; M. BLUMAUER (S. 102-116) bietet zum Thema „Operette und Nationalsozialismus“ kaum mehr als eine Sammlung von Namen und Zitaten; A. BATTÀ (S. 136-155) gibt einen informativen Überblick zur Operette in Ungarn; C. RUNTI (S. 156-179) möchte über „die Wiener Operette und Italien“ handeln, bleibt aber im Anekdotischen stecken (im wesentlichen zählt er Komponisten und Sänger auf, die irgendwann einmal in Triest waren). G. STEINGRESS (S. 180-206) gibt (in stellenweise etwas merkwürdigem Deutsch) einen Überblick über die Entwicklung der Zarzuela und des Cante flamenco, ohne eine Verbindung zu Österreich herzustellen.

Richtig gut sind nur die Studie von M. CSÁKY zur Ideologie der Wiener Operette (S. 51-74; vgl. auch seinen Beitrag zum von L. FINSCHER und A. RIETHMÜLLER herausgegebenen Sammelband *Johann Strauß. Zwischen Kunstanspruch und Volksvergnügen*, Darmstadt 1995), die u.a. die gebildete bürgerliche Mittelschicht als Zielpublikum der Operetten vor dem Ersten Weltkrieg namhaft macht; und K. SIEREKS Vergleich (des Librettos) der *Lustigen Witwe* mit den Verfilmungen von E. von Stroheim (1925), E. Lubitsch (1934) und C. Bernhardt (1952), mit grundsätzlichen Überlegungen zum Verhältnis von Operette und Film (S. 117-135).

ROGER ALIER / CARLES ALIER u.a. (Hrsg.), *El libro de la zarzuela*, Barcelona: Daimon 1982, 377 S.

KERSTIN BARTEL, *Faszination Operette. Vom Singspiel zum → Film*, Laaber: Laaber-Verlag 1992

MATTHIAS BRZOSKA, *Exilstation Paris*, in: *Musik in der Emigration. Verfolgung – Vertreibung – Rückwirkung*. Symposium Essen, 10. bis 13. Juni 1992, hrsg. von H. WEBER, Stuttgart – Weimar: J.B. Metzler 199#, S. 183-191

U.a. zu Kurt Weill und zur **Wiener Operette**, die „seit 1930 die Pariser Theater beherrschte“ (S. 189).

MORITZ CSÁKY, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay*, 2., überarb. Auflage, Wien – Köln – Weimar: Böhlau 1998, 328 S.

M. CSÁKY, der schon eine Reihe substantieller Aufsätze zur Wiener Operette vorgelegt hat, nähert sich seinem Gegenstand aus der Perspektive des Historikers: Der „sozial-kulturelle Kontext“ (S. 12) des musikalischen Unterhaltungstheaters soll rekonstruiert, die Funktion der Operette um 1900 beschrieben werden mit dem Ziel, „das gesellschaftliche und individuelle Bewußtsein der Zeit besser zu verstehen“ (S. 25); folglich bedient er sich sozialhistorischer bzw. kulturanthropologischer (vgl. S.41) Methoden. Die Operette erscheint als „Vehikel für Inhalte der Moderne“ (S. 294; über die Verbindungen vor allem der Librettisten zum „Jungen Wien“ vgl. S. 147ff.); sie findet ihr Publikum in den „urbanen Mittelschichten“ (S. 46), wobei sich die ‘goldene’ Operette an das gehobene, liberale Bürgertum, die ‘silberne’ eher an die neuere städtische Mittelschicht wendet (S. 64), diese letzte verfügt über eine schwächere ökonomische Basis und ist weniger gebildet, zeichnet sich allerdings durch eine selbstbewußte „Aufsteigermentalität“ aus (S. 67). Zugleich vermittelt die Operette zwischen den Ethnien Österreich-Ungarns und ihren kulturellen Traditionen, indem sie ein „Netzwerk von musikalischen und

thematischen Bezügen“ schafft (S. 264; vgl. S. 218, 248 und passim): Typisch österreichisch (vgl. S. 248) ist die Operette gerade deshalb, weil sich in der Verbindung von Walzer, Csárdás, Polka, Mazurka und Wiener Heurigenlied (vgl. S. 264) Multikulturalität (verstanden als intensive Interaktion zwischen verschiedenen Kulturen, vgl. S. 205) spiegelt.

Über dem Interesse an österreichischer Geschichte und ihrer Theorie (vgl. S. 167-263) kommen die Operetten-Analysen vielleicht etwas zu kurz; man hätte gern mehr Abschnitte gelesen wie über den *Zigeunerbaron* (S.78-89) oder *Die lustige Witwe* (S. 89-100, 150-157); nützlich der Hinweis, daß für die Figurennamen in der *Lustigen Witwe* Anleihen bei montenegrinischen Titeln u.ä. gemacht wurden (S. 93), dagegen bin ich mir nicht sicher, ob man aus dem *Zigeunerbaron* wirklich Kritik am Krieg herauslesen kann (S. 82; kann ein Krieg, aus dem selbst Zsupán mit heiler Haut herauskommt, wirklich so schlimm sein?), und der „Zauber der stillen Häuslichkeit“ (S. 153) mag nicht nur in der Kommunikation zwischen Autor und Publikum, sondern schon auf der Ebene der Figurenrede ironisch gemeint sein. Ob angesichts der Erweiterung, oder eher Auflösung des kulturellen Kanons eine Apologie der Operette und ihrer Texte (vgl. S. 39f.) immer noch notwendig ist, sei dahingestellt. Jedenfalls ist CSÁKYS Buch ein gutinformierter und anregender Beitrag zu einem von der Forschung immer noch vernachlässigten Gebiet.

ALBERT GIER, *Operette beim Wort genommen. Zu einigen Ärgernissen im Umgang mit den Texten*, Neue Zürcher Zeitung 30./31.5.1998, S. 54

M. LINHARDT, *Ausgangspunkt Wien. Operette als Gegenstand theaterwissenschaftlicher Auseinandersetzung*, in: *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, S. 167-176

Geht von einer Bewertung neuerer Operetten-Studien aus (S. 168-171; zu ergänzen wäre z.B. das Lehár-Buch von ST. FREY). 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 Lektürekansons) 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.

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

ERNESTO G. OPPICELLI, *L'Operetta da Hervé al Musical*, Genova 1985

RICHARD TRAUBNER, *Operetta. A Theatrical History*, New York 1983

SALVADOR VALVERDE CALVO, *El mundo de la zarzuela*, o.O.: Palabras 1980[?]

Parodie

DÖRTE SCHMIDT, → *Armide hinter den Spiegeln. Lully, Gluck und die Möglichkeiten der dramatischen Parodie*, Stuttgart – Weimar: Metzler 2001, X + 331 S.

OPÉRA-COMIQUE

THOMAS BETZWIESER, *Zu einer Theorie des Vaudevilles in der Opéra-comique*, in: *Kolloquiumsbericht der Gluck-Gesamtausgabe. Tanzdramen – Opéra-comique*, hg. von GABRIELE BUSCHMEIER und KLAUS HORTSCHANSKY (Gluck-Studien, 2), Kassel etc.: Bärenreiter 2000, S. 135-152

Wendet sich gegen die „teleologische Sichtweise“ (S. 138) der musikwissenschaftlichen Forschung, die die Ablösung der Vaudevilles durch neukomponierte Ariettes als zwangsläufigen ‘Fortschritt’ begreift. Kennzeichnend für den älteren Opéra-comique war ein „komplexes System der Doppeltextlichkeit“ (S. 139), da „die Disposition der Vaudevilles in den meisten Fällen aus einer semantischen Konfrontation mit dem Timbre, d.h. mit Text und Musik des ‘air ancien’ gewonnen wurde“ (s. 140). Zeitgenössische Stellungnahmen zeigen, daß das Verschwinden der Vaudevilles vor allem in dramaturgischer Hinsicht als Verlust gewertet wurde.

BALLETT

SIBYLLE DAHMS, *Anmerkungen zu den ‘Tanzdramen’ Angiolinis und Noverres und zu deren Gattungsspezifität*, in: *Kolloquiumsbericht der Gluck-Gesamtausgabe. Tanzdramen – Opéra-comique*, hg. von GABRIELE BUSCHMEIER und KLAUS HORTSCHANSKY (Gluck-Studien, 2), Kassel etc.: Bärenreiter 2000, S. 67-73

Noverre und Angiolini unterscheiden sich u.a. hinsichtlich ihrer Bewertung der *Poetik* des Aristoteles, die nach Angiolini auch für das Tanzdrama absolut verbindlich sei (S. 68) und ihrer Einschätzung des ‘Programms’ (S. 71); nur ein Teil (nicht mehr als ein Drittel) der Musik war unmittelbar auf die getanzte Handlung bezogen (S. 72).

M. WOITAS, *Anmerkungen zum Wandel des Darstellungsstils im Tanztheater des ausgehenden 18. Jhs*, in: *Kolloquiumsbericht der Gluck-Gesamtausgabe. Tanzdramen – Opéra-comique*, hg. von GABRIELE BUSCHMEIER und KLAUS HORTSCHANSKY (Gluck-Studien, 2), Kassel etc.: Bärenreiter 2000, S. 89-100

Geht aus von kritischen Stellungnahmen zu den Wiener Auftritten von Salvatore und Maria Medina Viganò (seit 1793): Die „Ausdehnung des Begriffs ‘Tanz’ auf die expressive Darstellung dramatischer Aktionen“ (S. 91) war noch am Ende des 18. Jhs umstritten; im Tanzdrama wird „Raum (...) zu einer dynamischen Größe, die sich – immer wieder neu – über Aktionen definiert“ (S. 96).

ORATORIUM

*HELEN GEYER-KIEFEL, *Zur Problematik unsichtbarer Szenen im Oratorium des 18. Jhs*, aus: M. JABLONKI – J. STESZEWSKI (Hrsg.), *Interdisciplinary Studies of Musicology II*, Poznan: ##### 1997/99, S. 115-133

Unterscheidet den oratorianischen (filippinischen), wesentlich statisch-epischen Oratorientyp, dem *Metastasio's azioni sacre* zuzurechnen sind, vom „szenischen bzw. szenisch-orientierten“ Typus (S. 123). Schon viele Oratorien Händels „setzen eine szenische Aufführung zumindest in der Imagination von Komponist und Librettist voraus“ (S. 116), wie szenische Angaben im Textbuch zeigen; szenische Aufführungen von Oratorien Zenos und Metastasio's waren nicht grundsätzlich ausgeschlossen (S. 121). „Zu Ende des 18.- Jhs nehmen szenische Aufführungen rapide zu“ (S. 122). Eine „merkwürdige Vermittlerstellung zwischen den szenischen und nichtszenischen Aufführungspraktiken“ nimmt das Oratorienrepertoire der Venezianer Frauenkonservatorien ein (S. 125); „Dramatisches ohne visuelle Szene“ (S. 133) kommt vor allem dadurch zustande, daß die Ospedali-Kirchen über mehrere Chorbalkone verfügen, so daß verschiedene Heerscharen, Volksgruppen etc. klar unterschieden werden können.

*HELEN GEYER-KIEFEL, *Die venezianischen Frauenkonservatorien und ihre actiones sacrae. Ein Spiegel eigenen Selbstverständnisses im nachmetastasianischen Spannungsfeld*, aus: *Emanzipiert und doch nicht gleichberechtigt? Lebensräume von Frauen im Blick heutiger Forschung*. Vortragsreihe der Universität Regensburg, hg. von HELMUT ALTNER, Regensburg: Mittelbayer. Druckerei- und Verlagsges. 19##, S. 239-254

Untersucht verschiedene Libretto-Bearbeitungen des gleichen (meist alttestamentlichen) Stoffes in Hinblick auf das für das jeweilige Konservatorium charakteristische Frauenbild: Pietro Chiari, der bis 1777 Libretti für die *Incurabili* und das *Ospedaletto* schrieb, hatte eine „restriktive und ablehnende Einstellung Frauen gegenüber“ (S.

248), die am Konservatorium der Incurabili auch später bestimmend blieb. „Das *Ospedaletto* weist in der Nach-Chiari-Produktion eine Orientierung des Frauenbildes am Heldinnenbild auf“ (S. 249), die Pietà propagiert dagegen „meist byzantinisch-ikonenhaft-statuarische Frauenbilder“ (ebd.). Am interessantesten scheint die Produktion der Mendicanti: Sie stellen „autonome Frauen“ dar, „die nicht am Heldinentyp ausgerichtet sind“ und „realitätsnah“ wirken (S. 250f.).

INSTITUTIONENGESCHICHTE

ALBERT GIER, *Pfeifkonzerte. Kleine Typologie des Theaterskandals an französischen Beispielen*, Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Kunstpunkt Nr. 14 (1997), S. 23f.

JOHN ROSSELLI, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The Role of the Impresario*, Cambridge 1984

ULRICH WEISSTEIN, *Böse Menschen singen keine Arien. Prolegomena zu einer ungeschriebenen Geschichte der Operzensur*, in: *Zensur und Selbstzensur in der Literatur*, hrsg. von P. BROCKMEIER und G. R. KAISER, Würzburg: Königshausen & Neumann 1996, S. 49-73

Geht aus von allgemeinen Beobachtungen und begrifflichen Klärungen zum Wesen der Zensur. Im Anschluß an eine österreichische Denkschrift von 1795 werden Religion, Politik und Moral als jene Themenbereiche benannt, auf die sich die Aufmerksamkeit der Zensoren konzentriert (S. 60), während Verstöße gegen ästhetische Normen kaum sanktioniert werden. Die verschiedenen Aspekte der Zensurproblematik werden mit bekannten und weniger bekannten Beispielen aus Opern u.a. von Verdi, Auber, Rossini und Beethoven illustriert. Dem Charakter einer geistvollen Causerie entsprechend wird Forschungsliteratur nur von Fall zu Fall herabgezogen.

HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF, *Das Opernpublikum der Barockzeit*, in: Festschrift HANS ENGEL zum 70. Geburtstag, hrsg. von HORST HEUSSER, Kassel 1964, S. 442-452 [→ 18. Jh. / Allg.]

POLITIK

Zur Erbeaneignung im Musiktheater, Berlin: Verband der Theaterschaffenden der DDR 1973, 455 S.

SOZIALGESCHICHTE DER LIBRETTISTEN

ALBERT GIER, *Die Musik im Kopf. Zur Rolle des Librettisten im Musiktheater*, Oper Frankfurt magazin Nr. 2 (Nov./Dez. 2000), S. 14-16

VINCENT ADOUMIE, *Le librettiste d'opéra au XIXème siècle: De l'artiste au professionnel*, in: Bulletin de la Société Jacques Offenbach [F-64290 Gan], n° 15 (octobre 1996), S. 7-21

Überblick über die Entwicklung des Librettisten-Metiers im kulturellen Leben Frankreichs (19. Jh.), mit besonderer Berücksichtigung der Textdichter Offenbachs. Im Vordergrund stehen die jeweiligen urheberrechtlichen Gegebenheiten, die soziale Stellung der Librettisten und die finanziellen Aspekte. Hervorgehoben werden E. Scribe sowie Meilhac und Halévy. Die Studie basiert auf zahlreichen zeitgenössischen Quellen. – HANS RUDOLF HUBER

MUSIKÄSTHETIK

ALBERT GIER, *Volkslied und Bänkelsang. Einlagelieder von Grétry bis Jacques Offenbach*, in: *Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jh.* Bericht über den Internationalen Kongreß Frankfurt 1994, hrsg. von H. SCHNEIDER und N. WILD, Hildesheim – Zürich – New York 1997, S. 169-180

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.

VINCENZO MURZILLI, *Von Claudio Monteverdi bis Richard Strauss. Die Opernarie im Laufe der Jahrhunderte*, Halle (Saale): Niemeyer 1955, 103 S.

JÜRGEN SCHLÄDER, *Das Opernduett. Ein Szenentypus des 19. Jahrhunderts und seine Vorgeschichte* (Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, 6), Tübingen: Max Niemeyer 1995, VIII, 334 S.

Bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts ist das Duett eine Arie *a due*, der wesentlich statische Simultangesang dient der *Darstellung* von Affekten, während ihre *Entstehung* im rezitativischen Dialog geschildert wird. Erst in der it. und frz. Oper des 19. Jhs. wird versucht, „den kompositorischen Ausgleich zwischen dialogischer Aktion und lyrischer Kontemplation in einem integrierten musikalischen Satz zu finden“ (S. 11): In der mehrsätzigen Duett-Szene, wie sie sich in Rossinis ersten Opern herausbildet, scheint die homogene musikalische Form noch wichtiger als die charakteristische Vertonung des Textes (vgl. S. 137); Meyerbeer und Verdi suchen einen Ausgleich zwischen statischer Affektdarstellung und dynamischem Dialog, ohne die traditionelle Form aufzugeben. Noch in Wagners *Tristan* sind die Analogien zur traditionellen Duett-Szene unübersehbar (vgl. S. 311ff.). Sch. geht von einer detaillierten Analyse des Duetts Raoul–Valentine im 4. Akt der *Huguenots* aus und stellt dann (vor der Folie der Entwicklung von Monteverdi über Händel bis zu Mozart) exemplarisch Ausformungen des Duetts von Rossini über Bellini, Donizetti, Berlioz, Gounod, Verdi und Wagner bis Richard Strauss vor; der problemorientierte Zugriff mißachtet die Chronologie, was gelegentlich ein bißchen verwirrt. Die (häufig durch graphische Übersichten verdeutlichten) Strukturanalysen einzelner Duett-Szenen vermitteln viele wichtige Einsichten; allerdings kommt der Text über der Musik zu kurz. Nicht zutreffend scheint mir die Kritik an der „primär musikalischen – und keineswegs auf einer stets überzeugend motivierten dramatisch-affektbezogenen – Gliederung“ (S. 134) der Duette Rossinis (vgl. S. 133ff.): Im 1. Akt von *Semiramide* etwa drücken Assur und Arsace ihre konträren Positionen in partiell identischen Versen aus, d.h. beiden ist eine Haltung trotziger Entschlossenheit gemeinsam, die den Zwiegesang rechtfertigt. Nicht nur auf der Inhalts-, auch auf der Ausdrucksebene des Textes konstituiert sich seine Bedeutung (im Libretto v.a. über die metrische Struktur). Hier müßte eine librettologische Untersuchung ansetzen, die aus Sch.s souveräner, im Detail wie in der Beschreibung größerer Zusammenhänge gleichermaßen gelungener Darstellung wichtige Anregungen gewinnen könnte.

M. WOITAS, „Geste“ und „Wort“. *Zum Wandel des Musikbegriffs und den Folgen für die Konzeption des Musiktheaters*, in: *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, 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).

MUSIKGESCHICHTE

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 MGG² zwar keine Ideallösung, aber vertretbar. (Problematisch ist eher, daß der Artikel „Libretto“ eingeständenermaßen [vgl. MGG² 7, Sp. 636] als Ersatz für den historischen Teil des Artikels „Oper“ erhalten muß.)

GESANG

CHR. B. BALME, „*Of Pipes and Parts*“. *Die Kastraten im Diskurs der Darstellungstheorie des frühen 18. Jhs*, in: *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, hrsg. von H.-P. BAYERDÖRFER (Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, 29), Tübingen: Niemeyer 1999, 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 krassem 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 prädestiniertes Inneres“, S. 136f.).

H.-P. BAYERDÖRFER, *Spiel-Räume der Stimme. Kleine Streifzüge zwischen den Fächern*, in: *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, S. 1-39)

Untersucht „die theatrale Repräsentation der kulturellen Welt mittels der theatermäßig geführten Sing- und Sprechstimme in ihrem jeweiligen Verhältnis“ (S. 4) und geht 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 Schauspielerstimme“, S. 35) ein.

RODOLFO CELLETTI, *Geschichte des Belcanto*, Deutsch von FEDERICA PAULI, Kassel: Bärenreiter 19##, 226 S.

PETER-MICHAEL FISCHER, *Die Stimme des Sängers. Analyse ihrer Funktion und Leistung – Geschichte und Methodik der Stimmbildung*, Stuttgart – Weimar: Metzler 1993

BEATE HILTNER, *Vollkommenes Stimmideal? Eine Suche durch die Jahrhunderte. Wie sich die Ansichten über den Kunstgesang änderten*, Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 1996, 130 S.

Das kleine Buch gliedert sich in zwei Teile: Zunächst werden (Kap. 1/2, S. 12-74) Äußerungen zur Ästhetik des Gesangs, zur Stimmbildung etc. aus theoretischen Schriften vom Mittelalter bis zum 19. Jh. zusammengestellt. Die Fülle des Materials und der Zwang zur Kürze führen dazu, daß hier vieles atomistisch wirkt; nicht alles, was man sucht, findet man auch, so fällt zwar der Name Duprez (S. 47), aber vom *Do di petto* ist nicht die Rede. Schönbergs *Pierrot lunaire* wird en passant erwähnt (S. 67f.), die Auswirkungen, die dieses Werk auf die musikalische Deklamation im 20. Jh. hatte, werden nicht dargestellt. Ein paar Fehler haben sich auch eingeschlichen: O. Rinuccini ist kein Komponist (S. 30), Elsa von Brabant keine Figur aus *Tannhäuser* (S. 84). Das zur „Verbürgerlichung der Kunst“ seit dem 18. Jh. Gesagte (S. 52ff.) ist arg plakativ; für antike und ma. Autoren wird oft auf Lexika des 18. Jhs verwiesen (z.B. S. 14 zu Boethius; vgl. statt dessen *Lexikon des Mittelalters* 2 [1983], 314f. zu B.' Musiklehre, mit Lit.). Auch Druckfehler sind nicht ganz selten (in dem frz. Zitat S. 49 fehlt nach *même*, Z. 3, vermutlich eine Zeile). Nichtdeutschsprachige Forschungsliteratur ist sehr selektiv berücksichtigt; zu it. Gesangslehren des 18. und 19. Jhs findet man Nützliches in *Le parole della musica I. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di GIANFRANCO FOLENA*, a cura di F. NICOLodi e P. TROVATO, Firenze 1994. – Das letzte Kapitel (S. 75-126) betreibt „Spurensuche in Sängermemoiren“ des 19. und 20. Jhs und stellt Aussagen zur Gesangstechnik und ihren Voraussetzungen zusammen; dieser Teil ist viel homogener als der erste und bietet manches Interessante, gelegentlich auch Amüsante.

U. KÜHN, *Melodram und melodramatisches Sprechen als Modi gattungs- und spartenübergreifender Übergänge*, in: *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, 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.

S. VILL, *Das Theater in der Singstimme. Anforderungen an die Analyse vokaler Interpretation. Simon Bowman als Chris in Miss Saigon*, in: *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, 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.

THEATER

*URS HELMENSdorFER, *Rechts und links auf der Bühne*, Nestroyana. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft 20 (2000) H. 1/2, S. 5-22

Ausgehend von der Beobachtung, daß Nestroy (wie bis gegen Ende des 19. Hhs auch im deutschen Sprachraum allgemein üblich) *rechts* und *links* aus der Sicht des Schauspielers angibt, werden interessante kulturhistorische (die rechte Seite als die vornehmere, die den Ranghöheren vorbehalten ist) und wahrnehmungspsychologische

Beobachtungen mitgeteilt (nicht nur bei Nestroy passiert Entscheidendes meist auf der – vom Zuschauer aus gesehen – rechten Bühnenseite).

THEATERTHEORIE

GUIDO HISS, *Korrespondenzen. Zeichenzusammenhang im Sprech- und Musiktheater. Mit einer Analyse des Wozzeck von Alban Berg* (Medien in Forschung und Unterricht, Serie A, 24), Tübingen: Niemeyer 1988, VIII + 176 S.

„Thema des Buches ist, ganz allgemein, das Problem der Bedeutungsbildung in Formen ‘multimedialer Kommunikation’; sein besonderes Interesse gilt der ‘Sprache’ des (Musik-)Theaters, deren semantisches Profil im Vergleich mit anderen, ‘polyphonen’ Genres (Film, Lied, Comic strip) genauer bestimmt wird. ‘Korrespondenz’ steht dabei als Zentralkategorie, unter der die Sinnvorgänge gefaßt werden, die sich im Zusammenspiel der jeweils beteiligten (sprachlichen, musikalischen, gestischen u.a.) Zeichensysteme ergeben. – Ein wichtiger Stellenwert kommt der Entwicklung eines neuartigen (korrespondenz-)analytischen Konzepts zu, das der hohen Bedeutungsdynamik und -vielfalt dieser Formen gerecht werden soll. Am Beispiel der Oper *Wozzeck* von Alban Berg wird es exemplarisch angewandt: in der Untersuchung des subtilen Bedeutungsspiels zwischen dramatischen und musikalischen Zeichen.“ (Verlagsprospekt)

J. LIEBSCHER, *Schauspieler – Sängerdarsteller. Zur unterschiedlichen Aufführungssituation im Sprech- und Musiktheater, dargestellt am Beispiel der paralinguistischen Zeichen*, in: *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, 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 Vesselina 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.

B. SCHLÜTER, *Vom Werkcharakter der ‘Oper’ zur Textur von ‘opera’. Plädoyer für die Revision eines folgenreichen Paradigmas*, in: *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, 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.]

THEATERGESCHICHTE

MANFRED BRAUNECK, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Zweiter Band, Stuttgart – Weimar: J.B. Metzler 1996, XVIII + 1009 S.

Der zweite Band dieser reichillustrierten Theatergeschichte (Bd. 1 – klassische Antike bis Renaissance – erschien 1993, ein dritter Bd. steht noch aus) behandelt in zwei gleichlangen Großkapiteln das 17. und das 18. Jh.; mit unterschiedlichen Gewichtungen werden jeweils die Theater-Traditionen Italiens, Frankreichs, Spaniens (und Portugals), Englands, der Niederlande, Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, Skandinaviens und der osteuropäischen (slawischen) Länder vorgestellt. Im Zentrum steht eindeutig das Schauspiel; Oper (und Ballett) werden „insofern einbezogen, als damit strukturelle Aspekte des Theaterwesens und wesentliche Neuerungen der Bühnenästhetik verbunden waren“ (S. XVII). Wenn man großzügig rechnet, befassen sich 66 von 974 Textseiten, etwa ein Siebtel des Ganzen, mit der Oper, der Schwerpunkt liegt bei Italien und Frankreich. Dabei faßt BRAUNECK im wesentlichen Handbuch-Wissen zusammen, benutzt allerdings nicht immer die neuesten Handbücher. Nach Möglichkeit hält er sich an große Namen (die italienische Operngeschichte des 18. Jhs erscheint reduziert auf Metastasio, Da Ponte und einen kleinen Rest), biographische Details und summarische Inhaltsangaben lassen kaum Raum für die Darstellung übergreifender Zusammenhänge. Dafür, daß es sich um das Buch eines Theaterwissenschaftlers handelt, ist die Darstellung erstaunlich textbezogen: Das Drama und seine Intrige nehmen viel mehr Raum ein als die Darstellung auf der Bühne. Der Opernforscher wird in diesem Wälzer nichts finden, was er nicht anderswo besser und vollständiger lesen könnte.

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. oben. Wie eigentlich vorauszusehen 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 Bilddokumente, 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.

MATTHIAS BRZOSKA, *Vertontes Licht. Die Gasbeleuchtungsära auf der Bühne des Musiktheaters*, in: Töne – Farben – Formen. Über Musik und die bildenden Künste [Festschrift ELMAR BUDDÉ], hrsg. von E. SCHMIERER, S. FONTAINE, W. GRÜNZWEIG und M. BRZOSKA, Laaber: Laaber 1995, S. 323-336

Demonstriert an ausgewählten Beispielen (Isouard, *Aladin et la lampe merveilleuse*, 1822; Auber, *La Muette de Portici*, 1828; ‚Propheten-sonne‘ bei Meyerbeer, 1849), „wie Beleuchtung und Musik ineinanderwirken, um den szenischen Eindruck zu befördern“ (S. 323). Im Grand Opéra zeigt sich eine Tendenz zu

„Komplementärwirkungen“ von quasinaturalistischen szenischen Effekten und der musikalischen Gestaltung (vgl. S. 333).

HANS CURJEL, *Experiment Krolloper 1927-1931*. Aus dem Nachlaß hrsg. von EIGEL KRUTTGE, München: Prester 1975, 503 S.

FRANCESCA GUALANDRI, *Le geste scénique dans Le nozze di Teti e Peleo*, in: Centre d'Etudes Franco-Italiennes CEFI-CNRS, Universités de Savoie et de Turin. *Les noces de Pélée et de Thétis*. Venise, 1639–Paris, 1654. *Le nozze di Teti e di Peleo*. Venezia, 1639–Parigi, 1654. Actes du colloque international de Chambéry et de Turin 3–7 novembre 1999. Textes réunis par MARIE-THERESE BOUQUET-BOYER, Bern etc.: Peter Lang 2001, S. 391-405

Geht entgegen der Titelformulierung nicht auf Cavallis oder Caprolis Opern ein, sondern bietet hochinteressante allgemeine Erläuterungen zu den Quellen einer noch zu entwickelnden Theorie barocker Gestik und zu deren Prinzipien (*grazia*, S. 394, und *opportunità*, S. 398; Einfluß der Rhetorik, S. 397f.).

ANDREA HEINZ, *Quantitative Spielforschung. Neue Möglichkeiten der Theatergeschichtsschreibung am Beispiel des Hoftheaters zu Coburg und Gotha (1827-1918)* (Jenaer Germanistische Forschungen N.F., 4), Heidelberg 1998, 466 S.

„Der Spielplan umfaßte 18.077 Aufführungen 2.162 verschiedener Werke“ (Sprech- und Musiktheater)

G. HISS, *Marthalers Musiktheater*, in: *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, 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.

*ARNOLD JACOB SHAGEN, 'Chœur dansé' und 'Chœur en action'. *Zur szenischen Realisierung bewegter Chöre in der französischen Oper*, aus: *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*, hg. von CLAUDIA JESCHKE und HANS-PETER BAYERDÖRFER (Documenta Choreologica. Studienbibliothek zur Geschichte der Tanzkunst), Berlin: Vorwerk 8 2000, S. 291-306

Untersucht „die szenische Darstellung des Tanzes im Zusammenwirken mit den Chorsängern“ vom 17. bis zur Mitte des 19. Jhs (S. 291): „Bis weit ins 18. Jh.“ stellte sich der Chor „in zwei Reihen an den beiden Seiten und einem Halbkreis im Bühnenhintergrund“ auf (S. 292; *Doppelgänger-Modell*: „Die Tänzer 'verdoppeln' gewissermaßen die Sänger, indem sie den regungslosen Choristen Bewegung verleihen“, S. 293). Szenische Bewegung des Chors wird verstärkt seit der Zeit Glucks gefordert (S. 296); dabei „bildeten Tänzer und Sänger [gewöhnlich] ein optisch möglichst einheitliches Kollektiv, wobei die Sänger seitlich und insbesondere hinter den Tänzern plaziert wurden“ (*Ensemble-Modell*, S. 299). Gelegentlich wird der Chor hinter der Bühne aufgestellt, auf der nur die Tänzer agieren (*Stellvertreter-Modell*, S. 300). Im Grand Opéra können Chor und Ballett auch „zwei unterschiedliche Kollektive verkörpern“: „In der Regel werden dabei die Aktionen der Tänzer vom Chor beobachtet und kommentiert“ (*Divergenz-Modell*, S. 305). [Im Zitat S. 299 *hommes d'osiers* wohl nicht „Trauerweiden“, sondern 'Schneiderpuppen'.]

A. LANGER, *Ein Beitrag zur „Problemgeschichte des Inszenierens“*, in: *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, 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).

SARA MAMONE, *La macchina o l'indifferenza del mito*, in: Centre d'Etudes Franco-Italiennes CEFI-CNRS, Universités de Savoie et de Turin. *Les noces de Pélée et de Thétis*. Venise, 1639–Paris, 1654. *Le nozze di Teti e di Peleo*. Venezia, 1639–Parigi, 1654. Actes du colloque international de Chambéry et de Turin 3–7 novembre 1999. Textes réunis par MARIE-THERESE BOUQUET-BOYER, Bern etc.: Peter Lang 2001, S. 219-235

Demonstriert (ausgehend vom Teatro degli Uffizi in Florenz) die „conquista del palcoscenico da parte dell'illusione visiva a danno del testo poetico“ (S. 224) um 1600: Seit 1589 verfügte das Theater der Medici über spektakuläre Maschinen („cinque macchine-nuvole con movimento verticale, Monte Parnaso con grotte praticabili, drago mobile, carro su nuvola con movimento orizzontale, onde marine, galea (all'occasione si trasforma in conchiglia di Tetide), delfino mobile, città di Dite-inferno“, S. 225), die bei allen späteren Aufführungen Verwendung finden mußten; in Florenz wie anderswo wurden Stoffwahl und Dramaturgie neuer Stücke wesentlich von den bühnentechnischen Gegebenheiten bestimmt.

J[EAN-PIERRE] MOYNET, *L'Envers du théâtre*, Paris 1873, Reprint: Béziers 1990

zu Bühnentechnik, Dekorationen etc.

Routine zerstört das Stück oder Die Sau hat kein Theaterblut. Erlesenes und Kommentiertes aus Briefen und Vorstellungsberichten zur Ensemblearbeit Felsensteins. Herausgegeben von ILSE KOBÁN [Vorwort von JOACHIM HERZ]. Zum 50jährigen Bestehen der Komischen Oper Berlin, Wilmsdorfer Platz: Märkischer Verlag 1997, 285 S.

Zur Lektüre wärmstens zu empfehlen, da sowohl zeitgeschichtlich wie theaterhistorisch hochinteressant (dokumentiert werden neun Inszenierungen, von *Orpheus in der Unterwelt* [Premiere 1948] bis Robert Kurka, *Der brave Soldat Schwejk* [1960]) und über weite Strecken umwerfend komisch. Ein paar Kostproben aus Abendspielberichten: *Der Vogelhändler*, 27.9.1953: „Ich fürchte, das Schwein eignet sich nicht. Es passiert nichts, aber es quiekt erbarmungswürdig. Vielleicht ist es dann für manche Zuschauer kein reines Vergnügen mehr. Ich denke an Leute, die im Tierschutzverein sind“ (S. 53). *Die Zauberflöte*, 6.6.1954: „Frau Vulpius: Gegen Ende des Dialogs hatte ich 'ziellose Aufgeregtheit' konstatiert. Es stellte sich heraus, daß ihr eine Fliege in den Mund geflogen war“ (S. 159). *Eine Nacht in Venedig*, 22.1.1955: „Das Duett des 1. Bildes litt am Schluß darunter, daß Herr Peters sich zuviel mit den Nudeln beschäftigte (...) Herr Krause [der Oberrequisitenmeister] hat bis jetzt den geriebenen Käse für die Nudeln von sich aus bezahlt, weil die Buchhaltung diese Rechnung nicht bezahlen will. Nun wird es ihm zu teuer – in der letzten Vorstellung wurde also ohne Käse gespielt. Herr Peters besteht aber darauf, mit Käse zu spielen. Herr Krause wollte rohen Grieß nehmen, was ich ablehnte, weil ich nicht glaube, daß der Chor rohen Grieß essen würde. Ich bitte um Anweisung, was geschehen soll“ (S. 210f.).

JÜRGEN SCHLÄDER – ROBERT BRAUNMÜLLER, *Tradition mit Zukunft. 100 Jahre Prinzregententheater München*.

Mit einer Dokumentation von CORNELIA HOFMANN, Feldkirchen bei München: G. Ricordi & Co. 1996, 384 S.

Zur Wiedereröffnung des Prinzregententheaters im letzten Jahr haben die beiden Münchner Theaterwissenschaftler diese umfassend dokumentierte und reich bebilderte Darstellung vorgelegt. Sie schreiben einerseits die Geschichte der Institution Prinzregententheater, die eng mit der politischen Geschichte verflochten ist, lassen Intendanten, Regisseure und Schauspieler Revue passieren und informieren über die Spielpläne; andererseits wird an repräsentativen Inszenierungen die Entwicklung der Theater-Ästhetik in den letzten hundert Jahren verdeutlicht. Gründliche Archiv-Arbeit hat viele neue Fakten und informative Details zutage gefördert; von den Wagner-Inszenierungen Ernst von Possarts (1901ff., S. 40ff.) spannt sich der Bogen über die ausführlich (S. 103-160) dargestellte Zeit des Nationalsozialismus und die bemerkenswert kritisch beurteilte Intendanz Rudolf Hartmanns (1952-1967, S. 166ff.) bis zu den Schauspiel-Produktionen der letzten Jahre (Frank Castorfs Inszenierung von *Miß Sara Sampson* [1989] sind etwa fünf Textseiten gewidmet, S. 216-224). Im Anhang (S. 245-376) sind alle Opern-, Schauspiel- und Ballettaufführungen, Konzerte und „Sonstige Veranstaltungen“ seit 1901 aufgelistet. Ein wichtiges Kapitel nicht nur der Münchner Theatergeschichte ist damit hervorragend erschlossen.

Teatro. Eine Reise zu den oberitalienischen Theatern des 16.-19. Jhs. Neue erw. und aktualisierte Aufl. [hg. vom Österreichischen Theatermuseum, Wien], Marburg: Jonas 2001, 240 S., zahlreiche Abb.

Beiträge von: SIEGFRIED ALBRECHT, ULRIKE DEMBSKI, SUSANNE GRÖTZ, ERWIN HERZBERGER und URSULA QUECKE.

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).

REGIE

ANDREAS BACKÖFER, *Günther Rennert. Regisseur und Intendant* (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge, 25), Anif/Salzburg: Ursula Müller-Speiser 1995. 477 S.

Die Erben Günther Rennerts (1911-1978) stellten 1990/91 den umfangreichen schriftlichen Nachlaß des Regisseurs („Regiebücher, Klavierauszüge, Regienotizen, Bühnenbildentwürfe, Aufführungsfotos, Programmhefte, Kritiken, Briefwechsel etc.“, S. 1) für eine Ausstellung zur Verfügung; in der Folge entstand diese Münchner Dissertation (bei JENS MALTE FISCHER). Im zweiten Teil (S. 226-477) erstellt B. einen vollständigen Katalog (Materialien zu den 321 Inszenierungen Rennerts in zeitlicher Folge S. 260-409, nicht inszenierungsbezogene Quellen, S. 410-444), der auch Dokumente aus anderen Sammlungen einschließt, und wertet die Quellen statistisch aus (S. 226-259); der erste Teil vollzieht die Stationen von Rennerts Karriere nach, mit einem Exkurs zur Theorie der Opernregie in der Weimarer Republik (S. 26-50) und einem informativen Kapitel zu Rennerts Opernästhetik (S. 51-75), das den aktuellen Stand theaterwissenschaftlicher Opernforschung reflektiert und deshalb auch über die Inszenierungsgeschichte hinaus von Bedeutung ist.

ROBERT BRAUNMÜLLER, *Oper als Drama. Das „realistische Musiktheater“ Walter Felsensteins* (Theatron, 37), Tübingen: Niemeyer 2002, ca. 190 S.

„Walter Felsenstein (1901-1975) war neben Wieland Wagner der bedeutendste Opernregisseur der frühen Nachkriegszeit. (...) Das Ideal einer Einheit der Handlung und ihre strenge Kausalität, die Suche nach einer Vorgeschichte und die realistische Beglaubigung der Musik innerhalb der Bühnenhandlung sind seinen Regiearbeiten ebenso gemeinsam wie ein Verständnis der dramatischen Charaktere als frei handelnde, autonome Individuen. Der Regisseur mobilisierte alle Wirkungsmittel der Bühne, um das Opernrepertoire dem vom Bildungsbürgertum und den Ideologen des sozialistischen Realismus gleichermaßen verabsolutierten ‘Drama der geschlossenen Form’ anzunähern. Felsensteins Inszenierungen verzichteten auf Experimente und Kritik an dem ‘kulturellen Erbe’, an das der Sozialismus in der DDR anzuknüpfen gedachte. (...) Felsenstein machte ein künstlerisch perfektioniertes Theater, das indirekt eine politische Funktion wahrnahm und so zum Aushängeschild der DDR-Kulturpolitik werden konnte. Anhand exemplarischer Inszenierungen und mit Hilfe erhaltener Regiebücher, Bearbeitungen, Notate oder Szenarien rekonstruiert dieses Buch Felsensteins von inneren Widersprüchen nicht freies Theater-konzept seines ‘realistischen Musiktheaters’.“ (Verlagsankündigung)

MUSIKTHEATER UND MEDIEN

KERSTIN BARTEL, *Faszination → Operette. Vom Singspiel zum Film*, Laaber: Laaber-Verlag 1992

Vor allem zu den Film- und Fernsehinszenierungen von A.M. Rabenalt.