

## ALLGEMEINES

ALBERT ASOR ROSA (Hrsg.), *Letteratura italiana*, Bd 6: *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino 1986

ALBERTO BASSO (HRSG.), *Storia dell'Opera*, III: *Aspetti e problemi dell'opera*, t. 2, Torino 1977

enthält Parte Quarta: La librettistica: Italien (SY. 3-320), Frankreich (S. 325-370), Deutschland (S. 371-422).

LEONARDO BRAGAGLIO, *Storia del libretto*, Roma 1970

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.

MANFRED BRAUNECK, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Vierter Band, Stuttgart – Weimar: J.B. Metzler 2003, XVIII + ca. 970 S. [→ 20.Jh./Allg.]

ANTONIO CASSI RAMELLI, *Libretti e librettisti*, Milano 1973

vorwiegend biographische Kapitel zu italienischen Librettisten, allgemeinere Einleitungen.

JOHN D. DRUMONT, *Opera in Perspective*, Minneapolis 1980

„The origins of music-drama – The music-drama of ancient Greece – Rome and the Middle Ages – Rebirth [Peri, *L'Euridice*; Monteverdi, *L'Orfeo*] – Opera seria [Händel, Gluck] – Comic music-drama [Mozart, *Le nozze di Figaro*] – Romantic Opera [*Der Freischütz*, *Rigoletto*] – Wagner and after [*Tristan und Isolde*] – Alternative realities [*Pelléas et Mélisande*]

MANFRED HARDT, *Geschichte der italienischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Düsseldorf – Zürich: Artemis & Winkler 1996, 960 S.

Darüber, ob in diesem dicken Buch die Lyrik, die erzählende Literatur und das Sprechtheater Italiens angemessen dargestellt sind, soll hier nicht geurteilt werden. Ein Leser, der die umfangreiche Libretto-Produktion für einen wesentlichen Bestandteil der neueren italienischen Literatur hält, wird jedenfalls nicht auf seine Kosten kommen: Namen wie F. Romani, Cammarano, Piave, Illica oder Giacosa kommen nach Ausweis des Registers nicht vor; der Frühgeschichte der Gattung sind knapp anderthalb Seiten gewidmet (S. 407f.), dabei wird für Rinuccinis *Dafne* ein falsches Datum (1594) angegeben, die Aussage, im 17. Jh. degeneriere „der ursprünglich künstlerisch selbständige, poetische und gehaltvolle Text zum reinen Libretto und vielfach zur blassen sprachlichen Vorlage“, gibt ein schiefes Bild der historischen Entwicklung. Apostolo Zeno (dessen Zusammenarbeit mit Pariati nicht erwähnt wird) sind neun Druckzeilen gewidmet (S. 437), die hundertjährige Klischees fortschreiben; die Behauptung, Zenos Libretti sei „keine größere Wirkung beschieden“ gewesen, ist schlicht falsch. HARDT hält wie F. DE SANCTIS († 1883) unter den Librettisten einzig Metastasio für würdig, eingehender besprochen zu werden (S. 437-442); dessen Rezitative sind keine „darstellenden Passagen in Elf- oder Siebensilblern“ (S. 438), daß die Arien „dem sentimentalsten Geschehen auf der Bühne einen pathetischen, dramatisch gesteigerten oder lyrisch überhöhten zusammenfassenden Ausdruck verliehen“ (ebd.), ist zumindest sehr unglücklich formuliert. Ranieri de' Calzabigi, Casti und Da Ponte bringt der Autor in zehn Zeilen unter (S. 470), ob die Libretti, die Da Ponte für Mozart schrieb, „dilettantisch-genial“ sind (ebd.), darf bezweifelt werden. Im Zusammenhang mit Boito ist vom „triumphalen Erfolg seines *Mefistofele*“ die Rede (S. 587), was für die zweite Fassung übertrieben ist; im übrigen sollte man den Mißerfolg der ersten Fassung nicht einfach unterschlagen. Fazit: für Operninteressierte nicht empfehlenswert.

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

auf die Geschichte der Librettisten ausgerichtet (Entstehung der Libretti, Zusammenarbeit mit den Komponisten...); gliedert nach Themenkreisen (Dichter, Komponisten, ‘Handwerker’ als Textdichter; Typologie der Stoffe...). Auch Opernübersetzungen (S. 233-250).

\*PIA JANKE, *Dramaturgie der Leidenschaften. Libretti aus vier Jahrhunderten*, Wien: Praesens 2000, 300 S.

Dieser Sammelband vereinigt 37 „Fallstudien“ (S. 7), die teils „wissenschaftlich fundierte Auseinandersetzungen“ sein wollen, teils für Programmhefte geschrieben wurden; auf die Erstveröffentlichung wird manchmal verwiesen, in vielen Fällen aber nicht. Das Hauptinteresse gilt den „unterschiedlichen

‘Dramaturgien der Leidenschaften’“, speziell den „vom männlichen Blick imaginierten Frauenfiguren, die (...) als Wunsch- oder Angstprojektionen des männlichen Unbewußten kenntlich gemacht werden“ (S. 8). Die einleitende Feststellung „Das Libretto wird als Textsorte eingestuft, die nicht den Ansprüchen eines vollwertigen literarischen Werkes entspricht. Und keine wissenschaftliche Disziplin fühlt sich für sie zuständig“ (S. 7), scheint allerdings den Forschungsstand von 1960 oder 1970 zu reflektieren.

Der thematische Bogen spannt sich von Cavallis *Didone* bis zum Musiktheater Olga Neuwirths; Schwerpunkte bilden Mozart (fünf Beiträge; daß in *La finta giardiniera* „das Motiv der Treueprobe (...) in der Beziehung Violante – Belfiore aufgegriffen wurde“, S. 66, leuchtet nicht ein, da Belfiore schon vor der Wiederbegegnung mit der Geliebten mit Pauken und Trompeten durchgefallen wäre) und Richard Strauss (vier Beiträge). Knapp die Hälfte der Texte sind dem 20. Jh. gewidmet (17, gegenüber 2 zum 17., 7 zum 18., 11 zum 19. Jh. [je zwei Beiträge zu Verdi und Puccini, daneben Gomes, *Il Guarany*; Bizet, Tschaikowsky, Wagners *Ring...*]); „Werkeinführungen“ (vgl. S. 7) zu *Pelléas et Mélisande*, *Jenufa*, *Wozzeck* oder *Lulu* dürften für die Zielgruppe des Sammelbandes weniger interessant sein als Beiträge zu Kreneks *Kehraus in St. Stephan*, Blachers *Hebemeajaja*, Thomas Bernhards Libretti, Beat Furrers *Blinden* oder Salvatore Sciarrinos *Tödlicher Blume*.

ULDERICO ROLANDI, *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Roma: Ateneo 1951

\*HERBERT SCHNEIDER, *Einheit und Vielfalt des europäischen Musiktheaters*, aus: ROLAND MARTI (Hrsg.), *Europa. Traditionen – Werte – Perspektiven. Beiträge zu einer Ringvorlesung der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlandes im Sommersemester 1999*, St. Ingbert: Röhrig 2000, S. 155-178

Bewundernswert konzise Übersicht über 400 Jahre Operngeschichte, die dem 17. und 18. Jh. etwas mehr Raum gibt als der Folgezeit und Frankreich neben Italien ins Zentrum rückt. Wichtige Aspekte der Stoffwahl (zur „gemeinsamen europäischen Tradition der Stoffübernahmen und -adaptationen“ vgl. S. 170), formalen Gestaltung und der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen werden exemplarisch behandelt. [Es sei daran erinnert, daß Rossinis *Tancredi* auf einer Tragödie Voltaires, nicht auf Tasso basiert (zu S. 161); die „kaum motivierte Wiederholung von *vite*“ in der zweiten Strophe der Habanera aus *Carmen* (S. 165) ist wohl eher damit zu erklären, daß Versform und Reimschema (durch die erste Strophe) vorgegeben waren, als mit nachträglicher Textierung vorhandener Musik.]

## 17. JH. / ALLG.

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

## 17. JH. / IT.

ANNA AMALIE ABERT, *Schauspiel und Opernlibretto im italienischen Barock*, Die Musikforschung 2 (1949)

CLAUDIA BURATELLI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, ### 1999, 275 S.

\*NORBERT DUBOWY, *Templi, vergini e sacerdoti: Aspekte des Sakralen in der venezianischen Opera seria um 1800*, aus: *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna*. Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna. Atti del Convegno internazionale di studi.

Venezia – Palazzo Giustinian Lolin 10-12 aprile 1997, a cura di FRANCESCO PASSADORE e FRANCO ROSSI, Venezia: Ed. Fondazione Levi 2000, S. 315-349

Konstatiert die „Zunahme von Bühnenbildern mit Tempeln und anderen Kultstätten“ (S. 319) in der it. Oper um 1800; trotz der Beschränkung auf antike (und exotische, vgl. S. 319) Sujets ist eine „allmähliche Infiltration von christlichen Elementen in die Opera seria“ zu beobachten (S. 321). Auch die Priesterfiguren vermehren sich „inflationär“ (vgl. S. 322), weshalb „Rituelles und Zeremonielles“ (S. 326) bzw. (Menschen-)Opfer (S. 329-331) häufiger dargestellt werden. Ausführlicher behandelt werden *I riti d’Efeso* von Gaetano Rossi (Text) und Giuseppe Farinelli (S. 331-334), sowie *Polibete* von Giuseppe Bernardoni und Johann Simon Mayr (S. 334-336), beide von 1804 (zu weiteren „Priesteroper“ vgl. S. 336f.). Die Darstellung des Sakralen „entspricht (...) einer Haltung, die Religiosität im Sinne des Erhabenen und als Faktor der Gemeinschaft akzeptierte und forderte und zwar um so mehr je mehr die traditionelle Religiosität in einen Prozeß der Erosion geriet“ (S. 344); freilich wird auch der neue, politische Kult rasch „Routine“: „Mysterien und Riten, einstmals Reflexe freimaurerischer Rituale und Ausdrucksformen gemeinschaftlichen Lebens, verlieren ihren zentralen Platz und werden zunehmend zu Funktionsträgern in einer geschickt eingerichteten Dramaturgie. Was von ihnen übrigbleibt, ist nur mehr eine Form von Magie, die mit dem Reiz des Geheimnisvollen und zugleich Erhabenen spielt“ (S. 345).

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

ROBERT S. FREEMAN, *Opera without drama. Currents of change in Italian opera, 1675-1725*, Ann Arbor: UMI 1981

HUGO GOLDSCHMIDT, *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jh.*, Hildesheim – Wiesbaden 1967 [Reprint]

HELENE LECLERC, *Venise et l’avènement de l’opéra public à l’âge baroque*, Paris: Colin 1987, 479 S.

A. LEWIS / N. FORTUNE (Hrsg.), *Opera e musica sacra 1630-1750*, Milano 1978

H.CHR. WOLFF, *L’opera it. dall’ultimo Monteverdi a Scarlatti* (S. 19-93).

FLORIAN MEHLTRETTER, *Die unmögliche Tragödie. Karnevalisierung und Gattungsmischung im venezianischen Opernlibretto des 17. Jahrhunderts* (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI: Musikwissenschaft, 114), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 1994, 230 S.

**Rez.:** Archiv für d. Studium der neueren Sprachen und Literaturen 233 (1996), 459-461.

MARIA TERESA MURARO (Hrsg.), *Venezia e il melodramma nel Seicento* (Studi di musica veneta, 5), Firenze: Olschki 1976

MARGARET MURATA, *Operas for the papal Court. 1631-1668*, Ann Arbor: UMI 1981

MARGARET MURATA, *Classical Tragedy in the History of early Opera in Rome*, Early Music History 4 (1984), S. 101-134

WOLFGANG OSTHOFF, *Maske und Musik. Die Gestaltwerdung der Oper in Venedig*, Castrum Peregrini 65 (1964), S. 10-49

NINO PIRROTTA, *I due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino: Einaudi 1975, XIV + 472 S.

ALESSANDRO PONTREMOLI, *Lo spettacolo di danza a Milano negli anni delle rappresentazioni veneziana e parigina delle 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. 537-553

„Milano fine al Settecento non possiede (...) una forma autonoma di balletto“ (S. 553)

MICHAEL RITTER, „*Man sieht der Sternen König glantzen*“. *Der Kaiserhof im barocken Wien als Zentrum → deutsch-italienischer Literaturbestrebungen (1653 bis 1718) am besonderen Beispiel der Libretto-Dichtung*, Wien: Edition Praesens 1999

ELLEN ROSAND, *Opera in seventeenth-century Venice. The creation of a genre*, Berkeley 1991

ANGELO SOLERTI, *Musica, ballo e drammatica alla corte Medicea dal 1600 al 1637*, m

Bologna 1969

FRANCA VARALLO, *Dall'Isola Polidora all'Isola Doro: mutazione della tipologia delle feste di nozze alla corte Sabauda nella prima metà del Seicento*, 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. 507-517

Zeigt, daß zu den Fürstenhochzeiten der ersten beiden Jahrzehnte des 17. Jhs (als das Herrschergeschlecht seine Abstammung von einem sagenhaften Recken des Mittelalters betonte, vgl. S. 508) Kampfspiele und Turniere inszeniert wurden; die Feierlichkeiten von 1650 (s.u.) setzen nach dreißigjähriger Pause wesentlich andere Akzente (S. 516f.).

MARGARET M. MCGOWAN (*Le Ballet en France et en Savoie: ses effets et son public, 1650-1660*, ebd., S. 13-32) geht aus von Kommentaren zeitgenössischer Theoretiker (vor allem des Père Ménestrier) zum Ballett, das (im Gegensatz zum Gesellschaftstanz, vgl. S. 22) Leidenschaften und Handlungen nachahmen sollte, um einen symbolischen Sinn zum Ausdruck zu bringen (S. 18), die angeführten Beispiele stammen größtenteils aus den Choreographien des Comte Philippe d'Agliè.

VESNA MLAKAR (*Le Ballet de cour de Savoie à la cour de Bavière. Le Mariage de la princesse Henriette Adélaïde de Savoie et de l'Electeur Ferdinand Maria de Bavière* [1650], ebd., S. 455-486), zeigt, wie die Hochzeit, die in Turin u.a. mit einem von Philippe d'Agliè konzipierten Ballett gefeiert wurde (S. 462f.), die Einführung von Oper und Ballett am Münchner Hof nach sich zog (vgl. die Chronologie der Hoffeste und Aufführungen 1653-1675, S. 471-486).

SABRINA SACCOMANI CALIMAN (*Intorno alle Nozze di Teti e Peleo alla corte sabauda nel XVII secolo*, ebd., S. 487-505) stellt selbst heraus, daß ihre Parallelen wesentlich „tematiche, macchine sceniche e tipologie di personaggi abbastanza diffusi negli spettacoli seicenteschi di corte“ (S. 491) betreffen; die angeblich engere Verwandtschaft zwischen den *Noces* und dem Ballett *L'Educatione d'Achille e delle Nereidi* (Turin 1659, vgl. S. 491ff.) dürfte wesentlich durch das Sujet bedingt sein (Thetis ist nun einmal Achills Mutter).

PHILIPPE MORANT (*Le ballet des noces de Charles Emmanuel II*, ebd., S. 351-359) analysiert Ménestriers *Assemblée des savants et les présents des muses*, mit der Beschreibung des von Ménestrier für die Hochzeit in Chambéry (Mai 1665) konzipierten Balletts.

LUISA CLOTILDE GENTILE (*Araldica ed emblematica nei balletti della corte di Savoia*, ebd., S. 183-207) kommentiert (nach grundsätzlichen Bemerkungen zur Funktion barocker Emblemik und Heraldik) Beispiele aus Giovanni Tommaso Borgonios († vor 1692) Dokumentation von Hoffesten und -balletten in dreizehn illustrierten Hss. (S. 191ff.).

SIMON T. WORSTHORNE, *Venetian Opera in the 17th Century*, London 1968, 214 S.

## 17. JH. / IT. / KRIT.

SUSANNE SCHAAL, *Die Operntheorie des Giovanni Battista Doni* (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36: Musikwissenschaft, 96), Frankfurt etc.: Peter Lang 1993, 295 S.

Die Gattung Oper verdankt ihre Existenz den Bemühungen humanistischer Gelehrter und Musiker, die antike Praxis des musikalisch begleiteten Dramas wiederzubeleben. G.B. Doni unternimmt um 1630 den Versuch, diese Bemühungen unter Hinweis auf viele verschiedene griechische und lateinische Quellen theoretisch zu fundieren. Wie sich seine Antikenrezeption vor dem Hintergrund der musikalischen Theorien seiner Zeit zu einer aufschlußreichen Zustandsbeschreibung der frühen Oper verbindet [sic], untersucht die vorliegende Studie. Die Analyse der operntheoretischen Schriften zeigt außerdem, daß Doni, der die Begriffe *stile rappresentativo* und *stile espressivo* prägte, gleichwohl keine Stillehre der Oper im Sinne hatte. (Verlagsprospekt)

## 17. JH. / FRKR.

CLAUDIA BURATELLI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, ### 1999, 275 S.

ROBERT FAJON, *L'Opéra à Paris du Roi Soleil à Louis le Bien-Aimé*, Genève 1984

CUTHBERT MORTON GIRDLESTONE, *La Tragédie en musique comme genre littéraire* (Histoire des idées et critique littéraire, 126), Genève: Droz 1972, 423 S.

JEAN-NOËL LAURENTI, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie royale de Musique (1669-1737). Etude du Recueil général des opéras* (Ravaux du Grand Siècle, 22), Genève: Droz 2002, 440 S.

„L'opéra français de Quinault, Lully et leurs successeurs n'est pas un simple divertissement: comme pour toute forme d'art, les œuvres rassemblées dans le *Recueil général des opéras* expriment une certaine vision de l'homme dans ses rapports au monde et au divin. Ainsi, sur le plan moral, doivent-ils beaucoup à la tradition épicurienne. Cependant, cet épicurisme est modulé et il évolue, un moment tenté par un hédonisme facile, puis cherchant à réconcilier bonheur et vertu. La mise en question des dieux, déjà présente du temps de Lully, s'exacerbe par la suite tandis que l'Homme se pose en victime. Toutefois, après 1713, le principe divin est progressivement réhabilité. Paradoxalement, il ressort de cette évolution qu'à l'Opéra, c'est sous le règne de Louis XIV que se développent les contestations les plus radicales, et que le Siècle des Lumières est aussi celui de la remise en ordre sur le plan moral et théologique.“ (Verlagsprospekt)“

A. LEWIS / N. FORTUNE (Hrsg.), *Opera e musica sacra 1630-1750*, Milano 1978

M.M. MCGOWAN, *Le origini dell'opera francese* (S. 195-235); P.M. MASSON, *L'opera fr. de Lulli a Rameau* (S. 237-302).

KRISTIN RYGG, *Masked Mysteries Unmasked. Early Modern Music Theater and Its Pythagorean* [l. Pythagorean] *Subtext* (Interplay, 1), Hillsdale, NY: Pendragon 2000, xxxix + 267 S. [→ 17. Jh./Engl.]

VIRGINIA SCOTT, *The Commedia dell'Arte in Paris, 1644-1697*, Charlottesville: University Press of Virginia 1990, xii + 459 S.

FRANCA VARALLO, *Dall'Isola Polidora all'Isola Doro: mutazione della tipologia delle feste di nozze alla corte Sabauda nella prima metà del Seicento*, 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. 507-517

Zeigt, daß zu den Fürstenhochzeiten der ersten beiden Jahrzehnte des 17. Jhs (als das Herrschergeschlecht seine Abstammung von einem sagenhaften Recken des Mittelalters betonte, vgl. S. 508) Kampfspiele und Turniere inszeniert wurden; die Feierlichkeiten von 1650 (s.u.) setzen nach dreißigjähriger Pause wesentlich andere Akzente (S. 516f.).

## 17. JH. / DTLD

CLAUDIA BURATELLI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, ### 1999, 275 S.

A. LEWIS / N. FORTUNE (Hrsg.), *Opera e musica sacra 1630-1750*, Milano 1978

J.A. WESTRUP, *L'opera in Inghilterra e in Germania* (S. 303-365).

HANS JOACHIM MARX und DOROTHEA SCHRÖDER, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. Katalog der Textbücher (1678-1748)*, Laaber: Laaber Verlag 1995, 566 S.

In den letzten beiden Jahren sind zahlreiche Libretto-Kataloge und -Bibliographien durch meine Hände gegangen, aber kaum eine(r) informiert so umfassend und ist so benutzerfreundlich wie diese mustergültige Publikation: Erfasst sind die Libretti aller am Gänsemarkt aufgeführten Opern; neben den Hamburger Beständen werden auch in anderen (insgesamt 40) Bibliotheken vorhandene Drucke berücksichtigt. Alles in allem macht das 306 Einträge, zuzüglich 11 Opern, deren Libretti verschollen sind. Verschiedene Auflagen eines Textes sind unter einer Nummer zusammengefaßt (und jeweils datiert); natürlich wird das Titelblatt diplomatisch wiedergegeben. Außerdem wird auf Schwellentexte (Vorrede, Personenverzeichnis etc.) hingewiesen, alle erhaltenen Exemplare eines Drucks sind (mit Standortsignaturen) verzeichnet, „Anmerkungen“ bieten weiterführende Informationen (z.B. Verweise auf zeitgenössische Presse-Veröffentlichungen). Aufführungsdaten werden, soweit bekannt, vollständig mitgeteilt; alphabetische Indizes der Sänger, Tänzer/(Ballettmeister) und Dekorationsmaler enthalten zusätzliche Daten zur Karriere. Ein Kalendarium weist alle Hamburger Aufführungen 1678-1748 in chronologischer Folge nach. Den Verfassern ist zu danken für ein Arbeitsinstrument, das allen an der (nicht nur Hamburger) Oper des Barock Interessierten wertvolle Dienste leisten wird, dem Verlag für die gediegene Präsentation des Bandes (der auch 30 Illustrationen enthält).

ALFRED NOE, *Hoftheater und italienische Hofdichter vor Metastasio*, in: *Pietro Metastasio – uomo universale (1698-1782)*. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio, hg. von ANDREA SOMMER-MATHIS und ELISABETH THERESIA HILSCHER (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte, 676. Bd), Wien: Verlag der Österr. Akad. der Wiss. 2000, S. 27-35

Informiert sehr knapp über Stellung und Aufgaben der Dichter am Wiener Hof (die Bezeichnung 'Hofdichter' ist offenbar weniger eindeutig, als es scheint, vgl. S. 29f.).

B. PLACHTA, *Zwischen Musiktheater und Sprechtheater. Zur literaturwissenschaftlichen Begründung einer Edition deutschsprachiger Operntexte des 17. und 18. Jahrhunderts*, in:

*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, S. 147-156

Unterstreicht die Bedeutung des Librettos als 'Leitgattung' in der Literatur des 17. Jahrhunderts (S. 150) und plädiert für eine Reprint-Edition deutscher Operntexte aus der Zeit von 1660 bis 1740.

MICHAEL RITTER, „*Man sieht der Sternen König glantzen*“. *Der Kaiserhof im barocken Wien als Zentrum deutsch-italienischer Literaturbestrebungen (1653 bis 1718) am besonderen Beispiel der Libretto-Dichtung*, Wien: Edition Praesens 1999

Erster Teil: Literarische Bestrebungen im Zuge der höfischen italienischen Akademien (auch zu Gelegenheitsgedichten); Zweiter Teil: Libretto-Dichtung im Rahmen der höfischen Fest- und Repräsentationskultur (Hofdichter it. Herkunft; Deutschsprachige Libretti; Stoff- und Themenkreise im Vergleich; Gestaltungsbestandteile von Text und Handlung).

OTTO G. SCHINDLER, *Vom böhmischen Schneider zum Impresario des Kaisers. Johann Wolfgang Haymerle, Metastasios erster „Opera-Meister zu Wien“*, in: *Pietro Metastasio – uomo universale (1698-1782)*. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio, hg. von ANDREA SOMMER-MATHIS und ELISABETH THERESIA HILSCHER (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte, 676. Bd), Wien: Verlag der Österr. Akad. der Wiss. 2000, S. 73-114

Skizziert anhand der Akten anschaulich und anekdotenreich Freud und Leid des Wiener Theaterpächters (1723-1739).

I. SCHREIBER, *Dichtung und Musik der deutschen Opernarie 1680-1700*, Diss. Berlin 1934, 106 + XXIII S.

DOROTHEA SCHRÖDER, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne. Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690-1745)* (Abhandlungen zur Musikgeschichte, 2), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998, XI + 366 S. [→ 18. Jh. /Dtld]

## **17. JH. / ENGL.**

CLAUDIA BURATELLI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, ### 1999, 275 S.

A. LEWIS / N. FORTUNE (Hrsg.), *Opera e musica sacra 1630-1750*, Milano 1978

J.A. WESTRUP, *L'opera in Inghilterra e in Germania* (S. 303-365).



KRISTIN RYGG, *Masked Mysteries Unmasked. Early Modern Music Theater and Its Pythagorean [l. Pythagorian] Subtext* (Interplay, 1), Hillsdale, NY: Pendragon 2000, xxxix + 267 S.

Das Buch vertritt eine klare These: „the French *ballet de cour* in its initial stage [1572-1581, vgl. S. xviii] and later the Jonsonian masque [1605-1631] emerged out of the ancient Pythagorean mystery tradition and its Renaissance revival. In the world conception of this intellectual stream, the arts carried a profound significance as a means of soul purification and development; they could ultimately be integrated into a path of initiation for each individual human being“ (S. 212). Die *masque* sei „quintessentially music theater“ (S. xv); in der von der elisabethanischen (vgl. hier 5,16) radikal verschiedenen ‘Jonsonian masque’ (S. 209) trete die politische Intention (vgl. S. xxf.) hinter der philosophischen Zielsetzung zurück, „to offer a broad presentation of the Pythagorean world conception and consequent way of life“ (S. xxvi), die geometrischen Figuren der Tänze verwiesen auf die pythagoräischen Geheimlehren. Nach einer u.a. erkenntnistheoretisch-methodischen Einleitung (S. xv-xxxix; die Verteidigung der Autorintention gegen ihre poststrukturalistischen Verächter, S. xxxif., wird nicht jedermanns Sache sein) stellt Teil I (S. 1-50) die *masque* und „The French Cousin“ *ballet de cour* vor; Teil II (S. 51-142) gibt einen Überblick über die pythagoräische Tradition und ihre Fortführung in der Renaissance (Marsilio Ficino, Pontus de Tyard). Teil III (S. 143-207) deutet dann den *Balet comique de la Royne Circé* (1581) und ‘Jonsonian masques’ in pythagoräischer Perspektive. Skeptiker werden mit Frau RYGGs These gewisse Schwierigkeiten haben, aber über das hier ausgebreitete Material kann man nicht leichtfertig hinweggehen.

GOTTFRIED SCHOLZ, *Masques – vom gesellschaftlichen Ereignis zum musikalischen Erlebnis*, in: Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft 29 (Dezember 1995), S. 8-27

Zu Geschichte und Dramaturgie der englischen Court Masque, die als „künstlerisch überhöhte Machtdemonstration des Monarchen“ (S. 27) nicht für die heutige Bühne zurückgewonnen werden könne. Unter Elisabeth I. und vor allem unter Jakob I. gewinne der Text an Bedeutung gegenüber Musik und Tanz (S. 15-18), wozu die Einführung monodischer Ayres nach italienischem Vorbild (Anfang 17. Jh.) wesentlich beigetragen habe (S. 19). Nach Cromwells Tod degeneriere die Masque zum „ethisch verbrämten musikalischen Schaustück“ (S. 26).

E.M. WHITE, *The Rise of the English Opera*, London 1951

## **17. JH. / SP.**

LOUISE K. STEIN, *Songs of mortals, dialogues of the gods. Music and theatre in seventeenth-century Spain*, Oxford 1993

## **18. JH. / ALLG.**

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

*L'opéra au XVIII<sup>e</sup> siècle. Actes du colloque organisé à Aix-en-Provence par le Centre aixois d'études et de recherches sur le 18<sup>e</sup> siècle les 29/30 avril et 1<sup>er</sup> mai 1977*, Aix-en-Provence: Univ. de Provence – Marseille: Laffitte 1982, 578 S.

HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF, *Das Opernpublicum der Barockzeit*, in: Festschrift HANS ENGEL zum 70. Geburtstag, hrsg. von HORST HEUSSER, Kassel 1964, S. 442-452

„Die barocken Fürsten erbauten ihre großen Operntheater nicht nur für sich und ihre Hofbedienten, sondern für das ganze Volk“ (S. 444): Beispiele für Theater, in denen der Eintritt frei war (Wien, Hannover, Berlin...; anders Paris und London). „Die Oper bildet das eigentliche Massenkunstwerk der Barockzeit“ (S. 452).

## 18. JH. / IT.

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.).

DANIEL BRANDENBURG, *Zu Tanz und Bewegungsphänomenen in der Opera buffa des 18. Jahrhunderts*, aus: *Tanz und Bewegung in der Barockoper. Kongreßbericht Salzburg 1994*, hrsg. von S. DAHMS und ST. SCHROEDTER, Innsbruck – Wien: StudienVerlag 1996, S. 159-173

Wie in der Commedia dell’arte ist der Tanz auch in der neapolitanischen Farsa in musica „fast allgegenwärtig“ (S. 162); dagegen sind Tanzszenen in der mehraktigen Buffa eher selten, die Tänze in den Finali von Mozarts *Nozze di Figaro* und *Don Giovanni* stellen insofern eine Neuerung dar. – „Tanz kann in der Opera buffa in vielfältiger Form in Erscheinung treten: als Tanz-Arie, als reiner Tanz und als Tanz mit Gesang. (...) Besonders beliebt ist das Menuett, aber auch die Tarantella ist häufig anzutreffen. (...) Man kann vermuten, daß Tanzbewegungen eine viel größere Rolle gespielt haben als heute auf den ersten Blick aus Partitur und Libretto erkennbar ist“ (S. 171f.).

DANIEL BRANDENBURG, *Pulcinella, der „Orpheus unter den Komikern“*. *Commedia dell’arte und komische Einakter im Neapel des 18. Jahrhunderts*, aus: *Analecta Musicologica. Studien* 15, Laaber: Laaber Verlag 1998, S. 501-521

Neben Intermezzo und mehraktiger Buffa stellt die einaktige Farsa oder Farsetta einen dritten Typus der komischen Oper in Neapel dar; zwischen 1760 und 1790 agieren in Werken dieses Typs auch die Masken der Commedia dell’arte, vor allem Pulcinella. B. verfolgt (anhand von Libretto-Zitaten und Notenbeispielen) die Wandlungen Pulcinellas von der Farsetta *Li burlati* (Text: Liviano Lantino, Musik: Andra Festa, 1767) über Giacomo Trittos *Convitato di pietra* (1783) und Cimarosas *Baronessa stramba* (1786) bis zu Giuseppe Farinellis *Dottorato di Pulcinella* (1792; Text von Giambattista Lorenzi, erstmals vertont 1774). Versuche des frühen 19. Jhs, die Commedia dell’arte-Masken wieder in die Buffa einzuführen, hatten wenig Erfolg (vgl. S. 520f.).

ROBERT S. FREEMAN, *Opera without drama. Currents of change in Italian opera, 1675-1725*, Ann Arbor: UMI 1981

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

Die zwölf Aufsätze dieses Bandes waren zwischen 1977 und 1997 in verschiedenen Zeitschriften und Sammelbänden erschienen (und sind zumindest z.T. in *Das Libretto* zitiert und besprochen, vgl. S. 278ff.). Das neue Vorwort (S. 7-19) präzisiert: „L’attenzione non si concentra (...) sul dibattito teorico, già abbondantemente trattato dagli storici dell’estetica musicale, ma sui problemi concreti da cui dipendevano l’efficienza e il successo dello spettacolo: l’intreccio del dramma, l’impostazione dei personaggi, la retorica del testo, le diverse funzioni della musica nei confronti della poesia, la virtualità musicale delle immagini poetiche, il rapporto tra recitativi e pezzi chiusi, le contaminazioni letterarie, drammatiche e musicali fra teatro musicale e tragedia recitata, fra opera seria e *tragédie lyrique*, fra opera seria e buffa, fra *opéra comique*, opera buffa e commedia in prosa“ (S. 7). G. weist (S. 8) sehr zu Recht darauf hin, daß eine schematische Gegenüberstellung von Opera seria und Opera buffa der in ständiger Veränderung begriffenen musikalischen und theatralen Realität des 18. Jhs nicht gerecht wird.

*I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento. Mosca Vienna, Napoli, Palermo, Malta*, a cura di FRANCO CARMELO GRECO (Collana Tra Musica e Teatro), Napoli: Luciano 2001, 787 S.

Das vorliegende Buch – eine Sammlung von Studien zum Sprech- und Musiktheater des 18. Jhs, die Wechselwirkungen zwischen dem Theaterschaffen in Neapel und in verschiedenen anderen europäischen Kulturzentren aufzeigen – basiert auf einem Projekt des Theaterwissenschaftlers FRANCO CARMELO GRECO. Nach seinem Tod 1998 führten seine Mitarbeiter ihre Forschungen unkoordiniert fort, woraus die mangelnde Homogenität des Bandes resultiert. Eröffnet werden die *Percorsi* von einem Vorwort des *Commedia dell'arte*-Spezialisten SIRO FERRONE. – Der Gemeinschaftsaufsatz von FRANCESCO COTTICELLI und OTTO G. SCHINDLER (S. 13-342) beginnt mit Ausführungen COTTICELLIS über den bekannten Theatertraktat *Dell'arte rappresentativa improvvisa e premeditata* von Andrea Perrucci und die besonderen Charakteristika des neapolitanischen Theaterlebens im 17. Jahrhundert wie Kosmopolitismus (das Nebeneinander von spanischen, neapolitanischen, lombardischen Truppen und später, politisch bedingt, Einfluß des französischen Theaters), Gattungsvielfalt (*Commedie improvvisate* und *premeditate*, *Siglo de Oro*-Komödien, *Opera seria*, *Opera buffa* etc.) und eine große Anzahl von Veranstaltungsorten (*stanze*, Theater wie das San Bartolomeo und das San Carlo, *case di particolari* etc.). Von COTTICELLI stammt auch die Übersetzung der Szenarien und Modell-Texte im Anhang und eine ausführliche Auseinandersetzung mit den diversen italienischen und französischen sowie der in Rußland gespielten Variante des beliebten *Commedia dell'arte*-Szenarios *Il Basalisco del Bernagasso*. SCHINDLER (sein Beitrag wurde ebenfalls von COTTICELLI übersetzt) hingegen befaßt sich mit Aufführungen dieses Stücks im Habsburgerreich (Wien, Prag, Budapest usw.) und in Deutschland und mit der Rolle der italienischen Komödianten in der österreichisch-deutschen Theatergeschichte. Weiters geht er auf die Wiener und die deutschen Auseinandersetzungen um den Hanswurst ein (z.B. den Streit zwischen Gottsched und der Neuberin), die er – wohl in Analogie zu französischen *querelles* – als "querelle[s] di Hanswurst" (S. 82) bezeichnet. Im italienisch-französischen Teil fehlt Entsprechendes (z.B. die Reformbestrebungen von Goldoni und Diderot). Der Schlußabschnitt ist dem Marionettentheater gewidmet. Die erwähnten Texte kann man im Anhang nachlesen.

ANDREA SOMMER-MATHIS befaßt sich (S. 343-358) mit dem künstlerischen Personal des Habsburgers Karl VI., mit Schauspiel und musikalischen Darbietungen während seiner kurzen Regentschaft in Barcelona und den personellen Veränderungen, die bei seinem Amtsantritt als Nachfolger Josefs I. in Wien stattfanden. – Um eine Bittschrift, die der Sänger, Impresario und Librettist Francesco Ballerini vermutlich (1710) an Josef I. richtete, geht es im Aufsatz von FRANÇOISE DECROISSETTE (S. 359-372; Text im Anhang). Ballerini stellt darin ein Theaterprojekt vor: ein Mehrspartenhaus, halb Hof- halb kommerziell geführtes Volks-Theater mit einem fixen Ensemble, das abgesehen von der Fastenzeit das ganze Jahr spielen sollte, wie es dem gesamteuropäischen Trend und der ökonomischen Notwendigkeit entspräche. – Eine Gemeinschaftsarbeit von FRANCESCO COTTICELLI und PAOLOGIOVANNI MAIONE setzt sich ausgehend von historischen Dokumenten (Pachtverträgen, Bittschriften etc.) das neapolitanische Teatro di San Bartolomeo betreffend mit der Entstehung der Institution Theater, den Spielplänen, der Belegschaft und der gesellschaftlichen Bedeutung des Theaters in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auseinander (S. 373-478).

FRANCO CARMELO GRECO liefert Hintergründe zum Theaterdialog *Belvederius sive Theatrum* des Juristen und Literaten Gennaro Parrino (lat. Originaltext und it. Übers. im Anhang), in dem es um dramaturgische Fragen, antikes und zeitgenössisches Theater und die Schauspielkunst geht (S. 479-562). – Mit neapolitanischen Einflüssen auf die maltesische Dramen- und Opernproduktion des 18. Jahrhunderts befaßt sich JOSEPH EYNAUD (S. 563-579). – ADRIAN STIVALA konzentriert sich auf den maltesischen Komponisten Nicolò Isouard (1775-1818), der zunächst im Dienst des Malteserordens stand, 1799 von General Vabois nach Paris geholt wurde und zahlreiche ernste und komische Opern schrieb.

Vom Dramenschaffen Caterinas II. von Rußland und insbesondere von ihrem Stück *Ein unerwartetes Abenteuer*, das viele Ähnlichkeiten mit Diderots bürgerlichen Dramen *Le fils naturel* und *Le père de famille* aufweist, handelt der Aufsatz von GIOVANNA MORACCI (S. 581-596). – FLORA MELE befaßt sich mit dem hier erstmals veröffentlichten Vaudeville-Einakter *Les Jumelles* von Charles-Simon Favart (S. 597-632). – MARINA MAYRHOFER bietet eine ausführliche Analyse der *Armida* von Antonio Salieri (S. 633-662, mit Notenbeispielen). – Ein von SEBASTIANO GIACOBELLO und MARINA MARINO ediertes Dokument von 1801, *Raccolta delle leggi di Napoli de' stabilimenti de' teatri e spettacoli de' reali dominij*, beschließt den Band, der wohl eher einen kleinen Kreis von Spezialisten ansprechen dürfte als das große Publikum. – SYLVIA TSCHÖRNER (Innsbruck)

JACQUES JOLY, *Dagli Elisi all'inferno. Il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*, Firenze 1990

A. LEWIS / N. FORTUNE (Hrsg.), *Opera e musica sacra 1630-1750*, Milano 1978

H.CHR. WOLFF, *L'opera it. dal 1700 a 1750* (S. 95-194).

FRIEDRICH LIPPMANN (Hrsg.), *Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden* (Analecta musicologica, 21), Köln: Volk – Laaber: Laaber 1982, VIII + 461 S.

HELGA LÜHNING, *Titus-Vertonungen im 18. Jh. Untersuchungen zur Tradition der Opera seria von Hasse bis Mozart* (Analecta musicologica, 20), Köln: Volk 1983, XI + 530 S.

IRENE MAMCZARZ, *Les intermèdes comiques italiens au XVIII<sup>e</sup> siècle en France et en Italie*, Paris 1972

MARIA TERESA MURARO (Hrsg.), *Venezia e il melodramma nel Settecento* (Studi di musica veneta, 6), Firenze: Olschki 1978, 462 S.

GABRIELE MURESU, *La parola cantata. Studi sul melodramma italiano del Settecento*, Roma: Bulzoni 1882, 302 S.

MICHAEL F. ROBINSON, *Naples and Neapolitan Opera*, London 1972, 300 S.

G. SALVETTI (Hrsg.), *Aspetti dell'opera italiana fra Sette e Ottocento: Mayr e Zingarelli*, Lucca 1993

M. SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana durante il Settecento – Storia letteraria*, Napoli 1916 [Reprint Bologna 1975?]

FABIAN A. STALLKNECHT, *Dramenmodell und ideologische Entwicklung der italienischen Oper im frühen Ottocento*, Stuttgart – Weimar: J.B. Metzler 2001, 611S.

Die von JÜRGEN SCHLÄDER betreute Münchner Dissertation antizipiert mutig eines der voraussehbaren Resultate der anstehenden Universitätsreform, die Entwicklung der Textsorte Qualifikationsschrift von der Miniatur zum Fresko. Wenn die universitäre Lehre Allgemeinbildung nach dem à la carte- (bzw. Modularisierungs-)Prinzip vermittelt, statt Dissertanden zu eigenständiger Forschung zu qualifizieren, gibt es in absehbarer Zeit keine Tiefe mehr, die man an der Oberfläche verstecken könnte, also macht man die Oberfläche einfach etwas größer: Die Arbeit gibt zunächst (S. 15-64) einen Überblick über die politische Geschichte Italiens von ca. 1800 bis ca. 1830, behandelt dann (S. 65-124) „Die italienische Romantik und das geistig-kulturelle Klima Italiens in der ersten Hälfte des 19. Jhs“, wobei die Opera seria Metastasios gleich miterledigt wird (in jeder Beziehung), skizziert anschließend „Das Musikleben Italiens, das Theatersystem im 19. Jh. und die kompositorisch-stilistische Entwicklung der italienischen Oper zwischen *belcanto* und *romanticismo*“ (S. 125-191) und analysiert zuletzt (S. 192-597) Dramaturgie und Textstruktur von rund 20 Opern Rossinis, Bellinis und Donizettis (gelegentlich wird auch die Musik einbezogen). Das alles schafft der Verf. gänzlich ohne eigene Archivstudien, ohne den gattungssystematischen Ort des romantischen Librettos zu problematisieren oder intertextuelle Bezüge zu

anderen Literaturformen herzustellen (Manzonis *Promessi sposi* hat er offensichtlich nicht verstanden, vgl. S. 85, 95), und die herangezogene Forschungsliteratur hat auf 14 mageren Seiten Platz (S. 598-611) – wobei 'Forschungsliteratur' nicht ganz richtig ist, denn STALKNECHT beruft sich vorzugsweise auf Programmheftbeiträge und Schallplattentexte (erstaunlicherweise fehlen Internet-Quellen). Auf diese Art gelangt man bestenfalls zu einigen originellen Aperçus, schlimmstenfalls zu einem ermüdenden Konglomerat aus allgemein Bekanntem, unzulässigen Verallgemeinerungen und Mißverständnissen. Offensichtlich unfähig, zwischen den verschiedenen Formen von Sachprosa zu unterscheiden, schreibt der Verf. seinen bevorzugten Autoritäten nach und liefert eine Folge (teils überdimensionierter) Programmheft-Beiträge.

Die „absolutmusikalische Konzeption“ der Opern Rossinis (S. 157) wird zu Recht (wenn auch nicht gerade originell) der Intensivierung des klanglichen Ausdrucks bei Bellini und Donizetti (S. 188) gegenübergestellt. Das erklärte Ziel, das Werk der drei Komponisten „in Beziehung zu den historischen, gesellschaftspolitischen, geistes- und mentalitätsgeschichtlichen und weltanschaulichen Entwicklungen der Zeit zu setzen“ (S. 11), scheint freilich nur teilweise erreicht: Die politische Deutung reduziert sich bei *La Donna del lago* (S. 258-264) und anderswo auf die Lapalissade, daß ein Italiener bei dem Wort *patria* auch an Italien denken kann. In den Opernanalysen gerät dieser Aspekt denn auch immer wieder aus dem Blickfeld – nicht zuletzt deshalb, weil z.B. in den Bellini-Kapiteln wesentlich das (eine andere Zielsetzung verfolgende) Buch LIPPMANNs ausgeschrieben wird.

Die Vernachlässigung der neueren Forschung führt zu manchen Peinlichkeiten: Nicht nur, daß sich STALKNECHT (S. 381) das Buch über Felice Romani wünscht, das A. ROCCATAGLIATI schon 1996 vorgelegt hat; auch die Libretti-Reihe der Fondazione Rossini ist ihm offenbar nicht bekannt (zu *Tancredi*, S. 193ff., wäre der erste, 1994 von P. FABBRI hg. Bd heranzuziehen gewesen). Weil er für seinen historischen Überblick bevorzugt Arbeiten der fünfziger Jahre heranzieht, kann er (in leicht verunglückter Syntax) „die Rolle von Kunst, Literatur, Theater und Philosophie als Ersatzschauplätze einer gesellschaftlichen Debatte“ zu „eine[r] der grundlegenden Eigenheiten des Romanticismo“ (S. 73) erklären – zweifellos nicht ahnend, daß J. HABERMAS (*Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied – Berlin 1962) dasselbe schon vor vierzig Jahren für die Zeit der Aufklärung nachgewiesen hat. Zur europäischen Verbreitung des Italienischen als der Sprache der Musik, die laut STALKNECHT „in der einschlägigen Sekundärliteratur (...) nur wenig Beachtung findet“ (S. 132f.), gibt es Arbeiten von G. FOLENA (vgl. *L'Italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino 1983) sowie (mindestens) drei Bde *Le parole della musica* (Firenze: Olschki, Bd. I a cura di F. NICOLODI e P. TROVATO, 1994; Bd II Folena-Fs. a cura di M.T. MURARO, 1995; Bd III a cura di F. NICOLODI, 2000).

Die Ausführungen zur Opera seria (S. 98ff.) wimmeln von Ungenauigkeiten und Fehlern: Die Gattung erfüllte „primär die Funktion höfischen Unterhaltungstheaters“ (S. 98) – auch in Venedig? Als Zweck dramatischer Literatur wird ganz naiv 'realistische' Gefühlsdarstellung verabsolutiert (S. 101). Daß J. SCHLÄDER einen Satz wie „Eine wie auch immer geartete Beziehung zur gesellschaftspolitischen oder sozialen Realität der Zeit wurde [in der Opera seria] nicht nur nicht angestrebt, sondern war sogar ausdrücklich unerwünscht“ (S. 157) passieren ließ, ist erstaunlich. Die Behauptung, die Wahnsinnszenen in Opern der 20er Jahre des 19. Jhs bedeuteten „eine unmißverständliche Kampfansage an das rationalistische Weltbild der metastasianischen Oper“ (S. 121), verkennt die lange Tradition dieses Szenentypus (vgl. z.B. S. LEOPOLD, *Wahnsinn mit Methode – Die Wahnsinnszenen in Händels dramatischen Werken und ihre Vorbilder*, in: K. HORTSCHANSKY (Hrsg.), *Opernheld und Opernheldin im 18. Jh. (...)*, Hamburg – Eisenach 1991, 71-83). Wenn zu den Innovationen romantischer Librettistik die „Integration und bevorzugte Behandlung psychischer und charakterlicher Abnormitäten“ gerechnet wird (S. 108), wäre man übrigens interessiert zu erfahren, was die 'Norm' ist und wer sie festsetzt; etc.etc.

Zu allem Überfluß ist die Arbeit sehr schlampig redigiert: Der Leser stolpert ständig über sinnstörend zerhackte Wörter wie „über einstimmend“ (l. 'übereinstimmend', S. 17). Nicht zum ersten Mal fällt auf, daß Bindestriche offenbar aus der Mode gekommen sind („Eingriff in das Druck und Pressewesen“, S. 55). Daß dem Publikumsgeschmack eine „Referenz“ erwiesen (S. 223) und Balzacs Massimilla Doni durchgehend zur „Massimilia“ gemacht wird (S. 254 und passim), paßt ins Bild.

Trotz einzelner guter Beobachtungen ist dieses dicke Buch vor allem ärgerlich.

REINHARD STROHM, *Italienische Opernarien des frühen Settecento*, 2 Bde (Analecta musicologica, 16), Köln: Volk 1976, VII + 268; 342 S.

REINHARD STROHM, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert* (Taschenbücher zur Musikkwissenschaft, 25), Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1979, 398 S.

REINHARD STROHM, *Essay on Handel and Italian opera*, Cambridge etc.: Cambridge University Press 1985, X + 303 S.

styriarte. *Die steirischen Festspiele*. Lesebuch 95: *Spuren des Mythos*, Graz 1995, 175 S.

Texte und Bilder dieses Bandes nehmen das Rahmenthema des Grazer Festivals im Sommer 1995 auf (vgl. das Programm, S. 145-172). – LIESEL B. SAYRE, 'Spuren des Mythos in der Barockoper' (S. 19-31), zählt charmant (aus der Sicht der geplagten Übersetzerin) gut ausgewählte Beispiele für die Omnipräsenz mythologischer Anspielungen in den Libretti auf. – DUNCAN CHISHOLM, 'Die Arbeiten des Herkules. Barockoper und der klassische Mythos' (S. 87-104), läßt bekannte und weniger bekannte Libretti über Hercules von Cavalli bis Gluck Revue passieren (im Zentrum steht Händel) und macht auf den allegorischen Sinn der Texte aufmerksam.

GIAMPIERO TINTORI, *I Napoletani e l'opera buffa*, Napoli 1980

ERIC WEIMER, *Opera seria and the evolution of classical style 1755-1772*, Ann Arbor: UMI 1984, XIV + 317 S.

SEBASTIAN WERR, *Musikalisches Drama und Boulevard. Französische Einflüsse auf die italienische Oper im 19. Jahrhundert*. Stuttgart – Weimar: J.B. Metzler 2002, VII + 242 S.

1999 hat SEBASTIAN WERR seine (überarbeitete) Magisterarbeit zu Errico Petrella publiziert; die von SIEGHART DÖHRING betreute Bayreuther Dissertation erweitert die Perspektive auf die italienische Operngeschichte der Verdi-Zeit insgesamt, wobei die „besondere Affinität zum Pariser Theater“ (S. 1) im Zentrum steht. Oper wird hier „in erster Linie als Unterhaltung“ (S. 5) für „die neue Zielgruppe Massenpublikum“ (S. 10) betrachtet; daraus resultiere die Notwendigkeit einer „publikumsorientierten Opernforschung“, die sinnvollerweise an das literaturwissenschaftliche Paradigma der Rezeptionsästhetik HANS ROBERT JAUSSens anknüpfen solle (S. 16f.). Es entspricht dem Wesen von Unterhaltungskunst, daß sie die Erwartungen des Publikums zu erfüllen sucht; das erkläre die Bedeutung ästhetischer Konventionen (S. 19) und die Tendenz zur Bestätigung sozialer Normen (S. 20) in der italienischen Oper ebenso wie die „nur langsame und selektive Übernahme französischer Modelle“ (S. 21): WERR zeigt sehr schön, daß die von den französischen Romantikern propagierte Ästhetik des Charakteristischen dem klassizistischen (eher auf eine Ästhetik des Schönen ausgerichteten) Geschmack des italienischen Publikums widersprach (S. 23).

Das folgende Kapitel (S. 26-87) verdeutlicht an aussagekräftigen Beispielen (und mit vielen, geschickt ausgewählten Zitaten aus zeitgenössischen Kritiken u.a.) die Rezeption französischer Dramatik (speziell des Mélodrame, S. 26f.) in Italien; auch Shakespeare und Schiller wurden häufig auf dem Umweg über französische Adaptationen rezipiert (vgl. S. 36-39 zu *Luisa Miller* und *Kabale und Liebe*; grundsätzlich zur frz.en Schiller-Rezeption EDMOND EGGLI, *Schiller et le romantisme français*, 2 Bde, Paris 1917). Als Kronzeuge für die (restriktiveren) moralischen und religiösen Normen in Italien dient die (differenziert beurteilte, vgl. S. 47f.) Zensur, deren Vorgehensweise vor allem an Opern Verdis illustriert wird (S. 51ff.). Freilich ist die Dramenkonzeption Victor Hugos (vgl. S. 78-87 zu *Le roi s'amuse*) nicht mit der von Lockroy und Ed. Badon (vgl. S. 64 zu *Un duel sous Richelieu*) identisch, und in rezeptionsästhetischer Perspektive wäre das stärker zu berücksichtigen. Dennoch sind die angeführten Beispiele erhellend.

Das dritte Kapitel (S. 88-146) ist der Rezeption des Grand Opéra-Modells in Italien gewidmet; „kontinuierliche Aufführungstraditionen“ des Grand Opéra bilden sich in Italien „erst in den sechziger Jahren des 19. Jhs“ heraus (S. 91). Wichtiger als die Neuvertonung von Adaptationen französischer Libretti (z.B. Pacinis *Ebrea* und *La regina di Cipro* nach Halévy, vgl. S. 111-118) sind Einflüsse der französischen Dramaturgie auf Verdi und seine Zeitgenossen, z.B. was scharfe Kontraste (S. 100-106), *couleur du temps* (S. 107-111) oder den großen szenischen Aufwand (speziell in der Untergattung des 'opera-ballo', S. 123ff.) angeht.– Dagegen war der Opéra-comique (vgl. S. 147-205) offenbar nicht komisch genug, um in Italien erfolgreich zu sein (S. 149); erst die Opéras-bouffes Offenbachs und Lecocqs vermochten sich durchzusetzen (S. 148). Eingehend analysiert werden Luigi Riccis *Birraio di Preston* (nach Adolphe Adam) und Lauro Rossis *Domino nero* nach Auber (S. 159-186). Für die im opéra-comique so beliebten (narrativen) Einlagelieder finden sich offenbar nur wenige Beispiele (vgl. S. 189-193). – Ein „Ausblick“ (S. 206-217) illustriert an wenigen Beispielen das Verhältnis von 'musikalischem Drama und Boulevard' in der Zeit des Verismo.

WERR nähert sich dem französischen Einfluss in der italienischen Oper über eine Reihe instruktiver Beispiele aus bekannten und weniger bekannten Opern und beleuchtet dadurch die wesentlichen Facetten des komplexen Phänomens. Ein willkommener Beitrag zur Rezeptionsästhetik der Musik, aber eher noch zu einer musikwissenschaftlichen Komparatistik.

## 18. JH. / IT. / KRIT.

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

Ein Aufsatz ist Durazzos Reformschrift *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien* (1756) gewidmet (S. 135-158).

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).

## 18. JH. / FRKR.

THOMAS BETZWIESER, *Exotismus und „Türkenoper“ in der französischen Musik des Ancien Régime*, Laaber: Laaber-Verlag 1993, 455 S.

„Die politischen und kulturellen Voraussetzungen des Orientalismus, die Wirkungen von Reisen in den Osten, die 'Turqueries' in Ballett und Oper, die Rollen einesteils der Theater des Hofes und des Adels, andernteils des *Théâtre de la foire* und der *Opéra comique* werden deutlich; als einzelne Komponisten von 'Türkenwerken' treten vor allem Rameau, Gluck und Mozart auf.“ (A. Briner, NZZ)

ROBERT FAJON, *L'Opéra à Paris du Roi Soleil à Louis le Bien-Aimé*, Genève 1984

CUTHBERT MORTON GIRDLESTONE, *La Tragédie en musique comme genre littéraire* (Histoire des idées et critique littéraire, 126), Genève: Droz 1972, 423 S.

R. GUIET, *L'évolution d'un genre: le livret d'opéra en France de Gluck à la Révolution (1774-1793)*, Northampton 1936

JACQUES JOLY, *Dagli Elisi all'inferno. Il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*, Firenze 1990

EMMET KENNEDY, MARIE-LAURENCE NETTER, JAMES P. MCGREGOR, MARK V. OLSEN, *Theatre, Opera, and Audiences in Revolutionary Paris. Analysis and Repertory*, Westport, Connecticut – London 19##

Abschnitte zu den Autoren, den meistgespielten Stücken, „Old Regime Tragedy and the Terror“, Entwicklung der meistaufgeführten Gattungen, Theaterdirektoren, Publikum, Kritik und Zensur; S. 93-391 Repertorium.

JEAN-NOËL LAURENTI, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie royale de Musique (1669-1737). Etude du Recueil général des opéras* (Travaux du Grand Siècle, 22), Genève: Droz 2002, 440 S.[→ 17. Jh. / Frkr.]

R. LEGRAND / P. TAÏEB, *L'Opéra-Comique sous le Consulat et l'Empire*, in: PREVOST (Hrsg.), *Le théâtre lyrique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Metz 1995, S. 1-61

A. LEWIS / N. FORTUNE (Hrsg.), *Opera e musica sacra 1630-1750*, Milano 1978

P.M. MASSON, *L'opéra fr. de Lulli à Rameau* (S. 237-302).

ALESSANDRO DI PROFIO, *Interscambi tra il concerto e la scena. L'esempio della produzione italiana a Parigi alla fine dell'Ancien Régime*, in: *Mozart-Jahrbuch 2000* des Zentralinstitutes für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Kassel etc.: Bärenreiter 2002, S. 255-289

Vergleicht die Aufführungen italienischer Musik in Pariser Konzerten (vor allem im Rahmen des Concert Spirituel, bis 1790) und im 1789 gegründeten Théâtre de Monsieur / Théâtre Feydeau, dessen Repertoire ausschließlich aus Opere buffe bestand; um so merkwürdiger „la scelta di spostare sensibilmente le opere buffe, per il tramite delle arie di sostituzioni, verso un linguaggio palesemente ‘grandioso’ e virtuosistico“ (S. 278).

C. PARFAICT – GODIN D'ABGUERBE, *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, 7 Bde, Paris 1756

C. PRE, *Le Livret d'opéra-comique en France de 1741 à 1789*, (masch.) Paris 1982

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.

J. VAN DER VEEN, *Le mélodrame musical de Rousseau au romantisme. Ses aspects historiques et stylistiques*, La Haye: Nijhoff 1955, VIII + 146 S.

A.M. WHITTALL, *La Querelle des Bouffons*, PhD. Univ. of Cambridge 1963

## **18. JH. / FRKR. / KRIT.**

ANNE-ROSE BITTMANN, *Die Kategorie der Unwahrscheinlichkeit im opernästhetischen Schrifttum des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. etc. 1992

MARGARET MARY MOFFAT, *Rousseau et la querelle du théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1930 [Reprint Genève: Slatkine 1970], VIII + 424 S.

LOUISETTE REICHENBURG, *Contribution à l'histoire de la „querelle des bouffons“. Guerre de brochures suscitée par le Petit Prophète de Grimm et par la Lettre sur la musique française de Rousseau*, Philadelphia 1937 [Reprint New York: AMS 1978], 136 S.

## **18. JH. / DTLD**



S. HENZE-DÖHRING, *Körperästhetik im Sprech- und Musiktheater des späten 18. Jhs. Romeo und Julie als Trauerspiel und als Melodram* [Musik A. Benda, Text F.W. Gotter, 1776], 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. 139-144

Zeigt, „daß die Ausdrucksästhetik des Musiktheaters dieser Epoche mit der des Sprechtheaters unvereinbar war“ (S. 142), weil im Sprechtheater die Körpersprache die in der Oper der Musik vorbehaltene Aufgabe der „Vergegenwärtigung des (...) Unsagbaren“ (ebd.) übernahm.

\*ARNOLD JACOB SHAGEN, *Das französische Opernrepertoire am Rheinsberger Theater des Prinzen Heinrich*, aus: *Das Theater des Prinzen Heinrich. Ein Lesebuch zum Schloßtheater Rheinsberg*, Veröffentlichung der Musikakademie Rheinsberg hg. von ULRIKE LIEDTKE und CLAUDIA SCHURZ, Leipzig: Friedrich Hofmeister 2000, S. 31-39

Solange Prinz Heinrich in Rheinsberg residierte (1763-1802; 1763 wurde ein Theater errichtet, das seit 1773/74 eine französische Truppe bespielte), bildete der Hof eine „frankophile Enklave“ (S. 31), wo tragédies lyriques und opéras-comiques in der Originalsprache aufgeführt wurden. Neben Werken der Hofkomponisten (der bedeutendste war Johann Abraham Peter Schulz, vgl. S. 37), zu denen oft der Prinz selbst die Libretti schrieb, standen Pariser Novitäten; „Voltaire [bildete] die wichtigste Konstante des Rheinsberger Repertoires“ (S. 35). An vielen Werken zeigt sich die „Verbindung französischer und italienischer Tradition“ (S. 36).

HANS ALBRECHT KOCH, *Das deutsche Singspiel* (Slg Metzler, 133), Stuttgart: Metzler 1974, 108 S.

JÖRG KRÄMER, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung*, 2 Bde (Studien zur deutschen Literatur, 149/50), Tübingen 1998, ca. 960 S.

In der 'Sattelzeit' des späten 18. Jhs bildete das deutschsprachige Musiktheater in seinen vielfältigen Formen den erfolgreichsten Bestandteil der Theaterpraxis. Das Musiktheater als besonders wirksame Art der Öffentlichkeitsstiftung und Diskursbündelung ermöglicht daher einen besonders guten Einblick in die Medienkrise und den anthropologischen Wandel im späten 18. Jh. Gerade die körperliche Produktion und die sinnliche Rezeption des Musiktheaters (im Zusammenspiel verschiedener Formen optischer und akustischer Sinneswahrnehmungen) verleihen dieser Gattung bei den Zeitgenossen paradigmatische Funktionen für das Verständnis menschlicher Subjektivität, Sinnlichkeit und Emotionalität. Das Musiktheater als frühe massenmediale Form läßt dabei einen Prozeß wechselseitiger Assimilation 'bürgerlicher' und höfischer Wertordnungen und Diskurse erkennen – einen Prozeß, der für die weitere gesellschaftliche Entwicklung Deutschlands im 19. Jh. äußerst signifikant erscheint. Die Studie untersucht diese anthropologischen Dimensionen des Musiktheaters unter kulturwissenschaftlichen Fragestellungen. Sie enthält einen typologischen Überblick über die Rahmenbedingungen der multimedialen Gattung und ihre diachronen Veränderungen, paradigmatische Analysen des Zusammenhangs von Dramaturgie und Anthropologie anhand ausgewählter Werke, einen Abriß der zeitgenössischen Theorie des Genres sowie ein umfassendes Verzeichnis aufgeführter deutschsprachiger Originalwerke (1760-1800). (Verlagsprospekt)

HELGA LÜHNING, *Das Theater Carl Theodors und die Idee der Nationaloper*, in: *Mozart und Mannheim. Kongreßbericht Mannheim 1991*, hrsg. von L. FINSCHER, B. PELKER und J. REUTTER, Frankfurt etc.: Peter Lang 1994, S. 89-99

Das 1776/77 im Mannheim Kurfürst Carl Theodors geplante „originalpfälzische“ Nationaltheater (S. 91) konnte erst im Herbst 1779 eröffnet werden, als der Hof schon nach München verlegt worden war; im Januar 1777

wurde *Günther von Schwarzburg* von Ignaz Holzbauer (Libretto: Anton Klein) im Hoftheater aufgeführt, aber dieser Versuch einer deutschen Nationaloper blieb folgenlos.

HANS JOACHIM MARX und DOROTHEA SCHRÖDER, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. Katalog der Textbücher (1678-1748)*, Laaber: Laaber Verlag 1995, 566 S. [→ 17. Jh. / Dtlid]

B. PLACHTA, *Zwischen Musiktheater und Sprechtheater. Zur literaturwissenschaftlichen Begründung einer Edition deutschsprachiger Operntexte des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: *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, S. 147-156 [→ 17. Jh. / Dtlid]

HERBERT SCHNEIDER, *Die deutschen Übersetzungen französischer Opern zwischen 1780 und 1820. Verlauf und Probleme eines Transfer-Zyklus*, aus: *Kulturtransfer im Epochenbruch. Frankreich – Deutschland 1770 bis 1815*. Hrsg. von HANS-JÜRGEN LÜSEBRINK und ROLF REICHARDT zusammen mit ANNETTE KEILHAUER und RENÉ NOHR, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 1997, S. 593-676

Dieser sehr nützliche Aufsatz bietet (S. 653-676) eine auf Vollständigkeit angelegte Liste deutscher Libretto-Versionen (nach dem RISM-Katalog *Libretti in deutschen Bibliotheken* [1992] und weiteren Quellen, vgl. S. 602). Die statistische Auswertung zeigt, daß Wien, Berlin, Hamburg (wo auch Opern in frz. Sprache aufgeführt wurden) die wichtigsten Zentren der Opéra comique-Rezeption waren (S. 612f.); chronologisch liegt der Höhepunkt zwischen 1795 und 1803 (S. 614). Das Repertoire wird nach Komponisten, Librettisten und Übersetzern aufgeschlüsselt (S. 604-612); dankenswerterweise wird auch untersucht, wie die Übersetzer die originalen Gattungsbezeichnungen wiedergeben (S. 616/619). Anschließend wird die Technik des Übersetzens an ausgewählten Beispielen erläutert und bewertet (S. 625-646). Die Studie schließt mit Hinweisen zum politischen Gehalt der Libretti (S. 646-652).

\*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 Poincine / Sedaine und Philodor (S. 407-413).

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

Diese sorgfältig aus den zeitgenössischen Quellen recherchierte, klar aufgebaute und überzeugend argumentierende Hamburger Habilitationsschrift (Betreuer: HANS JOACHIM MARX) leistet nicht nur einen gewichtigen Beitrag zur Geschichte der Barockoper in (Nord-)Deutschland; die glückliche Verbindung von

großen Zusammenhängen und anschaulichen Details macht die Lektüre auch zu einem Vergnügen, wie es einem heutige Wissenschafts-Prosa eher selten beschert. – Der „unbekannte Werkkomplex“ (S. 1) der 50 zwischen 1689 und 1746 aufgeführten „Opern, Singballette, Serenaten, Prologe und Epiloge zu Ehren von Monarchen und Fürsten aus ganz Europa“ (bei einem Gesamtrepertoire von 320 Werken; vgl. ebd.) widerlegt den Mythos von der Hamburger „Bürgeroper“ (vgl. 2f.). Die Oper dient vielmehr von Anfang an als Projektionsfläche für Politisches: „Politische Botschaften im musikalischen Gewand wurden vom Rat an den Kaiser übermittelt, von Botschaftern auswärtiger Mächte an andere Botschafter und die Stadt Hamburg, vom Operndirektor als ‘Sprachrohr’ des Rates an fremde Monarchen und Fürsten, und vom Rat an die eigene Bevölkerung“ (S. 297). Da nur zu fünf der 50 Festopern die Partitur erhalten ist (S. 11), geht die Untersuchung wesentlich von den Libretti aus (zur Musik vgl. die Zusammenfassung S. 292-296).

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

RENATE SCHUSKY (Hrsg.), *Das deutsche Singspiel im 18. Jh. Quellen und Zeugnisse zu Ästhetik und Rezeption*, Bonn: Bouvier 1980, 145 S.

WILLIAM DANIEL WILSON, *Humanität und Kreuzzugsideologie um 1780. Die „Türkenoper“ im 18. Jh. und das „Rettungsmotiv“ in Wielands Oberon, Lessings Nathan und Goethes Iphigenie* (Kanadische Studien zur deutschen Sprache und Literatur), New York etc.: Peter Lang 1984

## **18. Jh. / Dtlid / Krit.**

DIETER GUTKNECHT, *Nachdenken über Musik. Christian Gottfried Krause Von der musikalischen Poesie, 1752, Händel-Jahrbuch*. Hg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e.V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale), 47. Jg. (2001), Kassel etc.: Bärenreiter 2001, S. 65-74

Verortet Krauses Schrift, die u.a. den Unterschied zwischen it. und frz. Oper ausführlich behandelt, in der zeitgenössischen Diskussion um musikalische Nachahmungs- und Ausdrucksästhetik.

## **18. JH./ ENGL.**

XAVIER CERVANTES, „*Unintelligible Sing-Song*“: *l'intrusion de la langue italienne sur la scène lyrique anglaise dans les premières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Musicorum [Bd 1], Université François Rabelais, Tours, S. 101-117

Bietet interessante Beispiele für die (chauvinistische oder gegen das adlige Publikum gerichtete) Kritik an der Verwendung des Italienischen in der Oper (S. 101-109) und stellt anschließend die Frage nach den Italienisch-Kenntnissen englischer Opernfreunde (S. 110-116), die vielleicht besser waren als gemeinhin angenommen: Immerhin betätigten sich zahlreiche Librettisten (auch Paolo Rolli, vgl. S. 115) zugleich als Italienisch-Lehrer.

## **18. JH. /SP.**

WILLIAM M. BUSSEY, *French and Italian Influence on the Zarzuela, 1700-1770* (Studies in musicology, 53), Ann Arbor: UMI 1982, XII + 297 S.

\*JUAN JOSÉ CARRERAS, *Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724*, aus: RAINER KLEINERTZ (Hrsg.), *Teatro y música en España* (siglo XVIII). Simposio internacional. Salamanca 1994, Kassel – Berlin: Reichenberger 1996, S. 49-77

In der fraglichen Zeit wurden vier „dramma musical“, „melodrama musical“ oder „dramma musico“ genannte Werke (*Las Amazonas de España*; *Amor es todo invención, Jupiter, y Amphitrion*; *Angélica y Medoro*; *La hazaña mayor de Alcides*) und eine „comedia“ (*Fieras afemina amor*, nach Calderón) aufgeführt, die sämtlich – nicht nur durch die Beteiligung des Komponisten Giacomo Facco an vieren davon – italienischen Einfluß erkennen lassen. „El cultivo de espectáculos de ‘ópera española’ y su fuerte impacto en el público madrileño tiene un fuerte impulso al menos una década antes de lo generalmente admitido“ (S. 62). Wertvoller Dokumentenanhang (S. 63-77).

\*JUAN JOSÉ CARRERAS, „*Terminare a schiaffoni*“; *la prima compañía de opera italiana en Madrid (1738/39)*, *Artigrama* 12 (1996-97), S. 99-121

Zu den Gründen für das Scheitern der ersten kommerziellen italienischen Operntruppe, die vom 9. (nicht 16., vgl. S. 101f.) Februar 1738 bis Mai 1739 im Theater der Caños del Peral fünf Opern Metastasios aufführte (davon zwei in Vertonungen J.A. Hasses, S. 101; eine sechste Oper wurde Ende 1739 / Anfang 1740 gegeben, vgl. S. 115): Der Hof, der die Italiener maßgeblich förderte (vgl. S. 108), erwartete im Gegenzug die Mitwirkung der Sänger bei Festaufführungen (*Alessandro nelle Indie* im Theater des Buen Retiro am 8. Juni 1738, vgl. S. 110), was mit den Erfordernissen eines kommerziellen, von einem Impresario geleiteten Theaterunternehmens nicht zu vereinbaren war.

## **18. JH. / AM.**

SUSAN L. PORTER, *With an air debonair. Musical theatre in America, 1785-1815*, Washington – London: Smithsonian Institution Press 1991, XIV + 631 S.

## **19. JH. / ALLG.**

BERNARD BANOUN, *Literaturoper – prose – prosaïsme. Opéra littéraire et réalisme entre 1870 et 1920*, in: *Interculturalité, intertextualité: les livrets d'opéra (fin XIX<sup>e</sup>–début XX<sup>e</sup> 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. 227-239

Stellt (an Beispielen von Mussorgski über Richard Strauss bis zu Janáček [*Jenufa* und Max Brods deutsche Übersetzung]) eine Beziehung her zwischen Literaturoper, Prosaform und Verwendung von Alltagssprache, bzw. stilistischer Vielfalt im Libretto. Es geht ihm um das literarisch anspruchsvolle Libretto in der Zeit des Naturalismus, das man um der terminologischen Eindeutigkeit willen wohl besser von der 'Literaturoper' unterscheiden sollte.

HEINZ BECKER (Hrsg.), *Die „Couleur locale“ in der Oper des 19. Jahrhunderts* (Studien zur Musikkgeschichte des 19. Jhs, 42), Regensburg: Bosse 1976, 403 S.

PETER CONRAD, *Romantic Opera and literary form*, Berkeley 1977

SIEGHART DÖHRING, *Formgeschichte der Opernarien vom Ausgang des achtzehnten bis zur Mitte des neunzehnten Jhs* [Diss. Marburg 1969], ##### 1975, VI + 739 S.

SIEGHART DÖHRING / SABINE HENZE-DÖHRING, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert* (Handbuch der musikalischen Gattungen, 13), Laaber: Laaber-Verlag 1997, VI + 360 S. Mit 57 Notenbeispielen und 60 Abb.

Unter den vielen Vorzügen dieses schönen Bandes sei einer ganz besonders hervorgehoben: Nirgends findet sich ein Satz wie „Richard Wagner wurde 1813 in Leipzig geboren“ oder ähnlich. In der konzisen Einleitung (S. 1-10) postulieren die beiden Verfasser mit C. DAHLHAUS eine Geschichtsschreibung, „die im Durchgang durch die Werke, und nicht neben ihnen, die Realität einer Gattung zu erfassen trachtet“ (zitiert S. 2); folgerichtig wird Gattungsentwicklung als Abfolge modellbildender Werke verstanden, und Innovationen werden exemplarisch durch Analysen repräsentativer Passagen (oft mit Notenbeispielen) nachgewiesen. – Gattung wird pragmatisch bestimmt als „Bündelung des in der Oper überaus breiten Spektrums jener Faktoren, an denen sich eine Geschichtlichkeit ablesen läßt: kulturelle Stellung, institutionelle Verankerung, Librettistik, Komposition, Gesang, Szenographie, Rezeption et.al. [sic]“ (S. 3); der Schwerpunkt liegt naturgemäß bei innermusikalischen Entwicklungen, aber wo es geboten scheint, rücken der Text (z.B. Verhältnis von Verdis *Hernani* und *Rigoletto* zu den Schauspielvorlagen Hugos, S. 40ff.), der politisch-gesellschaftliche Kontext (vgl. zum Opéra comique der Restauration, S. 67f.) oder Inszenierungsgeschichtliches (etwa anlässlich der *Muette de Portici*, S. 122ff.) in den Vordergrund.

Im übrigen zeigt sich einmal mehr, daß die Gattungsgeschichte der Oper keineswegs synchron zu derjenigen des Librettos verläuft: Die beiden Hauptteile des Buches handeln von der *Krise der nationalen Gattungen (1800-1850)* (S. 11-179) und der *Internationalisierung der Oper (1850-1900)* (S. 181-335). In der Tat wird die historische Oper (vor allem Meyerbeers) erst in der zweiten Jahrhunderthälfte zur „europäischen Erscheinung“ (vgl. S. 238ff.); für das Libretto ist eher eine umgekehrte Entwicklung zu konstatieren, nachdem bis 1800 (und darüber hinaus) das Metastasianische Modell der Opera seria alle europäischen Bühnen beherrscht hat und später italienische Komponisten am liebsten Adaptationen französischer opéras comiques vertonen, setzt nach 1850 so etwas wie eine nationale Ausdifferenzierung ein. – Im übrigen ist es ein besonders Verdienst dieser Darstellung, die Bedeutung französischer Einflüsse in der Operngeschichte des 19. Jhs nachdrücklich herausgestellt zu haben (vgl. S. 6, 9 und passim).

Alle Abschnitte des Buches bieten (z.T. überraschende) neue Einsichten oder schlagende Beispiele, die dem allgemein Bekannten neue Facetten hinzufügen. Ich verweise nur auf einiges, was mich in den ersten Kapiteln besonders beeindruckt hat: der „Ausdrucksrealismus“ in Assurs Wahnsinnszene aus *Semiramide*, mit dem Rossini über die klassizistische „Stilisierung des Affekts“ hinausgeht (S. 27f.); die „Wortgebundenheit“ der Melodik Bellinis (S. 30); der Zusammenfall von dramatischer und musikalischer Zeit im Duett Mustafá – Lindoro aus *L'Italiana in Algeri* (S. 58f.); die Unmöglichkeit des „stile imitativo“ in der Buffa als ein Grund für ihr Verschwinden (S. 60f.); Lortzings Bühnenwerke als „Konversationsopern“ nach französischem Vorbild (S. 110); etc.etc. Jeder am Musiktheater Interessierte wird dieses Buch mit großem Gewinn lesen.

\*JENS MALTE FISCHER, *Nach Wagner – Probleme und Perspektiven der Oper zwischen 1890 und 1920*, aus: SIEGFRIED MAUSER (Hrsg.), *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2002, S. 11-45

Von der negativ beurteilten (vgl. S. 13) deutschen Mittelalter-Oper der 90er Jahre (S. 11-14), mit ausführlicherer Analyse der Erstlingsopern von Richard Strauss (*Guntram*, 1894: weltanschaulich von Nietzsche und Stirner geprägt, S. 17, der Text noch ganz im Banne Wagners, S. 20) und Hans Pfitzner (*Der arme Heinrich*, 1895: in der Nachfolge Wagners und Schopenhauers, S. 17; der erste Akt „ohne Zweifel der Höhepunkt der deutschen nachwagnerschen Oper um 1900“, S. 21), über das abendfüllende Melodrama (Zdenik Fibich, *Hippodamia*-Trilogie, S. 23f.), die Märchenoper (Siegfried Wagners „respektable, freundliche Bühnengebrauchsmusik“, S. 25; besondere Aufmerksamkeit wird Humperdincks sonst überwiegend negativ beurteilten *Königskindern* gewidmet, S. 25-29), die französische Oper mit Albéric Magnards *Guercœur* (S. 31-33: „klassizistischer Wagnerismus“; zum politischen Gehalt dieser „philosophischen Oper“ vgl. auch A. GIER, in: *Welttheater, Mysterienspiel, rituelles Theater. „Vom Himmel durch die Welt zur Hölle“*. Ges. Vorträge des Salzburger Symposions 1991, hg. von P. CSOBÁDI u.a., Anif/Salzburg 1992, S. 371-380) und *Ariane et Barbe-Bleue* von Paul Dukas (S. 33-35) zur „Spätblüte“ um 1920, mit Franz Schreker (*Der Schatzgräber*, S. 37-40) und Erich Wolfgang Korngold (*Die tote Stadt*, S. 41-44).

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

RAGNHILD GULRICH, *Exotismus in der Oper und seine szenische Realisation (1850-1910) unter besonderer Berücksichtigung der Münchener Oper* (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge, 17), Anif/Salzburg: Müller-Speiser 1993, 334 S.

Vgl. die Rezension von JOHANNES STREICHER, *Rivista Italiana di Musicologia* 31 (1996), S. 193f.

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

MICHAEL WALTER, *Exotik oder Farblosigkeit. Antikebilder in der Oper des 19. Jahrhunderts*, aus: *Humanistische Bildung* 19 (1996): Toleranz und Lebensgestaltung in der Antike, S. 117-155

Während des Ancien Régime illustrierten die so beliebten antiken Opernsujets „eine als universal verstandene Herrscherideologie“ (S. 118; ergänzend wäre darauf hinzuweisen, daß Geschichte und Mythos allgemein als Reservoir exemplarischer Erzählungen aufgefaßt wurden); weil das 19. Jh. mit den antiken Stoffen immer noch jene „höfisch-repräsentative Funktion“ assoziierte, galten sie spätestens nach 1830 als nicht mehr zeitgemäß (S. 118). Außerdem vermochten weder die Musik noch Bühnenbild oder Kostüme antikes Kolorit zu schaffen: „Die Antike war entweder Teilbereich des Exotischen oder sie wurde Raum und Zeit enthoben dargestellt, um nur noch den Rahmen eines primär zeitlosen psychologischen Dramas zu bilden“ (S. 138). Mit welchen Problemen jene Komponisten zu kämpfen hatten, die sich doch auf ein (meist römisch-)antikes Sujet einließen, wird an Spontinis *Vestale* (Text von Jouy, 1807), Berlioz' *Troyens*, Donizettis *Poliuto* (Text von Cammarano, 1838) und Boitos *Nerone* demonstriert.

## 19. JH. / IT.

LUIGI BALDACCI, *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Milano: Rizzolo 1997, 284 S.

Erweiterte Neuauflage des Sammelbandes *Libretti d'opera e altri saggi* (1974); dort lag der Schwerpunkt eindeutig bei Verdi (obwohl auch schon von den Librettisten Bellinis und Donizettis die Rede war), jetzt sind

zwei Aufsätze zu Puccini, einer zu Mascagni und sechs Programmheft-Beiträge (vier zu Verdi, je einer zu Boito – *Mefistofele* – und Puccini) hinzugekommen. In der neuen Einleitung (S. 7-15) bekennt sich B. zu einer „critica leggera“, die ohne Theorie und Methodenreflexion auskäme (und indem er überflüssigerweise das Schlagwort „nouvelle imposture“ zitiert [S. 14], das R. PICARD 1965 auf R. BARTHES münzte, gibt er sich zugleich als Ewiggestriger zu erkennen). Er geht denn auch wesentlich impressionistisch vor; natürlich bietet er die eine oder andere gute Beobachtung, aber seine Ausführungen zum Verhältnis zwischen Operntext und gesellschaftlicher Wirklichkeit leiden unter problematischen Hypostasierungen („il Risorgimento non fu rivoluzionario“, S.9) und darunter, daß er die historische Gebundenheit seines Beobachterstandpunkts nicht reflektiert (ein Satz wie „La storia, che è l’immagine e l’essenza stessa della verità, non contiene elementi pedagogici“, S. 52, trifft für das frühe 19. Jh. nicht zu, da noch das frühneuzeitliche (exemplarische) Geschichtsverständnis nachwirkt). B. verkehrt die zeitliche wie logische Reihenfolge von Text und Musik, indem er jenen mittels dieser zu erklären sucht (vgl. S. 9); das Buch handelt denn auch eher von der Oper als vom Libretto. B.s Forschungen sind weniger durch ihre Resultate von Bedeutung als dadurch, daß sie die italienische Literaturwissenschaft angeregt haben, sich eingehender mit dem Libretto zu beschäftigen.

**Rez.:** *Il Saggiatore musicale* (1998), S. 206f.

JACQUES JOLY, *Dagli Elisi all’inferno. Il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*, Firenze 1990

KLAUS-DIETER LINK, *Literarische Perspektiven des Opernlibrettos. Studien zur italienischen Oper von 1850-1920* (Abhandlungen zur Kunst und Musikwissenschaft, 173), Bonn: Grundmann 1975, 153 S.

Vorbemerkungen zur Geschichte und Theorie des Operntextes (S. 25-42); Hauptteil zu den Libretti Verdis und Puccinis (sowie *I Pagliacci*): sozialgeschichtliche Zusammenhänge, Dramaturgie, Sprache, Probleme der Übersetzung. Vergleich von Schauspiel und Libretto am Beispiel von *Don Carlo* (S. 124-133).

FRIEDRICH LIPPMANN (Hrsg.), *Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden* (Analecta musicologica, 21), Köln: Volk – Laaber: Laaber 1982, VIII + 461 S.

FRIEDRICH LIPPMANN, *Versificazione italiana e ritmo musicale: i rapporti tra verso e musica nell’opera italiana dell’Ottocento*, Napoli 1986

ERNESTINO MONTI, *Contributi ad uno studio sui „libretti d’opera“ in Lombardia e sulla censura teatrale in Milano nell’Ottocento*, Milano 1939

JAY NICOLAISEN, *Italian opera in transition, 1877-1893*, Ann Arbor: UMI Research Press 1980, 315 S.

FOLCO PORTINARI, *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti* (Biblioteca di cultura musicale, Documenti), Torino: EDT / Musica 1981, V + 287 S.

L. PUTIGNANO, *Didascalie di teatro d’opera. Note sul melodramma italiano di fine secolo*, in: *Ottocento e oltre. Scritti in onore di RAOUL MELONCELLI*, a cura di FRANCESCO IZZO e JOHANNES STREICHER (Itinerari Musicali a cura dell’Associazione Culturale Costellazione Musica Roma, 2), Roma: Ed. Pantheon 1993, S. 505-513

Belegt die Tendenz zu episch ausufernden Szenenanweisungen (vgl. auch GIER, *Das Libretto*, 181) u.a. an Illicas *Perugina* für Ed. Mascheroni (1909).

G.B. RINUCCINI, *Sulla musica e sulla poesia melodrammatica italiana nel secolo XIX*, Lucca 1843

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

G. SALVETTI (Hrsg.), *Aspetti dell'opera italiana fra Sette e Ottocento: Mayr e Zingarelli*, Lucca 1993

STEFANO SCARDOVI, *L'opera dei bassifondi. Il melodramma 'plebeo' nel verismo musicale italiano* (Hermes. Musica e Spettacolo nel Novecento. Ricerche e Testimonianze, 3), Lucca: Libreria Musicale Italiana 1994, XII + 152 S.

Analysiert 84 Libretti zwischen 1890 und 1934 uraufgeführter italienischer Opern; vgl. die Rezension von JOHANNES STREICHER, *Rivista Italiana di Musicologia* 31 (1996), S. 173-175.

LUCA ZOPPELLI, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venezia 1994

## 19.JH. / FRKR.

MARIE-ANTOINETTE ALLEVY, *La mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, (Diss.) Paris 1938

MATTHIAS BRZOSKA, *Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie* (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, 14), Laaber: Laaber-Verlag 1995, 270 S.

Weil die Idee des Gesamtkunstwerks „vorab eine literarische Idee“ ist (S. 13), lassen sich die musikgeschichtlichen Entwicklungen der französischen Romantik (verstanden als der Zeitabschnitt 1820-1843, vgl. S. 15) nicht losgelöst von ihren literarischen Parallelen verstehen. Nach informativen Bemerkungen zu den „Pressegeschichtlichen Voraussetzungen“ der Musiknovellistik (S. 23-49) stellt M. BRZOSKA zunächst verschiedene Typen von Musikernovellen vor (S. 51-86). Der interessanteste Autor ist zweifellos J. Janin (S. 70ff.), in dessen Novellen nicht nur die ästhetische Reflexion gegenüber der 'Geschichte' an Bedeutung gewinnt (S. 71); bei ihm zeichnet sich auch ein „Krisenbewußtsein“ (S. 73) ab, das B. im Anschluß an H.R. JAUB als Indiz für das „Ende der Kunstperiode“ und den Übergang zum literarischen Realismus begreift. – Die „kompositionstechnischen Korrelate“ (S. 85) des neuen Kunstbegriffs werden an Berlioz' Rompreiskantate *La Mort de Cléopâtre* aufgezeigt (S. 87-133): An die Stelle einer Musikauffassung, die im melodischen oder thematischen Einfall (*idée*) die Substanz eines Werkes sah, tritt „die Unterordnung der Kompositionsparameter unter eine übergreifende Strukturkonzeption“ (S. 101). Dabei wird an der Auffassung festgehalten, daß Musik Ausdruck einer Idee sei, die nicht durch eine formale Analyse, sondern nur in einem literarischen Kommentar vermittelt werden könne (S. 115). – Joseph d'Ortigue's vom Neokatholizismus Lamennais' (sowie von Einflüssen der Saint-Simonisten) geprägte Geschichtsphilosophie (S. 142-162) führt schließlich zum Entwurf des Kunstwerks der Zukunft (S. 162-170) als einer Synthese aus Rossinis Vokal- und Beethovens Instrumentalmusik; dabei werden auch Castil-Blazes Vorschläge für eine Reform des Librettos (d.h. seiner metrischen Gestaltung) aufgegriffen (S. 166-168). Die Gedanken d'Ortigue's sind auch in Wagners (1840 in Paris verfaßte) Beethoven-Novelle eingegangen (S. 173-184). Ein bißchen paradox ist, daß novellistische „Gegenkonzeptionen“ zur Idee des Gesamtkunstwerks (Berlioz, *Euphonia*, 1844; Balzac, *Gambara* und *Massimilla Doni*) mehr Raum beanspruchen können (S. 184-213) als die diese Idee propagierenden Novellen; Balzacs Opernanalysen werden überzeugend als Gegenentwurf zur theoriefeindlichen Musiknovellistik gedeutet (S. 203). Die Suche nach der Kunst der Zukunft stellt Balzac als überflüssig dar, da das Erstrebte in der Oper der



Gegenwart schon verwirklicht sei (S. 207). – Abschließend werden „formale Analogiebildungen von Literatur und Musik“ (S. 215) an zwei Beispielen aufgezeigt: an George Sands Novelle *Le Contrebandier* (S. 216-231, vgl. schon M. BRZOSKA, Musikalische Form und sprachliche Struktur in George Sands Novelle *Le Contrebandier*, in: A. GIER / G.W. GRUBER (Hrsg.), Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft, Frankfurt etc. 1995, 169-184) und am „Erinnerungsmotiv als Verfahren epischer Formbildung“ in der *Symphonie fantastique* und in J. Janins Roman *L'âne mort et la femme guillotinée* (S. 232-249). B. nimmt Janins Text ernster als er gemeint ist, was im Zusammenhang seiner Argumentation jedoch ohne negative Folgen bleibt. Die Erschließung neuer Quellen und die Stringenz der Argumentation machen das Buch zu einem Meilenstein literatur- wie musikwissenschaftlicher Romantik-Forschung.

MATTHIAS BRZOSKA, *Vertontes Licht. Die Gasbeleuchtungsära auf der Bühne des Musiktheaters*, in: Töne – Farben – Formen. Über Musik und die bildenden Künste [Festschrift ELMAR BUDDE], 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).

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

Zeigt am Beispiel Frankreichs die Schwierigkeiten gattungssystematischer Modellbildung auf: Begriffe wie *opéra comique* (für ernste wie komische Opern mit gesprochenem Dialog) oder *drame lyrique* (vgl. S. 103-105) verfügen nicht über hinreichende Eindeutigkeit. Am aussichtsreichsten scheint mir, von Termini mittlerer Reichweite wie *Fait historique*, *Genre troubadour*, *Féerie* u.ä. (vgl. S. 105-107) auszugehen, die als Bezeichnungen für 'Reihen' (im Sinn der russischen Formalisten) aufzufassen wären. Dagegen scheint mir Liszts Vorschlag, Operntypen mittels eines einzigen Kriteriums gegeneinander abzugrenzen (Gefühl vs. Situation vs. Charakter, vgl. S. 107), unangemessen simplifizierend.

FLORENCE LE DOUSSAL, *A l'aube des temps nouveaux. La vision idéaliste et utopique de trois poètes-musiciens: Ernest Chausson, Vincent d'Indy et Albéric Magnard*, in: *Interculturalité, intertextualité: les livrets d'opéra (fin XIX<sup>e</sup>-début XX<sup>e</sup> 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. 205-215

Stellt reichlich emphatisch die musikalischen Ideendramen *Le roi Arthus*, *Fervaal* und *Guercœur* vor, denen neben dem Bezug zum Wagnerismus (vgl. S. 207f.) u.a. „un sens de l'idéal uni à la piété“ gemeinsam sei (S. 215).

ALBERT GIER, „Die beste Oper der Welt“. *Musiktheater in Paris zwischen äußeren Zwängen und unbegrenzten Möglichkeiten*, Meyerbeer Studien 1 (1997), S. 23-38

ANNE-MARIE GOUIFFES, *Le livret d'opéra français dans le dernier quart du XX<sup>e</sup> [I. XIX<sup>e</sup>] siècle. Raffinement d'un art savant ou „dextérité dans le médiocre“?*, in: *Interculturalité*,

*intertextualité: les livrets d'opéra (fin XIX<sup>e</sup>–début XX<sup>e</sup> 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. 217-226

Zum Wort-Ton-Verhältnis bei Massenet, in *Messidor* von Zola und Bruneau (s.o.) und im *Roi Arthur* Chaussons.

LEON GUICHARD, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, Paris: P.U.F. 1963

STEVEN HUEBNER, *French Opera at the Fin de Siècle. Wagnerism, Nationalism, and Style*, Oxford: Oxford University Press 1999, XVII + 525 S.

I. Jules Massenet (*Manon, Esclarmonde, Werther, Thaïs*); II. Ambivalent Wagnerians and Conservative Renewal (E. Reyer, *Sigurd*; Saint-Saëns, *Henry VIII*; Gounod; E. Lalo, *Le Roi d'Ys*); III. Wagnerian Renewal (Chabrier, *Gwendoline, Le Roi malgré lui*; V. d'Indy, *Fervaal*; Chausson, *Le Roi Arthur*); IV. Realist Opera (A. Bruneau and E. Zola, *L'Attaque du moulin*; G. Charpentier, *Louise*); Epilogue by Way of *Pelléas et Mélisande*.

SIMONE JAKOBI, „...un peu de folle ivresse et de divin oubli“. *Orientbilder im französischen Musiktheater und Schauspiel des Fin de siècle und der Belle Epoque unter besonderer Berücksichtigung der Frauengestalten*, Magisterarbeit Univ. Bamberg (Romanistik) 2002, Betreuer: ALBERT GIER

Analysiert werden vier Opern (Du Locle / Reyer, *Salammô*; Gallet / Massenet, *Thaïs*; Gondinet – Gille / Delibes, *Lakmé*; Népoty / Rabaud, *Mârouf*) und drei Schauspiele.

JACQUES JOLY, *Dagli Elisi all'inferno. Il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*, Firenze 1990

MANFRED KEIKEL, *Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra, de 1890 – 1930*, Paris: Vrin 1984, 529 S.

ODILE KRAKOVITCH, *Les pièces de théâtre soumises à la censure [1800-1830]*, Paris: Archives Nationales 1982, 334 S.

FRANK LABUSSEK, *Zur Entwicklung des französischen Opernlibrettos im 19. Jahrhundert – Stationen des ästhetischen Wandels* (Europäische Hochschulschriften, Reihe XIII: Frz. Sprache u. Literatur, 194), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 1994, 442 S.

**Rez.:** Archiv für d. Studium der neueren Sprachen und Literaturen 233 (1996), 461f.

H. LACOMBE, *Définitions des genres lyriques dans les dictionnaires français du XIX<sup>e</sup> siècle*, in: PREVOST (Hrsg.), *Le théâtre lyrique el France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Metz 1995, S.297-334

R. LEGRAND / P. TAÏEB, *L'Opéra-Comique sous le Consulat et l'Empire*, in: PREVOST (Hrsg.), *Le théâtre lyrique el France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Metz 1995, S. 1-61

Dalayrac, Grétry, N. Isouard, Berton, Méhul, Boieldieu.

HUGH MACDONALD, *Music and Opera*, in: *The French Romantics*, ed. by D.G. CHARLETON, Cambridge 1984, S. 353-381

KERSTIN MIRA SCHNEIDER-SEIDEL, *Antike Sujets und moderne Musik. Untersuchungen zur französischen Musik um 1900*, Stuttgart – Weimar: J.B. Metzler 2002, 360 S.

Man muß diese Arbeit (eine Frankfurter musikwissenschaftliche Dissertation) sehr aufmerksam lesen, denn zumal der erste Teil enthält eine Fülle von Ungenauigkeiten: Des Esseintes (der Protagonist des Romans *A rebours* von J.K. Huysmans) „verehrt die Dichtungen Vergils“ (S. 19) – dann hat er eine merkwürdige Art, das auszudrücken, denn er nennt den Dichter „l'un des plus sinistres raseurs que l'antiquité ait jamais produit“. Baudelaire darf sich darüber wundern, neben so „namenhaften Lyrikern“ wie Lafenestre zu den Parnassiens gezählt zu werden, unter denen zum Ausgleich Leconte de Lisle fehlt (S. 36n). Daß Rimbauds Stil „schon in jüngeren Jahren“ (S. 37) dem der Parnassiens folgt, ist ein Glück, da sich der Dichter mit ungefähr 21 Jahren von der Literatur abwandte. Die „exposition“, über die Th. Gautier 1859 schrieb, war keine Weltausstellung (so S. 37), denn die gab es in Paris nach 1855 erst wieder 1867. Unter 'Pastiche' versteht Frau SCHNEIDER-SEIDEL anscheinend so etwas wie 'Zitat' (vgl. S. 38f.). Der Roman der Mme de Staël heißt *Corinne ou l'Italie* (S. 42), und in den französischen Zitaten sind überhaupt etliche Fehler zu verbessern. *Salammô* ist nicht 1857 (wie *Madame Bovary*) erschienen (so S. 44), sondern 1863. Mehrfach (z.B. S. 53f., S. 82f.) sagt die deutsche Paraphrase das Gegenteil fremdsprachiger Zitate. „In der Opéra Garnier“ konnte es 1851 keine Uraufführung geben (so S. 60n), denn der Bau wurde erst 1875 fertig; etc.etc. Die Unart, Charakterisierungen von Autoren oder literarischen Schulen aus Kompaktlexika wie dem von ENGLER zu beziehen (vgl. S. 36 und passim), sollte Studenten spätestens im Proseminar abgewöhnt werden.

Frau SCHNEIDER-SEIDEL vertritt die These, „die inhaltliche Antikenrezeption“ habe im Frankreich des Fin de siècle „zu einer neuen Formsprache in der Musik geführt“ (S. 11). Ihre Untersuchung gliedert sich in zwei Hauptteile: Zunächst (S. 19-101) werden „Kontexte der Musik um 1900“ in Literatur, bildender Kunst, Kultur und Geistesgeschichte skizziert. Zur Fin de siècle-Mentalität werden die zu erwartenden Stichwörter (Kulturpessimismus, Ästhetizismus, Décadence...) aufgerufen. Methodisch problematisch scheint, daß gelegentlich aus Beispielen der ersten Jahrhunderthälfte Schlüsse auf die Antikerezeption des Fin de siècle gezogen werden: In dieser wie in anderer Hinsicht ist das 19. Jh. ganz sicher kein Kontinuum (zur Antike in der Oper des 19. Jhs vgl. im übrigen den hier 4,13 angezeigten Beitrag von M. WALTER). – Ausführlich behandelt werden die (z.T. antike Sujets adaptierende) Orientoper (S. 50-62) und die „musikhistorische Auseinandersetzung mit der Antike“ (S. 62-83). Das Fin de siècle scheint besonders von den archaischen, exotischen und dekadenten Zügen der Antike fasziniert gewesen zu sein (vgl. S. 91ff.).

Der umfangreichere zweite Teil (S. 107-288) analysiert „ausgewählte musikalische Werke mit antiken Sujets“. Neben Nahliegendem wie Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* (vgl. dazu auch S. BRUHN, *Musical Ecphrasis* und dazu hier 8,34) findet sich manches weniger Bekannte, so der antike *Hymne à Apollon*, zu dem Fauré die Instrumentalstimmen ergänzte (vgl. S. 172-183), oder Saties Drame symphonique *Socrate* (S. 205-214); in der umfassenden Dokumentation liegt wohl der wichtigste Vorzug der Arbeit. Die musikologischen Analysen können hier nicht gewürdigt werden. Ein Ausblick (S. 271-288) behandelt antike Sujets in der Musik des Neoklassizismus (speziell bei Strawinsky). Die Zusammenfassung (S. 289-297) wiederholt die Ausgangshypothese deutlich vorsichtiger: „die Präferenz der Komponisten für antike Themen [hat] nicht zwingend die Erneuerung der französischen Musik bewirkt (...) Dennoch ist zu konstatieren, daß die Hinwendung zum antiken Sujet zumindest partiell zu der Erneuerung der Musik beitrug“ (S. 290).

STUART WALTER SHARP, *The Twilight of French Opera lyrique, 1880-1900*, Diss. University of Kentucky, Lexington, 1975

T.J. WALSH, *Second Empire Opera. The Theatre Lyrique, Paris, 1851-1870*, London: Calder 1981, X + 384 S.

## 19. JH. / DTLD

\*WINFRIED KIRSCH, *Zu den Wechselbeziehungen zwischen Musik und Bühnenbild in der deutschen romantischen Oper. Mit Beispielen aus Carl Maria von Webers Freischütz*, aus:

Grenzgänge – Übergänge: Musikwissenschaft im Dialog. Bericht über das 13. Internationale Symposium des Dachverbandes der Studierenden der Musikwissenschaft e.V. in Frankfurt am Main (15.-18. Oktober 1998), hg. von ANTJE ERBEN, CLEMENS GRESSER und ARNE STOLLBERG, Hamburg: von Bockel 2000, S. 107-139 [mit neun Abb.en]

Geht zunächst auf grundsätzliche Probleme der (als theaterwissenschaftliche Quelle noch wenig genutzten, vgl. S. 107f.) Bühnenbildentwürfe bzw. bildlichen Darstellungen markanter Handlungssituationen aus Opern ein: Ältere Illustrationen bieten „keineswegs immer ein wirklich realistisches Abbild einstiger Bühnengestaltung“ (S. 108); mit dem Übergang zu „einer werkindividuellen, charakteristischen Ausstattung“ setzt sich Anfang des 19. Jhs auf deutschen Bühnen eine „naturalistische Vergegenwärtigungstendenz“ durch (S. 112), die in eine gewisse Spannung zu den oft märchenhaften Stoffen tritt. – Auf knappe Bemerkungen zur Funktion des Bühnenbilds in Schauspiel und Oper (S. 113-116) folgen dann detaillierte Analysen zeitgenössischer *Freischütz*-Darstellungen. Die vorgestellten Beispiele lassen es m.E. zweckmäßig erscheinen, Darstellungen der Bühne (die in Hinblick auf eine Aufführung entworfen sein können oder auch nicht) von Illustrationen zu Einzelszenen zu trennen, die ganz auf die Figuren konzentriert sind wie in den drei Kupferstichen nach Heinrich Ramberg (vgl. Abb. 7-9). [In der Illustration zu Kaspars Trinklied scheint mir der Hund übrigens nicht Kaspar anzuklaffen (so S. 127), sondern er legt seinen Kopf auf Maxens Knie, um ihn zu trösten oder aufzuheitern.]

JOSEF-HORST LEDERER, *Verismo auf der deutschsprachigen Opernbühne 1891-1926*, Wien – Köln – Weimar 1992

MARION LINHARDT, *Inszenierung der Frau – Frau in der Inszenierung. Operette in Wien zwischen 1865 und 1900*, Tutzing 1997

Entwickelt die Geschichte der Gattung ausgehend von prominenten Sängerinnen und ihren wichtigsten Rollen

JOACHIM REIBER, *Wie romantisch ist die romantische Oper? Literaturgeschichtliche Überlegungen zu einem Problem der deutschen Operngeschichte*, in: Leitmotive. Kulturgeschichtliche Studien zur Traditionsbildung. Festschrift für DIETZ-RÜDIGER MOSER zum 60. Geburtstag am 22. März 1999, hrsg. von MARIANNE SAMMER, Kallmünz: Michael Lassleben 1999, S. 307-319

Als „Lehrstück“, das eine „prästabilisierte, hierarchische Weltordnung“ bestätige (S. 313), stehe der *Freischütz*-Text der auf „Progression und Transzendenz“ (S. 309) zielenden romantischen Weltanschauung denkbar fern; das (biedermeierliche? vgl. S. 317) Modell des *Freischütz* sei dennoch für eine ganze Komponistengeneration verbindlich gewesen, ehe Wagner mit dem *Fliegenden Holländer* eine im eigentlichen Sinn romantische Oper als „Werk der Durchbrechung und des Durchbruchs“ geschaffen habe (S. 318).

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

HERBERT SCHNEIDER, *Die deutschen Übersetzungen französischer Opern zwischen 1780 und 1820. Verlauf und Probleme eines Transfer-Zyklus*, aus: Kulturtransfer im Epochenbruch. Frankreich – Deutschland 1770 bis 1815. Hrsg. von HANS-JÜRGEN LÜSEBRINK und ROLF REICHARDT zusammen mit ANNETTE KEILHAUER und RENÉ NOHR, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 1997, S. 593-676 [→ 18. Jh. /Dtld]

## **19. JH. /DTLD / KRIT.**

\*ALAIN OLIVIER, *Das Musikkapitel aus Hegels Ästhetikvorlesung von 1826*, aus: Hegel-Studien 33 (1998), S. 9-52

Textausgabe (S. 26-41) mit Einleitung (S. 9-25) und Kommentar (S. 42-52); der Text stellt eine „komplizierte Rekonstruktion auf der Basis der [sechs] überlieferten Vorlesungszeugnisse zum Jahrgang 1826“ dar (S. 22). Unter librettologischen Aspekten besonders interessant sind Hegels Bemerkungen zu den Versformen in verschiedenen Sprachen: „Die lateinische Sprache, die Sprache der Kirchenmusik bietet (...) sehr große Vorteile für die erhabene Musik dar. Das Gegenteil ist das gewöhnliche Versmaß in unserer Sprache, welche in einem beständigen Wechsel von Jamben und Trochäen sich befindet. Bei den Griechen kommen nur ausnahmsweise solche schlechten Verse vor, wie unsere Jambischen sind. Diese bloß hüpfende, gemeine Wiederkehr von ein und demselben Rhythmus der Jamben ist unvorteilhaft, [welche] bei dem HÄNDELSchen *Messias*, sowie bei seinen übrigen Musikstücken hindurchtönt. (...) Weil im Französischen und noch weniger im Italienischen, am wenigsten im Lateinischen dieses identische Jambische nicht gebraucht ist in der Dichtung, so können diese Sprachen als die schicklichsten für die Musik gestellt werden. (S. 38)“

## **19. JH. / SP.**

NATALIE MOREL BOROTRA, *Du naturalisme à l'identité nationale: le cas basque*, in: *Interculturalité, intertextualité: les livrets d'opéra (fin XIX<sup>e</sup>–début XX<sup>e</sup> 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. 165-178

Gibt einen Überblick über das Corpus von ca. 40 Opern, die seit 1884 im Baskenland aufgeführt wurden (Höhepunkt um 1910, vgl. S. 166); sie stellen, z.T. mit naturalistischen Techniken (vgl. S. 167), das Alltagsleben der Basken dar, als „support à la construction d'une culture propre“ (S. 173).

## **19. JH. / BASK.**

NATALIE MOREL BOROTRA, *Du naturalisme à l'identité nationale: le cas basque*, in: *Interculturalité, intertextualité: les livrets d'opéra (fin XIX<sup>e</sup>–début XX<sup>e</sup> 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. 165-178

Gibt einen Überblick über das Corpus von ca. 40 Opern, die seit 1884 im Baskenland aufgeführt wurden (Höhepunkt um 1910, vgl. S. 166); sie stellen, z.T. mit naturalistischen Techniken (vgl. S. 167), das Alltagsleben der Basken dar, als „support à la construction d'une culture propre“ (S. 173).

## **19. JH. / AM.**

SUSAN L. PORTER, *With an air debonair. Musical theatre in America, 1785-1815*, Washington – London: Smithsonian Institution Press 1991, XIV + 631 S.

## **20. JH. / ALLG.**

MANFRED BRAUNECK, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Vierter Band, Stuttgart – Weimar: J.B. Metzler 2003, XVIII + ca. 970 S.

Der dritte Band dieses Mammut-Unternehmens erschien 1999 (vgl. hier 7,15); knapp 1000 Seiten waren nötig, um das europäische Theater des 19. Jhs abzuhandeln, im vierten, genauso umfangreichen Band kommt BRAUNFELS jetzt nicht über die erste Hälfte des 20. Jhs hinaus. Natürlich nimmt weltweit die Zahl der Spielstätten und Schauspieltruppen beständig zu, je näher man der Gegenwart kommt, die Vielfalt der Theaterformen und –konzeptionen wird immer verwirrender (und die Quellenlage immer unübersichtlicher); aber die kontinuierliche Ausdehnung dieser Theatergeschichte ergibt sich vor allem dadurch, daß der Autor zunehmend darauf verzichtet, historische Entwicklungslinien herauszuarbeiten, und sich auf die additive Reihung von Namen, Titeln, Daten und Zitaten beschränkt. Das Max Reinhardt-Kapitel, das dem Leser kaum eine Inszenierung (einschließlich Gastspielen und Wiederaufnahmen) und kaum eine Besetzungsliste vorenthält, kommt so auf über 40 Seiten (S. 256-299), wovon dem Musiktheater (mit dem sich Reinhardt „nur nebenbei“ beschäftigt habe, S. 296) gerade mal zwei Textseiten gewidmet sind (S. 296-299). Dabei werden zwar die Offenbach-Inszenierungen erwähnt, aber auf die recht massive Bearbeitung der Musik wird nicht eingegangen (übrigens gibt es von Hofmannsthal keinen „ungeschriebenen Nachruf“, so S. 297, sondern nur ein „ungeschriebenes Nachwort“ zum *Rosenkavalier*). Im umfangreichen Frankreich-Kapitel (S. 2-114) ist den Ballets Russes und Ballets Suédois ein eigener Abschnitt (S. 52-64) gewidmet, der allerdings kaum auf die Musik, dafür ausführlich auf die Dekorationen eingeht. *Les Mariés de la Tour Eiffel* werden in 14 Zeilen vorgestellt (S. 61f.), aber es wird nicht einmal gesagt, daß die Musik eine Gemeinschaftsarbeit der Six war. – Auf kürzere Kapitel zum Theater in Italien (S. 115-165), Spanien (S. 166-210) und Portugal (S. 211-225) folgt mit dem Theater in Deutschland „von der Endphase des Kaiserreichs bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs“ (S. 226-537) der *plat de résistance*. Zu den Provinzbühnen, an denen in der Weimarer Zeit „neue künstlerische Entwicklungen“ zu verzeichnen waren, zählt auch Frankfurt (S. 332-338), wobei die Schreker-Uraufführungen an der Oper immerhin erwähnt werden (S. 336). Der „Neuen Ästhetik“ des Musiktheaters ist dann ein eigenes Kapitel (S. 448-461) gewidmet, das u.a. die wichtigsten Inszenierungen der Kroll-Oper (S. 449f.; wesentlich Liste von Namen und Titeln), Busonis Opernästhetik, die Zeitoper und Kurt Weill behandelt.

Das Theater in der Schweiz (S. 538-557) und in Österreich (S. 558-605) wird knapper abgehandelt; der Situation der Wiener Staatsoper in der Zwischenkriegszeit ist eine Textseite gewidmet (S. 567f.). Das Kapitel über die Salzburger Festspiele (S. 570-576) hat den Charakter einer Chronik, die auch die Opernproduktionen verzeichnet. Im Abschnitt über „Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss“ (S. 577-585) liegt der Schwerpunkt allerdings eindeutig auf Hofmannsthals Sprechdramen. – Im folgenden wird das Theater in der Tschechoslowakei, in Ungarn, England, den Niederlanden, Belgien und Luxemburg, Skandinavien, Rußland (mit einem Abschnitt zur „Entwicklung der Oper und des Balletts“, S. 880-885), Polen, den baltischen Ländern, Bulgarien, Rumänien, Jugoslawien und Griechenland mehr oder weniger ausführlich behandelt. Das dicke Buch ist eine Fundgrube für Sachinformationen (daß sich bei der Masse der Details der eine oder andere Irrtum einschleicht, liegt auf der Hand), daneben sind wie immer die vielen Illustrationen (um die 500 werden es wohl sein) wertvoll. Ob BRAUNFELS noch einen fünften Band folgen läßt?

CARL DAHLHAUS, *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München – Salzburg: Katzbichler 1983, 271 S.

ROBERT FROHN (Red.), *Opernseminar zum Domfest 1980. Das Religiöse in Opern des 20. Jhs. 18./19. Oktober 1980* (Schriftenreihe des Bundes der Theatergemeinden, 16), Bonn: Theater-Rundschau Verlagsgesellschaft 1981, 96 S.

\*JENS MALTE FISCHER, *Nach Wagner – Probleme und Perspektiven der Oper zwischen 1890 und 1920*, aus: SIEGFRIED MAUSER (Hrsg.), *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2002, S. 11-45

Von der negativ beurteilten (vgl. S. 13) deutschen Mittelalter-Oper der 90er Jahre (S. 11-14), mit ausführlicherer Analyse der Erstlingsoper von Richard Strauss (*Guntram*, 1894: weltanschaulich von Nietzsche und Stirner geprägt, S. 17, der Text noch ganz im Banne Wagners, S. 20) und Hans Pfitzner (*Der arme Heinrich*, 1895: in der Nachfolge Wagners und Schopenhauers, S. 17; der erste Akt „ohne Zweifel der Höhepunkt der deutschen nachwagnerschen Oper um 1900“, S. 21), über das abendfüllende Melodrama (Zdenik Fibich, *Hippodamia*-Trilogie, S. 23f.), die Märchenoper (Siegfried Wagners „respektable, freundliche Bühnengebrauchsmusik“, S.

25; besondere Aufmerksamkeit wird Humperdincks sonst überwiegend negativ beurteilten *Königskindern* gewidmet, S. 25-29), die französische Oper mit Albéric Magnards *Guercœur* (S. 31-33: „klassizistischer Wagnerismus“; zum politischen Gehalt dieser „philosophischen Oper“ vgl. auch A. GIER, in: *Welttheater, Mysterienspiel, rituelles Theater. „Vom Himmel durch die Welt zur Hölle“*. Ges. Vorträge des Salzburger Symposions 1991, hg. von P. CSOBÁDI u.a., Anif/Salzburg 1992, S. 371-380) und *Ariane et Barbe-Bleue* von Paul Dukas (S. 33-35) zur „Spätblüte“ um 1920, mit Franz Schreker (*Der Schatzgräber*, S. 37-40) und Erich Wolfgang Korngold (*Die tote Stadt*, S. 41-44).

ALBERT GIER, *Sprachskepsis und Sprachverlust im zeitgenössischen Musiktheater*, in: *Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*, hg. von HERMANN DANUSER in Zusammenarbeit mit MATTHIAS KASSEL (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, 9), Mainz etc.: Schott 2003, S. 63-83

THEO HIRSBRUNNER, *Von Richard Wagner bis Pierre Boulez. Essays* (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge, 38), Anif / Salzburg: Müller-Speiser 1997, 216 S.

*Mozart in Frankreich (1890-1950)* (S. 81-93) geht einleitend auf die Inszenierungen von Opern Mozarts in Paris Anfang des 19. Jhs ein [vgl. dazu auch B. CANNONE, *La réception des opéras de Mozart dans la presse parisienne (1793-1829)*, Paris 1991], dann wird die Mozart-Rezeption bei Dukas, Debussy und Messiaen skizziert. Sehr streng urteilt H. über den „eitlen Schauspieler“ (ist das nicht ein Pleonasmus?) Sacha Guitry (der übrigens kein „Wahlfranzose“, so S. 90, war: Grétry wurde in St. Petersburg geboren, weil sein Vater, der Schauspieler und spätere Theaterdirektor Lucien Guitry, dort engagiert war) und seine musikalische Komödie *Mozart*, zu der Reynaldo Hahn die Musik schrieb. – *Geistliche Musik heute. Bindung und Befreiung* (S. 195-214) öffnet eine weite Perspektive: Nachdem Olivier Messiaen als „Schlüssselfigur“ (S. 198) gewürdigt worden ist, deren Musik den Eindruck von Zeit- und Ortlosigkeit vermittele und sich so dem Überirdischen annäherte, werden „zwei extreme Arten von geistlicher Musik“ unterschieden: „Die eine verleugnet ihre Abhängigkeit von diesseitigen Institutionen nicht, die andere vollzieht den endgültigen Bruch“ (S. 214); als ihre Repräsentanten werden Bernd Alois Zimmermann, Krzysztof Penderecki, Karlheinz Stockhausen, Galina Ustvolskaja, Arvo Pärt und Dieter Schnebel bzw. Pierre Boulez, Gérard Grisey und Hugues Dufourt kurz charakterisiert.

O. KOLLERITSCH (Hrsg.), *Oper heute. Formen der Wirklichkeit im zeitgenössischen Musiktheater*, Wien / Graz 1985

HELLMUT KÜHN (Hrsg.), *Musiktheater heute. 6 Kongreßbeiträge* (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt, 22), Mainz: Schott 1982, 121 S.

J. MAEHDER, *Nichtlineare Dramaturgie. Zur Erzählhaltung im Musiktheater der zwanziger Jahre*, in: *Alban Bergs Wozzeck und die Zwanziger Jahre*. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1997. Hrsg. von P. CSOBÁDI, G. GRUBER, J. KÜHNEL, U. MÜLLER, O. PANAGL und F.V. SPECHTLER, Anif/Salzburg: Müller-Speiser 1999, S. 437-457

Behandelt u.a. *Le Maschere* von Mascagni und Illica (1901), Cocteau und Busonis musik-ästhetische Schriften, Malipiero, Weill, Krenek...

JOSEPH MÜLLER-BLATTAU, *Oper und Dichtung. Probleme des zeitgenössischen Musiktheaters*, Bremen: Angelsachsen-Verlag 1965, 235 S.

REINHARD JOSEF SACHER, *Musik als Theater. Tendenzen zur Grenzüberschreitung in der Musik von 1958-68*, Regensburg: Bosse 1985, 274 S.

PAUL TERSE, *Studien zur Verwendung des Konzertflügels im Opernorchester in der Zeit von etwa 1930-1970*, Regensburg: Bosse 1982, II + 235 S.

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 1982, 304 S.

## **20. JH. / IT.**

GIOVANNI AZZARONI, *Tra riforme e compromessi. Il teatro musicale in Italia tra il 1920 e il 1980*, Bologna: CLUEB 1981, 264 S.

VIRGILIO BERNARDONI, *La maschera e la favola nell'opera it. del primo Novecento*, Venezia 1986

BEATRICE DONIN-JANZ, *Zwischen Tradition und Neuerung: Das italienische Opernlibretto der Nachkriegsjahre (1946-1960)*, 2 Bde (Europäische Hochschulschriften, Reihe IX: Italienische Sprache und Literatur, 24), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 1994, 256 S.

**Rez.:** Archiv für d. Studium der neueren Sprachen und Literaturen 233 (1996), 462f.

STEFANO SCARDOVI, *L'opera dei bassifondi. Il melodramma 'plebeo' nel verismo musicale italiano* (Hermes. Musica e Spettacolo nel Novecento. Ricerche e Testimonianze, 3), Lucca: Libreria Musicale Italiana 1994, XII + 152 S.

Analysiert 84 Libretti zwischen 1890 und 1934 uraufgeführter italienischer Opern; vgl. die Rezension von JOHANNES STREICHER, *Rivista Italiana di Musicologia* 31 (1996), S. 173-175.

## **20. JH. / IT. / KRIT.**

\*IMMACOLATA AMODEO, *Kulturdifferenz als Mediendifferenz. Antonio Gramsci und das Opernhafte*, *Arcadia* 37 (2002), S. 260-268

In den *Quaderni del carcere* stellt Gramsci fest, daß „die Oper die einzig wirklich national-populäre Kunstform ist, welche die italienische Kultur hervorgebracht hat“ (S. 264; national-populäre Literatur in Gramscis Sinn vermag „einem breiteren Publikum organische und funktionale Instrumente der Erkenntnis und des Bewußtseins bereitzustellen“, S. 263). Damit korrespondiere eine „opernhafte Lebensauffassung“ breiter Bevölkerungsschichten (S. 264), was ambivalent bewertet wird, da das Opernhafte für Gramsci einerseits mit „extremer Künstlichkeit und Konventionalität“, andererseits mit „einer reinen Unmittelbarkeit und Ursprünglichkeit“ verbunden ist. [Daß die Merkmale, die Gramsci vom Operntypus Verdis abstrahiert, weder bei der Barockoper noch im Musiktheater des 20. Jhs zu finden sind, versteht sich eigentlich von selbst.]

## **20. JH. / FRKR.**

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).

THEO HIRSBRUNNER, *Die Musik in Frankreich im 20. Jahrhundert*, Laaber 1994

MANFRED KEIKEL, *Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra, de 1890 – 1930*, Paris: Vrin 1984, 529 S.

HELENE LAPLACE-CLAVERIE, *De Marius Petipa à Vaslav Nijinski, le dialogue franco-russe à travers les livrets de ballet*, in: *Interculturalité, intertextualité: les livrets d'opéra (fin XIX<sup>e</sup> – début XX<sup>e</sup> 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. 311-317

Zeigt, daß Diaghilevs Ballets russes in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg vergessene Werke des französischen choreographischen Repertoires (z.B. *Giselle*, S. 315) nach Frankreich zurückbrachten oder in ihren neuen Werken an die französische Tradition anknüpften (z.B. Stoffe von Théophile Gautier entlehnten, vgl. S. 315f.).

KERSTIN MIRA SCHNEIDER-SEIDEL, *Antike Sujets und moderne Musik. Untersuchungen zur französischen Musik um 1900*, Stuttgart – Weimar: J.B. Metzler 2002, 360 S. [→ 19.Jh./Frkr.]

## **20. JH. / DTLD**

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

REBEKKA FRITZ, *Text and Music in German Operas of the 1920s. A Study of the Relationship between Compositional Style and Text-Setting in Richard → Strauss' Die ägyptische Helena, Alban → Berg's Wozzeck and Arnold → Schönberg's Von heute auf morgen* (European University Studies, Ser. 36: Musicology, 137), Frankfurt/M. etc.: Lang 1998, 201 S.

THOMAS KOEBNER, *Handlungen mit Musik: die Oper als Zeitspiegel, Leidenschaftsdrama, Gesamtkunstwerk. Studien* (Wort und Musik, 13), Anif: Ursula Müller-Speiser 1993, 221 S.

U.a. zur Zeitoper der 20er Jahre, zu Brecht und Weill, zu *Wir erreichen den Fluß* von Bond / Henze und zur „Reform der Oper durch das Regietheater“ (1979).

WULF KONOLD, *Deutsche Oper – einst und jetzt. Überlegungen und Untersuchungen zu Geschichte und Gegenwart des deutschen Musiktheaters. Im Auftrag von Inter Nationes*, Kassel etc.: Bärenreiter 1980, 126 S.

JOSEF-HORST LEDERER, *Verismo auf der deutschsprachigen Opernbühne 1891-1926*, Wien – Köln – Weimar 1992

SIGRID UND HERMANN NEEF, *Deutsche Oper im 20. Jahrhundert. DDR 1949-1989*, Berlin etc. 1992, 595 S.

Die lexikalische Gliederung ermöglicht eine schnelle Orientierung über 32 Komponisten und 107 Werke. (Verlagwerbung).

DÖRTE SCHMIDT, *Models of Identification in the Opera of the German Democratic Republic: On the Functional Change of an Aesthetic Category*, aus: *The European Legacy*, Bd. 2, o.O. 1997, S. 143-148

Skizziert den Beitrag der Oper zur Konstruktion einer DDR-Identität (S. 144): zu den konträren Positionen Felsensteins und Brechts (S. 144f.), zur „Gegenwartsoper“ der 60er Jahre (S. 145) und zu späteren Entwicklungen, am Beispiel von *R. Hot oder Die Hitze* (UA 1977; Text Th. Körner, Musik Fr. Goldmann, vgl. S. 146).

MICHAEL WALTER, *Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919-1945*, Stuttgart – Weimar: Metzler 1995

MICHAEL WALTER gelingt (...) der Nachweis, daß das – hier vor allem an der Operngeschichte gezeigte – Musikleben der Weimarer Republik sich wesentlich von dem der Kaiserzeit unterschied und in vielem bereits das Musikleben des Dritten Reichs prägte. Solche Kontinuitäten zeigen sich nicht nur an musikpolitischen Grundströmungen, sondern z.B. auch an der Publikumsstruktur, der Spielplanpolitik der Opernhäuser sowie der Erwartungshaltung der Opernbesucher. (...) Es gelang im Dritten Reich nicht, das Gerede vom „Neubau deutscher musikalischer Kultur“ (Peter Raabe) in die Tat umzusetzen. Und von einer konsistenten Musikpolitik der Nationalsozialisten kann kaum gesprochen werden. (...) (Verlagsprospekt)

## 20. JH. / ENGL.

STEPHAN SEBASTIAN SCHMIDT, *Opera Impura. Formen engagierter Oper in England* (Schriftenreihe Literaturwissenschaft, 58), Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002, V + 275 S.

„Opera impura“ bezeichnet in dieser Arbeit (einer Diss. der TU Berlin) in Anlehnung an Hans Werner Henzes Begriff *musica impura* engagiertes, ‚didaktisches‘ Musiktheater (S.11-16); konkret: John Gays (und Johann Christian Pepuschs) *Beggar's Opera* von 1728 (S. 17-51); die Savoy Operas von Gilbert und Sullivan (untersucht werden *H.M.S. Pinafore*, *Patience*, *Princess Ida* und *The Mikado*, S. 52-142); *The Poisoned Kiss* von Ralph Vaughan Williams, Text von Evelyn Sharp (UA 1936, S. 147-159); und schließlich *We Come to the River* (UA 1974) und *The English Cat* (UA 1983) von Edward Bond und Hans Werner Henze (S. 160-224) – wie man sieht, ein äußerst heterogenes Corpus (und darüber, ob Henzes in Schwetzingen uraufgeführte *Katze* wirklich in die Geschichte der engagierten Oper „in England“ gehört, kann man zumindest geteilter Meinung sein). Die Absicht ist, ältere Künstler, die „anspruchsvolle Aufklärung und populäres Unterhaltungstheater“ problemlos zu verbinden wußten, als Kronzeugen gegen die „sozial isolierte“ Neue Musik anzurufen (S. 1). Das Fazit ist verblüffend einfach: Während Gay und Pepusch oder Gilbert und Sullivan *prodesse* und *delectare* zu verbinden wußten, sucht Vaughan Williams lediglich „die Amüsierlust des Publikums zu befriedigen“ und verzichtet auf Sozialkritik (S. 227); Henze und Bond dagegen versuchen zwar, soziales Engagement und Unterhaltung zu verbinden, aber vor allem Bonds dogmatischer Marxismus (vgl. S. 161f., 183) ist mit einem „ironisch-spaßigen Darstellungsmodus“ unvereinbar (S. 228). Entgegen der ursprünglichen Absicht, eine ‚Volksoper‘ zu schaffen (vgl. das Interview mit dem Komponisten, S. 243-246), vermochte die *Katze* (und erst recht *We Come to the River*) das Proletariat nicht zu erreichen (S. 194). Wenn SCHMIDT Bond und Henze u.a. „einen fehlenden Realitätssinn und eine Borniertheit im Umgang mit dem eigenen Schaffen“ vorwirft (S. 194) und zuletzt triumphierend das Musical als anti-elitäre „Gattung der Zukunft“ aus dem Hut zaubert (S. 233), verwechselt er freilich wissenschaftliche Untersuchung und kunstkritisches Pamphlet.

Auf der musikalischen Ebene (Text und Musik der besprochenen Werke werden getrennt behandelt) zeichnen sich alle Fallbeispiele durch Stilvielfalt (z.B. S. 96, 153), Collage-Technik (S. 45, 136), parodistische (Stil-)Zitate (S. 193 und passim) u.dgl. aus; dabei handelt es sich allerdings nicht um Merkmale der *opera impura* (der Begriff scheint ohnehin wenig glücklich gewählt), denn sie gelten auch für den erklärtermaßen nicht-engagierten *Poisoned Kiss*. Vor allem in den Kapiteln zur *Beggar's Opera* und zu Gilbert und Sullivan wäre vieles zu kritisieren: Ob es im frühen 18. Jh. so etwas wie „proletarisches Oppositionstheater“ (S. 26) geben konnte, sei dahingestellt. Als Folie für Gays Parodie dient eine arg holzschnittartige Charakterisierung der Opera seria (S.

24f.; viel differenzierter S. 49). Vor allem die Ausführungen zu den Savoy Operas leiden unter einem grundlegenden Mißverständnis: Zielscheibe von Gilberts Spott sind nicht die sozialen Verhältnisse der viktorianischen Zeit, sondern die (vor allem literarischen) *Diskurse* über die (nicht nur zeitgenössische) Realität. Wenn in *H.M.S. Pinafore* der Matrose Ralph als Aristokrat erkannt und sofort zum Kapitän befördert wird, geht es weniger um das „strikte Festhalten der Viktorianer an Klassenschranken“ (S. 70) als um das Klischee vom vertauschten (geraubten, verlorenen...) Kind (ähnlich wie in der Offenbach-Forschung kommen viele Mißverständnisse dadurch zustande, daß die von Gilbert parodierten Erfolgsstücke – in diesem Fall z.B. *The Bohemian Girl* von M.W. von Balfe und A. Bunn, 1843 – in unserem kulturellen Gedächtnis nicht mehr präsent sind). Erst der Rückbezug auf die Tradition schafft die „inhaltliche Mehrdeutigkeit“, die ADORNO als Merkmal der engagierten Kunst (im Gegensatz zur Propaganda) erkannt hat (S. 225f.). Spätestens seit dem Zweiten Weltkrieg scheint es nicht mehr möglich, Sozial- oder Ideologiekritik als unterhaltsame Parodie literarischer Diskurse zu inszenieren; die Gründe für diese Veränderung scheinen komplex, verändert haben sich sowohl die Bedürfnisse und Interessen des Publikums wie das Gattungssystem *auch* der Unterhaltungsliteratur (einschließlich des Theaters). Eben deswegen wäre *We Come to the River* nicht als James Bond-Parodie denkbar gewesen (wie sich andererseits das sozialkritische Potential von *Miss Saigon* in engen Grenzen hält).

## **20. JH. / SP.**

ANTONIO FERNÁNDEZ-CID, *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*, Madrid 1975  
NATALIE MOREL BOROTRA, *Du naturalisme à l'identité nationale: le cas basque*, in: *Interculturalité, intertextualité: les livrets d'opéra (fin XIX<sup>e</sup>–début XX<sup>e</sup> 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. 165-178

Gibt einen Überblick über das Corpus von ca. 40 Opern, die seit 1884 im Baskenland aufgeführt wurden (Höhepunkt um 1910, vgl. S. 166); sie stellen, z.T. mit naturalistischen Techniken (vgl. S. 167), das Alltagsleben der Basken dar, als „support à la construction d'une culture propre“ (S. 173).

## **20. JH. / BASK.**

NATALIE MOREL BOROTRA, *Du naturalisme à l'identité nationale: le cas basque*, in: *Interculturalité, intertextualité: les livrets d'opéra (fin XIX<sup>e</sup>–début XX<sup>e</sup> 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. 165-178

Gibt einen Überblick über das Corpus von ca. 40 Opern, die seit 1884 im Baskenland aufgeführt wurden (Höhepunkt um 1910, vgl. S. 166); sie stellen, z.T. mit naturalistischen Techniken (vgl. S. 167), das Alltagsleben der Basken dar, als „support à la construction d'une culture propre“ (S. 173).

## **20. JH. / AUSTR.**

MICHAEL HALLIWELL, ‚A Comfortable Society‘. *The 1950s and Opera in Australia*, 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 (Word and Music Studies, 4), Amsterdam – New York: Rodopi 2002, S. 277-299

Zu drei australischen Opern, die von der Herausbildung einer „distinctive Australian post-colonial national identity“ (S. 280) zeugen: *Voss* von D. Malouf und R. Meale (UA 1986; vgl. schon HALLIWELLS hier 9,14 angezeigten Beitrag) und *The Summer of the Seventeenth Doll* (UA 1996) von Peter Goldsworthy (Text) und Richard Mills (Musik), nach einem Schauspiel von R. Lawler (1955), basieren auf literarischen Vorlagen der 50er Jahre, die Handlung von *The Eighth Wonder* (UA 1995) von A. Johns / D. Watkins (Text) und R. Mills, über den Bau des Opernhauses in Sydney, setzt in den 50er Jahren ein.