

Aus: Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung
Nr. 18, Dezember 2009

ALBERT GIER (*Zurück zu Shakespeare! Claus H. Hennebergs Lear-Libretto für Aribert Reimann und seine englische Übersetzung von Desmond Clayton*, S. 329-349), zeigt, daß Clayton Hennebergs „radikal gekürzte“ Bearbeitung (nach der Übers. von Eschenburg, vgl. S. 329) dem „Wortlaut der Schauspielvorlage“ anzunähern sucht (S. 332), meist allerdings nur einzelne Lexeme oder Wendungen einzubauen vermag. „Die Shakespeare-Zitate wirken als punktuelle Signale, die Identität des Einzelwortes oder -satzes suggerieren, ohne die radikale Verschiedenheit der dramaturgischen wie sprachlichen Makrostruktur in Tragödie und Libretto zu verbergen“ (S. 348f.).

**Quijotextos, Quijotemas, Quijoteorías. Ocho acercamientos a Don Quijote. Quijotexte, Quijotemen, Quijoteorien. Acht Annäherungen an Don Quijote*, ed. por / hg. von MARCO KUNZ (Romanische Literaturen und Kulturen, 2), Bamberg: University of Bamberg Press 2009, 226 S.

400 Jahre nach dem Erscheinen des ersten Bandes des *Don Quijote* (1605) fand in Bamberg ein „Quijote-Tag“ statt; die Vorträge (zu denen für die Publikation weitere Beiträge hinzugekommen sind) wollten „einerseits Aspekte [der] Erzähltechnik [des *Don Quijote*], Struktur, Quellen und Sprache untersuchen, andererseits seine Rezeption in Form von Übersetzungen, Opern, Filmen und literarischen Texten aufzeigen“ (so das Vorwort des Hrsg., S. 9).

Hier sei nur hingewiesen auf TOBIAS BRANDENBERGER, *La posteridad operística del Quijote: cinco lecturas* (S. 147-172): Nach eher allgemeinen Überlegungen zum Verhältnis von Oper und lit. Vorlage (S. 147-150) werden Boismortiers *Don Quichotte chez la duchesse* (Text Favart, 1743), Paisiello's *Don Chisciotte della Mancia* (Text Lorenzi, 1769), Massenets (nicht auf Cervantes basierender, vgl. S. 157) *Don Quichotte* (Text H. Cain, 1910), M. de Fallas *Retablo de Maese Pedro* (Text vom Komponisten, 1923) und – besonders verdienstlich – Cristóbal Halffters *Don Quijote* (Text A. Amorós, 2000) vorgestellt, wobei erwartungsgemäß deutlich wird, daß die Werke letztlich nicht vergleichbar sind.

Händels Opern, hg. von ARNOLD JACOB SHAGEN und PANJA MÜCKE, mit über 50 Abb.en und zahlreichen Notenbeisp. (Das Händel-Handbuch, Bd 2), 2 Teilbde, Laaber: Laaber 2009, XVI + 483; [XI] + 483 S.

Wie schon bei Mozart nimmt Laaber das Händel-Jahr zum Anlaß, ein umfassendes Handbuch (6 Bde, Gesamthrg. HANS JOACHIM MARX) vorzulegen; neben der „biographischen Enzyklopädie“ *Händel und seine Zeitgenossen* von HANS JOACHIM MARX (2 Teilbde) und einem *Händel-Lexikon* umfaßt es vier Werkbände (Opern; Oratorien, Oden und Serenaden; Kirchenmusik und vokale Kammermusik; Instrumentalmusik). Der Opernb. ist zweigeteilt: Der erste Teilbd. versammelt unter vier

1705 bis 2006 (S. 423-434), PETER BRENNER entwickelt an Beispielen aus seinen eigenen, neuen Übersetzungen (*Tamerlano*, *Ezio* [Gluck], *Alcina*, *Flavio*, *Orlando* und *Rodrigo* [vgl. hier 17,24]) *Prinzipien für Händels-Opern (sic) in deutscher Übersetzung* (S. 433-445), CORINNA HERR widmet sich – durchaus apologetisch – dem sensiblen Thema *Händel und das Regietheater* (S. 446-464, Beispiele von Konwitschny, P. Sellars, Martinoty, Alden und Axel Köhler), MARTIN ELSTE gibt einen Überblick über *Händels Opern auf Tonträgern* von der Schellack-Platte bis zur CD (S. 465-483).

TEILBAND 2. Die Opern-Werkartikel „weisen einen einheitlichen Aufbau auf, wobei einem Titelkopf (Angaben: Gattungsbezeichnung, Aktzahl, Datum, Theater und Ort der Uraufführung, Textdichter, Personenverzeichnis mit Stimmfächern, Orchesterbesetzung) und einer detaillierten Inhaltsangabe der interpretierende Werkkommentar folgt“ (Teilbd 1, S. XIVf.). Wenn (wie bei *Admeto*, vgl. S. 176) die Verfasserschaft des Librettos strittig ist, werden beide Vorschläge genannt. Der Kommentar geht (natürlich) auch auf das Verhältnis von Händels Libretto zur Vorlage ein, nicht jedoch auf die Geschichte der Stoffe. – Zu den Pasticci (und Bearbeitungen, vgl. S. 352) wird REINHARD STROHMS epochemachende Studie (1974) übernommen, neuere Forschungsergebnisse finden jeweils in einem „Nachtrag“ am Ende der Werkartikel Platz. Die Fragmente *Genserico* und *Titus l'Empereur* sind an chronologisch passender Stelle eingereiht.

Natürlich wird das *Handbuch*, das sich durch Zuverlässigkeit und Vielfalt der gebotenen Informationen empfiehlt, künftig eine der Grundlagen jeder wissenschaftlichen Beschäftigung mit Händels Opern zu bilden haben.

SILKE LEOPOLD, *Händel. Die Opern*, Kassel etc.: Bärenreiter 2009, 323 S.

Neben den zwei Opernbänden des Händel-Handbuchs (s.o.) erscheint zum 250. Todestag des Komponisten auch eine handliche Einführung (nicht nur) für das breitere Publikum. SILKE LEOPOLDS Buch gliedert sich in zwei Teile: Zunächst (S. 7-204) werden in zehn Kapiteln an zahlreichen Beispielen Besonderheiten der Opernmusik Händels verdeutlicht; um zu zeigen, „wie sich ein heutiges Publikum in Händels Opern wiederfinden könnte“ (S. 10), wird „eine übergreifende Bewertung dessen versucht[t], was Händel bei seinem Entwurf eines musikalischen Dramas auf der Grundlage der Opernform seiner Zeit zu bedenken hatte [...] mit welchen dramaturgischen und musikalischen Mitteln er die Aufmerksamkeit seines Publikums fesselte“ (S. 25). Im zweiten Teil (S. 205-303) werden in Werkartikeln zu allen Opern „Informationen zu Text, Stoffquellen, Besetzung, Aufnahmen [sehr selektiv; zu *Alcina* und *Giulio Cesare* werden jeweils zwei CD- und eine DVD-Produktion genannt], Handlung [erfreulich detailliert]“ geboten.

Nach der Einleitung (S. 7-28) zur Zielsetzung, zu Händels Opernkarriere (S. 11-17; gegen die Behauptung, Benjamin Britten habe 200 Jahre nach Händel „die englische Oper [...] gleichsam aus dem Nichts heraus neu erf[unden]“, S. 17, muß der Vorsitzende der Deutschen Sullivan Gesellschaft – auch im Namen von Vaughan Williams – entschieden protestieren) folgen Kapitel zur Opernexposition (S. 29-49),

zu den Libretti (S. 50-69; als Modelle werden das span. Theater, die frz. Tragödie und der metastasianische Operntypus genannt, S. 53-62; zu den von Händel vertonten Libretti S. 62-69 [die „halben Charakterarien“, von denen bei Goldoni angeblich die Rede ist, S. 60, sind Arien der *mezzi caratteri*]), zu musikalischen Konventionen (S. 72-96; S. 85-90 zur Affektdarstellung), den Formen der Da capo-Arie (S. 97-116),

musikalisch-szenischen Topoi (S. 117-139, u.a. pastorale [S. 125-129], Kerker- [S. 132-135] und Wahnsinnszenen [S. 135-139]; *The Spectator* war keine „Tageszeitung“, so S. 122, sondern eine Wo-