

abhängig von ihrem Komponisten editorisch zu würdigen. Im Falle des *Adonis* bietet sich das umso mehr an, als die Überlieferung in Form von Aufführungsmaterial ohnehin das Ereignis – die Aufführung am Stuttgarter Hof durch Kusser – gegenüber dem Werk betont. Durch Owens' komplexes Vorwort ergibt sich aus einem solchen durch die Herausgeberin selbst immer wieder eingenommenen Blickwinkel auf diese Oper am Ende ein viel weiteres Spektrum für deren Würdigung als aus einer Zuordnung zu Kusser als Komponist. Man hätte sich daher – vor allem wohl seitens des Verlages – den Mut gewünscht, den tatsächlichen Sachverhalt deutlich zu machen und Kussers Namen im Titel mindestens mit einem Fragezeichen zu versehen. Auch das wäre ein Aspekt einer ‚modernen‘ Edition; dem Wert der Ausgabe hätte es keinerlei Abbruch getan.
(Juni 2010) Hansjörg Drauschke

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band 46: Der misslungene Brautwechsel oder Richardus I., König von England. Singpiel in drei Akten TVWV 22:8 (nach: Georg Friedrich Händel, Riccardo I., Re d'Inghilterra HWV 23). Hrsg. von Steffen VOSS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. XLI, 402 S.*

In den 1720er Jahren wurde der Spielplan der Hamburger Oper von einer das Spektrum der möglichen Genres kontinuierlich erweiternden Eigenproduktion ebenso geprägt wie von einer hohen Dichte an Übernahmen fast ausschließlich italienischer Opern. Dienten diese Übernahmen als Phänomen an sich primär der Schaffung eines Repertoires, das die neuesten musikalischen Entwicklungen Europas direkt und jeweils zeitnah auf die Hamburger Bühne brachte, so sind die Bearbeitungen im Einzelnen unter weit vielschichtigeren Aspekten von Interesse. Unter welchen Gesichtspunkten und durch wen die Auswahl der Werke erfolgte und welche Rolle dabei Vermittlungswege spielten, inwieweit die sehr unterschiedlichen Adaptationen an die spezifischen Bedürfnisse der Hamburger Bühne individuelle opernästhetische Ansichten der jeweiligen Bearbeiter spiegeln, inwiefern dabei dramaturgische Konzepte importiert und ggf. entsprechenden Hamburger Konzepten gegenüber gestellt werden sollten, schließlich auch die für den vorliegenden

Fall relevante Frage, welche Rolle Händels Status als weltberühmter deutscher (und ehemals, wenn auch nur kurzzeitig, Hamburger) Komponist im Ausland für den Schwerpunkt gerade seiner Werke am Gänsemarkt spielte – diese und weitere Fragen sind bisher kaum untersucht.

So ist es absolut begrüßenswert, dass die Telemann-Ausgabe hier Pionierarbeit geleistet und mit *Richardus I.* eine der insgesamt 15 ab 1715 in Hamburg gespielten Händel-Opern (12 der Londoner Opern, dazu *Muzio Scevola* sowie *Agrippina* und *Almira*) in den Editionsplan aufgenommen hat. Die Wahl ist sinnvoll: Von den ohnehin nur fünf erhaltenen Hamburger Händel-Partituren – *Ottone*, *Riccardo I*, *Porò* und *Almira* (Telemann) sowie *Radamisto* (als *Zenobia*; Mattheson) – ist es die am stärksten bearbeitete, so dass hier der dramaturgische Zugriff Wends/Telemanns sowie das Nebeneinander von Telemanns und Händels musikalischen Idiomen besonders gut studiert werden können (vgl. S. VIII; pass.). Dass die Edition des *Richardus I.* als eigenständige Werkfassung im Rahmen der Telemann-Ausgabe auch durch die dramatische und musikalische Qualität der Einrichtung vollkommen gerechtfertigt ist, hat nicht zuletzt eine beim Bach-Fest Leipzig 2009 realisierte Aufführung deutlich unter Beweis gestellt. Telemanns Wirken für die Hamburger Oper, auch weit über die rein kompositorische Tätigkeit hinaus, kann im Grunde erst durch den Einbezug seiner Bearbeitungen vollständig gewürdigt werden, ebenso wie ein Verständnis der Gänsemarktoper nur unter Berücksichtigung der Übernahmen möglich ist.

Das Vorwort des Herausgebers widmet sich denn auch zunächst ausführlich der Praxis der Hamburger Bearbeitungen, die im Erstellen deutsch-italienischer Mischfassungen der Vorlagewerke (Opern u. a. G. B. Bononcini, F. B. Contis, G. M. Orlandinis und vor allem Händels) bestanden und an denen alle wichtigen Hamburger Librettisten und Komponisten – beispielhaft seien hier B. Feind, J. M. Praetorius, Chr. G. Wendt, J. Mattheson, R. Keiser und Telemann genannt – beteiligt waren. Voss geht dabei vor allem auf dramaturgische Besonderheiten ein, die er mit dem tatsächlichen Verstehen der Rezitativtexte durch das Publikum (im Unterschied zum Londoner Publikum Händels, so Voss) begründet: Logik und Motiviertheit

von Handlungsabläufen seien in den deutschen Fassungen stärker herausgearbeitet als in den italienischen Vorlagen (S. VIII). Daneben wird die jeweilige Quellenlage als pragmatischer Grund für unterschiedliche Bearbeitungsmöglichkeiten herausgestellt (S. IX). Im Zusammenhang mit „dramaturgischen bzw. moralischen Motiven“ (S. IX) wäre nun weiterführend zu fragen, ob auch außerhalb der Werklogik stehende Gründe für die Eingriffe gerade bei *Richardus I.* geltend gemacht werden können, entstand die Fassung doch in großer zeitlicher Nähe zu Matthesons 1728 im *Patrioten* formulierten fundamentalen Kritik an der aktuellen Hamburger Librettistik, zu Wends/Telemanns in vielerlei Hinsicht bemerkenswerter Oper *Emma und Eginhard* (1728; vgl. die Ausgabe durch Wolfgang Hirschmann, Telemann-Ausgabe, Bd. XXXVII) sowie zum von Mattheson nach italienischer Vorlage eingerichteten und von Telemann komponierten *Æsopus bey Hofe* (1729). Hier bieten sich zahlreiche Möglichkeiten weiterer Forschung an, für die die vorliegende Edition eine solide Basis legt.

Voss' Ausführungen sind als Hintergrund für alle mit der Materie weniger Vertrauten wertvoll, nicht zuletzt wegen des guten Überblicks über die Forschungsliteratur und wegen der immer wieder gezogenen Parallelen zu anderen Hamburger Händel-Bearbeitungen. So können im Anschluss die Besonderheiten des Librettos zu *Richardus I.*, das, wie Voss klar herausarbeitet, gegenüber dem Rollis dramaturgisch sinnvoller gearbeitet ist, umso plastischer dargestellt werden (S. X f.). Von Wert sind die mitgeteilten Überlegungen zu Abläufen und Arbeitsteilungen zwischen Librettist, Komponist und Kopist bei der Erstellung der Partitur (der neben Stimmen zu einer Arie einzigen Quelle der Oper; S. XII), ebenso die Diskussion der möglichen Sängerbesetzung. Hochinteressant ist es nachzuvollziehen, wie Kreativität bei der dramaturgischen Bearbeitung mit Pragmatismus, zum Teil Schematismus bei der Übernahme der musikalischen Vorlage, dem Londoner *Riccardo-I.*-Druck von John Cluer (1728), Hand in Hand gehen. Die sich daraus ergebenden Besetzungsprobleme – verschiedentlich sind Händels differenzierte Instrumentationsangaben durch den Rezeptionsumweg über den Druck stark vereinfacht – werden, zusammen mit auführungspraktischen Spezifika der Hamburger

Oper, in einem gesonderten Abschnitt diskutiert (S. XIII). Die hier gegebene Empfehlung, für Aufführungszwecke bei den Arien Händels Partitur zu Rate zu ziehen, trägt dem Umstand Rechnung, dass die vorliegende Quelle offensichtlich zahlreiche Details der tatsächlichen Realisierung nicht enthält, insbesondere bei abschnittsweiser Colla-parte-Führung der Oboen. Die akkurate Edition des Notentextes macht in diesen Fällen entsprechende Vorschläge, wobei sie sich, ebenso wie bei der Berichtigung von aus dem Cluer-Druck stammenden Fehlern, auf die Ausgabe der *HHA* (Bd. II/20) stützt, die auch als Vorlage für die Textfassungen von Händels Arien dient. In dieser Form bietet die vorliegende Ausgabe eine geeignete Basis für das Studium ebenso wie für Aufführungen der Oper. Vor allem aber liefert sie ein wertvolles Dokument für eine Seite der deutschen Oper in den ersten Dekaden des 18. Jahrhunderts, deren in Zukunft hoffentlich intensivere Erforschung spannende Ergebnisse zu liefern verspricht.

(Juli 2010)

Hansjörg Drauschke

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Germanicus (1704/1710). Kritische Edition der erhaltenen 41 Arien von Georg Philipp Telemann und des Librettos von Christine Dorothea Lachs.* Hrsg. von Michael MAUL. Beeskow: ortus musikverlag 2010. XIV, 127 S. (Musik zwischen Elbe und Oder. Band 15.)

Mit der 2009 im Rombach-Verlag erschienenen Monografie *Barockoper in Leipzig* hat Michael Maul eine Studie vorgelegt, die eine bis dato, zumindest was ihre Musikalien anbelangt, als versunken angenommene Welt als faszinierendes Gesamtbild wiederauferstehen lässt (s. die Rezension in diesem Heft). Mauls Verdienst ist es, nicht allein zahlreiche doch noch vorhandene musikalische Quellen, sondern auch den Bereich der Librettistik sowie weiteres umfangreiches Quellenmaterial erschlossen und in einer Weise dargestellt zu haben, die die Epoche der Leipziger Oper fesselnd lebendig macht.

Zu den spektakulärsten Ergebnissen Mauls für den musikalischen Bereich gehört die Zuweisung von 40 Nummern (37 Arien und drei Duetten) aus einer in Frankfurt/M. aufbewahrten Sammelhandschrift in Stimmen zu Tele-