

dem Leser die kulturelle Konstellation vor Augen, die Händel dazu veranlasste, sich mehr und mehr der Gattung Oratorium zuzuwenden. Der Misserfolg seiner italienischen Opern erschließt sich aus der Analyse der Londoner Gesellschaft im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts, wie sie Ruth Melkis-Bihler vorlegt. Das bürgerliche Milieu, das die englische Hauptstadt dominierte, formte sich ein eigenes „mittleres“ Kunstideal, das Werner Busch in seiner Analyse anschaulich werden lässt. Drei Beiträge widmen sich anderen wichtigen Komponisten, die Händel in London Konkurrenz machten, John Gay mit seiner *Beggar's Opera* (Peter Andraschke), Thomas Arne mit seinem Versuch, eine englische Oper zu begründen (Wolfgang Ruf), und Giovanni Bononcini mit einem moderneren, kantablen Stil (Hartmut Krones).

Der dritte Teil „Empfindsamkeit in der Klaviermusik nach 1730 und ihre Voraussetzungen“ knüpft zeitlich an den vorhergehenden an. Händels Cembalokompositionen bleiben hier ausgeklammert. Nach grundlegenden Betrachtungen zur Rolle Matthesons als Vorreiter einer Ästhetik der Empfindsamkeit (Sabine Ehrmann-Herfort) folgt Arnfried Edlers Aufsatz über François Couperins Clavecinschaffen. Weniger unter dem Aspekt der Empfindsamkeit als unter demjenigen einer generellen Modernität erläutert er hier seine These, dass „Couperin den vielleicht wichtigsten Beitrag Frankreichs zur Emanzipation der Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert“ (S. 258) geleistet habe. Vielleicht etwas zu viel Information allgemeiner Art hat Peter Overbeck in seinem Beitrag zu Jean-Philippe Rameau kumuliert. Überzeugend sind dagegen Werner Breigs Überlegungen zu der Frage, in welcher Weise sich Bach für die neuen stilistischen Tendenzen empfänglich zeigte. Insbesondere in einzelnen seiner Spätwerke wie dem dreistimmigen Ricercar aus dem *Musikalischen Opfer* scheint der Komponist gezielt mit musikalischen Verfahren der Empfindsamkeit experimentiert zu haben.

Beschlossen wird der Band durch die drei Beiträge des Symposiums „Händel in Hamburg“. Hans-Dieter Loose berichtet hier über „Kaufleute, Mäzene und Diplomaten. Finanzierung und Organisationsstruktur der alten Hamburger Oper am Gänsemarkt“, während Dorothea Schröder den sozialen Wandel nachzeichnet, den die Stadt gegen Ende des 17. Jahrhunderts

durchlief und der die Basis für die Entstehung einer Kultur des Luxus und des Vergnügens bildete. Eine Rekonstruktion des Hamburger Opernlebens in den für Händel entscheidenden Jahren 1703 bis 1705 und der „Lehrjahre“ bei Reinhard Keiser bietet der Aufsatz von Hans Joachim Marx.

(September 2007)

Lucinde Braun

*ARNOLD JACOBSHAGEN: Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2005. 319 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 57.)*

Erst mit gewisser Verzögerung nahm sich die Opernforschung der „Sattelzeit“ um 1800 an, die in nahezu allen politischen, gesellschaftlichen und künstlerischen Bereichen grundstürzende Umbruchszenarien mit sich brachte. Speziell die italienischsprachige Opernproduktion der Jahre zwischen Mozarts Tod und dem Durchbruch Rossinis geriet aufgrund unterschiedlicher äußerer und innerer Faktoren in einen Strudel librettistischer und kompositorischer Experimente, deren Facettenreichtum erst in jüngerer Zeit vor allem durch eine Reihe von formgeschichtlichen Arbeiten einem systematischen Verständnis näher gebracht wurde. Ein charakteristisches Produkt dieser Jahre ist die *Opera semiseria*, die ihren Höhepunkt in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts erlebte und stilistische wie konzeptionelle Elemente der zunehmend verschwimmenden italienischen und französischen Gattungstraditionen miteinander verwob. Diesem „mittleren Genre“ widmete Arnold Jacobshagen seine 2002 an der Universität Bayreuth vorgelegte und 2005 offenbar weitgehend unverändert publizierte Habilitationsschrift. Sie schließt eine nur auf den ersten Blick erstaunliche Forschungslücke, denn wie der Autor in seinem Vorwort zu Recht bemerkt, handelt es sich bei dem Gegenstand um ein gattungsgeschichtlich hybrides, nationenübergreifendes Phänomen, das sich unter den Prämissen der älteren Opernhistoriographie nicht fassen ließ.

Im ersten, den „Voraussetzungen“ gewidmeten Hauptteil wird zunächst einleitungsartig der Gattungscharakter in kritischer Auseinandersetzung mit dem Forschungsstand sowie auf Grundlage zeitgenössischer Beurteilungen

und Begriffsverwendungszusammenhänge diskutiert. Die sich hierbei abzeichnende typologische Unschärfe wird dann zum Anlass genommen, in zwei Kapiteln, die den eigentlichen Kern der Untersuchung bilden, die Verankerung der Opera semiseria im Produktionssystem des Theaters aufzuzeigen und ferner ihre Prägung durch die französische Oper als wesensbestimmend zu kennzeichnen. Jacobshagen weist hier überzeugend nach, dass „Gattungsunterschiede im italienischen Musiktheater des frühen 19. Jahrhunderts angesichts einer durch äußere Faktoren stark eingeschränkten ästhetischen Autonomie weniger unter poetologischen als vielmehr unter sozioökonomischen, theaterrechtlichen und institutionellen Aspekten relevant waren“ (S. 9) und sich die Rezeption französischer Elemente keineswegs statisch, sondern als Kulturtransfer innerhalb eines transnational gewordenen ästhetischen Rahmens vollzog – keineswegs zufällig wurden daher „periphere“ Städte mit einem jahrzehntelangen Neben- und Miteinander französischer, italienischer und lokaler Theatertraditionen wie Wien oder Dresden zur „Drehzscheibe der italienischen Oper“ um 1800, wie in einem Exkurs ausgeführt wird. Die Verortung dieser Gattungskonstituenten in den „Zentren der italienischen Oper“ Venedig, Neapel und Mailand beschließt den ersten Teil, eine Auswahl, die vor allem durch die Uraufführungsintensität in diesen Städten gerechtfertigt wird.

Die zwangsläufig ein wenig holzschnitthaften Beobachtungen im Rahmen dieser Schlaglichter erfahren ihre im Sinne der Zielsetzung der Arbeit weitaus prägnantere Konkretion im zweiten Teil, der sich in fünf Fallstudien ausführlich mit den Einzelwerken *Camilla* in den Vertonungen von Ferdinando Paër und Valentino Fioravanti, *Elisa* von Giovanni Simone Mayr, *Clotilde* von Carlo Coccia, *La gazza ladra* von Gioachino Rossini sowie *Margarita d'Anjou* von Giacomo Meyerbeer beschäftigt.

Jacobshagens Buch bietet eine maßstabsetzende Annäherung an eine zentrale, gleichwohl zumeist miss- bzw. unverständene Gattung des Musiktheaters, die die weitere Auseinandersetzung mit der Opera semiseria sowie den musikalischen Gattungstransformationen um 1800 generell wesentlich prägen wird. Die neueren Erkenntnisse zur Institutions-, Wirtschafts- und Sozialgeschichte der italienischen Opern-

produktion sowie das theoretisch-methodische Konzept des Kulturtransfers in ein erweitertes Gattungsmodell eingebracht zu haben, bildet zudem ein besonderes, über den konkreten Gegenstand hinausweisendes Verdienst dieser Studie.

Der Aspekt des Kulturtransfers, der insbesondere in den Fallstudien konkret gemacht wird und sich, was die französischen Einflüsse in Italien anbetrifft, vor allem auf die grundlegenden Untersuchungen Marco Maricas stützt, hätte freilich durch die Berücksichtigung von Carolyn Kirks materialreicher Dissertation *The Viennese Vogue for opéra-comique, 1790–1819* (St. Andrews 1983) eine Präzisierung des komplexen Facettenreichtums der Transferprozesse insbesondere im Hinblick auf Ferdinando Paërs entscheidende Wiener Beiträge zum Untersuchungsgegenstand erlaubt. Überdies hätte man sich zumindest in Exkursen oder einem Ausblick die Thematisierung weiterer prinzipieller Annäherungsmöglichkeiten an das Phänomen der Opera semiseria gewünscht, so etwa ausgehend von der angesichts massiver Verschiebungen der Sozialstruktur des Publikums sich wandelnden prinzipiellen Funktion und Bedeutung von Komik und Tragik auf der Bühne und den hieraus resultierenden Konsequenzen für ihre die Gattungsgrenzen relativierenden Vermischung.

Angesichts der grundlegenden Qualitäten von Jacobshagens Buch fallen diese wenigen Monita allerdings nicht grundsätzlich ins Gewicht, zumal es sich dank seiner klaren Anlage und der Fähigkeit des Autors zur souveränen Fokussierung komplexer Zusammenhänge durch eine außerordentlich gute Lesbarkeit auszeichnet.

(September 2008) Klaus Pietschmann

AXEL SCHRÖTER: *Musik zu den Schauspielen August von Kotzebues. Zur Bühnenpraxis während Goethes Leitung des Weimarer Hoftheaters. Sinzig: Studio Verlag 2006. 339 S., Abb., Nbsp. (Musik und Theater. Band 4.)*

BEATE AGNES SCHMIDT: *Musik in Goethes „Faust“. Dramaturgie, Rezeption und Aufführungspraxis. Sinzig: Studio Verlag 2006. 509 S., Abb., Nbsp. (Musik und Theater. Band 5.)*

Die vorliegenden Studien sind im Kontext des Sonderforschungsbereichs „Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800“ (Teilmodul „Musik und Theater“) entstanden und somit im Koordina-