

wert der Blechblasinstrumente in den Werken Telemanns: instrumentenkundliche Aspekte werden berücksichtigt, ebenso die Funktion dieser Instrumente und satztechnische Fragestellungen; Informationen über die in Frankfurt tätigen Interpreten runden die Darstellung ab. Die Arbeit ist sehr gut durchdacht und deckt die besprochenen Themen umfassend ab. Es bleibt zu hoffen, dass auf die präzise dargelegten Erkenntnisse nicht nur im Rahmen wissenschaftlicher Arbeiten über Telemann bzw. über den Gebrauch von Blechblasinstrumenten Bezug genommen wird, sondern dass sie auch in künftig zu erstellenden Editionen gebührend berücksichtigt werden.

(November 2008)

Christiane Jungius

*DANIEL HEARTZ: From Garrick to Gluck. Essays on Opera in the Age of Enlightenment.* Hrsg. von John A. RICE. Hillsdale, New York: Pendragon Press 2004. XVI, 335 S., Abb., Nbsp. (Opera Series No. 1.)

Mit dem vorliegenden Sammelband, der achtzehn zwischen 1967 und 2001 veröffentlichte Aufsätze von Daniel Hertz umfasst, wird ein zentraler Arbeitsbereich des musikwissenschaftlichen Emeritus der University of California (Berkeley) gewürdigt, der sich neben der Kultur der französischen Renaissance jahrzehntelang mit der Musik des späteren 18. Jahrhunderts und vor allem Mozarts auseinandergesetzt hat. In dem Verzicht auf die ausdrücklich Mozart gewidmeten Arbeiten bildet diese Sammlung das Gegenstück zu Hertz' erster Aufsatzanthologie *Mozart's Operas* (Berkeley 1990). Obwohl die Aufsätze aus einem Zeitraum von mehreren Jahrzehnten stammen, merkt man ihnen die akademischen Konjunkturzyklen, die diese wechselvollen Dezennien prägten, nicht im Mindesten an. Unpräzise Klarheit und Prägnanz zählen ebenso wie philologische Akribie zu den hervorstechenden Kennzeichen dieser Texte und ihrer methodologischen Witterungsbeständigkeit. Zudem verkörpert Hertz' Arbeiten das heutige Ideal der Interdisziplinarität bereits zu einer Zeit, als dieser Begriff gar nicht erfunden war, wobei höchstens die auffällige Personenzentrierung die Verwurzelung in älteren historiographischen Traditionen offenbart. So stehen neben den Komponisten, Sängern und Libret-

tisten auch Maler (Watteau), Schauspieler (Garrick) und vor allem Philosophen, Literaten und Kritiker (wie Diderot, Grimm, Rousseau) im Mittelpunkt der hier versammelten Studien.

Bewundernswert ist auch die Komplementarität, dank derer sich die Beiträge fast schon zu einem Gesamtbild des europäischen Musiktheaters des 18. Jahrhunderts (mit Schwerpunkt auf dessen zweitem Drittel) verbinden. Dass Hertz konsequent darauf verzichtete, einmal entwickelte und zu Papier gebrachte Gedanken in späteren Arbeiten beharrlich zu wiederholen, erweist sich in der Zusammenschau als eine besonders weitblickende Qualität (geringfügige Redundanzen wurden vom Herausgeber allerdings stillschweigend eliminiert). Und eine solche in der Summe gewissermaßen „mozartfreie“ Operngeschichte des 18. Jahrhunderts besitzt zudem den Vorzug, die tatsächlichen historischen Entwicklungen nicht durch beständige subjektive Projektionen auf den operngeschichtlich in seiner Zeit eher randständigen Salzburger Komponisten zu verzerren.

Der Herausgeber John A. Rice, der als Schüler von Hertz dessen opernhistorische Forschungsgebiete selbst fortgeführt und vor allem um Arbeiten zur Wiener Hofoper und Salieri bereichert hat, gliedert die sorgfältig vorbereitete Edition in fünf etwa gleichgewichtige Kapitel, die einerseits zentrale Gattungen (Opera buffa, Opera seria, Opéra-comique), andererseits opernhistorische Umbruchsituationen (Querelle des Bouffons, Reformoper) zum Gegenstand haben. Auch hier sind es in der Regel Personen, die die Einheit innerhalb der Kapitel gewährleisten. So könnte das Kapitel zur Opera buffa ebenso gut mit „Goldoni“ überschrieben sein, wobei jedoch die drei hierunter fallenden Aufsätze sehr unterschiedliche Akzente setzen: Während im ersten Beitrag „*Vis Comica: Goldoni, Galuppi and L'Arcadia in Brenta*“ die umfassende Analyse eines Einzelwerks im Mittelpunkt steht, präsentiert der zweite, „*The Creation of the Buffo Finale*“, einen konzentrierten Überblick der Finalgestaltung Goldonis und ‚seiner‘ Komponisten. Der dritte, „*Goldoni, Opera Buffa, and Mozart's Advent in Vienna*“, schlägt sodann die für Hertz' Forschergeneration noch unverzichtbare Brücke zum Wiener Klassiker Mozart.

Während das Themenfeld der Opera seria entlang der Persönlichkeiten Metastasio und

Farinellis unter beeindruckender Heranziehung ikonographischer Quellen entfaltet wird, überraschen einige der Beiträge zur Opéra-comique wie auch zur „Reformoper“ durch eher ungewöhnliche Perspektiven: Nach der Untersuchung von „Old and New Dance Airs in Two Vaudeville Comedies by Lesage“ nähert sich Hertz der frühen Opéra-comique en vaudeville und dem Pariser Théâtre Italien aus der Perspektive des Kunsthistorikers und Watteau-Spezialisten und rückt die Verhältnisse dementsprechend zurecht: „The most telling evidence we possess as to what it was like experiencing *commedia dell'arte* in performance will always remain Watteau's Italian Comedians“ (S. 177). Bemerkenswert erscheint im Rückblick angesichts einer lange Zeit vorherrschenden national limitierten Historiographie auch Hertz' Gegenüberstellung von „*The Beggar's Opera* and *Opéra-comique en vaudeville*“. Besonders ungewöhnlich war zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung der berühmte, ebenfalls „interkulturelle“ Aufsatz „From Garrick to Gluck“, der dem Band seinen Titel gegeben hat und mit dem man den Namen Daniel Hertz auch künftig noch lange assoziieren wird. (August 2008) Arnold Jacobshagen

MAGNUS GAUL: *Musiktheater in Regensburg in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Studien zu Repertoire und Bearbeitungspraxis. Tutzing: Hans Schneider 2004. 612 S., Nbsp. (Regensburger Studien zur Musikgeschichte. Band 3.)*

Im methodologischen Spannungsfeld zwischen älteren und aktuellen musikwissenschaftlichen Forschungsparadigmen erfreuen sich regionalgeschichtliche Untersuchungen selten einer besonders hohen Reputation. Lange Zeit hat sich die Opernhistoriographie primär in den Bahnen „nationaler Schulen“ und Traditionslinien bewegt und sich zudem von der irrigen Vorstellung leiten lassen, dass eine relativ überschaubare Anzahl sogenannter „Reformen“ die wesentlichen Impulse für Innovationen herbeigeführt hätte. In dem Maße, wie das Interesse an übergreifenden, interkulturellen und interdisziplinären Zusammenhängen gewachsen ist, drohen umgekehrt lokale oder scheinbar periphere Phänomene aus dem Blickfeld zu schwinden. Umso anerkennenswerter ist es daher, dass mit der vorliegenden

Arbeit anhand der Analyse des Repertoires jeglicher Provenienz nicht nur eine Lücke in der Regensburger Theatergeschichtsschreibung geschlossen werden konnte, sondern darüber hinaus ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Bearbeitungspraxis im 19. Jahrhundert geleistet wurde.

Magnus Gauls Untersuchung lässt sich in drei Bereiche unterteilen: Auf einen allgemeiner gehaltenen theaterhistorischen Teil, in dem bereits wesentliche Merkmale der Bearbeitungspraxis in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts skizziert werden (Kapitel I, II und III, S. 19–161), folgen am Beispiel von Wenzel Müllers Singspiel *Das Neusonntagskind*, Carl Eberweins Schauspielmusik zu Holteis *Lenore* und Ferdinand Hérolts Opéra-comique *Zampa* drei detaillierte Fallstudien (S. 193–291). Diese Werkauswahl ist nicht zuletzt durch die Quellenlage begründet, spiegelt aber durchaus die Regensburger Repertoireverhältnisse wider (stellvertretend für das italienische Repertoire wird Rossini bereits im zweiten Kapitel ausführlich behandelt). Den dritten, bei weitem umfangreichsten Teil bildet das lückenlose Spielplanverzeichnis der Jahre 1839–1849 (S. 323–612). Für die Regensburger Bearbeitungspraxis vor allem italienischer und französischer Opern ist – abgesehen von den überall im Bühnenbetrieb des 19. Jahrhunderts üblichen Strichen und Transpositionen, dem Verzicht auf nicht vorhandene Instrumente und der Substitution von Seccorezitiven durch gesprochene Dialoge – bemerkenswert, dass sehr viele Werke und Einzelnummern zum Teil drastisch vereinfacht wurden, um überhaupt ausführbar zu sein. Konzentrierte sich beispielsweise das berühmte „Rossini-Fieber“ in Regensburg wie überall im deutschsprachigen Raum auf einzelne komische Opern und Farsen (die anspruchsvolleren Opere serie lagen ohnehin außer Reichweite), so untersucht der Autor am Beispiel des *Barbier von Sevilla*, welche stimmlichen Hilfen für die Darsteller und für die Einsätze des Chores einen reibungslosen Vorstellungsverlauf sicherten: „Generell ist aus dem untersuchten Stimmmaterial abzuleiten, wie neben dem Aussparen verschiedener, rhythmisch diffiziler Figuren auch durch das Schaffen einer homogenen Stimmführung zusätzliche Erleichterungen geschaffen wurden, besonders durch das Vermeiden von Oktavsprün-