

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 anerkannter 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-

gen und stufenweises Fortschreiten“ (S. 82). Dass solche Eingriffe gängige Praxis und die Aufführungsergebnisse dementsprechend fragwürdig waren, dürfte zum negativen Bild der „welschen“ Opern in der deutschen Musikkritik dieser Zeit beigetragen haben.

Mit welchen Maßnahmen wesentlich komplexere und größer besetzte Partituren, etwa Meyerbeers *Hugenotten*, für Regensburg spielbar gemacht wurden, kann in Analogie zu diesen Praktiken nur erahnt werden. In vielen Fällen „kam das Füllen von Pausen und das Einfügen von Überleitungstönen dem Part der teilnehmenden Instrumentalisten und Solisten entgegen. Die Detailarbeit im melodischen Bereich ging gleichzeitig mit rhythmischen Hilfestellungen einher, denn das Ersetzen von Pausen sicherte gleichermaßen einen präzisen Einsatz im direkten Anschluss. [...] Punktierter Rhythmen wurden dahingehend entschärft, dass man sie der Hauptstimme anpasste. Zusätzliche Stütztöne auf den schweren Zählzeiten versuchten überdies, einen rhythmisch reibungslosen Verlauf zu gewähren“ (S. 289). Generell verbesserte sich das Aufführungsniveau während des Untersuchungszeitraums deutlich (u. a. durch die zunehmende Verpflichtung renommierter Gastsolisten). Zunächst waren entweder Werke favorisiert worden, die mit einer geringen Anzahl anspruchsvoller Gesangsstimmen auskamen, oder sie waren so bearbeitet worden, dass entsprechende Partien entfallen konnten. Ein anschauliches Beispiel hierfür liefert die „Regensburger Fassung“ der *Zauberflöte*, die sich auf nur sechs Musiknummern beschränkte, und zwar auf jene, die den Stammkräften des Hauses (d. h. den Sängerschauspielern) jederzeit erreichbar waren: Nr. 1 „Der Vogelfänger bin ich ja“, Nr. 2 „Ein Mädchen oder Weibchen“, Nr. 3 „Pa-Pa-Pa“, Nr. 4 „Alles fühlt der Liebe Freuden“, Nr. 5 „Du feines Täubchen nur herein“, Nr. 6 „Bei Männern welche Liebe fühlen“ (S. 134). Insgesamt gelingt dem Autor eine detailreiche Analyse der Wechselbeziehungen zwischen Theaterbetrieb, Repertoireentwicklung und Bearbeitungspraxis, deren Ergebnisse cum grano salis gewiss auch auf andere Bühnen übertragbar sind.

Ungeachtet dieser Verdienste kann hinsichtlich der redaktionellen und materiellen Präsentation auf einige kritische Anmerkungen nicht verzichtet werden. Zweifellos hätten sich

die relevanten Informationen dieser Dissertation ohne Substanzverlust auch auf der Hälfte, lesbarer noch auf einem Drittel des benötigten Umfangs von über 600 Seiten darstellen lassen. Besteht schon der Haupttext der Kapitel II und III zu erheblichen Teilen aus musikhistorischem Basiswissen, so ist der oft die halbe Seite füllende Anmerkungsapparat überfrachtet mit relativ belanglosen Daten und Fakten, die teils Lexikonwissen zitieren, teils unzählige Angaben des monumentalen Anhangs im Wortlaut verdoppeln. Aus dieser kleingedruckten Datenwüste ragen hin und wieder vollständige Sätze hervor, die z. B. die Überraschung des Autors darüber kundtun, dass sich „Einflüsse aus dem britischen und spanischen Raum in den Opernaufführungen der Stadt Regensburg nicht direkt und nur vereinzelt niederschlagen“ (S. 43, Anm. 1), oder zur Kenntnis bringen, dass die rätselhafte Kapitelüberschrift „La febbre e il piacere“ dem Titel eines Seminars entlehnt ist, das der Verfasser während seines Auslandsstudiums besucht hat (S. 55, Anm. 48). Noch generöser präsentiert sich der „Spielplan der Jahrgänge 1839–1849“, der allein die Hälfte des schwergewichtigen Bandes füllt. Offenbar fühlte man sich verpflichtet, die gewährten Druckkostenzuschüsse dreier lokaler Stiftungen, einer Brauerei sowie der Stadt Regensburg auch restlos zu verausgaben. In einer fortlaufenden Tabelle mit separaten Spalten für „Datum“, „Titel“, „Aktzahl“, „Gattung“, „Autor“, „Komponist/Arrangeur“, „Traditionen des Musiktheaters“ und „zusätzliche Angaben“ werden sämtliche Aufführungen aller Theatersparten des ausgewählten Jahrzehnts (aus dem übrigens keines der näher untersuchten Fallbeispiele stammt) protokolliert – und zwar Tag für Tag. Sinnvoller hätte man diese Angaben auf einer CD unterbringen können: Dann wäre wenigstens der Leser in die Lage versetzt worden, diese Daten auch auszuwerten (worauf der Autor weitgehend verzichtet hat). So finden wir z. B. unter insgesamt neun Aufführungsdaten den Titel *Die Zauberflöte* verzeichnet – mit jeweils vollständigen Angaben in sämtlichen Spalten. Was der Leser jedoch nicht erfährt: warum sich unter der Rubrik „Aktzahl“ die Ziffer „4“ und unter den („hinsichtlich ihrer heutigen Einordnung beschriebenen“) „Traditionen des Musiktheaters“ die Angabe „große Oper“ findet. Immerhin lässt sich daraus schließen, dass es sich um eine andere als die oben

beschriebene „Regensburger Fassung“ handelte. Schwerer wiegen die Redundanzen bei Werken, die damals weitaus beliebter waren als die *Zauberflöte*, so etwa bei Donizettis *Regimentstochter*, die es im Spielplan auf 25 vollständig wiederholte Einträge bringt. Für Abwechslung sorgen da nur die gelegentlichen „zusätzlichen Angaben“, wie z. B. am 15.10.1845 („bei festlicher Beleuchtung des äußeren Schauplatzes; zur Feier des allerhöchsten Namensfestes Ihrer Majestät unserer allergnädigsten Königin“, S. 480), am 2.11.1845 („Wegen eingetretener Heiserkeit des Herrn Hirschberg kann die auf heute angekündigte Oper nicht gegeben werden“, S. 481) oder am 29.4.1846 („Wegen Unpässlichkeit des Herrn und Mad. Meisinger kann die für heute angekündigte Oper: Marie, die Tochter des Regiments nicht gegeben werden“, S. 494). Diese Informationen (und leider auch ganz analoge zu den übrigen Werken) werden dem Leser freilich schon in Kapitel II in vollem Wortlaut, jedoch ebenfalls ohne Erschließung ihres Kontextes unterbreitet, wo über dieses Werk ansonsten nur Folgendes zu lesen ist: „Innerhalb der Gattungsgrenzen wies im übrigen neben dem bereits erwähnten Luigi Cherubini erneut Gaetano Donizetti mit seiner zweiaktigen Opéra comique *La Fille du régiment* italienische Wurzeln auf“ (S. 103).

Dass eine wissenschaftliche Institutionen-geschichte bestimmte Kriterien erfüllen sollte, ist in der internationalen Forschung heute eine Selbstverständlichkeit; zahlreiche jüngere Monographien zu italienischen Theatern können hierfür als Vorbild dienen (vgl. Marco Capra, „Cronologie teatrali dal 1989 a oggi. Considerazioni sul metodo“, in: *Rivista italiana di musicologia*, XXIX/1994). Entsprechende Reflexionen hätten auch im vorliegenden Falle hilfreich sein können. Wie dem auch sei: Das fleißige Publizieren ungefilterter Materialsammlungen trägt seinen Teil dazu bei, dass deutschsprachige Dissertationen international leider immer weniger Beachtung finden.

(August 2008) Arnold Jacobshagen

*Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher. Hrsg. und kommentiert von Sabine HENZE-DÖHRING, Band 8: 1860–1864, Berlin – New York: Walter de Gruyter 2006. XXXII, 993 S., Abb.*

Die in diesem, dem 2006 verstorbenen Begründer der Meyerbeerforschung, Heinz Becker, gewidmeten Band vereinten Briefe, Gegenbriefe, Tagebuchaufzeichnungen und Taschenkalendernotizen betreffen Giacomo Meyerbeers letzte Lebensphase. Es sind, versehen mit einem Verzeichnis der erwähnten Bühnenwerke und einem Personenregister, aus den verschiedensten Herkunftsorten aufgefundene Dokumente, die zum einen Einblicke in die private Existenz Meyerbeers erlauben. Das betrifft Meyerbeers tiefe Zuneigung zu seiner Familie; das betrifft seine sorgenfreie finanzielle Situation, die verbunden ist mit einer gewissen Generosität (einem Maschinisten der Opéra comique in Paris z. B., der ein Bein gebrochen hat, lässt er 100 Franken zukommen); das betrifft auch die Krankheiten (Bronchitis, Diarrhöe, Sehstörungen), die den damals 69-jährigen Komponisten phasenweise immer wieder heimsuchten und denen es galt, in der Funktion als königlicher Kapellmeister, als Mitglied der Musiksektion der Akademie oder als Vertreter der deutschen Musik bei der Londoner Weltausstellung Paroli zu bieten; und das betrifft schließlich auch das Sorgetragen für sein Erbe und den Nachlass nach seinem Tod.

Dokumentiert wird zum anderen Meyerbeers künstlerische Existenz: Dazu gehört das Verfolgen von Kritiken über seine Werke ebenso wie das Interesse am Schaffen der Zeitgenossen (im April 1860 etwa hört er zum ersten Mal den *Lohengrin*, dessen Klavierauszug er anschließend studiert); dazu gehört auch sein Urteil über neue Werke (Franz Liszts von Bülow vorgetragene *h-Moll-Sonate* erscheint ihm als „wahres Chaos“ [S. 174]); dazu gehört sein Bewerten von Sängern ebenso wie sein Besorgtsein um gute Aufführungen seiner eigenen Werke. Dazu gehört auch sein Wirken in der Musikabteilung der Berliner Akademie, der am 6. Oktober 1860 als ordentliches Mitglied auch Richard Wagner vorgeschlagen wird. Und dazu gehört letztendlich seine Reaktion auf den *Tannhäuser*-Skandal in Paris 1861, den der in Berlin weilende Meyerbeer (S. 197) in seinem Tagebuch mit den Worten kommentiert: „Eine so ungewöhnliche Art des Mißfallens eines doch jedenfalls sehr beachtenswerten und talentvollen Werkes gegenüber scheint mir ein Werk der Cabale und nicht des wirklichen Urteils zu sein“.

Aufschluss geben die Dokumente des Weiteren über das kompositorische Schaffen dieser