

deren geringe Bedeutung für das Mannheimer Musikleben nach.

Im ausgehenden 18. Jahrhundert begannen sich die Beziehungen beider Kulturräume stärker auszubalancieren. Der Rezeption einzelner Komponisten des deutschsprachigen Gebiets in Frankreich widmen sich Studien zu Mozart von Jean Gribenski, der vor allem auf die Pariser Editionen und Verleger von Mozart-Werken eingeht, und zu Haydn von Thomas Betzwieser, der die Abhängigkeit der Beurteilung von Haydns Kompositionen in Frankreich vom sich wandelnden Geschmack zwischen etwa 1770 und 1800 nachweist. Auch die lokalgeschichtliche Forschung kommt mit einem Beitrag von Joann Elart zur Rezeption der Symphonien Sterkels in Rouen zum Tragen. Besondere Rezeptionsfälle stellen Michel Noiray mit der Übertragung einer ungedruckten *Idomeneo*-Analyse (ca. 1810) von Pierre Louis Ginguené sowie Patrick Taïeb mit seiner Studie zur Adaption der Goethe'schen *Stella* als Opéra comique *Zélia* (1791) vor. Einige Autoren unterstreichen die Vermittlerrolle von Musikern und Komponisten im jeweiligen Ausland, so Romain Feist in seinem Beitrag über den Straßburger Johann Philipp Schönfeld, der lange Jahre in Braunschweig wirkte, sowie Hervé Audéon über den Aufenthalt und Einfluss deutschstämmiger Pianisten in Paris (1795–1815) wie u. a. Steibelt und Kalkbrenner.

Die Ausweitung ins 19. Jahrhundert bestreiten Corinne Schneider mit ihrer Untersuchung zum deutschen Repertoire (in französischer Übersetzung) des Pariser Théâtre-Lyrique (1851–1870) sowie Hans-Werner Boresch, der in seinem Beitrag „Mit Kanonen auf Operetten. Jacques Offenbach und der deutsch-französische Krieg 1870/71“ vorführt, wie rasch und unkritisch in Zeiten nationalistischer Zuspitzung auf Stereotypen zurückgegriffen wird, die dann das ästhetische Urteil bestimmen. Abgerundet wird der Band durch einige Einfluss-Studien, die nicht unmittelbar die deutsch-französischen Musikbeziehungen thematisieren, aber ähnliche oder vergleichbare Rezeptionsprobleme und -umdeutungen behandeln (Ernest Harriss: „Johann Mattheson's Influence on the Next Generation of Music Scholars“, François Harou: „Un exemple de réception d'une œuvre en province: ‚Le devin du village‘ (J.-J. Rousseau) à Rouen“, Daniela Kaleva: „Melodrama insertions in ope-

ra: Performance practise aspects within historical context“). Die Publikation bietet vor allem im Hinblick auf die mit dem Musiktransfer zwischen Deutschland und Frankreich verbundenen Probleme und Anpassungen eine Fülle neuer Forschungsergebnisse und -anregungen, nicht zuletzt auch durch die zum Teil sehr umfangreichen Anhänge (wie Nicole Schwindts Bibliographien zur begleiteten Claviersonate in Deutschland oder Herbert Schneiders Faksimiles von Ariendruckten ins Deutsche übersetzter Opéras comiques).

(Mai 2006)

Peter Jost

PANJA MÜCKE: *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur. Laaber: Laaber-Verlag 2003. 347 S., Abb., Nbsp. (Dresdner Studien zur Musikwissenschaft. Band 4.)*

Die Opera seria, eines der wichtigsten Medien der Selbstdarstellung absolutistischen Herrschertums, konnte in den politisch zerrissenen deutschen Landen im 18. Jahrhundert nur von wenigen finanzkräftigeren Residenzen genutzt werden. Ein Hoftheater von gewissem Anspruch war eine organisatorische und finanzielle Herausforderung, der nicht jedes Herrscherhaus gewachsen war. Dresden leistete sich diesen Luxus und erwarb sich sein europäisches Renommee auch dank des in Italien geschulten Johann Adolf Hasse, der über gute Kontakte zum italienischen Opernbetrieb verfügte. Panja Mücke hat sich in ihrer Marburger Dissertation zum Ziel gesetzt, Hasses Opern einerseits in den Kontext der Dresdner Operngeschichte und seiner institutionellen Voraussetzungen zu stellen, andererseits aber auch die daraus gewonnenen Erkenntnisse in den größeren Zusammenhang von Oper und Hofkultur jener Zeit zu bringen.

Die Untersuchung ist in drei Teile gegliedert, von denen der erste dem sächsisch-polnischen Hof und seinen musikalischen Institutionen gewidmet ist. Er erfasst den Zeitraum von 1734 bis 1763 und die italienische Hofoper als Institution, die Hofkapelle sowie die Organisation, die Spielstätten (Theaterbauten) und Aufführungsanlässe des Operntheaters in Dresden. Dabei geht es sowohl um architektonische Aspekte des Theaterbaus als auch um höfische Feste und Festopern sowie die höfische Gesellschaft in ihrer Rolle als Opernpublikum.

Ein zweiter großer Abschnitt beschäftigt sich mit dem Opernlibretto als anlassgebundenem Text. Panja Mücke gibt hier einen anschaulichen Überblick zu den zwischen 1700 und 1760 an deutschen Höfen herrschenden diesbezüglichen Konventionen. Sie unterscheidet dabei zwischen Festopern (zu Hochzeiten, Geburts- und Namenstagen), die dem höfischen Fest der herrscherlichen Selbstdarstellung verpflichtet waren, und „Karnevalsopern“, die primär der Unterhaltung dienten. Prominente Fallbeispiele wie Johann Adolf Hasses *Ipermestra*, geschrieben für eine Hochzeit am Wiener Hof im Jahre 1744, oder Pietro Torris *Adelaide*, die 1722 anlässlich der Vermählung des bayerischen Kurprinzen zur Aufführung kam, zeigen auf, was an inhaltlicher Anlassgebundenheit möglich war. Vor diesem Hintergrund untersucht die Autorin dann die Texte für Hasses Opern am sächsisch-polnischen Hof und kommt zu dem Schluss, dass in Dresden offenbar das „Wiener Modell“ von Fest- und Festtagsoper vorherrschte, ein Beleg für die kulturelle Strahlkraft der Habsburger und ihrer Hauptstadt, die sich als eine Art katholische Schutzmacht in Mitteleuropa verstanden und vielleicht nicht zuletzt deshalb bewundernde Nachahmer fanden. Im dritten und letzten Abschnitt befasst sich Panja Mücke mit der Frage, wie sich die Produktionsbedingungen des Dresdner Hofes (Orchester, Sänger etc.) auf Hasses Kompositions- und Bearbeitungsprozess auswirkten. Hier zeigt sie, mit welchem Pragmatismus der Komponist ältere Werke den neuen Gegebenheiten anpasste. Die Kriterien, nach denen diese Bearbeitungen erfolgten, sind überdies nicht nur aufschlussreich für Hasses künstlerische Verfahrensweisen, sondern geben auch Einblick in die Mechanismen, die den Opernbetrieb im 18. Jahrhundert bestimmten.

Panja Mückes solide erarbeitetes und sehr gut lesbares Buch stellt eine erfreuliche Bereicherung des Kenntnisstandes zu Johann Adolf Hasse dar. Ein nützliches Personen- und Werkregister erschließt die vielfältigen Detailinformationen auch zur punktuellen Konsultation. Zahlreiche Notenbeispiele, insbesondere zu den durch den Komponisten vorgenommenen Rollen Anpassungen anlässlich wechselnder Besetzung, veranschaulichen die Ausführungen auch für den Leser, der mit der Gesangspraxis der Zeit nicht vertraut ist. Weniger erfreulich,

wenn auch nicht der Autorin, sondern dem Verlag anzulasten, ist das meist graue, verwaschene Druckbild des Bandes, das leider die Lektüre und den ästhetischen Gesamteindruck dieses inhaltlich gelungenen Werks nicht unerheblich beeinträchtigt.

(Februar 2006)

Daniel Brandenburg

*Beiträge zur Wiener Gluck-Überlieferung.* Hrsg. von Irene BRANDENBURG und Gerhard CROLL. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 248 S., Abb., Nbsp. (Gluck-Studien. Band 3.)

Der vorliegende Band vereint vier Beiträge unterschiedlicher Natur zur Gluck-Überlieferung in Wien, wobei zwei Beiträge aus Katalogen bestehen, die beiden anderen sich dezidiert der Quellendiskussion widmen. Der erste Aufsatz von Thomas A. Denny (merkwürdigerweise aus dem Amerikanischen ins Deutsche übersetzt) ist gleich der gewichtigste, nicht nur hinsichtlich seines Umfangs (S. 9–72), sondern vor allem wegen seiner aufregenden Ergebnisse. Hinter dem lapidaren Titel „Wiener Quellen zu Glucks ‚Reform-Opern‘: Datierung und Bewertung“ verbirgt sich nichts weniger als eine überaus erhellende Diskussion der Wiener *Orfeo*-Quellen. Zwar lässt Denny alle handschriftlichen Wiener Quellen der Reformopern Revue passieren (was den Aufsatz auf den ersten Blick etwas schwer durchschaubar macht), der Großteil des Textes stellt jedoch eine minutiöse Analyse der Quellen von *Orfeo ed Euridice* dar. Im Kern geht es um die drei so genannten Ziss-Abschriften (W1, W2, P2) von Glucks erster Reformoper. Diese Abschriften sind seit langem bekannt, sie wurden jedoch unterschiedlich bewertet. In einem ersten wichtigen Schritt vermag Denny nun diese Abschriften auf 1762–1763 zu datieren, womit alle drei Ziss-Quellen nunmehr vor dem Pariser Partiturdruk von 1764 zeitlich einzuordnen sind. Ausgehend von diesem Befund kommt Denny zu einer gänzlich anderen Quellenbewertung als die Editoren des Gesamtausgaben-Bandes (Anna Amalie Abert und Ludwig Finscher) von 1963, die den Partiturdruk zur Referenzquelle erklärt hatten. Denny kann mit guten Argumenten belegen, dass die Ziss-Abschriften dem (verschollenen) Autograph näher standen als der von Carlo Sodi in Paris angefertigte Partiturdruk. Denn es ist immer noch unklar, ob