

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 erarbeitete und sehr gut lesbare 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

Gluck bei seinem kurzen Paris-Besuch 1764 die Korrekturabzüge der Partitur wirklich gesehen und ‚genehmigt‘ hat, oder ob die vielen zu den Wiener Ziss-Abschriften abweichenden Details nicht auf das Konto von Sodi gehen. Am augenfälligsten ist zweifellos die enge Verwandtschaft der drei Ziss-Abschriften untereinander und deren Divergenz zu Paris (obwohl P1 Sodi als Vorlage diente). Die Unterschiede sind nicht gering: So enthalten die Ziss-Abschriften insgesamt nur an drei Stellen Tempoangaben, Sodis Partitur dagegen fast durchgängig (Akt I–II sind bei Ziss gänzlich ohne Tempi!); des Weiteren unterscheiden sich Dynamik und Artikulation. (Angesichts dieser Schieflage hätte wohl jeder Editor auf die ‚vollständigere‘ Quelle zurückgegriffen.)

Auch allseits Vertrautes gerät unter Dennys scharfsinniger Analyse ins Wanken, wie beispielsweise der Furien-Ballo vor Orfeos „Deh placatevi con me“ (II/1), welchen Calzabigi forderte, Gluck jedoch allem Anschein nach verwarf (der Tanz fehlt in allen Ziss-Quellen). Selbst wenn Gluck sich schließlich doch für einen Tanz entschieden hat, dann stellt sich immer noch die Frage, welche Musik er an dieser Stelle sehen wollte. Denny ist der Meinung, dass der Ballo in der Sodi-Partitur (die gängige Aufführungstradition) die schwächste Lösung darstellt. Weniger überzeugend ist Dennys Argumentation hinsichtlich des *F-Dur-Ballo* zu Beginn von II/2. Hier interpretiert er die „Segue“-Angaben nach dem Furienchor (Ende I/1) in zwei Ziss-Quellen als Argument für ein direktes Aufeinanderfolgen von Unterwelt- und Elysiumszene. Obschon dieser Punkt unterschiedliche Interpretationen zulässt, so sind doch auf der anderen Seite viele von Dennys Beobachtungen quellenkritisch so stark untermauert, dass sie nicht länger ignoriert werden können. Denny plädiert schließlich dafür, dass „zukünftige Editionen und Aufführungen“ von *Orfeo ed Euridice* „den Pariser Druck mit größter Vorsicht behandeln“ und „jede Abweichung von den Lesarten in den Wiener Abschriften“ nur „in zwingenden Fällen“ übernehmen sollten (S. 47). Im Falle von Glucks erster Reformoper ist also mehr denn je die historische Aufführungspraxis gefragt. Es wird sich zeigen, ob und wann Dennys Schlussfolgerungen ihren Niederschlag in der Praxis finden werden.

Der Beitrag von Josef-Horst Lederer widmet

sich der Situation der Wiener Kopisten in den 1750er-Jahren. Konkret geht es um die Neubesetzung einer Stelle in der Kopiaturs Ziss im Jahr 1755. Auf diese Stelle bewarben sich vier Personen, die nicht nur ihre Bewerbungsschreiben, sondern mehr noch Schriftproben ihrer Arbeiten bei Hof einreichten. Diese von Lederer aufgefundenen Quellen sind für die Identifizierung von Abschriften aus dieser Zeit von großer Bedeutung, insofern als nunmehr Werke bestimmten Kopisten „ad personam“ zugeordnet werden können. Obwohl es sich bei den Schriftproben (allesamt aus Bühnenwerken) nur um Einzelblätter handelt, dürften diese für die Verifizierung der Schreiber ausreichend sein. Die Proben sind in einem Anhang wiedergegeben.

Die zweite Hälfte des Buches besteht aus zwei Katalogen. Der Beitrag von Jiří Zálaha stellt die Gluck-Quellen in Český Krumlov vor, wobei von primärem Interesse hier die Handschriften (nebst Wasserzeichen) sind. Ein solcher Katalog ist sicher nützlich, gleichwohl beschleichen den Rezensenten starke Zweifel hinsichtlich der ‚Aktualität‘ der Angaben, ist doch eine Kontextualisierung mit der jüngeren Forschungsliteratur völlig inexistent. Die Arbeiten von Bruce Alan Brown hinsichtlich neuer Gluck-Ballette samt der damit verbundenen Zuschreibungsproblematik finden sich nicht einmal ansatzweise wieder. Geradezu aberwitzig ist das Rekurrenieren auf die Spekulationen von Gerber (1951) und Hortschansky (1973) für *Achille in Sciro*: Das entsprechende Kapitel bei Brown (*Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford 1991, S. 341–357) hätte hier ausreichend Aufschluss gegeben. Die redaktionelle Hand der Herausgeber wäre hier angebracht gewesen.

Das zweite Kernstück des Bandes (S. 119–239) bildet der Katalog der Libretti der Wiener Sammlungen von Elisabeth Th. Hilscher. Dieser Katalog wird für alle diejenigen ein nützliches Instrument darstellen, die sich mit dem Themenfeld Gluck in Wien auseinandersetzen. Der alphabetisch nach Stücktiteln angeordnete Katalog gibt die einzelnen Textbücher in chronologischer Reihenfolge wieder. Die Titelseiten sowie die ersten Seiten der Textbücher erscheinen in diplomatischer Umschrift und offenbaren somit eine Fülle an Informationen (über Sänger, Regisseure usw.). Leider fällt das

Vorwort im Hinblick auf Hinweise für die Benutzung sehr knapp aus. So hätte der Leser gerne gewusst, warum bei den Drucken einmal Seitenzahlen, ein andermal aber Foliiierungen angegeben sind. Als echtes Manko erweist sich die fehlende Datierung für Libretti ohne überlieferte Jahreszahl (Titelblatt). Zumindest eine approximative Datierung wäre hier mehr als wünschenswert gewesen, denn so werden die Kriterien für die chronologische Reihung mitunter kaum transparent. Ein gravierenderes Problem stellt die Aufnahme von Gesamtausgaben (Calzabigi, Metastasio, Favart) im Katalog dar. Während sich für Calzabigi die Sache einfach verhält, so ist angesichts der zahlreichen Doppel- und Mehrfachvertonungen der metastasianischen Opernbücher eine Rubrizierung unter ‚Gluck-Libretti‘ fragwürdig. Bei Favart sind falsche Zuordnungen anzutreffen: Das Textbuch der *Cythère assiégée* (S. 184) hat mit Sicherheit nichts mit Gluck zu tun. Ähnliches gilt auch für andere Opéras comiques: Die Textbücher Paris 1771 und Frankfurt/Leipzig 1772 geben Monsignys Oper wieder und nicht diejenige Glucks. Wenn es die Intention war, auch die Vorlagen für Gluck zu erfassen, dann wäre das Vorwort der Ort gewesen, dies darzustellen. Die Nicht-Kommentierung von falschen Zuschreibungen führt schließlich zu Kuriositäten wie *La Vestale* (Wien 1768), die am Ende des Werkkatalogs rangiert (und keineswegs unter zweifelhafte Werke o. ä. eingereiht wurde). Doch ist die Lektüre des Katalogs durchaus lohnend und interessant: So wird man erstaunt feststellen, dass es in Wien kein einziges Uraufführungstextbuch von *Iphigénie en Aulide* oder *Iphigénie en Tauride* gibt. Ebenso instruktiv ist der Katalog der Parodien von Glucks Opern, die hier aufgenommen wurden; dasselbe gilt für die Regiebücher. Abgerundet wird der Katalog durch ein sehr benutzerfreundliches Register: Vor allem das Fundort-Register, das die Bestände der einzelnen Bibliotheken gleichsam auf einen Blick transparent werden lässt, unterstreicht einmal mehr die eminente Bedeutung Wiens für die Gluck-Quellen.
(April 2006) Thomas Betzwieser

CONSTANZE NATOŠEVIĆ: „*Così fan tutte*“. Mozart, die Liebe und die Revolution von 1789. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 379 S., Abb., Nbsp.

Die Studie richtet den Blick auf die politischen Zusammenhänge, in die Mozarts Oper *Così fan tutte* – nach Ansicht der Autorin mehr als nur ein Spiel über die Unbeständigkeit menschlicher Gefühle – einzuordnen ist. Ausgangspunkt ist dabei die breite Aufklärungsdiskussion im Wien der 1780er-Jahre, sowie die große Unruhe innerhalb der Wiener Oberschicht, die durch die Schrecken der französischen Revolution ausgelöst wurde. Natošević nimmt an, dass da Ponte und Mozart bestens informiert waren und Anteile der damaligen Diskussion in ihr Werk eingingen. Ihrer Auffassung nach ist die Treueprobe „metamorphorisches Ausdrucksmittel des Konflikts zwischen Adels-herrschaft und Aufklärungsbewegung“ (S. 28). Die Beschädigung der Paarbeziehungen in der Oper setzt die Autorin gleich mit dem Suchen nach einer neuen Ordnung, wie sie auch 1789 in Frankreich gefunden werden musste. Don Alfonso stellt das Abbild eines Vertreters der Aufklärung am Ende des 18. Jahrhunderts dar, musikalisch geprägt durch den deklamatorischen Gestus der Figur und die Tonartencharakteristik. Gottlosigkeit, Blasphemie und Materialismus sind zentrale Eigenschaften seiner Rolle und der Despinas, und obwohl er Recht behält, hat er durch sein Spiel die bestehende Ordnung zerstört. Die Parallelen zu Frankreich waren Natošević zufolge gewollt. Mozart und da Ponte setzten eher auf eine aufgeklärte Monarchie: „Nicht Aufklärung als grundsätzliche Idee wird kritisiert, sondern eine besondere Form, nämlich ihre radikale und extreme Ausprägung in Frankreich“ (S. 353). Die Praxis der Anspielungen und Zitate in Wort und Ton ist von sinngebender Bedeutung und wird von der Autorin akribisch entschlüsselt, wobei sie bei der Musik zwischen beschreibender, charakterisierender und symbolischer Funktion unterscheidet. Was zunächst Skepsis hervorrufen mag, entpuppt sich als durchaus stimmige Darstellung, die durch eine Fülle verschiedener Quellen unterfüttert wird und zahlreiche Parallelen zutage fördert. Zeitgenössische Bücher (u. a. von de Sade, de Laclos), Wochenschriften (Joseph von Sonnenfels), Bulletins (Friedrich Melchior Grimm), das Tagebuch des Grafen Zinzendorf, Bilder (Watteau), Franz Anton Mesmers Magnetismuslehre sowie de LaMettries geschlechtsspezifische Physiologie werden herangezogen; hinzu kommen Rück-