

Bachiana dabei eine Verlustquote von weniger als 5 % der Titel seit der Verlagerung im Jahre 1943 erkennen, wobei möglicherweise schon im Vorfeld gezielt ein Konvolut von Manuskripten Wilhelm Friedemann Bachs entfernt wurde. Vollständig fehlen hingegen die theoretischen Schriften aus dem Bestand der Singakademie sowie Aufführungsmaterialien des 19. Jahrhunderts.

Die Geschichte des Archivs der Singakademie seit ihrer Gründung 1791, der Bestandspflege und -erweiterung durch Fasch und Zelter, Poelchau und Mendelssohn Bartholdy wird in einem faktenreichen (leider unzulänglich redigierten) Beitrag von Ulrich Leisinger entfaltet, der auch eine Darstellung vorangegangener Katalogisierungsarbeiten sowie eine erste Würdigung des Gesamtbestandes bietet. Der Hinweis auf die hohe Genauigkeit in der Zuweisung der einzelnen Handschriften an Mitglieder der Bach-Familie muss auch ihm an dieser Stelle genügen: Aufgabe des Kataloges kann es vornehmlich nur sein, den Bestand aufzufächern und Befunde mitzuteilen, deren Bewertung Aufgabe weiterführender Arbeiten bleibt. Hierzu bieten die Katalogisate beste Voraussetzungen, indem nicht nur Titel, Umfang und Wasserzeichen, sondern auch Schreiber (durch reiches Abbildungsmaterial untersetzt) und Provenienz aufgeführt werden. Durch Verweise auf die einschlägigen Werkverzeichnisse (Bach-Repertorium) konnte auf Incipits verzichtet werden. Für die Darstellung der Geschichte von Bach-Überlieferung und -Rezeption in Berlin, der „Hauptstadt Sebastian Bachs“, bildet dieser Katalog eine unverzichtbare Grundlage. (August 2007) Michael Heinemann

RUTH MÜLLER-LINDENBERG: *Weinen und Lachen. Dramaturgie und musikalisches Idiom der „Opera comique“ im Vergleich zur „Opera buffa“ (1750–1790)*. Berlin: LIT Verlag 2006. Teilband 1: 356 S.; Teilband 2: 337 S., Nbsp. (Forum Musiktheater. Band 3 und 4.)

Die Gegenüberstellung zweier musiktheatralischer Phänomene, die sich noch dazu aus unterschiedlichen nationalen Theatertraditionen entwickelt haben, ist ein vielversprechender methodischer Ansatz, insbesondere wenn es dabei um die Opéra comique und die Opera buffa geht. Beide haben gerade gegen Ende des

18. Jahrhunderts in der italienischen Oper entscheidende Impulse gesetzt, aus denen als „terzo genere“ die Opera semiseria hervorgegangen ist. Ein Vergleich, der Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausarbeiten will, vertieft auch die Kenntnis der jeweiligen gattungsspezifischen Charakteristika, lässt im Kontrast erkennen, wie sich unterschiedliche spezifische Gegebenheiten jeweils formbildend ausgewirkt haben.

Ruth Müller-Lindenberg hat für ihre insgesamt sehr interessante und aufschlussreiche Studie diesen Ansatz gewählt, wenngleich nicht in paritätischer Gewichtung. Wie sie in der Einleitung des Buches hervorhebt (S. 15/16), liegt ihr Hauptaugenmerk auf der Opéra comique der Zeit zwischen 1759 und 1789, exemplarisch vorgestellt anhand von ca. 75 Werken. Dieser wird die Opera buffa lediglich als „verkleinerter Spiegel“ gegenübergestellt, d. h. die Zahl der für diese Gattung ausgewählten Quellen ist zwar quantitativ nicht kleiner, umfasst aber wesentlich mehr Libretti als Partituren. Unter ersteren sind sehr viele Libretto-Texte Carlo Goldonis und Libretti aus Rom zu verzeichnen, während es sich bei letzteren vornehmlich um Quellen handelt, die als Faksimile-Ausgaben relativ leicht verfügbar sind. Das in diesem „verkleinerten Spiegel“ implizierte Ungleichgewicht (das betrifft sowohl die Art der Quellen als auch z. B. ihre Streuung in der Herkunft) birgt aber auch Risiken, vor allem dann, wenn, wie bei der Opera buffa der Fall, umfassende Untersuchungen zur Gattung bald mehr als hundert Jahre alt sind, aktuelle Forschungen sich hingegen überwiegend auf Einzelstudien beschränken. Manches, was für die Opera buffa und ihre dramaturgische und musikalische Ausprägung konstitutiv war, ist somit bisher nur in Ansätzen erforscht oder noch nicht zusammenfassend dargestellt worden und entzieht sich deshalb auch dem unmittelbaren Zugriff. Deshalb erfassen die von Ruth Müller-Lindenberg zur Opera buffa skizzierten Sachverhalte hin und wieder nur einen Ausschnitt eines insgesamt überaus facettenreichen Phänomens. Dazu nur einige wenige Beispiele: So hat etwa die im Gegensatz zu der französischen nicht zentralistisch organisierte italienische Opernlandschaft bei der Opera buffa zu lokalistischen Prägungen geführt, die u. a. auch in einer großen Zahl an Gattungsbezeichnungen ihren Niederschlag ge-

funden hat. Aus diesem Grund ist „Intermezzo“ nicht gleich „Intermezzo“, wenn es einerseits um den in ganz Italien verbreiteten kleinen Zweiteiler von der Art der *Serva padrona* Pergolesis geht, andererseits aber ein Werk gemeint ist, das in Rom zwischen den Akten einer Sprechtheaterkomödie zur Aufführung kam. Letzteres ist meist ein Mehrakter mit gegenüber dem Standard verringerter Personenzahl, während ersteres von der Anzahl der Personen und den formalen Gegebenheiten ganz anderen Bedingungen gehorcht und eigentlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Italien schon fast ausgestorben war. Statistiken, die ungeachtet dieses Sachverhalts zwischen „Intermezzo-Typ“ und „Dramma giocoso-Typ“ unterscheiden (S. 135) sind deshalb ein wenig irreführend. Vielleicht wären die dort aufgeführten Zahlen zur Häufigkeit von Arien, Duetten und größeren Ensembles auch ein wenig anders ausgefallen, wenn z. B. etwas mehr Werke von Domenico Cimarosa Berücksichtigung gefunden hätten. Für Werke auf Libretti von Carlo Goldoni auf die maßgebliche Gesamtausgabe von Bruno Brunelli zurückzugreifen, ist ferner durchaus legitim. Doch ist dabei zu bedenken, dass hier der Text sich nach den Libretti der Uraufführungen richtet, die vielfach schon in den 1740er- und frühen 1750er-Jahren stattgefunden haben, also vor dem hier sonst anvisierten Untersuchungszeitraum, und damit einen älteren Entwicklungsstand widerspiegeln, der bei späteren Aufführungen durch Eingriffe zum Teil erheblich verändert wurde. Deshalb wäre zu überlegen, ob das Fehlen eines Vokabulars für die Empfindsamkeit (S. 271), das die Verfasserin bei einigen Operntexten Goldonis zu Recht feststellt, für die Opera buffa nach 1760 noch Gültigkeit hat. Ebenso kann man durchaus darüber streiten, ob Mozarts Opern buffe idealtypisch für die Gattung stehen können und somit im Kontext der vorliegenden Untersuchungen zum Vergleich geeignet sind. Die Gräfin Almaviva (S. 112) aus Mozarts *Figaro* ist überdies schon eher eine Parte di mezzo carattere als eine Parte seria, weshalb die Tatsache, dass in dieser Rolle auf die Sentimentalität der Comique zurückgegriffen wird, vielleicht weniger ungewöhnlich ist als es zunächst den Anschein hat.

Aufschlussreich sind die von Ruth Müller-Lindenberg dargelegten Erkenntnisse zu Unter-

schieden in der Gestaltung der dramaturgischen Muster in Opéra comique und Opera buffa, der Typisierung des auftretenden Personals und der musikalischen Nummern. Die für Comique und Buffa unterschiedliche Bedeutung des Standesunterschieds zwischen zwei Liebenden als konfliktgenerierendes Moment verweist deutlich auf ein in Frankreich und Italien unterschiedliches gesellschaftliches Umfeld. Interessant sind aber auch die Überlegungen zum musikalischen Idiom der beiden Genera. Die in Comique und Buffa unterschiedliche Gewichtung von komödiantischer Intrige und sentimentaler Liebesbeziehung wirkt sich z. B., wie die Autorin überzeugend ausführt, auf Charakter und Inhalt der einzelnen Nummern aus, gibt deshalb den ‚expressiven‘, den Liebesarien in der Comique größere Bedeutung als in der Buffa. Nicht zuletzt aufgrund dieser Ergebnisse, die Neuland erschließen, interessante Denkanstöße geben und neue Perspektiven eröffnen, fällt das Gesamturteil über die Untersuchung positiv aus. Sie ist ein lesenswerter, anregender Beitrag zur Erforschung des komischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert.

(August 2007)

Daniel Brandenburg

ASTRID TSCHENSE: *Goethe-Gedichte in Schuberts Vertonungen. Komposition als Interpretation. Hamburg: von Bockel-Verlag 2004. 547 S.*

Die Bonner germanistische Dissertation (Datum des Einreichens bzw. der Annahme durch die Fakultät nicht angegeben) verfolgt unter dem Vorzeichen „Goethe“ eine kompensiöse Tendenz. Wollte man den Horizont auch unter dem Vorzeichen „Schubert“ methodisch öffnen, so hätte man aus jüngerer Zeit Perspektiven einzubeziehen, wie sie z. B. die schönen Bücher von Susan Youens (Notre Dame University) aufgezeigt haben, u. a. *Schubert's poets and the making of Lieder* (1996), *Schubert, Müller, and ‚Die schöne Müllerin‘* (1997), *Schubert's late Lieder. Beyond the Song-Cycles* (2002). Diese Bücher handeln nun zwar nicht von sogenannten ‚Höhenkammdichtern‘, sondern von Ladislaus von Pyrker, Karl Gottfried von Leistner, Franz Xaver von Schlechta, Johann Mayrhofer, Gabriele von Baumberg, Johann Gabriel Seidl, Theodor Körner, Mat-