

Perspektiven der Opernforschung

Herausgegeben von Jürgen Maehder und Thomas Betzwieser



Jens Dufner

Æneas i Carthago

von Joseph Martin Kraus

Oper als Spiegelbild der schwedischen Hofkultur

I Einleitung: *Æneas i Carthago* und die gustavianische Oper

Die Auszeichnung »Wiederentdeckung des Jahres« vergab die Zeitschrift *Opernwelt* im Jahr 2006 für ein Bühnenwerk, das in jenem Sommer an der Stuttgarter Staatsoper aufgeführt wurde: die Oper *Æneas i Carthago*¹, komponiert von Joseph Martin Kraus (1756–1792) zum Libretto des schwedischen Dramatikers Johan Henrik Kellgren (1751–1795). Die Oper nimmt sowohl in bezug auf Kraus als auch auf das Umfeld, in dem sie entstand, eine zentrale Rolle ein. Ihre Erforschung erhellt daher nicht nur das Bild einer interessanten Komponistenpersönlichkeit, sondern kann auch zum Verständnis der Oper beitragen, die für etwa zwei Jahrzehnte um den schwedischen König Gustav III. (1771–1792) florierte und die – abgeschnitten von der europäischen Musikwelt – Stockholm zu einer eigenwilligen Opernmetropole des ausgehenden 18. Jahrhunderts machte.

Æneas i Carthago ist in vielerlei Hinsicht ein außergewöhnliches Werk, das aus der breiten Masse des damaligen Opernrepertoires herausfällt. Bereits in der immensen Ausdehnung wird das deutlich: Mit einem Prolog und fünf Akten mag das Mammutwerk in der ungekürzten Fassung vielleicht fünf bis sechs Stunden dauern – wie lang genau, läßt sich nicht bestimmen, da niemand es bislang gewagt hat, das Werk ohne Streichungen aufzuführen, und weil bei manchen Nummern gar nicht eindeutig entschieden werden kann, ob sie Bestandteil des eigentlichen »Werks« sind.² Die Handlung ist dabei trotz ihrer Länge ausgesprochen kompakt, denn die Oper kommt ungeachtet ihres Umfangs weitgehend ohne Nebenhandlungen aus. Auch in seiner ungewöhnlich langen Entstehungsgeschichte setzt sich *Æneas i Carthago* vom Gros der Opern des ausgehenden 18. Jahrhunderts ab. Etwa zehn Jahre hat sich der Komponist mit ihr beschäftigt in einer Zeit meist kurzlebiger Bühnenwerke. Dabei ist nicht einmal klar, ob Kraus das Werk

¹ Das zeitgenössisch angefertigte Aufführungsmaterial (Partitur und Stimmen) trägt den Titel »Dido och Æneas«, der in einer zweiten, ebenfalls zeitgenössischen Partiturbearbeitung als Alternativtitel hinter *Æneas i Carthago* gestellt wurde (»Æneas i Carthago, eller Dido och Æneas«). Da Kraus jedoch bereits bei der ersten Nennung des Projekts von einer Oper »Æneas i Carthago« spricht (siehe das ausführliche Briefzitat auf S. 57) und alle Librettoquellen ausschließlich den Aeneas-Karthago-Bezug und nicht Dido im Titel tragen, ist dies als eigentlicher Titel der Oper anzusetzen. In dieser Studie wird die historische Schreibung mit »Æ« und »C« verwendet, wie sie sich in Kellgrens eigener Werkausgabe sowie in den meisten zeitgenössischen Quellen findet. Die moderne schwedische Schreibung lautet »Aeneas i Karthago«, so auch die Neuausgabe der Schwedischen Akademie von 1995 (KELLGREN/SvAk).

² Es wird noch zu zeigen sein, daß der bei Opern des ausgehenden 18. Jahrhunderts ohnehin nur vage und offen zu verstehende Werkbegriff im Falle von *Æneas i Carthago* an besondere Grenzen stößt. Siehe hierzu vor allem die Ausführungen in den Kapiteln 5 und 6 zur Genese von Musik und Libretto.

in dem heute überlieferten Stadium als vollendet ansah, denn das Stück kam zu seinen Lebzeiten nicht mehr auf die Bühne. Erst um die Wende zum 19. Jahrhundert – in den Jahren 1799 und 1801 – gab es einige postume Aufführungen, welche allerdings stark in die Werkgestalt eingriffen und nur noch bedingt die eigentliche Oper wiedergaben. Etwa 175 Jahre sollte das Bühnenwerk danach in den Archiven schlummern, bis es in den 1970er Jahren – wenngleich stark gekürzt und lediglich in einer konzertanten Aufführung – erstmals wieder in Stockholm erklang.³ Im Jahr 2006, zum 250. Geburtstag des Komponisten, kam es schließlich nach über 200jähriger Unterbrechung in Stuttgart wieder auf eine richtige Opernbühne. Auch dabei erklangen nicht sämtliche überlieferten Nummern der Oper.

Seine Entstehung verdankt *Æneas i Carthago* der ungewöhnlichen Biographie seines Komponisten: Der aus dem Odenwald stammende Kraus war 1778 nach Stockholm ausgewandert und versuchte sich dort – obwohl er eigentlich auf außermusikalischem Gebiet ausgebildet war – als Komponist zu etablieren. Erst nach drei Jahren sollte er dort Fuß fassen und sich die Gunst des schwedischen Königs Gustav III. erwerben. Im Jahr 1781 erhielt Kraus neben einer Festanstellung als zweiter Kapellmeister auch den Kompositionsauftrag zu der Aeneas-Oper. Der König selbst verfaßte einen Prosaentwurf, den Johan Henrik Kellgren in Verse übertrug.⁴ Geplant war die Oper zur Einweihung eines neuen Opernhauses im folgenden Jahr. Aus Gründen, auf die noch einzugehen sein wird, scheiterte dieser Plan jedoch, und das Opernhaus wurde letztlich mit einer bereits zuvor gespielten Oper eingeweiht: *Cora och Alonzo* des ebenfalls zeitweise in Stockholm tätigen deutschen Komponisten Johann Gottlieb Naumann (1741–1801).

Unmittelbar nach Eröffnung des Opernhauses verließ Kraus Schweden, nun allerdings sozusagen als Schwede: Er machte eine vom König geförderte mehrjährige Auslandsreise, die ihn unter anderem nach Wien, Italien, Paris und England führen sollte. Diese Bildungsreise schob das Projekt *Æneas i Carthago* zwar weiter auf, doch beendete sie es keineswegs. Möglicherweise bereits auf der Reise, spätestens nach seiner Rückkehr in Stockholm widmete sich Kraus wieder intensiv seiner Oper. Bis zuletzt hat er nicht nur auf eine Aufführung gehofft, sondern hat immer weiter an dem Werk gefeilt. Doch bevor es tatsächlich auf die Bühne kam, starben 1792 sowohl Gustav III. als auch Kraus; nur wenige Jahre später folgte auch Kellgren. Mit dem Tod von König, Komponist und Librettist war letztlich auch das Projekt *Æneas i Carthago* gestorben.

Der große Umfang des *Æneas* war Programm: Alle Facetten des Opernbetriebes, auf dessen Qualität man in Stockholm überaus stolz war, sollten präsentiert werden.

³ Die moderne Erstaufführung aller Akte fand im Jahr 1979 im Stockholmer Konzerthaus statt, nachdem 1972 bereits der dritte Akt in Drottningholm erklingen war.

⁴ Daß dieses Libretto nach der Tragödie *Didon* von Jean-Jacques Lefranc de Pompignan verfaßt sei, wie bisweilen zu lesen ist – etwa im Rahmen der Stuttgarter Aufführung im Jahr 2006 –, entspricht nicht den Tatsachen. Kellgren zitiert lediglich an einer Stelle aus dieser Tragödie, offenbar auf ausdrücklichen Wunsch Gustavs III.; siehe Kapitel 7.5 ab S. 191.

Chor und Ballett mußten ebenso mit großer Präsenz in Szene gesetzt werden wie das Orchester und die Solosänger. Auch das Bühnenbild und die Maschinerie des neuen Opernhauses sollten angemessen zur Geltung kommen. Die Fülle dieser Voraussetzungen spiegelt sich auch in der Musik wider: Die Oper ist, positiv formuliert, deutlich vielfältiger als die Mehrzahl der zeitgenössischen Bühnenwerke. Diese Vielfalt kann man freilich auch in einem negativen Sinne verstehen, denn man kann der Oper ebenso gut mangelnde Homogenität vorwerfen. Um Wertungen soll es hier jedoch gar nicht gehen, und gerade die große Heterogenität macht *Aeneas i Carthago* zu einem lohnenden Forschungsgegenstand. Die Oper steht in nahezu allen Aspekten in einem Spannungsfeld verschiedener Stile, Nationaleinflüsse und bisweilen nur schwer vereinbarer ästhetischer Konzepte. Gerade dieses Spannungsfeld und die zahlreichen Widersprüche machen *Aeneas i Carthago* zu einem Spiegel des Phänomens ›gustavianische Oper‹, dem in dieser Studie nachgegangen wird.

1.1 Das Opernleben in Stockholm 1771–1792

Das Jahr 1771 markiert eine starke Zäsur innerhalb der schwedischen Geschichte. Nachdem König Adolf Fredrik (1751–1771) überraschend verstorben war, folgte ihm sein Sohn Gustav auf den Thron; mit ihm begann eine gänzlich neue Epoche in der Geschichte des Landes. Als dritter Gustav trat er unweigerlich in die großen Fußstapfen seiner Namensvorgänger Gustav I. Wasa (1523–1560) und Gustav II. Adolf (1611–1632), die beide zu den herausragenden schwedischen Regenten zählten. Gustav III. hat die Namensgleichheit nicht als zufällig empfunden und tat zeit seines Lebens alles dafür, sowohl von seinen Zeitgenossen als auch von der Nachwelt als würdiger Nachfolger der beiden großen Staatsmänner wahrgenommen zu werden.

Gustav III. war nicht nur als Person eine sehr viel schillerndere Figur als sein Vater und direkter Vorgänger Adolf Fredrik, auch für die politische und gesellschaftliche Situation in Schweden markiert sein Amtsantritt einen entscheidenden Einschnitt: Während er sich anfangs dem einflußreichen Adel gegenüber noch loyal zeigte, gelang ihm schon 1772 ein Putsch, der die Elite des Ständereichstages praktisch ausschaltete. Die Macht lag nun vor allem in seinen eigenen Händen. Zwei Jahrzehnte sollte seine absolutistische Herrschaft dauern, bis Gustav schließlich im Jahre 1792 durch eine Verschwörung des Adels auf dem berühmten Maskenball (der später die Vorlage für Giuseppe Verdis Oper *Un ballo in maschera* lieferte) ermordet wurde. Mit einer ähnlich deutlichen Zäsur, wie Gustavs Regierungszeit begonnen hatte, endete sie auch. Nachfolger wurde sein Sohn Gustav IV. Adolf (1792–1809), dessen Regentschaft jedoch nur wenige Akzente setzte. Er war ein innen- wie außenpolitisch blasser und wenig erfolgreicher Herrscher, der 1809 schließlich vom Ständereichstag abgesetzt und wenig später des Landes verwiesen wurde.

Ebenso deutlich wie die politische Ära Gustavs III. aus der schwedischen Geschichte des 18. Jahrhunderts hervorsticht, erlebte auch das kulturelle Leben dieser Zeit eine Blüte. Das kulturelle Interesse war natürlich auch politisch motiviert. Friedrichs des Großen Maxime, »nichts mach[e] ein Reich berühmter, als die Künste, welche unter seinem Schutze blühen«,⁵ galt auch für Gustav III.; in diesem Sinn verstand sich dieser durchaus als aufgeklärter Herrscher. Als er 1771 den Thron bestieg, sollte das vor allem für das Opernleben in Stockholm große Folgen haben. Das Musiktheater erlebte in den 20 Jahren seiner Regierungszeit die wohl fruchtbarste Epoche in der schwedischen Musikgeschichte. Gustavs Pläne waren überaus ambitioniert: Noch im Jahr seines Regierungsantritts wurde 1771 eine königliche Musikakademie nach dem Vorbild der französischen Académie royale de musique ins Leben gerufen und das Opernleben extensiv ausgebaut. Während zur Regierungszeit Adolf Fredriks das Repertoire wie an den meisten europäischen Höfen bestimmt gewesen war von der metastasianischen italienischen Opera seria, begann Gustav III. nun, eine eigene »Nationaloper« – die freilich noch keine Nationalopoeer im Sinne des 19. Jahrhunderts war – einzufordern. Auch der Bau eines neuen Opernhauses auf höchstem europäischen Niveau war Gustav ein zentrales Anliegen. Von langer Hand über viele Jahre geplant, konnte das Gebäude schließlich 1782 eingeweiht werden. Fernab der großen europäischen Musikzentren gehörte es schließlich zu einem der größten Opernhäuser Europas. Als »groß« wurde es von einigen vielgereisten Musikern dabei durchaus auch in einem emphatischen Sinne verstanden.⁶

Die Idee einer Nationaloper, der Bau eines angemessenen Gebäudes dafür und anderes waren freilich keine Erfindung Gustavs III., sondern fanden bereits Vorbilder in Europa, etwa in den 1750er Jahren im Berlin Friedrichs des Großen (1740–1786), dessen Neffe Gustav war. Dennoch gab es einige entscheidende Neuerungen in Stockholm. Ein wesentlicher Unterschied war, daß Gustav die eigene Nationalsprache für die Oper forderte. Sämtliche Opern ab 1772 wurden ins Schwedische übersetzt bzw. wurden nach einem schwedischen Originallibretto vertont. Unter Friedrich dem Großen wäre eine deutschsprachige Oper noch undenkbar gewesen. Auch in der Musiksprache wollte

⁵ Friedrich II, »*Antimachiavel*« *nebst zwei kleineren politischen Aufsätzen*, aus dem Französischen übersetzt und mit einer Einleitung versehen von L. B. Förster, Berlin (L. Heimann) 1870 (Historisch-politische Bibliothek, 9), p. 75. Hier zitiert nach Susanne Oschmann, *Gedankenspiele – Der Opernheld Friedrichs II*, in: Klaus Hortschansky (ed.), *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert. Aspekte der Librettoforschung*, Hamburg / Eisenach (Wagner) 1991, p. 175.

⁶ Von Georg Joseph Vogler etwa sollen die Worte stammen, es seien »nur zwei grosse wahre Operntheater in der Welt und das sind die von Paris und Stockholm«. Zitiert nach Karl Emil von Schafhäutl, *Abt Georg Joseph Vogler. Sein Leben, Charakter und musikalisches System. Seine Werke, seine Schule, Bildnisse &c.*, Augsburg (Huttler) 1888, p. 34. Man muß an dieser Stelle allerdings berücksichtigen, daß Vogler mit diesen Worten wohl auch ein Plädoyer für die französische Oper aussprechen wollte, die außerhalb von Paris zu dieser Zeit vielleicht nirgendwo einen solch großen Einfluß hatte wie in Stockholm.

man in Schweden eigene Wege gehen. Die italienische Opera seria verlor sehr bald stark an Bedeutung; stattdessen orientierte man sich mehr an der französischen Oper sowie an den Werken Glucks. (Daß diese hier sehr pauschal formulierte Aussage sehr viel differenzierter betrachtet werden muß, wird im Laufe dieser Studie deutlich werden.)

Gustav brachte sich selbst in das Opernleben stark mit ein und verfaßte für die schwedischen Originalwerke meist die Prosatexte, die dann schließlich den renommiertesten schwedischen Dichtern der Zeit zur Versifizierung überlassen wurden. Diese Praxis kennt man auch von anderen ›Nationalopern‹ wie z. B. wiederum bei Gustavs Onkel Friedrich dem Großen oder dessen Schwester Wilhelmine (1731–1758 Markgräfin von Brandenburg-Bayreuth). Eine wesentlicher Unterschied in Stockholm war freilich die Verwendung der eigenen Nationalsprache.

Bereits Anfang 1773 – nicht zufällig am Geburtstag des Königs – konnte die erste ›eigene‹ Oper *Thétis och Pelée* uraufgeführt werden. Gustav III. hatte nach einer Vorlage Bernard Le Bovier de Fontenelles den Prosaentwurf gemacht, den dann Johan Wellander (1735–1783), eine zentrale Figur innerhalb der gustavianischen Oper, versifizierte. Die Musik stammt aus der Feder des aus Italien kommenden schwedischen Hofkapellmeisters Francesco Antonio Uttini (1723–1795), der noch stark in den Traditionen der italienischen Oper verwurzelt war. Erst später sollten andere ausländische Musiker die maßgeblichen ›eigenen‹ Komponisten werden, vor allem Johann Gottlieb Naumann, Joseph Martin Kraus und Georg Joseph Vogler (1749–1814).

1.2 Die gustavianische Oper

Der Begriff der ›gustavianischen Oper‹ ist in erster Linie durch Richard Engländer geprägt worden, auch wenn er bereits im 19. Jahrhundert vereinzelt auftaucht.⁷ Die genaue Bestimmung der gustavianischen Oper ist dabei gar nicht so klar umrissen, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Engländer gibt beispielsweise keine explizite Begriffsbestimmung. Gustavianische Oper definiert sich für ihn einerseits institutionell – er spricht ausdrücklich von der Gründung und der »Einrichtung einer grossen schwedischen Oper«⁸ –, ist auf der anderen Seite allerdings auch mit einem ästhetischen Konzept verbunden: Engländer benennt einen bestimmten Operntyp, »eine schwedische Oper [...], ein theatralisches Kunstwerk, das sich in den kulturellen Dienst seiner Nation stellte.«⁹

Auch wenn das Verständnis von gustavianischer Oper deutlich vielschichtiger sein kann und vor allem Engländers ästhetische Charakterisierung recht problematisch

⁷ Die bisweilen zu lesende Behauptung, der Begriff gehe erst auf Engländer zurück (z. B. Martin Tegen, Einleitung zu *Gustav Adolf och Ebba Brahe*, Stockholm [Almqvist & Wiksell] 1973, p. VII) ist falsch.

⁸ ENGLÄNDER/KRAUS, p. 8.

⁹ Ibidem, p. 12.

ist, ist der Begriff ›gustavianische Oper‹ ausgesprochen assoziativ und wird auch in dieser Studie verwendet. ›Gustavianisch‹ bezieht sich dabei zunächst ganz konkret auf die Regierungszeit Gustavs III. von 1771 bis 1792. Das entspricht nicht ganz der schwedischen Geschichtsschreibung, in der meist auch die Regierungszeit Gustavs IV. Adolf mit in die ›gustavianische Zeit‹ einbezogen wird.¹⁰ Grundsätzlich ist das durchaus sinnvoll, denn immerhin tragen beide Könige nicht nur denselben Namen, der Pate für die Epoche steht, sondern Gustav IV. hat im wesentlichen auch die Politik seines Vaters fortgeführt und wenig neue Akzente gesetzt. Den entscheidenden historischen Einschnitt gab es erst im Anschluß an seine Regierungszeit, als Gustav IV. abgesetzt und eine konstitutionelle Verfassung in Schweden eingeführt wurde.

Im Zusammenhang mit dem Musiktheater in Stockholm erscheint es jedoch plausibler, ausschließlich die Regierungszeit Gustavs III., also den Zeitraum von 1771 bis 1792, für die gustavianische Oper anzusetzen. Innerhalb der Musikgeschichte steht die endende Zäsur nämlich nicht *nach*, sondern *vor* der Regierungszeit Gustavs IV. Adolf. Mit dem Tod Gustavs III. fehlte die zentrale Figur, ohne die die Operngeschichte in Schweden in dieser Form gar nicht möglich gewesen wäre. Das Musiktheater wurde in den folgenden Jahren nur noch halbherzig aufrechterhalten; neue Impulse gab es praktisch keine. Wenn ›gustavianisch‹ das verbindende Element dieses Opernphänomens sein soll, ist es sinnvoller, die Regierungszeit Gustavs IV. an dieser Stelle auszuklammern und nur die Regentschaft Gustavs III. damit zu bezeichnen.

Über die zeitliche Begrenzung hinaus wird das Attribut ›gustavianisch‹ auch in einem ideologischen Bezug zu Gustav III. verstanden, im Sinne von ›durch Gustav initiiert‹ oder ›im engen Kontext zu Gustav‹. Entsprechendes gilt für ›gustavianische Oper‹: Der Terminus bezeichnet in dieser Arbeit nicht einen bestimmten Operntypus (den es in einer allgemeingültigen Form auch gar nicht gegeben hat), sondern vielmehr ein historisches Phänomen, ähnlich wie Michele Calella dies für die ›friderizianische Oper‹ in Berlin definiert.¹¹ In diesem Verständnis sind nicht nur die eigens für die Stockholmer

¹⁰ Siehe z. B. den 2007 innerhalb einer mehrbändigen schwedischen Kulturgeschichte erschienenen Band von Jakob Christensson (ed.), *Signums svenska kulturhistoria*, vol. 5: *Gustavianska tiden*, Stockholm (Signum) 2007.

¹¹ »Mit dem Begriff der ›friderizianischen Oper‹ wird hier bewußt nicht eine musikdramatische Gattung mit festen Konturen, sondern ein historisches Phänomen bezeichnet, das nicht unbedingt auf einen Operntypus reduziert werden kann. Mit ›friderizianisch‹ ist zuerst die Regierungszeit Friedrichs des Großen gemeint, doch der König beschränkte sich dabei nicht auf die einfache Rolle des Mäzens. In der Zeit, als Francesco Algarotti sich am Berliner Hof aufhielt – d. h. von 1740 bis 1753 – kann man den Quellen entnehmen, daß Friedrich die Entwürfe in französischer Sprache von *Coriolano*, *Fetonte* und der kleinen Pastorale *Il giudizio di Paride* an Algarotti übersandte, die dieser dann gemeinsam mit dem Hofdichter Leopoldo da Villati bearbeitete und ins Italienische übersetzte.« Michele Calella, *Metastasio Dramenkonzeption und die Ästhetik der friderizianischen Oper*, in: Laurenz Lütteken / Gerhard Splitt (edd.), *Metastasio im Deutschland der Aufklärung*, Tübingen (Niemeyer) 2002 (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung, 28), p. 104.

Bühne komponierten Bühnenwerke ›gustavianische Opern‹, sondern auch die dort adaptierten. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel dafür sind die fünf Opern Glucks in ihrer schwedischen Übersetzung und Anpassung für das Stockholmer Opernhaus,¹² die in der vorausgehenden Definition ebenfalls als Werke der gustavianischen Oper zu verstehen sind.

1.3 Nationaloper

Noch problematischer als der Terminus ›gustavianische Oper‹ ist der Begriff der ›Nationaloper‹. Wie vielschichtig der Begriff des Nationalen ist und wie leichtfertig er in ganz verschiedenen Bedeutungen verwendet werden kann, veranschaulicht eine Rezension der 1998 erschienenen Studie *Svenska operans födelse*.¹³ Der Rezensent Martin Tegen wirft den Autorinnen Marie-Christine Skuncke und Anna Ivarsdotter vor, sehr unvorsichtig mit dem Begriff des Nationalen umgegangen zu sein und ihn in verschiedenen Kontexten in jeweils ganz anderer Bedeutung zu verwenden; so bezeichne »national« in einem Fall »schwedischsprachig«, in einem anderen »provinziell-bäuerlich« und in weiteren Fällen »royalistisch«, »vaterländisch« oder »heroisch-historisch«.¹⁴ Tegen geht sogar so weit zu fragen, ob »wir nicht zuviel Nationalbewußtsein in die gustavianische Zeit hineininterpretieren«,¹⁵ und sein Einwand, daß das Nationale sich erst im 19. Jahrhundert richtig ausbilde, ist durchaus berechtigt. Interessant ist in diesem Zusammenhang Tegens Frage, wie denn eigentlich die Zeitgenossen selbst das Wort ›national‹ verwendet haben. Er läßt diese Frage unbeantwortet, aber es wäre sicher lohnend, die Primärtexte dieser Epoche einmal daraufhin zu untersuchen. Vermutlich wird dabei deutlich werden, daß das Wort ›national‹ damals so gut wie keine Rolle spielte oder zumindest in einem ganz pragmatischen und in keiner Weise emphatischen Sinne verwendet wurde.

¹² Es handelt sich um Adaptionen von *Orfeo / Orphée* (erstmal 1773 in Stockholm aufgeführt), *Iphigénie en Aulide* (1778), *Alceste* (1781), *Iphigénie en Tauride* (1783) sowie *Armide* (1787). Zur Gluck-Rezeption in Schweden siehe Martina Sperling, *Glucks Reformoper in der Gustavianischen Epoche. Eine Repertoirestudie im Kontext europäischer Hoftheater in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Uppsala (Acta Universitatis Upsaliensis) 2004 (Studia Musicologica Upsaliensia, 22). Ferner sei ein zentraler Aufsatz zur Gluck-Pflege in Stockholm angeführt, welcher am Beispiel des *Orpheus* das Problem der Mischfassungen behandelt: Kathleen Kuzmick Hansell, *Glucks »Orpheus och Euridice« in Stockholm. Performance Practices on the Way from »Orfeo« to »Orphée« 1773–1786*, in: GUSTAVIANOPERA, pp. 253–280.

¹³ Zu der Sekundärliteratur über die gustavianische Oper siehe den Forschungsüberblick in Abschnitt 1.7.

¹⁴ »På s. 44 betyder det »svenskspråkig«, på s. 307 »regionalt allmogemässig« och på andra håll »royalistisk« eller »fosterländsk« eller »heroiskt historisk.« – Martin Tegen, Rezension von SvOPFÖD, in: *Svensk tidskrift för musikforskning* 82 (2000), p. 137. – Sofern nicht anders angegeben, stammen sämtliche in dieser Arbeit wiedergegebene Übersetzungen von mir. Regina Jucknies verdanke ich viele Korrekturen und Verbesserungsvorschläge.

¹⁵ »Tolkar vi inte in litet för mycket av nationalmedvetande i den gustavianska tiden?« (Ibidem.)