

„Die Phantasie ist izt die würksamste Kraft seiner Seele“

Rührung und Modernität Überlegungen zu Wielands und Schweitzers *Alceste*

von Helen Geyer

Da erschienen zwei abgeschmackte, gezierte, hagre, blasse Püppchens, die sich einander „Alceste! Admet!“ nannten, voreinander sterben wollten, ein Geklingele mit ihren Stimmen machten als die Vögel und zuletzt mit traurigem Gekrächz verschwanden.

Sie sehen einander ähnlich wie die Eier, und ihr habt sie zum unbedeutenden Breie zusammengerührt. Da ist eine Frau, die für ihren Mann sterben will, ein Mann, der für seine Frau sterben will, ein Held, der für sie beide sterben will, daß nichts übrigbleibt als das langweilige Stück Parthenia,[...].

[...] alles, wenn man's bei Licht besieht, nichts ist als eine Fähigkeit, nach Sitten und Theaterkonventionen und nach und nach aufgeflickten Statuten Natur und Wahrheit zu verschneiden und einzugleichen.

Eure Alceste mag gut sein und Eure Weibchen und Männchen amüsiert, und auch wohl gekitzelt haben, was Ihr Rührung nennt. Ich bin darüber weggegangen wie man von einer verstimmten Zither wegweicht.

So ironisch kommentierte Goethe in der Satire *Götter, Helden und Wieland* 1773 Wielands anspruchsvolles Unternehmen, ein deutsches Singspiel ebenbürtig der italienischen Oper zu kreieren. Goethes Kommentar stammte allerdings aus der Zeit vor der Bekanntschaft und Freundschaft mit Wieland, und im Nachhinein suchte Goethe, sich von der Satire zu distanzieren; er nannte sie alsdann ein „gewisses Schand- und Frevelstück“¹, zumal Wieland in der Satire auch noch mit Nachtmütze – der Zipfelmütze des deutschen Michel – auftaucht. Im Jahre 1773 reagierte Wieland zum größten Erstaunen seiner Gegner gelassen und souverän auf derartige Anschuldigungen: Im *Merkur* empfahl er „diese Schrift allen Liebhabern der pasquinischen Manier als ein Meisterstück von Persiflage und sophistischem Witze, der sich aus allen möglichen Standpunkten sorgfältig denjenigen auswählt, aus dem ihm der Gegenstand schief vorkommen muß, und sich dann recht herzlich lustig darüber macht, daß das Ding so schief ist.“²

Goethes bissiger Kommentar markiert den Beginn eines großen literarischen Streites zwischen dem Goetheschen Kreis um Johann Maria Rainer Lenz und dem Wielandschen Kreis um Johann Georg Jacobi. Erst später verfielen Lenz und Goethe Wielands Zauber

¹ Goethe an Johanna Fahlmer, Frankfurt, März 1774.

² Wie souverän Wieland mit den Vorwürfen seiner Gegner umzugehen wußte, geht aus der Tatsache hervor, daß er selbst nach einem ersten Briefwechsel mit Goethe nicht ganz unbeteiligt daran war, Goethe nach Weimar zu holen.

und Bann: Der offenbar wenig ansehnliche Mann verfügte über eine souveräne Ausstrahlung, seine Bildung war überwältigend und Goethe gestand in seiner Gedächtnisrede auf Wieland (1813), in diesem einem der größten Menschen der Zeit begegnet zu sein.

Auslösendes Moment war das 1773 für das kleine Theater des Weimarer Hofes von Anton Schweitzer komponierte Singspiel *Alceste*. Noch im selben Jahr wurde es durch die Abel Seylersche Truppe, der Schweitzer als Kapellmeister angehörte, aufgeführt und allein fünfundzwanzig Mal in Weimar gespielt. Es folgten weitere Aufführungen in Dresden, Leipzig und Schwetzingen (1775), Dresden und Mannheim (1776), Frankfurt, Köln, Danzig (1777), München (1778/79), Berlin und Hamburg (1780), Prag (1782), Kassel (1785), um nur einige Nachfolgestationen zu nennen.³ Der Erfolg der *Alceste* regte Wieland zu weiteren Singspieldichtungen an, so zur *Rosemunde* für Mannheim, einer Dichtung, die ebenfalls von Schweitzer vertont wurde. Die *Alceste* gilt als Meilenstein auf dem Weg zu einer ‚deutschen Oper‘. Sie löste eine Flut von begleitenden Schriften aus, nicht zuletzt auch jene Satire Goethes. Offenbar mußte man sich damals mit dieser *Alceste* auseinandersetzen, und viele taten es, mit unterschiedlicher Gunst und Achtung vor ihrer Qualität.⁴

Seit 1772 befand sich Christoph Martin Wieland (1733–1813) als Prinzenenerzieher am Weimarer Hof; sein beispielgebender Erziehungsroman war *Der goldene Spiegel* von 1772. Zuvor war Wieland an der Universität in Erfurt tätig gewesen, wo er auf Grund seines Romans *Geschichte des Agathon* (1766/67) Philosophie lehrte. Schon hier lernte er die Seylersche Truppe sowie ihren Komponisten und Kapellmeister Anton Schweitzer (1735–1787) kennen, der sich 1769 der Seylerschen Theatergruppe angeschlossen hatte. Schweitzer spielte eine nicht unwesentliche Rolle in der Entwicklung der ‚deutschen Oper‘. Zur gleichen Zeit wie Wieland ließ er sich in Weimar nieder und verließ nach dem Schloßbrand 1774 zusammen mit der Seylerschen Truppe Weimar und wechselte nach Gotha.

Hintergrund für die teilweise führende, zumindest jedoch höchst beachtete Rolle Weimars im deutschen Operngeschehen bildete der sogenannte Musenhof der Fürstin Anna Amalia: Aus Wolfenbüttler Verhältnissen kommend, wollte die neunzehnjährige, bereits verwitwete Anna Amalia (verstorben 1807) die Residenz des Fürstenhauses Sachsen-Weimar-Eisenach zu einem Mittel- und Attraktionspunkt musikalischer, literarischer und philosophischer, alle Künste umfassender Aktivitäten machen. Entsprechend dieser kulturpolitischen Zielsetzung gelang es ihr, die Geistesgrößen ihrer Zeit in ihren Bann – an den Hof oder zumindest vorübergehend in die Stadt – zu ziehen. Die von ihr ‚Geworbenen‘ brachten jeweils wieder ihre ‚Kreise‘ mit. So befanden sich in Weimar beispielsweise Herder als Superintendent an der heutigen Stadtkirche Sankt Peter und Paul, Goethe als Leiter des Theaters (seit 1776) und zudem in unterschiedlichen staats-

³ Es gab noch weitere Vertonungen desselben Textbuches, unter anderem die des Weimarer Hofkapellmeisters Ernst Wilhelm Wolf und von Friedrich Benda.

⁴ Siehe beispielsweise den immer mehr erkaltenden Briefwechsel zwischen Mozart und Wieland, erläutert in Wolfgang Ruf, „Begegnungen in Mannheim. Mozart und Wieland“, in: *Mozart und Mannheim. Kongreßbericht Mannheim* 1991, hrsg. v. L. Finscher, B. Pelker, J. Reutter (= Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle 2), Frankfurt/Main 1994, S. 157–166.

und kulturpolitischen Rollen, Wieland als Prinzenzieher und Literat, Friedrich Justin Bertuch, August von Kotzebue, Johann Karl August Musäus, Friedrich Wilhelm Gotter, Friedrich Hildebrand Einsiedel und nicht zu vergessen (obgleich nur vorübergehend) Friedrich von Schiller.

Sicher hat es Wieland 1772 gereizt, nicht nur den Aufgaben des Prinzenziehers nachzukommen, sondern das zu verwirklichen, was Anna Amalia vorschwebte, eine Nationalbühne (Sprechtheater und Oper) mit Vorbildcharakter zu etablieren. Um die deutsche Oper war es damals nicht gut bestellt. Das Hamburger Operntheater, die Bühne für deutsche Oper, war schon seit einem halben Jahrhundert geschlossen; auch die Wiedereröffnung des Hamburger Theaters am Gänsemarkt durch Johann Friedrich Löwen im Jahre 1766, mit Lessing als Dramaturgen, war nicht vom Erfolg gekrönt: nach eineinhalb Jahren mußte das Theater am Gänsemarkt wieder schließen; das Programm Löwens und auch Lessings Ideen eines nationalen Schauspieles waren dort zumindest gescheitert.⁵ Die spärlichen, aber sehr erfolgreichen Singspiele wie Hillers *Die Jagd* oder Schweitzers *Dorfgala* (1772), in der Nachfolge der englischen Tradition eines Pepusch mit *The Beggar's Opera*, wiesen eher einen volkstümlichen denn einen beispielgebenden Charakter auf. Schon der Dichter und Märchensammler Carl August Musäus hatte vor Wieland Pläne für eine deutsche Nationalbühne in Weimar entwickelt, so daß Wieland für seine Ideen, wie eine deutsche Oper oder ein deutsches Singspiel konzipiert sein sollte, schon einen gewissen Boden bereitet fand, zumal auch Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* vergleichbare Konzepte entwickelt hatte. Es sollte ein qualitätvolles Regeltheater etabliert werden, das zugleich gute Sitten und Geschmack proklamierte. So konnte Weimar vorbildhaft für alle deutschsprachigen Höfe werden. Mit dem Ballett *Idris und Zenide* debütierten Schweitzer und Wieland in Weimar; es folgte das Gelegenheitsstück *Aurora* zu Anna Amalias Geburtstag (Oktober 1772). Dieses Stück löste großen Jubel aus: es war ein mythologisch-allegorisches Singspiel, und im *Almanach der deutschen Musen* äußerte man sich dazu wie folgt: „Man muß dieses Singspiel hören, um sich davon zu überzeugen, daß Herr Wieland seinen anderen unsterblichen Verdiensten auch nun den Ruhm eines deutschen Metastasio hinzugefügt hat.“⁶ Ein nächster großer Erfolg war die Aufführung der *Alceste* im Jahr 1773.

Zu Wielandschen Singspieltheorien anlässlich der *Alceste*

Wieland hat die *Alceste* durch mannigfache schriftliche Ausführungen kommentiert, und auch im Briefwechsel finden sich viele Hinweise darauf. Die wichtigsten Schriften dazu sind jedoch:

⁵ Die programmatischen Vorstellungen bestanden aus drei Forderungen: „Original Schauspiele“ in deutscher Sprache aufzuführen, Stücke deutschen Charakters zu spielen und eine öffentliche Bühne einzurichten. Auf diese Punkte kommt Lessing immer wieder in der *Hamburgischen Dramaturgie* zu sprechen. Siehe hierzu auch Helga Lühning, „Das Theater Carl Theodors und die Idee der Nationaloper“, in: *Mozart und Mannheim, Kongressbericht. Mannheim 1991*, hrsg. v. L. Finscher, B. Pelker und J. Reutter (= Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle 2), Frankfurt/Main 1994, S.89–99.

⁶ *Almanach der deutschen Musen 1773*, S. 75.

- „Über einige ältere deutsche Singspiele die den Nahmen Alceste führen“ [S], 1773.⁷
- „Briefe an einen Freund über das Deutsche Singspiel Alceste“ [B].⁸
- „Versuch über das Deutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände“ [V], 1775.⁹

Es lohnt sich, Wielands Zielsetzungen, eine deutsche Oper betreffend, aufzuzeigen.¹⁰ Gleich zu Beginn seiner Schrift „Versuch über das Deutsche Singspiel“ erklärt Wieland seine Absicht:

Herr Burney, dessen musikalische Reisen durch Frankreich, Italien und Deutschland einige Zeit so viel Aufsehens gemacht, wundert sich mit Recht, daß er in allen Deutschen Landen, die er durchwandert, nirgends ein Deutsches lyrisches Theater angetroffen.

Diese Klage Burneys fußt, nachdem die Hamburger Oper 1728 ihre Pforten geschlossen hatte, auf nur allzu richtigen Beobachtungen; in Berlin sollte ein solches Haus erst nach dem Tode Friedrich II. seine Pforten öffnen.¹¹ Die anderen Höfe bevorzugten die italienische Oper. Es sollten zwei Thüringer Residenzen sein, denen das Verdienst zukam, Weichen für ein deutsches lyrisches Musik-Theater gestellt zu haben. Sie gingen aber unterschiedliche Wege: Gotha, und damit die ernestinische Linie Sachsen-Gotha-Altenburg favorisierte das Melodram oder Monodram und Sachsen-Weimar-Eisenach das ‚deutsche Singspiel‘; hier kam unter anderem auch Hillers *Jagd* 1770 zur Aufführung.¹²

⁷ C. M. Wielands *Sämmtliche Werke, Sechs und Zwanzigster Band, Singspiele und Abhandlungen*, Leipzig (Göschel) 1796.

⁸ Es sind insgesamt fünf Briefe, in: C. M. Wieland, *Gesammelte Schriften, 1. Abt. Werke, Bd. 9, Der goldene Spiegel, Singspiele und kleine Dichtungen 1772–1775*, hrsg. v. W. Kusselmeyer, Berlin 1931, S. 378–409.

⁹ C. M. Wielands *Sämmtliche Werke* [s. Anm. 7].

¹⁰ Siehe hierzu auch Ulrich Mazurowicz, „Wielands Singspieltheorie und ihr Niederschlag bei den zeitgenössischen Komponisten“, in: *Jahrbuch für Opernforschung* 1990, S. 25–42, und die Diskussion bei Helga Lühning, „Aufkündigung einer Gattungstradition. Das Metastasianische Drama, Wielands Singspielkonzept und die deutsche Oper ‚Günther von Schwarzburg‘“, in: *Mannheim und Italien. Zur Vorgeschichte der Mannheimer*, Bericht über das Kolloquium / März 1982, hrsg. v. R. Würtz (= Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte 25), Mainz 1984, S. 162 ff., wie auch Wolfgang Stellmacher, *Wieland-Kolloquium*, Herbst 1983, hrsg. v. Th. Höhle, Halle 1985, S. 213–221. Siehe hierzu auch Jörg Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert* (= Studien zur deutschen Literatur, 149/150), Tübingen 1998, S. 202–260.

¹¹ Bis dahin war die Potsdamer-Berliner Oper italienisch und die des Bruders Heinrich in Rheinsberg, ein weiterer bedeutender Musenhof, französisch; siehe hierzu auch Helen Geyer, „Die italienische Oper in Rheinsberg – ein Phantom?“, in: *Das Theater des Prinzen Heinrich*, hrsg. v. U. Liedtke und C. Sturz, Leipzig 2000, S. 94–98.

¹² Alfred R. Neumann, „The Changing Concept of the ‚Singspiel‘ in the Eighteenth Century“, in: *Studies in German Literature*, hrsg. v. C. Hammer, Baton Rouge, Louisiana State University Press 1963, S. 63–71. Besonders auf S. 66 ff. wird, ausgehend von Weisses-Standfuß’ *Der Teufel ist los*, auf die sich abzeichnenden unterschiedlichen Ausrichtungen des Singspiels hingewiesen. Außerdem bringt er in seinen Ausführungen den von Wieland benutzten Terminus „musikalisches Drama“ in die Diskussion, den man eventuell für das Phänomen *Alceste* und andere ähnlich konzipierte Stücke wieder aufgreifen sollte.

Wieland vertrat die These, daß es keineswegs an der deutschen Sprache liegen könne, wenn ein lyrisches Theater immer wieder zum Ersterben verurteilt sei. Angesichts der immer noch dominanten italienischen Oper – oder auch angesichts der französischen Oper, die er allerdings sehr kritisch beurteilt – müsse die Ursache hierfür vielmehr in der Konzeption liegen. Obgleich er Metastasio's Dramen außerordentlich schätzte, suchte er nach einer Alternative zur italienischen Opera seria metastasianischer Prägung.¹³ Hinzu kam, daß eine Oper metastasianischen Zuschnitts für kleinere Theater unbezahlbar war wegen ihrer aufwendigen Ausstattung und Dekoration. Somit konnte Francesco Algarottis Forderung kaum realisiert werden:¹⁴

[...] daß in der Oper Poesie, Musik, Deklamazion, Tanzkunst und Mählerey, alle ihre anziehendsten Reitzungen vereinigen müßten, um den Sinnen zu schmeicheln, das Herz zu entzücken, und die Seele durch die angenehmsten Täuschungen zu bezau-bern.¹⁵

Benötigt werde – so Wieland – vielmehr eine „interessante Art von Schauspielen“:

[...]nehmlich ein Singspiel, welches, ohne viel mehr Aufwand zu erfordern, als unsere gewöhnlichen Tragödien, durch die blossere Vereinigung der Poesie, Musik und Akzion, uns einen so hohen Grad des anziehendsten Vergnügens geben könnte, daß kein Zuschauer, der ein Herz und ein Paar nicht allzu dicke Ohren mitbrächte, sollte wünschen können, seinen Abend angenehmer zugebracht zu haben.¹⁶

Wieland dachte vor allem an den schmalen finanziellen Haushalt des Theaters einer kleineren Residenz – wen nimmt es Wunder, hat er doch Weimar im Auge. Im Singspiel, wie er es gestalten wollte, sei nur ein geringer Aufwand erforderlich, aber es wäre ein öffentliches Vergnügen „edelster Art“; es könnte „zur ergetzendsten und rührendsten aller Schauspielarten gemacht werden“.¹⁷

Zugleich wendet sich Wieland gegen die Auswüchse der italienischen Oper. Und gelegentlich kritisiert er im Gefolge von Algarottis *Saggio sopra l'opera in musica* auch

¹³ Siehe dazu: „Briefe an einen Freund über das Deutsche Singspiel Alceste“ [s. Anm. 8], im zweiten Brief: „[...] daß mir Metastasio im Kopf lag“ und im vierten Brief: „Denn Sie wissen, daß Euripides unter den alten und Metastasio unter den neuern dramatischen Dichtern meine Lieblinge sind“. Wieland orientiert sich dabei auch maßgeblich an Algarottis Wertschätzung.

¹⁴ Trotz dieser Einschränkung hat Wieland seine Konzeption an Francesco Algarottis *Saggio per musica* (1754 verfaßt und 1755 veröffentlicht) angelehnt. Dieses Werk konnte er möglicherweise schon in der italienischen Fassung studieren, da es erst 1769 in deutscher Übersetzung in Kassel erschien. So hat Algarottis *Saggio* nachweislich Calsabigi beeinflusst, ohne dessen Reformoperntexte die Wielandsche *Alceste* wie auch die *Rosemunde* nicht denkbar wären. Über die Verbindung mit Algarotti entstand zugleich die Verbindung zu Johann Joachim Winckelmann, aus der sich viele ästhetische Konzepte des Weimarer Kreises erklären lassen; siehe hierzu auch John D. Lindberg, „Algarotti, Calsabigi und Wieland. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der Singspieltheorie Wielands“, in: *Seminar* IV/1, 1968, S. 17–25.

¹⁵ Christoph Martin Wieland, „Versuch über das Deutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände (1775)“, in: *C. M. Wielands Sammtliche Werke* [s. Anm. 7], S. 237.

¹⁶ Ebd., S. 238.

¹⁷ Ebd., S. 240.

Erscheinungen der französischen Tragédie lyrique.¹⁸ Seine Kritik zielt auf die Wahl des Sujets, die mangelnde Übereinstimmung der Musik mit dem Wort, auf die fehlende „Wahrheit“ des Gesanges, auf das Rezitativ und auf die Verbindung von Tanz und Handlung. Die italienische Oper nennt er ein „nervenloses, ungereimtes, groteskes Ungeheuer“.¹⁹ Gegen diese Mißlichkeiten setzte er seine absichtsvolle Hoffnung:²⁰

[...] daß das Singspiel als Tragödie oder rührendes Drama betrachtet, und in so fern als es den großen Zweck der Täuschung und innigen Theilnehmung auf Seiten der Zuschauer wirklich zu erreichen fähig ist, seinen Platz unter den verschiedenen dramatischen Gattungen mit Fug und Recht behaupte.²¹

Um dieses zu erreichen, umriß Wieland die Konzeption: Es sollen Stücke ausgeschlossen werden, in denen über „viel Staatsinteresse rasoniert wird oder wo die Personen lange Dialogen oder Reden zu halten haben“²². Das heißt: Stücke wie Metastasios Opere serie – in ihrer ursprünglichen Form der zwanziger bis fünfziger Jahre –, deren Hauptstärke unter anderem in den Dialogen liegt und die bisweilen mit höchster politischer Brisanz rasonieren, werden verabschiedet.²³ Und genauso wenig werden Stücke, in denen heftige, wilde und ungestüme Leidenschaften, also „Rasereyen“ vorkommen, akzeptiert, da solche, wenn man sie in Musik umsetzte, nur „unleidliches Mißgetön“ auslösen würden.²⁴

Immerhin postulierte Wieland en passant: „die Musik hört auf Musik zu seyn, sobald sie aufhört Vergnügen zu machen. Alles zu verschönern, was sie nachahmt ist ihre Natur“. Er definierte Empfindsamkeit als gebrochene Leidenschaft – und nur diese könne die Musik umsetzen: „Alle Gegenstände, die keine gebrochenen Farben erlauben, alle wilden stürmischen Leidenschaften, die nicht durch Hoffnung, Furcht oder Zärtlichkeit gemildert werden, liegen außer ihrem Gebiet.“²⁵

Ein solches Postulat habe jedoch auch zur Folge, daß die „eigentlich tragischen Helden vom lyrischen Schauplatz ausgeschlossen“ seien. Und eine weitere Konsequenz ergäbe sich aus der Forderung, eine möglichst wahrscheinliche, wenig komplizierte Handlung auf die Bühne bringen zu wollen: „Die möglichste Einfalt im Plan ist dem Singspiel eigen und wesentlich. Handlung kann nicht gesungen, sie muß agiert werden: je mehr Handlung also, je weniger Gesang.“²⁶

¹⁸ Algarotti wollte die italienische Oper wieder zu ihren ästhetischen Anfängen zurückführen; siehe dazu auch Neumann, „The Changing Concept of the ‚Singspiel‘“ [s. Anm. 12], S. 70.

¹⁹ Wieland, „Versuch“ [s. Anm. 7 und 15], S. 242.

²⁰ Es ist dabei evident, wie sehr manche Vorstellungen mit denen Lessings in der *Hamburgischen Dramaturgie* übereinstimmen.

²¹ Wieland, „Versuch“ [s. Anm. 7 und 15], S. 249.

²² Ebd., S. 253.

²³ In den „Briefen an einen Freund über das deutsche Singspiel Alceste“ [zweiter Brief, s. Anm. 8] wendet er sich abermals gegen allzu lange „Reden: „Aber nirgends sind lange Reden weniger zu dulden als im Singspiel“.

²⁴ Wieland, „Versuch“ [s. Anm. 7 und 15], S. 253–255.

²⁵ Ebd., S. 255.

²⁶ Ebd., S. 257.

Und in den „Briefen an einen Freund über das deutsche Singspiel Alceste“ heißt es: „Je einfacher der Plan und die Ausführung, je besser! Keine episodischen Personen! Kein Nebeninteresse!“.²⁷ Hinzukommt eine ganz klare Stellungnahme gegen die Einführung des Balletts im Singspiel. Die Rührung als ästhetische Maxime fand bei Wieland eine breite Beachtung. Minutiös beschrieb er, auf welche Weise sie wirksam wird, nämlich indem man die Affekte in ihrer Entwicklung sorgfältig behandelt, so daß der Hörer des „Innerste[n] der Personen“ gewahr werde. Dies sei dem Singspiel essentiell:

Welches sind die Scenen, wo der Komponist seinem Genie einen freyen kühnen Flug erlauben, wo die Musik ihre ganze seelenbezwingende Macht ausüben kann, wo wir ganz Ohr, ganz Gefühl sind, wo unsere Herzen sich erhitz'n, glühen, schmelzen? Sind es nicht diejenigen, wo der Dichter und der Tonkünstler mit vereinigten Kräften uns von einer Empfindung zur anderen, einer Stufe des Affekts zur anderen, mit sich fortreißen, und nicht eher ablassen, bis sie uns in eben dieselben Bewegungen gesetzt haben, wovon die handelnden Personen selbst durchdrungen sind.²⁸

Im Singspiel müsse alles „warme Empfindung oder glühender Affect“ sein.²⁹ Der Zuschauer und Zuhörer solle stufenweise auf einen Affekt vorbereitet und schließlich doch von ihm überrascht werden. Mit den Worten des Euripides warf allerdings schon Goethe in seiner Satire Wieland vor, das Element der Rührung zu überzeichnen, daher auch seine Kritik an der Gebrochenheit der Charaktere, an den „blassen“ Figuren.

Die Forderungen Wielands lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

- wenig Ausstattung und Personalaufwand, geeignet für ein kleines Theater
- kein Ballett
- eine einfache, stringente, nicht komplexe Handlung
- wenig Rezitativ, um dem „Räsonieren“ vorzubeugen
- nur gebrochene Leidenschaften, im Sinne der neuen Maxime der Rührung und Empfindsamkeit
- Rührung des Zuschauers als didaktisches Ziel.

Damit postulierte Wieland ein empfindsames Singspiel, das dem bürgerlichen Rührstück entspricht.³⁰

²⁷ Wieland, „Briefe an einen Freund“ [s. Anm. 8], zweiter Brief.

²⁸ Wieland, „Versuch“ [s. Anm. 7 und 15], S. 258 f.

²⁹ Wieland, „Briefe an einen Freund“ [s. Anm. 8], zweiter Brief.

³⁰ Darauf hingewiesen wurde in: Wolfgang Ruf, „Begegnungen in Mannheim“ [s. Anm. 4], S. 157–166 (bes. S. 161 ff.) und Ulrich Mazurwicz, „Wielands Singspieltheorie“ [s. Anm. 10], S. 25–42. Allerdings wurde in beiden Fällen keine detaillierte Librettoanalyse durchgeführt, die das Besondere der Realisation von Wielands Singspieltheorie aufgezeigt hätte, nämlich die in der *Alceste* und in der *Rosemunde* angebrachten, eigens neu entwickelten Szenentypen, die sich offenbar einer großen Beliebtheit erfreut hatten. Die besonders unter dem Aspekt der Empfindsamkeit herausragende Bedeutung der *Alceste* zeigt umfassend Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater* [s. Anm. 10] auf; in seiner Einschätzung der neuen dramatischen Konzeption Wielands werden die aktuellen Entwicklungen, vor allem Norditaliens, allerdings nicht berücksichtigt.

Aspekte einer neuen Dramaturgie

Angesichts der so geäußerten Maxime liegt es nahe, Wieland an seinen eigenen Maßstäben zu messen. Das heißt: Es stellt sich die Frage nach der Faktur der Wielandschen *Alceste*, die eine außerordentliche Aufmerksamkeit erregt hat und zudem sehr erfolgreich war. Zweifelsohne hatte Schweitzers Musik am Erfolg der *Alceste* einen großen Anteil, was grundsätzlich berücksichtigt werden muß.³¹ Die *Alceste* ist ein „Singspiel in fünf Aufzügen“, mit vier singenden Hauptdarstellern: Admet, Alceste, Parthenia (Alcestes Schwester) und Hercules; hinzu kommen noch die stummen Darsteller: die Kinder der Alceste und männliches wie weibliches Hauspersonal. Der Stoff war zu Beginn der siebziger Jahre sehr beliebt, wobei der Wielandschen *Alceste* die Glucksche Vertonung vorausging, gegen die Wieland kritisch Position bezog.

Nach Wielands Vorstellungen legt das Textbuch die Grundlage für die Musik.³² Es liefert also Vorgaben, die der Komponist vertiefen soll oder auch anders deuten kann. Wielands Handlungskonzeption ist tatsächlich übersichtlich, keinesfalls verworren oder mehrsträngig. Alles ist stringent aufeinander bezogen. Im Gegensatz zu jeglicher gut und logisch entwickelten, aber mehrsträngigen Opera seria-Handlung hält sich Wieland an seine eigene Forderung und präsentiert ein einsträngiges Drama. Er betont dies auch in seinen „Briefen an einen Freund über das deutsche Singspiel *Alceste*“:

Auch in diesem Stücke wie in manchem anderen, durfte der große Metastasio nicht zum Muster genommen werden. Mein Plan sollte also ganz einfach seyn: aber eben darum mußten die rührendsten Situationen, die das Sujet anbot, desto sorgfältiger benutzt werden.³³

Struktur der Geschehensabfolge

Alcestes Monolog eröffnet den ersten Aufzug: In ihrer Monologszene erwartet sie die Verheißung des Orakels ob des bevorstehenden Ablebens Admets, die ihr durch den Mund ihrer Schwester Parthenia zuteil wird: Admet kann nur gerettet werden, wenn sich ein anderer für ihn opfert. Alceste faßt unmittelbar den Entschluß, für Admet zu sterben. In einer an eine Rachearie gemahnenden Szene – in einem Gebet an die Götter – bietet sich Alceste als Opfer an. Der Akt besteht aus zwei Szenen.

Der zweite Aufzug ist vergleichsweise unkompliziert: Ein knapper Monolog Admets, der neue Lebenskräfte in sich fühlt, eröffnet ihn. Seine Lebensfreude ernüchtert Parthenia, die ihn zu der bereits vom Tod gezeichneten Alceste führt. An dieser Stelle sieht

³¹ Dies muß in Betracht gezogen werden, auch wenn durch Mozart und einige andere Zeitgenossen Schweitzers andere Urteile verlaubar wurden; die Ursachen hierfür können in einer möglichen Rivalität liegen; auffällig ist in jedem Fall, daß manches der Schweitzerschen Tonsprache sich auch bei Mozart wiederfindet.

³² Anlässlich der Diskussion schreibt Wieland über Schweitzers Musik in den „Briefen an einen Freund über das Deutsche Singspiel *Alceste*“ (erster Brief): „Andere sehen den Dichter bloß als ihren Handlanger an: Er [Schweitzer] als seinen Gebieter. Er weiß zu schweigen, wo der Dichter allein reden muß“.

³³ Wieland, „Briefe an einen Freund“ [s. Anm. 8], zweiter Brief.

Wieland ein Terzett vor, das Alcestes Opferung würdigt. Die Verzweiflung darüber wird geschärft durch die Ankunft der (stummen) Kinder. Alceste nimmt – in einer Arie – rührenden Abschied. Sie stirbt. Parthenia kommentiert die Opfertat. Der Aufzug endet demnach nicht brutal mit dem Tod, sondern ist ethisch und formell gefaßt.³⁴ Dieser Aufzug umfaßt fünf Szenen.

Der dritte Aufzug bringt mit der Ankunft des Hercules, der der Freund Admets ist, einen markanten Einschnitt und ein belebendes Moment. Wieland charakterisiert Hercules etwas grob als beständigen Helden der Tugend. Hercules wundert sich über die Verödung des Palastes, bis Parthenia ihm die Tragödie erklärt. Er beschließt, nach einer merkwürdigen Begegnung mit Admet, für sich, Alceste aus der Unterwelt zurückzuholen. Der Aufzug endet nach drei Szenen mit einer trostreichen Arie des Hercules.

Den vierten Aufzug bestreiten im wesentlichen die Monologe der Parthenia und des Admet. Admet wähnt in einer an den Wahnsinn grenzenden Vision, daß Alceste im Schattenreich den Becher des Vergessens trinkt. Einen solchen Becher hat Parthenia auch ihm vorbereitet, doch Admet lehnt ihn ab. Ein milderndes Duett beschließt den Akt.

Der fünfte Aufzug beginnt mit den Vorbereitungen des Totenopfers (Verbrennung des Leichnams) und dem Gebet für die Toten. Hercules trifft unerwartet und siegesfreudig ein – Alceste harrt noch verschleiert im Gefolge. Als erste darf Parthenia ihre Schwester wiedersehen, dann Admet die Gattin. Ihr Glück ist vollkommen. Dieser Aufzug umfaßt sieben Szenen; er ist handlungsreich, aber ebenfalls einsträngig. Sukzessive versammeln sich alle Darsteller auf der Bühne. Den Abschluß bildet ein Tutti. Ein Ballett fehlt.

Die ästhetische Maxime der gebrochenen Leidenschaft bestimmt das gesamte Drama, wobei die musikalische Umsetzung diesen Aspekt vertieft. Darin blieben Wieland und sein „braver“ Komponist Schweitzer sich selbst treu. Die einzelnen Gefühle oder Affekte werden sorgsam entwickelt und gesteigert, die Rezitative sind sehr knapp. Schweitzer hat entgegen bisheriger ‚Singspielkonzeptionen‘ die Oper ‚durchkomponiert‘, das heißt alle Rezitative sind vertont, mit einer Prävalenz der Obbligati und Accompagnati. Die Ausstattung ist auf wenig beschränkt und damit für ein armes Theater wohlgeeignet; es werden nur wenig differierende Bühnenbilder benötigt:

- I/1: Ein Vorsaal an Alcestens Zimmer
- II/1: Ein Vorsaal an Alcestens Zimmer
- II/2: Das Zimmer der Alceste öffnet sich
- III/1: Ein mit Lorbeerbäumen besetzter Vorhof, und in einiger Entfernung ein Theil des königlichen Palasts auf Dorischen Säulen ruhend
- III/4: Saal des Palasts
- IV/1: Vorsaal

³⁴ Wie sehr das tragische Ende in diesen Jahren als Attraktion empfunden wird, läßt sich an manchen Entwicklungen auf dem Gebiet des Oratoriums ablesen; siehe hierzu Helen Geyer, „Die Sterbeszene im Oratorium des 18. Jahrhunderts“, in: *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert*, hrsg. v. K. Hortschansky (= Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 1), Hamburg-Eisenach 1991, S.195–231, wie auch die entstehende Doktorarbeit von Karl-Traugott Goldbach, *Tragico fine im deutschen Singspiel des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts*, Weimar-Jena; Herrn Goldbach verdanke ich einige Literaturhinweise.

IV/2: Zimmer des Admet

V/1: Haustempel im Palast Admets³⁵

Und trotzdem erklärt dies alles wohl kaum den Erfolg der *Alceste*, denn ihre Faktur ist primitiv. Ganz unrecht scheint Goethe mit seinen Ausfällen nicht gehabt zu haben.

Daß Wieland im Zenit der neuesten Entwicklungen auf dem Gebiet des Musikdramas stand, ist anzunehmen, und trotzdem sind die Szenen, die er einführt, überraschend, zumal in ihrer Dichte und Neuartigkeit. In Abweichung von der Opera seria und eigentlich in Anlehnung an die Tragédie lyrique, in jedem Fall an die klassische Tragödie, erfolgt die Einteilung der Handlung in fünf Akte, mit einer streng und logisch aufgebauten Steigerung hin zum fünften Akt. Diese fünf Akte sind jedoch ungemein dicht angefüllt mit Szenentypen und Anspielungen; so ergibt sich eine merkliche Diskrepanz zwischen dem äußeren Rahmen und seiner reichen Füllung. Auch zu diesem Problem äußerte sich Wieland in den „Briefen an einen Freund über das deutsche Singspiel Alceste“ (zweiter Brief): „Je weniger Reichthum die Composition hat, desto mehr eigenthümliche Grösse oder Schönheit müssen die wenigen Figuren haben, woraus das Gemälde zusammengesetzt ist.“

Der erste Akt bringt als zentrales Moment den Götterschwur der Alceste, eine aufwühlende Arie, die auf Mozart verweist, aber als Typ in der Tradition der Ombra-Arie oder -Szene steht. Parallelen zu Mozarts Arie der Königin der Nacht oder zur Beschwörungsszene des Idomeneo sind evident.³⁶ In seinem zweiten „Brief an einen Freund über das deutsche Singspiel Alceste“ ging Wieland ausführlich auf diesen ersten Akt ein. Er legte die Beweggründe für seine Charakterisierung der Alceste dar; ihre Arie sei mit den feinsten Arien des Metastasio zu vergleichen.

[I/1] [Er ist gefaßt]

Ihr Götter der Hölle,
Ihr furchtbaren Schatten,
O! schonet den Gatten!
Hier bin ich, und stelle
Zum Opfer mich dar.

(Kniend)

Euch weih ich mein Leben!

(Sie erhebt sich wieder)

³⁵ So die Angaben im Textbuch.

³⁶ Noch viel eindeutiger Parallelen zwischen Mozart und Schweitzer lassen sich anhand der für Mannheim komponierten Oper *Rosemunde* ausmachen.

Sie haben's vernommen!

Sie kommen, sie kommen!

Ich höre das Schweben

Der schwarzen Gefieder.

Sie steigen hernieder!

Sie hohlen das Opfer

Zum Todesaltar!

Ihr Götter der Hölle [...]

In der Komposition³⁷ wählt Schweitzer für diese Arie die angemessenen Charakteristika: zunächst die düstere Tonart g-Moll. Die Deklamation pendelt zwischen Gesten der „desperatio“ und des „furor“. Gebrochene Akkorde prägen den Anfang. Dazu kommen weitausgreifende melodische Gesten, Septimen-, Sekund- und Tritonusintervalle sowie Chromatismen, die den melodischen Duktus kennzeichnen. Rezitativische Einsprengsel sorgen für ein Aufbrechen der vertrauten Da capo-Form.

Offenbar traf Schweitzers Vertonung die Vorstellungen Wielands. Er schätzte ihn außerordentlich und verglich ihn mit Pergolesi, Galuppi und Sacchini. Er pries seine Fähigkeit, zu rühren und zu charakterisieren, wie im ersten Brief der „Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel Alceste“ zu lesen ist:

Wie sehr er Mahler und Dichter ist! Wie meisterlich er sich des eignen Charakters seiner Personen bemächtigt, mit welchem Feuer er ihre Leidenschaften, mit welcher Wahrheit, Freiheit und Zärtlichkeit er ihre Empfindungen ausdrückt. Nichts übertrifft die Kunst, womit er jede wichtige Stelle vorbereitet, oder unterstützt, oder vollendet. Aber was ich am meisten an ihm schätze, ist die Weisheit, womit er die Begierde zu schimmern, und den Ohren zu schmeicheln, ja wo es seyn muß, die mechanischen Kunstregeln selbst, der höheren Absicht, auf die Seele zu wirken, aufzuopfern weiß.

Im zweiten Akt steigert Wieland den dramatischen Impetus in der Sterbeszene der Alceste. Er bedient sich dabei eines neuen, „modernen“ Szenentyps:

[II/3]

Weine nicht, du meines Herzens

Abgott! Gönn mir im Scheiden

Noch die süßeste der Freuden,

Daß mein Tod dein Leben ist.

³⁷ Die Partitur (Ms A-Wn) ist faksimiliert herausgegeben: *German Opera 1770–1800*, hrsg. v. Thomas Baumann (= Garland Series, vol. 3), New York, London 1986. Auf dieser Faksimile-Partitur fußen die Notenbeispiele.

Ach! die Größe deines Schmerzens
 Ist das Maß von meinen Leiden.
 Mein Gemahl! O meine Kinder!
 Glaubet nicht, ich fühle minder,
 Weil mein Herz bey euren Leiden
 Seiner eignen Noth vergißt!

Weine nicht, du meines Herzens [...]

(Alceste, durch diese letzte Anstrengung ihrer Kräfte erschöpft, fällt in eine Ohnmacht, aus welcher sie durch die Zuckungen des Todes wieder erweckt wird. Die Kammerfrauen drücken ihren Jammer durch Geberden aus, und zeigen sich geschäftig ihr beyzustehen. [...])

[Alceste] (sterbend)

O Sonnenlicht, o mütterliches Land,
 O Schwester, o Gemahl! – Zum letzten Mahl
 Sieht euch Alceste – Drücke deinen Mund
 An meinen Mund, Admet – ich sterbe – Lebet wohl!
 Geliebte – lebet –

Vorbild für diese Szene ist Klopstocks zeichensetzendes Drama *Der Tod Adams*, das von Gasparo Gozzi für die Bühne in Venedig adaptiert (in das Italienische gebracht), von Pietro Chiari für Baldassare Galuppi ebendort in das Lateinische umgesetzt wurde und schließlich als Oratorium am Ospedale degli Incurabili 1771 erklang.³⁸ Wir befinden uns im venezianischen italienisch-lateinischen Ambiente. Hierbei ist jedoch anzumerken, daß gerade am Hof der Anna Amalia und im Umkreis des Weimarer Hofes diese hochmodernen venezianischen Dichter sofort gelesen und rezipiert wurden, ein Phänomen, dem wir in diesem Rahmen nicht nachspüren können. Fakt ist, daß Wieland sofort den neu ausgebildeten Typus der psychologisierenden Sterbeszene übernahm, der sich auszeichnet durch das Schildern des langsamen, „wildem“ Todes, eines allmählichen Versiegens der Kräfte. Der Sterbende wird minutiös in seinen letzten Lebensmomenten vorgeführt, das äußere Kennzeichen seines Ablebens sind die „Versi spezzati“, die aufgebrochenen Verse, die in der damaligen Zeit noch untypisch im deutschen Singspiel-Libretto waren. Die detaillierte Schilderung des Sterbevorganges, vor allem ausgestattet mit so sensiblen Abschiedsgedanken, verbindet Erkenntnisse der neuentdeckten psychologischen Betrachtung mit den Vorstellungen der Rührung, des Rührenden und damit der Empfindsamkeit. Dies kommt auch musikalisch zum Tragen.

³⁸ Siehe hierzu Wieland, „Versuch“ [s. Anm. 7 und 15], S. 253 und Helen Geyer, „Das venezianische Oratorium“, in: *Analecta Musicologica* 34, Laaber 2003, Kapitel F. II.

10

Cornu *pp*

Flauti *f* *pp*

Fagotti *pf* *a 2* *p* *pp*

Violini *pp* *pp*

Violo *p* *pp*

Alceste

Fondam *smorz*

Wei-ne nicht, wei-ne nicht, du mein-es Her-zens Ab-gott! Wei-ne nicht, wei-ne-

Notenbeispiel 1a: Anton Schweitzer, *Alceste*, „Weine nicht“, T. 10–15

32

Flauti *pp*

Fagotti *pp* *a 2*

Violini *pp*

Violo *pp*

Alceste

Fondam *p*

ist. Wei-ne nicht, wei-ne nicht, daß mein Tod.

Notenbeispiel 1b: Anton Schweitzer, *Alceste*, „Weine nicht“, T. 32–36

45

Corni *pp*

Flauti *p* *smorz.* *pp* *b[♭]*

Fagotti

Violini *p* *smorz.*

Viola *smorz.*

Alceste
Wei-ne nicht, wei-ne nicht, du Ab-gott mei-nes

Fondam. *pp*

Notensbeispiel 1c: Anton Schweitzer, *Alceste*, „Weine nicht“, T. 45–49

69

Corni

Flauti *pp*

Fagotti *pp* *p*

Violini *pp*

Viola *pp*

Alceste
ist, wein-ne nicht, wei-ne nicht, Ab-gott mei-nes Her-zens. Gön-ne mir im

Fondam.

Notensbeispiel 1d: Anton Schweitzer, *Alceste*, „Weine nicht“, T. 69–74

Die *Es*-Dur Arie „Weine nicht, du meines Lebens Abgott“ hat den Charakter einer „desperatio“-Arie. Schweitzer versah sie mit textgemäßen Seufzermotiven (s. Notenbeispiel 1a). Dabei ist die Deklamation keinesfalls fließend, sondern zerrissen durch das atemlos wirkende Wiederholen der Aufforderung „Weine nicht“, jeweils echohaft repetiert von den Flöten. Die meist syllabisch ausgerichtete Deklamation ist durchsetzt von sparsamen Melismen, etwa auf dem Wort „Freuden“. Mit großer Sensibilität leuchtet Schweitzer in jeweils neuen Variationen die einzelnen Textkurse aus, vertieft und akzentuiert dabei nuancenreich die Textaussagen, wobei das rührende Element jeweils eine Steigerung erfährt: durch chromatische Wechselnoten im ersten Vers im zweiten Kursus (T. 32 ff., s. Notenbeispiel 1b) oder durch Dehnungen an der gleichen Textstelle im dritten Kursus (T. 46 ff., s. Notenbeispiel 1c), gepaart mit Orgelpunktremoli oder auch in Kombination mit der Akzentuierung des Wortes „Abgott“ durch einen kühnen Sprung von *b* auf *b*² (T. 72, s. Notenbeispiel 1d). Eine sensible, an chromatischen Tonschritten orientierte Tonsprache vermittelt eine Stimmung, deren lyrische Komponente allein durch die Flöten betont wird. Das Todesmoment selbst erheischt Aufmerksamkeit; es ist als Szene arios und als solche frei gestaltet. Abermals dominieren die beiden Flöten, doch die expressiven Mittel sind erheblich gesteigert. Die Basis bildet *c*-Moll. Die Vorschrift „Mesto“ unterstreicht die Bedeutung des Augenblicks. Der larmoyante Charakter wird betont durch die Wellenlinien der Streicher, die nachschlagenden Figuren der Flöten, das Pizzicato des Generalbasses, zunächst nur auf der zweiten Takthälfte. Alcestes Abschied vollzieht sich im Stil eines Arioso (Adagio-Abschnitt). Die für den Szenentypus typischen Topoi sind angebracht: die nachschlagende, gebrochene Sechzehntel-Figur, das pausendurchsetzte Fundament im Pizzicato und die Haltetöne der Flöten und Streicher. Die Deklamation wirkt prosahaft, fasert zunehmend auf und vermittelt so den Eindruck der Atemlosigkeit.

Die letzten Momente der Alceste gehen mit einer Rückung von *G*⁷-Dur nach *As*-Dur (s. Notenbeispiel 2, T.11 ff., „Lebe wohl, Geliebter“) und mit einem vorübergehenden Tempowechsel (Allegro) einher. Dem folgen *c*-Moll und nach einem unvermittelten Umschlag, verknüpft mit einer bemerkenswerten Gestik, *C*-Dur. Das Stück mündet im Gestus der aufsteigenden chromatischen Quarte im Baß (von *E* nach *A*) in einen *H*⁷-Akkord und endet (mutmaßlich³⁹) in *E*-Dur: Ein merkwürdig widersprüchlicher Schluß, der überrascht und zu denken gibt, denn zu erwarten war wohl anderes.

³⁹ Die Terz ist nicht angegeben.

Flauti

Adagio

Violini

Adagio

p *accolti*
p

Viola

Alto

pizz

Fondam.

O mü - ter li - ches Land, o Schwe - ster, o Ge - mah! Zum letz - ten mal, zum letz - ten mal sicht euch Al -

Allegro

Adagio

Allegro

Adagio

pp

cc - sic.
col arco

pizz

cc - sic. Drük - ke dei - nen Mund auf mei - nen Mund, Ad - met, ich ster - be, Ad -

Allegro

Allegro

p

pp

col arco

pp

met, ich ster - be, le - be wohl, Ge - lieb - ter, le - bet

Parthenia
O die-ser Schmerz zer-reiß die Kam-mer der Ge-dult.

Notenbeispiel 2: Anton Schweitzer, *Alceste*, „Weine nicht“

Im Vergleich zu anderen Szenen dieser Art ist die hier vorgestellte Sterbeszene noch verhältnismäßig knapp bemessen, obgleich Alceste ja schon im ersten Aufzug zu sterben beginnt. (Bei Klopstock – dem großen Vorbild – dauert Adams Sterben übrigens ein ganzes Drama lang; allerdings war das Stück auch nicht für die Bühne, sondern für das stille Lesen gedacht.)

Nachdem der dritte Akt eine gewisse Beruhigung dadurch erfuhr, daß Hercules als Tröster und Helfer auftritt, beginnt der vierte Akt mit zwei großen Monologen, dem der Parthenia und dem des Admet. Dies ist eine damals ungewöhnliche und vielleicht auch spektakuläre Art, einen Akt zu gestalten. Dessen war sich Wieland wohl bewußt, denn er schrieb hierzu im fünften „Brief an einen Freund über das deutsche Singspiel Alceste“:

Der vierte Akt ist vielleicht das was im ganzen Stück das schwerste war. [...] Es ist wahr, zween ziemlich lange Monologen unmittelbar aufeinander sind nicht in der Regel. Aber bedenken Sie – daß ich nur zwoo Personen hatte – daß diese Personen beyde in einem Gemüthszustande sind, wo es natürlich ist, laut zu denken – daß ihre Monologen den Zuhörer interessieren, – und daß meine Alceste ein Singspiel ist [...] Die zwoote Szene dieses vierten Actes [das ist Admets Monolog] ist der Triumph meines Freundes Schweitzer.

Zweifelsohne verdient der Monolog Admets – „der Triumph des Komponisten“ – außerordentliche Aufmerksamkeit, gehört er doch zur Kategorie der Wahnsinns- oder Visionsszenen,⁴⁰ wie sie ebenfalls vornehmlich in Venedig kurz zuvor ausgebildet worden

⁴⁰ Auf die besondere Stellung dieses Monologs verwies Julius Maurer, *Anton Schweitzer als dramatischer Komponist* (= Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, Beihefte II, 11), Leipzig 1912, S. 50 ff.

waren, und zwar abermals durch den Abbate Chiari und durch Komponisten wie Pasquale Anfossi, Baldassare Galuppi und später auch Wolfgang Amadeus Mozart.⁴¹

[IV/2]

O Jugendzeit, o goldne Wonnetage
 Der Liebe, schöner Frühling meines Lebens,
 Wo bist du hin? – Ist's möglich, bin ich der,
 Der einst so glücklich war? So glücklich einst,
 Und itzt so elend! Ohne Grenzen elend,
 Wenn nicht die Hoffnung, bald, Alceste, dir
 Zu folgen, meine Qual erträglich machte.
 Wo bist du? Irrst du schon, geliebter Schatten,
 Um Lethens Ufer? – Ah! Ich seh' sie gehn!
 In trauriger Majestät geht sie allein
 Am dämmernden Gestad; ihr weichen schüchtern
 Die kleinen Seelen aus, sehn mit Erstaunen
 Die Heldin an. – Der schwarze Nachen stößt
 Ans Ufer, nimmt sie ein – Der Schleyer weht
 Um ihren Nacken – O! nach wem, Geliebte,
 Unglückliche, nach wem siehst du so zärtlich
 Dich um? – Ich folge dir, ich komme! –
 Weh mir! Schon hat das Ufer gegenüber
 Sie aufgenommen! Liebreich drängen sich
 Die Schatten um sie her; sie bieten ihr
 Aus Lethens Flut gefüllte Schalen an.
 O hüte dich, Geliebte! Koste nicht
 Von ihrem Zaubertrunke! Ziehe nicht mit ihm
 Ein ewiges Vergessen unsrer Liebe ein.

O flieh, geliebter Schatten, fliehe;
 Ich unterläge dem Gewicht
 Von diesem schrecklichsten der Schmerzen.
 Noch lebt Admet in deinem Herzen:
 Dies ist sein Alles! O entziehe
 Dies einz'ge letzte Gut ihm nicht!

Wieland beschrieb Admets Zustand in jenem besagten fünften Brief in folgender Weise:

Die heftigste Wuth des Schmerzes ist bey Admet nun vorüber; seine Seele hat wieder eine Art von Thätigkeit erlangt; aber noch immer ist Alceste der einzige Gegenstand

⁴¹ Beispielsweise geschah dies in den *Finta Giardiniera*-Opern, die schon auf einen vertrauten Szenentyp abheben, der sich offensichtlich einer gewissen Popularität erfreut hatte.

derselben. [...] [Er] findet nirgends Ruhe, nirgends Trost als in dem Gedanken, daß der Tod selbst seine Liebe nicht vernichten kan. [...] Er glaubt sie zu sehen, er spricht mit ihr, er nimmt Antheil an ihren geringsten Handlungen und Begegnissen – kurz die Phantasie ist izt die wirksamste Kraft seiner Seele, und er überläßt sich ihr desto williger, da ihre süßen Täuschungen ihm zuweilen Augenblicke von Wonne geben [...].

The image displays a musical score for the first ten measures of the piece "O Jugendzeit" by Anton Schweitzer. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for the following instruments: Corni in Es (two staves), Flauti (two staves), Violini (two staves), Violen (two staves), Fagotti (two staves), and Fondamenti (two staves). The piano part is also present. The tempo is marked "Maestoso". Dynamic markings include *f*, *p*, *pp*, and *pp dolce sempre*. The second system continues the piano part with similar dynamic markings.

Notenbeispiel 3a: Anton Schweitzer, *Alceste*, „O Jugendzeit“, T. 1–10

Cornu in Es
 Flauti
 Violini
 Viola
 Admet
 Fagotti

un-glück-lich ist und itzt so e- lend! Oh- ne Gren- zen e- lend! Wenn nicht die
 Hoff- nung bald, Al- ce- ste, dir zu fol- gen, mei- ne Qual er- träg- lich mach- te. Wo bist du? Wo
 hast du? Irst du schon, ge- lieb- ter Schät- ten, an Le- then

f, *ff*, *p*, *pp*, *dolce*

 Notenbeispiel 3b: Anton Schweitzer, *Alceste*, „O Jugendzeit“, T. 25–37

Allegro molto

54

Corn

Fagott

Violini

Viola

Admet

Fondam.
Kontrabasso

59

59

Der Schlei-er weht um ih-ren Nak-ken

Notenbeispiel 3c: Anton Schweitzer, *Alceste*, „O Jugendzeit“, T. 54–62

Musikalisch wird der Monolog in mehrere Abschnitte geteilt; am Ende steht die textlich knappe Arie von zwei mal drei Verszeilen, die nicht im Sinne einer Da capo-Arie vertont sind, sondern einen doppelten Kursus durchlaufen. Es liegt ein Exemplum der Rührung

und Empfindsamkeit vor. Die formale Anlage ist einerseits frei, andererseits streng konstruiert. Einige wesentliche Aspekte seien herausgegriffen.⁴²

Der Monolog beginnt mit einer lyrischen Inventio (s. Notenbeispiel 3a), die sequenziert und der mehrere kontrastierende, aber logisch entwickelte Gedanken folgen. Schweitzer gestaltet offenbar die in Musik umgesetzten Erinnerungen an die schöne Jugendzeit und wählt hierfür *Es*-Dur und einen fast pastoralen Charakter. Damit begegnen wir hier ebenfalls einer wichtigen Zielsetzung Schweitzers, nämlich dem vertiefenden Ausloten des Textes. Es kommt einem Wielands Bemerkung in den Sinn „Wie sehr er Mahler und Dichter ist. [...], mit welchem Feuer er ihre Leidenschaften, mit welcher Wahrheit, Freiheit und Zärtlichkeit er ihre Empfindungen ausdrückt“ (s. o.). – Als ein derart sensibler „Mahler und Dichter“ erweist sich Schweitzer zumal in diesem, seinem „Meisterstück“. Nirgends haben hier die gewählten musikalischen Mittel den Text zu illustrieren. Sie erheben sich vielmehr über den Text und erhöhen ihn durch eigene Ausdrucksdimensionen.

Mit der Reflexion auf den aktuellen Gemütszustand „Und itzt so elend! Ohne Grenzen elend“ erfolgt ein Umschlag von *Es*⁶ nach *H*⁶-Dur mittels der enharmonischen Umdeutung des *Es* in *Dis* (s. Notenbeispiel 3b). Die Wahl von *H*-Dur ist befremdend und überraschend; es ist, als ob das Elend in dieser harmonischen Wendung, gepaart mit Skalenläufen, als irrealer Situation erscheinen wolle. Doch auch diese Atmosphäre der überraschenden Irrealität bricht bei der Vorstellung des Schattenreiches: Im *f*-Moll verbirgt sich bei den Worten „Wo bist du“ (T. 30 ff.) eine versteckte Anspielung auf Glucks *Orfeo*. Doch täuscht die Assoziation, denn Admet will Alceste nicht folgen, um sie zurückzuholen, sondern um bei ihr zu bleiben.

Danach stellt sich Admets Vision ein („Ah! Ich seh sie gehen“, Adagio molto, T. 39 ff.). Sie löst eine atemlose Kleinmotivik aus, eine sprechende Harmoniefolge von *es*-Moll (*F*⁷) über *b*-Moll (und *G*) nach *As*-Dur (T. 50 f.). Als eigenständige musikalische Kleinszene ist die Überfahrt Alcestes im Nachen gestaltet („Der Schleyer weht um ihren Nacken“, Allegro molto) – ein seit dem Beginn der Oper faszinierendes Moment für jegliche operistische Gestaltung. Schweitzer wählt jetzt eine tiefe Lage (s. Notenbeispiel 3c); die Fagotte bestimmen mit den Bässen die Instrumentation; der *As*-Dur-Abschnitt steht im Piano; die Vorschrift „Allegro molto“ verdeutlicht die eilige Überfahrt, die gebrochene Achtelbewegung versinnbildlicht die Wellenbewegung – ein altbewährtes Mittel für die Darstellung von Wasserfahrten. Musikalische Kennzeichen für die Vision der Todesfahrt sind also die Düsternis der Instrumentation und der Wellentopos. Der Text thematisiert den endgültigen Verlust der geliebten Person und damit Admets größte Furcht, denn er weiß im verführerischen Lethetrunk, der Alceste gereicht wird, die Trennung besiegelt, da mit dem Trunk Alceste ihre Erinnerung verlieren wird.

⁴² Auch Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater* [s. Anm. 10] behandelt diesen Monolog ausführlich (er deutet ihn als pures *Accompagnato*-Rezitativ, S. 245 ff.), ohne allerdings die außergewöhnlichen inhärenten musikalischen Bezüge zwischen Admet und Alceste zu thematisieren.

Allegro molto *Aria*
a 2

ihm im ewigen Vergessen unserer Lie-be ein. O flieh! O flieh, ge-lieb-ter Schat-ten, o flieh, ge-lieb-ter Schat-ten, o flieh, o flie - be! Ge-lieb-ter Schat-ten, o flie - be, ge - lieb-ter Schat-ten flie - be, ich un-ter-

pp

Notenbeispiel 4a: Anton Schweitzer, *Alceste*, „O flieh, geliebter Schatten“, T. 1–10

Diese Vorstellung löst die Arie aus, die direkt aus der Szene erwächst und für die Schweitzer eine ungewöhnliche Form, nämlich den doppelten Kursus wählt (s. Noten-

beispiel 4a).⁴³ Wie in der Überfahrt dominieren in der Arie dunkle Klänge im Piano, allerdings ohne Baßfundament; dazu kommt die Klangfarbe der Oboen. Bei Vers 3 machen die Verdichtung des Satzes durch Tremoli und stellenweise chromatische Fortschreitungen im Baß (T. 13 ff.: *c-des-a[!]-b-c-des-d-e*), gekoppelt an das sprechende Intervall des ungewöhnlichen Quartfalls (*des-a*), die Ausweglosigkeit der Situation fühlbar. Admets Verzweiflung drückt sich in der Metaphorik des Unterliegens („Unterliegen dem Gewicht“) aus, eine Metaphorik, die Schweitzer bildhaft umsetzt: die Wiederholung isoliert den Vers und wählt dafür einen fallenden Nonenabstieg im Gesang, der, nur vom Baß gestützt, alleine hervortritt (T. 22 ff.). Eine derartige Isolation zählt ebenfalls zu den Mitteln, die eine hohe Expressionsdichte haben. Außerdem endet in diesem Fall der Abstieg in *b*-Moll, in der Tonart des Schubartschen „Gräbergesangs“.

Notenbeispiel 4b: Anton Schweitzer, *Alceste*, „O flich, geliebter Schatten“, T. 32–41

Der zweite Teil der Arie bildet dazu den denkbar schärfsten Gegensatz (Verse 4–6, *Larghetto*, T. 32 ff., s. Notenbeispiel 4b). Er steht in hoher Lage, statt Oboen spielen jetzt Flöten, zunächst noch ohne Baßfundament. Schweitzer assoziiert damit Lyrik und Lieblichkeit. Der Text läßt Admet eine vielleicht irrealen Möglichkeit des Lebens heraufbeschwören, die Vision, über den Tod hinaus die Verbindung mit der geliebten Gattin zu wahren. Daß sie erhalten bleibt, ist sein Hauptanliegen. Dieser Abschnitt endet mit einer Art melodischen Zusammenbruchs.

Beide Teile werden wiederholt und dabei in ihrer Expressivität verstärkt. Admets Verzweiflung steigert sich zu überwältigenden Gesten; so erdrückt ihn das Gewicht des Schmerzes. Dieser Eindruck wird musikalisch durch den Abstieg um eine Quinte tiefer

⁴³ Immerhin muß man bedenken, daß Schweitzer in der Regel die traditionelle *Da capo*-Form bevorzugte.

als zuvor (insgesamt um eine None, T. 79 ff.) und Gesten zerrissener, auffahrender, übermäßiger Deklamationssprünge (s. Notenbeispiel 4c) vermittelt.

Corn in Es
 Oboe
 Fagott
 Violini
 Violen
 Admet
 Fondam.

schreck - lich - sten der Schrek - ken O flie - he, o flie - he, ich un - ter
 lag dem Ge - wicht von die - sem schreck - lich - sten der Schmer - zen, von die - sem schreck -

pp
f
p
f
pp
ff
Va I
f
ff
f

Notenbeispiel 4c: Anton Schweitzer, *Alceste*, „O flieh, geliebter Schatten“, T. 76–84

112

Oboe

Fagotti

Violini

Viola

Admet

Fondam.

nicht! o ent-zie-he, ge-lieb-ter Schat-ten, ge-lieb-ter Schat-ten, o ent-zie-he dies

117

pp

smorz

pp

smorz

pp

smorz

pp

smorz

pp

smorz

pp

smorz

ein-zi-ge, dies letz-te, dies letz-te Gut ihm nicht!

pp

smorz

Notenbeispiel 4d: Anton Schweitzer, *Alceste*, „O flich, geliebter Schatten“, T. 112–122

Bemerkenswert ist das Ende der Arie, beziehungsweise des lyrischen Teils: Entgegen der fallenden Deklamationsgestik versinkt das Orchester auf *As*, in höchster Lage der

Oboen; es verhaucht mit einem Seufzer und illustriert auf diese Weise das Leben, das Admet führt. Es ist ein Traumgespinnst, das sich auflöst, vielleicht eine Illusion darstellt und vor allem unreal ist (s. Notenbeispiel 4d). Es handelt sich um einen beinahe offenen Schluß, um die Auskomposition einer Agonie, ausgelöst durch den verzweifelten Wunsch, daß das Vergessen nicht stattfinden möge. Dieser offene Schluß erklärt sich nur aus dem Kontext – er findet seine dramaturgische Begründung innerhalb der Gesamtkonzeption, die immerhin eine Rückkehr der Alceste ermöglicht. – Ein Da Capo hätte das Eingeständnis des endgültigen Verlustes impliziert. Mit einer solchen Schlußlösung ist in der Musik virtuell noch eine Verbindung zwischen Leben und Tod ermöglicht, wie sie der Text mit der Vision zu gestalten versucht. Im Bewußtsein Admets ist Alceste „noch nicht tot“. Dies stellt somit eine Analogie zum Moment der Rückkehr Alcestes dar, die sich ereignet, noch bevor ihr Leichnam verbrannt wird.

Der fünfte Akt beginnt mit der Opferungsszene, einem Typus, der ebenfalls zunehmend an Bedeutung gewann. Die folgenden Anspielungen auf die verschleierte Alceste sind im Sinne einer Wiedererkennungsszene zu deuten, die am Ende des Jahrhunderts zahlreich in Erscheinung tritt.⁴⁴ Voll rührender Momente zeigt dieser Aufzug die umfassende Kapazität der Empfindsamkeit und Rührung. Ein Beispiel sei hier zugleich angeführt, das eine gewisse Berühmtheit erlangt hat:

Schweitzer sah sich in dem entscheidenden Moment des 5. Aktes kaum mehr in der Lage weiterzukomponieren. Wieland schilderte dies so:

Er müsse die Komposition aufgeben. Da sei eine Stelle, wo Alceste aus Elysium wieder hervortritt und die Worte spricht

Noch atmet mir aus ewig blühenden Gefilden
der Geist der Unvergänglichkeit entgegen.

Hier müsse ein gewaltiger Übergang stattfinden, der ihm aber unmöglich zu treffen sei. Ich sprach ihm Mut ein, riet ihm die Arie vorerst ganz bei Seite zu legen. [...] Acht Tage darauf kam er mit Sonnenschein im Auge wieder. ‚Ich glaube es gefunden zu haben‘. Wirklich ist es eine der sublimsten Stellen geworden. Der Übergang von *B-Dur* zu *H-Dur* ist überraschend und bei vollem Orchester erschütternd.⁴⁵

Wieland äußert sich dazu noch im zweiten Brief der „Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel Alceste“: „Die psychologische Wahrheit dieser (ihrer) Rede, von der Magie der Musik und von einer lebhaften Action unterstützt, muß, (wie mir dünkt) ganz nothwendig den Grad der Täuschung würken, dessen der Dichter zu seiner Absicht vonnöthen hat.“

⁴⁴ Dies war ein beliebtes Motiv in den französischen Rettungsopern.

⁴⁵ Zitiert nach Karl August Böttiger, *Literarische Zustände und Zeitgenossen*, Leipzig 1838¹, S. 228.

Corni in E

Oboe

Flauto

Fagotti

Violini

Viola

Alceste

Fagotto

Noch at-met mir aus e-wig bli-hen-den Ge - fil - den der Geist der

Corni in E

Oboe

Flauto

Fagotti

Violini

Viola

Alceste

Fagotto

Un - ver - - g ä n g - lich - ken ent - ge - gen. Nochsagtmein Ohr

Notenbeispiel 5: Anton Schweitzer, *Alceste*, „Noch atmet mir aus ewig blühenden Gefilden“

Die Rückkehr der Alceste wurde von Schweitzer also als das Schwierigste empfunden, was er überhaupt zu bewältigen hatte. Obgleich Wieland die geniale Idee Schweitzers in Worte zu fassen versucht, divergiert sie dennoch erheblich von seiner Beschreibung, denn die Eckpunkte sind verschieden (s. Notenbeispiel 5): Das vorangehende Ritornell nimmt seinen Ausgangspunkt von *g*-Moll und *Es*-Dur und bildet darin letztlich die Basis für ein Changieren in dem harmonischen Bereich der Unterwelt, nämlich in *As*-Dur- und *Des*-Dur-Klängen. Unvermittelt ergibt sich die befreiende Rückung nach *H* (als Dominante zu *E*-Dur). In dieser knappen Rückung nach *H* erinnert man sich zugleich an den Monolog Admets, wo das Elend, der „itzt“-Zustand des Verlustes die schrillen *H*-Dur-Skalen ausgelöst hat (als *H*⁶); von hier zieht sich der Bogen noch weiter, nämlich zum unmittelbaren Todesmoment der Alceste, denn ihr Sterben hat – im Sinne des 19. Jahrhunderts – musikalisch eine Art von Verklärung evoziert, nämlich einen außerordentlichen Tonhöhenanstieg bis in jenen *H*-Bereich, der als Dominante zu *E*-Dur fungiert.

Konsequent ist auch die durch *As*-Dur hervorgerufene Assoziation mit der Unterwelt-Vision Admets. Es war eine Vision, die das lebende Band mit der Gattin in der Erinnerung beschwor. Es hatte sich offenbar nicht gelöst, denn es bildet die harmonische Ausgangsbasis für die Rückkehr der Alceste. Der Tod Alcestes und ihre Wiederkehr werden auf diese Weise zumindest musikalisch auf eine irrationale Ebene gehoben. Damit glückte tatsächlich eine subtile Lösung des schwierigen Problems.

Mit seiner *Alceste* hat Schweitzer zugleich die Maßstäbe für jegliche Singspielkomposition, so wie sie bislang am Weimarer Hof zu hören war, verändert. Trotzdem gab es in Weimar zunächst keine weiteren Experimente dieser Art, denn der verheerende Schloßbrand von 1774 setzte einem solchen Bemühen ein Ende. Die Seylersche Truppe zog weg, und zudem ging das Weimarer Theater ab 1776 andere Wege: Es sind durchaus Pfade des Singspiels, zu dem Goethe einige sehr wichtige Beiträge geliefert hatte, wobei er jedoch den Hillerschen Typus bevorzugte. Diese Werke sind nicht – wie es Wielands Ziel war – der Tragödie gleichzusetzen und auch nicht der Opera seria.

Mit *Alceste* fand Wieland folglich eine Konzeption einer noch als Deutsches Singspiel titulierten Deutschen Oper, wie sie dann zwar nicht in Weimar, aber an anderen Orten, wie beispielsweise in Mannheim ihre Fortsetzung fand, auch wenn sich das Sujet änderte. In dieser, der Tragödie angelehnten dramatischen Gestaltung, die allerdings die Intrige und Mehrsträngigkeit vermeidet, sonst aber alle modernen Szenentypen in sich birgt, beeinflussten Wieland und Schweitzer die Ausbildung einer deutschsprachigen Oper, und zwar nicht nach dem Typus der Hillerschen Jagd, des Singspiels Goethes oder der Wiener National- und Vorstadtbühne. Dies geschah im Vorfeld der französischen Revolution und im Zeichen einer zunehmenden Nationalisierung der Kunst. Eine politische Thematik wird schon bald in Nachfolgeopern wie in Ignaz Holzbauers *Günther von Schwarzburg* spürbar.