

Cristina Urchueguía

Allerliebste Ungeheuer

Das deutsche komische Singspiel
1760–1790

Stroemfeld / Nexus

Ich bin also der Meynung, dass die comische Oper, eine sehr reizende Gattung der dramatischen Dichtkunst, und wenn sie ja ein Ungeheuer seyn soll, ein allerliebstes Ungeheuer ist.

L.M.N.

Johann Adam Hiller: Anhang zu den wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend, 12. Stück Leipzig den 18. September 1769, S. 90.

Danke und Merci

Ich habe Vielen zu danken. Zunächst Prof. Dr. Laurenz Lütteken, der nicht nur den Anstoß zu dieser Arbeit gab, sondern auch mit interessierter Geduld den langwierigen und nicht immer zielstrebigem Weg ihrer Entstehung aufmerksam begleitete. Auch Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen war stets ein enthusiastischer und motivierender Zuhörer. Dr. Melanie Wald hat mit wohlwollend kritischem Blick den Text gelesen und wertvolle Anregungen gegeben. Auch alle anderen Kollegen am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich sind keinem Gespräch ausgewichen. Mehr als einmal nahmen bei diesen lockeren Unterhaltungen mit Dr. Ivana Rentsch, Gabi Freiburghaus, Dr. Claudia Heine, Nicola Schneider, Susanne Keller, Marina Sawall und vielen anderen wichtige Ideen Gestalt an. Gabi Freiburghaus, meine Mitarbeiterin am Projekt „Die Triosonate · Catalogue Raisonné“, hat mir monatelang den Rücken frei gehalten. Dies war alles andere als selbstverständlich. Die Arbeit mit den Teilnehmern meines Seminars „Komische Singspiele vor Mozart“ im Frühjahrssemester 2009 an der Universität Bern war genauso wie ihr Engagement sehr inspirierend.

Dem EDV-Beauftragen des Zürcher Instituts Thomas Burg danke ich für die technische Unterstützung bei der Programmierung der Datenbank, die die Erfassung des Repertoires und dessen Handhabung ermöglichte. Frau Dr. Irmtraut Schmid und Herr Dr. Gerhard Schmid haben mir in Weimar bei der Entzifferung der Handschrift von Philipp Christoph Kayser geholfen und erhellende Kommentare beigesteuert. Michaela Kaufmann und Vera Kneubühl wirkten bei der Recherche der musikalischen und textlichen Quellen zu den deutschen Singspielen mit. Marion Juhas, Helmut Graff und KD Wolff haben sich der Mühe unterzogen, den Text Korrektur zu lesen.

Ich danke Dr. Urs Fischer für die unkomplizierte Bereitstellung von den Beständen der Musiksammlung der Zentralbibliothek in Zürich. Schließlich bin ich der Klassik Stiftung Weimar zu Dank verpflichtet. Ein dreimonatiges Stipendium gab mir die Gelegenheit, intensiv im Goethe-Schiller-Archiv und in der Anna Amalia Bibliothek zu forschen.

Inhalt

Einleitung

Das Komische im deutschsprachigen Musiktheater der
frühen Goethezeit 9

Deutsches Theater und komisches Singspiel 1760–1790 15

Versuch einer Standortbestimmung 15

Die Germanistik als Leitdisziplin der Theater- und Singspiel-
forschung: Chancen und Probleme 19

Musik, Gebärde und Tanz: Die Grenzen des germanistischen
Gesichtsfelds 26

Weiche und harte Grenzen: Theatergenres und Fachdisziplinen 33

Fremdes und Eigenes 42

Beginn mit Hindernissen 68

Der komische Krieg, oder: Der Teufel ist los 76

„Neue und gute Stücke“: Angebot und Markt für Opernnoten im 18. Jahr-
hundert 99

Fallbeispiele 103

Opernforschung jenseits von Mozart? 133

Immer Schwierigkeiten mit dem Komischen 138

Einheit in der Mannigfaltigkeit: Trennendes und Verbindendes
im deutschsprachigen Raum 149

Ausblick 156

Skizze zu einem Panoramabild mit einer Anleitung zur Ortsbegehung 159

Zur Quellenlage 129

Zahlen und Fakten 166

Rehabilitation des Begriffs Singspiel 177

Inhalt

Die Sprachen auf der Musikbühne	202
Die Import-Oper: von der Übersetzung zum Musikalienhandel	222
Die Genres der deutschen Musikbühne	233
Heiß geliebt: komisches Musiktheater	267

Musikalische Komik im Singspiel der Spätaufklärung 273

Gründungsmythos mit Schönheitsfehlern	274
Das Singspiel und die Theorien des Komischen im 18. Jahrhundert	287
Aus dem Vollen schöpfen: Kriterien für die Werkauswahl	303
Gesang: Singend erzählen, oder die Romanze	308
Singend sprechen: Das Rezitativ und die komische deutsche Bühne	318
Scherz, List und Rache als Experimentierfeld für das deutsche komische Rezitativ	321
Zwei Grünschnäbel gingen aus, die Oper zu erobern	327
Eine Oper nimmt Gestalt an	330
Im Laboratorium des deutschen Opernrezitativs	340
Theater und Oper im Singspiel	351

Schluß

Das Ende der Kindheit	361
-----------------------	-----

Anhang: Tabellen und Statistiken	369
Auswahlbibliographie	399

CD-Anhang

CD-Anhang 1: Dokumente und Noten
CD-Anhang 2: Katalog und Register
CD-Anhang 3: Bibliographie

Einleitung

Das Komische im deutschsprachigen Musiktheater der frühen Goethezeit

Die Beschäftigung mit dem komischen Singspiel des 18. Jahrhunderts ergab sich nicht von selbst, sondern als notwendiger Umweg. Am Anfang dieser Arbeit standen ein fast vergessener Komponist und ein übermächtiger Textdichter. Ein Berg von musikalischen Quellen, Dokumenten, Briefen und Kommentaren zur gleichzeitigen Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte von *Scherz, List und Rache*, einer Gemeinschaftsproduktion von Philipp Christoph Kayser, den niemand kennt, und Johann Wolfgang von Goethe, den jeder zu kennen glaubt, bot die Gelegenheit, einen Blick in ihre literarisch-musikalische Werkstatt zu werfen. Das nahezu vollständige Entstehungsmaterial von *Scherz, List und Rache* war zwar ein phantastischer Ausgangspunkt, um die Entstehung dieses Werkes zu rekonstruieren, trotzdem blieben diese Quellen eine Frage schuldig, die naheliegender nicht sein könnte: Warum wurde dieses Werk nie aufgeführt? Doch die Fußnote, in der die ästhetischen und musikdramaturgischen Rahmenbedingungen, innerhalb derer dieses deutsche Intermezzo steht, skizziert werden sollten, verselbständigte sich und wuchs. Teils weil grundsätzliche Fragen zum Theaterwesen und zum Singspiel vor Mozart noch nicht erforscht waren, zum Teil aber auch, weil mich das Insistieren Goethes und Kayzers auf dem komischen Charakter des Werkes auf die ideengeschichtlichen und gattungsmäßigen Voraussetzungen für die komische musikalische Schreibart neugierig machte. Nicht nur die musikalische und theatralische Bedeutung des komischen Singspiels galt es daher zu ergründen, sondern auch den Stellenwert des Musikalisch-Komischen als Ausdrucksform, als Gattung und als Denkweise.

Ist aber ein Witz auf Erklärung angewiesen, so hat er nicht nur seinen Zweck verfehlt, er verdient zudem die Bezeichnung Witz nicht mehr.

Der Kommentar verbannt ihn aus der Gattung. Daher ist ein Schreiben über Komisches immer eine zweischneidige Angelegenheit: Die Bemühung um Erkenntnis wird als potentiell feindselige, zersetzende Annäherung wahrgenommen, die das Objekt denaturiert. Die Wirkung des Komischen, so will man es, soll unmittelbar, geradezu körperlich sein und eben nicht kommentierungsbedürftig. In letzterem Fall handelt es sich um einen gescheiterten und daher auch peinlichen Versuch, der der Kommentierung allein schon deshalb nicht wert ist, weil er sie erfordert. Dabei gehört das Komische zu jenen Konstanten menschlicher Sinngestaltung, die man gern mit dem Epitheton ‚anthropologisch‘ belegt. Auch die Musik als Kulturtechnik und Ausdrucksform zählt man zu eben diesen ‚anthropologischen‘ Konstanten. So liegt die Verknüpfung von Musik und Komik nahe, scheinen doch beide dem Menschen, seit er denkfähig ist und sich zu artikulieren vermag, zur Verfügung gestanden zu haben. In der Musik entfaltet sich das Komische sowohl in stilistischen und idiomatischen Wendungen und Färbungen als auch als Konstituens gattungsspezifischer Merkmale, doch immer innerhalb historisch, soziologisch, ästhetisch oder mentalitätsgeschichtlich determinierter Kontexte.

Für eine Betrachtung musikalischer Komik stellt das deutsche komische Singspiel im 18. Jahrhundert aus mehreren Gründen ein hervorragendes Beispiel dar. Es entstand wie aus dem Nichts Mitte der 1760er Jahre und entfaltete sich mit außerordentlicher Vitalität. Seine Verbreitung gleicht einem Flächenbrand, der binnen kürzester Zeit den gesamten deutschsprachigen Raum erfaßte und das Repertoire dank seiner Aufnahme in die Spielpläne der Wanderbühnen bis in die entferntesten Winkel transportierte. Diese Entwicklung fand aber aus der Perspektive der Operngeschichte gewissermaßen auf einem Nebengleis statt. Die Tatsache nämlich, daß das komische Singspiel nicht primär als Pendant zur Oper entstand, sondern vielmehr als Bereicherung des Angebots auf der Theaterbühne, spielt für das ästhetische und historische Verständnis des Genres eine nicht zu unterschätzende Rolle. Der Verbindung mit den deutschen Wanderbühnen verdankt das Singspiel nicht nur seine Beweglichkeit sondern auch die Aufmerksamkeit, die es sowohl beim Publikum als auch bei der theatralischen und literarischen Presse genoß. Daraus ergaben sich aber auch Wechselbeziehungen, Abhängigkeiten und ästhetische Bedürfnisse, die das Potential des komischen Singspiels, sinnhaft mit Musik auf der Bühne zu agieren, vor besondere Herausforderungen stellte. Das komische Singspiel mußte sich dem Urteil eines Publikums stellen, das für seine Rekreation nicht auf Singspiele angewiesen war: Ein

Lustspiel oder ein Schauspiel, die beide auch mit Musik garniert werden konnten, hätten es auch getan. Die Konkurrenz zu den Gattungen des Sprechtheaters lag näher als die zur Oper. Bis 1790 gelang es aber dem komischen Singspiel zum unverzichtbaren Bestandteil der Theaterbühne zu werden. Es stellt sich natürlich die Frage nach dem Wie.

Daß das deutschsprachige Musiktheater in der Zeit nach dem Siebenjährigen Krieg intensiv auf komische Elemente setzt, lässt sich unschwer feststellen, auch wenn diese Feststellung ihrerseits nur unter musikhistoriographisch erschwerten Bedingungen geäußert werden kann. Das Korpus an Werken, die sich unter der Bezeichnung „Musiktheater“ subsumieren lassen, bildete nämlich weder eine geschlossene Stilrichtung noch eine sauber abgrenzbare musikalische oder literarische Gattung heraus. In einer Zeit, in der Sprechtheater und Musiktheater intensiv miteinander kommunizierten, kann mit grobmaschigen Gattungsklassifikationen nur Unheil angerichtet werden. Daher bot sich eine Gattungsgeschichte als Matrix für diese Arbeit nicht an. Es soll nicht darum gehen, die Geschichte des komischen Singspiels zu erzählen, sondern darum, seinen Platz im musikalischen und theatralischen Leben zu suchen und zu beschreiben. Wenn man bedenkt, daß das komische Singspiel ein Genre ist, das nicht auf einen bestehenden Bedarf von musikalischem Theater reagierte, sondern umgekehrt diesen Bedarf an einem Ort schuf, der kein nennenswertes musiktheatralisches Repertoire kannte, muß diese Suche mit der Rekonstruktion der künstlerischen, historischen und pragmatischen Bedingungen beginnen, in die das Genre hineinwuchs und die es damit auch gestaltete. Dieser Standortbestimmung ist das erste Kapitel der Arbeit gewidmet.

Die Beschreibung des Lebenslaufs des komischen Singspiels erfordert eine Erweiterung des Blickwinkels auf die Gesamtheit jener musikalischen Phänomene, in deren Umfeld sich das Singspiel etablierte. Es wird daher im zweiten Kapitel der Frage nachgegangen, welchen Platz das komische Singspiel im Kontext aller anderen Gattungen der Musikbühne einnahm. Dieses Panoramabild des Musiktheaters im deutschsprachigen Raum stellt einen Versuch dar, die tatsächliche Bedeutung des komischen Singspiels anhand des Repertoires einerseits und den nachgewiesenen Aufführungen andererseits zu eruieren und mit allen anderen Genres auf der Bühne zu vergleichen. Besonderes Augenmerk ist den Übersetzungen und Bearbeitungen von Werken aus dem Französischen und Italienischen gewidmet, da diese die Grundlage für den Aufbau des gespielten Repertoires und für die Herstellung neuer deut-

scher Werke darstellt. Direkte Übernahme, Übersetzung, Umformung und Neuschöpfung sind einige der Strategien, durch die der unersättliche Hunger des Publikums der deutschsprachigen Bühne nach neuen Stoffen und Werken gestillt wurde.

Das Repertoire des deutschen komischen Singspiels ist beträchtlich und seine Wirkung auf die Zeit läßt sich anhand zahlreicher Aufführungsnachweise, Kritiken, Rezensionen, Kommentare und subsidiärer Phänomene wie etwa dem Musikalienhandel nachspüren. Die Musik der meisten nachgewiesenen Singspiele aber ist verloren bzw. nicht auffindbar. Über zwei Drittel der Werke kennen wir nur aus den Textbüchern, manchmal wissen wir auch nur von deren Existenz. Die Erhaltenen sind bis auf eine Handvoll dem heutigen Publikum nicht bekannt. Spätestens um die Mitte des 19. Jahrhunderts verschwanden sie aus den Spielplänen auf Nimmerwiedersehen. Editionen oder Aufnahmen haben Seltenheitswert. Es handelt sich um ein Repertoire, das von der Theaterpraxis des 19. Jahrhunderts hinter sich gelassen wurde und von der Opernbühne des 20. und 21. Jahrhunderts, wenn überhaupt, dann nur sporadisch wieder ausgegraben worden ist. Manches Jubiläum gab den Anstoß zur einer Wiederaufnahme einzelner Preziosen, die dann aber wieder in Vergessenheit versanken. Wohlgemerkt, einige wenige Ausnahmen bestätigen die Regel, und diese Ausnahmen interessieren nicht als Vertreter einer versunkenen Zeit und eines bestimmten musiktheatralischen Stils, sondern als Teile des Gesamtwerkes prominenter Komponisten wie Ernst Wilhelm Wolf, Georg Benda oder Carl Ditters von Dittersdorf.

Wer lacht, denkt nicht, seine Fähigkeit der kritischen Durchdringung ist außer Kraft gesetzt. Dies ist eine auch von den Zeitgenossen häufig geäußerte Kritik am komischen Singspiel und an Komik im Allgemeinen. Diese plakative Opposition zwischen Verstand und Komik stellt eine beliebte Denkfigur dar, die, so könnte man meinen, Komik in einer auf Vernunft und Verstand fixierten Epoche wie der Aufklärung zur Nebensache degradieren oder gänzlich verurteilen sollte. Obwohl dieser Gemeinplatz in zeitgenössischen Periodika, in Kritiken, in Vorberichten und Einleitungen immer wieder zu finden ist, wurde das Komische von der Spätaufklärung als Mittel der Erkenntnis, der Erfindung und der Mitteilung ausdrücklich rehabilitiert. Zwar tendierte die Theater- und Musikkritik stets dazu, ernste Genres zu bevorzugen, die Rehabilitation des Komischen schuf dem Singspiel gewollt oder ungewollt ein neues ästhetisches und anthropologisches Fundament.

Daß Musik in der Lage ist, für sich genommen komisch zu sein, ist evident, selbst wenn man den Grund für die komische Wirkung nicht im Einzelnen isolieren kann. Das Dispositiv des komischen Singspiels, das Handlung und Verstrickungen mittels Sprache vermitteln kann und sich in den Dialogen derselben Methoden des Theaters bedient, um komische Effekte zu erreichen, war nicht unbedingt auf musikalische Komik angewiesen, um unterhaltsam zu sein. Die Zeitgenossen nahmen aber den komischen musikalischen Ton deutlich wahr. Es gilt also abschließend zu untersuchen, ob es eine spezifische Ausprägung musikalischer Komik im Singspiel gab, die sich sowohl vom Theater als auch von der Oper unterscheiden läßt.

Dieses Merkmal, dem das komische Singspiel vermutlich auch seine Beliebtheit verdankt, kann uns Hinweise darüber geben, inwiefern und wie das Singspiel des 18. Jahrhunderts auf die Musikästhetik, auf die Kompositionspraxis und auf Musikdramaturgie gewirkt hat und wie es später nachwirkte. Anders formuliert, es geht um die Frage nach dem spezifischen musikalischen Beitrag, den das komische Singspiel im 18. Jahrhundert geleistet hat, weil es komisch war.

Deutsches Theater und komisches Singspiel

1760–1790

Versuch einer Standortbestimmung

Wenn man über deutsches Musiktheater in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts spricht, so spricht man über Theater. Nicht, daß es dem deutschsprachigen Musiktheater an Alleinstellungsmerkmalen fehlte, doch sind die Verbindungen zum Sprechtheater so dicht, die Schnittmengen so groß, daß es sowohl in ästhetischer als auch in pragmatischer Hinsicht nicht sinnvoll oder gar möglich erscheint, das Musiktheater als vom Theater isoliertes Phänomen zu betrachten. Diese Voraussetzung ist nicht nur hinreichend, sie ist für die Betrachtung des Singspiels notwendig und wird auch durch den logischen Umkehrschluß bestätigt: Deutschsprachiges Theater läßt sich im 18. Jahrhundert nur unter Berücksichtigung des Musiktheaters verstehen.

Mit der bloßen Erwähnung dieser Tatsache oder mit einem Seitenblick ist es nicht getan. Im Gattungssystem des Theaters erfüllt das Musiktheater, sowohl die ernsten wie die komischen Genres des Singspiels, verschiedene Funktionen, die es zuweilen als Konkurrenten, zuweilen als Ergänzung anderer Bühnengattungen positionieren. Daher zwingt die Frage nach seinem Sitz im Leben zwischen 1760 und 1790 zur Bestimmung der dem komischen Singspiel zugeordneten und von ihm eingenommenen Funktionsstelle im System des Theaters der Zeit. Die Betrachtung des Phänomens aus der kulturhistorischen Vogelperspektive zwingt ferner zur Ausweitung des relevanten Zusammenhangs über die Grenzen des deutschsprachigen Raums. Das deutsche Musiktheater ist aufgrund seiner Partizipation an und Nachbarschaft zu unterschiedlichen musikdramaturgischen Traditionen anderer Sprach- und Kulturgemeinschaften in spezifischer Weise an der kreativen Rezeption fremder Texte und dramaturgischer Konzepte beteiligt. So bieten sich neben

der spezifisch musikdramaturgischen noch zwei ergänzende Perspektiven für die kulturelle Verankerung und Analyse des Singspiels an: zum einen der Blickwinkel von der Theaterbühne, zum anderen die Kontextualisierung im Komplex der Übernahme fremdsprachiger Texte, Stoffe und Einflüsse. Über das Wie, also über die spezifischen Formen, Beweggründe und den besonderen Beitrag, den das komische Singspiel für beide Aspekte der deutschsprachigen Kulturpraxis geleistet hat, kann nur eine differenzierte Auswertung der Verhältnisse auf der Bühne Auskunft geben.

Es gilt also zu fragen: Wo steht das komische Singspiel im Theaterleben, wie zeigt es sich in bezug auf die anderen deutschsprachigen musiktheatralischen Gattungen und wie stellt es sich in der Gegenüberstellung zur Importware aus anderen Kulturkreisen, vornehmlich aus Frankreich und Italien, dar? Wüßten wir beispielsweise, wieviele Stücke komponiert, wo und wann sie aufgeführt und in welcher Weise sie rezipiert wurden, und könnten wir diese Zahlen mit denen anderer relevanter Genres auf der Bühne vergleichen, so stünden uns quantitative Indizien zur Verfügung, um solide historische Urteile zu formulieren. Diese Herangehensweise ist reizvoll, kann aber, wie wir später sehen werden, nur ansatzweise gelingen.¹ Zwar verleiten die Fülle an Information und die Genauigkeit der Angaben in den erhaltenen Quellen unwillkürlich dazu, das Bild der tatsächlichen Zustände in allen Einzelheiten rekonstruieren zu wollen, folgendes Beispiel beweist jedoch, daß der Anspruch auf Vollständigkeit illusorisch ist:

Wir erfahren aus diesem Theaterzettel, was die Truppe unter der Prinzipalschaft von Konrad Ernst Ackermann gespielt hat, das genaue Datum und den Wochentag der Aufführung, die Anfangszeit der Vorstellung „präcise um halb 6 Uhr“, sogar die handelnden Personen. Der Ort – *Nicolinis Pantomimisches Theater* am Burgplatze – war der braunschweigischen Bevölkerung allgemein bekannt, daher erscheint er nicht auf der Ankündigung.² Das Ereignis wird in prägnanter Weise gegenwärtig. Zugleich erhalten wir aber auch eine Menge entmutigender Halbinformation. Wir wissen nicht, wessen pantomimisches Ballett unter dem Titel *Von Fischern* aufgeführt wurde. Oder ist Fischer gar ein Eigenname? Von der „neuen Operette“, die wechselweise mit deutschen oder französi-

1 Siehe S. 159.

2 Dieses Theater wurde von Philipp Nicolini geführt. Vgl. zu Nicolini den Artikel von Hermann Arthur Lier. In: *Allgemeine Deutsche Biographie* Bd. 23, S. 632–635.

Heute, Montags den 27. August 1764.

Wird

Die Ackermannsche Gesellschaft
Deutscher Schauspieler

Aufführen :

S a n u f,

Eine Tragödie des Hrn. Prof. Joh. Elias Schlägel,
In Versen und fünf Akten.

P e r s o n e n :

Canuz, König von Dännemarck, England, Norwegen, und einem Theil von Schweden. Estriebe, dessen Schwester. Gumbde, ihre Vertraute.	Ulfo, Estriethens Gemahl. Saquin, Kriegsbediente des Canuz. Godewin, Godschalk, Prinz der Sclaven.
---	--

Hierauf folget:

Die Widersprecherin,

Eine Comödie des Herrn du Fresnoy in einem Akt.
Aus dem Französischen übersezt.

P e r s o n e n :

Herr von Gutzleben. Frau von Gutzleben. Jakulein Amalia, ihre Tochter. Herr von Kgunhard, ihr Liebhaber.	Herr von Steinreich, ein anderer Liebhaber der Fräulein Amalia. Michel, Gärtner des Herrn von Gutzleben.
---	---

Zum Beschluß

Ein neues Pantomimisches Ballet
Von Fischern.

NB. Diese Woche werden die letzten Deutschen Comödien,
und wechselsweise Französische Comödie, Pastorale,
und eine neue Operette aufgeführt.

Der Anfang ist præcise um halb 6 Uhr.

Abb. 1. Theaterzettel der Ackermannschen Truppe vom 27. August 1764 in Braunschweig

schen „Comödien“ und anderen Bühnenstücken gespielt wurde, fehlt in den erhaltenen Archivalien jede Spur.³ Der Anspruch auf Vollständigkeit wird von eben denselben Quellen vereitelt, die den Wunsch nach einer

³ Zu den bekannten Spielplänen der Ackermannschen Truppe siehe Eichhorn 1965, S. 219–273.

vollständigen Erfassung heraufbeschwören. Dieser Theaterzettel weist auf genauso viele Lücken hin, wie er Antworten gibt.

Die Halbinformation ist in aller Regel ein Indiz für Quellen- bzw. Informationsverluste, zu deren Umfang es selten sachdienliche Hinweise gibt. Im Fall der Ackermanschen Truppe dehnt sich die Lücke exponentiell aus, wenn man den größeren Zusammenhang zu überblicken versucht. Etwa 3000 Tage dürfte nach Eichhorn die Ackermansche Truppe zwischen 1753 und Dezember 1771 in 40 Städten, an 44 Schaubühnen gespielt haben, nur für 1040 davon kann das Repertoire mittels erhaltener Theaterzettel und Spielpläne rekonstruiert werden.⁴ Nur ein Drittel des Repertoires ist uns bekannt, doch kann dieses Verhältnis nicht als Richtwert für andere Bühnen oder Truppen angenommen werden, denn in den meisten Fällen fehlen uns die nötigen Vergleichswerte. Die Genauigkeit der erhaltenen Quellen, die wir als Segen begrüßen, wird dann zum Verhängnis, wenn sie keine Alternativen zuläßt. Der Anspruch an die Quellen wird dermaßen gehoben, daß eine geringere Informationsdichte andere Quellen für aussagefähige Erhebungen und für statistische Belange vollkommen unbrauchbar macht.

Ob relevante Informationen zur deutschen Bühne im 18. Jahrhundert in den Quellen, sei es in Theaterzetteln, Tagebüchern, Journalen oder ähnlichen Schriftzeugnissen, erhalten sind oder auch nicht, scheint in hohem Maße vom Zufall abhängig zu sein, und es ist ebenfalls zufällig oder zumindest nicht erklärbar, ob und wenn ja warum erhaltene Quellen einer wissenschaftlichen Auswertung unterzogen wurden oder nicht. Zu vermuten ist, daß der Zahn der Zeit gerade den ephemeren Erscheinungen des Theaterlebens, den Wanderbühnen und den kurzlebigen Theatereinrichtungen stärker zugesetzt hat, während stabile Bühnen in größeren Städten von den identitätsstiftenden Maßnahmen und den Archivierungsmöglichkeiten profitieren, die sich in politisch und kulturell starken Milieus von allein ergeben. Historisch bedeutende Städte generierten ihre Stadtchronisten, und das Theaterleben gehört von sich aus zum Stadtbild dazu. Die Wandertruppen, die, wie ihr Name schon sagt, keiner Stadt zugehörten, obschon sie zuweilen längere Perioden an einer Stadt spielten, konnten ausschließlich auf ein zufälliges Interesse hoffen, um in den Annalen zu erscheinen. Die Grundlagenforschung über das Bühnenleben im deutschen Sprachraum wird schon lange nicht mehr als Priorität betrachtet, so daß man bis heute auf die Ergebnisse relativ be-

4 Eichhorn 1965, S. 219, S. 223.

tagter Studien angewiesen ist. Jüngere Publikationen zum Thema haben Ausnahmecharakter.⁵

*Die Germanistik als Leitdisziplin der Theater- und Singspielforschung:
Chancen und Probleme*

Die Forschung zur deutschsprachigen Theaterbühne des 18. Jahrhunderts speist sich aus verschiedenen Disziplinen. Zuvorderst hat sich die Germanistik und eine zunächst als Teilaspekt der Germanistik verstandene Theaterwissenschaft dieses Themas angenommen. Dazu kommen noch Impulse aus der Regionalforschung.⁶ Ihre Blüte erlebte sie zwischen 1880 und 1940, verlor danach aber schlagartig an Schwung, das Interesse an Tatsachenermittlung erlosch, nur eine kleine Auswahl von Preziosen aus dem Repertoire entfalteten genug Attraktivität um sich im umkämpften Feld der Forschung zu behaupten. In den Jahrzehnten ihrer Blütezeit wurde die Erforschung der deutschsprachigen Bühne des 18. Jahrhunderts jedoch mit beeindruckender Intensität und Zielsicherheit, aber auch mit einem offensichtlichen Willen zur Systematisierung vorangetrieben: In rascher Folge erschienen wichtige Ergebnisse nicht nur als vereinzelte Monographien, sondern auch in spezialisierten Reihen gebündelt. Zu erwähnen sind besonders die von Berthold Litzmann initiierte und zum größten Teil herausgegebene Reihe *Theatergeschichtliche Forschungen*, die zwischen 1891 und 1942 erschien, sowie die von Carl Nissen 1928 gegründete Reihe *Die Schaubühne*. 1988 erschien der 72. und letzte Band der Serie.⁷ In beiden Reihen stehen die Erforschung der Wandertruppen, der tatsächlich gespielten Repertoires und wichtiger Persönlichkeiten wie Prinzipale, Schauspieler, Bühnenbildner oder Kritiker im Mittelpunkt. Man findet aber auch einschlägige Studien zur Stoffgeschichte, zu dramaturgischen Strategien, zu besonderen Phänomenen der Schaubühne wie Marionetten- oder Kindertheater und zu internationalen Theatertraditionen. Auch die Oper wurde als Teil der

5 Eine willkommene Ausnahme stellt Christoph Meixners Studie zum Regensburger Musiktheater dar. Siehe: Meixner 2008, bes. Anhang 2 und Anhang 3, S. 493–552.

6 Siehe: Walter 1898.

7 Die Reihe *Theatergeschichtliche Forschungen* umfaßt 46 Bde. Die bereits erwähnte Studie von Eichhorn 1965 bildet in bezug auf die empirische Theaterforschung gewissermaßen das Schlußlicht.

deutschen Bühne von der Theaterwissenschaft berücksichtigt.⁸ Erst Sybille Maurer-Schmoock faßte in ihrer Überblicksarbeit zum deutschen Theater im 18. Jahrhundert die Fülle an zuweilen sehr speziellen und wenig vernetzten Informationen zusammen, ihre Arbeit von 1982 gilt heute noch als Standardwerk, das die Theaterbühne des 18. Jahrhunderts als kulturelles Arbeitsumfeld nach ihren Determinanten und ihrer Zweckbestimmung ergründet.⁹

Dieser Ausprägung der Theaterforschung haftete in der Germanistik das *hautgoût* des Empirischen und Positivistischen an. Deren faktische Erkenntnisse wurden zwar gern kommentarlos zitiert, besser gesagt, als gegeben vorausgesetzt, die Schlußfolgerungen, die sich aus dem Befund ergeben, hat aber die Mutterdisziplin nicht vollumfänglich gezogen und folglich auch nicht berücksichtigen können. Mit Abschätzigkeit tut man dieser Forschungsrichtung jedoch angesichts der breiten Palette an Themen und Ansätzen, die allein schon in den beiden oben erwähnten Reihen behandelt werden, und angesichts der Qualität und Fülle an Fakten, die sie zum Teil aus entlegensten Quellen erschloß, Unrecht. Die Ergebnisse der Grundlagenforschung zu verschiedenen Orten, Persönlichkeiten, Bühnengepflogenheiten, technischen und dramaturgischen Einzelheiten, von der Gestaltung der Aktschlüsse bis zur Bühnenbeleuchtung haben sich trotz ihres Rufs bisher als Standard bewährt und bieten das Fundament für jede Annäherung an das Thema. Nimmt man ihre Anregungen und empirischen Ergebnisse ernst, so zeigt sich deutlich, daß die Gewichtung in der Forschung zum Theaterrepertoire in keinem Verhältnis zu der Bedeutung der Werke bzw. Genres in der Praxis steht. Eklatant wird das Mißverhältnis bei der Behandlung des Lieblingskindes der Germanisten, des Trauerspiels, das, verglichen mit seiner tatsächlichen Bedeutung auf der Bühne, unverhältnismäßig viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat. Prägnant wird diese These von Reinhart Meyer vertreten und mit einer präzedenzlosen Fülle von Zahlen belegt:

Besonders kraß wird die Disproportion zwischen wissenschaftlichem Interesse und historischer Bedeutung von Dramen in den [17]90er Jahren, in denen die Oper die Bühnen des gesamten Reichsgebiets beherrschte, während von literaturwissenschaftlicher Seite noch nicht einmal ein monographischer Überblick über die in dieser Zeit entstandenen Libretti angefertigt wurde, von einer verlässlichen biblio-

8 Siehe etwa: Brockpähler 1964 und Skraup 1951.

9 Siehe: Maurer-Schmoock 1982.

graphischen Erfassung des Textmaterials ganz zu schweigen. Dagegen wandte sie ihr besonderes Augenmerk dem Trauerspiel zu, das schon in den [17]80er Jahren nur noch geringe Bedeutung für das deutsche Theater hatte.¹⁰

Die zahlenmäßig dominierenden Genres wie Lustspiel, Schauspiel, Musiktheater, Ballett und Pantomime sind, milde ausgedrückt, unterrepräsentiert. Und auch innerhalb jener Genres, denen besondere Beachtung geschenkt wurde, konzentriert sich die Aufmerksamkeit auf einen schmalen Kanon, dem paradigmatischer Wert zugestanden wird. Was Kleists *Zerbrochener Krug* oder Lessings *Minna von Barnhelm* für das Lustspiel, sind Schillers *Kabale und Liebe* oder Lessings *Emilia Galotti* und *Miß Sara Sampson* für das bürgerliche Trauerspiel.¹¹

Diese Asymmetrie folgt einer leicht durchschaubaren Gesetzmäßigkeit, die das Theater auf seine autonome Textstruktur zu reduzieren versucht. Begünstigt wurden Genres, die sich durch ästhetische Strukturdichte und Textlastigkeit auszeichnen, solche, deren Gehalt auch jenseits der Kontingenzen der Aufführungssituation und der ephemeren Bühnenpräsenz Bestand hat. Je entscheidender das *hic et nunc* der Bühne für den spezifischen Charakter eines Genres ist, je mehr dieses die Bedeutung des Textes für den Gesamteindruck relativiert, desto geringer wog es in der Forschung. Jene Genres, die sich nicht dem Primat des Textes unterwerfen, die auf Effekte, auf die Vergegenwärtigung auf der Bühne und auf andere sinnliche Ausdrucksformen angewiesen sind, sei es Musik, Spiellust, Situationskomik, Improvisation oder Choreographie, also Lustspiel, Musiktheater, Pantomime und Ballett hatten es schwerer. Es ist kein Zufall, daß sich die Librettologie zunächst darum bemühte, aus einem Libretto einen gewöhnlichen Text zu machen, und die Oper gleich mit unter den Text-Begriff subsumierte.¹² Zwar beruft sich die Literaturwissenschaft auf einen strukturalistischen und in sich differenzierten Begriff von Textualität, doch müssen dem in dieser Weise erweiterten Textbegriff auch holistische Analysemethoden zur Seite gestellt werden, um den Text aus dem Zugehörigkeitsbereich von Sprache und Buchstabe zu entlassen. Lessings Aufforderung, keine Urteile über das Theater „an-

10 Siehe: Meyer 1985, S. 27–76, hier S. 27.

11 Zum Trauerspiel siehe Mönch 1983, S. 2. Auf die Bedeutung des Dramas als Genre mit spezifischen Eigenschaften weist Wolfgang Lukas hin. Siehe: Lukas 2005. Zum Lustspiel: Hinck 1977a und Hinck 1977b.

12 Siehe etwa: Gier 1986, Gier 1998, Kaindl 1995.

ders als vor dem Theater“ zu fällen, läßt sich in der Retrospektive nicht ohne den Rekurs auf eine umfassende Kombination breitgefächerter Methoden umsetzen, die jenseits der Komfortzone des Literaturwissenschaftlers angesiedelt sind.¹³

Allen theoretischen Spitzfindigkeiten zum Trotz hat das deutschsprachige Musiktheater des 18. Jahrhunderts in jüngster Zeit ihre wortmächtigsten Befürworter gerade in der Germanistik gefunden, was den Zwittergenres zwischen Musik- und Sprechtheater wie den Melodramen zu einer nachhaltigen Aufwertung verholfen hat, aber nicht nur diesen.¹⁴ Die redlichen Bemühungen, das deutschsprachige Musiktheater als Objekt eigenen Rechts im Zuständigkeitsbereich literaturwissenschaftlicher Forschung zu etablieren, haben zwar die Klagen über die mangelnde Bereitschaft zur gleichberechtigten Berücksichtigung von deutschsprachigen Libretti bis heute nicht hinfällig machen können, wir verdanken ihnen aber fundamentale Impulse, auch wenn manche Weiche einer nachträglichen Feinabstimmung, Justierung oder gar Umstellung bedarf. Zwei Publikationen verdienen an dieser Stelle besondere Erwähnung: Einerseits Jörg Krämers Standardwerk von 1998, das die literarischen, ästhetischen und anthropologischen Qualitäten des Musiktheaters für die Literaturwissenschaft prägnant erschlossen hat, andererseits Reinhart Meyers umfassende Bibliographie sämtlicher Textbücher aus dem 18. Jahrhundert, die eine empfindliche Lücke geschlossen hat.¹⁵ Die Musikwissenschaft kann noch keine Ergebnisse auf diesem Niveau vorweisen. Daß sich die bisher vollständigste Liste deutschsprachiger Musiktheaterwerke zwischen 1760 und 1800 im Anhang einer germanistischen Publikation verbirgt, nämlich in der oben erwähnten Monographie von Krämer, spricht Bände.¹⁶ Eine musikwis-

13 Brief von Lessing an Tobias Philipp Freiherr von Gebler, vom 25. Oktober 1772, zitiert aus: Maurer-Schmook 1982, S. VII.

14 Bis heute gilt eine germanistische Arbeit als Standardwerk der Erforschung dieses Genres. Siehe: Schimpf 1988.

15 Siehe: Krämer 1998 und *Bibl. dramatica*. Erhellend sind auch die Beiträge von Bodo Plachta, die gebündelt in seiner Monographie: *Ein „Tyrann der Schaubühne“? Stationen und Positionen einer literatur- und kulturkritischen Debatte über Oper und Operntext im 18. Jahrhundert*. Berlin [Weidler] 2003. (Plachta 2003) erschienen. Siehe auch: Jahn/Plachta 1997, Plachta 1993, 1997 und 2000. Plachta betont die Unverzichtbarkeit von Libretti für die Germanistik und plädiert emphatisch für eine literaturwissenschaftlich fundierte Editions- und Kommentierungsbemühung um deutschsprachige Textbücher des 17.–18. Jahrhunderts.

16 Krämer 1998, Verzeichnis aufgeführter deutscher Musiktheater-Werke 1760–1800, S. 778–855.

senschaftliche Durchdringung dieses überwältigenden Bestandes, dies nimmt nicht Wunder, steht noch aus, so daß der bis heute vorherrschenden literarästhetischen Analyse nur eine vergleichsweise rudimentäre musikästhetische Betrachtung, sei es als Korrektiv oder als Bestätigung, gegenübergestellt werden kann.

Dies führt zu einer spürbaren Schiefelage in der Verteilung der Aufgaben und Themen, so daß Fragestellungen und Methoden häufig an der Eigendynamik und der Realität der Musikbühne bzw. der Bühne im Allgemeinen vorbeischnappen. Überblickt man die Forschungslage, so entsteht leicht der Eindruck, Johann Wolfgang Goethe gehöre zu den wichtigsten Textdichtern von Singspielen der Epoche. Kein Autor hat so viele Kommentare, Analysen und Monographien inspiriert.¹⁷ Daß er eine ganze Reihe interessanter Beiträge zum Singspiel geleistet hat, die auch von den Komponisten angenommen wurden, steht außer Frage. Doch so hoch willkommen und bereichernd die gewichtigen Beiträge zu Goethe auch sein mögen, wäre man dankbar, wenn man auch für jene zeitgenössischen Kollegen, die an vorderster Front, auf Tuchfühlung mit dem professionellen Theater federführend wirkten, wie Christian Felix Weiße, Johann Friedrich Wilhelm Gotter, Gustav Friedrich Wilhelm Großmann oder Daniel Schiebeler, nicht nur mit Studien aus dem ausgehenden 19. Jahrhundert vorlieb nehmen müßte oder bei jedem trivialen Detail auf die Quellen angewiesen wäre. Die bisher einzige Monographie zu Schiebeler wurde 1909 als Dissertation publiziert.¹⁸ Rudolf Schlösser widmete Gotter einen Artikel und eine Monographie, die bis heute ohne Nachfolge geblieben sind.¹⁹ Großmann wurde in erster Linie als privilegierter Zeitzeuge und Organisator untersucht, vor allem die Dokumente seines Lebens und seiner Tätigkeit sind Gegenstand des Interesses gewesen. Eine zusammenhängende Studie fehlt noch.²⁰ Hilfreich sind diese Studien allemal, nicht nur in Ermangelung neuerer, aber die Einbindung in gegenwärtige Diskussionszusammenhänge stünde den Gegenständen sehr gut zu Gesicht.

Wurde Weißes Beitrag zur sächsischen Aufklärung – unübersehbar in seiner Funktion als Mitherausgeber der *Neuen Bibliothek der schönen Wis-*

17 Eine umfassende Bibliographie liefert Hartmann 2004; auch Krämer widmete Goethes Libretti in seiner Monographie ein Kapitel, Krämer 1998, S. 465–538. Zuletzt sei noch Braitto 2002 erwähnt.

18 Schmidtman 1909.

19 Siehe: Schlösser 1893 und 1894.

20 Siehe: Maurer 1990 und Großmann Briefe 1 und 2.

senschaften und freyen Künste – jüngst von Mentalitätsgeschichte und Kulturwissenschaft gewürdigt, so gehören alle anderen Textdichter immer noch zur ungeliebten Phalanx der Klein-, Neben- und Zwischenmeister, deren Behandlung stets von den wiederkehrenden Jubiläumsfeiern für die Großmeister von der Agenda ferngehalten werden.²¹ Sie bleiben ein Thema für den Spezialisten. Teils unangemessene Prämissen, die schon bei der Erforschung des Sprechtheaters problematisch sind, wurden der Bemühung um das Musiktheater gleichsam inokuliert und prägten ihre Grundtendenzen. Dies betrifft nicht nur die Wahl der Themen und *dramatis personæ*, sondern auch allgemeine typologische Idiosynkrasien.

Die historiographische Stelle des Trauerspiels übernimmt im Musiktheater das ernste Genre, wahlweise in seiner durchkomponierten Form oder in seiner melodramatischen Ausprägung besetzt es den Fokus der Betrachtung.²² Die ernste Oper und das Melodram können, müssen aber nicht in eine sie umklammernde Geschichte des Singspiels eingebettet sein, die nach einem Mäander um Goethes Beitrag in Mozarts deutsche Singspiele mündet. Eine seltsame Paradoxie trennt und verbindet Mozart und Goethe. Als Goethe 1785 mehrmals Aufführungen von Mozarts *Entführung aus dem Serail* auf dem Weimarer Theater besuchte, verging ihm der Appetit am Singspiel und an seinem langjährig gehegten Traum, zusammen mit seinem Freund, dem Komponisten Philipp Christoph Kayser „auf alle teutsche Opern Theater Anschläge machen“.²³ Es sollte noch einige Jahre dauern, bis die Zusammenarbeit am letzten gemeinsamen Projekt *Scherz, List und Rache* endgültig aufgegeben wurde. Der Zusammenhang zwischen Goethes Gesinnungsänderung und der Begegnung mit Mozart steht außer Frage, auch wenn sich die Entscheidung zum Abbruch des Projektes einige Jahre hinauszögerte und es keine Selbstaussagen Goethes gibt, die den kausalen Zusammenhang eindeutig beweisen. Goethe hielt noch während der gesamten Italienreise entschieden am Projekt fest, ließ Kayser nach Rom nachreisen und dort an der Partitur weiterarbeiten, wollte Kayser sogar als potentiellen Nachfolger Ernst Wilhelm Wolfs nach Weimar mitnehmen. Erst nach der gemeinsamen

21 Die einzige bisher erschienene Biographie Weißes stammt aus dem Jahr 1880: Minor 1880. Weißes Wirkung als Multiplikator aufklärerischen Gedankenguts wurde zum Gegenstand eines Sammelbandes, siehe: Löffler 2006. Die Bedeutung der *Neuen Bibliothek* wird auch im größeren Zusammenhang betrachtet, siehe: Klingenberg 2001 und Klingenberg 2006.

22 Siehe zum Melodrama Schimpf 1988.

23 Brief von Goethe an Philipp Christoph Kayser vom 4. Dezember 1785. Zitiert aus: Goethe FA, Abt. II, Bd. 2, S. 610.

Ankunft in Weimar 1787 kam es zu einer Veränderung ihrer Beziehung, die schließlich zum Versanden des gemeinsamen Opernprojekts führte.²⁴ Die Inkompatibilität von Kaysers zurückhaltendem Naturell mit der Weimarer Hofetikette dürfte dabei ein Grund für seinen Rückzug aus Weimar gewesen sein, nicht aber für den Abbruch des Projektes. Wie der Beginn des Projektes, das auf die Initiative von Goethe zurückging, war auch dessen Ende Goethes Entscheidung.

In Krämers Monographie werden diese Schritte mustergültig vorgeführt. In seinen Werkanalysen beginnt er bei Hillers und Weißes *Die Jagd*, behandelt dann drei ernste Werke, eine Oper – Schweitzers und Wielands *Alceste* – und zwei Melodramen – Johann Gottfried Herders und Johann Christoph Friedrich Bachs *Brutus* und Friedrich Ludwig Bendas und Johann Friderich Wilhelm Gotters *Medea* – und geht dann auf Mozarts und Stephanies *Die Entführung aus dem Serail* ein. Es folgt ein Kapitel zu Goethe, den Abschluß und Höhepunkt der Werkbetrachtungen macht Mozarts und Schikaneders *Die Zauberflöte*. Der Schritt von Goethe zu Mozart vollzieht sich als plötzlicher Übergang von einer literarischen zu einer musikalischen Singspielgeschichte, als wäre die musikalische Vorgeschichte für das Verständnis von Mozarts Werken nicht oder kaum von Belang.²⁵ In den Etappen davor bleibt der spezifisch musikalische oder musikdramaturgische Charakter des Singspiels unterbelichtet. Als defizitär gebrandmarkt wird es tendenziell auf die Schlagworte Einfachheit und Volkstümlichkeit reduziert. In seiner sozialgeschichtlichen und anthropologischen Betrachtung kann der Beitrag jenes Genres, der nicht nur auf der Bühne dominant, sondern hinsichtlich der musikalischen Profilierung des Singspiels wegweisend war, nur bruchstückhaft vermittelt werden. Mozarts Beitrag wird ins Ereignishafte entrückt, und erneut müssen wir bedauern, daß keine Zusammenarbeit zwischen Mozart und Goethe zustande kommen konnte.

24 Siehe S. 327. Auch: Urchueguía 2012.

25 In Krämers Inhaltsverzeichnis wird bei allen behandelten Werken zunächst der Textdichter und dann der Komponist angegeben, nur im Fall der *Entführung aus dem Serail* fehlt im Inhaltsverzeichnis die Erwähnung des Textdichters, dafür werden keine Komponisten für die Werke Goethes angegeben. Selbstverständlich wird die Information nachgeliefert, dennoch zeigt sich an diesem Detail eine eindeutige Hierarchisierung in der Beziehung zwischen Dichter und Musiker, die den ungenannten Autor als Mitgestalter der ästhetischen, dramatischen und poetischen Form unterschlägt. Siehe: Krämer 1988, S. VI.