

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 30 (2006)

Heft: [1]

Artikel: Anthropologie und ästhetische Selbstreflexion : Aspekte des Strukturwandels in deutschsprachigen Singspiel- und Opernlibretti zwischen ca. 1750 und 1800

Autor: Lukas, Wolfgang

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-868972>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 02.05.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ANTHROPOLOGIE UND ÄSTHETISCHE SELBSTREFLEXION
 Aspekte des Strukturwandels in deutschsprachigen
 Singspiel- und Opernlibretti zwischen ca. 1750 und 1800

VON WOLFGANG LUKAS

Trotz wichtiger neuerer Studien zum deutschsprachigen Musiktheater¹ führt die Librettistik in der germanistischen Forschung nach wie vor ein Schattendasein. Das ist besonders problematisch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wo Singspiel und Oper nicht nur neben dem Sprechtheater existieren, sondern dieses an Popularität bei weitem übertreffen und im deutschsprachigen Raum zur beliebtesten Bühnengattung avancieren.² Der Ruch der Minderwertigkeit, der diesen Stücken – d.h. den Texten – zu Recht oder zu Unrecht anhaftet, enthebt den Literarhistoriker nicht der Notwendigkeit, sie zur Kenntnis zu nehmen und zu untersuchen; und so manches Stück offenbart bei näherer Betrachtung durchaus seinen Reiz. In den folgenden Ausführungen werden die „Wege zur Klassik“ aus literaturwissenschaftlicher Perspektive betrachtet, indem einige wichtige Etappen der deutschsprachigen Singspiel- und Opernproduktion in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts skizziert werden, wobei der Akzent auf das Problem der epochalen Neubegründung des deutschsprachigen Musiktheaters und die damit verknüpfte konstitutive Dimension der ästhetischen Autoreflexivität gelegt wird. Gegenstand meiner Überlegungen sind also ausschließlich *Texte*, und das bedeutet auch: meine Sicht ist notwendig einseitig, da sie der ergänzenden Betrachtung aus musikwissenschaftlicher Perspektive bedarf.

1. *Der Kampf des frühaufklärerischen Rationalismus gegen die spätbarocke Oper*

Zunächst sei der historische Kontext kurz in Erinnerung gerufen, der zu erklären vermag, warum es um die Jahrhundertmitte einer Neubegründung des Musiktheaters überhaupt bedurfte. Nach einer Blütezeit der Oper und speziell auch der deutschsprachigen Opernproduktion im letzten Drittel des 17. und ersten Drittel des 18. Jahrhunderts, für die u. a. (aber nicht nur) die Hamburger Oper (1678–1738) exemplarisch stehen mag, kommt es ab dem dritten Jahrzehnt bekanntlich zum Niedergang dieser Gattung: Zwischen

¹ Für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts sei genannt: Bernhard Jahn, *Die Sinne und die Oper: Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680–1740)*, Tübingen 2005; für die 2. Hälfte: Jörg Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung*, 2 Bde., Tübingen 1998.

² Siehe Reinhart Meyer „Der Anteil des Singspiels und der Oper am Repertoire der deutschen Bühnen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert*, hg. von der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert der Gesamthochschule Wuppertal, Heidelberg 1981, 27–76.

ca. 720 und 1740 datieren in zahlreichen Städten und Höfen besonders Nord- und Mitteldeutschlands die letzten Aufführungen von Opern dieser Art.

Die Gründe für diesen Niedergang sind vielschichtig und sollen hier nicht näher untersucht werden. Im vorliegenden Zusammenhang seien lediglich zwei genannt: zum einen die zunehmende Orientierung der deutschen Höfe an der italienischen Oper, zum anderen ein umfassender kollektiver Geschmackswandel, der sich in genau jenen Jahren vollzieht. Der Zeitraum zwischen 1720 und 1740 markiert im deutschsprachigen Raum den eigentlichen Beginn der Aufklärung, die sowohl in theoretischen Diskursen als auch in der schönen Literatur neue Werte und normative Vorstellungen formuliert und mit dem Anspruch antritt, sämtliche sozial relevanten Bereiche und kulturellen Setzungen – Politik, Religion, Recht, Moral, Kunst – zu reformieren.

Einer der bedeutenden Agenten dieser Wandlung speziell im Bereich der Bühne, dem eine zentrale Rolle bei der Propagierung der neuen aufklärerischen Werte und Normen zufällt, ist bekanntlich der Leipziger Gelehrte und Dichter Johann Christoph Gottsched. Er bekämpft drei zu Beginn des 18. Jahrhunderts populäre Bühnengattungen: die sog. Haupt- und Staatsaktionen, die derben Possen und Farcen (in der Tradition der *commedia dell'arte*) sowie die Oper in ihrer spätbarocken Ausprägung. Letztere ist mit der Harlekinade eng verschwistert: Nach 1700 wird zunehmend auch von Musikern Klage über den unvermeidlichen Harlekin in der Oper geführt.³ Gottscheds Hauptkritikpunkte betreffen: erstens die Nichterfüllung der neuen Norm der Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit – und zwar nicht nur im Sinne des Auftretens von heidnischen Göttern, Masken oder Zauberern, sondern durch die Gattungskonvention des Singens als solchem; zweitens den Primat der Musik über die Sprache und drittens die mangelnde moraldidaktische Instrumentalisierbarkeit einer rein auf Unterhaltung anstatt auch auf Belehrung zielenden Gattung.⁴

All diese Kritiken finden sich in fiktionalisierter Form thematisiert in Gottscheds Übersetzung und Bearbeitung von Charles de Saint-Evremonds satirischer Komödie *Les Opéra* (1676 entstanden, 1705 posthum erstpubliziert), die er unter dem Titel *Die Opern* 1741 im zweiten Band der von ihm herausgegebenen normativen Mustersammlung *Die Deutsche Schaubühne* veröffentlicht.⁵ Saint-Evremond appliziert den Topos der neuzeitlichen Kritik an gefährlicher,

und eines Dornes der 18. Jahrhunderts für die u. a. aber nicht nur die Hauptgattung der 17. Jahrhunderts suchen mag, kommt es ab dann diesen fiktionalisierter Form thematisiert in Gottscheds

³ Siehe u. a. die Kritik von Barthold Feind, *Deutsche Gedichte, bestehend in musicalischen Schauspielen [...]*. Stade 1708, zit. in: Hans Michael Schletterer, *Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit*, Augsburg 1863, Repr. Hildesheim 1975, 87.

⁴ Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*. Anderer Besonderer Theil. Das XII. Capitel. Von Opern oder Singspielen, in: *Ausgewählte Werke*, hg. v. Joachim und Brigitte Birke, 6. Bd./2. Teil, Berlin 1973, 365ff.

⁵ Charles de Saint-Evremond, *Les Opéra*. Edition présentée, établie et annotée par Robert Finch et Eugène Joliat, Genf 1979 (= Repr. der posth. Erstausgabe London 1705: *Œuvres meslées*, tome second); Johann Chr. Gottsched, *Die Deutsche Schaubühne [...]*, Zweyter Theil, Leipzig 1741, Repr. Stuttgart 1972, 77–162.

weil dem rationalistischen Realitätsbegriff nicht mehr genügender Literatur, wie etwa den Ritterromanen, auf die Oper, indem er einen Fall von Wahnsinn aufgrund von exzessiver Opernrezeption in Szene setzt: Die Ratstochter Critotine, ein weiblicher Don Quijote, substituiert die Alltagsrealität durch die fiktive Opernrealität, die gesprochene ungebundene Prosa durch gesungene Verse.⁶ Gottscheds Bearbeitung dieses Stücks beschränkt sich nicht nur auf die kongeniale Transposition in das norddeutsche Milieu einer Lübecker Ratsfamilie mit Referenz auf die Hamburger Oper, sondern weist darüber hinaus deutliche Akzentverschiebungen in Richtung einer spezifisch aufklärerischen Perspektive auf. So wird zum einen die Figur des Theologen Millaut durch den Advokaten Mühlmann ersetzt, so dass der pathologische Fall innerhalb des Stücks nicht mehr aus einer weltlichen (Medizin) *und* geistlichen (Theologie), sondern aus rein weltlicher Perspektive (Medizin und Jurisprudenz) diskutiert wird. Zum anderen verknüpft Gottsched die textinterne Diskussion des in der Opernwelt waltenden heidnischen Polytheismus mit dem Problem des „Wunderbaren“, einer Zentralkategorie der frühaufklärerischen poetologischen Debatte (insbesondere im Literaturstreit mit den „Schweizern“), sowie mit einer Kritik an der Amoral der Opernstoffe – beide Kategorien spielen im barock-klassizistischen französischen Original noch keine Rolle.⁷

1742, in der 3. Auflage der *Critischen Dichtkunst*, kann Gottsched den Niedergang der Oper in Hamburg und an anderen Orten mit Genugtuung konstatieren:

Das leipziger Operntheater ist seit vielen Jahren eingegangen, und das hamburgische hat gleichfalls nur neulich aufgehöret. Das braunschweigische liegt in den letzten Zügen, und es steht dahin, ob es jemals recht wieder in Flor kömmt. Auch in Halle und Weißenfels hat es vormals Operbühnen gegeben, andrer kleinen fürstlichen Höfe zu geschweigen; die aber alle allmählich ein Ende genommen haben. Dieses zeigt mir den zunehmenden guten Geschmack unsrer Landesleute, wozu ich ihnen Glück wünsche.⁸

So korrekt diese Feststellung ist, so sehr ist sie andererseits Ausdruck eines normativen Wunschdenkens Gottscheds: Wie sich der Harlekin bekanntlich keineswegs ganz von der Bühne hat vertreiben lassen – zumal nicht im süddeutsch-österreichischen Raum, allen voran in Wien, wo die Tradition des

⁶ Siehe Cristina Urchueguía: „La ópera en alemania ¿una ‚quijotada‘? La figura de Don Quijote en la crítica operística alemana de la ilustración“, erscheint in: *Anales Cervantinos* (2007).

⁷ Vgl. besonders die zentrale Szene II,4, die Gottsched um annähernd die Hälfte erweitert und mit zahlreichen polemisch-satirischen Bezugnahmen auf die Hamburger Oper und Zitaten aus einschlägigen Stücken versehen hat. Diesbezüglich sind die Ausführungen von Urchueguía, „La ópera en alemania“, wie Anm. 6, die eine bruchlose Kontinuität vom Barock zur Frühaufklärung suggeriert, nicht ganz korrekt.

⁸ Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, wie Anm. 4, 378.

burlesken Stegreiftheaters sehr mächtig war⁹ –, so hat es, auch im nord- und mitteldeutschen Raum, keine vollständige Unterbrechung des deutschsprachigen Musiktheaters gegeben, wie denn generell das reine Sprechtheater erst eine historisch spätere Erfindung ist.¹⁰

2. *Die Neubegründung des deutschsprachigen Musiktheaters im Zeichen des Emotionalismus (ca. 1750–1770)*

2.1. Die anthropologische Neulegitimation im theoretischen Diskurs

Die Neubegründung des deutschsprachigen Musiktheaters nach der Jahrhundertmitte ist mit den Namen Christian Felix Weiße (1726–1804) und Johann Adam Hiller (1728–1804) verknüpft. Von Neubegründung muss gesprochen werden, weil keinerlei Fortschreibung oder Wiederanknüpfung an die barocke Tradition stattfindet: Die empfindsamen Singspiele haben mit den barocken „Singe-Spielen“ eines Reinhard Keiser nichts zu tun, sondern sie definieren sich gerade in Opposition zu diesen. Der Impuls für einen Neuanfang kommt aus England, in Gestalt der sog. *ballad operas*, die auch auf dem Kontinent Erfolg hatten. Eine gewisse Bedeutung erlangt für Deutschland das Stück von Charles Coffey, *The Devil to Pay, or: The Wives Metamorphosed*. Nach zwei nur mäßig erfolgreichen Versuchen, dieses Stück auf die deutsche Bühne zu bringen – 1743 in Berlin und 1752 in Leipzig gegen den heftigen Protest des Gottsched-Kreises –, wird der dritte Versuch 1766 unter Heinrich Koch, Prinzipal einer der bedeutendsten Wanderbühnen, zum großen Erfolg und zum Startschuss für eine neue Singspieltradition.¹¹ In der Übersetzung von Christian Felix Weiße und der Vertonung von Johann Adam Hiller markieren *Die verwandelten Weiber, oder Der Teufel ist los* den Beginn einer knapp zehnjährigen sehr fruchtbaren Zusammenarbeit des Dichters und des Kompo-

⁹ Siehe hierzu Reinhart Meyer, „Hanswurst und Harlekin oder: Der Narr als Gattungsschöpfer. Versuch einer Analyse des komischen Spiels in den Staatsaktionen des Musik- und Sprechtheaters im 17. und 18. Jahrhundert“, in: Roland Krebs/Jean-Marie Valentin (Hgg.): *Théâtre, nation & société en Allemagne au XVIIIe siècle*, Nancy 1980, 13–39; Beatrix Müller-Kampel, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*, Paderborn etc. 2003, sowie die nach wie vor sehr lesenswerte „Einführung“ von Otto Rommel zu dem von ihm herausgegebenen Band *Die Maschinenkomödie*, Leipzig 1935 (= Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen. Reihe Barock. Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater. Hg. v. O. Rommel), Repr. Darmstadt 1974, 5–70.

¹⁰ Vgl. die zahlreichen Formen der Verbindung von Dramatik und Musik wie u. a. Kompositionen von Ouvertüren, Chören und Zwischenaktmusiken für Dramen: Meyer, „Hanswurst“, wie Anm. 9, 21 ff.

¹¹ Hierzu ausführlich Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, wie Anm. 1, Bd. 1, 9ff., 131 ff., 618f.

nisten, die sich in acht Singspielen niedergeschlagen hat, die unter der Gattungsbezeichnung „komische Opern“¹² erscheinen.

Das Auftauchen des neuen Singspiels ist ein Beleg für die extreme Dynamik einer Epoche, der der Wandel als Programm systemimmanent eingeschrieben ist. Denn Niedergang wie Neubegründung des Musiktheaters erfolgen aus denselben aufklärerischen Prämissen und einer konstanten Antiposition zur höfisch-barocken Oper. Doch die neue Akzeptanz des Singspiels nach der Jahrhundertmitte ist unmittelbar an die interne Fortentwicklung der Aufklärung von ihrer frühen *rationalistischen* zur *emotionalistischen* Phase gebunden, die in der Literaturwissenschaft unter dem Namen „Empfindsamkeit“ figuriert. Die theoretische Neulegitimation des Singspiels erfolgt über den neuen anthropologischen und ästhetischen Diskurs, der sich im deutschsprachigen Raum seit den 1740er Jahren formiert und zu einer umfassenden Aufwertung der sog. „niedereren Seelenvermögen“ (*facultates inferiores*) führt, die im System der aufklärerischen Vermögenspsychologie nach Christian Wolff die sinnliche Seite des Menschen in einer weiten Bedeutung bezeichnen und sowohl die äußeren Sinne, die Einbildungskraft und Phantasie als auch die Affekte und Leidenschaften umfassen.¹³ In diesem frühen anthropologischen Diskurs erlangt die Musik ihre spezielle Bedeutung als ein Medium, das unmittelbar auf die menschliche Empfindung und die Sinne wirke, ohne Umweg über den Verstand – in der Formulierung Hillers in seiner Abhandlung *Von der Nachahmung der Natur in der Musik* (1755):

Der *Verstand* beschäftigt sich mit Bildern oder Ideen, das *Herz* mit Empfindungen. Jedes hat seine besondere Art sich aus zu drücken. Der Verstand hat die *Sprache* als ein Hilfsmittel [...]. Das Herz ist einfältiger; ein *Ton*, ein Seufzer ist ihm genug, eine ganze Leidenschaft aus zu drücken. [...] Ein Ton also, von dem Gefühl des Herzens erzeugt, ist das Gefühl selbst. Es wird so gleich dafür erkannt, und gelangt *unmittelbar und ohne Umschweif* zu dem Herzen [...]. Die Empfindungen also in ihrer einfältigsten und natürlichsten Gestalt, nur durch Töne ausgedrückt, sind der erste Grund der Musik.¹⁴

Der Musik gelingt damit etwas, was tendenziell auch die dichterische Sprache im Rahmen der wirkungsästhetischen Poetik der Epoche anstrebt: nämlich

¹² Als Übersetzung der französischen Bezeichnung „opéra comique“. Siehe Thomas Betzwieser, „Zwischen Kinder- und Nationaltheater: die Rezeption der Opéra-comique in Deutschland (1760–1780)“, in: Erika Fischer-Lichte und Jörg Schönert (Hgg.), *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, Göttingen 1999, 245–264.

¹³ Hierzu Gabriele Dürbeck, *Einbildungskraft und Aufklärung. Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750*, Tübingen 1998 und Carsten Zelle (Hg.), „Vernünftige Ärzte“. *Hallesche Psychomediziner und die Anfänge der Anthropologie in der deutschsprachigen Frühaufklärung*, Tübingen 2001.

¹⁴ Johann Adam Hiller, „Abhandlung von der Nachahmung der Natur in der Musik“, in: F. W. Marburg (Hg.): *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, 1. Bd., 6. Stck., Berlin 1755, Repr. Hildesheim 1970, 514f., 530 (Hervorh. WL).

eine unmittelbare und lebendige Erkenntnis beim Rezipienten zu erzeugen.¹⁵ Auf der Basis dieser Eigenschaft der Musik können ihr dann sogar therapeutische Wirkungen zugesprochen werden.¹⁶

Das Optimum, so Hiller, stelle die Vereinigung von Vokal- und Instrumentalmusik dar, mit expliziter Wendung gegen Gottsched: „Wie fürchterlich klingt es, wenn man die Oper für das ungereimteste Werk, das der menschliche Verstand jemals erfunden, ausgeben höret!“¹⁷ Zwar kommt Hiller in Bezug auf die Musik inhaltlich zur entgegengesetzten Wertung, er verlässt indes den Rahmen des von Gottsched vorgegebenen normativen Kriteriums der Wahrscheinlichkeit nicht, sondern füllt es nur emotionalistisch auf, wenn er sich zum Zweck der Legitimation darauf beruft, dass es *anthropologische Grundsituationen* gebe, in denen der Mensch natürlicherweise singe, was die ideale Eignung der Musik für das Theater beweise – erst Christoph Martin Wieland wird 1775 in Erinnerung rufen, dass es sich beim Gesang zunächst um eine pure Gattungskonvention handelt:¹⁸

Kommt man nun nicht natürlicher Weise auf die Gedanken, daß die Situationen, in denen der Mensch maschinenmäßig und durch Instinct auf Gesang verfällt, auch diejenigen sind, bey denen sich die Musik, als *theatralische Nachahmung*, am besten anwenden läßt? Sollte ihr Ausdruck dadurch nicht am meisten natürlich und wahr werden?¹⁹

Eine hervorgehobene Grundsituation dieser Art ist der Zustand der zärtlichen Rührung: Gemäß dem empfindsamen Programm als temperiertes Gefühl konzipiert, im Gegensatz zum leidenschaftlichen Affekt und unter Rekurs auf die „Zärtlichkeit“, das zentrale Schlagwort der frühen Empfindsamkeit, wird „zärtliche Musik“ als ein eigener Musik-„Charakter“ unterschieden, dem eine besondere Eignung für das Theater zugesprochen wird.

Während Hiller in dieser frühen *Abhandlung von der Nachahmung der Natur in der Musik* offiziell noch an dem für alle Künste verbindlichen (frühaufklärerischen) Axiom der Nachahmungsästhetik festhält, löst er sich in späteren Schriften davon und formuliert einige Implikationen seiner Theorie nun explizit und mit deutlich rousseauistischen Anklängen.²⁰ So geht die anthropologische

¹⁵ Hierzu Caroline Torra-Mattenklott, *Metaphorologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert*, München 2002.

¹⁶ Siehe z. B. Johann Adam Hiller, *Ueber die Musik und deren Wirkungen*, Leipzig 1781 (mit Anmerkungen versehene Übersetzung von: Michel Paul Gui de Chabanon, *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art*), Repr. Leipzig 1974, 37f.

¹⁷ Hiller, *Abhandlung*, wie Anm. 14, 530.

¹⁸ Christoph Martin Wieland, „Versuch über das deutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände“ (1775), in: *Sämmtliche Werke*, Bd. 26, Leipzig 1796, Repr. Hamburg 1984, 229–267.

¹⁹ Hiller, *Ueber die Musik*, wie Anm. 16, 131.

²⁰ Siehe Christine Zimmermann, *Unmittelbarkeit. Theorien über den Ursprung der Musik und der Sprache in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 1995; Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, wie Anm. 1, Bd. 2, 638 ff., 708 ff.

Neudefinition der Musik einher mit dem Postulat eines doppelten Primats: erstens der Melodie über die Harmonie, was entwicklungsgeschichtlich begründet wird: Harmonie sei eine spätere Erfindung der Menschheitsgeschichte; und zweitens der Musik über die Sprache: Vokalmusik könne keine Nachahmung der menschlichen Rede sein, da sie phylogenetisch vor dieser da gewesen sei. Die Emanzipation der Musik als autonomer Kunstform aus dem Verband der anderen Künste bedeutet, dass diese ihrerseits eine eigene Sprache bilde und sich somit *implizit* als ein eigenes semiotisches System zum Ausdruck von Empfindungen konstituiere:

Alles, was ich bisher gesagt habe, zielt dahin ab, die Musik als *eine allgemeine Sprache* zu betrachten, deren Grundsätze und Wirkungen auf keinem zufälligen Vergleiche, sondern *ganz auf der Organisation des menschlichen Körpers und anderer thierischen Leiber* beruhen.²¹

Die *Anthropologisierung* der Musik geht mit ihrer impliziten *Semiotisierung* einher – allerdings handelt es sich hierbei um eine Semiotik, die sich gewissermaßen zugleich als solche leugnet: Musik wird als eine „Sprache“ konzipiert, soll aber grundsätzlich anders als die menschliche Sprache wirken, indem sie nicht den Status eines konventionalisierten Zeichensystems, d. h. einer intellektuellen Größe besitzt, sondern unmittelbar und unwillkürlich auf das Herz und die niederen Seelenkräfte wirkt und damit eine Dimension anspricht, die der Mensch partiell sogar mit den Tieren gemein hat. Diese Konzeption ist Ausdruck des epochalen Paradigmenwechsels von der Nachahmungs- zur Ausdrucks-Ästhetik, den im deutschsprachigen theoretischen Schrifttum u. a. Johann Georg Sulzer vollzieht.²² Seine auf der expliziten Unterscheidung und Hierarchisierung von „Erkennen“ und „Empfinden“ basierende Theorie des „lebendigen Ausdrucks“ weist der Musik eine privilegierte Position innerhalb der Künste zu²³ und ordnet sich ihrerseits ein in die säkularen Bestrebungen, eine „natürliche“ Semiotik (im Rahmen der antiintellektualistischen Grundtendenzen der Aufklärung²⁴) zu begründen.²⁵

Soweit sehr knapp und schlaglichtartig einige Aspekte der theoretischen Neulegitimation des Singspiels nach 1750. Der immense Erfolg der neuen Gat-

²¹ Hiller, *Ueber die Musik*, wie Anm. 16, 113 (Hervorh. WL).

²² Hierzu grundlegend: Wolfgang Riedel, „Erkennen und Empfinden. Anthropologische Achsendrehung und Wende zur Ästhetik bei Johann Georg Sulzer“, in: Hans-Jürgen Schings (Hg.), *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert* (DFG-Symposium 1992), Stuttgart 1994, 410–439, hier 423ff.

²³ Ebd., 429ff.

²⁴ Panajotis Kondylis, *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*, München 1986.

²⁵ Siehe Jurij M. Lotman, „Das Problem des Zeichens und des Zeichensystems und die Typologie der russischen Kultur des 11.–19. Jahrhunderts“, in: ders., *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*, hg. von Karl Eimermacher, Kronberg/Ts. 1974, 378–411; Tzvetan Todorov, „Ästhetik und Semiotik im 18. Jahrhundert“, in: Gunter Gebauer (Hg.), *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Stuttgart 1984, 9–22; David E. Wellbery, *Lessing's ‚Laocoon‘. Semiotics and aesthetics in the age of reason*, Cambridge etc. 1984.

tung verdankt sich freilich einer doppelten, nicht nur theoretisch-ästhetischen, sondern auch praktisch-ökonomischen Motivation. Die einfachen liedhaften, einer Ästhetik der „Natürlichkeit“ gehorchenden Gesangseinlagen konnten eben auch von einem Laienensemble gesungen²⁶ und durch die Wandertruppen popularisiert werden.

2.2. Die literarische Praxis: Zur semantischen Organisation des empfindsamen Singspiels

Wie bereits die Gattungsbezeichnung „Komische Oper“ verrät, handelt es sich bei den Stücken von Weiße und Hiller letztlich um Komödien. Dies ist für die gesamte deutschsprachige Singspielproduktion der ersten Phase zwischen ca. 1750 und 1770 kennzeichnend. Ein phaseninterner Wandel lässt sich sowohl auf der Ebene der dramatischen *Vermittlung* bezüglich der Relation Text und Musik in der zunehmenden Bedeutung der Musik konstatieren (was sich u. a. quantitativ in der Zunahme der Musiknummern niederschlägt),²⁷ als auch auf der Ebene der dramatischen *Geschichte* in einer zunehmend empfindsamen Struktur der Stücke. Die aus einer ersten Werkphase (1750er und erste Hälfte der 60er Jahre) stammenden Texte funktionieren noch weitgehend nach dem Schema der frühaufklärerischen Typenkomödie und weisen derbe Situationskomik und allenfalls rudimentäre empfindsame Strukturen auf, so *Die verwandelten Weiber, oder der Teufel ist los*, *Der lustige Schuster* sowie *Der Dorfbalbir*: Stücke, die Weiße im Vorbericht zur Sammlung *Komische Opern* als ursprünglich nicht für den Druck bestimmte „Nothstücke“, zur Rettung der Kochschen Truppe geschrieben, bezeichnet.²⁸ Bei den späteren Libretti handelt es sich hingegen um genuin empfindsame Stücke, die den eigentlichen Ruhm von Weiße/Hiller begründet haben: *Lottchen am Hofe* (1767), *Die Liebe auf dem Lande* (1768), *Die Jagd* (1770), *Der Aerntekranz* (1771) und *Die Jubelhochzeit* (1773). Diese seien kurz näher betrachtet.

Sämtliche Stücke der zweiten Gruppe sind charakterisiert durch eine grundsätzliche Dichotomie der dargestellten Welt in zwei oppositionelle Räume: die ländliche Welt der Bauern einerseits und die höfisch-städtische Welt der Fürsten und hohen Standespersonen andererseits. Der Fokus der Darstellung ruht stets auf dem ländlichen Raum: Dort beginnt und endet das Stück; der Gegenraum wird allenfalls im II. Akt betreten bzw. ist nur indirekt durch einen Vertreter dieses Raums präsent. Diese topographische Grundordnung ist mit einer spezifischen Bewertung und Semantik verknüpft: Der ländliche Raum ist positiv bewertet als ein Raum der Natur, korreliert mit Einfalt

²⁶ Von Zeitgenossen sind kritische Berichte zur Aufführungspraxis überliefert: vgl. „Charles Burney, *Tagebuch seiner musikalischen Reisen* (1773)“, in: Renate Schusky (Hg.), *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert. Quellen und Zeugnisse zu Ästhetik und Rezeption*, Bonn 1980, 20f.

²⁷ Siehe Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, wie Anm. 1, Bd. 1, 11.

²⁸ Christian Felix Weiße, *Komische Opern*, Erster Theil, Karlsruhe 1778 (= Sammlung der besten deutschen prosaischen Schriftsteller und Dichter. Drey und siebenzigster Theil.), „Vorbericht“ [unpag.].

und Unschuld. Hier existieren wahre zärtliche Freundschaft und Liebe gemäß der neuen bürgerlichen Liebeskonzeption und vor allem Authentizität in der sozialen Interaktion: Es herrscht, ganz im Sinne einer empfindsamen „Identitätsmoral“,²⁹ keine Differenz zwischen Sein und Schein (vgl. Lottchen: „ich bin viel zu offenherzig, und wollte eher sterben, als nicht sagen, was ich denke“³⁰). Zeichenhaft schminkt man sich hier nicht.

Der höfisch-städtische Raum hingegen ist negativ semantisiert als Raum der Künstlichkeit und des Unnatürlichen. Hier herrschen Verstellung, Dissimulation, Intrigen; die Liebespraxis folgt dem galanten voraufklärerischen Liebescode als Spiel von Verführung, Eroberung und Treuebruch. Allerdings sind nicht alle Figuren des höfischen Raums negativ. Die jeweils höchsten Repräsentanten des dargestellten Raums – der König (*Die Jagd*) bzw. der Grundherr (*Die Liebe auf dem Lande*, *Der Aerntekranz*, *Die Jubelhochzeit*) – werden in der Regel von der Kritik ausgenommen und positiv als vorbildliche gütige Landesväter gemäß der Konzeption des empfindsam-aufgeklärten Absolutismus entworfen. Es sind typischerweise die unter ihnen Stehenden – die zum Gefolge gehörenden Kammerherren bzw. die vom Grundherrn eingesetzten Amtspersonen –, die skrupellos agieren und gegen die neuen aufgeklärt-bürgerlichen Normen verstoßen.

Der handlungsrelevante Konflikt entsteht nach einem topischen, aus der Komödie wie auch aus dem Bürgerlichen Trauerspiel³¹ bekannten Schema und besteht in der Bedrohung eines jungen Liebespaars durch den höfischen Raum, z. B. in Gestalt eines Höflings, der in den ländlichen Raum eindringt und die Partnerin verführen und/oder an den Hof entführen will und somit die geplante Hochzeit gefährdet (*Lottchen am Hofe*, *Die Jagd*, *Der Aerntekranz*). Die glückliche Paarverbindung bzw. die gelungene Restitution der Beziehung am Ende geht einher mit der Affirmation der empfindsamen Wertordnung durch ranghöchste positive Repräsentanten des höfischen Raums (König, Grundherr, Graf) und gleichzeitiger Elimination der negativen Verführerfiguren aus dem dargestellten Raum. Die performative Herstellung einer sozialen Gemeinschaft der Empfindsamen und Tugendhaften im tutti-Schlusschor, zum Teil unter Einbeziehung des Publikums, ist somit exemplarischer Ausdruck des überständischen Anspruchs der aufklärerisch-empfindsamen Ideologie und Utopie.

2.3. Der gattungskonstitutive metapoetische und -musikalische Diskurs

Ein zentrales Merkmal des neuen Singspiels ist der an Hand dieses Mediums geführte Metadiskurs über Kunst und die eigene neue Gattung. Gemäß dem bereits in der ersten Jahrhunderthälfte vor Rousseau etablierten und als auf-

²⁹ Georg Stanitzek, *Blödigkeit. Beschreibungen des Individuums im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1989, 92 ff., hier 100.

³⁰ Weiße, *Komische Opern*, wie Anm. 28, 52.

³¹ Vgl. etwa *Emilia Galotti*. Der ländlich-bäuerliche Raum des Singspiels ist somit als familialer Privatraum semantisiert und entspricht dem „bürgerlichen“ Raum im Bürgerlichen Trauerspiel. Siehe hierzu und im Folgenden auch Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, wie Anm. 1, Bd. 1, 159 f., 168 f., 199 f.

klärerische Hofkritik fungierenden „primitivistischen“ Diskurs³² wird dem höfisch-städtischen Raum ein bäuerlich-ländlicher Raum entgegengestellt, der in Bezug auf Zivilisation und (schöne) Kunst zwar defizitär ist, aber mit den Merkmalen der Unschuld und Natürlichkeit zugleich die Voraussetzung für Glück bietet – umgekehrt verfügt der höfische Raum zwar über (schöne) *Kunst*, gilt aber zugleich als *künstlich* im Sinn von inauthentisch (vgl. „Künsteley“³³), woraus wiederum die Unmöglichkeit von Glück folgt. So kann in *Die Liebe auf dem Lande* Lieschen zu Hännschen mit Bezug auf die mit Tapeten und Bildern prächtig geschmückten Adelshäuser in der Stadt sagen: „Glaube mir, die Vornehmen haben das Glück nur gemalt“.³⁴ In der (auf derselben französischen Vorlage³⁵ basierenden und von Johann Friedrich Gottlieb Beckmann vertonten) Operette von Johann Jakob Eschenburg *Lukas und Hannchen* wird der Topos der Hofkritik, der das Glück in den Hütten dem Unglück in den Palästen gegenüberstellt, ebenfalls über die Opposition Realität/Sein vs. Fiktion/Schein zum Ausdruck gebracht: „Wie groß ist unser Glück, wenn sie, um die Natur / Gemahlt zu sehn, so vieles Gold verschwenden! / Uns schenkt sie sich umsonst, die wirkliche Natur.“³⁶

Die ländliche Welt wird also mit *unmittelbarem natürlichem Sein* gleichgesetzt, während die höfische Welt durch prinzipielle Vermitteltheit in Gestalt von Kunst und schönem Schein charakterisiert ist, d. h. von *semiotischen Repräsentationen*: Positive Werte wie Glück und Natur werden dort nicht gelebt bzw. gefühlt, sondern allenfalls zeichenhaft dargestellt. Dieser Gegensatz wird gern auch als Quelle für Komik funktionalisiert: So wird die an den Hof entführte Titelheldin von *Lottchen am Hofe* dort mit komplizierten (non) verbalen Codes konfrontiert – vestimentären Codes, Zeichensprache mit dem Fächer, elaborierter uneigentlich-topischer Rede, die mit Metaphern, Hyperbeln, Personifikationen arbeitet –, die sie allesamt nicht zu dekodieren vermag. Insbesondere die Differenz wörtlich-natürliche vs. metaphorisch-künstliche Rede spielt eine prominente Rolle: Das Landvolk versteht die höfische blumige Sprache nicht:

HÄNNSCHEN. Der Gott der Herzen findet
Sein Reich itzt überall gegründet:
Mit Blumenfesseln belegt
Er alles, was sich regt – – –

³² Jean Ehrard, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Paris 1994 (1. Aufl. 1963), 349 ff., 742 ff.

³³ [Johann Joachim Eschenburg], *Lukas und Hannchen eine Operette*, Braunschweig 1768, 13.

³⁴ Weiße, *Komische Opern*, wie Anm. 28, 109.

³⁵ Charles Simon Favarts „opéra comique“ *Annette et Lubin* (1762), die ihrerseits auf einer Erzählung von Marmontel beruht.

³⁶ Eschenburg, *Lukas und Hannchen*, wie Anm. 33, 8.

LIESCHEN. Stille! stille! ich gähne. Was ist das für ein Ding, der Gott der Herzen? – und darnach, die Bluhmenfesseln? – Nein, ich danke für die Hofliederchen! da lob' ich mir unsre.

HÄNNSCHEN. O! In der Stadt singen sie dir noch viel andre. Da schwatzen sie von Thränen, von Schrecken, Foltern, Pfeilen der Liebe, Nebenbuhlern, Galanen, Seufzern, Eifersucht, Klagen, Augenblitzen, Flammen, Verzweiflung und Tod – – –

LIESCHEN. Pfuy! du machst mir ganz Angst! lieben sie denn nicht in der Stadt, wie wir?

HÄNNSCHEN. Bey Leibe nicht! unsere Liebe ist was ganz anders. Sie schwatzen nur davon, und wir – wir fühlen sie – – –³⁷

Anhand der *Sprachcodes* werden zugleich zwei *Musikcodes* gegenübergestellt, ein einfacher, natürlich-lichthafter – der des neuen Singspiels – und ein künstlicher, barockisierend-schwülstiger, in dem zugleich die höfische Oper als Negativfolie thematisiert wird. Das Landvolk in seiner stilisierten Simplizität ist dem Höfischen so fern, dass es die Oper nicht einmal als Namen kennt.³⁸

Bereits in der frühauflärerischen Typenkomödie wird die Opposition zwischen Vernunft/Tugend vs. Unvernunft/Laster gern auch mit der Opposition einer aufklärerischen vs. vorauflärerischen barocken Sprachästhetik verknüpft.³⁹ Die lächerliche, satirisch verspottete Orientierung an höfischen Verhaltensmodellen wie Prunksucht, Galanterie, Verschwendung und einem spezifischen Sprachcode wird im empfindsamen Singspiel nach der Jahrhundertmitte immer auch als höfischer Musikcode abgebildet. Textintern operieren Weiße und Hiller mit der Differenzierung der Figuren durch die Art der Rede und durch entsprechende Musik: in der Zuordnung des einfachen strophischen Liedes zu den ländlichen einfachen Figuren, der kunstvolleren da-capo-Arie zu den höfischen Figuren – aber auch zu den ländlichen Figuren, die in gefährliche Berührung mit dem Raum Stadt/Hof gekommen sind (vgl. u. a. *Die Jagd*). Zudem existiert eine mittlere Gattung der Ariette bzw Cavatine mit variabler Zuordnung.⁴⁰

Die Stücke entfalten also eine metasemiotische und -poetische Dimension. Das neue Singspiel bildet sein Gegenmodell immer auch in sich ab und thematisiert sich selbst als antihöfische Gattung, ihm ist die Referenz auf die *opera seria* als Negativfolie konstitutiv eingeschrieben. Im nachstehenden Schema wird versucht, die wichtigsten Merkmale zusammenzufassen:

³⁷ Weiße, *Komische Opern*, wie Anm. 28, 114f.

³⁸ Ebd., 18.

³⁹ Vgl. u. a. Luise Adelgunde Victoria Gottsched, *Die Pietisterey im Fischbein-Rocke* (1736).

⁴⁰ Am Beispiel der *Jagd* näher untersucht bei: Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, wie Anm. 1, Bd. 1, 179ff.

Semantischer Raum: „Land“	Semantischer Raum: „Hof/Stadt“
Natur/Natürlichkeit	Kunst/Künstlichkeit
Authentizität: Sein = Schein	Inauthentizität: Sein \neq Schein
Unmittelbarkeit des Fühlens	Semiotische Vermitteltheit
Unschuld / Tugend	Schuld / Laster
Bürgerliche Liebeskonzeption	Höfisch-galante Liebeskonzeption
„Menschsein“ (im emphat. Sinn)	Verunmöglichung v. „Menschsein“
Wörtlich-„natürliche“ Rede	Metaphorisch-tropische Rede
Einfaches Lied	Kunstvolle Arie
↓	↓
„Singspiel“	„Höfische Oper“

Das neue Singspiel erweist sich somit wiederum zentral verknüpft mit dem epochalen Streben nach einer paradoxen „natürlichen“ Semiotik, die das Merkmal des Zeichenhaften zu eskamotieren versucht, einer Kunst, die nicht „Kunst“ sein will.

2.4. Die Referenz auf die höfische Oper als „musikalische Theodizee“

Das obige Schema gibt die Basissemantik des empfindsamen Singspiels wieder, die bei näherem Hinsehen freilich durchaus komplexer gestaltet ist. Denn über die pure Entgegensetzung hinaus findet sich ein ganz spezifischer Einsatz des höfischen Codes im Singspiel, der dessen letztlich ambivalente Position gegenüber der Oper und der von ihr repräsentierten traditionellen „Kunst“ verrät. Denn nicht nur die negativen Höflinge, auch die positiven Figuren können sich seiner bedienen, in zentralen Situationen wie etwa dem ernsthaften Liebeskonflikt oder auch im Modell der positiven Intrige. Als Beispiel sei *Lottchen am Hofe* angeführt. Um den Fürsten, der Lottchen verführen will, zur Tugend (und damit zu seiner Ehefrau) zurückzuführen, bedarf es einer List, die in der Simulation von Liebesbereitschaft, d. h. in der Nachahmung des höfischen Verhaltenskodex und galanten Liebesdiskurses besteht: Lottchen singt ein höfisches Loblied auf den Wechsel in der Liebe, eine scheinbare Verspottung der aufklärerisch-bürgerlichen Ehemoral: „In allen Dingen in der Welt / Ist's nur der Wechsel, der gefällt: / Warum sollt' in der Lieb' allein / Ein ew'ges Einerley nur seyn?“⁴¹ Genau und *nur indem* sie dies tut, gelingt es ihr tatsächlich – über eine hier nicht näher zu beschreibende verwickelte Handlungsführung –, den Fürsten schließlich zu beschämen und zur Tugend zurückzuführen. Mit anderen Worten, das *malum* – das Künstlich-Höfische – wird somit für das *bonum* – die empfindsamen Naturmoral – instrumentalisiert. Damit ist die Theodizee-Problematik als ein ideologischer Zentralkomplex

⁴¹ Weiße, *Komische Opern*, wie Anm. 28, 80.

benannt, der in der Literatur nahezu des gesamten 18. Jahrhunderts und in der Dramatik von Gottsched bis einschließlich Schiller bekanntlich eine herausragende Rolle spielt und im Laufe der Epoche zu immer wieder neuen Bewältigungsversuchen in Form von argumentativen Strategien der Reduktion, Uminterpretation, Instrumentalisierung und Kompensation des Übels führt.⁴² In der Funktionalisierung des höfisch-barocken Operncodes für die Festigung der empfindsamen Singspiel-Welt könnte man also im übertragenen Sinn eine Art „musikalische Theodizee-Logik“ erblicken, die eine eigentümlich ambivalente Stellung gegenüber dieser Negativfolie bedingt, insofern diese nämlich einerseits verdammt wird, von deren ausführlicher Thematisierung und Inszenierung das Singspiel andererseits gewissermaßen „lebt“.

3. Wandlungen nach 1770

Die Jahre um 1770 markieren in der deutschsprachigen Literatur bekanntlich eine zentrale Zäsur, den Beginn der sog. „Goethezeit“ bzw. „Kunstperiode“ mit dem Sturm und Drang als erster Subphase dieser neuen Epoche. Das sich wandelnde *Literatursystem* basiert dabei nach wie vor auf dem *Denk- und Wissenssystem* der Aufklärung, das ungeachtet eines systeminternen Wandels von der empfindsamen Hochaufklärung zur Spätaufklärung als solches auch im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts relevant bleibt.⁴³ Die Frage liegt also für einen Literaturhistoriker nahe, die Libretto-Literatur nach einer eventuellen analogen Zäsur zu befragen.⁴⁴ Die Tatsache, dass nach 1770 die Weiße-Hillersche Koproduktion endet, darf in dieser Hinsicht bereits als signifikant interpretiert werden: Das empfindsamen Singspiel in der Gestalt, wie es Weiße und Hiller geschaffen haben, beginnt nun allmählich auszulaufen. Zugleich finden vielfältige Wandelprozesse statt, die eine neuartige Ausdifferenzierung des Musiktheaters in verschiedene Gattungen und Klassen zur Folge haben. Grob lassen sich zwei Hauptgattungen unterscheiden: die komischen Singspiele, die unter der historischen Gattungsbezeichnung „komische Oper“, „komische Operette“, „Lustspiel mit Gesang“ etc. auftreten, und die ernsthafte(re)n Stücke, u. a. mit der Bezeichnung „musikalisches Schauspiel“, „Schauspiel mit Gesang“ etc. Erstere Gruppe umfasst weitgehend traditionelle, zugleich aber höchst populäre Stücke, letztere hingegen neuartige und experimentelle Stücke verschiedener Art. Zugleich lässt sich nach 1770 auch ein deutliches

⁴² Siehe hierzu die Arbeiten von Odo Marquard, u. a. „Der angeklagte und der entlastete Mensch in der Philosophie des 18. Jahrhunderts“, in: ders., *Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien*, Stuttgart 1981, 39–66. Zu solchen Strategien als narrative Handlungslogik im Drama s. Wolfgang Lukas, *Anthropologie und Theodizee. Studien zum Moraldiskurs im deutschsprachigen Drama der Aufklärung (ca. 1730 bis 1770)*, Göttingen 2005.

⁴³ Siehe zu dieser Unterscheidung Michael Titzmann, „Empfindung‘ und ‚Leidenschaft‘: Strukturen, Kontexte, Transformationen der Affektivität/Emotionalität in der deutschen Literatur in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: Klaus P. Hansen (Hg.), *Empfindsamkeiten*, Passau 1990, 137–165, hier 137 f.

⁴⁴ Siehe hierzu auch Melanie Wald, „Moment musical. Die Wahrnehmbarkeit der Zeit durch Musik“, *Das achtzehnte Jahrhundert* 30,2 (2006), 207–220, hier 211.

Ansteigen des theoretischen Schrifttums zum deutschen Musiktheater konstatieren. So heterogen die Ansätze in Theorie und Praxis sind, ihr gemeinsamer Nenner ist der Versuch, den Rahmen des empfindsam-rührenden Singspiels à la Weiße/Hiller zu sprengen.

Ich konzentriere mich im Folgenden auf den Nachweis und die Diskussion der autoreflexiven Dimension anhand von ausgewählten Beispielen aus den beiden genannten Gruppen.

3.1. Kontinuität und Popularität des komischen Singspiels

Zumal bei den populären Stücken finden wir eine erstaunliche Kontinuität traditioneller Modelle bis weit in die 80er und 90er Jahre hinein. Als Beispiele können allen voran die von Carl Ditters v. Dittersdorf und Wolfgang Amadeus Mozart vertonten Komödien-Libretti Gottlieb Stephanies d. J. angeführt werden, so u. a. *Doktor und Apotheker* (1786) *Die Liebe im Narrenhause* (1787) und das „Gelegenheitsstück“ *Der Schauspieldirektor* (1786); ferner Ferdinand Eberls „komisches Singspiel“ *Betrug durch Aberglauben* (1786) – ebenfalls in der Vertonung von Dittersdorf – und Dittersdorfs eigenes (nach einer italienischen Vorlage verfasstes und später von Christian August Vulpius bearbeitetes) Libretto *Das rothe Käppchen oder Hilft's nicht, so schadt's nicht* (1788); schließlich Johann Jakob Engels „komische Oper“ *Die Apotheke* in der Vertonung des Hiller-Schülers Johann Gottlieb Neefe (1772), Johann Leopold v. Auenbruggers „musikalisches Lustspiel“ *Die Rauchfangkehrer oder Die uneigennütigen Verräther ihrer Herrschaften aus Eigennutz* in der Vertonung von Antonio Salieri (1781), oder auch die „komische Oper“ *Der Dorfbarbier* von Paul Weidmann mit Musik von Johann Baptist Schenk (1796).

All diese Stücke weisen die typische Kombination von traditioneller satirisch-burlesker Typen-Komik und neuer empfindsam-psychologisierter Problematik auf, wie sie insgesamt für die deutschsprachige Lustspielproduktion bereits seit der Jahrhundertmitte charakteristisch ist.⁴⁵ Auffallend ist die zum Teil sehr derbe Komik, etwa in Gestalt von Prügelszenen – u. a. in *Die Liebe im Narrenhause*, *Doktor und Apotheker*, letztere die in den 1780er Jahren bei weitem erfolgreichste deutsche Oper! –, wie sie nur beim frühen Weiße auftauchten und im Sprechtheater seit Gottsched verpönt waren. Während Weiße sich im Vorwort zur Sammlung *Komische Opern* für seine frühen Versuche im „Niedrigkomischen“ noch entschuldigt, finden sich nach 1770 vermehrt (u. a. bei Johann Jakob Engel und Johann Friedrich Reichardt)⁴⁶ Versuche der Rehabilitation dieser traditionellen Komik, was wiederum ein Beleg für das Auslaufen des empfindsamen Paradigmas der ernsthaften, zärtlich-rührenden Komik ist.

⁴⁵ Siehe Verf., *Anthropologie und Theodizee*, wie Anm. 42, 125ff.

⁴⁶ Johann Jakob Engel, Vorwort zu: [ders.], *Die Apotheke, eine komische Oper in zwey Aufzügen*, Leipzig 1772, V–XV; Johann Friedrich Reichardt, „Etwas über das deutsche Singschauspiel, so nicht überschlagen werden darf“, Vorwort zu: ders., *Liebe nur beglückt. Ein deutsches Singschauspiel*, Berlin 1781, III–XX. Justus Möser's Versuch der Rehabilitation des Harlekin von 1761 (*Harlekin oder Vertheidigung des Grotteske-Komischen*) war hingegen noch eine vereinzelte Stimme.

Bei aller Kontinuität der Stoffe und Handlungsmuster zeichnet sich bezüglich des Verhältnisses Musik/Handlung doch eine unübersehbare Wandlung ab. Der Gegensatz zwischen Musik und Handlung besteht nicht mehr in dem Maße wie noch bei Weiße/Hiller, sondern er ist weitgehend aufgelöst, insofern entscheidende Dialogpartien, die die Handlung vorantreiben, nun vertont werden. In Schenks *Dorfbarbier* etwa werden die Sprechpartien nun einzeln als „Dialog“ gekennzeichnet, wie es in den früheren Stücken umgekehrt nur für die Musikeinlagen der Fall war. Generell dominiert jetzt die (erfolgreiche) Musik zunehmend den Text. So teilt Christian August Vulpius in der „Vorrede“ zur Neufassung von Dittersdorfs „komischer Operette“ *Das rothe Käppchen* mit, dass der Text im Hinblick auf seine Aufführbarkeit partiell umgearbeitet worden sei, und zwar nach Maßgabe der Musik: „Die angenehme Musik dieser Operette verdiente alleine schon eine Umänderung des Textes.“ Dabei wurden um der Musik willen auch sprachliche Mängel bewusst in Kauf genommen. Der Leser solle sich also „nicht an einige Härten in den Gesängen, an Reime und Ausdrücke stoßen, denn sie waren der Komposition wegen unvermeidlich“.⁴⁷

Eine deutliche Steigerung in quantitativer wie qualitativer Hinsicht lässt sich bzgl. der fiktionsimmanenten Selbstthematization der Gattung, sowohl der Komödie als auch des Singspiels, konstatieren. Die Selbstthematization der *Komödie* betrifft die positive Intrige des jungen Liebespaars und wird als „Spiel im Spiel“ inszeniert. Bis hin zu Schenks *Der Barbier* müssen sämtliche jungen Liebespaare ein Rollenspiel spielen, um ihre Gegner zu übertölpeln und das Ziel ihrer Vereinigung zu erreichen. Die mediale Selbstthematization wird in den späteren Stücken deutlich expliziter gehandhabt, so wenn beispielsweise in Eberls/Dittersdorfs *Betrug durch Aberglauben* für dieses Spiel Kostüme, Masken etc. nötig sind, wie sie als „Requisiten“ auf dem Theater verwendet werden.⁴⁸ Die Logik des Spiels basiert dabei auf der einfachen, bereits in den 1740er Jahren eingeführten Psychologie einer Verführung, die an die Stelle der jeweils scheiternden rationalen Überzeugung mit Vernunftargumenten tritt.⁴⁹

Näher betrachtet sei nun die Selbstthematization des *Singspiels*. Diese wird zunächst über die narrative Einbettung von Vokalmusik als eigenes Ereignis in die Handlung, d. h. durch die Schaffung von *fiktionsimmanenten* Anlässen zum Gesang geleistet: Nach wie vor, wie schon bei Weiße/Hiller, wird zum Gesang aufgefordert bzw. werden Vokalstücke eingeübt. Ich greife zwei hübsche Beispiele heraus:

⁴⁷ Christian August Vulpius, „Vorrede“ [unpag.], in: *Das rothe Käppchen. Eine komische Operette in zwei Aufzügen*, Weimar 1792.

⁴⁸ Ferdinand Eberl, *Betrug durch Aberglauben. Ein komisches Singspiel in zwei Aufzügen*, Köln 1787, 26f., 29, 59.

⁴⁹ Siehe Verf., „Wissen in Literatur um 1750. Das psychomedizinische Modell der ‚ästhetischen Therapie‘ und das Konfliktlösungsmodell der frühaufklärerischen Komödie“, erscheint in: Jean-Marie Valentin (Hg.), *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005* „Germanistik im Konflikt der Kulturen“, Bern etc. 2007.

In Stephanies/Dittersdorfs *Die Liebe im Narrenhause* will der Vater seine Tochter dem alten Leiter einer Irrenanstalt zur Frau geben, weil er, ein „Hypochonder“ (Melancholiker), wie der sprechende Name „Trübe“ signalisiert, sich gern im Narrenhaus von den Insassen aufheitern lässt. Der Wahnsinn dieser Narren besteht darin, dass sie sich entweder für große Poeten oder für Figuren aus hohen höfischen Gattungen wie der heroischen Tragödie und der *opera seria* bzw. *tragédie lyrique* halten (u. a. Lukrezia, Virginia, Orpheus) und sich dementsprechend in Versen bzw. Gesang artikulieren. Die Intrige des jungen Liebhabers besteht also darin, dass er, um Zugang zur Geliebten zu erhalten, die sich bereits im Narrenhaus befindet, den Narren simuliert und sich einweisen lässt. Die erdachte Pathogenese ist ein unverkennbares Zitat von Saint-Evremonds *Les Opéra*: Er „hat sich durch die Opern Musik so hinreißen lassen, daß er seit drei Wochen kein Wort mehr spricht, sondern immer singt.“ Der Vater freut sich: „Vortrefflich, so werden wir also Opern, Arien hören.“⁵⁰ Hier wird nun nicht nur vereinzelt eine Arie geboten, sondern die komischen (Liebes-)Verwicklungen zwischen dem Liebhaber und den Narren konstituieren eine ganze Nebenhandlung, die episodisch die Haupthandlung immer wieder unterbricht: „Um's Himmelswillen, singen Sie“ fordert Kammerjungfer Clärchen den Liebhaber auf, damit die Intrige nicht kollabiert.⁵¹ Sie wird durchgehend im hohen poetischen und musikalischen Stil, in elaborierter Versrede und mit Rezitativ und Arie geführt, während die „Vernünftigen“ sich in einfacheren liedhaften Strukturen bewegen.

Die Instrumentalisierung des negativen und verspotteten höfischen Gegenmodells für die eigenen Zwecke – d. i. auf *Handlungsebene* die Durchsetzung der Position der Vernunft, auf *metapoetischer* und *metamusikalischer Ebene* die Selbstthematization der Gattung „Singspiel“ – erweist sich damit freilich als höchst ambivalent. Denn im Gegensatz zu Weiße und Hiller, wo das Höfische nur punktuell eingesetzt wird, nimmt es hier den allerbreitesten Raum ein, ja das ganze Stück lebt gewissermaßen davon; die konstruierte narrative Einbettung ist erkennbar nur mehr ein Vorwand, um große Opernmusik aufführen zu können. War die Abgrenzung gegen die Oper im empfindsamen Singspiel völlig ernst gemeint, so ist sie hier offenkundig ihrerseits ironisch gebrochen, so dass mit dem Modell nun sogar gespielt werden kann. Dies zeigt sich auch in der *intermedialen* Referenz auf das zeitgenössische Sprechtheater, die Stephanie zusätzlich einbaut, indem er den Wahnsinn u. a. in einer ironischen Inversion und Kontrafaktur tradierter Tragödienstoffe und „berühmte[r] Trauerspiel[e]“ wie Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti* bestehen lässt.⁵²

Einen privilegierten Raum nimmt die Musik – als Handlung wie auch als Diskussionsgegenstand – in Auenbruggers/Salieris 1781 am Burgtheater uraufgeführtem „musikalischen Lustspiel“ *Der Rauchfangkehrer oder Die unent-*

⁵⁰ Gottlieb Stephanie d. J., *Die Liebe im Narrenhause. Eine komische Oper, in zween Aufzügen*, Köln 1788, 31.

⁵¹ Ebd., 56.

⁵² Ebd., 29.

behrlichen Verräther ihrer Herrschaften aus Eigennutz ein. Die Handlung ist nach einem (im Kern wiederum frühaufklärerischen) Komödianschema gebaut. Um zu den nötigen finanziellen Mitteln für die Gründung des Ehestandes mit seiner Geliebten, der Köchin Lisl, zu gelangen, greift der Titelheld, ein Rauchfangkehrer namens Volpin, zu einer List: Indem er sich als italienischer Marchese ausgibt, gelingt es ihm, die beiden Herrinnen seiner Geliebten, Mutter und Stieftochter von Habicht, in sich verliebt zu machen und jeder ein falsches Eheversprechen zu geben. Damit wird er deren geplante Verbindung mit den Herren von Wolf und von Bär gefährden, um sich am Ende für die Auflösung der falschen Heiratskontrakte auszahlen zu lassen und obendrein beide Frauen noch vom Laster des Hochmuts zu befreien. Dieses simple Handlungsmuster wird von Auenbrugger virtuos mit einer komplexen autoreflexiven Struktur versehen. Die Musik avanciert zum heimlichen Protagonisten, insofern sie die entscheidende Rolle für das Gelingen der Verführung spielt: Volpins musikalische Fertigkeiten im Gesang und auf dem Klavier zum einen und seine Schlaueit und Fertigkeit im Betrügen zum anderen gehen Hand in Hand, er ist in beidem „Meister in sein Kunst“.⁵³ Entsprechend verführt er beide Frauen nicht nur durch den simulierten Adel, sondern vor allem auch durch sein musikalisches Können, das er als Gesangs- und Sprachmeister entfalten darf. Die Gesangsstunden geben zudem Anlass zur Diskussion über den – zeitgenössisch vieldiskutierten – Gegensatz zwischen deutscher und italienischer Gesangskunst.⁵⁴

Sämtliche auf diese Weise in die Handlung verwobenen Musiknummern besitzen die Funktion einer Spiegelung des Geschehens, allen voran die im Mittelpunkt des Textes stehende Aufführung eines „Quintetts“ über einen mythologischen Stoff, *Die Entführung des Ganymedes*. Neben der „Komödie in der Komödie“ wird zusätzlich das „Singspiel im Singspiel“ inszeniert, das zugleich sowohl inhaltlich als auch über die Besetzung – Ganymed, gesungen von Volpino, verliebt sich in die beiden Nymphen Chloe und Daphne, gesungen von Tochter und Stiefmutter, die beide erwarten, dass seine Wahl auf sie fällt, – als *mise en abyme* des Gesamtstücks funktioniert. Desgleichen spiegeln die beiden deutschen Arien in I, 9 „Ganz geheim und in der Still / Wollen wir uns lieben“ sowie „Wissen soll die Freundinn nie, / Wie wir uns verehren“ ebenso die aktuelle Handlung der erotischen Verführung, wie die beiden italienischen Arien in III, 11 und 13 „Taci, non dirmi il vero, / Lasciami nell'error“

⁵³ Ich zitiere hier ausnahmsweise aus der – aufgrund der extrem fehlerhaften OCR-Einlesung der Frakturtexte eigentlich nicht zitablen – Ausgabe der Digitalen Bibliothek, Bd. 57: *Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen*, hg. von Thomas Hafki, Berlin 2002, 10/19244.

⁵⁴ Ebd., 30/19271.

bzw. „Ah, non lasciarmi, nò, / Bell'idol mio“ die unmittelbar bevorstehende Desillusionierung und Aufdeckung des Betrugs antizipieren.⁵⁵

Die im Vergleich zum frühen Weiße-Hillerschen Paradigma deutlich gestiegene Bedeutung der Musik manifestiert sich also nicht nur auf der Ebene des *discours* durch die vermehrte Umsetzung von Dialogpartien als Gesang, sondern auch ganz wesentlich auf der Ebene der *histoire*⁵⁶ durch eine qualitativ neuartige Rolle der Musik, was mit ironisch-selbstbezüglichen Strukturen einhergeht. Die metamusikalische Selbstreferenz erfolgt nicht mehr nur „indirekt“ über den Bezug auf die Negativfolie der Oper, sondern zugleich „direkt“ auf das vorliegende bzw. vor sich gehende Stück selbst.⁵⁷

Dies gilt nicht zuletzt auch für Stephanies/Mozarts hübsches „Gelegenheitsstück“ *Der Schauspieldirektor*, das hier zumindest erwähnt werden soll. Der Einakter gehört darüber hinaus zu der Gruppe jener „Metadramen“, die die aufklärerische Theaterreform anhand einer Schauspielertruppe als Geschichte inszenieren, wie u. a. etwa Carlo Goldonis *Il teatro comico* (1750) im Bereich des Sprechtheaters.⁵⁸ Bereits bei Goldoni wird das antiaufklärerische Paradigma sowohl von der *commedia dell'arte* als auch von der *opera seria* repräsentiert. Doch während Goldonis Stück eine gänzlich ernsthafte Thematisierung darstellt und Manifestcharakter in Bezug auf die intendierte Theaterreform besitzt, inszenieren Stephani und Mozart mehr als dreißig Jahre später ein ironisch-selbstbezügliches Spiel. Aus spätaufklärerischer Perspektive wird eine zynische Bilanz der Theaterreform als letztlich gescheitert gezogen: Das Publikum ist unmündig und will betrogen werden; finanzieller Erfolg kann ausschließlich durch pure Unterhaltungsstücke – Haupt- und Staatsaktionen, Harlekinaden, Ballette und Opern – und durch Bestechung der Rezensenten erzielt werden.

Das Stück bietet wiederum ein simples Handlungsgerüst, das primär Gelegenheit zu mehrfachem Spiel im Spiel bieten soll, und zwar sowohl im Sprech- als auch im Musiktheater. Jeweils verschiedene Schauspieler und Sänger, die sich um ein Engagement bewerben, bieten als Probe eine Szene an: aus einer satirischen Komödie, einem Bürgerlichen Trauerspiel und schließlich aus einem Singspiel à la Weiße/Hiller. Die inter- und intramediale Referenz belegt wieder den späteren Reflexionsstandpunkt, in dem sich die Gattung nicht mehr nur selbst als eine neue gegenüber der Oper thematisiert, sondern darüber hinaus retrospektiv ihre eigene Entwicklung bewusst reflektiert.

⁵⁵ Ebd., 21 f./19259 f. und 82/19335, 87/19343.

⁵⁶ Zur Begrifflichkeit s. Matías Martínez/Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, München 2002, 22–26.

⁵⁷ Zur Unterscheidung von direkter vs. indirekter Selbstreferenz in der Oper s. Claus-Michael Ort, „Die Kontingenz der Oper. Zur Funktion musikdramatischer Selbstreferenz“, *Zeitschrift für Semiotik* 27 (2005) 87–114, hier 88 f.

⁵⁸ Siehe auch Manuela Hager, „Die Opernprobe als Theateraufführung – eine Studie zum Libretto im Wien des 18. Jahrhunderts“, in Albert Gier (Hg.), *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, Heidelberg 1986, 101–124.

3.2. Das ernste Singspiel der Spätaufklärung

Die zweite Großgruppe umfasst verschiedene Typen und historische Gattungen wie u. a. das ernste musikalische „*Schauspiel*“,⁵⁹ das eine Nähe zum Sturm und Drang aufweisen kann (so bei Goethe und Reichardt),⁶⁰ ferner das experimentelle (und kurzlebige) *Melo- bzw. Monodram*⁶¹ sowie *Initiationsdramen*, also Libretti, die das Komödieschema vom jungen Liebespaar und seinen zu überwindenden Heiratshindernissen in eine „Initiationsgeschichte“⁶² mit dominantem Fokus auf dem männlichen jugendlichen Partner und seinem psychosozialen Entwicklungsprozess transformieren, meist in typischer Kombination mit Stoffen aus dem Zaubermärchen.⁶³

Gemeinsames Merkmal all dieser Untergruppen ist, dass sie auf je unterschiedliche Weise die Abkoppelung des Musiktheaters vom Komischen vollziehen, indem sie nicht nur Geschichten aus dem bürgerlichen Privatleben und Personal aus dem sog. mittleren Stand – Kaufleute, Landadlige, Gelehrte, etc. – bzw. dem niederen Stand – Handwerker – in Szene setzen, sondern ernsthafte, potenziell tragische Geschichten, die im höfisch-politischen Raum situiert sind. Komische Einlagen sind dabei allerdings nicht ausgeschlossen (vgl. etwa *Die Entführung aus dem Serail*). Damit einher geht eine wesentliche Neuerung bezüglich der dargestellten Affekte: Während positive empfindsame Emotionalität stets kompatibel mit Vernunft zu sein hat und bei aller Subjektivierung und Intensivierung sozialverträgliche Gefühle hervorbringt, finden sich nun Tendenzen in Richtung problematischer Leidenschaft, womit auch die potenzielle Tragik im Musiktheater zurückgewonnen wird. Ich beschränke mich im Folgenden auf die Gruppe der dem Sturm und Drang nahen Libretti, da sie eine bemerkenswerte Variante der autoreflexiven Struktur bieten.

Hier sind vor allem Johann Wolfgang von Goethe und Johann Friedrich Reichardt (als Librettist) zu erwähnen. In Goethes „Schauspiel mit Gesang“ *Claudine von Villa Bella* (in der 1. Fassung von 1776)⁶⁴ wie auch in Reichardts

⁵⁹ U. a. Gottlieb Stephanies/Wolfgang Amadeus Mozarts *Entführung aus dem Serail* (1782), Gustav Friedrich Wilhelm Großmanns/Christian Gottlob Neefes *Adelheit von Veltheim* (1780) und Friedrich Wilhelm Gotters/Georg Anton Bendas *Romeo und Julie* (1776), eine Shakespeare-Adaption mit glücklichem Ausgang. Auch Christoph Martin Wielands/Anton Schweitzers *Alceste* 1773 gehört dazu.

⁶⁰ Johann Wolfgang Goethe: *Claudine von Villa-Bella*. (1. Fassung u. a. vertont von Johann André 1780); Johann Freidrich Reichardt/J. J. Reichardt: *Liebe nur beglückt*. (1781).

⁶¹ U. a. Friedrich Wilhelm Gotters *Medea* und Johann Christian Brandes' *Ariadne auf Naxos* in Vertonungen von Georg Anton Benda, beide 1775.

⁶² Zum Begriff und zur Rekonstruktion dieses narrativen Modells siehe Michael Titzmann: „Die ‚Bildungs-/Initiationsgeschichte‘ der Goethe-Zeit und das System der Altersklassen im anthropologischen Diskurs der Epoche“, in: Lutz Danneberg/Friedrich Vollhardt (Hgg.), *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*, Tübingen 2002, 7–64. Zur Interpretation der *Zauberflöte* unter diesem Aspekt s. Jan Assmann, *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*, München etc. 2005.

⁶³ U. a. Johann Karl Wezels *Zelmor und Ermide* in verschiedenen Vertonungen (u. a. F. S. Haindl 1782), Emanuel Schikaneders/Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Zauberflöte* (1791), Joachim Perinets/Wenzel Müllers *Kaspar, der Fagottist oder: die Zauberzither* (1791).

⁶⁴ Vgl. zu Goethe auch Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, wie Anm. 1, Bd. 1, 488–495.

„deutschem Singeschauspiel“ *Liebe nur beglückt* (1781) findet sich bereits auf den ersten Blick eine signifikante Verschiebung in der Figurenkonstellation: Nicht mehr das Liebespaar steht im Zentrum mit beiden Partnern als gleichberechtigten Protagonisten, sondern der männliche Partner tendiert zum eigentlichen Helden des Stücks. Damit schließt das Musiktheater an die Goethezeitliteratur an, in der der junge Mann, der zwischen Herkunftsfamilie und (zu gründender) Zielfamilie steht, in der zeitgenössischen Terminologie der „Jüngling“, zur anthropologischen Leitfigur avanciert. Beide Helden, Don Crugantino bei Goethe und Herrmann bei Reichardt, werden als problematische Charaktere vorgestellt, als Kraft-Genies, die unter der Unmöglichkeit der Selbstentfaltung in der gegebenen sozialen Ordnung leiden. Virulent wird dieser Konflikt jeweils über eine leidenschaftliche unbedingte Liebe zu einer Frau, die einem anderen – dem Bruder (Goethe) bzw. Freund und metaphorischen „Bruder“ (Reichardt) – zugebracht ist. Der daraus resultierende Konflikt wird in beiden Texten unterschiedlich (bei Reichardt: auf viel konventionellere Weise) aufgefüllt; jeweils kann aber gattungskonform das potenzielle tragische Ende des „Schauspiels“, hier durch Bruder- bzw. Selbstmord, gerade noch verhindert werden.

Gemeinsam ist beiden Stücken eine spezifische Selbstthematisierung der musikdramatischen Gattung. Goethes Genie-Held Crugantino ist eine musikalische Künstlerfigur, ein begnadeter Sänger und „Zitter“-Spieler, der seine Zuhörer, darunter bezeichnenderweise Claudines Vater Don Gonzalo (auch Wilhelmines Vater ist von Herrmanns Liedern höchst angetan), ganz entzückt. Seine Volkslieder von explizit antihöfischer Faktur verstehen sich als Rückkehr zur Natur; mit Crugantinos Kommentar: „Alle Balladen, Romanzen, Bänkelgesänge werden ietzt eifrig aufgesucht, aus allen Sprachen übersezt“⁶⁵ spielt Goethe direkt auf die Volkslied-Bewegung des Sturm und Drang an und indirekt auf die neue Singspielgattung, die eben genau solche Lieder zum Einsatz bringt. Crugantinos Stimme selbst besitzt erotisch-verführerische Qualität für Claudine, die ihn bei der ersten Begegnung nur hört, nicht sieht („Welche Stimme! Ich vergehe“).⁶⁶ Mit der erotischen Besetzung seines Musikinstrumentes, der „Zitter“, die dem Künstler, dem selbst keine Erfüllung seiner Liebe beschert ist, als metaphorische „Bulerinn“⁶⁷ und Ersatz-Liebespartnerin gilt, wird auch die Kunst- hier: Musikproduktion gemäß der goethezeitlichen Genie-Ästhetik aus der biographischen Situation des Künstlers als eines Liebenden abgeleitet.

Reichardt seinerseits versteht sein Libretto als Programmstück mit Manifestcharakter und schickt ihm einige theoretische Vorüberlegungen voraus („Etwas über das deutsche Singeschauspiel, so nicht überschlagen werden darf“), die explizit an „den musikalischen Dichter und Theaterkomponisten“

⁶⁵ Fotis Jannidis/Karl Eibl/Marianne Willems (Hgg.): *Der junge Goethe in seiner Zeit. Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Schriften bis 1775*, 1. Bd., Frankfurt/M. etc. 1998, 501.

⁶⁶ Ebd., 495.

⁶⁷ Ebd., 509.

adressiert sind.⁶⁸ Darin begründet und definiert er das deutsche Singspiel bzw. „Singeschauspiel“ in Abgrenzung von der italienischen traditionellen Oper, allerdings auf ganz andere Weise als Wieland dies tut. Während dieser einen wesentlichen Unterschied zwischen den Sprachen leugnet und in Anlehnung an die traditionelle Oper für eine durchgehende Vertonung optiert,⁶⁹ begründet jener sein Plädoyer für das „vermischte Singspiel“⁷⁰ gerade mit dem Unterschied der beiden Sprachen. Nur im italienischen Musiktheater sei die durchgehende Vertonung möglich, da die italienische Sprache grundsätzlich einen leidenschaftlichen Ton aufweise. Der Wechsel von Rede und Gesang sei für das deutsche Musiktheater daher sinnvoll und notwendig. Gesang wird somit reserviert für jene Stellen,

wo die Leidenschaft so hoch gestiegen, daß Worte sie nicht mehr ausdrücken: wo der Zuschauer schon so ganz in die Leidenschaft versetzt ist, daß alles Raisonement in ihm schweigt, daß auch ihm schon Seufzer die Brust beklemmen, Thränen das Auge umnebeln, die er nun gleichsam in dem Gesange des Leidenden aushaucht, ausweint.⁷¹

Da zu diesem hohen Grade der „Leidenschaft“ nur die jugendlichen Protagonisten, die Liebenden, gelangen, werden alle anderen Figuren – Domestiken wie auch Vertreter der Elterngeneration – vom Gesang ausgeschlossen. Dementsprechend werden die Arien ausschließlich von Herrmann und Wilhelmine gesungen. Vater und Freund dürfen nur am Ende bei den tutti-Partien mit einstimmen. Gegen die Eintönigkeit der gereimten da-capo-Arie nach italienischem Vorbild setzt Reichardt die Möglichkeit der reimlosen rhythmischen Versdichtung nach dem Vorbild Klopstocks, der ihm als „der größte musikalische Dichter für *wahre* Musik“ gilt.⁷² Eine solche reimlose Arie gibt es im Stück ein einziges Mal, als Herrmann auf dem Höhepunkt der Liebesverzweiflung Suizidgedanken nachhängt („Wie schlug beym ersten Kuß / Mein Herz so ahnungsvoll“).⁷³

Auch Herrmann ist Künstler, Komponist; zwei große Lieder (Duette) singt das Liebespaar, am Anfang und am Ende des Textes. Das erste „Weine nicht du Liebe! / Daß ich von Dir flieh!“ ist nicht, wie der zuhörende Vater annimmt, „aus einer italiänischen Oper übersetzt“, sondern von Herrmann selbst „auf Antrieb meines eigenen Herzens aufgeschrieben“ und erfüllt damit exemplarisch die in der anschließenden textinternen Diskussion von ihm aufgestellte ästhetische Norm, derzufolge der „Hauptzweck der Kunst“ in der „Wahrheit und Kraft des Ausdrucks“ liege und nicht, wie in der italienischen Musik, in

⁶⁸ Reichardt, *Liebe nur beglückt*, wie Anm. 46, IV. Vgl. auch Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, wie Anm. 1, Bd. 2, 656 ff.

⁶⁹ Vgl. Wieland, *Versuch*, wie Anm. 18, 235 ff.

⁷⁰ Reichardt, *Liebe nur beglückt*, wie Anm. 46, IX.

⁷¹ Ebd., IXf.

⁷² Ebd., XVIII (Hervor. i. O.).

⁷³ Ebd., 65, 67.

der bloßen „Vergnügung des Ohrs“.⁷⁴ Das Lied ist zugleich Spiegel der eigenen problematischen Liebessituation des Paares: Die Liebenden kommunizieren über dieses Lied, versichern sich mit ihm ihrer Liebe und zugleich ihrer Bereitschaft zur schmerzlichen Entsagung; Wilhelmine vermag an Text und Musik zu erkennen, dass Herrmann vom drohenden väterlichen Wunsch, sie anderweitig zu verheiraten, weiß – leidenschaftliche Botschaften, die erkennbar nicht in normaler gesprochener Rede, sondern nur über die Musik vermittelt werden können. Das Lied besitzt also eine doppelte Referenz: zum einen *handlungsbezogen* auf die Liebesgeschichte: Ähnlich wie in der zeitgenössischen sog. „Erlebnislyrik“ fallen besprochene Situation und Sprechsituation zusammen, Liebe konstituiert sich performativ über den Gesang. Zum anderen besitzt das Lied genau in dem Maße, wie es sich als authentischer Ausdruck von realen Liebesgefühlen herleitet, auf einer *metapoetischen* und *-musikalischen* Ebene repräsentativen Status für das von Reichardt propagierte neue deutsche Musiktheater-Paradigma, als dessen Musterexemplar sich das vorliegende Stück aus gibt.

Die Forschung hat für die Gattung des Musiktheaters generell eine Tendenz zur Selbstreferentialität geltend gemacht.⁷⁵ Hier ging es zunächst darum, Formen der Selbstthematization in der sich konstituierenden neuen musikdramatischen Gattung des Singspiels zu beschreiben, die in einer *spezifischen historischen Konstellation* begründet sind. Die deutliche Zunahme der metapoetisch-selbstreferentiellen Dimension kann nicht zuletzt als unübersehbares Indiz dafür gelten, dass die Gattung sich auf dem Weg zur goethezeitlichen (bzw. „klassischen“) Autonomieästhetik befindet.

Die Ergebnisse wären in einem doppelten Sinn zu überprüfen und zu erweitern. Zum einen im Hinblick auf die Texte: Zwar wurden mit Absicht weniger bekannte, wenngleich populäre Libretti herangezogen, doch muss der Großteil der zeitgenössischen deutschsprachigen Singspieltexte immer noch als unbekannt gelten. Erst auf der Basis eines repräsentativen Textcorpus wäre es möglich, die Entwicklung der ästhetischen Selbstreflexion im Musikdrama des 18. Jahrhunderts vom aufklärerischen Singspiel zur „klassischen Oper“ adäquat darzustellen. Zum anderen im Hinblick auf die Musik: Hier müsste ebenfalls die Fixierung auf die kanonischen Stücke aufgegeben werden, um anhand einer extensiven Corpusanalyse Textbefunde und musikalische Befunde korrelieren zu können.

⁷⁴ Ebd., 6.

⁷⁵ Siehe Ort, „Die Kontingenz der Oper“, wie Anm. 57; Harald Fricke, „Oper in der Oper – Potenzialisierung, Ipsoreflexion, Mise en abyme im Musiktheater“, in: François Seydoux (Hg.), *Fiori Musicologici. Studi in Onore di Luigi Ferdinando Tagliavini*, Bologna 2001, 219–245; Tatjana Böhme-Mehner, *Die Oper als offenes autopoietisches System im Sinne Niklas Luhmanns?*, Essen 2003.