

---

## KLEINE BEITRÄGE

---

### Die Konstellation von Musik und Aufklärung am Gothaer Hof

von Wolfram Klante, Erfurt

Das Thema weist auf ein Zusammentreffen gesellschaftlicher, geistesgeschichtlicher und künstlerischer Gegebenheiten, das zunächst nichts Ungewöhnliches zu bedeuten scheint — wird es doch allenthalben von Vergleichbarem umgeben, ja von glänzenderen Parallelerscheinungen — man denke nur an Schloß Sanssouci — in den Schatten gestellt.

Allein — das Zusammentreffen, von dem hier die Rede ist, war dessen ungeachtet offensichtlich dazu bestimmt, den Rahmen mitteldeutscher Kleinstaaterie, in dem auch das Herzogtum Sachsen-Gotha seinen Platz hatte, geistig zu sprengen und wahrhaft europäische Dimensionen anzunehmen.

Dies geschah in zweifacher Weise: einmal unter geographischem Aspekt, gewissermaßen in Gestalt eines doppelten Brückenschlags, der Gotha mit Paris als dem Zentrum des vorrevolutionären Frankreich und mit Böhmen in seiner Eigenschaft als vielgepriesener europäischer Musikantenwiege in Beziehung setzt. Zum anderen dank herausragender Persönlichkeiten, die diese Beziehungen trugen.

Damit zeichnet sich zugleich die notwendige Eingrenzung des Themas ab, insofern im wesentlichen nur der Zeitraum zwischen dem Beginn der 1753 von Melchior Grimm eröffneten *Correspondance littéraire* und dem Rücktritt Georg Bendas vom gothaischen Hofkapellmeisteramt 1778, mithin die Regierungszeit Friedrichs III. und Ernst II. von Sachsen-Gotha und künstlerisch vornehmlich das Musiktheater im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ins Blickfeld geraten.

Wurde bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts unter allen sächsischen Residenzen Schloß Friedenstein an Prachtentfaltung der zweite Rang nach dem kurfürstlichen Hof zu Dresden zuerkannt<sup>1</sup>, so kann das Jahr 1729, das Jahr der Vermählung der Prinzessin Luise Dorothee von Sachsen-Coburg-Meiningen mit dem Erbprinzen Friedrich, dem späteren Herzog Friedrich III. von Sachsen-Gotha — mit der die spätere Herzogin wieder in ihr Stammhaus einheiratete —, als äußere Markierung des Beginns einer goldenen Ära ebenso aufgeklärter wie feinsinniger Kultur angesehen werden.

Nach der Charakterbeschreibung des ungleichen Paares durch den Direktor des Kammerkollegiums Hans von Thümmel standen Gutmütigkeit, Trägheit, Schwäche und pedantische Ordnungsliebe bei Friedrich einem umfassenden Verstand, Charakterfestigkeit und Wißbegierde aufseiten seiner Gemahlin gegenüber<sup>2</sup> — Eigenschaften, die Luise Dorothee zu nutzen wußte, den Herzog behutsam zu lenken, ohne seine Autorität in Frage zu stellen. Vielseitig gebildet, durch die Lektüre Leibnizens und Christian Wolffs geprägt, wurde sie zum geistigen Mittelpunkt des Herzogtums. Sie führte einen umfangreichen Briefwechsel, in dem der Gedankenaustausch mit bedeutenden Persönlichkeiten ihrer Zeit über philosophische, ethische und ästhetische Fragen keine geringe Rolle spielte.

Voltaire, d'Alembert, Helvetius, Grimm, das Ehepaar Gottsched und Friedrich II. von Preußen beehrten sie mit ihrem Besuch. Selbst für Geschäfte internationaler Diplomatie wurden ihre Dienste gern und mit Erfolg in Anspruch genommen<sup>3</sup>.

In ihrer Korrespondenz tritt sie nicht nur als Lernende, sondern auch als kritisch wertende Partnerin auf. Voltaire, mit dessen Anschauungen, insbesondere seiner Ablehnung von Fana-

<sup>1</sup> Jenny von der Osten, *Luise Dorothee, Herzogin von Sachsen-Gotha 1732—1767*, Leipzig 1893, S. 13.

<sup>2</sup> Ebda., S. 15.

<sup>3</sup> Ebda., S. 283.

tismus, Aberglauben und Materialismus sie weitgehend übereinstimmt und den sie bewundert, weist sie ob seiner Pietätlosigkeit zurecht<sup>4</sup>, verteidigt sein Trauerspiel *Der Tod des Sokrates*<sup>5</sup>, nimmt lebhaften Anteil an seinen Bemühungen um die Rehabilitierung des unschuldig hingegerichteten Jean Calas und dessen Familie, distanziert sich wiederum von dem Gedanken, in der „schlechtesten aller möglichen Welten“ zu leben. Beide verbindet das Postulat der „bonne Providence“ (der „guten Vorsehung“), die für ausgleichende Gerechtigkeit in einer jenseitigen Welt einsteht.

Philosophischen Gegnern wie Voltaire und dem Außenseiter Rousseau bot sie gleichermaßen ein Asyl an. Obgleich sie bekennt, den „Paradoxien, Sophismen und Sonderbarkeiten“ des Genfer Naturapostels nicht folgen zu können, versucht sie dennoch, ihn gerecht zu beurteilen und verurteilt seine Verbannung aus Paris und Genf und die Verbrennung seiner Bücher<sup>6</sup>.

Die Maxime, die sie in den Worten ausspricht „La tolérance est ce qu'il y a de plus sensé et de plus humain“<sup>7</sup> („Die Toleranz ist das Vernünftigste und Menschlichste“), hat Luise Dorothee auch durch Taten eingelöst. Als sich die in Thüringen lebenden Anhänger der Herrnhuter Brüdergemeinde auf dem Gut Altenhof bei Dietendorf niederließen, plädierte 1748 das herzogliche Oberkonsistorium für ihre Vertreibung. Es ist nicht zuletzt das Verdienst der Herzogin, wenn schließlich ihr Wohnrecht und ihre gesellschaftliche Gleichberechtigung verbrieft wurden.

Von eben jener Herzogin ging auch die Anregung aus, die den späteren Baron Friedrich Melchior von Grimm 1753 dazu veranlaßte, mit der Verschickung von Bulletins — einer Art mehr zufällig als systematisch angelegter literarischer und die Kunst als Ganzes betreffender Chronik der von ihm als Zeitzeugen erlebten französischen Ereignisse, die er freilich subjektiv reflektierte und wertete — zu beginnen, dabei über Gotha als Adressaten hinausgehend. Gleich dem Erscheinungsbild des großen enzyklopädischen Unternehmens Diderots und d'Alemberts sind auch hier die Grenzen zwischen Porträt, Bericht, Anekdote, Feuilleton, Unterhaltungsmagazin, Rezension und Werkanalyse fließend. Unter Verwendung eines nicht meßbaren Anteils Diderots und anderer redigierte Grimm bis 1773 diese publizistische Arbeit, die dann von einem anderen Redakteur, ebenfalls deutscher Herkunft, fortgesetzt und nach Grimms Tod im Jahre 1807 unter dem Titel *Correspondance littéraire philosophique et critique* veröffentlicht wurde.

Die Empfänger waren europäische Potentaten, darunter aufgeklärte Monarchen wie Katharina II. von Rußland, Friedrich II. von Preußen, Karl August von Sachsen-Weimar und eben auch Herzog Friedrich III. von Sachsen-Gotha, der ihn 1772 zu seinem bevollmächtigten Botschafter im Ministerrang ernannte und ihm nach Ausbruch der Revolution, da er sich zur Emigration gezwungen sah, ein Refugium gewährte, das dieser — bis zuletzt mit Kunst, Wissenschaften und einer nach wie vor umfangreichen Korrespondenz beschäftigt — zu stiller Zurückgezogenheit nutzte, obwohl er ein stets geehrter und gern gesehener Gast bei Hofe war.

Abgesehen von den äußeren Lebensumständen ist Grimm in zweifacher Hinsicht für das geistige Leben auf Schloß Friedenstein wichtig: Als Enzyklopädist unter seinen Mitstreitern auf Ausgleich und Mäßigung bedacht, informierte er nicht nur über aktuelle Ereignisse der Pariser Kulturszene und des gesellschaftlichen Lebens in der Metropole, sondern vermittelte auch das ganze philosophische Spektrum des Vorabends der Revolution an den Gothaer Hof. Zum anderen und im besonderen war Grimm, der das Pariser Musikleben vom Buffonistenstreit bis zum Erscheinen Glucks und seiner Opernreform verfolgte, wie kein zweiter prädestiniert, als Parteigänger der neuen italienischen Musikkomödie aus dieser Position heraus bestimmte ästhetische Grundzüge am Gothaer Hoftheater zum Tragen zu bringen, wenn auch dem Medium, dessen Grimm sich bediente, der bereits erwähnten *Correspondance littéraire*, keine direkte Einflußnahme auf Repertoireauswahl, Kompositions- und Musizierstil wie Sujetvorgaben nachzuweisen ist. Dennoch lagen solche Verbindungslinien auf der Hand.

<sup>4</sup> Ebda., S. 323.

<sup>5</sup> Brief vom 13. 9. 1759, ebda., S. 322.

<sup>6</sup> Brief vom 16. 8. 1762, ebda., S. 324.

<sup>7</sup> Brief vom 9. 7. 1763, ebda., S. 314.

Als Herzog Friedrich III. 1734 mit dem Neuaufbau seiner Hofkapelle begann, war die Vorherrschaft der Italiener, von denen sich auch die musikalische Aufklärungsästhetik in Frankreich allen Fortschritt versprach, schon allenthalben spürbar. Zugleich näherte sich die Gothaer Epoche der frühdeutschen Oper ihrer letzten Phase. Unter den zahlreichen Serenaden, Tafelmusiken und szenischen Kantaten, die unter Leitung des Hofkapellmeisters Gottfried Heinrich Stölzel auf den Schlössern Friedenstein und Friedrichswerth aufgeführt wurden, findet sich auch ein musikalisches Schäferspiel aus der Feder Stölzels, *Endymion an Louysen Dorotheens Geburtstag*, das zeigt, bei welchen Gelegenheiten die Herzogin auch zum Mittelpunkt des höfischen Musiklebens wurde.

Die Besetzung der Hofkapelle um 1745, die trotz verringerten Personalbestands modernen Anforderungen durchaus entsprach, dazu der italienische Kompositionsstil, das rationalistische Gedankengut Frankreichs und eine der weltlichen Kunst aufgeschlossene Herzogin, waren Voraussetzungen, die für die Begründung einer neuen Epoche des Musiktheaters denkbar günstig waren. Daß diese dennoch auf sich warten ließ, hat seine Ursache darin, daß es erst 15 Jahre nach Georg Bendas 1750 erfolgtem Amtsantritt als Nachfolger Stölzels zur Stationierung eines Sänger-Darsteller-Ensembles kam.

Um die Ausstrahlung Grimms auf den Hof und die Blüte des Hoftheaters 1775–79 — und sei sie nur im bestätigenden Sinne zu verstehen — im Detail zu erfassen, muß wiederum auf seine *Correspondance* eingegangen werden. Hier traf er auch Aussagen, die mit der lutherischen Tradition der ernestinischen Herzöge nur schwer zu harmonisieren waren. Als Skeptiker und Empiriker wollte er im Kampf für den Sieg der Vernunft, für Wahrheit und Gerechtigkeit, gegen Fanatismus, Unwissenheit, Vorurteile und Barbarei die Jugend das — wie ihm schien — einzig Sichere lehren: „Le grand art de douter“ („die große Kunst des Zweifelns“) und — welche Ungerechtigkeit — das Recht des Stärkeren als das einzig legitime Recht auf der Welt, so legitim wie die Gesetze der Physik.

Da aber niemand allein gegen alle kämpfen könne, so Grimm, zwingt das eigene Interesse dazu, die Sittengesetze zu beachten. Während er der Philosophie ohnehin nur geringe Wirkung auf die Sitten des Volkes zutraute, galt ihm umso mehr das Theater (das ernste wie das komische) als moralische Bildungsanstalt.

Für die antike Tragödie hegte er eine Vorliebe<sup>8</sup>, warnte zugleich vor blinder Nachahmung, die bei Konventionen ende, die in der Natur nirgends zu finden seien. Entsprechend der hohen Bedeutung, die das Zeitalter der Nachahmungstheorie beimißt, verlangt er von den Dichtern immer wieder Studium und Nachahmung der Natur<sup>9</sup>. Von der *Tragédie domestique*, dem bürgerlichen Trauerspiel, hoffte er, es werde das nicht mehr zeitgemäße Drama ersetzen<sup>10</sup>. Die Geschichte biete einen Vorrat von Handlungen, die aus einer Mischung von Vernunft und Vorurteilen hervorgegangen und darum geeignet seien, besonders der dramatischen Kunst als Vorbild zu dienen. Es sei das Vorurteil, das der Vernunft Farbe und Interesse gäbe<sup>11</sup>. Die Macht des Vorurteils nähre auch das Dogma des Fatalismus<sup>12</sup>, den Glauben an ein dem einzelnen Menschen unabwendbar vorgeschriebenes, unverdientes Verhängnis.

Von der Verbindung „einer öffentlichen Schule der Sitten mit einer der wichtigsten Institutionen der Regierung“ — als eine solche Verbindung möchte Grimm das Theater nach antikem Vorbild im Interesse seiner Aufwertung sehen — scheint der Weg nicht weit zu einer Dramenkonzeption, die individuelles Schicksal und Staatsaktion miteinander verknüpft, ja miteinander in Konflikt setzt.

<sup>8</sup> Vom 15. 11. 1762, in: *Correspondance Littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister etc.* Ed. Maurice Tourneux, T 1–16, Paris 1877–1882, Bd. V, S. 186.

<sup>9</sup> Vom 15. 5. 1756, ebda., Bd. III, S. 226ff.

<sup>10</sup> Vom 1. 8. 1753, ebda., Bd. II, S. 266ff.

<sup>11</sup> Vom 1. 12. 1760, ebda., Bd. IV, S. 322.

<sup>12</sup> Vom 1. 9. 1756, ebda., Bd. III, S. 274ff.

In *Ariadne auf Naxos*<sup>13</sup>, dem 1775 in Gotha uraufgeführten Duodram von Brandes und Benda, das einen solchen Konflikt enthält, das Sujet der griechischen Mythologie entnimmt und in klassischer Strenge behandelt, dabei fernab der *féerie*, d. h. des von Grimm geringschätzig beurteilten Zaubermärchens, liegt, sind solcherlei Bedingungen erfüllt. Noch mehr Bedeutung gewinnt dieses Stück, wenn man bedenkt, daß es sich bei ihm um die Kreierung eines echten Aufklärungsgenres und zugleich einen Markstein des deutschen Musiktheaters handelt. Hierzu macht sich ein Exkurs zu den Wurzeln jenes Genres erforderlich. Wenn wir das Melodram als Gattung des Musiktheaters bezeichnen wollen und seine spezifischen Erscheinungsformen in Gestalt des Mimodram, des Mono- und Duodram oder andere Besonderheiten als Genres dieser Gattung, dann muß die Erfindung dieser letzteren einem nichtprofessionellen Komponisten, dem schon in anderem Zusammenhang erwähnten Jean-Jacques Rousseau, zugesprochen werden. Von diesem zwar vordergründig als Ausweg aus dem Dilemma gerechtfertigt, daß französische Musik und französische Sprache nicht füreinander bestimmt seien, steht seine Erfindung doch fraglos im Kontext aller realistischen, auf Naturnähe drängenden Bestrebungen ihrer Zeit, eingeschlossen die Verwerfung des Einsatzes aller nicht in glaubhaftem Zusammenhang mit der Handlung stehenden und nicht dem Ausdruck der Charaktere dienenden musikalischen Techniken. Ein Trend also, der bekanntlich in Glucks Opernreform gipfelt. Jener Kontext wird schon dadurch plausibel, daß Gluck selbst es war, der mit der Uraufführung der Pariser Fassung seines *Orpheus* 1774 Rousseau von der Haltlosigkeit einer seiner fundamentalen musikästhetischen Positionen, der Musikuntauglichkeit seiner Muttersprache, überzeugt hat, während andererseits Glucks Devise „Einfachheit — Wahrheit — Natürlichkeit“ sich im Einverständnis befand mit Grundsätzen, die Rousseau schon vor seiner sensationellen Bekehrung vertrat.

Der *acteur d'opéra*, wie Rousseau den Opernsänger in seinem *Musikwörterbuch*<sup>14</sup> nennt, muß seiner Meinung nach ein ausgezeichneter Pantomime sein, was für den Autor bedeutet, daß diese Seite darstellerischen Könnens Vorrang hat vor der Beherrschung von Trillern und Koloraturen. Die Idee des Melodram, von der sich Rousseau leiten ließ, sah noch keine Unterlegung von Musik unter den gesprochenen Text vor — vielmehr sollte es Aufgabe der Musik sein, die Gedanken und Gefühle der dargestellten Person aufzunehmen und weiterzuführen, wo ihm die Worte versagen, er daher seinen Text unterbricht, um sich auf seine mimischen und gestischen Mittel zu beschränken. Realisiert hat Rousseau seine Idee mittels der melodramatischen Gestaltung der Sage von Pygmalion<sup>15</sup>, derzufolge ein Bildhauer sich unsterblich in eine von ihm geschaffene weibliche Statue verliebt und mit göttlicher Hilfe erreicht, daß sie sich belebt und seine Gemahlin wird — eines Stoffes also, der über fast 2000 Jahre hinweg von Ovids *Metamorphosen* bis zum Welterfolgsmusical *My Fair Lady* die Kunst beschäftigt hat.

Von Rousseau stammen außer der Idee zum Stück, das er selbst als Lyrische Szene bezeichnete, wobei „lyrisch“ soviel wie „musikalisch“ bedeutet, die Dichtung, Dramaturgie, Regie- und Kompositionsanweisungen sowie die Musik zu zwei oder drei „Andantino“ überschriebenen kleineren Sätzen. Daß abwechselnd Sprechen und Singen, wie es für das Singspiel typisch ist, wider die Vernunft, Singen und Tanzen auf der Bühne überhaupt nur, wo es der emotionale Überschwang rechtfertigt, akzeptabel seien, gehört zu den radikalen Prinzipien Rousseaus, die in dem „kleinen, aber merkwürdig epochemachenden Werk“, wie es Goethe nannte<sup>16</sup>, auf höchst eigentümliche Weise eingelöst wurden, indem der Umschlag in eine höhere emotionale Qualität im Spiel der Instrumente zur Begleitung des Gebärdenspiels des Mimen stattfindet. In verschiedenen deutschen Übersetzungen gelangte das Textbuch über Mannheim nach Weimar, wo es von zwei deutschen Musikern, Franz Aspelmayr und Anton Schweitzer, 1772 aufgegriffen und je eigenständig vertont wurde (beide Kompositionen sind verlorengegangen).

<sup>13</sup> Klavierauszug von *Ariadne auf Naxos, einem Duodrama*. In *Musik gesetzt von Georg Benda*, Leipzig, im Schwickert-schen Verlage, 1778.

<sup>14</sup> *Dictionnaire de musique* (1768), Faks.-Nachdr., Hildesheim u. New York 1969.

<sup>15</sup> *Pygmalion, Scène Lyrique*, Text von Rousseau, Lyon 1770. Musik in Zusammenarbeit mit H. Coignet; hs. Partitur in: Bibl. der Comédie Française, Paris.

<sup>16</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, in: *Goethes Werke* (Weimarer Ausgabe), 28. Bd., 11 Buch, Weimar 1890, S. 67

Als eines der letzten Zeugnisse der melodramatischen Manie der 70er Jahre entstand in Gotha 1779 in der Bearbeitung Gotters auch ein *Pygmalion* von Georg Benda, nachdem dieser zuvor mit zwei gewichtigeren Werken zum Schöpfer einer deutschen Version dieser Gattung geworden war.

Georg Benda, aus Böhmen stammend, vom preußischen König Friedrich II. gefördert, war seit 1750 als Hofkapellmeister in Gotha tätig und bekam damit Gelegenheit, auch im Umgang mit musiktheatralischen Gattungen Erfahrungen zu sammeln. Die große Chance seines Lebens kam aber, als die Seylersche Truppe 1774 nach dem Schloßbrand in Weimar — ein Glück im Unglück — von Herzog Ernst II. zunächst auf ein Jahr engagiert und danach in ihrer Mehrheit in ein festes Anstellungsverhältnis übernommen wurde, was dazu führte, daß sich 1775 in Gotha ein Hoftheater mit ständigem Ensemble etablierte, an das sich Namen wie Heinrich Ottokar Reichard und Conrad Ekhof als Direktoren und Anton Schweitzer und Georg Benda als Kapellmeister binden. Diese Chance ließ Benda unter dem Eindruck Rousseaus, der ihm auch als Schriftsteller vertraut war, zum Schöpfer des ersten deutschen Melodram werden, insofern mit ihr auch Voraussetzungen zu seiner erfolgreichen Aufführung gegeben waren.

Angeregt von Johann Christian Brandes, einem Schauspieler und Mitglied der Seylerschen Truppe, zu seiner Zeit vor allem als Lustspieldichter namhaft, der ihm sein Libretto vorlas, griff Benda die neue Gattung auf. Freilich dachte Brandes vordergründig an eine Starrolle für seine Ehefrau Esther, die als berühmte Bühnenheroine gefeiert wurde.

Von Ernst II. — seit zwei Jahren an der Regierung — tatkräftig gefördert, erntete das Werk bei seiner Uraufführung am 27. Januar 1775 einen triumphalen Erfolg, den die *Gothaische gelehrte Zeitung*<sup>17</sup> und der *Theaterkalender* 1776<sup>18</sup> wortreich bestätigten. Zustimmung reagierten Schubart, Reichardt und das Gerbersche Lexikon. Es folgten weitere günstig aufgenommene Aufführungen in Berlin, Hamburg, Mannheim und Stuttgart.

Die künstlerische Ausprägung des Aufklärungsgeistes, wie er von den führenden Köpfen des Gothaer Hoftheaters vertreten wurde, war von denkbarem Wohlwollen des Herzogs begleitet. Dieser wird nicht nur als „geschmackvoll und mit den Altertümern bekannt“<sup>19</sup> geschildert, sondern seine Lebensansprüche entsprachen auch Rousseauscher Einfachheit und Naturnähe, was bei allem, was wir über die mütterliche Erziehung wissen, nicht verwundern kann.

War zur Uraufführung *Ariadne* noch als Monodram konzipiert, so stand das Stück im Dezember desselben Jahres bereits als Duodram auf dem Spielplan. Die zusätzliche Einführung der Gestalt des Theseus war zweifellos eine glückliche dramaturgische Eingebung; hat sich doch somit der Seelenkampf, den die Fabel trägt, verdoppelt, obwohl es nirgends zu einer unmittelbaren Partnerbeziehung kommt und mithin beim Monolog bleibt.

Die Vorgeschichte zur Handlung geht auf den Mythos vom Minotauros zurück, jenem Ungeheuer, halb Stier — halb Mensch, im Labyrinth des kretischen Königs Minos, dem Athen als jährlichen Tribut sieben Jünglinge und sieben Jungfrauen opfern mußte, bis es der athenische Königssohn Theseus tötete, und zwar mit Hilfe Ariadnes, der Tochter des Minos, die ihm aus Liebe einen Faden mitgab, der es ihm ermöglichte, aus dem Labyrinth wieder herauszufinden. Sie floh mit ihm aufs Meer. Auf der wilden Felseninsel Naxos gingen beide an Land. Theseus nutzte den Schlaf Ariadnes, sie unbemerkt zu verlassen, nachdem ihn seine athenischen Begleiter entdeckt hatten und zum Aufbruch drängten. Unmittelbar bevor Theseus Ariadne verläßt, setzt die Handlung ein. Ariadne erwacht, sieht sich verlassen, verzweifelt, flucht dem undankbaren Geliebten, um es gleich danach wieder zu bereuen, erkennt ihre Verfehlung, einem Landesfeind gefolgt zu sein und Eltern und Vaterland verraten zu haben. Während alle Elemente der Natur in Aufruhr sind, erklimmt sie einen Felsen, um nach Theseus zu rufen. Doch aus dem Unwetter fährt ein Blitz auf sie nieder. Zu Tode erschrocken stürzt sie ins Meer.

<sup>17</sup> 10. Stück, 1775, hrsg. von C. W. Ettinger, Gotha 1774—1804.

<sup>18</sup> In: Heinrich August Ottokar Reichard, *Theaterkalender*, Gotha 1775—1800; Kalender auf d. Jahr 1776, S. 103.

<sup>19</sup> Johann Christian Brandes, *Meine Lebensgeschichte*, Berlin 1799—1800, Bd. II, S. 172.

Hoffen, Bangen und Verzweifeln einer ungehorsam liebenden Frau, ihr unschuldiges Schuldigsein und schließlich die tragische Konfliktlösung bilden die eine Seite des Geschehens. Das Pendant dazu bietet der Schluß des 1. Auftritts. Der Erschütterung durch Liebe, Mitleid und Gewissensbisse steht die Beschämung, eines Weibes wegen die höhere Pflicht vergessen zu haben, gegenüber. Ganz im Grimmschen Sinne findet pragmatische Anerkennung des Rechtes des Stärkeren statt; fatalistische Haltung setzt sich durch, von der Grimm annahm, daß durch sie die Macht sittlicher Gefühle im Menschen geweckt werde. Ideen, die auch in Grimms unmittelbarer Teilnahme an der Prinzenziehung eine Rolle gespielt haben mögen.

Einige Worte zur Musik: Hatte das ursprüngliche Melodram den Vorzug ungetrübter Textverständlichkeit dank strikter Trennung von Wort und Ton, so blieb diese zwar bei Benda weitgehend erhalten, führte aber an bestimmten Höhepunkten schon zum synchronen Einsatz von Deklamation und Orchester, das sich mit je zwei Flöten, Oboen, Fagotten, Hörnern, Pauken und Streichorchester durchaus im Rahmen der damals üblichen sinfonischen Besetzung hält. Hinzu kommen vier hinter der Bühne zu postierende Trompeten. Bendas Verdienst besteht darin, daß er musikalisch und szenisch zugleich denkt. Bei gleichbleibender Stimmung wird motivische Arbeit in Einheit mit den logischen Fortschreitungen der Harmonik fortgesetzt, als hätte es die Unterbrechung durch den Sprecher nicht gegeben. Dynamisch und metrisch oft scharf kontrastierend, folgt die Musik feinnervig den psychischen Vorgängen. Der Komponist weiß alle unter dem Begriff der Mannheimer Schule bekannt gewordenen Neuerungen der Orchestertechnik einzusetzen. Es fehlen weder die „Seufzer“, das Flackern und Flimmern innerster Beunruhigung, noch die aufsteigenden „Raketen“, abstürzenden „Katarakte“, die „Walzen“ oder der unregelmäßige Puls der Synkopen. Die Auswahl der Klangfarben unterliegt keinem Zufall, z. B. die Flöte zur Untermalung von Ariadnes wehmütigen Erinnerungen an glücklichere Tage. Allenthalben werden en miniature Satz- und Charaktertypen erkennbar, die man sich sinfonisch weitergeführt vorstellen kann. Formale Grundlage ist das *Recitativo accompagnato* der Oper mit ange deuteten Übergängen zur Arie.

Groß war der Anreiz zur Nachahmung, der nun seinerseits von Benda ausging. Kein geringerer als der 19jährige Mozart zeigte sich begeistert, als er in Mannheim die *Ariadne* und das unmittelbar folgende zweite Melodram Bendas *Medea*, auf einen Text von Goethes Jugendfreund Friedrich Wilhelm Gotter, kennenlernte. „Beyde wahrhaft fürtrefflich“ schrieb er an den Vater. „Ich liebe diese zwey Werke so, daß ich sie bey mir führe, denn diese Art, Drama zu schreiben, habe ich mir immer gewünscht“<sup>20</sup>.

Der dadurch inspirierte eigene melodramatische Versuch blieb jedoch Fragment. Die insgesamt 13 Bühnenwerke Bendas, die meisten in und für Gotha geschrieben, weisen eine bunte Vielfalt von Genres und Genrebezeichnungen auf; unter ihnen italienische Opern, Operetten, deutsche Singspiele, Schauspiele mit Gesang und weitere Melodramen. 1778 hatte ein deutsches Singspiel unter der Bezeichnung *Komische Operette* von Gotter und Benda Premiere. Der Titel lautet: *Der Holzhauer oder Die drei Wünsche*. In diesem Stück werden einem armen Holzhauer von Jupiter, durch seinen Boten Merkur vermittelt (wir bleiben also auch im Volksstück antik), drei Wünsche freigestellt, über deren Besetzung Freunde und Verwandte in Streit geraten. Schließlich einigen sich alle in der Erkenntnis:

„Sein Maß von Sorgen und Beschwerden  
hat jeder Tag, hat jeder Stand.  
Zufriedenheit ist Glück auf Erden  
und außer ihr ist lauter Tand.“<sup>21</sup>

Die vor allem dem dritten Stand zugewandte Seite des Zeitgeistes drängt nicht etwa zur Revolution, sondern lehrhaft pointiert zu kleinbürgerlicher Genügsamkeit. Sie weist wiederum auf

<sup>20</sup> Brief Wolfgang Amadeus Mozarts vom 12. 11. 1778, in: *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie*, hrsg. v. Ludwig Schiedermair, 5 Bde., München und Leipzig 1914, Bd. I, S. 267

<sup>21</sup> *Der Holzhauer oder Die drey Wünsche — Eine komische Operette im Clavierauszuge, mit Begleitung einiger Instrumente* von Georg Benda, Leipzig: Schwickert 1778.

rousseauistische Denkweise, aus der auch Kriterien musikalischer Aufklärungsästhetik, die vor allem eine Nachahmungsästhetik war, stammen und die hier erfüllt sind:

Die eindeutige Dominanz nur einer Melodiestimme, die alle Extreme meidet, das Primat einer guten Deklamation, naive Tonmalerei und italienische Kantabilität gehören hierzu ebenso wie die Rechtfertigung von Koloraturen, sofern sie einer Situation zuzuordnen sind, in der die dargestellte Person aus ihrer normalen Gemütslage heraustritt. Sensibles Reagieren auf szenische Veränderungen mittels Taktwechsel, die Formenvielfalt vom liedhaften Couplet über Da-Capo-Arien bis zu ausgewachsenen Ensemblesätzen und manches andere wäre zu nennen, nicht zuletzt Erfahrungen, die Benda aus seinen melodramatischen Arbeiten gewonnen hat.

Natürlich sind all diese Stil- und Formeigentümlichkeiten nicht an Gotha und schon gar nicht an das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts gebunden. Doch stehen sie in ungewöhnlichem Zusammenhang mit der von Grimm vermittelten geistigen Universalität, die — soviel die beiden sonst getrennt haben mag — in einem Punkt, der Liebe zur Musik und den Ansichten über sie, sich immer eng mit Rousseau berührte — unbeschadet dessen, daß die Stilmerkmale Bendas wie die anderer Vertreter des deutschen Singspiels auch von eigenständigen deutschen Kompositionslehren des 18. Jahrhunderts getragen wurden.

Wirft man einen Blick auf den Spielplan des Gothaer Hoftheaters, erkennt man, daß trotz ständig zurückgehender finanzieller Einnahmen während der wenigen Jahre seines Bestehens sein Profil das gleiche geblieben ist. Unter zahlreichen heute vergessenen Namen tauchen immer wieder Stücke von Goethe, Lessing, Diderot, Voltaire, Goldoni, Beaumarchais, aber auch die neuesten Singspiele von Weiße/Hiller und Gotter/Benda auf<sup>22</sup>. Quasi der inneren Gesetzmäßigkeit eines Kreislaufs folgend, schloß das Hoftheater 1779 seine Pforten mit einer Vorstellung des Benda'schen Melodrams *Medea*. Benda hatte wie Grimm für die Zeitläufe einen weltoffenen Blick. Beide verfolgten die Revolutionsepoche ausgewogen-kritisch. Ihre Aussagen bestätigten die Unzulänglichkeiten ihrer inneren Vorgänge und die mangelnde Abrundung ihrer historischen Konturen.

Grimm, der vom Konvent enteignet worden war, konnte sich über deutsches Waffenglück in den Feldzügen gegen das revolutionäre Frankreich nicht freuen. Zu wenig schienen ihm die Einflußreichen und Verantwortlichen in Deutschland die Zeichen der Zeit für notwendige gesellschaftliche Veränderungen verstanden zu haben. Benda schrieb in einem Brief vom 23. Februar 1794 an Gotter: „... Selbst in seiner jetzigen politischen Krankheit zeigt Frankreich, wie mächtig es sei, und was es koste, ein Volk zu bezwingen, das für sein Vaterland zu fechten glaubt! Nur befürchte ich, daß — wie es sich wohl am Ende zeigen könnte — nicht für die Freiheit, sondern bloß für den Ehrgeiz einiger Bösewichte, die gegenwärtig die souveräne Gewalt ausüben, gefochten und soviel Blut vergossen wurde. Auch Republiken haben ihre Tyrannen!“<sup>23</sup>

Ernst des II. Nachfolger, Herzog August, der 1804 die Regierung antrat, war ein entschiedener Anhänger Napoleons mit allen politischen Konsequenzen. Unter seiner Herrschaft nahm während der Ära Spohr/Romberg der Aufstieg der Hofkapelle seinen Fortgang. (Interessant wäre es, die Beziehungen Spohrs zu Salzmann in Schnepfenthal zu verfolgen!) Mit ihr begann eine andere Zeit, die nicht mehr Gegenstand dieser Ausführungen sein kann, in der gleichwohl ein Stück europäischer Aufklärung im Sinne Hegels „aufgehoben“ blieb.

<sup>22</sup> Richard Hodermann, *Geschichte des Gothaischen Hoftheaters (1775—1779)*, Verlag von Leopold Voß, Hamburg u. Leipzig 1894.

<sup>23</sup> Brief vom 23. 2. 1794, in: *Briefe Georg Bendas an Friedrich Wilhelm Gotter* (hs.), Forschungs- und Landesbibliothek Gotha, Chart B. 1915 II.