

keine Bezugnahme des fromm-skeptischen Sängers auf sich selbst. In jenem Anhang, den wir besser schon mit der Bitte „o leite meinen Geist“ beginnen lassen, spricht wieder Beethoven allein. Der Ichbezug des Künstlers neben seinem Staunen vor dem Erhabenen und der demütigen Hingabe an dessen Größe tritt uns hier wie in den vorigen Fragmenten entgegen. Die unmittelbar und mittelbar aus indischem Geist stammenden Sätze, in denen die Ehrfurcht vor dem Göttlichen und vor dem Sittlichen Beethovens die Hand führte, sie werden uns von bloßen Aufzeichnungen zu Selbstzeugnissen.

## *Der Geschmackswandel auf der Opernbühne, am Alkestis-Stoff dargestellt*

VON ANNA AMALIE ABERT, KIEL

Die Oper ist wohl die umstrittenste Gattung der Musikgeschichte. Da sie gleichsam zur Hälfte der Literaturgeschichte angehört, wird sie vielfach als Zwitterwesen angesehen, dem der reine Musikwissenschaftler ebenso aus dem Wege geht wie der reine Literarhistoriker. Oder man betrachtet sie n u r als musikalisches bzw. — bei bedeutenden Operndichtern — n u r als literarisches Kunstwerk, was wiederum ihrem Wesen nicht gerecht wird: denn dieses ihr Wesen ist dramatisch und musikalisch zugleich, und ihre ganze Entwicklung von ihren Anfängen hin in die jüngste Gegenwart hinein besteht in einer fortwährenden Auseinandersetzung zwischen diesen ihren beiden Seelen, wobei immer abwechselnd bald die eine, bald die andere die Oberhand gewinnt. Im Einzelnen wird diese Auseinandersetzung bestimmt durch die jeweiligen geistigen und gesellschaftlichen Strömungen der Zeit, wie denn die Oper überhaupt, mehr als jede andere Gattung, den Geist der Zeit widerspiegelt.

Konstant bleibt jedoch durch den Wandel der Zeiten hindurch das Streben nach einer Wiedergabe des Außergewöhnlichen im weitesten Sinne, sei es daß die Handlung unter Göttern und Heroen, unter Sagen- und Märchengestalten, unter Königen und Prinzen oder in fernen Ländern und Zeiten spielt, oder daß sie Geschehnisse des täglichen Lebens wiedergibt, die im Guten oder Bösen außergewöhnlich sind und die eben darum vielfach wiederum zu allgemein gültiger symbolischer Bedeutung erhoben werden<sup>1</sup>. Dieses ungeschriebene Gesetz des in Musik gehüllten Dramas hat seine Naturgegebenheit allen noch so ehrlich gemeinten veristischen Ansätzen zum Trotz bis in die neueste Zeit hinein immer wieder bewiesen. So ist es denn kein Wunder, daß sich sogar bestimmte Stoffe, die die Dichter und Komponisten immer aufs Neue zur Bearbeitung gereizt haben, wie rote Fäden durch die gesamte Operngeschichte ziehen. Gerade die drei ältesten Opernstoffe

<sup>1</sup> Vgl. dazu die beiden Operngattungen, die E. T. A. Hoffmann in seinem Dialog „Der Dichter und der Komponist“ allein gelten läßt: die „romantische“ und die opera buffa, an welcher letzterer er eben das „Hineinschreiten des Abenteuerlichen in das gewöhnliche Leben“ als ausschlaggebend hervorhebt. Vgl. ferner z. B. Verdis Wunsch nach „neuen, großen, abwechslungsreichen, kühnen Stoffen, kühn bis zum äußersten“ und Busonis Forderung: „Es sollte die Oper des Übernatürlichen oder des Unnatürlichen [= Abenteuerlichen], als der allein ihr natürlich zufallenden Region der Erscheinungen und der Empfindungen, sich bemächtigen und dergestalt eine Scheinwelt schaffen, die das Leben entweder in einen Zauberspiegel oder einen Lachspiegel reflektiert; die bewußt das geben will, was in dem wirklichen Leben nicht zu finden ist. Der Zauberspiegel für die ernste Oper, der Lachspiegel für die heitere.“ („Von der Zukunft der Oper“ in „Von der Einheit der Musik“, Berlin 1922.)

haben sich dabei als am fruchtbarsten und dauerhaftesten erwiesen: die Sage von Apollo und Dafne, die in der Dichtung von Ottavio Rinuccini 1594 in Florenz als erste Oper schlechthin aufgeführt wurde, erschien nach unzähligen weiteren Veroperungen erst 1938 im Werke von J. Gregor und Richard Strauß zum letzten Mal auf der Opernbühne; die Sage von Orpheus und Eurydike, die der zweiten Oper Rinuccinis, der „*Euridice*“ von 1600, zugrundeliegt – wohl der beliebteste Opernstoff von allen –, wurde 1932 zuletzt von Alfredo Casella aufgenommen, und den Stoff von Rinuccinis dritter Oper, der „*Arianna*“ von 1608, haben H. v. Hofmannsthal und R. Strauß in der zweiten Fassung ihrer „*Ariadne*“ 1916 im modernen Opernspielplan wieder heimisch gemacht. Zu diesen drei Stoffen traten alsbald noch weitere aus Sagen oder aus der bunten Wunderwelt der Epen Ariosts und Tassos. Die gehaltvollsten Stoffkreise finden sich, sicher nicht zufällig, in Glucks sechs großen Reformwerken vereinigt: es sind die Sagen von Orpheus, Alkestis, Iphigenie, Paris und Helena und der Märchenkreis um Armida.

Verfolgt man einen dieser Lieblingsstoffe durch die Jahrhunderte hindurch, so treten die charakteristischen Verschiedenheiten der Epochen anhand des immer gleich bleibenden Gegenstandes ganz besonders deutlich zutage. Die Tatsache, daß jede Zeit, aber auch jede Nation eigene, mehr oder weniger neue Anforderungen an die Oper stellt, ergibt sich im Rahmen eines und desselben Stoffkreises von selbst, gleichgültig, ob die verschiedenen Bearbeitungen voneinander abhängig oder unabhängig sind. Daß bei einer derartigen Betrachtung das Libretto zunächst im Vordergrund steht, ist selbstverständlich: der D i c h t e r ist es ja, der den Stoff gewählt und bearbeitet hat. Hinter ihm aber steht, gleichsam als Auftraggeber, das Publikum, für das er schreibt, bzw. die Idee, der er dient, zeitgebundene Faktoren also, denen er je nach seiner eignen dichterischen Potenz entweder untertan ist oder die er sich dienstbar macht, und das Gleiche gilt für den Komponisten.

Die Alkestis-Sage gehört nicht zu den allerältesten Opernstoffen, aber sie erscheint von ihrem ersten Auftreten an an besonders markanten Stellen innerhalb der Operngeschichte bzw. als ganz besonders typische Vertreterin bestimmter Richtungen. Ihre erste Formung fand sie bekanntlich in der im Jahre 438 v. Chr. aufgeführten „*Alkestis*“ des Euripides, die als Quelle oder wenigstens als stoffliche Anregung für alle weiteren Bearbeitungen dient. Dieses Drama wurde als viertes Stück nach drei Tragödien, also an der Stelle aufgeführt, an der sonst das Satyrspiel stand, und es enthält in der Tat derbe Szenen, die aus dem Rahmen einer Tragödie herausfallen<sup>2</sup>. Auf dieser Mischung von Tragik und Komik in einer verhältnismäßig ereignisarmen Handlung beruht die Problematik des Stückes, die jedoch von den Operndichtern erst spät erkannt wurde.

Apollon eröffnet das Drama mit einer Erzählung der Vorgeschichte: Der schwerkranke König Admetos sei dem Tod verfallen gewesen, Apollon selbst aber, der während seiner Verbannung durch Zeus bei Admetos als Hirt gedient hatte, habe es aus Dankbarkeit gegen seinen königlichen Beschützer durch seine Fürsprache bei den Parzen erreicht, daß der Tod an Admetos' Stelle einen anderen nehmen müsse, der sich freiwillig opfere. Von allen

<sup>2</sup> In den Scholien zu Platon heißt es auch, das Stück habe etwas vom Satyrspiel an sich, weil es dem Heiteren und Burlesken zuneige. Vgl. das Vorwort zu den Tragödien und Fragmenten von Euripides, Teil I, deutsch von Ludwig Wolde, Wiesbaden 1949.

Verwandten und Freunden sei aber nur Admetos' Gemahlin Alkestis dazu bereit gewesen; heute sei der Tag gekommen, an dem sie sterben müsse. Nach einem Zusammenstoß mit dem Tod geht Apollon ab; der Tod betritt den Palast. Durch eine längere Chorszene wird nun das Erscheinen von Admetos und Alkestis vorbereitet. Sie fühlt sich schon auf dem Weg zum Hades und nimmt vom Tageslicht und von der Heimat Abschied. Er fleht sie an, ihn nicht zu verlassen, doch sie stirbt. Ihr Tod wird von Admetos und dem Chor beklagt, worauf Admetos in den Palast zurückkehrt. Während seiner Abwesenheit kommt nichtsahnend sein Freund Herakles des Weges. Als Admetos mit ihm zusammentrifft, weicht er den Fragen des Freundes nach dem Anlaß seines Trauergewandes aus und bittet ihn, auf jeden Fall sein Gast zu sein. Der Chor preist diese Gastlichkeit, während Herakles in den Palast geht. Vor dem Palast aber, wo sich das ganze Drama abspielt, trifft nun Admetos' Vater Pheres auf den Leichenzug. Er will Alkestis' Andenken durch Geschenke ehren, Admetos aber weist ihn brüsk ab, und es kommt an Alkestis' Bahre zu einem sehr derben, realistischen Streit zwischen Vater und Sohn, die sich gegenseitig Feigheit vorwerfen, weil sie das Opfer der Alkestis angenommen bzw. nicht verhindert haben. Nach ihrem Abgang erscheint der trunkene Herakles mit Myrtenzweigen bekränzt, den Humpen in der Hand. Erst jetzt berichtet ihm ein Diener von Alkestis' Tod, worauf er sofort den Entschluß faßt, sie für den Freund zurückzugewinnen. Inzwischen kehren Admetos und der Chor von der Bestattung zurück. Er ergeht sich in leidenschaftlichen Klagen; vergeblich versucht der Chor, ihn zu trösten. Da naht Herakles mit einer verschleierte Frau, die er angeblich in einem Wettkampf gewonnen habe und die er in Admetos' Obhut lassen wolle. Admetos in seinem Schmerz um Alkestis sträubt sich, gibt aber schließlich nach, um den Freund nicht zu kränken. Da entschleiert dieser die Gestalt, und staunend erkennt Admetos die Gattin, die Herakles, wie er kurz berichtet, dem Todesgott am Grab abgewonnen hat; sie darf nur drei Tage noch nicht sprechen. Voller Freude führt Admetos sie in den Palast.

Daß die Operndichter diese Anregung erst verhältnismäßig spät aufnahmen, hat seinen guten Grund. Solange die Oper nämlich, wie das in ihren Anfängen in Florenz und in steigendem Maße in ihrer römischen Blütezeit der Fall war, in erster Linie wunderbarer Begebenheiten und großer Prachtentfaltung bedurfte, konnte die schmucklose Sage von Alkestis wenig Anziehungskraft besitzen. Andererseits hätten zumindest die hochgebildeten ersten Operndichter des Florentiner Kreises es nicht gewagt, ein klassisches Werk völlig umzugestalten, — ohne das aber wäre dieser Stoff als Oper unmöglich gewesen. In der minder aristokratischen Sphäre der öffentlichen Opernhäuser Venedigs dagegen trat aus pekuniären Gründen der szenische Aufwand in den Hintergrund. Im Laufe der Zeit geriet die venezianische Librettistik in die Hände raffinierter Stückeschreiber, denen obendrein nichts heilig war als der Geschmack des Publikums und die ihm zu Gefallen skrupellos jeden überlieferten Stoff mit sogenannten „*accidenti verissimi*“, d. h. platten und banalen Zutaten, versahen.

Ein solcher Librettist der späteren venezianischen Oper, Aurelio Aureli, hat 1660 zum ersten Male die Sage von Alkestis auf die Opernbühne gebracht<sup>3</sup>. Sein Werk trägt den bezeichnenden Titel „*L'Antigona delusa da Alceste*“, und der Dichter hat

<sup>3</sup> Vgl. den Artikel über ihn in MGG I. — Von den in der Drammaturgia des Leone Allacci (Neue Ausgabe, Venedig 1755) angeführten vier vor 1660 entstandenen Alceste-Dramen handelt es sich bei zweien, der „Alceste“ des Giulio Salinero von 1593 und dem „Admeto“ des Melchior Zoppio von 1626, um gesprochene Tragödien. Die „Alceste“ des Prospero Bonarelli von 1647 behandelt, nach liebenswürdiger Auskunft von Herrn Prof. Dr. R. Paoli, Florenz, nicht die Sage von Alkestis, sondern die Episode zwischen Alceste und Lidia aus Ariosts „Orlando Furioso“. Das Drama per musica „La Fedeltà d'Alceste“ von Girolamo Bartolommei, 1611, war mir leider nicht zugänglich; komponiert worden ist es offensichtlich nicht.

darin mit bewunderungswürdiger Geschicklichkeit die Sage von Alkestis in das Intrigenschema hineinverwoben, das seit den 40er Jahren in der venezianischen Operndichtung üblich war<sup>4</sup>. Dieses Schema erfordert zwei gleichberechtigt nebeneinanderstehende Paare, die durch Liebe, Eifersucht, Haß und Rachsucht mannigfach, auch kreuzweise miteinander verknüpft sind, und daneben noch einen Troß von Pagen, Hoffräulein und Dienern, zwischen denen sich in meist recht alberner Weise dieselben Konflikte abspielen. Kein Stoff war wohl weniger für dieses Schema geeignet als die Alkestis-Sage, und dementsprechend ist man auch in der ganzen Operngeschichte niemals weiter von Euripides entfernt als hier.

Admet und Alceste bilden das eine Paar, ein Bruder Admets, Trasimedes, und die gleichfalls erdichtete Prinzessin Antigona das andere. Der Konflikt — in der venezianischen Librettistik fast zu Tode geritten — besteht nun darin, daß der eine Liebhaber, Admet, der jetzt mit Alceste vermählt ist, ursprünglich der Antigona versprochen war. Der andere Liebhaber, Trasimedes, aber, der seinerzeit für seinen Bruder Admet um Antigona hatte werben sollen, hatte sich selbst in sie verliebt und dem Admet nicht das Bild Antigonas, sondern ein falsches überbracht. Daraufhin heiratete Admet Alceste. Antigona aber kommt, wie ebenfalls in der Librettistik sehr beliebt, als Gärtnerin verkleidet an den Hof Admets, als Alceste gestorben ist. Durch ein großes Durcheinander von Bildern, die vertauscht, weggeworfen und wiedergefunden werden, kommt Admet dahinter, daß Trasimedes ihn betrogen hat, und verliebt sich gleichfalls in Antigona. Zu allem Unglück bringt Herkules nun auch noch, der Sage folgend, Alceste aus der Unterwelt zurück; sie tritt jedoch, um Admet zu prüfen, in Verkleidung auf und erfährt alsbald von seiner Untreue. Wie immer in der venezianischen Oper glätten sich dann aber die erregten Wogen höchst unerwartet, und am Schluß stehen zwei glückliche Paare, Admet—Alceste und Trasimedes—Antigona, nebeneinander.

Die Alceste-Sage dient in diesem sog. Drama lediglich als technisches Hilfsmittel, um die eine Liebhaberin zeitweilig verschwinden und ihren Gatten im Glauben zu lassen, er sei frei. Dabei ist sie stofflich vollständig in dem Stück enthalten, allerdings mit einigen Abwandlungen gegenüber Euripides, die für die weitere Verwendung des Stoffes innerhalb der Operngeschichte von größter Bedeutung werden sollten. Der Schicksalspruch und der Entschluß Alcestes, die bei Euripides in die Vorgeschichte gehören, erscheinen hier mit im Drama. Der kranke Admet hört den Spruch über seine Genesung erst im Laufe des ersten Aktes, und wer ihn gerettet hat, erfährt er erst, als es zu spät ist, denn der euripideische Gedanke, Admet habe dieses Opfer einfach angenommen, war sämtlichen späteren Bearbeitern des Stoffes unverständlich. Alceste aber siecht nach ihrem opferbereiten Entschluß nicht dahin wie bei Euripides, sondern man findet sie mit einem Dolch in der Brust. Herkules endlich steigt bis in die Unterwelt hinab und befreit Alceste aus der Gewalt der unterirdischen Mächte. Mit diesen Umbiegungen bzw. Ausschmückungen des Sagenstoffes waren dramatisch wirksame Situationen und darüber hinaus Szenentypen gegeben, die sich seit den Anfängen der venezianischen Oper der größten Beliebtheit erfreuten: die Orakel- und die Unterweltsszene. Auch die Tatsache von Alcestes Selbstmord läßt sich dramatisch leichter verarbeiten als ein langes, ereignisloses Da-

<sup>4</sup> Er sagt darüber in der Vorrede, nachdem er die Alceste-Sage erzählt hat: „Questo si ha dalla favolosa invenzione de' antichi Poeti, al che aggiungendo novi supposti de accidenti verissimi per arricchire di curiosi successi la tessitura del Drama.“

hinsiechen. Diese dramatischen Belebungen aber verschwinden mit der ganzen Sage in dem auch noch von komischen Dienerszenen durchsetzten Wust dieses typisch spätvenezianischen Librettos, das am 15. Januar 1660 mit Musik von P. A. Ziani im Teatro SS. Giovanni e Paolo in Venedig aufgeführt wurde. Als Kunstwerk betrachtet, ist diese erste Alceste auf der Opernbühne zweifellos völlig wertlos. Um so wertvoller aber ist sie als Manifestation des Zeitgeschmacks. Ihr Textbuch existiert in den verschiedensten Ausgaben — ein Zeichen dafür, daß sie häufig aufgeführt worden ist.

Dieses Libretto, das, dem Geschmack des venezianischen Publikums entsprechend, zerstreuen und überraschen, aber keineswegs erheben will, das unter dem Deckmantel von Sagen- und Phantasiegestalten die ganze Buntheit des venezianischen Lebens der Zeit auf die Bühne bringt, sollte nun bis zur Jahrhundertwende und darüber hinaus die eine große Vorlage für weitere Bearbeitungen des Alceste-Stoffs werden. Zunächst erschien es auf der ausländischen Einflüssen so zugänglichen Bühne der frühdeutschen Oper und bildete hier in einer deutschen Übersetzung des Leipziger „Schulkollegen“ Paul Thiemich und mit Musik von Nik. Ad. Strungk 1693 die Eröffnungsober des Leipziger Opernhauses. Kann man Aurelis italienischen Versen eine gewisse Eleganz nicht absprechen, so wirkt die schwerfällige Übersetzung Thiemichs in dem schwülstigen Deutsch des 17. Jahrhunderts mitunter geradezu erheitern und läßt die Mängel des Dramas in hellstem Lichte erscheinen. Wenn Alceste z. B., während sie in der Unterwelt von zwei Furien gepeinigt wird, ihr Opfer mit den Worten bereut: „*Verdammter Stoß, der mir das Herz durchstochen und meinen Lebensdraht zerbrochen! Wer macht mich wieder los? Verdammter Stoß!*“, so kommt darin mit großer Deutlichkeit zum Ausdruck, daß Aureli und mit ihm Thiemich vom Geiste des Euripides wirklich keinen Hauch verspürt hatten. An anderen Stellen wieder fühlt man sich an Wilhelm Busch erinnert, so z. B. wenn der Page Lesbus am Schluß feststellt: „*Lesbus geht von diesem Schmause ganz leer und ohne Braut nach Hause!*“ Der kaleidoskopartige Wechsel von Personen und Situationen und das übergangslose Nebeneinander von tragischstem Pathos und banalster Komik, das die Venezianer der Zeit erfreute, war auch dem deutschen Publikumsgeschmack des ausgehenden 17. Jahrhunderts durchaus angemessen.

Durch die Libretto-Reform von Apostolo Zeno und Pietro Metastasio wurde dem buntscheckigen venezianischen Intrigendrama der Aureli und Genossen der Boden entzogen. Allerdings war der hier vollzogene Einschnitt in der Praxis bei weitem nicht so stark, wie die Theorie ihn darzustellen sich bemühte<sup>5</sup>. Auch erfolgte der Übergang nicht schlagartig, sondern ganz allmählich. Wie ein italienischer Dichter dieses Übergangsstadiums sich mit der Alceste-Sage auseinandergesetzt hat, zeigt die 1699 mit Musik von Antonio Draghi in Wien aufgeführte „Alceste“ von Donato Cupeda<sup>6</sup>. Dieses Werk, dessen Partitur offenbar nicht erhalten ist, geht gegenüber Aurelis Libretto eigene Wege und ist nur so weit mit ihm verwandt, wie alle typischen venezianischen Intrigendramen miteinander verwandt sind. Es bedient sich der Verkleidungen, Verwechslungen, verlorenen Briefe und glossierenden Intermezzi genau

<sup>5</sup> Vgl. A. A. Abert im Lüneburger Kongreßbericht.

<sup>6</sup> Dieses Libretto wurde mir durch die Liebenswürdigkeit von Frau Archivdirektor Dr. Hedwig Kraus, Wien, zugänglich gemacht.

so reichlich wie jenes. Das unvermeidliche Schema der beiden Liebespaare liegt auch ihm zugrunde, doch trägt es zur Straffung der Handlung bei, daß Herkules hier nicht außerhalb steht wie bei Aureli, sondern gleichzeitig einen der beiden Liebhaber darstellt. Er liebt die Prinzessin Megara von Theben, Admet liebt Alceste, und beide Paare sind einander auch unwandelbar treu, lassen sich aber durch die lächerlichsten Berichte, Zufälligkeiten und Mißverständnisse zur schrecklichsten Eifersucht aufstacheln. Alceste tritt noch mehr in den Hintergrund als bei Aureli, da das Drama überhaupt erst nach ihrem Tode beginnt; ihre Tat spielt also überhaupt keine Rolle, und der Abstand zwischen diesem Libretto und dem Drama des Euripides ist hier, wenn möglich, noch größer als bei Aureli, obwohl der schlichte Titel „*L'Alceste*“ das Gegenteil vermuten läßt. Aber in der Anlage bedeutet Cupedas „*Alceste*“ doch schon einen Schritt in Richtung auf die von Zeno und Metastasio konsequent durchgeführte Konsolidierung der Handlung: die Zahl der Szenen ist in jedem der 3 Akte um etwa ein Viertel, die Personenzahl im Ganzen um fast ein Drittel der früher üblichen herabgesetzt, letzteres vor allem durch die Beschränkung der die Handlung und Hauptpersonen glossierenden, Dienergestalten auf eine einzige.

Gewiß war die Reform der Textdichtung nach den Libretto-Ungeheuern des ausgehenden 17. Jahrhunderts vom ästhetischen Gesichtspunkt aus eine Wohltat. Aber gerade ein Werk wie die „*Alceste*“ von Cupeda als Vorläufer dieser Richtung zeigt, wie sehr sie im Grunde in Äußerlichkeiten stecken blieb, bzw. wie wenig die Reformatoren die Absicht hatten, den Geist der Libretti grundsätzlich zu ändern — eine Tat, die erst Gluck, wiederum in einer „*Alceste*“, vorbehalten blieb! Die Tatsache, daß der Text Aurelis sogar noch 1727 wieder auftauchen konnte, also zu einer Zeit, als Metastasio seinen Siegeszug begann, wirft auf die trotz aller technischen Verbesserungen gleichbleibende geistige Grundhaltung ein schlagendes Licht. Diese textgeschichtlich besonders lehrreiche Oper, der „*Admeto, Rè di Tessaglia*“ von G. F. Händel, stellt den interessanten Versuch einer Reinigung von Aurelis Libretto im Sinne der metastasianischen Reform dar. Der unbekannte Bearbeiter (man vermutet in ihm Händels Textdichter Haym oder Rolli) hat zunächst einmal, Zeno und Metastasio folgend, das störende komische Element völlig verbannt und die vielen Diener- und Nebengestalten in eine einzige zusammengezogen. Auf diese Weise hat er auch die von Metastasio gerade noch gebilligte Zahl von sieben handelnden Personen erreicht. Zum andern ist ihm durch Auslassung, Umstellung und Zusammenziehung von Szenen eine wohltuende Konzentrierung der Handlung gelungen; jeder der drei Akte hat nur noch ungefähr halb so viel Szenen wie bei Aureli<sup>7</sup>. Aber alle diese Änderungen bleiben an der Oberfläche; die von Intrigen strotzende, uneinheitliche Aurelische Handlung wird in ihrem Wesen dadurch nicht berührt, so daß auch dieser „*Admet*“ vielmehr als Beweis dafür gelten kann, wie eng die Librettistik der metastasianischen Zeit im Grunde noch dem Geist des 17. Jahrhunderts verhaftet war. Händel freilich hat die wenigen Szenen, die ihn wirklich innerlich ansprechen konnten, über das Maß der übrigen hinaus mit seinem großen Atem erfüllt;

<sup>7</sup> Vgl. den Vergleich zwischen den beiden Libretti in Georg Ellingers Aufsatz „Händels Admet und seine Quelle“, *VfMw* I, 1885, S. 201 ff. Von den von Ellinger Händel selbst oder seinem Bearbeiter zugeschriebenen Abweichungen stammen einige schon aus wesentlich früheren Librettfassungen. Ellinger hat eine Librettofassung von 1664 benutzt; die Fassung von 1662, die mir vorlag, stimmt jedoch in manchen Einzelheiten genauer mit dem Text von Händels Partitur überein als jene.

bezeichnenderweise sind diese musikalischen Höhepunkte sämtlich Szenen bzw. Arien Alcestes und Admets, während die Gesänge des anderen Paares sich mehr im konventionellen Rahmen halten<sup>8</sup>.

Mit dem Erscheinen auf der Bühne der frühdeutschen und derjenigen der meta-stasianischen Oper scheint die Nachwirkung dieser ersten, italienischen Einkleidung der Alkestis-Sage beendet zu sein. Ihr wesentlichstes Charakteristikum ist das Herabdrücken der Sage zu einem, und nicht einmal dem wichtigsten, Hilfsmittel der frei erfundenen Intrige und das völlige Ignorieren der in ihr enthaltenen großen menschlichen Ideen. Vierzehn Jahre nach Aureli griff der Franzose Philippe Quinault, der Textdichter Lullys, ebenfalls zum Alceste-Stoff. Sein Drama trägt den Titel „*Alceste ou le triomphe d'Alcide*“; es zeigt die Sage von Alkestis auf der letzten noch in Frage kommenden Opernbühne der Zeit, der französischen, und zwar wiederum als einen ganz typischen Vertreter derselben. An die Stelle der planlos wirkenden Buntheit des italienischen Werkes tritt hier eine durch die ratio geordnete und der die Opernbühne beherrschenden höfischen Konvention angemessene Klarheit und Förmlichkeit. Alles, was bei Euripides dunkel ist, wird aufs einleuchtendste motiviert, und daneben wird keine Gelegenheit zur Verwendung von Tanz und Chören außer Acht gelassen. Eine Nebenhandlung gibt es hier nicht, denn Quinault hält sich nach dem Vorbild der großen französischen Tragiker streng an die Einheit der Handlung; dafür tritt aber, wie schon der Titel sagt, Alcide (Herkules) neben Alceste in den Vordergrund. Er erscheint gleich von Anfang an zwar als Freund Admets, aber zugleich als — verzichtender — Liebhaber Alcestes; erst als sie verloren scheint, gesteht er Admet, der unter diesen Umständen nach den strengen moralischen Gesetzen der französischen höfischen Konvention nicht als Gatte, sondern nur als Verlobter Alcestes auftreten kann, seine Liebe und er bietet sich, Alceste aus der Unterwelt zurückzuholen, wenn Admet sie ihm abtrete (mit der platten Begründung: verloren habe er sie ja nun sowieso!). Durch das tapfere, aber vergebliche Bemühen des Liebespaares, ihre gegenseitige Liebe zu bekämpfen, wird er dann aber doch bezwungen; so gewinnt Quinault die Möglichkeit, die Oper mit einer Apotheose der Tugend der Selbstbeziehung zu beschließen. Wird Herkules' Freundschaftstat so recht platt motiviert, so wird auch Admets unheilbare Krankheit, deren Ursprung Euripides im Dunkeln läßt, aufs deutlichste erklärt. Sein Siechtum rührt nach Quinault von der Wunde her, die er im Kampf um Alceste empfangen hat. Allein zu dieser Motivierung braucht Quinault zwei seiner fünf Akte: er zeigt hier, wie Alceste anlässlich des Verlobungsfestes von einem abgewiesenen Liebhaber, Licomedes, entführt wird, wie Admet und Herkules mit Soldaten ihnen zu Schiff nachsetzen und wie sie sie in siegreicher Schlacht zurückerobern.

Trotz der starken, typisch französischen Abweichungen vom Libretto Aurelis hat Quinaults Drama aber gerade die wichtigsten dramatischen Auflockerungen der euripideischen Fassung mit ihm gemein: Auch bei ihm erfährt Admet die Möglichkeit seiner Genesung erst im Laufe des Stückes (nicht durch ein Orakel, sondern durch die Erscheinung Apollons selbst), auch bei ihm erblickt er Alceste mit einem

<sup>8</sup> Vgl. vor allem die f-moll-Arie Admets „Ah si, morrò“ in II, 8 und die E-Dur-Arie Alcestes „Vedrò frà poco“ in II, 12 und dagegen etwa die A-Dur-Gleichnisarie „Sen vola lo sparvier“ der Antigona in I, 10 und Trasimedes' c-moll-Arie mit zwei obligaten Oboen „Chi è nato alle sventure“ in II, 9.

Dolch in der Brust und erkennt da erst das Opfer, und auch bei ihm steigt Herkules zu ihrer Rettung in die Unterwelt hinab. Wenn diese Änderungen bei beiden Dichtern auch sicherlich im Zuge des allgemein barocken Strebens nach Mannigfaltigkeit und Prachtentfaltung erfolgt sind, so liegt es doch nahe, hier eine direkte Beeinflussung des Franzosen durch den Venezianer zu vermuten; man darf über dem großen, stammesmäßig bedingten Gegensatz zwischen der italienischen und der französischen Oper die zeitstilistisch bedingten Gemeinsamkeiten nicht zu gering veranschlagen. — Das Vorhandensein komischer Dienergestalten charakterisiert den *Alceste*-Text als ein frühes Werk Quinaults; die Komik dieser Szenen ist aber bei weitem feiner und zurückhaltender als die der venezianischen Libretti, besonders weil sie sich nie in die Haupthandlung eindringt. Die Komposition Lullys sitzt, wie in allen seinen Opern, dem Text wie angegossen; sie ist jeder Situation angemessen, ohne je die Grenzen höfischer Mäßigung zu überschreiten und ohne die eine oder andere Person besonders in den Vordergrund zu rücken, wie Händel dies tut.

Diese „*Alceste*“ französischen Geistes bildet neben Aurelis Libretto den anderen Ausgangspunkt für die Weiterverbreitung des Stoffes auf den Opernbühnen des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts. Ihre Wirkung beschränkte sich jedoch auf Deutschland, denn Italien hatte ja bereits sein eigenes Drama, und in Frankreich war bei der streng konservativen Haltung der tragédie lyrique eine neue Bearbeitung des Gegenstandes undenkbar. In Deutschland griff hingegen die repräsentativste Opernbühne, die Hamburger, Quinaults Drama schon sechs Jahre nach seinem Erscheinen, 1680, in einer Übersetzung und Bearbeitung von Joh. Phil. Förstch auf<sup>9</sup>; 1696 folgte eine neue Übersetzung unter dem Titel „*Der siegende Alcides*“<sup>10</sup>. Beide Fassungen wollen nichts anderes als Übersetzungen sein, nur fügt die frühere den gemäßigt komischen Figuren Quinaults noch einen derben Spaßmacher hinzu. Dieser Hanswurst, Rochas, hat im wesentlichen die Aufgabe, entgegen der Absicht Quinaults, dafür aber ganz im Sinne der Italiener, die Handlung zu glossieren und die Hauptpersonen lächerlich zu machen, wie es das große Publikum auch der deutschen Oper gern hatte. Hier zeigt sich deutlich die gesellschaftliche Verwandtschaft zwischen den „demokratischen“ Bühnen Venedigs und Hamburgs und ihr Gegensatz zu dem höfischen Kunstwerk Quinaults. Der Verfasser des „*siegenden Alcides*“ hält sich auch sprachlich eng an die Vorlage; beispielsweise bemüht er sich stets, die bei Quinault sehr beliebten, ganze Szenen zusammenhaltenden, refrainartig wiederholten Bonmots möglichst getreu wiederzugeben. Im Ganzen wirkt seine Übersetzung aber knapp und oft trocken. Der Verfasser der „*Alceste*“ von 1680 hingegen ist, wie schon aus der Einführung des Rochas hervorgeht, etwas freier verfahren. Seine Übersetzung ist wortreicher und vielfach schwerfälliger als jene, häufig aber gleichzeitig poetischer; mit ihrer Mischung von Schwulst und Poesie stellt sie gerade

<sup>9</sup> Vgl. G. F. Schmidt, Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper, ZfMw V, 1922/23, S. 596. Als Komponist der nicht erhaltenen Partitur wird hier N. A. Strungk genannt. Das in Hamburg vorhandene Textbuch, das Förstchs Namen nicht erwähnt, nennt dagegen Joh. Wolfg. Franck als Komponisten. Friedr. Zelle (J. Theile und N. A. Strungk, Programm Berlin 1891, S. 15) stellt fest, die „*Alceste*“ sei zuerst von Strungk und darauf noch einmal von Franck komponiert worden. Auch Francks Partitur ist verloren. Vgl. auch W. Schulze, Die Quellen der Hamburger Oper, Hamburg-Oldenburg 1938.

<sup>10</sup> G. F. Schmidt a. a. O. behauptet, es handle sich hier um eine Übersetzung nach einer italienischen Fassung von Mauro von Gottlieb Fiedler. Das stimmt jedoch nicht, denn die Bearbeitung Mauros stützt sich auf Aureli (vgl. den Artikel in MGG), während der „*siegende Alcides*“ sich eng an Lully hält. Das Hamburger Textbuch erwähnt weder Dichter oder Übersetzer noch Komponisten; eine Partitur ist auch hiervon nicht vorhanden.

im Vergleich zu jener nüchternen Übertragung ein typisch deutsches Literaturprodukt jener Jahre dar. Als Beispiel für viele sei hier die Szene III, 7 in beiden Fassungen nebeneinandergestellt:

Alceste (1680)

Hercules:

*Ich wollte zwar, o edler Freund, von hinnen,  
Doch weiß ich nicht, was mich zu bleiben  
zwingt,*

*Das traurige Geschrey, das an die Wolken  
dringt,*

*Verändert meine Sinnen.*

Admet:

*Alcestis stirbt für mich aus großer Liebe,*

*Ich bin beraubt der süßen Augen-Triebe,*

*Ach, was ich lieb, ist gänzlich hin,  
Weil ich zu sehr geliebet bin.*

Hercules:

*Ich liebe sie, denn nunmehr darf ichs sagen,  
Nachdem sie ist erblaßt,  
Und du nicht mehr an ihr zu suchen hast.  
Ich will mich nach des Plutons Reiche wagen,  
Wofern der Schönheit Licht  
Das dir doch jetzt gebricht,  
Hinfüro soll mein eigen heißen.  
Ich scheue nicht der Erden Grund,  
Ich will sie aus des Todes Schlund  
Mit meinen starken Fäusten reißen.*

Admet:

*So wird es doch geschehn,  
Daß ich die schönen Augenlider  
Und Lilienwangen werde sehn.  
Geht, werter Freund, und bringt sie siegend  
wieder.*

*Alkmenen großer Sohn  
Verdient für mich dergleichen Liebeslohn,  
Den man mir hat genommen.  
Gehet, gehet, säumet nicht  
Und bringt sie an das Licht,  
Laßt ihren Schatten wieder zu uns kommen!  
Wenn nur Alcestis lebt  
So schätztet es Admetus vor sein Glück,  
Und ob sie gleich hinfort die Liebesblicke  
Alcides gönnt und ihm allein anklebt (!).*

Admet, Céphise, Cleantes:

*Gehet, gehet, säumet nicht  
Und bringt sie an das Licht!*

Alcides (1696)

Alcides:

*Mein Abzug war gestellt auf diesen Augen-  
blick,*

*Allein ein Trauer-Geschrey hält nochmals  
mich zurück.*

Admet:

*Alceste ward vor mich zu sterben angetrie-  
ben,*

*Ich sehe nun nicht mehr, die mir das Leben  
gibt.*

*Ach Schmerz! durch allzu heftigs Lieben  
Miß ich, was ich geliebt!*

Alcides:

*Ich lieb Alcesten auch, hier ist nichts mehr  
zu wehren;*

*Sie starb, was kannst du nun von ihr fortan  
begehren.*

*Admetus, gönne mir, was dir bereits ent-  
wandt:*

*So will ich in das Reich des Todes mich er-  
heben*

*Und zwingen, daß sein finstres Land  
Mir sie zurück muß wieder geben.*

Admet:

*O Glück, so sie mir nochmals zeigt!  
Getrost, Alcides, geh, der Sieg sei dir ge-  
neigt!*

*Und bring Alcesten zu uns wieder.*

*Vor den, den Jupiter gezeugt,*

*Leg ich mit höchstem Recht, was mir geraubt  
ist, nieder.*

*Getrost, getrost, und wag es kühn,*

*Dem Tod Alcesten zu entziehen,*

*Und das betrübte Reich der Schatten zu be-  
siegen.*

*Ich gebe sie dir ganz davor zum Lohne hin!*

*Wenn nur Alceste lebt, läßt sich Admetus  
gnügen.*

Pheres, Céphise, Cleantes:

*Getrost, getrost und wag es kühn,  
Dem Tod Alcesten zu entziehen.*

Eine weit selbständigere Bearbeitung als in diesen beiden Fassungen hat Quinaults Drama etwas später auf der Braunschweiger Bühne gefunden. Dies geht schon aus dem Titel der neuen Oper, „Die getreue Alceste“, hervor, die 1719 mit Musik des Braunschweiger Hofkapellmeisters Georg Kaspar Schürmann aufgeführt wurde. Der Textdichter, der angesehene Dresdner Hofpoet Joh. Ulrich König, ist Quinault im ganzen gefolgt, hat aber zwei für den Charakter des Stückes sehr wesentliche Veränderungen vorgenommen: bei ihm vollzieht sich Alcestes Selbstmord auf der Bühne, während er bei Quinault (und auch bei Aureli) als vollzogene Tatsache erscheint, und außerdem hat er eine komische Dienergestalt Quinaults, Lychas, weggelassen und dafür die ganz neue Gestalt der Hyppolite eingeführt. Auf beide Änderungen ist er, wie aus der Vorrede hervorgeht, sehr stolz, und seine Begründungen werfen ein helles Licht auf die Anforderungen, die man damals an eine deutsche Oper stellte. Die hinzugefügte Figur der Hyppolite ist eine Frau, die den Herkules liebt, ihm als Mann verkleidet überallhin folgt und mit der er sich, nachdem er auf Alceste verzichtet hat, zuguterletzt vereinigt. Sie hat also mit der Haupthandlung gar nichts zu tun und dient nur dazu, nach italienischem, nicht nach französischem Brauch die nun einmal unbedingt nötigen beiden Paare am Schluß zu vervollständigen! Tatsächlich sagt König auch im Vorwort, durch die Gestalt der Hyppolite sei der *„italienische und französische Goût zusammen vereinigt worden, welches, wie ich aus der Erfahrung überzeugt bin, allzeit bei der Aufführung die beste Wirkung gehabt“*. Diese Worte lassen König als einen der frühesten Vorkämpfer für die Annäherung der beiden Operngattungen erscheinen — ein Problemkreis, der ja seit der Mitte des Jahrhunderts mehr und mehr in den Mittelpunkt der opernästhetischen Betrachtungen aller Nationen rücken sollte. König erkannte dieses Problem freilich noch nicht als solches; die Mischung seines Dramas erweist vielmehr nur die völlige Ziel- und Stillosigkeit des frühdeutschen Operngeschmacks. Allerdings ist, im Gegensatz zur Hamburger „Alceste“, das Fehlen jeglicher komischer Szenen hervorzuheben; dieser Vorzug wird aber durch die Einführung jener italienischen Liebhaberin Hyppolite gänzlich zunichte gemacht. Wesentlich tiefergehender und weittragender ist dagegen Königs andere Änderung, der Selbstmord Alcestes auf der Bühne. Einen so krassen Vorgang unmittelbar darzustellen, war dem durch Herkommen und Konvention gebundenen Quinault nicht erlaubt; König aber zieht daraus stärksten dramatischen Nutzen. Er sagt darüber, er sei von Quinault insoweit abgegangen, *„daß, da jener nach der Gewohnheit seiner Nation die Selbstentleibung der Alceste nur erzählungsweise angeführet, ich hingegen solche wirklich auf den Schauplatz gebracht, um durch die sichtbare Vorstellung einer so heroischen Aktion und die von mir hinzugefügten zärtlichen Gedanken die Herzen der Zuschauer desto kräftiger zu rühren, welches zwar das schwerste, aber auch das vornehmste Kunst-Stück der theatralischen Poesie“*. In der Tat hat König diese Änderung dazu benutzt, Alceste ungleich mehr in den Mittelpunkt zu rücken, als dies bei Quinault der Fall ist, nicht nur in der Todesszene selbst, sondern auch schon vorher etwa beim Abschied der Liebenden<sup>11</sup>, der bei König zwar schwülstig, aber wärmer empfunden anmutet als die gewandten Verse Quinaults:

<sup>11</sup> Bei König II, 7, bei Quinault II, 8.

König:

Alceste:

O Unglück, o betrübte Stunden!  
Hab ich darum die Freiheit nur gefunden,  
Daß ich, mein Schatz, dich soll erblassen  
sehen?

Wie teuer kommt die Freiheit mir zu stehen!

Admet:

Mein Leben, laß nicht so viel Thränen fließen

Da ich itzt soll die treuen Augen schließen,  
Bedenke, wie es den betrübt,

Der dich, auch sterbend, noch so zärtlich  
liebt,

Und der nunmehr den schönsten Ruhm erworben,

Weil er um dich und dir getreu gestorben.  
Dum tadle doch den Schluß des Himmels  
nicht,

Beweine nicht mein allzu frühes Ende,  
Kein Sterblicher ist deiner Thränen wert,  
Es wird der Geist, den ich itzt von mir sende,  
In der Gelassenheit gestört,  
Wenn dein schön Angesicht  
Sich weinend zu mir kehrt.

Alceste:

Ach, dieses Blut, das du vergossen,  
Sind Thränen, die aus meiner Brust geflossen.

Admet:

Und deine Zähren, wertes Licht,  
Sind auch mein eigen Blut, das durch dein Auge bricht.  
Komm, reiche mir das Tuch, mein Kind,  
Worauf die Tropfen eingesammelt sind,  
Durch die du mich beweint.

Alceste:

Hier ist es ganz benetzt.

Admet:

O Schmerzenspfand, das mich zugleich ergetzt!  
Ihr werte Proben meiner Treu,  
Vergönnet, eh ich sterbe,  
Daß meine Lieb euch noch mit ihrem Purpur färbe!  
(er küßt das empfangene Tuch, legt es auf die Wunde und gibt es ihr wieder.)  
Nimm es nun wieder hin zum ewgen Angedenken,

Quinault:

Admet:

Je meurs, charmante Alceste, mon sort est  
assez doux,

Puisque je meurs pour vous!

Alceste:

C'est pour vous voir mourir  
Que le Ciel me délivre.

Admet:

Avec le nom de votre époux  
J'eusse été trop heureux dévivre.  
Mon sort est assez doux,  
Puisque je meurs pour vous.

Alceste:

Est-ce là cet hymen si doux, si plein d'appas,  
Qui nous promettait tant de charmes?

Fallait-il que si tôt l'aveugle sort des armes  
Tranchât des noeuds si beaux par un affreux  
trépas?

Est-ce donc cet hymen si doux, si plein  
d'appas,

Qui nous promettait tant de charmes?

Admet:

Belle Alceste, ne pleurez pas,  
Tout mon sang ne vaut pas vos larmes.

*Erinnre dich bei Thränen und bei Blut,  
Dies sei das unglückselge Gut,  
So dir dein Schatz zum Abschied wollen schenken.*

Alceste:

*Ach, kann ich mich denn nicht zu Tode kränken!*

Admet (Aria):

*Gute Nacht, ihr schönsten Blicke,  
Seid nicht allzusehr betrübt:  
Weil ich euch zu viel geliebt,  
Stört der Himmel unser Glücke  
Und nimmt mich von euch zurücke.  
Gute Nacht, ihr schönsten Blicke!  
— Mein Vater!*

Pheres:

*Ach, mein Sohn,  
In dem ich alle Kinder zähle,  
Ist's möglich, daß mich nicht der Schmerz entseele?*

Admet:

*Ach, fasse dich!*

Cleantes, Céphise:

*Die Augen brechen schon.*

Admet:

*Mein Licht!*

Alceste:

*Mein Leben, was ist dein Verlangen?*

Admet:

*Laß deinen Schoß mein Sterbekissen sein!*

Alceste:

*Mit tausend Thränen leg ich dich darein.*

Pheres:

*Laß dich, mein Sohn, zum letzten Mal umfassen!*

Admet:

*Alceste, nimm den letzten Abschiedskuß!  
Lebt ewig wohl!*

Alle:

*O strenger Himmelsschluß!*

Admet:

*Noch eins bitt ich zu meiner Ruh.*

Alceste:

*Was willst du noch an deine Witwe sagen?*

Admet:

*Ach, drücke mir doch selbst die Augen zu.*

Alceste:

O würd ich doch mit dir ins Grab getragen!  
 Ist dies die süße Lieb, ihr unbarmherzige  
 Sternen  
 Die meiner Treu bestimmt war?  
 Verkehret ihr das Brautbett in die Bahr?  
 Trennt ihr so früh das edle Band  
 Und den verhofften Freudenstand?  
 Und wollt ihr den von mir entfernen,  
 Ohn den ich lebend tot, ihr ungerechte  
 Sternen!

(Aria à 2)

Admet, Alceste:

Allzu früh muß ich dich lassen,

Alceste:

Allzu schnell mußtu erblassen,

à 2:

Meines Lebens Aufenthalt!

Admet:

Soll ich schon auf ewig scheiden?

Alceste:

Soll ich dich auf ewig meiden?

à 2:

Himmel, ach, dies ist zu bald!

Alceste:

*Este-ce donc cet hymen si doux, si plein  
 d'appas  
 Qui nous promettoit tant de charmes?*

Admet, Alceste:

*Alceste vous pleurez!  
 Admète, vous mourez!*

Alceste:

*Se peut-il que le Ciel permette  
 Que les coeurs d'Alceste et d'Admète  
 Soient ainsi séparés?*

Gewiß ragt die „*getreue Alceste*“ kaum über den Durchschnitt der damaligen deutschen Operndichtungen hinaus. Innerhalb einer Betrachtung des Alceste-Stoffes auf der Opernbühne aber kommt ihr eine gewisse Bedeutung zu: Sie folgt weitgehend dem französischen Vorbild und flicht auch italienische Züge hinein, aber sie konzentriert dabei das Interesse erstmalig ganz ausgesprochen auf Alceste. Ihre Trauer um den sterbenden Geliebten und ihr Opfermut werden stärker hervorgehoben als bei Quinault und bei Aureli oder einem ihrer deutschen Nachahmer. Eine Parallele hierzu bildet jedoch der stärkere Anteil, den Händel in seinem „*Admet*“ offensichtlich an den Szenen Alcestes genommen hat. Sicherlich darf man in dieser bevorzugten Behandlung der Ideenträgerin der Sage einen typisch deutschen Zug erkennen. — Die Komposition Schürmanns folgt in den Rezitativen und Arien dem italienischen, in den Chören und Instrumentalsätzen dem französischen Vorbild. Vielfach sind überhaupt, wie das in der frühdeutschen Oper häufig Brauch war, an Stelle der im Textbuch verzeichneten deutschen Arien italienische Originalarien anderer Komponisten eingefügt. Im ganzen steht aber auch in der Musik an Stelle der Lullyschen Knappheit, Präzision und feinen Formung eine zerfließende Weitschweifigkeit vor allem im Rezitativ. Im Gegensatz zu Lully stellt jedoch Schürmann ebenfalls Alceste in den Vordergrund: sie ist die einzige Gestalt der Oper, die sich an ausdrucksmäßigen Höhepunkten des *Accompagnato*-Rezitativs bedient. Die zahlreichen Chöre muten bei Lully abwechslungsreicher und eleganter an, jedoch dienen sie bei Schürmann stärker als bei jenem als Stimmungsträger.

Mit der „*getreuen Alceste*“ Schürmanns und Händels „*Admet*“ findet die erste Periode in der Geschichte der Alceste-Opern sowohl zeitlich als auch stilistisch ihren Abschluß. Die beiden Werke sind auf ihrem Stoffgebiet die letzten ins 18. Jahrhundert versprengten Ausläufer der barocken Librettistik, wie sie sich in Frankreich und in Italien in einer für den Geist beider Nationen höchst charakteristischen Weise entwickelt hatte. Am Anfang dieses Weges standen der Venezianer Aureli und der Franzose Quinault, das Ende bilden zwei Opern aus deutschem Geiste<sup>12</sup>, ihren Vorbildern zwar noch eng verbunden, aber doch mit Eigenschaften, die gerade im Zusammenhang mit dem Alceste-Stoff bedeutungsvoll in die Zukunft weisen. Allen diesen Abkömmlingen des 17. Jahrhunderts aber, seien sie italienischer oder französischer Herkunft, ist ein Merkmal gemeinsam: die Sage von Alkestis bildet für sie nur einen beliebig gewählten Anlaß, in Italien zur Darstellung eines möglichst bunten, verwickelten Geschehens, in Frankreich zu höfisch-konventioneller Prachtentfaltung. Die Sage wird zum wehrlosen Opfer des Operntyps; ihr eigener Ideengehalt, die das Schicksal bezwingende Gatten- und Freundestreue, spielt keine Rolle.

Im 18. Jahrhundert wurde es auf der Opernbühne um die Alceste zunächst längere Zeit still. Die frühdeutsche Oper erlag dem Ansturm der überlegenen, weil stilistisch gefestigten ausländischen Gattungen alsbald, Metastasio aber, der für die nächsten vierzig Jahre die Opernbühnen Italiens und Deutschlands beherrschen sollte, bevorzugte fast ausschließlich historische oder frei erfundene Gegenstände. Gewiß hat er die Librettistik von Auswüchsen gereinigt und stellenweise mit wahren dichterischem Leben erfüllt, aber im ganzen unterscheiden sich seine Dramen nur dem Grade, nicht der Art nach von denen seiner Vorgänger. Er hat von den Venezianern das Intrigenwesen übernommen und es der französischen Konvention dienstbar gemacht.

Ganz am Anfang des Jahrhunderts, 1702, erschien ein „*Admeto Rè di Tessaglia*“ von Pedro d'Averara (Musik von Paolo Magni) auf der Mailänder Bühne<sup>13</sup>, der technisch ganz und gar der venezianischen Librettistik verhaftet ist, aber nicht dem Vorbild Aurelis folgt; vielmehr verbirgt sich hinter diesem Titel ein Drama, in dem Alceste überhaupt nicht vorkommt. In den üblichen drei Akten wird mit einem großen Aufwand an ernsten und komischen Personen und vielen Verwicklungen das Schicksal von Admets Töchtern Dorilla und Elvida und seinem Sohn Filindo, die mit zwei „*Pastori*“ bzw. einer „*Ninfa*“ Liebschaften angeknüpft haben, dargestellt. Die — sehr lockere — Verbindung mit dem Admet der Alceste-Sage stellt lediglich die Vorgeschichte her, in der berichtet wird, Apollon sei zu der Zeit, da er als Hirt bei Admet diene, von dessen Tochter Dorilla zurückgewiesen worden und habe nun die Verwirrung des folgenden Dramas aus Rache angestiftet. — Ähnliche, völlig von der Alceste-Sage unabhängige Wege geht der „*Admeto*“ von Giuseppe Palomba, der 1794 mit Musik von Pietro Guglielmi in Neapel aufgeführt wurde. Die Hand-

<sup>12</sup> Bei dem geistigen Übergewicht des Komponisten über den Dichter ist es wohl erlaubt, Händels „*Admet*“ dem Geiste nach als deutsch zu bezeichnen.

<sup>13</sup> Von diesem Libretto und einigen weiteren Texten des 18. Jahrhunderts ließ mir Herr Richard S. Hill von der Library of Congress, Washington, liebenswürdigerweise Mikrofilme herstellen.

lung des zweiaktigen Libretto, das äußerlich den metastasianischen Typ vertritt, beginnt mit Apollons Sturz vom Himmel und zeigt dann seine und Admets Rivalität beim Werben um zwei junge Hirtinnen.

Hatten also die venezianische und die französische Operndichtung des 17. Jahrhunderts die Sage zwar vollständig, aber in zeitentsprechender Veräußerlichung aufgenommen, so erscheinen im 18. Jahrhundert zwei diametral entgegengesetzte Behandlungsweisen: In Italien treibt man die Veräußerlichung so weit, daß schließlich nur noch der — völlig irreführende — Titel übrigbleibt<sup>14</sup>, in Deutschland aber dringt ein von französischem Ideengut beeinflusster Italiener endlich durch alle Konvention hindurch bis zum inneren Gehalt der Sage vor. Die Textreform Raniero Calzabigis, in deren Mittelpunkt die „*Alceste*“ von 1767 steht, war äußerlich eine Reaktion auf den mehr nach rückwärts als nach vorwärts gewandten, allmächtigen Metastasianismus und entsprang dem um die Mitte des Jahrhunderts immer stärker hervortretenden Verlangen nach Verschmelzung des italienischen und des französischen Opernstils; gleichzeitig aber strebte der Schüler Rousseaus und der Enzyklopädisten von der Konvention zur Natur, von der höfischen Floskel zur Wahrheit, vom kleinlichen, verwickelten Intrigennetz zur Größe und Einfachheit des Rein-Menschlichen. Es ist symptomatisch, daß Calzabigi hierbei gerade zur Sage von Alkestis griff, die wie kaum ein anderer Sagenstoff den neuen Anforderungen genügte. In seiner Dichtung erscheint der menschliche Gehalt der Sage zum erstenmal um seiner selbst willen in seiner ganzen Größe und Schlichtheit, ja, die Größe wird selbst gegenüber dem Stück des Euripides noch ins Monumentale gesteigert. Hier treten keine verkleideten Venezianer und keine französischen Höflinge mehr auf wie bei Aureli und Quinault, sondern zeitlose Gestalten, denen allerdings erst Glucks Komposition zu ihrer erschütternden menschlichen Größe und Wahrheit verholfen hat.

Die Idee der zum höchsten Opfer bereiten Gattenliebe, deren Trägerin Alceste ist, steht ganz allein im Mittelpunkt des Dramas; die Freundschaft, bei Euripides der zweite Eckpfeiler des Geschehens, spielt bei Calzabigi keine Rolle. Daher ist auch Alceste die einzige Hauptperson. Durch die Idee aber wird sie den Göttern gleich, und ihr Geschick, d. h. das Drama, vollzieht sich dementsprechend auf einer höheren Ebene, auf der alle anderen Personen schemenhaft wirken müssen. Die ganze Handlung wird so in den Bereich des Wunderbaren gezogen — ein Vorgang, der schärfstens von dem der früheren Alcesten abzuheben ist, in denen das Wunderbare in den Bereich des Alltäglichen gezogen wurde. Schon das Orakel nimmt eine weit bedeutendere Stellung ein; sodann werden sowohl Alcestes Gelübde als auch ihr Tod durch das Erscheinen der Gottheiten der Unterwelt in eine höhere Sphäre gehoben, und endlich hat Calzabigi als Retter am Schluß die allzu menschlich-alltäglich wirkende Gestalt des Herkules durch die Erscheinung Apollons ersetzt. Das platte Mittel des Selbstmords kam für ein Ideendrama dieser Ausmaße natürlich nicht in Frage. So griff Calzabigi hier auf die Lösung des Euripides zurück, so schwer auch die Aufgabe für den Dichter war, die einzige Trägerin der Handlung durch ihr Dahinsiechen ganze Szenen hindurch zur Passivität zu verdammen.

<sup>14</sup> Diese Studie erhebt nicht den Anspruch darauf, sämtliche Alceste-Libretti ohne Ausnahme erfaßt zu haben. Es kommt ihr nur darauf an, die verschiedenen möglichen und für den Gang der Operngeschichte wesentlichen Richtungen an charakteristischen Beispielen aufzuzeigen.

Was Calzabigi hier seinem Komponisten Gluck bot, war in der Tat eine Vereinigung von „italienischem und französischem Goût“<sup>15</sup>, aber nicht in Gestalt einer bloßen Aneinanderreihung, sondern im Sinne einer wahren, innerlichen Durchdringung: eine italienische Oper mit großen französischen Chor- und Ballettszenen, die eine einfache, wahre Idee in einer Folge gewaltiger Bilder darstellt. Was Gluck daraus machte, entsprach durchaus den Absichten des Dichters, ging aber an Wahrheit und Tiefe der Empfindung und an Größe der Gesamtkonzeption noch weit darüber hinaus. Die Umarbeitung, die er später für Paris vornahm, rührt nur insofern wesentlich an die dramatische Substanz, als nachträglich noch Herkules eingeführt wurde, — zum Nachteil des Stückes, denn die Idee der Freundschaft, mit der Euripides das Erscheinen dieser Gestalt motiviert, fällt hier weg; im übrigen stellt die zweite Fassung der monumentalen Bildhaftigkeit der ersten eine straffer geformte, abwechslungsreichere Handlung gegenüber. Von all den vielen vorangegangenen Dramatisierungen ihres Gegenstandes dürften Calzabigi und Gluck nur das Werk Lullys gekannt haben (ohne ihm allerdings gefolgt zu sein), denn diese Oper ist noch 1758 mit großem Erfolg in Paris aufgeführt worden, also zu einer Zeit, da sich Calzabigi gerade in dieser Stadt aufhielt; andererseits hat Gluck 1767, im Jahr der „Alceste“, geäußert, das Studium Lullyscher Opern habe ihm zu vielen Erkenntnissen verholfen<sup>16</sup> — ein Ausspruch, der sich jedoch nur auf seine Auseinandersetzung mit dem Problem der französischen Oper im allgemeinen, aber nicht auf die Gestaltung der Opernstoffe im einzelnen bezogen hat.

Der Text Calzabigis wurde zwei Jahre nach Glucks Komposition noch einmal komponiert und zwar offenbar als echte italienische opera seria von Pietro Guglielmi<sup>17</sup>. Daß dies überhaupt möglich war, zeigt, wie sehr die Dichtung rein formal in der gültigen Operntradition wurzelt. Die Betonung ihres metaphysischen Gehalts und ihre Ausrichtung auf die Gestalt der Alceste hin ist dagegen das Werk des Deutschen Gluck. Damit hat er die in König-Schürmanns „Getreuer Alceste“ und in Händels „Admet“ vorhandenen gleichgerichteten Ansätze zur Vollendung geführt. — Ein Überblick über die Alceste-Opern bis zu Gluck ergibt denn auch die Feststellung, daß zwar die ersten Gestalter des Stoffes italienische und französische Dichter und Komponisten sind, daß sich aber unter ihren Nachfolgern auffallend viele Deutsche finden. Dies ist sicher kein Zufall: wenn man als wesentlichen Bestandteil eines spezifisch deutschen Opernideals einen Zug ins Metaphysische annehmen darf, so mußte die äußerlich schmucklose, innerlich aber desto problematischere Sage von Alkestis auf deutsche Bearbeiter eine besondere Anziehungskraft ausüben!

Kurz nach der Vollendung der „Alceste“ kam Gluck mit Klopstock in Berührung. Bereits damals komponierte er einige Bardengesänge aus Klopstocks „Hermannsschlacht“. Doch erst als er sich, ein leidender Mann, vom Pariser Opernbetrieb enttäuscht zurückgezogen hatte, griff er den Plan wieder auf: einem „innerlichen Trieb, etwas vor meine Nation zu verfertigen“, folgend, wollte er jetzt, 1780, mit der „Hermannsschlacht“ sein Schaffen beschließen<sup>18</sup>. Es sollte nicht mehr dazu kommen.

<sup>15</sup> Vgl. Königs oben erwähnte Vorrede zur „Getreuen Alceste“

<sup>16</sup> Vgl. R. Gerber, Chr. W. Gluck, Potsdam 1950, S. 100 f.

<sup>17</sup> Vgl. H. Berlioz, Die Alceste des Euripides. „Alceste“, Dichtungen von Quinault und Calzabigi. Die Partituren von Lulli, Gluck, Schweizer (sic!), Guglielmi und Händel über diesen Gegenstand. Aufsatz in „A travers Chants“ (Musikalische Streifzüge). Aus dem Französischen übertragen von Elly Ellés. 1 G. A. von Berlioz' Literarischen Werken, Bd. VI, Leipzig 1912.

<sup>18</sup> Vgl. Gerber, a. a. O. S. 106 f. und 203.

Die deutschen Dichter aber ließ die Sehnsucht nach der „deutschen Oper“, d. h. nach einer der italienischen und französischen ebenbürtigen großen Oper in deutscher Sprache, nicht ruhen, und höchst bezeichnenderweise ist es die Alkestis-Sage, die am Eingang dieser neuen Gattung steht: die „*Alceste*“ Chr. M. Wielands, 1773 mit Musik von Anton Schweitzer in Weimar aufgeführt, ist als erste deutsche Oper in die Geschichte eingegangen. Ob man allerdings das Vorhandensein eines original deutschen Textes als ausschlaggebend für die Gattungsbestimmung ansehen soll, wie es Wieland und seine Zeitgenossen taten, ist recht fraglich, denn der Nationalcharakter einer Oper liegt doch nur zum kleinsten Teil in der Sprache begründet. Wieland war ein großer Verehrer Glucks und stand selbst auf dem Boden der Reformideen. Einfachheit, Einheit und Natürlichkeit in Handlung und Musik bildeten die Grundforderungen auch seiner Opernästhetik<sup>19</sup>, und es ist daher kein Wunder, daß auch er von den Verunstaltungen der Sage abrückte und unmittelbar auf Euripides zurückging. Hat er doch selbst nach der Aufführung seiner „*Alceste*“ in einem Aufsatz „Über einige ältere deutsche Singspiele, die den Namen *Alceste* führen“ als erster über die frühdeutschen Libretti aus Hamburg, Leipzig und Braunschweig berichtet und sie mit beißendem Spott übergossen. Weit enger noch als Calzabigi hält er sich an das griechische Vorbild; nur mit der Übernahme des Orakelspruches, der aber auch nicht dargestellt, sondern nur berichtet wird, folgt er der Tradition der Opernbühne<sup>20</sup>. Während in Glucks Werk der durch die Übermacht der Idee verursachte Mangel an Handlung durch die Erhebung in den Bereich des Wunderbaren ausgeglichen wird, fehlt dieses Gegengewicht bei Wieland völlig. Getreu seinem ästhetischen Grundsatz, der Dichter habe hauptsächlich dahin zu arbeiten, „*seine Personen mehr in Empfindung und innerer Gemütsbewegung als in äußerlicher Handlung darzustellen*“<sup>21</sup>, verzichtet er nicht nur auf jegliche wunderbare Begebenheiten, sondern überhaupt weitgehend auf dramatisches Geschehen. Seine „*Alceste*“ gibt vielmehr gleich den favole pastorale aus den ersten Jahrzehnten der Operngeschichte mehr ein Abbild der Ereignisse als diese selbst wieder:

Der erste Akt, der nur zwischen Alceste und ihrer Schwester Parthenia spielt, zeigt Alceste in angstvoller Erwartung des Schicksalsspruches, diesen selbst, von Parthenia berichtet, Alcestes Entschluß und ihre Bitte an die Götter, ihr Opfer anzunehmen; daß diese Bitte erfüllt wird, erfährt man gleichfalls nur aus Alcestes Worten, die es in ihrem Inneren spürt. Im zweiten Akt tritt Admet zu den beiden Frauen; seine ahnungslose Freude über seine Wiedergenesung schlägt alsbald in furchtbarste Verzweiflung um. Zu den Klagen über den bevorstehenden Verlust der Gattin gesellt sich bei ihm als selbstverständlicher Zug auch die mannhafte Auflehnung dagegen, daß man ihn „*der schmähtlich verhaßten Feigheit fähig*“ halten könnte, sein Leben um einen solchen Preis zu erkaufen<sup>22</sup>. Alceste aber verlischt mit einem Abschied an Licht und Leben, der gleichfalls einer favola pastorale entnommen sein könnte:

„O Sonnenlicht, o mütterliches Land,  
O Schwester, o Gemahl . . .“

<sup>19</sup> Vgl. seinen „Versuch über das deutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände“ 1775.

<sup>20</sup> Vgl. hierzu seine Auseinandersetzung mit Euripides in den „Briefen an einen Freund über das deutsche Singspiel *Alceste*“, die er im Teutschen Merkur 1773 veröffentlichte. Darin ist allerdings von der Operntadition nirgends die Rede.

<sup>21</sup> Vgl. seinen „Versuch über das deutsche Singspiel“

<sup>22</sup> In den Briefen über *Alceste* spricht sich Wieland über diese Modernisierung des euripideischen Admet ausführlich aus.

Der dritte Akt bringt das Auftreten des Herkules, der von Parthenia die Trauerkunde erfährt und dann vergeblich versucht, Admet Mut zuzusprechen. Der vierte Akt ist eine einzige große Klage Admets, dem als Gegenspielerin wieder nur Parthenia zugesellt ist, und erst im fünften Akt wird die Handlung etwas bewegter; hier erscheint beim Totenopfer für Alceste auch die einzige Chorszene des Dramas. Hat Wieland bis hierher asketisch fast die ganze Handlung durch die Empfindungen der Hauptpersonen widergespiegelt, so behandelt er nun ein für das Drama verhältnismäßig unwesentliches Ereignis höchst ausführlich, entkleidet es dabei aber seiner ursprünglichen Bedeutung: Der zurückgekehrte Herkules erklärt plump, er bringe einen Ersatz für die Dahingeschiedene und lüftet erst, als Admet sich tief verletzt zurückgezogen hat, das Geheimnis der verschleierten Frau. So wird aus dem euripideischen Versuch des Herakles, Admets Freundestreue auf die Probe zu stellen, ein recht unmotivierter Scherz, der verdächtig an die Verkleidungspraxis der Opernbühne gemahnt<sup>23</sup>. Daß Alceste als Opernheldin am Schluß nicht stumm bleiben kann, wie es Euripides fordert, versteht sich von selbst.

Für den Komponisten bot dieses Drama vor allem eine unüberwindliche Schwierigkeit: die bis zum Äußersten durchgeführte Einheit des Affekts, die Kontraste des musikalischen Ausdrucks von vornherein unmöglich machte. Da Wieland obendrein theoretisch dem Ausdrucksbereich der Musik dadurch enge Grenzen zieht, daß er ihr nur zubilligt, Vergnügen zu machen oder zu rühren, und da er sich als Dichter dem Komponisten gegenüber mit Selbstverständlichkeit das Herrscherrecht anmaßte, so waren diesem die Flügel stark beschnitten. Es ist kein Wunder, daß Anton Schweitzer unter solchen Umständen der Gefahr der Eintönigkeit nicht immer entgangen ist und, dem Dichter folgend, alle Personen in das gleiche hochtönende Pathos eingehüllt hat. Dabei sind ihm, beispielsweise in Admets visionärer Szene IV, 2 und in Alcestes letzter Arie in V, 7, großartige Würfe gelungen, aber im ganzen war er kein Reformator und bewegte sich in den bequem ausgetretenen Gleisen des traditionellen, d. h. des italienischen Operntyps, dessen Formen — Rezitativ in freien, Arie in gebundenen Versen — sich Wieland ja auch bedient hatte<sup>24</sup>. Auch diese erste „deutsche“ Oper ist also formal und musikalisch aufs engste der italienischen verhaftet, und es bleibt dahingestellt, welche von beiden Alcesten mehr deutschen Geist in sich trägt: die deutsche Schweitzers oder die italienische Glucks!

Ganz am Ende des 18. Jahrhunderts, 1799, erschien in Venedig noch einmal eine „Alceste“ (Text von Antonio Simon Sografi, Musik von Marco Portogallo), die als wohl einziges Werk die alte französische Version zuguterletzt noch auf die italienische Opernbühne verpflanzte.

Von ihren drei Akten ist der erste, wie bei Quinault, den Hochzeitsfeierlichkeiten gewidmet und führt gleichzeitig Admets Nebenbuhler Licomede ein, der auf dem Höhepunkt der Feier hervorbricht, Admet verwundet und entflieht. Der zweite Akt läßt in den Chorszenen vor dem Tempel das Vorbild von Gluck-Calzabigis „Alceste“ erkennen; mit dem Auftreten des Herkules und Alcestes Tod im Tempel geht er dagegen wieder eigene Wege. Der dritte Akt schließt sich deutlich erkennbar an den zweiten Akt von Gluck-Calzabigis „Orfeo“ an: In der

<sup>23</sup> Daß Wieland mit dieser Darstellung des Herkules im letzten Akt im Grunde selbst nicht ganz einverstanden war, zeigt seine lange Rechtfertigung in den Briefen.

<sup>24</sup> In den Briefen über Alceste betont Wieland wiederholt seine Verehrung für Metastasio.

ersten Szene erzwingt sich Herkules durch die Furien hindurch den Weg zur Unterwelt<sup>25</sup>, die zweite zeigt Alceste mit den seligen Geistern im Elysium, in der dritten kommt Herkules und in der vierten, von den Allegorien Amore und Fedeltà geführt, Admet hinzu; die Oper endet also im Elysium. Von den alten italienischen „*accidenti verissimi*“ des 17. Jahrhunderts ist sie zwar frei; dafür hält sich der Dichter, weit davon entfernt, den Ideegehalt der Sage herausarbeiten zu wollen, zur Belustigung des Publikums an den Feierlichkeiten des ersten Aktes auf Erden und den paradisischen des letzten Aktes schadlos.

So stellt diese letzte „*Alceste*“ des 18. Jahrhunderts noch einmal eine „*Vereinigung von italienischem und französischem goût*“ dar, aber ohne die klassische Monumentalität Glucks, auf dem Durchschnittsniveau der italienischen Opernbühne, auf dem auch Calzabigi am Ende seines Schaffens, ohne Gluck, wieder landen sollte<sup>26</sup>.

Mit ihr versiegte der Strom der Bearbeitungen des Alceste-Stoffes auf der Opernbühne. Die romantische Oper des 19. Jahrhunderts rückte weitgehend von der klassischen Mythologie ab, und wo sie doch einmal darauf zurückgriff, nahm sie Stoffe, die, wie der der „*Medea*“, zu romantischer Ausdeutung geeignet sind. Das aber war beim Alceste-Stoff nicht der Fall. Jetzt traten „romantische“ Stoffe in den Mittelpunkt des Interesses — Märchen, unheimliche Begebenheiten, Episoden aus fernen Ländern und Zeiten — außerdem historische Ereignisse und, besonders in Deutschland, Stoffe aus den nordischen Sagenkreisen. Zudem erhob sich mit der Romantik neben der Forderung nach literarisch wertvollen Operntexten auch diejenige nach originellen Stoffen. Während im 17. und 18. Jahrhundert ein und derselbe Text beliebig oft komponiert werden konnte, ohne daß das Publikum daran Anstoß genommen hätte, verlangte man jetzt von der Oper nicht nur musikalisch, sondern auch inhaltlich etwas Neues. Eine Umgestaltung, d. h. Verbalhornisierung der griechischen Sage im Stile der alten Alceste-Texte aber war im Jahrhundert des beginnenden Historismus auch nicht mehr möglich. Das Fehlen der „*Alceste*“ auf der Opernbühne des 19. Jahrhunderts ist mithin ebenfalls für den Geschmackswandel des Publikums charakteristisch.

<sup>25</sup> Am Schluß des Libretto von 1799 der Library of Congress, Washington, ist eine 2. Fassung der Szene III, 1 angefügt, die besonders stark an Glucks Furienszene aus dem „*Orfeo*“ gemahnt:

Furien: Chi s'appressa a queste porte?  
 Ercole: Dell' Averno e della morte  
 Non ignoto domator.  
 Furien: Alma audace, arretra il passo,  
 Trema, è vano il tuo valor!  
 Ercole: Non vi temo, invan si crede  
 Spaventar di Giove il figlio,  
 Sprezzator d'ogni periglio  
 Chiude Alcide in petto il cor.  
 Furien: Non conosci il tuo periglio  
 Qui nel Regno dell' orror!  
 Ercole: Ne pietade in voi si desta,  
 Se pietà mi guida a voi!  
 Furien: No!  
 Ercole: Crudeli!  
 Furien: Parti, e resta  
 Nella smania e nel dolor!  
 Ercole: Deh lasciate!  
 Furien: No, t'arretra!  
 Speri invan pietà da noi  
 Che siam piene di furor!

<sup>26</sup> Vgl. den Artikel Calzabigi in MGG II.

Im 20. Jahrhundert hat der Stoff bisher eine einzige Bearbeitung gefunden und zwar durch Egon Wellesz, der damit ganz bewußt an die Tradition Glucks anknüpfen wollte<sup>27</sup>. In einer Zeit des Experimentierens, den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts, sah Wellesz in der Darstellung des Heroischen auf der Opernbühne das einzige Mittel, um wieder einen festen Maßstab für Wert oder Unwert eines Kunstwerks zu erlangen, um dem directionslosen Herumschweifen des Geschmacks von Publikum und Autoren ein Ende zu machen. Er rettete sich in den Mythos, genau wie Gluck dies getan hatte, und es konnte nicht ausbleiben, daß er dabei zum „Alkestis“-Stoff gelangte, der unter allen Opernstoffen der äußerlich schmuckloseste, innerlich aber monumentalste ist. Sein Libretto stellt eine von ihm selbst besorgte, operngerechte Bearbeitung von H. v. Hofmannsthals „Trauerspiel nach Euripides“ „Alkestis“ dar, in dem er sich aber weitgehend an die Dichtung hält. War die Alkestis auf der Opernbühne nie so weit von ihrem Urbild Euripides entfernt wie am Anfang ihrer Laufbahn bei Aureli, so steht sie ihm am Ende bei Hofmannsthal und Wellesz am nächsten. Die Reinigung der Sage von allen zeitgebundenen Zutaten und die Hervorhebung ihres ewigen Gehaltes, die Calzabigi und Wieland angestrebt hatten, findet hier ihre Vollendung.

Das Drama Hofmannsthals ist ein verjüngter Euripides. Die Handlung bleibt bis in Einzelheiten hinein unangetastet, aber sie wird dem modernen Empfinden entsprechend motiviert. Die von Euripides geschilderte Tatsache, daß Admet auf den Spruch der Schicksalsgöttinnen hin wirklich einen Menschen sucht, der für ihn stirbt, und Alkestis' Entschluß hinnimmt, reduziert Hofmannsthal auf ein ganz kurzes Schwanken Admets, während dessen sich, ihm unbewußt, Alkestis' Geschick entscheidet:

*Da bebt' er zwischen Scham und Todesangst  
Und fragte; und die Frage, kaum getan,  
Gereut ihn, und er wäre lieber tot . . .*

Im Laufe des Dramas aber wächst er durch Alkestis' Opfer über sich selbst hinaus und wird durch den festen Willen, sich allezeit ihrer würdig zu erweisen, zum ihr ebenbürtigen Helden des Stücks. So genügt er auch mit der Aufnahme des Herakles nicht einfach nur der Freundespflicht, sondern er zeigt sich dabei in der ganzen Größe seiner aus dem Leid erwachsenen königlichen Gesinnung, wie seine Worte an Herakles und im weiteren Verlauf der Szene an seine Edlen zeigen:

*Ich lasse dich zu keines andern Herd;  
Eh ließ ich meine Toten unbegraben!  
Ward meine Art so ganz unköniglich,  
Daß ich den fortscheuch, den ich ehren soll?  
Und dafür solch ein Opfer! Pfui . . .*

<sup>27</sup> Vgl. hierzu und zu allem Folgenden die höchst interessanten Ausführungen Wellesz' in seinen Essays on Opera, London o. J. — Bei der „Alkestis“ von Hermann W. von Waltershausen, deren Text mir lebenswürdigerweise vom Autor zugänglich gemacht wurde, handelt es sich um ein „Gedicht mit Chören und Orchester“; es ist keine Oper, sondern ein größtenteils von einem Sprecher melodramatisch vorgetragenes „Funkoratorium“ (Moser). Wenn irgendwo in der Geschichte der Alkestis-Sage, so könnte hier bei der bunten Ausgestaltung der Erzählung von der Orakelszene, von der Szene zwischen Pheres und den jungen Waffengefährten des Admet und vor allem von Admets und Herakles' Unterweltsfahrt von einer „romantischen“ Einkleidung des Stoffes gesprochen werden.

- und: *Um einen König,  
Um einen milden König über Männer  
Und Land und Flüsse, einen reichen König  
Hat diese sterben dürfen, nicht um einen,  
Der eines Königs Puppe . .*
- und: *Ich aber hab viel größeres Geschenk  
Und Gabe, die mich über Menschen hebt,  
Als Schwerter, die vom Himmel fielen, Rosse,  
Die reden, Flammen um die Stirn und Stimmen  
Aus Bäumen tönend: mir ist auferlegt,  
So königlich zu sein, daß ich darüber  
Vergessen könne all mein eignes Leid!*

Auch in der bei Euripides so krassen Szene mit seinem Vater Pheres bemüht sich der Admet Hofmannsthals zunächst um die Wahrung der hohen königlichen Würde, und der Streit wird dementsprechend gemildert und verkürzt.

Wellesz hat das Drama, der Bestimmung für die Komposition gemäß, stark gekürzt; die Streitszene z. B. ist, wie in sämtlichen Alceste-Opern, als für die Opernbühne ungeeignet weggefallen. Aus denselben Gründen aber wurde der eng an Euripides angeschlossene schlichte Dramenschluß Hofmannsthals mit der stummen Alceste durch einen pompösen Opernschluß mit Ensemble und Chor ersetzt. Die wichtigen Szenenblöcke dieser Oper, an deren strenger Gliederung Chor und Instrumentalmusik einen gewichtigen Anteil haben, sind motivisch aufs engste miteinander verflochten. Die monumentale Geschlossenheit des Gesamtaufbaus wird der zeitlosen Größe des Mythos gerecht, während die geschmeidige Behandlung der Singstimmen der psychologischen Auflockerung durch Hofmannsthal entspricht.

Anlässlich einer Aufführung von Glucks „Alceste“ in Paris hat Hector Berlioz 1861 über die ihm bekannten Behandlungen dieses Stoffes von Euripides, Quinault und Calzabigi und die Partituren von Lully, Gluck, Schweitzer, Guglielmi und Händel berichtet<sup>28</sup>. Dabei steht die Auseinandersetzung mit Gluck, dessen Werk er turmhoch über alle andern stellt, im Mittelpunkt. Sein Urteil ist scharf und oft sehr treffend, immer aber subjektiv und zeitbedingt. Lullys Musik wird z. B. als „eisig, öde, platt, armselig“, als „ältlich und kindisch“ abgetan, Händels Oper, von der Berlioz nur die Arien ohne Rezitative vorlagen, empfindet er lediglich als eine Sammlung von nur auf die betreffenden Sänger zugeschnittenen, über einen Leisten komponierten Arien, Schweitzers Werk sei „Musik eines guten Schulmeisters“ und mache einen philisterhaften Eindruck, die Oper Guglielmis sei eine banale Durchschnittsoper der Zeit. — Nicht viel objektiver als diese Urteile über die Kompositionen sind diejenigen, die Wieland rund hundert Jahre früher über die Dichtungen der frühdeutschen „Alcesten“ fällt<sup>29</sup>. Aber sind auch die Urteile selbst nicht mehr stichhaltig, so ist doch die Tatsache, daß sich im 18. und im 19. Jahrhundert bedeutende Dichter und Komponisten gerade mit Bearbeitungen des Alceste-Stoffs auseinandergesetzt haben, bedeutungsvoll. Freilich war es in erster Linie der Stoff, der sie anzog, einmal in Wielands eigener Bearbeitung, das andere Mal in der überragenden Dar-

<sup>28</sup> Vgl. Anm. 17.

<sup>29</sup> Vgl. oben S. 230.

stellung Glucks, aber auch durch die abfälligen Urteile über die anderen Werke bezeugen beide die Anziehungskraft, die die Sage von Alkestis in jeder Epoche der Operngeschichte auf Dichter und Komponisten ausgeübt hat.

Die Alkestis erscheint auf allen stilistisch maßgebenden Opernbühnen mit Ausnahme der romantischen, im 17. Jahrhundert als typische Vertreterin der jeweiligen Gattung, dann mehr und mehr als Bahnbrecherin neuer Ideen. Hand in Hand mit dieser Entwicklung geht eine zunehmende Annäherung an das euripideische Urbild, von dem die frühesten Bearbeitungen am weitesten entfernt waren, und eine Vertiefung des Ausdrucksgehalts, und gleichzeitig stellt sich eine Bevorzugung dieses Gegenstandes durch deutsche Komponisten und Dichter ein. Das Schicksal, das der Alkestis seit ihrem Erscheinen auf der Opernbühne des 20. Jahrhunderts beschieden war, aber ist genau so symptomatisch für diese Bühne wie es die früheren Alcesten für die ihrigen waren: das monumentale Ideendrama Hofmannsthal-Wellesz', das einen Ausweg aus dem dramatisch wie musikalisch gleich großen stilistischen Chaos weisen sollte, ist bis jetzt selbst ein Experiment geblieben. Als zeitlos gültig haben sich unter den behandelten Werken nur zwei erwiesen: das Drama des Euripides selbst und das Werk Glucks.

## *Der stroboskopische Frequenzmesser*

Ein wichtiges Präzisionswerkzeug für die Musikforschung<sup>1</sup>

VON FRITZ A. KUTTNER, NEW YORK

In einem früheren Artikel<sup>2</sup> hatten wir über das Problem der Klangsteine von Annam berichtet und dabei die Interpretationsschwierigkeiten erörtert, welche auftreten müssen, wenn die akustische Vermessung von Klangerscheinungen ungenau oder mehrdeutig ist — eine häufige Folge der bisher zumeist verwendeten Meßgeräte und -methoden. Wir hatten in diesem Zusammenhang auf den stroboskopischen Frequenzmesser hingewiesen, der solche Unzulänglichkeiten ausschaltet und durch die Genauigkeit der Meßergebnisse sowie mancherlei andere Verbesserungen einen bedeutsamen Fortschritt gegenüber den bisher gebräuchlichen Meßinstrumenten darstellt. Da das in den Vereinigten Staaten seit 1942 benutzte Gerät in europäischen musikwissenschaftlichen Kreisen offenbar noch wenig bekannt ist, dürfte seine Beschreibung nützlich und willkommen sein.

Zuvor jedoch empfiehlt sich eine kurze Übersicht über die in den letzten Jahrzehnten verwendeten Tonometer und Meßmethoden, um eine Vergleichsbasis mit dem neuen stroboskopischen Verfahren zu gewinnen.

Noch bis zum Anfang der dreißiger Jahre arbeitete der Vergleichende Musikwissenschaftler vielfach mit Stimm Pfeifen<sup>3</sup>. Die Messung des Versuchstons erfolgte durch physiologischen Vergleich mit dem Ton der Stimm Pfeife; dabei war das unbewaffnete menschliche Ohr mit

<sup>1</sup> Dieser Aufsatz entstand im Zusammenhang mit Forschungsarbeiten, welche durch Stipendien der Amerikanischen Philosophischen Gesellschaft und der Wenner-Gren-Stiftung für Anthropologische Forschung subventioniert wurden.

<sup>2</sup> Die Musikforschung, 1953, Heft 1.

<sup>3</sup> Z. B. einer Zungenpfeife mit verschiebbarer Stimmkrücke oder mit Sätzen von Zungenpfeifen, deren Frequenzen Schwebungen von bestimmter Zahl gegeneinander erzeugen.