

Das Singspiel im 18. Jahrhundert

ABHANDLUNGEN von Thomas Betzwieser, Katrin Dennerlein,
Bernhard Jahn, Estelle Joubert, Jörg Krämer, Adrian Kuhl,
Benedikt Leßmann, Livio Marcaletti, Herbert Schneider und
Tilman Venzl

KURZBIOGRAPHIE Friedrich Wilhelm Gotter (1746–1797)

DISKUSSION über Markus Gabriels Vorschlag zur Gestaltung universaler
Werte im 21. Jahrhundert: Beiträge von Stefan Klingner, Rudolf Meer,
Fernando Moledo, Roberta Pasquare` und Gideon Stiening sowie Repliken
von Markus Gabriel



AUFKLÄRUNG

Interdisziplinäres Jahrbuch
zur Erforschung des 18. Jahrhunderts
und seiner Wirkungsgeschichte

Herausgegeben von
Martin Mulsow, Gideon Stiening
und Friedrich Vollhardt

Redaktion:
Udo Roth

Band 34 · Jg. 2022

Thema:
DAS SINGSPIEL IM 18. JAHRHUNDERT

Herausgegeben von
Benedikt Leßmann und Tilman Venzl

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

ISBN 978-3-7873-4356-0 · ISSN 0178-7128

Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch für die Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte. – Herausgegeben von Martin Mulsow, Gideon Stiening und Friedrich Vollhardt. – Redaktion: Dr. Udo Roth, Ludwig-Maximilians-Universität München.

© Felix Meiner Verlag 2022. Das Jahrbuch und alle in ihm enthaltenen Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Druck und Bindung: Stückle, Ettenheim. Printed in Germany. www.meiner.de/aufklaerung

INHALT

SCHWERPUNKT

<i>Benedikt Lefßmann / Tilman Venzl</i> : Einleitung: Das Singspiel im 18. Jahrhundert. Interdisziplinäre Studien	7
<i>Bernhard Jahn</i> : Zur Dramaturgie des Theaterabends im 18. Jahrhundert. Das Beispiel des Hamburger Stadttheaters	17
<i>Jörg Krämer</i> : Der Abdruck der Musik im Text. Überlegungen zum Status von Melodramen-Libretti des 18. Jahrhunderts am Beispiel von <i>Medea</i> (Gotter/Benda)	33
<i>Estelle Joubert</i> : Quantitative Approaches to Transnational Studies of Opera, 1785–1810	65
<i>Thomas Betzwieser</i> : Transformationen ins Ähnliche. Grétrys Opéras comiques in Singspiel-Vertonungen	75
<i>Katrin Dennerlein</i> : Rührung durch moralisches Fühlen in der europäischen Sattelzeit. Das Erfolgsstück <i>Zémire et Azor</i> (1771) von Marmontel und Grétry	115
<i>Herbert Schneider</i> : Bernhard Anselm Webers Singspiel <i>Die Wette</i> . Beispiel eines französisch-deutschen Kulturtransfers	143
<i>Adrian Kuhl</i> : Anspruchsvolle Effekte? Integrationsstrategien zeitgenössischer Spektakelästhetik in <i>Die Geisterinsel</i> von Gotter und Freiherr von Einsiedel	163
<i>Tilman Venzl</i> : Der Soldat in den Winterquartieren. Zu einem Leipziger Singspiel aus dem Siebenjährigen Krieg	191
<i>Livio Marcaletti</i> : Deutsches Singspiel vs. italophile Gesangslehre in Johann Adam Hillers Musiktheater- und Lehrwerken	211
<i>Benedikt Lefßmann</i> : Hillers Singspiel und die Nachahmungsästhetik	229
<i>Benedikt Lefßmann / Tilman Venzl</i> : Auswahlbibliografie zum Singspiel im 18. Jahrhundert	247

KURZBIOGRAPHIE

<i>Martin Schneider</i> : Friedrich Wilhelm Gotter (1746–1797)	269
--	-----

DISKUSSION

<i>Rudolf Meer</i> : Was ist und kann der Neue Moralische Realismus? Eine Diskussion über Markus Gabriels Vorschlag zur Gestaltung universaler Werte im 21. Jahrhundert	277
<i>Stefan Klingner</i> : Ausgerechnet „Aufklärung“. Anmerkungen zum Aufklärungsbegriff in Markus Gabriels <i>Moralischer Fortschritt in dunklen Zeiten</i>	279
<i>Fernando Moledo</i> : Überlegungen zu Gabriels Begriff der moralischen Tatsache. Kommentar zu Markus Gabriel: <i>Moralischer Fortschritt in dunklen Zeiten</i> . Universale Werte für das 21. Jahrhundert	289
<i>Gideon Stiening</i> : „Zeit für eine neue Aufklärung“? Markus Gabriels Plädoyer für „Moralischen Fortschritt in dunklen Zeiten“	297
<i>Roberta Pasquarè</i> : Der Neue Moralische Realismus und Ethische Dilemmata. Ein Deutungsversuch in vier Fragen	303
<i>Markus Gabriel</i> : Repliken auf Klingner, Moledo, Stiening und Pasquarè	315

REZENSIONEN

Daniel Fulda (Hg.): Aufklärung fürs Auge. Ein anderer Blick auf das 18. Jahrhundert (<i>Liliane Weissberg</i>)	331
Corine Pelluchon: Das Zeitalter des Lebendigen. Eine neue Philosophie der Aufklärung (<i>Gideon Stiening</i>)	334

Notiz in eigener Sache

Aufgrund eines bedauerlichen Fehlers wurde der Autor des Nachrufes auf Werner Schneiders im letzten Band unseres Jahrbuchs, Dr. Frank Grunert (IZEA Halle), nicht genannt. Wir bedauern dieses Versehen ausdrücklich. In der eBook-Version des Bandes ist der Name des Verfassers umgehend nachgetragen worden.

Herausgeber und Redaktion

BENEDIKT LESSMANN / TILMAN VENZL

Einleitung: Das Singspiel im 18. Jahrhundert

Interdisziplinäre Studien

Als Wolfgang Amadé Mozart im Frühjahr 1781 nach einem geeigneten Libretto suchte, um im kaiserlichen Auftrag ein Stück für das wenige Jahre zuvor gegründete Wienerische ‚Teutsche Nationalsingspiel‘ in Musik zu setzen, hoffte er darauf, dass Gottlieb Stephanie der Jüngere „selbst für mich eine Oper schreiben wird“.¹ Der einflussreiche Regisseur des ‚Hof- und Nationaltheaters‘ schlug ihm stattdessen Christoph Friedrich Bretzners Stück *Belmont und Constanze, oder: Die Entführung aus dem Serail* vor, das zuvor bereits von Johann André vertont worden war. Mozart war von dem Stück zunächst begeistert, doch im Arbeitsprozess zeigte sich bald, dass es seinen musikdramatischen Vorstellungen nicht entsprach. In der Folge entwickelte sich eine intensive Kooperation mit Stephanie, der das Libretto, sehr zum Missfallen Bretzners, stark überarbeitete. *Die Entführung aus dem Serail* feierte am 16. Juli 1782 Premiere, „schlug“ nach einem berühmten Wort Goethes „alles nieder“ und ist,² neben der *Zauberflöte*, das einzige noch heute aufgeführte Singspiel des 18. Jahrhunderts.

Die Literatur- und Musikwissenschaft haben die Leistungen Bretzners und Stephanies meist gering veranschlagt. Oftmals erscheint die *Entführung* Mozarts, auch in textlicher Hinsicht, als ein Kunstwerk im engsten Sinn, das ‚selektionslose Aufmerksamkeit‘³ rechtfertigt, während die *Entführung* Bretz-

¹ Wolfgang Amadé Mozart an Leopold Mozart, 16.06.1781, zit. nach ders., Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Erweiterte Ausgabe hg. von Ulrich Konrad, Kassel u. a. 2005, Bd. 3: 1780–1786, 130–133, hier 132. – Über die Entstehungsbedingungen der *Entführung aus dem Serail* informieren u. a. Thomas Allen Bauman, W.A. Mozart. *Die Entführung aus dem Serail*, Cambridge u. a. 1987; Jörg Krämer, Mozart und seine Librettisten, in: Gernot Gruber, Dieter Borchmeyer (Hg.), *Das Mozart-Handbuch*, Bd. 3: Mozarts Opern, Teilbd. 1, Laaber 2007, 79–112, hier 97–100; Gerhard Croll, Vorwort, in: W.A. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*. KV 384, hg. von dems., Kassel u. a. 2012 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie 2, Werkgruppe 5, Bd. 12), VI–XXV.

² Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, Bd. 15: Italienische Reise, München, Wien 1992, 522.

³ Vgl. zu diesem Begriff Steffen Martus, *Werkpolitik*. Zur Literaturgeschichte kritischer

ners und Stephanies allenfalls eine Randnotiz zu verdienen scheint.⁴ Dass ein musikdramatisches Werk aus Sicht der Musikwissenschaft als „unequivocal masterpiece“⁵ zum engsten Kanon zählt,⁶ in Literaturgeschichten aber fast nie erwähnt wird,⁷ ergibt sich aus den Interessendispositionen und Zuständigkeitsrationalitäten der Musik-, Literatur- und auch der Theaterwissenschaft. Im Blick auf das Musiktheater, das Musik mit einem Dramen- und Theatertext verbindet, erweist sich die Perspektivenvielfalt dieser Disziplinen allerdings als ärgerliche „Zersplitterung“, wie Hans-Albrecht Koch kürzlich zugespitzt hat.⁸

Dieses Themenheft will einen Beitrag zu dem nach wie vor nur leise vernehmbaren interdisziplinären Gespräch über die Musikdramatik des 18. Jahrhunderts leisten. Dieses Gespräch ist umso nötiger, als – so Jörg Krämer und Cristina Urchueguía – „[r]eines Sprechtheater“ im 18. Jahrhundert „die große Ausnahme“⁹ und „Theater immer mehr oder weniger Musiktheater“¹⁰ war, und zwar bei der Darbietung einzelner Stücke wie auch bei der Gestaltung eines Theaterabends. Ohne uns hierauf zu beschränken, gehen wir dabei vom Singspiel aus, einem Stücketypus, für den in formaler Hinsicht eine Kombination

Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George, Berlin, New York 2007 (Historia Hermeneutica. Series Studia 3), 467–476.

⁴ Dem Herausgeber der Reclam-Ausgabe des Librettos etwa gilt Stephanie lediglich als „Mozarts Libretto-Schreiber“, während er ansonsten von „Mozarts *Entführung aus dem Serail*“ spricht. Vgl. Henning Mehnert, Nachwort zu Mozarts *Entführung aus dem Serail*, in: Wolfgang Amadé Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*. KV 384. Singspiel in drei Aufzügen, Stuttgart 2005, 67–78, hier 71. Bisweilen wird Stephanie auch gar nicht erwähnt, so bspw. bei Jochen Hörisch, „Erst geköpft und dann gehangen ...“. Der gute und der böse Fremde in Mozarts Singspiel *Die Entführung aus dem Serail*, in: ders., *Klassiker und Lieblingsbücher*. Das Wissen der Literatur, Bd. 2, Leiden, Boston 2017, 63–72.

⁵ Bauman, W. A. Mozart. *Die Entführung* (wie Anm. 1), 1.

⁶ „Heute hingegen haben *Die Entführung aus dem Serail*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte* und *Die Zauberflöte* in aller Welt kanonischen Rang.“ Dieter Borchmeyer, Mozarts Oper. Theater des musikalischen Augenblicks, in: Gernot Gruber, Dieter Borchmeyer (Hg.), *Das Mozart-Handbuch*, Bd. 3: Mozarts Opern, Teilbd. 1, Laaber 2007, 3–12, hier 3.

⁷ Vgl. u. a. Horst Albert Glaser (Hg.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, Bd. 4: Zwischen Absolutismus und Aufklärung. Rationalismus, Empfindsamkeit, Sturm und Drang, Reinbek 1980; Rolf Grimminger (Hg.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 3: *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution*, München, Wien 1980; Wolfgang Beutin u. a., *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Weimar 2001; Peter-André Alt, *Aufklärung*. Lehrbuch, Stuttgart, Weimar 2007.

⁸ Hans-Albrecht Koch, *Von Musen und Musik. Zu Oper, Libretto und Singspiel*, Berlin u. a. 2021, 116.

⁹ Jörg Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert*. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung, 2 Bde., Tübingen 1998 (Studien zur deutschen Literatur 149 f.), 9, Anm. 17.

¹⁰ Cristina Urchueguía, *Allerliebste Ungeheuer. Das deutsche komische Singspiel 1760–1790*, Frankfurt am Main 2015 (Nexus 99), 68.

von musikalisch meist wenig komplexen Gesangsnummern mit gesprochenen Dialogen kennzeichnend ist.¹¹ Der Begriff Singspiel ist lediglich *faute de mieux* zu gebrauchen, nicht nur weil er erst Mitte des 19. Jahrhunderts, also ex post als eigenständiger Gattungsbegriff gebraucht wurde und von der Vielfalt der zeitgenössischen Terminologie stark abstrahiert. Der formale Typus ist außerdem so weit gefasst, dass er Gattungen vom mittelalterlichen Mysterienspiel über die frühneuzeitlichen Passions- und Fastnachtsspiele und die Operette des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts bis hin zum Musical umfasst. Zudem haftet dem Terminus Singspiel spätestens seit dem 19. Jahrhundert ein nationalchauvinistischer Unterton an – etwa wenn er mit dem „rechten Weg“,¹² der vom kulturellen Vorbild Frankreichs und Italiens abführe, oder, so in der NS-Zeit, mit einem rassistisch aufgeladenen „Bekenntnis zum Deutschtum“¹³ assoziiert wird. Derartigen Vereinnahmungsversuchen steht der Befund entgegen, dass das Singspiel „Bestandteil einer gesamteuropäischen Bewegung“¹⁴ ist und seine Entstehung und Entwicklung entschieden im Zusammenhang anderer europäischer Musiktheatertraditionen zu sehen ist. Wenn im Folgenden vom deutschsprachigen Singspiel des 18. Jahrhunderts die Rede ist, verstehen wir hierunter ein historisches Genre im Sinne einer musiktheatralen Institution:¹⁵ Neben den beschriebenen klassifikatorischen Formeigenschaften ist für das Singspiel in diesem Verständnis die Einbettung in transnationale sowie in konkrete zeitliche, räumliche und soziale Bezüge wesentlich.

Es ist in der Forschung üblich, von der „Geburtsstunde“¹⁶ des deutschsprachigen Singspiels im 18. Jahrhundert zu sprechen. Tatsächlich verbindet sich der Beginn dieser Form des Musiktheaters mit einem Ereigniskomplex in Leipzig um 1750, der zugleich die Hybridität der Form sowie die eminente Bedeutung externer Einflüsse und unterschiedlicher Theatertraditionen ersichtlich werden lässt: Am 6. Oktober 1752 führte die Theatertruppe von Heinrich Gottfried Koch in Leipzig erstmals *Der Teufel ist los oder Die verwandelten Weiber* mit Text von Christian Felix Weiße und Musik von Johann Georg Standfuß auf. Es handelt sich um eine Übersetzung und Neuvertonung von Charles Coffeys überaus beliebter ballad-opera *The devil to pay, or the wives metamorphos'd* (1731),

¹¹ Vgl. zum Folgenden konzise Jörg Krämer, Singspiel, in: Jan-Dirk Müller (Hg.), Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 3, Berlin, New York 2003, 437–440.

¹² Hans Michael Schletterer, Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit, Augsburg 1863, 148.

¹³ Gerhard Sander, Das Deutschtum im Singspiel Johann Adam Hillers, Würzburg 1943, 1.

¹⁴ Michael Klügl, Erfolgsnummern. Modelle einer Dramaturgie der Operette, Laaber 1992 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 13), 10.

¹⁵ Wir stützten uns hierbei auf die in der Literaturwissenschaft vorgeschlagene Unterscheidung von ‚Gattung‘ als systematischem Ordnungsbegriff und ‚Genre‘ als historisch-sozialer Institution. Vgl. Harald Fricke, Elisabeth Stuck, Textsorte, in: Jan-Dirk Müller (Hg.), Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 3, Berlin, New York 2003, 612–615.

¹⁶ So bereits Fritz Brüggemann, Bänkelgesang und Singspiel vor Goethe, Leipzig 1937, 15.

die beispielsweise auch Michel-Jean Sedaine zu seiner (später von Christoph Willibald Gluck neu bearbeiteten) Opéra comique *Le diable à quatre* inspirierte. *Der Teufel ist los oder die Verwandelten Weiber* war zwar bereits 1743 in einer anderen, streng geheim gehaltenen Übertragung mit großem Erfolg in Berlin aufgeführt worden. Doch erst die Übertragung und Bearbeitung von Weiße und Standfuß löste eine heftige Debatte über die Legitimität der durch dieses Stück repräsentierten Form der Verbindung von Musik und Dialogen aus. Im sogenannten ‚komischen Krieg‘¹⁷ opponierte Johann Christoph Gottsched im Sinne seiner moraldidaktischen Theaterkonzeption publizistisch und politisch, letztlich allerdings erfolglos, gegen Stücke wie „der Teufel ist loß“, „qui au lieu d’épurer le gout des Spectateurs l’ont plutôt corrompu“.¹⁸ Doch den endgültigen „Ausgangspunkt des neuen deutschsprachigen Musiktheaters“¹⁹ markiert erst eine weitere Neubearbeitung nach dem Ende des Siebenjährigen Kriegs, der das Kultur- und Theaterleben in den deutschen Staaten weitgehend zum Erliegen gebracht hatte. 1766 kam eine neue, abermals von Weiße besorgte Fassung des Stücks unter dem veränderten Titel *Die verwandelten Weiber, oder Der Teufel ist los* auf die Bühne. Das Stück enthielt nun eine vermehrte Anzahl an Musikstücken aus der Feder Johann Adam Hillers. Weiße und Hiller, aus deren Kooperation zahlreiche weitere breitenwirksame Stücke wie *Lottchen am Hofe* oder *Die Jagd* hervorgingen, setzten die Form im deutschsprachigen Raum durch, wobei weiterhin Einflüsse der französischen Opéra comique, aber auch der italienischen Opera buffa von Bedeutung waren.

Im nord- und mitteldeutschen Raum erzielte die neuentstandene Musiktheatergattung große Publikumserfolge, die weiterhin von heftigen Kontroversen begleitet wurden. Sie fand in Komponisten wie Ernst Wilhelm Wolf, Christian Gottlob Neefe, Anton Schweitzer oder Georg Benda zahlreiche Vertreter: „Alles componirt itzt Operetten“, konstatierte 1774 Johann Friedrich Reichardt.²⁰ Dieser Boom ist in einer auch anderweitig produktiven und wandlungsvollen Musiktheaterlandschaft zu verorten, in der etwa auch das nach dem Vorbild Rousseaus konzipierte Melodram in Gestalt der Erfolgsstücke Georg Bendas entstand und die deutschsprachige Oper durch *Alceste* (1773) von Christoph Martin Wieland und Anton Schweitzer neue Impulse erhielt. Von reisenden Truppen, aber auch von städtischen und höfischen Theatern getragen, strahlte das Singspiel weit aus, zum Beispiel auch auf Kopenhagen, an dessen Nationaltheater von Johann Abraham Peter Schulz, Friedrich Kuhlau und anderen

¹⁷ Vgl. zuletzt Urchueguía, *Allerliebste Ungeheuer* (wie Anm. 10), 76–98.

¹⁸ Johann Christoph Gottsched an Carl Heinrich von Dieskau, 24.02.1753, zit. nach Jakob Minor, Christian Felix Weiße und seine Beziehungen zur deutschen Literatur des achtzehnten Jahrhunderts, Innsbruck 1880, 377–379, hier 377.

¹⁹ Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater* (wie Anm. 9), 11.

²⁰ Johann Friedrich Reichardt, *Über die Deutsche comische Oper nebst einem Anhang eines freundschaftlichen Briefes über die musikalische Poesie*, Hamburg 1774, 6.

ein Pendant in dänischer Sprache gebildet wurde. Auch Goethe interessierte sich für das erfolgreiche Genre und schrieb mehrere Singspiele, unter anderem die von Johann Friedrich Reichardt vertonten Stücke *Erwin und Elmire*, *Claudine von Villa Bella* und *Jery und Bätely*. Die Konjunktur des Singspiels steht im Kontext benachbarter musik- und literaturhistorischer Entwicklungen, wie insbesondere die zeitgenössische Debatte um das Lied zeigt.²¹ Außerdem steht sie im Zusammenhang übergeordneter ideen- und mentalitätsgeschichtlicher Tendenzen wie der Empfindsamkeit, die unter anderem zu einer Neubeurteilung und Aufwertung der Musik gelangte: Musik wurde nun in besonderem Maße als Ausdrucksform subjektiver Empfindungen gesehen. Jörg Krämer zufolge kann das Singspiel gar als „empfindsame Leitgattung“²² gelten.

Parallel zu dieser nord- und mitteldeutschen Ausprägung und mit engen Wechselbezügen zu ihr wurde das Singspiel auch im süddeutsch-österreichischen Raum gepflegt, besonders in Wien. Die Gründung des Wiener Nationalsingspiels durch Joseph II., das 1778 mit Paul Weidmanns und Ignaz Umlauff's *Die Bergknappen* eröffnet wurde, lässt sich als bewusste Orientierung an der neuen Theaterform verstehen. Auch hier weist das Singspielrepertoire starke internationale Einflüsse auf und ist durch vielfältige Transfer- und Übersetzungsprozesse gekennzeichnet: Adaptationen stehen neben (partiellen oder vollständigen) Neuschöpfungen. Der Erfolg von Mozarts *Entführung* reichte weit über Wien hinaus, wie die eingangs zitierten Worte Goethes illustrieren, und auch die Stücke von Carl Ditters von Dittersdorf erregten weithin Begeisterung. Doch das Nationalsingspiel wurde bereits 1783 vorläufig und 1788 endgültig geschlossen, weshalb sich die Wiener Singspielproduktion auf die Vorstadttheater verlagerte. So erlebte *Die Zauberflöte* von Emanuel Schikaneder und Mozart ihre Uraufführung 1791 im Theater auf der Wieden.

Ausgehend von diesen Kulturräumen und den jeweiligen vor allem musikalischen Charakteristika – Strukturierung als „Dialogoper“;²³ Tendenz zur Schlichtheit und Fasslichkeit, liednaher Vokalstil – verbreitete sich das Singspiel über den ganzen deutschsprachigen Raum. Trotz der „zentralen Bedeutung, die dem deutschen Singspiel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Theaterbetrieb zukam“, ist die Forschung Bernhard Jahn zufolge allerdings noch immer in einem „desolat[en]“ Zustand.²⁴ Dies liegt vor allem an den eingangs

²¹ Vgl. zur Ästhetik des Lieds zuletzt am Beispiel Hamburgs Katharina Hottmann, „Auf! stimmt ein freies Scherzlied an“. Weltliche Liedkultur im Hamburg der Aufklärung, Stuttgart 2017, zum (teils unbefriedigenden) Forschungsstand bes. 13–31.

²² Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater* (wie Anm. 9), 130.

²³ Vgl. Thomas Betzwieser, *Sprechen und Singen. Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*, Stuttgart, Weimar 2002.

²⁴ Bernhard Jahn, [Rezension von] Cristina Urchueguía, *Allerliebste Ungeheuer* (wie Anm. 10) und Adrian Kuhl, „Allersorgfältigste Ueberlegung“ (wie Anm. 32), in: *Arbitrium* 36/1 (2018), 60–65, hier 60.

konstatierten disziplinspezifischen Perspektiven: An musikwissenschaftlichen Untersuchungen zu den Singspielkompositionen Mozarts herrscht ebenso wenig Mangel wie an literaturwissenschaftlichen zu den Libretti Goethes. Doch wenn schon transdisziplinäre – also gleichermaßen literatur-, musik- wie theaterwissenschaftliche Aspekte berücksichtigende – Untersuchungen dieser ‚Spitzenwerke‘ selten sind, gilt dies erst recht für weniger kanonische Stücke und ihre Autoren und Komponisten. Die Forschung ist zu so bedeutenden Figuren wie Carl Ditters von Dittersdorf, Johann Adam Hiller, Johann Friedrich Reichardt, Emanuel Schikaneder oder Christian Felix Weiße schmal und zu noch weniger bekannten Künstlern oft kaum vorhanden. Die Situation wird auch dadurch erschwert, dass bis heute selbst die bekannteren Singspiele (wieder mit der großen Ausnahme Mozart) in der Regel nicht als Tonaufnahmen vorliegen, von theatralen Inszenierungen an Opernhäusern ganz zu schweigen.²⁵ Im Ergebnis erfolgt die Singspielforschung, die der qualitativen und quantitativen Geringschätzung ihres Gegenstands entgegenwirken und erheblichen Aufwand zur Bewahrung des erreichten Wissensstands betreiben muss, oft genug insular. Dennoch sind, nachdem sich Hans-Albrecht Koch in den 1970er Jahren intensiv um eine literaturwissenschaftliche Erforschung des Singspiels verdient gemacht hatte,²⁶ in den letzten Jahren und Jahrzehnten einige wichtige monographische Untersuchungen entstanden, die es erlauben, von einem „Aufschwung“²⁷ der Singspielforschung zu sprechen.

Die Arbeiten namentlich von Thomas Bauman,²⁸ Michael Klügl,²⁹ Jörg Krämer,³⁰ Bodo Plachta,³¹ Adrian Kuhl³² und Cristina Urchueguía³³ haben nicht nur die Gründe und Ursachen der Marginalisierung des Singspiels in der Forschung herausgearbeitet, sondern auch und vor allem – mit ganz verschiedenen methodischen Ansätzen – die Forschung bedeutend vorangebracht: Die wesentlichen Züge der Gattungsentwicklung und der Theoriediskussion sind aufgearbeitet und wir besitzen nun auch statistisch aufbereitetes Datenmaterial zur Produktion und Rezeption des Singspiels. Die sozialhistorischen Ermög-

²⁵ Die Datenbank *Operabase* (www.operabase.com, Zugriff 23.03.2022) verzeichnet für die Jahre 2012 bis 2022 weltweit keine einzige Aufführung der Werke von Hiller, Reichardt, Benda oder Dittersdorf, gegenüber mehr als 140 Produktionen der *Zauberflöte* und über 40 der *Entführung*.

²⁶ Vgl. v. a. Hans-Albrecht Koch, *Das deutsche Singspiel*, Stuttgart 1974.

²⁷ Koch, *Von Musen und Musik* (wie Anm. 8), 116.

²⁸ Thomas Allen Bauman, *North German Opera in the Age of Goethe*, Cambridge u. a. 1985.

²⁹ Klügl, *Erfolgsnummern* (wie Anm. 14).

³⁰ Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater* (wie Anm. 9).

³¹ Bodo Plachta, *Ein „Tyrann der Schaubühne“? Stationen und Positionen einer literatur- und kulturkritischen Debatte über Oper und Operntext im 18. Jahrhundert*, Berlin 2003.

³² Adrian Kuhl, „Allersorgfältigste Ueberlegung“. Nord- und mitteldeutsche Singspiele in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Beeskow 2015 (Ortus-Studien 17).

³³ Urchueguía, *Allerliebste Ungeheuer* (wie Anm. 10).

lichungsbedingungen des spektakulären zeitgenössischen Erfolgs dieser Theaterform sind mittlerweile ebenso bekannt wie die Bedeutung des Singspiels für „Öffentlichkeitsstiftung und Diskursbündelung“,³⁴ in Bezug etwa auf das damals populäre Thema der Anthropologie, auf die im Entstehen begriffene Disziplin der Ästhetik, auf das ständeüberwölbende Paradigma der Empfindsamkeit oder auf die Verhaltenskunst der Galanterie. Ergänzend zu diesen werkübergreifenden Forschungserträgen liegen nun auch einlässliche Interpretationen zu verschiedenen, zuvor nicht mit diesem Grad an Interesse untersuchten Stücken vor. Diese Untersuchungen haben unsere Sensibilität für signifikante Konstellationen und Einzelfälle, für Aufführungsbedingungen und Wirkungspotenziale sowie für die detailgenaue Machart und die bestimmenden ästhetischen Zielvorstellungen geschärft.

Das vorliegende Themenheft, das in seinen Grundzügen auf einen an der Universität Wien durchgeführten Workshop zurückgeht,³⁵ knüpft an diese neueren Ansätze und Erträge der Singspielforschung an und sucht sie im Rahmen erkundender Fallstudien zu erweitern und zu vertiefen. Die einzelnen Beiträge, die von Forscherinnen und Forschern der Musik- und germanistischen Literaturwissenschaft stammen, gehen der interkulturellen, medialen und theaterhistorischen Einbettung des Singspiels nach, unterziehen einzelne Stücke intensiven Deutungen oder befassen sich mit Aspekten, die das Singspiel eher mittelbar berühren, als Kontextfaktoren aber von hoher Relevanz sind. Der Fokus auf das Singspiel weitet sich immer wieder gleichsam von selbst und lässt größere literatur-, musik- und theaterhistorische Konstellationen in den Blick treten. Insgesamt wird deutlich, in welcher vielfältigen Diskurse und Sozialkonstellationen das Singspiel des 18. Jahrhunderts eingebunden ist und welche Bedeutung dieser oft unterschätzten Theaterform mithin für das kulturelle Leben im Zeitalter der Aufklärung beizumessen ist.

Den Anfang machen Beiträge, die Grundlagen der Quellen- und Aufführungskontexte des Singspiels auf breiter Basis zu klären versuchen. Bernhard Jahn verortet die Singspiele in ihrem Aufführungskontext, dem Theaterabend des 18. Jahrhunderts, und lässt auf Grundlage einer Spielplananalyse für zwei beispielhafte Theater, nämlich das Hamburger Stadttheater und das Weimarer Hoftheater, die Vielfalt und den Variantenreichtum der damaligen Theaterabende deutlich werden, die der heutigen Theaterpraxis in vielem entgegenstehen. Jahn erörtert vier Thesen, mit denen sich die übliche Programmgestaltung erklären lässt. Singspiele, so wird deutlich, waren im 18. Jahrhundert ein wichtiges Element des Theaterabends.

³⁴ Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater* (wie Anm. 9), 4.

³⁵ *Rund um das Singspiel. (Musik-)Theatergattungen des 18. Jahrhunderts in interdisziplinärer Interpretation. Interdisziplinärer Workshop am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien, 14.–15. Dezember 2018.*

Jörg Krämer blickt am Beispiel eines Melodrams – der seinerzeit ausgesprochen populären *Medea* von Friedrich Wilhelm Gotter und Georg Anton Benda – auf die Librettodrucke als ein zentrales Medium der historischen Überlieferung von Musiktheaterwerken. Krämer führt die Variabilität von Drucken ein und desselben Werks (untereinander wie auch gegenüber musikalischen Quellen) eindrucklich vor Augen. Der Befund stimmt skeptisch im Hinblick auf die oft stillschweigend vorausgesetzte ‚Stabilität‘ der Werke. Zugleich erlaubt er einigen Aufschluss über die vielgestaltige Theaterpraxis der Zeit.

Grundsätzliche Überlegungen zur Verortung des Singspiels im zeitgenössischen Theaterkontext liefert auch der Beitrag von Estelle Joubert. Auf Basis umfangreicher Spielplandaten von Theatern des Reichs kann Joubert die Vielfalt und Vielsprachigkeit sowie die Trends und Konjunkturen jenes Opernrepertoires anschaulich machen, in dem das Singspiel angesiedelt ist. Ihr Beitrag unterstreicht einmal mehr die Notwendigkeit einer transnationalen Perspektive auf das (Musik-)Theater des 18. Jahrhunderts und hält zugleich ein Plädoyer für eine computergestützte, durch Visualisierungen anschaulich gemachte Repertoireforschung.

Gleich mehrere Aufsätze dieses Themenhefts sind Aspekten des Kulturtransfers gewidmet, einer für das Singspiel eminent bedeutsamen Kategorie. Thomas Betzwieser behandelt Probleme, die sich üblicherweise bei der Übersetzung von Stücken der Opéra comique ins Deutsche gestellt haben und rückt damit ein Verfahren in den Fokus, dem viele Singspiele ihre Existenz verdanken. Am Beispiel deutscher Fassungen von Werken André-Ernest-Modeste Grétrys wird materialreich und in vergleichender Perspektive auf Text und Musik die Verschiedenheit der Adaptationsverfahren aufgezeigt, bei denen die originale Musik beibehalten oder durch Neuvertonungen ersetzt wurde.

Die Bedeutung von Übersetzungen und Adaptationen wird im folgenden Beitrag von Katrin Dennerlein in Anknüpfung an Betzwieser anhand eines zeitgenössisch populären und wissenschaftlich einträglichem Beispiels weiter ausgeführt. Sie untersucht eine seinerzeit vielbeachtete Übersetzung von Marmontels Libretto *Zémire et Azore*, das in Frankreich ebenfalls zur Grundlage einer Opéra comique von Grétry geworden war und in Deutschland vielfach adaptiert wurde. Die deutschsprachige Übersetzung wird als literarischer Text sui generis vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Debatten über Empfindungen und Affekte auf seine dramaturgische Machart und die intendierten Wirkungsimpulse untersucht.

Herbert Schneider bietet eine anders geartete Fallstudie zum französisch-deutschen Transfer im Musiktheater und liefert damit ein weiteres Beispiel für die internationalen Konstellationen, in die das Singspiel eingebunden ist: Bernhard Anselm Webers Singspiel *Die Wette* basiert auf einer Übersetzung und Neuvertonung des Librettos der Opéra comique *Un quart d'heure de silence*. Wie Schneider aufzeigt, stimmt die deutschsprachige Bearbeitung kulturspezi-

fische Details des Originals auf den Erfahrungshorizont des Zielpublikums ab, weist aber ansonsten in Text und Musik ein hohes Maß an Übereinstimmung mit dem Vorbild auf.

Adrian Kuhl setzt die Reihe an Untersuchungen fort, die Fallstudien mit übergeordneten Aspekten verbinden. Er diskutiert mit der Frage nach der Legitimierbarkeit von Theatereffekten einen wichtigen, auch das Singspiel betreffenden Aspekt der theaterästhetischen Debatte. Anhand von *Die Geisterinsel* von Friedrich Wilhelm Gotter und Friedrich Hildebrand Freiherr von Einsiedel, einer Adaptation von Shakespeares *The Tempest*, zeigt er, auf welche Weise der Versuch einer dramaturgischen Rechtfertigung der vielfach kritisierten Effekte unternommen wurde, bei deren Realisierung die Musik eine besondere Rolle spielte.

Auch Tilman Venzl stellt ein einzelnes Stück ins Zentrum seiner Überlegungen. Er untersucht ein weitgehend vergessenes Singspiel aus der kaum erforschten Phase zwischen Weißes und Standfuß' *Der Teufel ist los oder die Verwandelten Weiber* und der Neubearbeitung von Weißes und Hiller. *Der Soldat in den Winterquartieren* stammt aus der Zeit des Siebenjährigen Kriegs und illustriert, dass das Thema Militär in einer belagerten Stadt überaus sozialrealistisch, aber im Rahmen der herrschenden ästhetischen Vorlieben behandelt wurde. Da das Stück zudem aus einer Umbruchphase des Militärdramas stammt, eines im 18. Jahrhundert überaus erfolgreichen Genres, wirft es die Frage auf, welche Rolle dem Singspiel für die Behandlung gesellschaftlich brisanter Stoffe zukam.

Die folgenden Beiträge setzen die perspektivische Öffnung, die bei Venzl in der Relationierung des Singspiels mit anderen Theaterformen besteht, fort und beziehen verstärkt musikalische Praktiken und ästhetische Diskurse als Kontexte ein: Livio Marcaletti nimmt die musikalische Aufführungspraxis in den Blick, indem er sich auf die Gesangslehren Johann Adam Hillers, eines der wichtigsten Singspielkomponisten, stützt. Eingehend zeigt er Hillers Orientierung an italienischen Vorbildern, die in gewissem Maße der Forderung nach liedhafter Simplizität entgegenstehen. Außerdem weist er auf die Bedeutung improvisierter Verzierungen hin, die in heutigen, der historischen Aufführungspraxis verpflichteten Darbietungen eigentlich stärker zu berücksichtigen wären.

Benedikt Leßmann bringt schließlich die Debatte über die Nachahmungsästhetik infolge der Übersetzungen von Charles Batteux' *Les beaux arts réduits à un même principe*, an der Hiller ebenfalls aktiv teilnahm, in die Forschungsdiskussion zum Singspiel ein. An einem exponierten Beispiel, der ‚Gewittermusik‘ im Singspiel *Die Jagd*, zeigt Leßmann nicht nur auf, welche kompositorischen Konsequenzen aus einer um Aspekte der Sensibilität erweiterten Nachahmungsästhetik der Musik folgten. Auch und vor allem wird deutlich, welche zeitgenössischen Reaktionen diese Gewittermusik vor dem Hintergrund des Empfindungsparadigmas auslöste.

Den Abschluss des Themenhefts bildet eine Auswahlbibliografie zum Singspiel im 18. Jahrhundert. Sie ist mit dem Ziel verbunden, die bisherige Forschung

in ihren wichtigsten Ergebnissen und in ihrem historischen Verlauf zu dokumentierten. Sind die in diesem Heft versammelten Beiträge mit der Hoffnung versehen, der Erforschung des Singspiels neue Impulse zu verleihen, so hat die Bibliografie das Ziel, künftigen Forschungsanstrengungen einen verlässlichen Ausgangs- und Bezugspunkt anzubieten.

BERNHARD JAHN

Zur Dramaturgie des Theaterabends im 18. Jahrhundert

Das Beispiel des Hamburger Stadttheaters

Der Wechsel von Sprechen und Singen, der für die Opéra comique und das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert konstitutiv ist¹ und der heute wohl das Hauptproblem bei der Wiederaufführung von Singspielen darstellt, findet eine strukturelle Parallele, wenn man einen typischen Theaterabend betrachtet.² Im 18. und noch weit bis ins 19. Jahrhundert hinein setzte sich der Theaterabend im deutschen Sprachraum an der Mehrzahl der Stadt- und Hoftheater aus mehreren Stücken zusammen, wobei es zu einem Cross-over der Genres kam.

Angesichts dieses Befundes stellt sich die Frage, ob es genügt, bei der Beschreibung der Dramaturgie vom einzelnen Werk auszugehen und sich auf dieses zu beschränken. Das einzelne Werk, dem der emphatische Werkbegriff huldigte, diffundiert nicht nur, wenn man die für das Musik- wie Sprechtheater vorhandenen verschiedenen Pasticcio-Praktiken³ betrachtet, bei denen jeweils Teile, etwa Arien oder Szenen, ausgetauscht werden, sondern das einzelne Werk wird außerdem relativiert, indem es im Verbund mit weiteren Werken an einem Theaterabend in Erscheinung tritt. Zu fragen wäre demnach – und das soll im Folgenden geschehen – nicht nach der je spezifischen Dramaturgie etwa einer Tragödie, eines Einakter-Lustspiels oder eines Singspiels, sondern danach, was geschieht, wenn beispielsweise Werke dieser drei Gattungen im Verlaufe eines gemeinsamen Theaterabends präsentiert werden. Auch die Frage nach dem für das Musiktheater des 18. Jahrhunderts gattungskonstitutiven Lieto Fine wird durch den Blick auf den Theaterabend als Ganzes neu zu perspektivieren sein.⁴

¹ Vgl. dazu grundlegend Thomas Betzwieser, *Sprechen und Singen: Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*, Stuttgart, Weimar 2002.

² Zur Verflechtung von Musik- und Sprechtheater vgl. Cristina Urchueguía, *Allerliebste Ungeheuer: Das deutsche komische Singspiel (1760–1790)*, Frankfurt am Main 2015.

³ Zur Pasticcio-Praxis vgl. Berthold Over, Gesa zur Nieden (Hg.), *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe. Contexts, Materials and Aesthetics*, Bielefeld 2020 (Mainzer historische Kulturwissenschaften 45).

⁴ Zum Lieto Fine vgl. Ursula Kramer (Hg.), *Lieto fine? Musik-theatralische Schlussgestaltung um 1800*, Tübingen 2009 (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 40).

Die hier aufgeworfene Fragestellung erinnert an den Theaterabend in Hugo von Hofmannsthals *Ariadne auf Naxos*: „Nach meiner Oper? Ein lustiges Nachspiel? Tänze und Triller, freche Gebärden und zweideutige Worte nach ‚Ariadne‘?“⁵ Allerdings entspringt die Vermischung der Genres bei einem typischen Theaterabend des 18. Jahrhunderts nicht den Launen eines bürgerlichen Kunstignoranten, wie Hofmannsthal insinuiert, sondern war eine allgemein etablierte Theaterpraxis, die im vorliegenden Beitrag nun näher dargestellt und befragt werden soll.

Das Quellen- und Anschauungsmaterial für die nachfolgenden Überlegungen ist dem Spielplan des Hamburger Stadttheaters entnommen, für das im Rahmen eines DFG-Projektes eine Online-Datenbank mit dem kompletten Spielplan für die Jahre zwischen 1770 und 1850 erstellt wurde.⁶ Die Befunde werden außerdem mit dem ebenfalls online zugänglichen Spielplan des Weimarer Hoftheaters abgeglichen.⁷ Nun versteht sich von selbst, dass weder das ökonomisch basierte Hamburger Stadttheater noch das Weimarer Hoftheater sozusagen Normtheater für den deutschen Sprachraum darstellen. Vielmehr haben wir es in dieser Zeit mit lauter Sonderfällen zu tun, die sich wechselseitig relativieren, sobald sie zum normativen Modell für das 18. Jahrhundert erhoben werden. Doch auch wenn der Einzelfall nicht dem imaginären Prototyp eines Theaters und auch statistisch nicht dem Durchschnitt entsprach, kann er als historischer Einzelfall ein Recht darauf beanspruchen, in ein zukünftig noch zu entwerfendes Gesamtbild der Epoche mit einfließen zu dürfen.

Im Folgenden werden vier Hypothesen zur Gestaltung des Theaterabends im 18. Jahrhundert vorgestellt, Thesen, die nicht alle gleichermaßen valide sind und für sich genommen als Erklärung nicht hinreichen, die aber zusammen vielleicht doch die Prinzipien der Theaterabendgestaltung im 18. Jahrhundert genauer zu erfassen in der Lage sind.

I. Kohärenzthese

Aus der Perspektive der Literatur- wie auch der Musikwissenschaft würde die Kohärenzthese, wenn sie denn zuträfe, sicherlich die meiste Freude auslösen, allen hier und da auftretenden dekonstruktivistischen Neigungen zum Trotz. Aus der Sicht der Kohärenzthese bildet ein aus mehreren Stücken bestehender

⁵ Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke, Dramen V: Operndichtungen*, hg. von Bernd Schoeller, Frankfurt am Main 1979, 190.

⁶ Hamburger Stadttheater 1770–1850: Digitaler Spielplan <www.stadttheater.uni-hamburg.de> (21. 10. 2021). Der Spielplan wurde erstellt von Petra Eisenhardt, Friederike Mühle, Jacqueline Malchow und Martin Schneider. Zum Hamburger Stadttheater vgl. Bernhard Jahn, Claudia Maurer Zenck (Hg.), *Bühne und Bürgertum. Das Hamburger Stadttheater (1770–1850)*, Frankfurt am Main u. a. 2016 (Hamburger Beiträge zur Germanistik 56).

⁷ Theater und Musik in Weimar 1754–1990 <www.theaterzettel-weimar.de> (21. 10. 2021).

Theaterabend eine *Einheit*, weil die Stücke einen inhaltlich-thematischen Bezug aufweisen, sei es, dass es sich direkt um dasselbe Sujet handelt, wobei Stück b die Fortsetzung von Stück a bildet, oder sei es, dass in Stück b ein Thema, das schon in Stück a behandelt wurde, wieder aufgegriffen und vielleicht in anderer, aber auf Stück a bezogener Weise behandelt wird. Solche Entsprechungen kamen in Theaterabenden des 18. Jahrhunderts tatsächlich vor (vgl. Abb. 1).

Mit hoher Obrigkeitlicher Bewilligung
 wird heute
 Montags, den 9 July, 1787,
 aufgeführt:

Figaro's Seyrath,
 ein Lustspiel in fünf Aufzügen, nach dem Französischen
 des Beaumarchais, übersetzt von Schröder.

Personen:

Graf Almaviva, oberster Landrichter der Provinz Andalusien.	_____	Herr Zuccarini.
Die Gräfin, dessen Gemahlin.	_____	Madame Eule.
Figaro, des Grafen Callian und Kammerdiener.	_____	Herr Klingmann.
Susanne, erste Kammerjungfer der Gräfin und Figaro's Braut.	_____	Demoiselle Brandes.
Marcelline, Wäscherin.	_____	Madame Binuian.
Antonio, des Grafen Gärtner, und Susannens Diener.	_____	Herr Eule.
Isanchette, Antonio's Tochter.	_____	Demoiselle Schwarzenfeld.
Cherubim, erster Page des Grafen.	_____	Madame Ehre.
Doctor Bartholo, aus Sevilla.	_____	Herr Langenhans.
Basil, Musikmeister der Gräfin.	_____	Herr Dengel.
Don Guasman Gänsfleisch, Amtsrichter.	_____	Herr Brandes.
Doppelhand, Gerichtsreiber und Sekretair des Don Guasman.	_____	Herr Michael.
Pedriillo, Piquar des Grafen.	_____	Herr Michaelis.
Sonnengreif, ein Jiegenhirt.	_____	Herr Bercker.
Ein Gerichtsdiener.	_____	
Verichtspersonen.		
Vorkbediente.		
Antwobediente des Grafen.		
Damen und Bäuerinnen.		

Die Handlung ist auf dem Schlosse Agnus frescas, drey Meilen von Sevilla.

Hierauf folgt:

Figaro's Neue,
 ein Lustspiel in einem Aufzuge, von Parisau,
 übersetzt von Schröder.

Personen:

Graf Almaviva.	_____	Herr Zuccarini.
Susanne, Figaro's Frau.	_____	Demoiselle Brandes.
Figaro.	_____	Herr Klingmann.
Doctor Bartholo, Figaro's Vater.	_____	Herr Langenhans.
Cherubim, gewesener Page des Grafen.	_____	Madame Ehre.
Antonio, des Grafen Gärtner.	_____	Herr Eule.
Pedriillo, Piquar des Grafen.	_____	Herr Michaelis.

Die Handlung ist in Figaro's Hause in Madrid.

Erster Rang, 2 Mark. Zweiter Rang, 1 Mark 8 Schillinge. Parterre, 1 Mark.
 Gallerie, 8 Schillinge.
 Logen sind nur bey dem Cassire Holz im Oepenhofe, Vormittags von 10 bis 1 Uhr,
 zu bestellen.
 Jedes Billet ist nur für den Tag gültig, an dem es gelüfet wird.
 Nur die Bediente, die ihre Herrschaften begleiten, haben freyen Eintritt.
 Der Ordnung wegen kann Niemand, weder bey den Proben, noch unter der Vorstellung,
 aufs Theater gelassen werden.

Der Anfang ist präcise um 6 Uhr.

J. L. Schröder.

Abb. 1: Theaterzettel des Hamburger Stadttheaters vom 9. Juli 1787 (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky)

Das Beispiel des Hamburger Theaterzettels vom 9. Juli 1787 zeigt *Figaro's Reue*, ein Nachspiel von Friedrich Ludwig Schröder nach Pierre-Germain Parisau,⁸ ein „Lustspiel in einem Aufzuge“, das die Thematik des Hauptstückes, *Figaro's Heirath* (nach Beaumarchais) wieder aufgreift, weiterspinnt und problematisiert.⁹ Wie dem Besetzungszettel vom 9. Juli 1787 zu entnehmen, wird der enge Bezug zum Hauptstück schon dadurch hergestellt, dass die Schauspielerinnen und Schauspieler des Hauptstückes dieselben Rollen auch im Nachspiel übernehmen. Das Nachspiel konterkariert die in die Ehe gesetzten Erwartungen des Hauptstückes: Susanne und Figaro sind nun verheiratet, aber die im Hauptstück herbeigesehnte Ehe erweist sich als so problematisch, dass Figaro sich sogar scheiden lassen möchte. Darüber hinaus gewinnt der Einakter seinen Witz durch permanente Anspielungen auf das Hauptstück. Wieder ist es Cherubin, der in Verdacht gerät, er muss sich in einem „Cabinet“ verstecken, was er mit dem Ausspruch kommentiert: „Von Herzen gern; die Cabinetsscenen sind mir nicht neu.“¹⁰ Nun ist es nicht der Graf, sondern Figaro, der, von Eifersucht gequält, wissen möchte, wer sich im „Cabinet“ verbirgt, den vermeintlichen Täter einsperrt¹¹ usw. Insgesamt ergibt sich durch das gemeinsame Figurenpersonal von Hauptstück und Nachspiel sowie durch das Wiederaufgreifen der Ehe thematik bzw. -problematik eine inhaltlich stringente Dramaturgie des Theaterabends. Das Nachstück bewirkt eine Desillusionierung: Eheprobleme gehören zur Ehe a priori dazu, und sie treten eben nicht nur bei Graf und Gräfin im Hauptstück auf, sondern auch beim jungen Ehepaar im Nachspiel. Durch die Konzentration des Einakters auf die Ehe thematik wird die brisante politische Thematik des Hauptstückes, die durch Schröders Bearbeitung *nicht* reduziert worden war,¹² für die Zuschauer des Theaterabends dann vielleicht doch etwas relativiert.

Die Anhänger der Kohärenzthese können sich allerdings nicht lange freuen: Obwohl *Figaro's Reue* einen ganz engen Bezug zu dem als Prätext fungierenden Hauptstück aufweist, wurde der Einakter in Hamburg nur ein einziges Mal zusammen mit *Figaro's Heirath* aufgeführt, sonst aber mit anderen Hauptstücken als Vorspiel oder als Nachspiel kombiniert: so etwa am 9. Oktober 1786 mit Shakespeares eher ernster Komödie *Der Kaufmann von Venedig*, am 6. Oktober 1786 mit Diderots rührender Komödie *Der Vater der Familie* oder mit rei-

⁸ Vgl. die Edition von Hauptstück und Nachspiel in Schröders Fassung: Friedrich Ludwig Schröder, *Figaro's Heirath* und *Figaro's Reue*. Nach Beaumarchais' *La folle journée ou Le mariage de Figaro* und Parisaus *Le repentir de Figaro*. Kommentierte Edition der Handschriften von Nina und Gerhard Kay Birkner, Hannover 2016 (Theatertexte 52).

⁹ Zu Parisaus Nachspiel, das auch in Hannover und Mannheim gegeben wurde, vgl. Birkner, Birkner, *Figaro's Heirath* (wie Anm. 8), 8 f.

¹⁰ Ebd., 148.

¹¹ Ebd., 150.

¹² So der Befund von Nina Birkner, ebd., 180–186.

nen Lustspielen, so am 20. August 1795 mit Frederick Reynolds Lustspiel in vier Akten *Die Schachmaschine*.¹³

Bei all diesen genannten Hauptstücken ist ein inhaltlich-thematischer Bezug kaum oder gar nicht gegeben.¹⁴ Wie wenig solche Kohärenz für den Theaterabend tatsächlich eine Rolle spielt, mag der Umgang mit Schiller zeigen (Abb. 2):

Schillers erfolgreichstes „Lustspiel in einem Act“, *Wallensteins Lager*, beschloss den Theaterabend des 14. Juli 1808, der mit Goldonis *Lügner* begann. Doch auch wenn die *Piccolomini* gegeben wurden, bildete *Wallensteins Lager* meist das Nachspiel (!), nicht, wie von Schiller konzipiert, das Vorspiel. Bis 1850 wurde *Wallensteins Lager* 61-mal in Hamburg aufgeführt, dabei aber nur sechsmal in Kombination mit den *Piccolomini*. (*Wallensteins Tod* wurde immer als Einzelstück aufgeführt).¹⁵ Die übrigen Stücke, mit denen *Wallensteins Lager* kombiniert wurde, lassen kaum einen inhaltlichen Bezug erkennen, hier finden sich Singspiele wie Lustspiele. Nur gelegentlich ist über die militärische Thematik ein gemeinsamer inhalt-

Mit hoher Obrigkeitlicher Bewilligung
Donnerstag, den 14ten July 1808,

Der Lügner,

Lustspiel in vier Acten, von Schletter.

Personen:

Werner, Docteur Medicinal	Herr Nissenfeldt.
Friederike, } seine Tochter	Madame Schredder.
Louise, }	Demoiselle Eßers.
Nichter, Kostwermesth	Herr Leo.
Nichter, deses Sohn	Herr Herfeld.
Winter, Diensth	Herr Gubler.
Berner, Kofsch	Herr Fröhling.
Jannchen, Wäschen in Bernes Hause	Madame Menschel.
Ludwig, Diener des jungen Nichter	Herr Costenoble.
Martin, Diener des alten Nichter	Herr Lindbauer.
Nach, Wirtes Diener	Herr Waltschen.
Ein Kaufmannsbursche	Herr Erdmann.
Eine Sängerin	Madame Nichtenfeld.
Muffanten.	

Hierauf:

Wallensteins Lager,

Lustspiel in einem Act, von Schiller.

Personen:

Wachmeister } vom Teuffischen Karabinierregiment	Herr Schäfer.
Frompeter }	Herr Nissenfeldt.
Drey Scharfschützen	Herr Gerber.
.	Herr Waltschen.
Drey Holzknechte reisende Jäger	Herr Herfeld.
.	Herr Nichtenfeld.
Drey Buttkerische Dragoner	Herr Schredder.
.	Herr Vedmer.
Drey Artillerische vom Regiment Tiefenbach	Herr Leo.
.	Herr Straubmüller.
Drey Kürassire	Herr Glen.
.	Herr Rau.
Drey Kroaten	Herr Peterfen.
.	Herr Lindbauer.
Ein Bürger	Herr Siegmann.
Ein Rekrut	Herr Erdmann.
Ein Wenzel	Herr Eule.
Offen Tschin	Demoiselle Caroline Steiger.
Ein Kapuziner	Herr Costenoble.
Soldatenschulmeister	Herr Fischer.
Markenderin	Madame Schäfer.
Aufwärterin	Demoiselle Chr. Eßers.
Soldatenjunge	Demoiselle Jette Siegmann.
Muffanten. Soldaten.	

Die Handlung ist vor der Stadt Wifsen in Böhmen.

Erster Rang, 2 Mark 4 Schill. Zweiter Rang, 1 Mark 12 Schill.
Parterre, 1 Mark 4 Schill. Gallerie, 8 Schill.

Der Anfang ist um 6 Uhr.

Abb. 2: Theaterzettel des Hamburger Stadttheaters vom 14. Juli 1808 (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky)

¹³ Die Theaterzettel sind bei Eingabe des Datums jeweils der in Anm. 6 genannten Datenbank zu entnehmen.

¹⁴ Es ist natürlich immer eine Frage des hermeneutischen Rahmens, ob für die Zuschauer Bezüge zwischen den einzelnen an einem Theaterabend gespielten Stücken gegeben sind. Wenn, wie bei einem verschwörungstheoretischen Ansatz, alles mit allem zusammenhängt, kann es keine kohärenzlosen Theaterabende geben. Aus pragmatischer Sicht sei hier indes nur dann von Kohärenzen gesprochen, wenn diese deutlich markiert werden.

¹⁵ Alle Daten auf der Basis der Datenbank *Hamburger Stadttheater* (wie Anm. 6).

licher Bezug zu erkennen. *Wallensteins Lager* diente sogar bevorzugt als Baustein, wenn es um ein Programm der maximalen Variabilität ging (Abb. 3):

Am 22. Dezember 1805 wurden vier Einakter miteinander kombiniert, darunter *Wallensteins Lager*. Attraktiv ist *Wallensteins Lager* also nicht, so steht zu vermuten, als aufschließendes Vorspiel zum Verständnis der *Piccolomini* oder *Wallsteins Tod*, sondern wegen seiner revue-artig angelegten szenischen Vielfalt. Darauf wird noch zurückzukommen sein.

Inhaltlich-thematische Kohärenz – und das ließe sich an zahlreichen weiteren Beispielen demonstrieren¹⁶ – scheint demnach bei der Spielplangestaltung keine große Rolle zu spielen. Bei gelegentlich auftretenden Kohärenzen ist meist schwer zu entscheiden, ob ein bewusster Spielplangestaltungswille zugrunde liegt oder bloßer Zufall waltet.

Mit hoher Obrigkeitlicher Bewilligung.
 Sonntag, den 22ten December, 1805
 zum Erstenmal:

Das verlohrene Kind,

Schauspiel in einem Act, von Kogebue.
 Personen:

Lord Alford	Herr Strager.
William, sein alter Haushofmeister	Herr Nikolsfeld.
Georg, ein Landmann	Herr Rouffou.
Arabella, seine Frau	Madame Cule.
Tom, ihr Schöpsen	Demoiselle Rignolste.

Vorher:

Das Gespenst,

Lustspiel in einem Act, von Theodor Hell.
 Personen:

Baron Collmar	Herr Schäfer.
Demietz, sein Frau	Demoiselle Regler.
Herr Frauenberg	Herr Quandt.
Julie, seine Tochter	Madame Quandt.
Herr Ehrenstein	Herr Schröder.
Krang, Collmars Diener	Herr Nikolsfeld.
Johann, Ehrensteins Diener	Herr Colomoble.
Demoisellen	Herr Vömer.
	Herr Wallstein.

Die Handlung ist auf Collmars Landhofsloze, und fängt spät Abends an.
 Darauf folgt:

Die Brandschatzung,

Lustspiel in einem Act, von Kogebue.
 Personen:

Major von Burnerf, Commandeur eines Regiments	Herr Herrfeld.
Klippfisch, Würgermeister einer kleinen Ortschaft	Herr Cule.
Matte, seine Tochter	Madame Quandt.
Kaumann Marbet, vermalte Handlungsdienner bey Klippfisch	Herr Colomoble.
Gummum, ein Richter	Herr Schäfer.

Den Beschluß macht:

Wallensteins Lager,

Lustspiel in einem Act, von Schiller.
 Personen: wie bisher.

Erster Rang, 2 Mark 4 Schill. Zweiter Rang, 1 Mark 12 Schill.
 Parterre, 1 Mark 4 Schill. Gallerie, 8 Schill.
 Bogen sind nur bey dem Caffee im Opernhofe, Donnerstags von 10 bis 1 Uhr zu bestellen.
 Jedes Billet ist nur für den Tag gültig, an dem es gelistet wird.
 Der Decung wegen kann Niemand, weder bey den Proben noch untre der Vorstellung,
 aufe Theater gelassen werden.
 Der Anfang ist um 6 Uhr.

Abb. 3: Theaterzettel des Hamburger Stadttheaters vom 22. Dezember 1805 (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky)

¹⁶ Vgl. etwa als weiteres Beispiel Johann Wolfgang Goethes „Lustspiel in einem Aufzuge“ *Der Bürgergeneral*. Es handelt sich um eine Fortschreibung von Jean-Pierre Claris des Florians Nachspiel *Les deux Billets*, das Goethe in Gestalt der Übersetzung des französischen Stückes durch Christian Leberecht Heyne (*Die beiden Billets*) kannte. Heyne hatte zu diesem Stück schon selbst eine Fortsetzung verfasst (*Der Stammbaum*), so dass Goethes *Bürgergeneral* die zweite Fortsetzung darstellt. Gleichwohl wurden die drei Einakter, die inhaltlich aufeinander aufbauen, nur ganz selten gemeinsam gegeben, und das gilt sowohl für das Hamburger Stadttheater wie für das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung. Vgl. dazu Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchner Ausgabe), Bd. 4.1.: *Wirkungen der Französischen Revolution 1791–1797*, hg. von Reiner Wild, München 1988, 959–962.

II. These vom notwendigen Lieto Fine

Im 18. Jahrhundert und noch bis ins 19. Jahrhundert hinein scheint eine Abneigung dagegen bestanden zu haben, den Theaterabend tragisch enden zu lassen. Antonio Planelli entwickelte in seinem Traktat *Dell'opera in Musica* (Neapel 1772) sogar eine Art Kulturtheorie des Lieto Fine, nach der der traurig-schreckliche Ausgang der griechischen Tragödien mit dem rauen und kriegerischen Charakter der Griechen wie auch mit ihrer barbarischen Religion korrespondiert; der glückliche Ausgang der Melodramen des 18. Jahrhunderts hingegen sei auf die christliche Religion und die höheren zivilisatorischen Standards der Menschheit im 18. Jahrhundert zurückzuführen:

Questo passaggio fatto per la Tragedia dal tristo al lieto Fine é una pruova ben certa del progresso fatto del genere humano nelle placidezza, nella urbanità, nella clemenza, che che si dicano i nostri misantropi.¹⁷

Zwar hat Planelli bei seinen Überlegungen die Oper im Blick, doch lässt sich seine Theorie problemlos auf den Theaterabend als Ganzes übertragen. Auch Georg Wilhelm Friedrich Hegels berühmtes Diktum zu Schillers Trauerspiel *Wallensteins Tod* deutet die Erwartung eines glücklich endenden Theaterabends ex negativo an: „Dieß [das Ende von *Wallensteins Tod*] zerreißt das Gemüth, daraus kann man nicht mit erleichterter Brust springen!“¹⁸ Ziel eines Theaterabends wäre demnach, mit „erleichtertem Gemüth“ aus dem Theater zu „springen“. Hegel wusste, wovon er sprach, denn er war ein intimer Kenner und Liebhaber der Berliner Theaterszene, leider haben seine Schüler die zahlreichen Anspielungen auf Theaterabende aus ihren Mitschriften von Hegels *Ästhetik* getilgt, um den Meister nicht unter Trivialitätsverdacht geraten zu lassen.¹⁹

Wenn im 18. Jahrhundert überhaupt tragische Stoffe auf die Bühne gelangten, bestand die Tendenz, den Theaterabend insgesamt dennoch als Komödie zu gestalten, d. h. wenn ein Trauerspiel oder auch nur ein Schauspiel mit tragischen Elementen auf den Spielplan gesetzt wurde, musste dies sorgsam mit komischen Werken ausbalanciert werden. Als oberste Regel war dabei zu beachten, dass der Theaterabend möglichst heiter und unbeschwert ausklingen sollte. Ein Blick

¹⁷ Antonio Planelli, *Dell'opera in Musica*, Neapel 1772, 72 f. Vgl. dazu auch Ursula Kramer, „Wozu muß das Stueck einen froelichen Ausgang haben?“ Zum Finalproblem im deutschen Musiktheater des späten 18. Jahrhunderts, in: Kramer, *Lieto fine* (wie Anm. 4), 35–70. [„Dieser Übergang der Tragödie vom traurigen zum glücklichen Ende ist ein sicherer Beweis für den Fortschritt, den das menschliche Geschlecht, was Sanftheit, Kultiviertheit und Milde betrifft, gemacht hat, was immer auch unsere Misanthropen dagegen sagen mögen“ (Übersetzung B.J.)].

¹⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ueber Wallenstein*, in: ders., *Sämtliche Werke*. Jubiläumsausgabe, hg. von Hermann Glockner, Bd. 20: *Vermischte Schriften aus der Berliner Zeit*, Stuttgart-Bad Cannstatt 31958, 456–458, hier 458.

¹⁹ Vgl. dazu Stephan Kraft, *Zum Ende der Komödie. Eine Theoriegeschichte des Happyends*, Göttingen 2011, 284–314.

auf die deutschen Theaterspielpläne ab den 1750er Jahren widerlegt en passant auch die immer noch virulente These von der Dominanz der ernsten Komödie im deutschen Sprachraum, eine These, die nur entstehen konnte, weil der germanistische Dramenkanon der Aufführungspraxis substituiert wurde.²⁰

Es lassen sich zahlreiche berühmte Beispiele für diese Dramaturgie des *Lieto Fine* finden, die heute irritieren, etwa die Uraufführung von Lessings *Emilia Galotti* am Braunschweiger Hoftheater am 13. März 1772, der eines der damals beliebten Ballette folgte: *Philemon und Baucis oder Die belohnte Tugend*.²¹

Gelegentlich wird eine solche Antiklimax schon innerhalb einzelner Werke eingebaut. Das bekannteste Beispiel dürfte Lorenzo da Pontes/Wolfgang Amadeus Mozarts *Don Giovanni* darstellen, ein „Dramma giocoso“, das eben nicht mit der Höllenfahrt des Protagonisten endet, sondern mit einem, wenn man so will, komischen Nachspiel als *Scena ultima*, in dem die überlebenden Figuren auf dieses unerhörte Ende des Protagonisten mehr oder weniger hilflos reagieren.²²

Im Sinne einer solchen Dramaturgie des *Lieto Fine* für den gesamten Theaterabend wurden am Hamburger Stadttheater Komödien und Singspiele eingesetzt. Wurde ein Trauerspiel gegeben, was selten genug der Fall war, musste der Abend auf jeden Fall mit einer echten Komödie ausbalanciert werden.

Am 2. Mai 1813 etwa wurde in Hamburg, mitten im Befreiungskampf gegen Napoleon, zunächst Joseph August von Törrings vaterländisches Trauerspiel *Kaspar der Thorringer*²³ gespielt, beschlossen wurde der Abend jedoch mit Goldonis *Diener zweyer Herren* in Schröders Bearbeitung. Auch wenn kein

²⁰ Vgl. Helmut Arntzen, *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*, München 1968; Christian Neuhuber, *Das Lustspiel macht Ernst. Das Ernste in der deutschen Komödie auf dem Weg in die Moderne: von Gottsched bis Lenz*, Berlin 2003 (Philologische Studien und Quellen 180). Die Konzentration der germanistischen Forschung auf ernste Stoffe wie auch das Trauerspiel sieht allzu entschieden vom Theatergeschehen und der Dramenproduktion des 18. Jahrhunderts ab. Vgl. u. a. die bibliographischen Arbeiten von Reinhart Meyer: *Das deutsche Trauerspiel des 18. Jahrhunderts. Eine Bibliographie*, München 1977, etwa 19f., und *Bibliographia dramatica et dramaticorum. Kommentierte Bibliographie der im ehemaligen deutschen Reichsgebiet gedruckten und gespielten Dramen des 18. Jahrhunderts nebst deren Bearbeitung und Übersetzung und ihrer Rezeption bis in die Gegenwart*, Tübingen, später Berlin, New York 1986 ff. Unter den Arbeiten, denen die Vielfalt der ‚heiteren‘ Komödien des 18. Jahrhunderts auf produktive Weise in den Blick gelangt, wären zu nennen: Wolfgang Lukas, *Anthropologie und Theodizee. Studien zum Moraldiskurs im deutschsprachigen Drama der Aufklärung (ca. 1730 bis 1770)*, Göttingen 2005; Tilman Venzl, *„Itzt kommen die Soldaten“: Studien zum deutschsprachigen Militärdrama des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 2019 (Das Abendland N.F. 43).

²¹ Der Theaterzettel ist abgebildet in: *300 Jahre Theater in Braunschweig*, hg. von der Stadt Braunschweig, Braunschweig 1990, 179.

²² Zu der langen Diskussion über den Sinn der *Scena ultima* nach der Höllenfahrt bzw. darüber, ob es besser wäre, den *Don Giovanni* direkt nach der Höllenfahrtszene zu schließen, vgl. Wolfgang Hildesheimer, *Mozart*, Frankfurt am Main 1977, 241–243.

²³ Zum Typus des vaterländischen Schauspiels vgl. Katharina Meinel, *Für Fürst und Vater-*

Trauerspiel den Theaterabend einleitete, sondern ein Rührstück mit glücklichem Ausgang wie am 2. Juni 1795 mit Schröders Erfolgsstück *Der Vetter in Lissabon*, einem „bürgerliche[n] Familiengemälde“, war ein echtes Lustspiel als Beschluss angesagt. Denn im *Vetter in Lissabon*, in dem es um einen versagenden Familienvater geht, der sich gegen seine böse, verschwenderische Frau nicht durchzusetzen vermag und seine Kinder falsch erzieht,²⁴ geht zwar dank des titelgebenden Vetters alles noch gut aus, aber der ideale Zuschauer vergießt an vielen Stellen Mitleidstränen, so dass der Abend auf jeden Fall mit einer echten Komödie abgeschlossen werden musste, und wieder ist es Goldonis *Diener zweyer Herren*.²⁵

Noch besser als eine Sprechtheaterkomödie eignet sich freilich ein Singspiel als Abschluss für den Theaterabend (Abb. 4).

Leitete eine Komödie den Theaterabend ein wie am 11. Juli 1785, dann beschloss meist ein Singspiel den Abend, hier *Der Alchymist*, eine einaktige Operette, wie die damalige Bezeichnung

Mit hoher Obrigkeitlicher Bewilligung
wird heute,
Montags, den 11ten July, 1785,
zum erstenmale aufgeführt:

Die neugierigen Frauenzimmer.

Ein Lustspiel in 3 Aufzügen, nach dem Italienischen
des Goldoni.

Personen:

Nietberg, _____	Herr Donat.
Sylarie, dessen Frau. _____	Madame Waldstein.
Justine, dessen Tochter. _____	Demoiselle Mätch.
Von Maltis, Justins verführerischer Bräutigam. _____	Herr Normann.
Renner. _____	Herr Kumbrecht.
Leonore, dessen Frau. _____	Madame Brandes.
Dremer. _____	Herr Michaelis.
Vörber, dessen Freund. _____	Herr Jagemann.
Verlach, ein Kaufmann. _____	Herr Hert.
Philippine, Verlachs Kammermädchen. _____	Madame Hanke.
Jacob, Verlachs Bediente. _____	Herr Neef.
Karl, Nietbergs Bediente. _____	Herr Mätch.
Ein anderer Bediente des Nietberg. _____	Herr Dörcher.
Bediente des Verlach. _____	

Hierauf folgt:

Der Alchymist.

Eine komische Operette in einem Aufzuge,
von Weisner.

Die Musik ist von dem Capellmeister Schuster.

Personen:

Tarnow, ein Alchimist. _____	Herr Aloo.
Frau Tarnow. _____	Madame Brandes.
Lautze, deren Tochter. _____	Demoiselle Brandes.
Gustaf, Lautzes Bediente. _____	Demoiselle Mätch.
Christine, Lautzes Bediente. _____	Madame Hanke.
Philipp, Lautzes Liebhaber. _____	Herr Arnold.
Georg, Bediente des Weisner. _____	Herr Normann.
Magister Nybbus, Gustafs Hofmeister. _____	Herr Dengel.

Der Preis in den Logen des ersten Ranges ist 2 Mark; im zweiten Range 1 Mark 8 Schilling; im Parterre 1 Mark, und auf der Gallerie 8 Schilling. Für Kinder wird die Hälfte bezahlt.

Willen sich die Herren Aloo, in Vorhellen Hof auf dem Gänsenmarkt, Donnerstags von 10 bis 12, Nachmittags von 2 bis 4 Uhr, und nachher beim Eingange zu haben.

Der Anfang ist präcise um halb 6 Uhr.

Abb. 4: Theaterzettel des Hamburger Stadttheaters vom 11. Juli 1785 (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky)

land. Begriff und Geschichte des Münchner Nationaltheaters im späten 18. Jahrhundert, München 2003 (Studien zur Münchner Theatergeschichte 2), 257–279.

²⁴ Vgl. dazu Bernhard Jahn, Unterhaltung als Metatheater. Schröders Hamburgische Dramaturgie am Beispiel seiner „Originaldramen“, in: ders., Alexander Košenina (Hg.), Friedrich Ludwig Schröders Hamburgische Dramaturgie, Bern 2017 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik N.F. 31), 17–33, hier 27 f.

²⁵ Zur Goldoni-Rezeption am Hamburger Stadttheater vgl. demnächst: Bernhard Jahn, Italienische Komödien am Hamburger Stadttheater im 18. Jahrhundert, in: Dirk Niefanger, Maurizio Pirro (Hg.), Komödie im 18. Jahrhundert.

auf dem Theaterzettel lautet, von August Gottlieb Meister mit der Musik von Joseph Schuster.²⁶ War ein Singspiel demnach in der Lage, das ohnehin schon heitere Komödienende nochmals zu steigern? Oder allgemeiner gefragt: Warum eignen sich gerade Singspiele so gut als Beschluss eines Theaterabends? Friedrich Ludwig Schmidt, Schauspieler und Regisseur am Hamburger Stadttheater, der auch zeitweise seine Leitung innehatte, bemerkte rückblickend zur erfolglosen Uraufführung von Louis Spohrs erster Oper *Der Zweikampf mit der Geliebten* 1812:

[D]ie neuen Opern schlugen nicht zündend ein; leider versagte auch Spohrs „Zweikampf mit der Geliebten“. Die Musik hatte für die damaligen, nur erst an leichteste Musik gewöhnten Hörer einen zu vornehmen Charakter; man merkte: der Componist habe sich ein hohes Ziel gesteckt; man bewunderte das reiche Orchester (ein wahres Gewühl von Tönen) aber man vermißte die Melodie. Keine Nummer hing sich in's Ohr; man konnte keine Arie, so zu sagen, „mit nach Hause nehmen“. Solche Arien aber müssen eigentlich in jedem Tonwerke vorhanden sein, wenn es sich auf der Bühne halten soll.²⁷

Schmidts Forderung an das Singspiel, die Zuschauer müssten eine Arie ‚mit nach Hause nehmen‘ können, steigert oder spezifiziert Hegels Forderung, mit erleichterter Brust aus dem Theater springen zu können, und mündet bei Schmidt, immerhin noch 1812, in ein Plädoyer für Singspiele à la Hiller.

Die These, dass der Theaterabend mit einem *Lieto Fine* zu schließen habe und dass eine solche Schlusswirkung am besten durch ein Singspiel erreicht werde, ließe sich anhand zahlreicher Beispiele belegen. Es gibt allerdings auch Gegenbeispiele. Gerade die großen Tragödien *König Lear*, *Hamlet*, *Wallensteins Tod* gelangten ab den 1770er Jahren jeweils als Einzelwerke in Hamburg und Weimar auf die Bühne. Bei Lessings *Emilia Galotti* lässt sich ab 1780 ein Wandel feststellen: Gab es vorher noch Ballette als Nachspiel, so wurde das Trauerspiel seit den 1780er Jahren meist ohne heitere Nachspiele präsentiert. Für Schillers am 20. März 1786 erstmals in Hamburg aufgeführtes Trauerspiel *Kabale und Liebe* gilt dies dann von Anfang an.

Neben die Tendenz, den Theaterabend als *Lieto Fine* zu gestalten, tritt also auch schon, wenngleich statistisch ungleich weniger ins Gewicht fallend, die Tendenz, reine Tragödienabende zu schaffen. Hierbei ist allerdings zu berücksichtigen, dass vor allem bei Shakespeare-Tragödien die Dosis des Tragischen in den Tragödien stark reduziert wird: Nicht nur in Bendas Oper,²⁸ sondern auch

²⁶ Zum *Alchymist* vgl. Adrian Kuhl, „Allersorgfältigste Ueberlegung“. Nord- und mitteldeutsche Singspiele in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Beeskow 2015 (Ortus-Studien 17), passim.

²⁷ Friedrich Ludwig Schmidt, Denkwürdigkeiten des Schauspielers, Schauspieldichters und Schauspieldirectors Friedrich Ludwig Schmidt (1772–1841). Nach hinterlassenen Entwürfen zusammengestellt und herausgegeben von Hermann Uhde, 2 Bde., Hamburg 1875, Bd. 2, 22 f.

²⁸ Friedrich Wilhelm Gotter, *Romeo und Julie*. Ein Schauspiel mit Gesang in drey Aufzügen.

in den in Hamburg aufgeführten Sprechtheaterfassungen heiraten Romeo und Julia am Ende, und auch König Lear und seine Tochter Cordelia sterben nicht.²⁹

III. Besetzungsthese

Zwar trifft es prinzipiell zu, dass Schauspielerinnen und Schauspieler im 18. Jahrhundert eine sängerische Ausbildung oder zumindest sängerische Fähigkeiten besitzen mussten, wie auch umgekehrt von Sängerinnen und Sängern deklamatorische Fähigkeiten verlangt wurden. Dennoch lässt sich, gerade bei den Hauptpartien, eine Differenzierung der Fächer feststellen.³⁰ Berühmte Schauspieler wie Friedrich Ludwig Schröder traten nicht als Sänger in Erscheinung. Schröder war allerdings ausgebildeter Tänzer und tanzte in seiner Jugend und noch als junger Mann in zahlreichen Balletten.³¹ Die Hauptpartien eines Sprechtheaterstückes und die eines Singspiels wurden in der Regel an großen Bühnen wie Hamburg durch verschiedene Interpreten verkörpert. Für das Ensemble bedeutete dies, dass, wenn der Abend aus nur einem Werk, etwa einem Trauerspiel, bestand, derjenige Teil des Schauspielerensembles, der auf das Musiktheater spezialisiert war, nicht zum Zuge kam. Bei einem gemischten Theaterabend jedoch konnte das ganze Ensemble eingesetzt werden.

Betrachtet man den Theaterzettel für die Aufführungen am 6. Juni 1787 (Abb. 5, folgende Seite), so wurde mit Schröders *Vetter in Lissabon* als Hauptstück zunächst ein ernstes Schauspiel gegeben, das nur durch eine deus ex machina-artige Wendung am Schluss die Tragödie vermeidet. Das „bürgerliche Familiengemälde“ enthält keinerlei Gesangsnummern, es gibt, mit Betzwieser gesprochen,³² keinerlei drameninhärente Musik. Ein Blick auf die Besetzungsliste³³ ergibt, dass die beiden Paraderollen des Stückes, der schwache Familien-

gen, Leipzig 1779; zu den Romeo und Julia-Adaptationen vgl. Thomas Bauman, *Opera versus Drama: Romeo and Juliet in Eighteenth-Century Germany*, in: *Eighteenth-Century Studies* 11/12 (1977/78), 186–203.

²⁹ Zu Schröders König Lear-Bearbeitung vgl. Martin Jörg Schäfer, *Schröders und Bocks King Lear-Bühnenadaptionen der 1770er*. Eschenburgs Kommentar als dramatischer Baukasten, in: Jahn, Maurer Zenck, *Bühne und Bürgertum* (wie Anm. 6), 517–539.

³⁰ Zur Differenzierung durch Rollenfächer vgl. Anke Detken, Anja Schonlau (Hg.), *Rollenfach und Drama. Europäische Theaterkonventionen im Text*, Tübingen 2014 (Forum modernes Theater 42).

³¹ Wie wichtig die Tänzer Ausbildung für Schauspieler im 18. Jahrhundert war, zeigt das Beispiel Ifflands, vgl. Laura Bettag, *Der Tanzmeister als Schauspiellehrer*. Ifflands Bericht über Charles Hubert Mereau, in: Thomas Wortmann (Hg.), *Mannheimer Anfänge. Beiträge zu den Gründungsjahren des Nationaltheaters Mannheim 1777–1820*, Göttingen 2017, 151–168.

³² Betzwieser, *Sprechen und Singen* (wie Anm. 1), 117.

³³ Einen schnellen und guten Zugriff auf die Biographien der Schauspielerinnen/Sängerinnen und Schauspieler/Sänger des Hamburger Stadttheaters bietet sich über Martin Schneider,

Mit hoher Obrigkeitlicher Bewilligung
wird heute
Mittwochs, den 6 Juny, 1787,
aufgeführt:

Der Vetter in Lissabon,

ein bürgerliches Familiengemälde in drey Aufzügen,
von Schröder.

Personen:

Wagner.	_____	Schröder.	_____
Mad. Wagner, dessen zweite Frau.	_____	Madame Sessler.	_____
Sophie, Wagners Tochter, erster Ehe.	_____	Madame Schröder.	_____
Charlotte, Wagners Kinder, zweyter Ehe.	_____	Madame Eule.	_____
Wilhelm,	_____	Herr Klingmann.	_____
Sievers, Wagners Freund.	_____	Herr Incontinent.	_____
Dansleyraab Malldorf.	_____	Herr Vöhr.	_____
Freig, ein Kind von 3 bis 4 Jahren.	_____	Demoiselle Michaelis.	_____
Ein Gerichtsdienner.	_____	Herr Dreßelmann.	_____
Ein Kaufmannsdienner.	_____	Herr Michael.	_____
Ein Dienstmädchen.	_____	Madame Klingmann.	_____

Hierauf folgt:

Lukas und Hannchen,

ein Singspiel in einem Aufzuge, von Eschenburg,
nach Annette & Lubin von Marmontel.
In Musik gesetzt von Beckmann.

Personen:

Der Herr des Dorfs.	_____	Herr Normann.	_____
Der Gerichtsvogt.	_____	Herr Eule.	_____
Lukas.	_____	Madame Langerhans.	_____
Hannchen.	_____	Demoiselle Brandes.	_____
Debitente.	_____		

Erster Rang, 2 Mark. Zweiter Rang, 1 Mark 8 Schillinge. Parterre, 1 Mark.
Gallerie, 8 Schillinge.
Sogen sind nur bey dem Caffiree Holz im Opernhofe, Vormittags von 10 bis 1 Uhr,
zu bestellen.
Jedes Ballet ist nur für den Tag gütlich, an dem es geführet wird.
Nur die Debitente, die ihre Herrschaften begleiten, haben freyen Eintrit.
Der Ordnung wegen kann Niemand, weder bey den Proben, noch unter der Vorstellung,
aufs Theater gelassen werden.

Der Anfang ist präcise um 6 Uhr.

F. L. Schröder.

Abb. 5: Theaterzettel des Hamburger Stadttheaters vom 6. Juni 1787 (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky)

ben Jahr. Erst durch die Aufführung des Singspieleinakters kann am 6. Juni 1787 das ganze Ensemble des Hamburger Stadttheaters auf der Bühne seine Künste präsentieren.

Der Hamburger Theaterskandal von 1801. Eine Quellendokumentation zur politischen Ästhetik des Theaters um 1800, Frankfurt am Main u. a. 2017 (Hamburger Beiträge zur Germanistik 57), 321–330.

³⁴ Die bekannteste Bearbeitung im deutschen Sprachraum stellt Christian Felix Weißes *Die Liebe auf dem Lande* mit der Musik von Johann Adam Hiller dar (1768).

vater Wagner sowie sein Freund Sievers, der sich dann als der Vetter in Lissabon herausstellen wird, von Schauspielern verkörpert werden, die eher oder sogar ausschließlich im Sprechtheater eingesetzt wurden: Franz Anton Zuccarini und Friedrich Ludwig Schröder.

Das zweite Stück des Abends, der Singspieleinakter *Lukas und Hannchen*, eine der vielen *Annette et Lubin*-Varianten,³⁴ hier in der Vertonung des Celler Stadtorganisten Johann Friedrich Gottlieb Beckmann auf einen Text von Johann Joachim Eschenburg, weist vier Rollen auf, die allesamt mit Interpreten besetzt werden, die im Hauptstück des Abends nicht auftreten. Gottfried Eule, Johanna Langerhans und Minna Brandes wurden sowohl als Schauspieler/innen wie als Sänger/innen eingesetzt, übernahmen aber eher Gesangsrollen. Johanna Langerhans war 1787 achtzehn Jahre alt und gerade erst für die Spielzeit 1786 engagiert worden, Minna Brandes trat in den anspruchsvolleren Sopranpartien auf, sie sang z. B. die Konstanze in Mozarts *Entführung aus dem Serail* im sel-

Wurde der Theaterabend mit einem einzigen Sprechtheaterwerk bestritten (Abb. 6), wie am 8. Juni 1787 mit einer Aufführung von Lessings *Emilia Galotti*, dann traten die auf das Musiktheater spezialisierten Darstellerinnen Minna Brandes und Johanna Langerhans gar nicht auf, und die Männer, Herr Normann und Herr Eule, bekleideten winzige Nebenrollen. In der darauffolgenden Vorstellung – am 11. Juni 1787 gab es Carl von Dittersdorfs Singspiel *Der Apotheker und der Doktor* – erschienen die beiden Sängerinnen wieder auf der Bühne und die Hauptdarsteller des Sprechtheaters pausierten. Ausnahmen von dieser Besetzungsregel, die besagt, dass alle Mitglieder des Schauspielensemble möglichst gleichmäßig eingesetzt werden müssen, gibt es kaum.

IV. Varianzthese

Die Besetzungsthese führt aufgrund ihrer Auswirkungen auf die Gestaltung des Theaterabends wie von selbst zur vierten These, die die Thesen 2 und 3 potenziert: Es handelt sich um die These der maximalen Varianz, die ein Theaterabend im 18. Jahrhundert aufweisen sollte.

Für die Jahrzehnte um 1800 lässt sich eine Dominanz der kleineren Formen auf den Theatern konstatieren. Der ungeheure Bedarf an Einaktern an deutschen Theatern ab den 1770er Jahren, der nur durch einen massiven Adaptationstransfer französischer und italienischer Werke zu stillen war, lässt sich mit dem Wunsch erklären, den Theaterabend möglichst variabel zu gestalten. Das führte in Hamburg besonders in den Jahren nach 1800 zu typischen Theaterabenden wie dem am 22. Dezember 1805 (vgl. Abb. 3). An diesem Abend wurden vier Einakter gegeben: Kotzebues Schauspiel *Das verlorne Kind*³⁵ entfaltet eine eher ernste Thematik, es greift die biblische Para-

Mit hoher Obrigkeitlicher Bewilligung
wird heute
Freytage, den 8 Junij, 1787,
aufgeführt:
Emilia Galotti,
ein Trauerspiel in fünf Aufzügen,
von G. E. Lessing.

Der Personen:

Herrere Gonzaga, Prinz von Guastalla.	—	Herr Klingmann.
Martinelli, Kammerherr des Prinzen.	—	Herr Michaelis.
Odoardo Galotti, Oberster.	—	Schreiber.
Claudia Galotti, dessen Gemahlin.	—	Madame Seyfer.
Emilia Galotti, dessen Tochter.	—	Madame Eule.
Gräfin Ofsina.	—	Madame Schröder.
Graf Appiani.	—	Herr Zuccatini.
Camillo Koch, Rath des Prinzen.	—	Herr Dengel.
Conti, Wasser.	—	Herr Edes.
Angelo.	—	Herr Weßelmann.
Pirro, Odoardo's Bedienter.	—	Herr Eule.
Bateissa, des Kammerherrn Bedienter.	—	Herr Normann.
Der Kammerdiener des Prinzen.	—	Herr Bläsich.

Erster Rang, 2 Mark. Zweiter Rang, 1 Mark 8 Schillinge. Parterre, 1 Mark. Gallerie, 8 Schillinge.
Sogen sind nur bey dem Caffee Holz im Orenhose, Donnerstage von 10 bis 1 Uhr, zu besetzen.
Jedes Billet ist nur für den Tag gültig, an dem es getheilt wird.
Nur die Bediente, die ihre Herrschaften begleiten, haben freyen Eintritt.
Der Dehung wegen kann Niemand, weder bey den Proben, noch unter der Vorstellung, auf Theater gelassen werden.
Der Anfang ist präcise um 6 Uhr.
F. L. Schröder.

Abb. 6: Theaterzettel des Hamburger Stadttheaters vom 8. Juni 1787 (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky)

³⁵ Vgl. Jan Roidner, „Das verlorne Kind“, in: Johannes Birgfeld, Julia Bohnengel, Alexander Košenina (Hg.), Kotzebues Dramen. Ein Lexikon, Hannover 2011, 235–237.