

Eine andere Möglichkeit des Unterlaufens von nationalistischen Ansprüchen lag im betonten Anschluss an die europäische Avantgarde, wie es etwa beim Expressionismus zu beobachten ist. Hier trafen sich in Prag tschechische und deutsche Theatermacher gerade in der Zeit der Umwandlung in den Nationalstaat, und gerade aus der Sicht des tschechischen Nationaltheaters bedeutete die Aufnahme des aus dem deutschen Kulturraum stammenden Expressionismus eine klare Verweigerung engstirnig nationaler Repräsentationsfunktionen. Eine dritte historische Möglichkeit kann man in der Politik des deutschen Theaters nach 1918 und speziell nach 1933 erkennen: die ausdrückliche Anerkennung der tschechischen Kultur gegen alle Paradigmen nationalistischer Hetze.

Die öffentliche Funktion und die affektive Kraft des Theaters und seiner Musik lassen es (zumindest bis zur Entstehung der modernen Massenmedien) nicht zu, dass sich das Theater aus der kollektiven Diskurserzeugung, -vermittlung und -bündelung heraushält. Es lässt allerdings sehr wohl zu, symbolische Diskurse wie etwa nationalistische Paradigmen aufzubrechen.

Beate Agnes Schmidt (Weimar–Jena)

Kirchliche Schauspielszenen im protestantischen und katholischen Raum um 1800

Ende Oktober 1795 schrieb E. T. A. Hoffmann aus Königsberg an seinen Freund Theodor Gottlieb von Hippel:

[...] neulich legt' ich den Anfang eines Motetts von eigener Composition auf – aber den Text dazu wirst Du schwerlich rathen – er ist aus Goethe's Faust – *Judex ille cum sedebit* pp die Worte des Mädchens sind begleitendes Recitativ – das *Judex* pp vollstimmig [...] (so wie ichs nehmlich aufgeschrieben habe, eine Strophe bloß mit Posaunen Fagotts und Hoboen und dann erst fugenmäßig die Orgel und andre Stimmen) müßte eine schauervolle Wirkung thun. – Wohnt ich an einem katholischen Ort, so ließ ich die Rezitative weg, komponirte ein paar Fugen dazu, und hätte dann Hoffnung es in der Kirche aufführen zu hören.¹

Zwischen dem als dramatische Kirchenszene komponierten »Dies irae« und einem authentischen Kirchengesang bestand nach Hoffmanns Aussage bis auf den Austausch von Gretchenrezitativen und Fugen anscheinend kein wesentlicher Unterschied. Allein die jeweilige »Konfessionskultur« war offenbar für die entsprechende Aufführungsform ausschlaggebend.

59 Vgl. ebd., S. 235.

1 E. T. A. Hoffmann, *Briefwechsel*, Bd. 1: *Königsberg bis Leipzig 1794–1814*, hrsg. von Friedrich Schnapp, München 1967, S. 68 (Hoffmann an Hippel, 25.–26. 10. 1795).

Die Bedeutung von Konfessionen für die Weltdeutung von sozialen Gruppen, für Kunst und Ästhetik ist in den letzten Jahren immer wieder hervorgehoben worden. Der Kirchenhistoriker Thomas Kaufmann versteht unter Konfessionskultur »den Formungsprozeß [...] des christlichen Glaubens in die [...] lebensweltlichen Ausprägungen und Kontexte hinein«². Mit dem Begriff betont er, wie stark die frühneuzeitliche Lebenspraxis durch ein beinahe in sich geschlossenes Sinnsystem interpretiert wurde. Daraus ergibt sich für die Zeit um 1800 die Frage nach der Spannung zwischen den konfessionellen Traditionsbeständen und einer durch Aufklärung und Säkularisierung gewandelten Welt in der Kunst. Zeichen erster Auflösungen konfessioneller Formen ist die Darstellung der Kirche auf der Bühne überhaupt. Hegel hat in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* diesen reflexiven Aneignungsprozess anhand der religiösen Kunst beschrieben: Zwar könnten wir griechische Götterbilder und Darstellungen von Gottvater, Christus und Maria durchaus bewundern, unsere Knie würden wir jedoch nicht mehr vor ihnen beugen.³

Unter dem Gesichtspunkt Konfession und Musik auf dem Theater des 18. und 19. Jahrhunderts gibt es bislang kaum Forschung.⁴ Wie Goethes 1774/75 entstandene Dom-Szene zeigt, wurde im weniger konventionell verhafteten Schauspiel offenbar früher als in der Oper mit kirchlichen Szenen experimentiert. Goethe integrierte hier nicht nur mit der ausschnittshaften Sequenz aus der Totenmesse liturgische Verse in die dramatische Handlung, sondern forderte auch eine von Orgelklängen beschallte Kirche als Schauplatz. Die ersten Aufführungsdaten fallen jedoch erst in die Zeit um 1830.⁵

Welche Rolle das konfessionelle Umfeld eines Theaters einnahm und welche machtpolitischen Strukturen und zensurrechtlichen Abhängigkeiten mitwirkten, kann im Folgenden nur skizzenhaft anhand ausgewählter Beispiele angedeutet werden. Grundlage für diese ersten Anregungen werden ein frühes Theaterexperiment Goethes und die Aufführungen von Klingemanns und Goethes *Faust* im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts sein.⁶

Die erste bislang nachweisbar aufgeführte Kirchenszene im Schauspiel geht auf Goethe selbst zurück. 1797 ließ der Weimarer Theaterdirektor das Schauspiel *Die Jesuiten* von Johann Gottfried Hagemeister⁷ mit einer Messe Mozarts aufführen, die das Innere einer Jesuitenkirche klanglich illuminieren sollte. Während Hagemeister die Darstellung der musikuntermalten, katholischen Kommunion lediglich als Teichoskopie und Szene hinter

2 Thomas Kaufmann, *Dreißigjähriger Krieg und Westfälischer Friede. Kirchengeschichtliche Studien zur lutherischen Konfessionskultur*, Tübingen 1998, S. 7f.

3 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, Bd. 1, Berlin und Weimar 1976, S. 110.

4 Der Fokus richtete sich dabei vorrangig auf die kirchliche Szene der Oper: Klaus Wolfgang Niemöller, »Die kirchliche Szene«, in: *Die ›Couleur locale‹ in der Oper des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Heinz Becker (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 42), Regensburg 1976, S. 341–369, sowie die jüngst erschienene Dissertation Robert Schusters: *Die kirchliche Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts* (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 11), Sinzig 2004.

5 Vgl. Bernd Mahl, *Goethes ›Faust‹ auf der Bühne (1806–1998). Fragment – Ideologiestück – Spieltext*, Stuttgart 1999.

6 Zu Aufführungsmodalitäten, Überlieferungslage und Inhalt der Musiken zu Goethes *Faust* siehe ausführlicher: Beate Agnes Schmidt, *Musik in Goethes ›Faust‹. Dramaturgie, Rezeption und Aufführungspraxis* (= Musik und Theater 5), Sinzig 2006.

7 Johann Gottfried Hagemeister, *Die Jesuiten. Ein Schauspiel in fünf Acten*, Berlin 1787.

der Bühne gestaltete (II/7), inszenierte Goethe die ursprünglich imaginäre Szene direkt vor den Augen der Zuschauer. Im evangelisch-lutherischen Weimar wurde dieser Theater-effekt statt eines Eklats wohlwollend und als äußerst wirkungsvoll von der Presse aufgenommen.⁸ Diese Rezeption verwundert jedoch nicht nur angesichts der 1802 eskalierenden Auseinandersetzungen zwischen dem damaligen Generalsuperintendenten Johann Gottfried Herder und dem Konzertmeister Franz Seraph von Destouches.⁹ Bereits im Vorfeld der Uraufführung von Friedrich Schillers *Maria Stuart* am 14. Juni 1800 entzündete die geplante Beichtszene (V/7) in Weimar einigen Aufruhr, weil damit der »kühne Gedanke [umgesetzt werden sollte], eine Communion aufs Theater zu bringen«¹⁰. In der Regel wird Herder nachgesagt, Herzog Carl August während der Proben informiert zu haben.¹¹ Dieser verlangte wiederum von Goethe schnellstmögliche Intervention und Verhinderung einer solchen »Profanierung der Kirche«. Interessanterweise verglich Carl August dabei die Kommunionsszene der *Maria Stuart* mit der der *Jesuiten*:

Es ist mir [...] erzählt worden, daß in der Marie Stuart eine förmliche Kommunion oder Abendmahl auf den Theater passieren würde. Vermutlich soll sie katholisch sein und sich viel[!]leicht mit der in den Jesuiten entschuldigen: indessen ist doch auf unserer Bühne bei der Vorstellung der Jesuiten die Sache so anständig gemacht worden, daß, bis auf ein Kruzifix, [...] nichts sehr Anstößiges vorkam.¹²

Da beide Kommunionsszenen mit der Darstellung eines Sakramentes religiöse Rituale auf die Bühne projizieren und gleichsam entmystifizieren, deren Authentizität in den *Jesuiten* durch die katholische Messe Mozarts noch gesteigert erscheint, ist Carl Augusts Angst vor einem möglichen Verstoß Schillers gegen den »Anstand« kaum nachvollziehbar. Dass dahinter womöglich eher Carl Augusts Misstrauen und die alten Vorbehalte gegenüber Schiller standen, lässt der weitere Wortlaut seines Briefes ahnen, in dem er sein Unbehagen gegenüber der *prudencia mimica externa Schilleri* Ausdruck verleiht:

So ein braver Mann er sonst ist, so ist doch leider die göttliche Unverschämtheit oder die unverschämte Göttlichkeit, nach Schlegelscher Terminologie, dergestalt zum Tone geworden, daß man sich mancherlei poetische Auswüchse erwarten kann, wenn es bei neuern Dichtungen darauf ankommt einen »Effekt«, wenigstens »einen sogenannten« hervorzubringen [...].¹³

Daraufhin reagierte auch Goethe gegenüber der Szene skeptisch,¹⁴ was sicher einem Vermittlungsversuch zwischen Fürst und Freund geschuldet gewesen war. Denn wie die Dar-

8 Vgl. *Journal des Luxus und der Moden* 12 (1797), S. 88.

9 Dabei beschwerte sich Herder gegenüber der Theaterkommission über den schlechten Einfluss der Theatermusik auf den Kirchengesang. Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, A 9837, fol. 12^r–15^v.

10 Johann Wolfgang Goethe, *Werke*, hrsg. im Auftr. der Großherzogin Sophie von Sachsen, Abt. IV, Bd. 15 (= Weimarer Ausgabe, im Folgenden: WA), Weimar 1894, S. 76 (Goethe an Schiller, 12. 6. 1800).

11 Vgl. Eduard Genast, *Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers*, Bd. 1, Leipzig 1862, S. 116.

12 *Briefe an Goethe*, hrsg. von Karl Robert Mandelkow, Bd. 1, Hamburg 1965, S. 349 (Carl August an Goethe, 10. oder 11. 6. 1800).

13 Beide Zitate: ebd.

stellung religiöser Rituale und originär kirchlicher Musik in den *Jesuiten* zeigte, hatte der Theaterdirektor offenbar stets mehr Narrenfreiheit als sein Dichterkollege im Umgang mit derartigen Theaterexperimenten und -effekten. Interessanterweise unterstellte Schiller im Anschluss an diese Auseinandersetzung den Katholiken mehr Aufgeklärtheit und Liberalität als den (Weimarer) Protestanten im Umgang mit Kirchenszenen auf der Bühne:

Traurig genug, daß die Verhandlungen unsrer Schaubühnen und die kirchlichen sich wie die entgegengesetzten Pole verhalten. [...] Wie unverständig ist also das Geschrei, daß durch meine Beicht- und Abendmahlsszene die Mysterien des Christenthums entweiht würden. Der Kapellmeister, der uns eine Missa in Opermusik gibt, mag mit Recht gezüchtigt werden. Umgekehrt ist der Fall gar nicht gedenkbar. Auch nimmt kein vernünftiger Katholik Aergerniß an dieser Szene. Ihm ist ja alles in der Ordnung. Nur die Protestanten schreien Feuer! Der einzige Vorwurf, der mich treffen kann, ist, daß ich den Unmündigen schon für mündig hielt. Läßt man die Beichte, und streicht das Abendmahl weg, so vermauert man das Thor und läßt die Schildwache davor stehn!¹⁵

Trotz der Interventionsversuche scheint die Szene jedoch zur Uraufführung – allerdings ohne Musik – gespielt und erst in den Wiederholungen gestrichen worden zu sein.¹⁶

Auf eine solch dramaturgisch effektvolle Kirchenszene wollte auch der Theaterpraktiker August Klingemann 1811 in seinem schauerromantischen Trauerspiel *Faust* nicht verzichten. Sein künstlerischer Anspruch war es, das Sujet nun im Gegensatz zu Goethe für die Bühne bearbeitet zu haben.¹⁷ Die Kirchenszene im I. Akt dient als christliches Kontrastprogramm zu den dämonisch-wilden Tanzszenen des letzten Aktes. Zugleich fungiert sie als retardierendes Moment, kurz bevor der mysteriöse, teuflische Fremde den Gelehrten Faust seinem Schicksal entgegenführt. Das Vorbild für diese Szene ist unverkennbar. Wie in Goethes *Faust* ist die gesamte Szene mit einer im Hintergrund hier aus einer Kapelle heraustönenden, »choralartigen« Kirchenmusik verflochten. Selbst die Auswahl der »Dies irae«-Verse, mit der allein das Bild einer rächenden und drohenden Kirche entworfen wird, verweist auf offensichtliche Parallelen zu Goethes Dom-Szene. Die Requiemchöre entwickeln in Klingemanns Schauspiel jedoch nicht dieselbe Unmittelbarkeit der Musik auf den Protagonisten wie auf Gretchen. Faust nimmt hier den Gesang distanziert von außen und als »mittelalterlich grauses Werk« wahr. Zwar soll ihre sinnliche Wirkung wie am Ostermorgen Faust

14 Vgl. WA IV 15, S. 76.

15 [Karl August Böttiger,] »Galerie zu Schillers Gedichten. Fünfte Schaustellung. Szenen aus Maria Stuart«, in: *Minerva* 5 (1813), S. 71f. Der von Böttiger zitierte Brief Schillers ist allerdings nicht nachweisbar und möglicherweise erfunden. Den Hinweis auf dieses Zitat verdanke ich Nikolas Immer.

16 Vgl. Christian Grawe, *Friedrich Schiller. Maria Stuart. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart 1999, S. 76.

17 August Klingemann, *Faust. Ein Trauerspiel in fünf Acten*, Leipzig und Altenburg 1815, Vorerinnerung. Klingemann vollendete das Schauspiel bereits 1811 und veröffentlichte es als Teildruck in der *Zeitung für die elegante Welt* 68 (1811), S. 537–541. Die Regieanmerkungen werden im Folgenden nach dem Druck von 1815 zitiert.

indirekt zur Umkehr bewegen; sie kann ihn aber ebenso nur für einen kurzen Moment von seinem Drang nach Magie abhalten.

Zu den einzigen erhaltenen Vertonungen der Schauertragödie gehören die für die Leipziger Secondasche Theatertruppe verfasste Schauspielmusik von Johann Philipp Christian Schulz und die Wiener Musik des Kapellmeisters Ignaz von Seyfried.¹⁸

Die Komposition des Leipziger Gewandhaus-Musikdirektors erklang zu der ersten nachweisbaren Aufführung von Klingemanns *Faust* im September 1811. Schulz setzte den ›choralartigen Gesang‹ mit einem von einer Orgel begleiteten Kirchenchor um. Damit verwendete er sehr wahrscheinlich zeitlich noch vor dem ähnlich besetzten Hochzeitschor in Spohrs gleichnamiger Oper Orgelklänge als typische *couleur locale*. Das Leipziger Aufführungsmaterial ist jedoch nicht erhalten und nur über eine Abschrift verfügbar. Dieser war – wie für das frühe 19. Jahrhundert üblich – als Orgelsubstitut ein Bläsersatz beigelegt.¹⁹

The image shows a musical score for a choral setting. It consists of three systems of music. The first system has a vocal line (S1/S2/T/B) and an organ accompaniment. The second system continues the vocal line and organ accompaniment. The third system concludes the vocal line and organ accompaniment. Dynamics include p, sfp, and p.

Notenbeispiel 1: Johann Philipp Christian Schulz, Chor in der Kapelle, T. 1–8

Schulz' fragmentarische drei Strophen der Totensequenz sind tatsächlich als choralartige, an das protestantische Kirchenlied erinnernde Sätze gestaltet. Den homophonen Chorsatz in gleichmäßigen Halben, die am Ende eines Sequenzverses auf der typischen Fermate verharren, begleitet die Orgel schlicht und generalbassartig. Schulz erweckte durch die in harmonisch fremden Tonarten beginnenden Choralabschnitte für den Zuhörer den Eindruck, die Musik sei während der eingeschobenen Faust-Monologe für ihn stumm weiter gelaufen und werde nun parallel zu Fausts Wahrnehmung wieder hörbar eingeblendet.

Während Schulz' Musik auf Theatern protestantisch geprägter Städte wie Dresden, Leipzig und Berlin aufgeführt wurde, hatte Seyfrieds Musik nicht nur in Wien, sondern auch in dem katholischen München über ein halbes Jahrhundert hinweg geradezu Hitcharakter.

In Wien wurde Klingemanns Schauspiel zunächst anderthalb Jahre von der Zensur begutachtet und erst im Frühjahr 1816 in einer neuen Bearbeitung zur Aufführung freigegeben.

18 Zur Nummerierung, Überlieferungs- und Aufführungssituation der jeweiligen Schauspielmusiken vgl. Schmidt, *Musik in Goethes ›Faust‹*.

19 Die Partitur ist wie folgt betitelt: *Ouverture / zu dem / Trauerspiel / Faust / von / Aug. Klingemann*, D-Bla A Rep. 167 N-1322.

Der veränderte Neudruck seines Textes geschah – für die Zeit wenig verwunderlich – weder auf Einwilligung noch mit Kenntnis des Dichters. Wie Klingemann später ausführt, sei durch die Zensur zu seinem Unverständnis »die Lichtseite des Himmels ganz weggetilgt [worden], es ist somit nichts weiter als ihr Gegensatz, die Hölle, übrig geblieben, und Faust taumelt, ohne alle weitere Motivierung, dem Teufel in die Arme.«²⁰ Tatsächlich wurden in der Wiener Fassung jegliche Anspielungen auf kirchliche Musik wie etwa während des Gebetes von Fausts Frau Käthe getilgt. Den aus der Kapelle tönenden »choralartigen Gesang« ersetzte die Theaterleitung durch eine »feyerliche«, inhaltlich nicht näher bestimmte Musik »im Choral« auf einem Begräbnisplatz.²¹ Daher unterlegte Seyfried dem Choral zu der nur noch entfernten Kirchenszene den Text eines vermutlich protestantischen Grabesanges:²²

Chor: S/A/T/B Friede den Entschlafenen segne sie o Herr

Notenbeispiel 2: Ignaz von Seyfried, Choral (Nr. 3), T. 1–7

Möglicherweise gibt es mit dieser »Wiener« Verschleierungstechnik Parallelen zu Mozarts Integration eines protestantischen Chorals in dem Gesang der Geharnischten seiner *Zauberflöte*.

Seyfried mied jedoch in der musikalischen Gestaltung seines Chorsatzes Anspielungen auf bekannte, zeitgenössische Kirchenmusik. Ohne jede Instrumentalbegleitung ist die Nummer als homophoner, konsonanter und reiner A-cappella-Chor gesetzt, der durch seine Vorliebe für lange Noten auffällt. Diese für einen Theaterchor ungewöhnliche Vertonung könnte bereits einen Reflex auf erste idealisierende Vorstellungen von der alten und »wahren« Kirchenmusik darstellen. Möglicherweise kannte Seyfried E. T. A. Hoffmanns 1812/14 veröffentlichte Ausführungen, in denen Palestrina zum Vorbild einer allein als »echt« empfundenen Kirchenmusik erhoben wurde. Bereits Hoffmann ging davon aus, die Kirchenmusik der Alten Meister sei ein reiner und ohne Instrumentalmusik begleiteter Chorgesang gewesen.²³ Allerdings entbrannten erst knapp 15 Jahre später in der zeitgenössischen Musikkritik und in Zusammenhang mit Fürst Anton von Radziwills *Faust*-Musik Diskussionen über eine geeigneteren, Palestrina zum Vorbild nehmende Vertonung der

20 August Klingemann, *Kunst und Natur*, Bd. 2, Braunschweig 1821, S. 241 (Wien, 13.9.1819). Die Wiener Theaterbearbeitung wurde 1816 in Wien von Johann Baptist Wallishauser gedruckt.

21 August Klingemann, *Faust. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*, Wien: Johann Baptist Wallishauser 1816, S. 15.

22 »[...] Sende ihnen Ruhe im kühlen Grab/Erhöre gnädig die deinen! [...]«, D-WRa F 5446. Woher der Text stammt, ließ sich nicht ermitteln.

23 E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik. Nachlese*, hrsg. von Friedrich Schnapp, München 1963, S. 93 (Rezension von Pustkuchens »Choralbuch«, 1812) und S. 215 (»Alte und neue Kirchenmusik«, 1814).

Osterhöre.²⁴ Dass Seyfried die für ihn im süddeutschen Raum näherliegenden vorcäcilianischen Reformbestrebungen innerhalb der katholischen Kirche angeregt habe, ist aufgrund der Zensur eher unwahrscheinlich. Denn mit seiner volkssprachlichen, historisierenden und sicher dadurch säkularisiert empfundenen Kirchenmusik ist der Kapellmeister den strengen Wiener Zensurbehörden zuvorgekommen.

In Goethes Dom-Szene wären Requiemgesänge im Stil Palestrinas hingegen nicht im Sinne des Dichters gewesen. Goethe schätzte den A-cappella-Gesang der Sixtinischen Kapelle während seines Romaufenthaltes im März 1788 und beurteilte ihn in der Schlichtheit seiner hohen Stimmen als »reizend«. Den von der »leidigen« Orgel begleiteten Gesang im Petersdom hingegen empfand er als zu »gewaltig« und sich nicht mit der Menschenstimme homogen mischend.²⁵ Ebenso »gewaltig« brechen in der Dom-Szene die lateinischen, orgelbegleiteten Verse über das schwangere Gretchen mit der ausschließlichen, dogmatisch-katholisch konnotierten Macht der Institution Kirche herein.

Von den 19 Strophen des »Dies irae« nimmt Gretchen – wie Faust in Klingemanns Schauspiel – nur drei fragmentarisch wahr. Zusätzlich paraphrasiert der von ihr im Angstwahn imaginierte oder unabhängig auftretende Böse Geist vier weitere Strophen der mittelalterlichen Totensequenz. Doch Gretchen umringt keine reale Wirklichkeit. Weder der Böse Geist noch der Chor zitieren die im Requiem entsprechenden Bitten und Gebete um Vergebung der Sünden. Die Kirche, die Gretchen begegnet, ist kein Ort des Trostes, sondern die rächende, das Jüngste Gericht verheißende Institution. Erst mit dem fragmentarisch verzerrten Requiem, dessen lateinisch-mittelalterliche Verse mit der Klanggewalt der Orgel die Gedankenwelt Gretchens unterbrechen, schafft Goethe die Imagination einer objektiven und unausweichlichen Enge des hohen Kirchenraumes.

E. T. A. Hoffmann zielte 1795 mit seiner Vertonung der Dom-Szene offenbar gerade auf diese von Goethe intendierte »schauerliche Wirkung« der Musik. Doch seine verschollene Komposition ist nicht nachweisbar aufgeführt worden.

Erst in der Braunschweiger Uraufführung am 19. Januar 1829 unter August Klingemann wurde die Dom-Szene mit Gretchens vorangestelltem Gebet im Zwinger inszeniert und mit einem Orgel-Klangteppich unterlegt. Dieser erfuhr musikalisch eine Steigerung durch den einfallenden Requiemchor. Obwohl Klingemann seine Einrichtung samt Partitur an etliche Theater verkaufte, ist weder die Musik noch ein sicherer Beleg für den Namen des Komponisten der Nachwelt erhalten geblieben.²⁶

Auch der Dramaturg des Dresdener Hoftheaters Ludwig Tieck griff auf Klingemanns Texteinrichtung zurück und bearbeitete diese noch einmal grundlegend.²⁷ Für die erste Aufführung am 27. August 1829 führte Tieck Valentins Ermordung und die Dom-Szene zu

24 Siehe zur Rezeption von Radziwills *Compositionen*: Schmidt, *Musik in Goethes »Faust«*.

25 WA I 32, S. 291 (Italienische Reise III, 7.3.1788).

26 Der Nachweis der Musikeinlagen beruht auf dem Weimarer Soufflierbuch von Goethes *Faust*, da der dortigen Erstaufführung die Abschrift von Klingemanns Textbuch zugrunde lag und diese bei Änderungen lediglich durchgestrichen wurden. Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, 25/XIX (4). Auch in Weimar ist die zum Text mitgesandte Musik verschollen.

27 Vgl. Heinrich Brandt, *Goethes Faust auf der Kgl. Sächsischen Hofbühne zu Dresden. Ein Beitrag zur Theaterwissenschaft*, Berlin 1921.

einem Bühnenbild auf einem Kirchhof zusammen und strich Gretchen im Zwinger. Da er auf die Empfindlichkeiten des katholischen Hofes reagieren musste, tilgte er alle Hinweise, die auf das Seelenamt – bei Klingemann agierte auch ein Priester im Hintergrund –, die Mater dolorosa oder sonstige kirchliche Rituale hindeuten könnten. Allein Orgelklänge – zumal dissonante – waren laut Tieck offenbar wenig verfänglich. So sollte nach Gretchens Ohnmacht »die Orgel in grelle disharmonische Töne über[gehen] und [...] ganz stark gehört [werden].«²⁸ Tieck strich sowohl das Kircheninnere als Schauspielort als auch die liturgischen Verse, obwohl 22 Jahre zuvor die liturgischen Requiemgesänge von Schulz zu Klingemanns *Faust* in Dresden problemlos aufgeführt worden waren. Einen Tag später, am 80. Geburtstag des Dichters, nahm Tieck für die Aufführung in der benachbarten Studentenstadt Leipzig etliche, sich gegen Staat und Kirche richtende Prüderiestriche wieder zurück. Nach Rochlitz' Äußerungen gegenüber Goethe litt die Dom-Szene jedoch von allen Hauptszenen am meisten, so dass sie »um all' ihre Hoheit und Kraft kam. Man sahe bloß im Hintergrunde das Äußere der erleuchteten Kirche und hörte die Gesänge aus ihr, ohne sie zu verstehen.«²⁹ Obwohl Goethes Vorgaben in Leipzig geschwächt erschienen, bezogen sich die größeren Freiheiten wohl weniger auf diese Szene. Tieck hatte jedoch die Leipziger Zensur unterschätzt. Zwei Tage nach der Darstellung wurde die Inszenierung durch das dortige lutherische Konsistorium verboten. Infolgedessen wurde auch in Dresden das Schauspiel für einige Zeit ausgesetzt.³⁰

Über die Unterschiede zwischen der unverfänglicheren Dresdener und der freieren Leipziger Fassung war die Theaterleitung des Münchener Hoftheaters offenbar informiert, als sie 1830 auf der Grundlage der Dresdener Tieck-Fassung Goethes *Faust* inszenierte. Da hier die dazugehörige Schauspielmusik als Potpourri überliefert ist, kann davon ausgegangen werden, dass in München die Dom-Szene nicht einmal wie in Dresden mit Orgelklängen untermalt wurde. Denn eine entsprechende Chor- oder Instrumentalnummer fehlt in dem historischen Aufführungsmaterial.³¹ Darauf deutet auch die Zeitschrift *Das Inland*. Ihr Rezensent kritisierte an der Münchener Erstsinszenierung, dass »jedes Wort, das nur von ferne auf Kirche, Priester, Meßbrock, den heil. Antonius von Padua und Requiem hindeutete, ausgelöscht« worden sei.³²

Während das strengere lutherische Konsistorium Leipzigs und das katholische München Goethes Kirchenkritik verhinderten, konnte die Dom-Szene in protestantisch liberaleren Städten wie Weimar und Stuttgart ungekürzt und textgetreu dargestellt werden.

In der Weimarer Erstaufführung am 29. August 1829 zeigte das Bühnenbild nach Klingemanns Vorbild das Innere einer Kirche, an deren Hochaltar in der Bühnentiefe ein Priester die Messe liest. An einem Seitenaltar kniete Gretchen vor der Mater dolorosa.

28 Textbuch (Ta), zitiert nach Brandt, *Goethes Faust auf der Kgl. Sächsischen Hofbühne zu Dresden*, S. 40. Diese bearbeitete Abschrift von Klingemanns Bühnenbearbeitung ist im Zweiten Weltkrieg verbrannt.

29 *Briefwechsel zwischen Goethe und Rochlitz*, hrsg. von Woldemar Frhr. von Biedermann, Leipzig 1887, S. 335 (Rochlitz an Goethe, 12.9.1829).

30 Vgl. *Das Inland. Ein Tagblatt für das öffentliche Leben in Deutschland* 15.9.1829, S. 1036.

31 Die Münchener Musik zu Goethes *Faust* ist in verschiedenen Handschriften und Aufführungskonvoluten überliefert. Zu ihrer Rekonstruktion siehe Schmidt, *Musik in Goethes ›Faust‹*.

32 *Das Inland. Ein Tagblatt für das öffentliche Leben in Deutschland* 18./19.3.1830, S. 439.

sind jedoch nicht als Klimax immer zunehmender Anklagen gestaltet. Statt den Eindruck einer im Hintergrund allgegenwärtigen Institution zu erwecken, fungieren sie auch musikalisch eher als Hoffnung und Trost spendende denn als schaudererregende Kirchenmusik.

In der Stuttgarter Erstaufführung am 2. März 1832 verfasste der am Königlich-Württembergischen Hoftheater angestellte Kapellmeister Peter Joseph Lindpaintner die zugehörige Kirchenmusik (Nr. 20).³⁵ Er ließ seine Kirchenszene mit einer Bühnengorgel einsetzen und mit ihr die dramatische Handlung überbrücken. Dies suggerierten schon Goethes anfangs und mittig eingefügten Regieanmerkungen »Orgel« bzw. »Orgelton« (nach V. 3799). Neben der Orgel als typischer *couleur locale* deutete Lindpaintner wie Eberwein auf sakrale Klangarchitektur mit barock anmutenden, instrumentalen Vor- und Zwischenspielen, die nach dem anfänglichen Orgelpunkt in eine Art Cantus firmus mit immer wiederkehrender Motivik übergehen.

Adagio

Org. *p*

mf

S 1/S 2/T/B: Di- es i- rae

Notenbeispiel 4: Peter Joseph Lindpaintner, Requiem (Nr. 20), T. 1–11

Mit dem jeweils einsetzenden gemischten Chor verstummt jedoch die ansonsten melodramatisch verwendete Orgelmusik. Der reine, homophon gesetzte A-cappella-Gesang könnte daher wie bei Seyfried durchaus am Ideal der »wahren« und echt empfundenen Kirchenmusik der alten Meister orientiert sein.

Die in Goethes Dom-Szene durch die scheinbare Gleichzeitigkeit von Chorgesang und dramatischer Handlung angelegte Mehrschichtendramaturgie verwirklichte 1830 erst Anton von Radziwill mit einer Gretchen von allen Seiten bedrängenden, weit über Schauspiel-musiken hinausgehenden Vertonung.³⁶ Auch Hoffmanns »schauervolle« Motette, in der die Gretchen-Rezitative mit dem fugenartig von Orgel und Bläsern begleiteten Chor wechseln

³⁵ D-Sl HB XVII 351b. In der autographen Partitur ist das Requiem als Nr. 14 beziffert.

sollten, wäre vermutlich in einem Schauspiel nicht aufgeführt worden. Zudem hätte Hoffmanns 1795 intendierte Verwendung einer Orgel in der Theatergeschichte zu den ersten und sicher nicht unumstrittenen Beispielen derartig gestalteter Kirchenszenen gezählt. Denn Goethes Darstellung einer einseitig katholisch-dogmatischen Kirche konnte auch 1830 noch Gefahr laufen, verboten zu werden. In liberaler geprägten Konfessionskulturen wie in Braunschweig, Weimar oder Stuttgart gehörten bei der musikalischen Gestaltung textgetreu das Kircheninnere, liturgische Gesänge oder die Verwendung einer Orgel zu den unmissverständlichen Attributen einer Kirchenszene, während sie für Dresden und Leipzig nicht vorsichtig genug abgeschwächt werden konnten. Restriktivere Zensurbestimmungen wie in München oder Wien forderten jedoch zu experimentellerem Umgang oder Streichungen heraus. Hoffmanns anfänglich zitierte unterschiedliche Rezeption in protestantischem und katholischem Milieu erscheint vor diesem Hintergrund nicht weiter verwunderlich. Denn sein an sich schon angesichts der musikalischen Besetzung revolutionäres Requiem der Dom-Szene hätte ohnehin allein in der Kirche, nicht jedoch auf dem Theater eines ›katholischen Ortes‹ eine Chance gehabt.

Thomas Radecke (Weimar–Jena)

›Etwas Fremdes, Wildes‹

Shakespeares musikalisches Welttheater ab 1780 in Deutschland

Die deutsche Shakespeare-Rezeption folgte im 18. und noch im frühen 19. Jahrhundert gewiss selten der heutigen ›wissenschaftlichen‹ Prämisse zu objektivieren, oft genug schien man nicht einmal objektbezogen zu argumentieren. Der Umstand, dass hier gerade in den besonders umtriebigen Phasen der Shakespeare-Deutung die Rezeptionszeugnisse zumeist viel mehr über die Identität des jeweiligen Rezipienten als über ihr eigentliches Objekt aussagen können, mag indessen hinsichtlich des Prozesses der möglichen Identitätsstiftung aufschlussreich sein.

Um die Einbürgerung Shakespeares auf dem deutschen Theater hatte sich ab 1776 Friedrich Ludwig Schröder in Hamburg verdient gemacht (*Hamlet* und *Othello*), nachdem sie ab 1771 in Wien¹ mit weit geringerem Anspruch auf Authentizität begonnen hatte. Schröders

36 Anton von Radziwill, *Compositionen zu Göthe's Faust*, Partitur, Berlin (Trautwein) [1835], S. 470–502 (Nr. 23: Seelenamt in der Kirche). Die Szene ist in den verschiedenen Potpourri-Versionen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht nachweisbar als Schauspielmusik verwendet, sondern stets konzertant aufgeführt worden.

¹ Eine Zeittafel deutscher Shakespeare-Aufführungen seit 1604 findet sich bei Simon Williams, *Shakespeare on the German Stage*, Bd. 1: 1586–1914, Cambridge u. a. 1990, S. 221–224.