

Oberschwäbische Singspiele

Von Willi Siegele

Vortrag für die Pfingsttage in Ochsenhausen

Gehalten am 2. Juni 1963

Meine Damen und Herren!

Gönner, Freunde und Mitglieder des Schwäbischen Heimatbundes!

„Oberschwäbisches Theaterleben – jetzt und einst.“ Unter diesem Titel hat uns Herr Professor Bausinger mit dem oberschwäbischen Theater bekannt gemacht, als wir uns Pfingsten 1957 hier trafen. Der Vortrag wurde ergänzt durch Lesungen und Gesangsvorträge aus oberschwäbischen Theaterstücken des 18. und 19. Jahrhunderts. Um weitere Proben davon kennenzulernen, was auf oberschwäbischen Theatern gespielt wurde, sind wir heute hier zusammengekommen.

Bei der Aufstellung unserer Vortragsfolge legten wir uns Beschränkung in sachlicher und zeitlicher Hinsicht auf. Wir bringen nur Proben des Musiktheaters und lassen das Sprechtheater außer Betracht. Wir bringen nur Proben aus Stücken, die im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts entstanden sind, in der Zeit, da auch der Raum geschaffen wurde, in dem wir uns hier zusammengefunden haben.

Sie werden hören:

Die Cantate auf die Wahl der Äbtissin von Gutenzell vom Jahr 1776;

den ersten Akt der 1787 entstandenen „Entführung aus dem Serail“ des Biberacher Musikdirektors Justin Heinrich Knecht;

den zweiten Aufzug „Die Erschaffung Evas“ aus Sebastian Sailer's „Schöpfung“ in der Komposition des Weingartener Benediktiners Meingosus Gaelle vom Jahr 1796.

Besonderen Dank schulden wir dem hochwürdigsten Herrn Erzabt von Sankt Peter in Salzburg, dem Direktor der Universitätsbibliothek Tübingen, Herrn Dr. Gebhardt, und Herrn Professor Gerstenberg, dem Direktor des Musikwissenschaftlichen Institutes der Tübinger Universität und des Schwäbischen Landesmusikarchives. Sie haben durch die Überlassung der ihnen anvertrauten Schätze den heutigen Abend überhaupt erst möglich gemacht. Wie schon so oft hat sich Herr Chordirektor Anton Schmid und seine Künstler-schar in dankenswerter Weise in den Dienst der Sache gestellt. Sie widmen ihre Kräfte auch heute der Wiedererweckung von Musik ihrer Heimat und ihrer

Landsleute. Sie werden zusammen mit den Solisten die genannten Stücke zu Gehör bringen.

Ich sage absichtlich: „zu Gehör bringen“; denn Sie werden ja nur die akustische Seite dieser Stücke kennenlernen. In unserer Wiedergabe der Werke fehlt etwa alles Optische, Szenische. Diesen Mangel eingestehen zu müssen, schmerzt um so mehr, da wir uns dessen wohl bewußt sind, wie wichtig die gelungene Realisation eines Kunstwerkes sein kann gegenüber dem Kunstwerk, das seiner bedarf. Wir glauben aber auch, die von uns gewählte Wiedergabe wagen zu dürfen, die uns mögliche Wiedergabe vertreten zu können, besonders in diesem Kreise, der sich zu solchem Tun aufgerufen weiß durch die Worte:

„Wohl dem, der seiner Väter gern gedenkt,
Der froh von ihren Taten, ihrer Größe
Den Hörer unterhält und still sich freuend
Ans Ende dieser schönen Reihe sich

[geschlossen sieht.“

Die drei Stücke, die Sie heute abend kennenlernen werden, gehören in das Bereich der Oper, wobei unter Oper verstanden sein will eine wie immer geartete Bühnenhandlung, die entweder ganz oder in wesentlichen Teilen in Musik gesetzt ist.

Oper des achtzehnten – der zweiten Hälfte und des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts. Was kennen wir davon? Was davon ist heute noch lebendig? Was davon ist im heutigen Opernspielplan noch zu finden? Dem Blick aus der Gegenwart in die Ferne, zurück in die Vergangenheit bieten sich nur die hohen, ragenden Gipfel. Sie tragen die beiden Namen Gluck und Mozart. Sehen wir aber schärfer hin, so zeigt sich uns ein anderes, ein ganz anderes Bild.

Sehen wir uns kurz das Repertoire des Stuttgarter Hoftheaters auf die beiden großen Namen hin an! Nach langem, fruchtlosen Blättern stoßen wir am 25. Dezember 1820 auf Gluck, zu welchem Zeitpunkt erstmals „Iphigenie in Aulis“ erscheint; 36 Jahre später, 1856, folgt „Iphigenie in Tauris“, „Orpheus und Euridike“ gar erst am 13. Juni 1885, volle 123 Jahre nach der Uraufführung am 5. Oktober 1762.

Besser, etwas besser war es in Stuttgart um Mozart bestellt. Christian Friedrich Daniel Schubart wird 1787, nach seiner Entlassung vom Asperg, artistischer

Direktor der deutschen Oper in Stuttgart und bringt hier erstmals am 16. Juli 1790 die „Hochzeit des Figaro“ auf die Bühne. Nach Schubarts Tod am 10. Oktober 1791 wird Johann Rudolf Zumsteeg Leiter der deutschen Musik am Stuttgarter Hoftheater. Mit ihm setzt hier die Mozartpflege ein. 1795 bringt die Wiederaufnahme der „Hochzeit des Figaro“ und erstmals die „Entführung aus dem Serail“ und die „Zauberflöte“. 1796 folgen „Don Giovanni“ und „Cosi fan tutte“, 1803 „Titus“, am 20. Oktober 1805 als Festvorstellung bei Napoleons Besuch in Ludwigsburg. Der noch fehlende „Idomeneo“ schließt 1810 die Reihe.

So viel zu den Erstaufführungen der Mozartschen Opern am Stuttgarter Hoftheater, das damals freilich seine schlimmsten Zeiten durchmachte. Vorbei war seine Glanzzeit, die Ära Jomelli, wo es Jahr für Jahr fast eine halbe Million Gulden verschlang. Am Ende des 18. Jahrhunderts belief sich der Etat des Hoftheaters noch auf ganze 23 000 fl. im Jahr, und die erhielt ein Entrepreneur, an den das Hoftheater am 23. Dezember 1796 verpachtet wurde. Er hatte die Verpflichtung übernommen, im Jahr 150 Vorstellungen zu geben. Das Stuttgarter Hoftheater, das 30 und 40 Jahre zuvor die Blicke der Welt auf sich gezogen hatte, war zu einer Alltagsbühne mit mittleren Leistungen herabgesunken.

Und sein Spielplan. Dafür nur ein kleines Beispiel. Haselmaier, der Pächter, hatte im Sommer 1801 Konkurs gemacht und wurde aus seinem Vertrag, der noch zwei Jahre lief, entlassen. Haselmaier stellte ein Ensemble zusammen, mit dem er im November 1801 in Paris gastierte. Das Repertoire dieses Gastspieles bestand aus sechs Stücken: „Die Entführung aus dem Serail“ – „Das rote Käppchen“ – „Das Neusontagskind“ – „Der Spiegel von Arkadien“ – „Der Tyroler Wastl“ – „Das Sonnenfest der Brahminen“. Mit diesen Stücken wollte Haselmaier den Parisern einen Überblick geben über das damalige Opernschaffen in Deutschland. Wie sehr er mit seiner Auswahl das Richtige getroffen hatte, geht etwa daraus hervor, daß vier der genannten Opern noch nach 1815 auf dem Stuttgarter Spielplan standen. Wir dürfen also Haselmaiers Vortragsfolge als ein repräsentatives Beispiel nehmen für den Stand der deutschen Oper um die Jahrhundertwende.

Das Fazit des bisher Vorgetragenen: das Opernschaffen des ausgehenden 18. Jahrhunderts kennen wir nur ganz wenig, es ist für uns – wenn wir vom Schaffen Glucks und Mozarts absehen – terra incognita. Einige Worte zur Orientierung sind erwünscht und angebracht.

Die Ausführungen der nächsten halben Stunde sollen sich nicht streng und ausschließlich mit unseren Programmstücken als Einzellerscheinungen beschäftigen. Ab und zu soll unser Blick über Schwabens Grenzen hinausschweifen, größere Zusammenhänge zu erfassen suchen, den Tendenzen und Bestrebungen, die draußen sich zeigen, nachgehen – wobei sich zeigen wird, daß kaum eine davon nicht auch bei uns im Lande wirksam gewesen wäre und Spuren hinterlassen hätte, daß Schwaben keineswegs musikalisches Ödland war, daß es auch hier ein musikalisches Erbe zu pflegen und zu erhalten gilt.

1776 war in des Heil. Römischen Reiches Freyem Adelichen Stifte Gutenzell der Stuhl der Äbtissin verwaist, die hochwürdige Frau Maria Alexandra gestorben, Maria Alexandra, die Tochter von Dominikus Zimmermann, der rings um Gutenzell herum den Dominikanerinnen in Mödingen bei Dillingen und in Sießen bei Saulgau, den Karthäusern in Buxheim bei Memmingen ihre Gotteshäuser, den Günzburgern die Liebfrauenkirche und den Prämonstratensern von Schussenried die Wallfahrtskirche in Steinhausen erbaut hatte. 1740 hatte Zimmermann zum letztenmal in dieser Gegend, in Günzburg, gearbeitet, ein Jahr zuvor, 1739, hatte seine Tochter in dieser Gegend, in Gutenzell, der Welt entsagt. Hier war sie 1759 zur Äbtissin gewählt worden und hielt den Stab 17 Jahre lang in fester Hand, hier wurde sie 1776 zur letzten Ruhe in die Gruft gesenkt.

Zu ihrer Nachfolgerin wurde gewählt Maria Justina, Freiin von Erolzheim. Zur Feier dieser Wahl mit den geladenen Gästen ist die Cantate geschrieben, die Sie hören werden. Dem Libretto der Cantate liegt die Ihnen bekannte Geschichte vom Urteil des Paris zugrunde, die der uns unbekannte Librettist für den besonderen Zweck abändert.

Paris beklagt den Tod Alexandras und erhebt die Frage: wer soll nun die neue Regentin sein? Venus, die Göttin der Liebe, fährt ihn an: wozu dieses Fragen und Klagen? – wo doch nur sie allein als Nachfolgerin in Frage kommt! „Durch die Liebe nur allein kann eine Regentin Mutter, Frau und Schwester sein... Und sag ich demnach ohne Scheu, daß der Liebe zum Regieren und zum Stabe vernünftig Führen heut der Vorzug eigen sei.“ Pallas Athene, die Göttin der Weisheit, erwidert: „Was nutzt dieses Prahlen? Ist dann die Klugheit vor allen nicht jederzeit, ohne Streit, bei einer Regentin die notwendigste Eigenschaft gewesen? Gesteh es, du selbst mußt bekennen, daß ohne diese die Liebe

nur Torheit, nur eitles Wesen zu nennen... Wo Klugheit regieret, den Hirtenstab führet, dort bleibt wohl alles auf Felsen gebaut." Den Töchtern des Zeus hält Juno, seine Gemahlin, entgegen: „Wer darf sich wohl erfreuen, bei einer guten Regentin der Gerechtigkeit, der Stärke und Mäßigkeit den Vorzug abzusprechen?“ Und nun das in der Gegend von Ulm und Ehingen nachweisbare Sprichwort: „Zu wenig, zu viel, verderbt alle Spiel.“ So kommt es denn, wie es kommen muß: die drei Bewerberinnen geraten in Streit. „Der Apfel, der ist mein – nein, nein, dies kann nicht sein.“ Paris schließt sich an: „Nein, nein, dies kann nicht sein.“ Er verkündet das Urteil: „Der edle Erolz-Stammen hat alle fünf beisammen“ – die von Venus geforderte Liebe, die von Pallas geforderte Klugheit, die von Juno geforderten Gerechtigkeit, Stärke und Mäßigkeit. Justina allein soll Regentin zu Gutenzelle sein. Alle Zwietracht soll sich gänzlich verlieren, Justina soll immerzu glücklich regieren. Ein Schlußchor bittet um Segen für die Wahl und die Gewählte.

In unmittelbarem Zusammenhang mit der Gutenzeller Wahlkantate steht wohl jenes Stück, von dem Herr Professor Bausinger berichtete: 1789 wird Abt Romuald hier in Ochsenhausen von den „*musis domesticis*“ ein goldener Apfel zum Namensfest überreicht. In dem in lateinischer Sprache abgefaßten Spiel soll Paris der Schönsten den Apfel reichen. Merkur aber vertritt die Ansicht, der Preis stehe dem weiblichen Geschlecht überhaupt nicht zu, und gibt ihn Abt Romuald, in dem sich Wahrhaftigkeit, Aufrichtigkeit und Milde verbinden, die Eigenschaften, die die Benediktinerregel von einem Abt verlangt.

In der Cantate zur Wahl der Äbtissin in Gutenzell werden gegen Schluß zwei der Anwesenden persönlich angesprochen: die neugewählte Äbtissin und Abt Coelestin von Kaisheim. Ihm, dem geistlichen Herrn über Gutenzell, müssen wir einige Worte widmen, einem der vielen schwäbischen Prälaten und nicht dem Geringsten unter ihnen, einer Persönlichkeit von ganz besonderer Art. Nach des „Schwäbischen Kreises Staats- und Adreßbuch“ war sein Titel: „Der hochwürdige, des heil. röm. Reiches Prälat und Herr des unmittelbaren freien Reichsstiftes und Gotteshauses Kaisersheim, dann der dahin einverleibten Abtei zu Pillenhofen regierender Abt und Herr, ihrer röm. kaiserlichen Majestät *consiliarius natus* et *sacellanus haereditarius* – kaiserlicher Rat und Erbkaplan – wie auch des hlg. und exemten Ordens von Zisterz durch Schwaben und Tirol *Vicarius* und *Visitator generalis* mit der Oberaufsicht im Geistlichen

in dem seiner Visitation unterstehenden Reichskloster Gutenzell sowie der Frauenklöster Zisterzienserordens zu Lauingen, zu Oberschönefeld, zu Niederschönefeld und zu Kirchheim im Ries.“ Ein hoher geistlicher Würdenträger, der Sohn eines Lebzeltermeysters aus Augsburg, Kunst und Wissenschaft gegenüber aufgeschlossen, mit offener Hand und viel Verständnis für Künstler und Gelehrte.

Vater Leopold Mozart, wie Abt Coelestin Angersprugger ein Sohn der freien Reichsstadt Augsburg, legte großen Wert darauf, daß Wolfgang auf der Reise mit der Mutter nach Paris dem Prälaten von Kaisheim seine Aufwartung mache, und ermahnt ihn zweimal, am 12. und gleich wieder am 15. Oktober 1777, das ja zu tun. „Dort habt ihr den Vorteil, der nicht klein ist, daß ihr für Kost und Trunk etc. nichts bezahlen dürft, dann die WirtsConto reißen auch in den Beutl.“

Wolfgang hat den Abstecher nach Kaisheim nicht gemacht. Auf der Rückreise von Paris, wo er die Mutter in Frankreichs Boden zurücklassen mußte, fand er in Straßburg einen Brief vom 1. Oktober 1778 vor, in dem der Vater wieder darauf dringt, doch nach Kaisheim zu fahren. Dieser erneuten Mahnung hätte es nicht bedurft. Wolfgang schreibt am 3. Dezember 1778 aus Mannheim an seinen Vater: „Künftigen Mittwoch reise ich ab, wissen Sie wohl, mit was für Gelegenheit? – mit den H: Reichsprälaten von Kaysersheim; – als ihn ein guter Freund von mir gesprochen – so konnte er mich gleich vom Namen aus; – und zeigte viel Vergnügen, mich zum Reis-Compagnon zu haben.“ Und am 18. Dezember aus Kaisheim: „Sonntags den 13:ten bin ich Gott Lob und Dank glücklich mit der schönsten Gelegenheit von der Welt hier angelangt... Daß der H: Prälat ein recht liebenswürdiger Mann ist, wissen Sie; – daß ich mich aber unter die Classe seiner Favoriten zählen darf, wissen Sie nicht.“ Wolfgang Mozart versprach sich von Abt Coelestin und seiner Gunst nicht allzu viel. Er meint zum Vater: „Es wird mich aber weder in Glück noch Unglück bringen.“ Damit sollte er recht behalten.

Abt Coelestin in Mannheim, am Zusammenfluß von Neckar und Rhein, weitab von seinem Kloster Kaisheim, das in der Nähe des Zusammenflusses von Donau und Lech liegt, anzutreffen, darf und braucht uns nicht groß wunderzunehmen. Gemeinsame wissenschaftliche und künstlerische Interessen hatten den geistlichen Herrn mit dem weltlichen Herrn, dem Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz hier zusammengeführt. Abt Coelestin war Mitglied der kurpfälzischen Akademie der Wissenschaften zu Mannheim,

hatte von Karl Theodor den Charakter eines kurpfälzischen wirklichen Geheimrats erhalten, war Großalmosenier des von der Kurfürstin gestifteten Sankt-Elisabethen-Ordens.

Der Kurfürst, einer der weitblickenden Kunstmäzene jener Zeit, fühlte sich im Kreise der Künstler und Gelehrten wohler als bei diplomatischen Verhandlungen und Erörterungen der Landesverwaltung. Vor allem hatte er seit 1770 seine Kräfte auf die Schaffung einer deutschen Nationaloper im Gegensatz zur „opera seria“ der Italiener und zur „tragédie lyrique“ der Franzosen gerichtet. „Wir könnten eine so gute Oper haben wie die Italiener und Franzosen, wenn tüchtige Dichter wirkliche musikalische Dramen schreiben wollten.“ Einem Klopstock, Lessing und Herder, die sich mit den Möglichkeiten eines deutschen Musikdramas beschäftigten, lief Wieland den Rang ab. Er vertrat die Anschauung: Die Musik ist nicht mehr die bevorzugte Herrscherin in der Oper. Sie muß aus den Intentionen der Dichtung gestaltet sein; sie weiß zu schweigen, wo der Dichter allein reden muß, aber wo jener an den Grenzen seiner Kunst, da eilt sie – die Musik – ihr mit ihrer ganzen Allmacht zu Hilfe. Wieland realisierte seine Ideen in einem Libretto „Alceste“ und fand in Anton Schweitzer, der bei der Seilerschen Schauspieltruppe in Weimar tätig war, den Mann, der die Musik schrieb, die ihm vorschwebte. Die fünf Akte dieser „Alceste“ gingen am 28. Mai 1773 in Weimar über die Bretter. Die erste deutsche Nationaloper war ein durchschlagender Erfolg. Sie wurde innerhalb zweier Jahre vierundzwanzigmal wiederholt.

Weimars Musikleben erlitt durch den Schloß- und Theaterbrand vom Mai 1774 eine empfindliche Störung. So übernahm Mannheim die Spitze der nationalen deutschen Opernbewegung. Für Mannheim entstand dann auch aus der Zusammenarbeit von Wieland und Schweitzer die Oper „Rosamunde“. Dabei greift Wieland sogar in die musikalische Gestaltung ein, wenn Schweitzer sich durch deutsche Vorurteile zu unsingbaren, übertriebenen und unharmonischen Sätzen verleiten läßt und in die Gefahr gerät, hin und wieder barock und unverständlich zu werden. Ähnliche Ratschläge gibt Wieland auch seinem Landsmann Justin Heinrich Knecht, als sich dieser an die Komposition von Gesängen aus Wielands „Oberon“ macht.

Der Versuch, eine deutsche Nationaloper zu schaffen, blieb in seinen Anfängen stecken. Wirkung in die Zukunft war dagegen der ebenfalls auf deutschem Boden gewachsenen romantischen Oper beschieden, heißt doch Richard Wagner „romantische Oper“ den

„Fliegenden Holländer“, den „Tannhäuser“ und noch den „Lohengrin“. Daß hier in Oberschwaben Justin Heinrich Knecht schon 1807 – ein Jahrzehnt vor E. T. A. Hoffmanns „Undine“ und anderthalb Jahrzehnte vor Webers „Freischütz“ – auf das Titelblatt seiner Oper „Die Äolsharfe“ die Worte setzte: „Romantische Oper in vier Akten“, das hat sich bis heute noch nicht herumgesprochen.

Wir kehren zurück zu Abt Coelestin, der 1776 nach Gutenzell gekommen war, um mit den Zisterzienserinnen, deren geistlicher Herr er als Generalvisitor des Ordens war, und mit den geladenen Gästen die Wahl der Äbtissin festlich zu begehen. Ihm, dem Freunde der Künste, dem Kenner der Musik, mußte man etwas Besonderes bieten. Diesem Bemühen verdanken wir die Wahlkantate, deren Komponist uns ebensowenig wie der Librettist bekannt ist: das Musterstück einer italienischen Oper, zumindest einer veritablen Opernszene.

Alles, was man von einer italienischen Oper verlangt, finden wir hier in einer sehr gelungenen Art und Weise. Die Handlung wird in deklamatorischen Rezi-tativen vorangetrieben. Der gestaute Strom der Erfindung ergießt sich in Arien von typischer Da-capo-Form, in denen auch einmal die Koloratur die melodische Erfindung überwuchert, wenn nur der virtuose Ehrgeiz Befriedigung findet, die schöne Stimme sich entfalten kann. Zum Schluß finden sich die Darsteller zu lebhaftem dramatischen Wirken zusammen. Der Schlußchor unserer Cantate entspricht ganz dem Schema der italienischen Oper, die vielfach in der „licenza“ endet, einem Schlußbild, einem offenen Huldigungsakt, hier mit den Worten:

„Beede regierende Häupter allzeit,
halte sie b'ständig mit Wohlfahrt erfreut,
lasse nun ferners dein Segen genießen
Gutenzell, Kaisersheim – ewige Jahr.“

Damit verlassen wir die Oper der höfisch-aristokratischen Kreise und wenden uns der Oper zu, an der sich städtisch-bürgerliche Kreise erfreuten. Wie berechtigt diese Unterscheidung nach soziologischen Gesichtspunkten ist, soll Ihnen das Regulativ der Stuttgarter Hofoper von 1752 und 1759 zeigen. Zutritt hatten Damen, Kavaliere, Offiziere und Honoratioren von dem Hof, der Kanzlei und der Stadt. Alle übrigen sollten sofort von den Wachen abgewiesen werden. Für diese „reputierlichen Personen“ war eine strenge Sitzordnung vorgeschrieben: im Parterre Kavaliere und Offiziere, im I. Rang die Damen vom Hofe, im II. Rang Beamte, Beamtenfrauen und Offiziersfrauen, auf der Galerie dem Rang nach gestuft: Magistratspersonen, Bauoffizianten, Küchen- und

Kelleroffizianten, Silberkammerlinge, Artisten je mit Frauen, Frauen der Kammermusiker, die Komödianten und Komödiantinnen, falls sie nicht agierten, die Hoffouriere, Kammerlakaien, Kanzlisten usw. usw. in strenger Ordnung nach Rang und Würde. Dies, und nur dies waren in Stuttgart die höfisch-aristokratischen Kreise, von denen wir oben sprachen.

Wer aber „bespielte“ die bürgerlich-handwerklichen Kreise in Stadt und Land? Ex professo eine große Zahl reisender Schauspielergesellschaften, Ihnen allen aus der Schilderung in Goethes „Wilhelm Meister“ bekannt, benannt nach ihrem Chef oder Prinzipal, der Neuberin etwa oder Schikaneder. Per diletto spielten Theater da und dort bürgerliche Komödiantengesellschaften, Ihnen allen bekannt die 1686 in Biberach gegründete, oder die bürgerliche dramatische Gesellschaft im benachbarten Gutenzell, zu der sich in der Mehrzahl Handwerksleute zusammengetan hatten, die auf der Wanderschaft das Theater kennengelernt und am Theaterspielen Gefallen gefunden hatten. Nur an Musik fehlte es. Aber unter den Schauspielern befanden sich auch einige Musiker, und andere warfen sich mit solchem Eifer auf Erlernung der fehlenden Instrumente, daß nach kurzer Zeit auch ein erträgliches Orchester aus eigenen Kräften hergestellt war – berichtet unser Gewährsmann. Hier wäre auch zu erwähnen der Ulmer Stadtsoldat Weyermann und später dessen Sohn, ein Schuhmacher, die mit Familienangehörigen und Freunden das als „Ulmer Dockenkomödie“ bekannte Marionettentheater betrieben, ein Unternehmen, das als „Zahnsche Dockenkomödie“ noch in unser Jahrhundert hereinreicht.

Wir sprechen vom Gegensatz höfisch-aristokratisch und städtisch-bürgerlich. Machen wir uns diesen Gegensatz klar, wie er uns entgegentritt im Wesen der Oper und in den Akteuren, nachdem wir das andersartige Publikum kennenlernten. Am Hof dient das Theater vor allem der Repräsentation, dann auch der Unterhaltung, in bürgerlichen Kreisen nur noch der Unterhaltung. Dort ist das Theater Staatsunternehmen, hier Privatbetrieb. Dort sind die Akteure Hofbeamte, in besonderer Ausbildung Könnern ihres Faches, während kaum eine der privaten Gesellschaften über ausgebildete Sänger und Sängerinnen verfügte. Ihre Rolle übernahmen recht und schlecht die Schauspieler, und auf den Brettern wirkten, wenn Not am Mann war, Orchestermitglieder und technisches Bühnenpersonal mit.

So nimmt es nicht wunder, wenn auch hier der Spielplan ein anderer war als dort. Für den Hof Herzog Carl Eugens schrieb Jomelli Opern mit den Titeln:

„Fetonte“ – „Enea nel Lazio“ – „L'Olimpiade“ – „Semiramide riconosciuta“ – „Didone abbandonata“. Die höfische Oper nahm ihren Stoff aus der Bibel und der Antike, aus der Geschichte. Zum vollen Verständnis des Geschehens auf den Brettern mußte man Bescheid wissen um Götter und Helden des klassischen Altertums, man mußte wissen, was in Ovids „Metamorphosen“ steht. Für die bürgerliche Komödiantengesellschaft in Biberach aber komponierte Justin Heinrich Knecht: „Die Liebe auf dem Lande“ – „Die treuen Köhler“ – „Der Erntekranz“ – „Der lahme Husar“ – „Der Kohlenbrenner“ – „Der Schulz im Dorf“. Eine ganz andere Stoffwelt: das Bauern- und Handwerkerstück, das Dorfidyll und das Märchen. Hier agieren Bauern und kleine Leute, Scherenschleifer und Mausfallenhändler, Nachtwächter und Schornsteinfeger, Soldaten und Zimmermädchen, nicht zu vergessen der Hanswurst. Sie herrschen hier, und ihre Welt bleibt selbst dort noch lebendig, wo sich die Phantasie aus dem Alltag flüchtet ins Märchen, in ferne Zeiten, fremde Räume.

Das Bürgertum fordert sein Recht, seinen Anteil an der Oper, am gesungenen Theater, oder: wie einmal gesagt wurde – aus der Tiefe des Volkes grollte das Verlangen nach einer musikalischen Kost empor, die ihm mundete, die ihm entsprach. Die Ideen der Enzyklopädisten, der geistigen Vorkämpfer der großen Revolution, die in den von uns betrachteten Zeitraum fällt, die Ideen der Aufklärung, des Sturm und Drang machen sich bemerkbar und wirken sich auch auf dem Gebiet der Oper aus. Die bürgerliche Oper schuf sich in musikalisch-stilistischer Hinsicht ihre eigene Form: Operette, komische Oper, Singspiel.

In einem musikalischen Lexikon vom Jahr 1802 lesen wir unter „Operette“: „Dieses Wort wurde ehemals bis ohngefähr gegen die Mitte des verwichenen Jahrhunderts zur Bezeichnung solcher ernsthaften Opern gebraucht, die zwar durchaus gesungen wurden, bei welchen aber der Dichter den gewählten Stoff nicht so weitläufig ausführte, wie bei einer gewöhnlichen Oper. In der Folge ging dieser Name unvermerkt auf die komische Oper über, in welcher bloß kleine Arien und Lieder enthalten waren, die zwischen den Dialog eingestreuet wurden.“ Ein solches Werk bezeichnet man auch als Singspiel. Im Singspiel durchkreuzen sich verschiedene Operntypen, musikalische und musikdramatische, ideelle und materielle, künstlerische und außerkünstlerische Bestrebungen in mannigfacher Weise.

1728 ist das Geburtsjahr des Singspiels. Damals ging in London die „Bettleroper“, „The Beggar's Opera“, über die Bretter. John Christopher Pepusch hatte die

69 Nummern dieser „Opera“ zusammengestellt: 28 englische, 15 irische, 5 schottische und 3 französische Volkslieder – volkstümliche Weisen, „ballad tunes“ –, wovon das Ganze auch den Namen „Balladen-Oper“ erhielt, dazu Bruchstücke aus Werken von Purcell, Händel, Geminiani, Frescobaldi. Pepuschs eigener Beitrag war die Ouvertüre, ein einziger Song und die Idee. Als „The Beggar's Opera“ auf dem Kontinent erschien, war das Publikum begeistert. Die Prinzipale der wandernden Schauspieltruppen sahen in der Verbindung von Komödie und Gesang, je länger, je mehr, ihre große Chance. Die Geburtsstunde des nord- und mitteldeutschen Singspiels hatte geschlagen. Singspiele, zu denen Lessings Freund Christian Felix Weiße das Libretto, Standfuß, der Geiger der Kochschen Wandertruppe, und Johann Adam Hiller die Lieder beisteuerten, waren im Repertoire etwa auch der Schikanederschen Truppe. Sie machte das norddeutsche Singspiel auch bei uns, bei ihren Gastspielen in Augsburg, Ulm und Memmingen bekannt. Eines der ersten norddeutschen Singspiele, Schieblers „Lisuart und Dariole“, wurde sogar auf der Ulmer Dockenkomödie aufgeführt.

Nach dem Siebenjährigen Krieg macht sich im nord- und mitteldeutschen Singspiel der Einfluß der französischen „opéra comique“ bemerkbar. In den Pariser Vorstadttheatern, den Jahrmarktstheatern von Saint Laurent und Saint Germain wurden – wie in der italienischen Stegreifkomödie – Possen unter Anspielung auf Tagesereignisse gespielt, denen allgemein bekannte, volkstümliche Gesänge, sogenannte Vaudevilles eingefügt waren. Die „Comédie en vaudeville“, die Textbücher dieser „Comédies mêlées d'ariettes“, mit den Noten zu den Arien eines Philidor, Monsigny, Gossec, Grétry, brachten die oberschwäbischen Prämonstratenser von ihren Reisen zu den Generalkapiteln aus Paris mit in unsere Gegend. Jean Jacques Rousseau griff nicht nur als Theoretiker mit seiner „Lettre sur la musique française“ vom Jahr 1753 in die Entwicklung ein. Der komponierende Philosoph hat in seinem „Devin du village“ vom Jahr 1752 in beträchtlichem Maße von Chanson und Vaudeville Gebrauch gemacht.

Mit Rousseau in unmittelbarer Verbindung stand Christoph Rheineck, der Ochsenwirt von Memmingen. Er war nach französischer Kaufmannslehre und einem Aufenthalt in Lyon, wo die von ihm komponierte Oper aufgeführt wurde, in seine Heimatstadt zurückgekehrt. Kein Geringerer als Rousseau war auf Rheineck aufmerksam geworden, nahm die Verbindung mit Rheineck auf und wollte Rheinecks Oper in Paris zur Aufführung verhelfen.

Im „Weißen Ochsen“ in Memmingen verkehrte auch Schikaneder während seines Gastspiels im Oktober und November 1786. Hier lernte er Rheinecks eben entstandenes „Lied eines Vogelstellers“ kennen, das heutigen Tages noch in jeder Aufführung von Mozarts „Zauberflöte“ Papageno auf den Text „Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich“ singt. Am 1. Oktober 1780 führt Schikaneder in Salzburg ein von ihm verfaßtes Lustspiel auf, „Das Regensburger Schiff“. Im Textbuch steht vor dem letzten Akt zu lesen: „Vor Anfang des Aufzugs geht eine Symphonie, welche das Donnerwetter verkündigt. Im zweiten Teil hört man den Donner rollen; unter dem größten Sturm, Blitze und Windgeheule eröffnet sich das Theater.“ Sollte Schikaneder, der als schlauer Praktiker verwendete, was ihm für seine Zwecke geeignet erschien, Justin Heinrich Knechts Natur-Symphonie in die Hände gefallen sein?

Unabhängig vom norddeutschen Singspiel entwickelt sich das bürgerliche Theater in Wien, das in der italienischen Stegreifkomödie wurzelt, wie sie in Neapel und Venedig zu Hause war. Den hier heimischen Arlequino hatte Joseph Anton Stranitzki 1711 nach Wien gebracht, wo er unter Felix Kurz, dem Bernardon, der von Stranitzki das Volkstheater, die „Teutsche Comedie“, übernommen hatte, als Hanswurst zur Hauptperson der Wiener Komödie wurde. Für Kurz war um die Jahrhundertmitte kein Geringerer als Joseph Haydn als Komponist tätig.

Als das norddeutsche Singspiel auch in Wien Boden zu fassen suchte, da trat der Gegensatz, die Andersartigkeit von norddeutschem und süddeutschem Singspiel klar zutage. Die Kaiserstadt lehnte den Eindringling ab. Den Unterschied faßt ein Kenner in die Worte: „Tritt man nach langer Beschäftigung mit den norddeutschen Komponisten an die Werke der Österreicher – und seien es auch nur die kleineren Meister –, so geht es einem ähnlich, wie wenn man in einer Bildergalerie aus den Sälen der alten deutschen Künstler in die italienische Abteilung kommt: man ist überrascht von dem farbenfrohen, sinnlich-warmen Wesen und freut sich all dieser Schönheit, ohne zunächst ängstlich zu prüfen, ob sich nicht auch mancherlei Oberflächlichkeit und Routine darunter verbirgt.“

Die Wiener Teutsche Comedie strahlte auch in unsere Gegend aus. Die Ulmer Dockenkomödie pflegte das Wiener Repertoire, und die Hauptperson der Ulmer Marionettenbühne war, wie in Wien, der Hanswurst, der in Ulm die gleichen Lieder singt wie in Wien, wenn er sich etwa im Duett mit seiner Gretel streitet:

Er: Wie lieblich bist du doch, mein Leben –

Sie: Wie grauslich kommst du mir doch für –
 Er: Was mich ergötzt, bist du alleine –
 Sie: Du bist es, der mir Ekel macht –
 Er: Das Herz hält, was der Mund verspricht –
 Sie: Fort, fort mit dir, ich mag dich nicht –

und so weiter, und so weiter bis zum guten Ende:

Er: Gretel, du mein einziges Leben,
 Du schön fettes Gansel –
 Sie: Laß dir halt ein Busserl geben,
 Zuckersüßer Hansel –
 Beide zusammen: Ei jo, lieb mich nur ganz allein,
 Du sollst mein eigen sein.

Dazu spielte der Ulmer Musikus und Tanzmeister Joseph Anton Mayer die Melodie, seine Tochter Anna Regina eine zweite Stimme auf der Geige.

Die Wiener Teutsche Comedie erlebte ihre große Zeit, als Kaiser Joseph 1778 als Seitenstück zum Nationaltheater ein Nationalsingspiel nächst der Burg privilegierte. Nach zehnjähriger kaiserlicher Huld wurde das Nationalsingspiel aufgelöst. Die Teutsche Comedie lebte fröhlich weiter dort, von wo sie gekommen war, in den Vorstadttheatern, dem Theater auf der Wieden, dem Leopoldstädter Theater.

Der große Tag in der Geschichte des Nationalsingspiels ist der 16. Juli 1782, das große Ereignis die Uraufführung von Mozarts „Entführung aus dem Serail“, die am Burgtheater in den folgenden fünf Jahren noch vierunddreißigmal über die Bretter ging. „Die Entführung aus dem Serail“ – dieses echte Schwabenkind. Ja, Sie haben richtig gehört: dieses echte Schwabenkind; nicht etwa, weil Mozart von Vaterseite Schwabe war oder weil Justin Heinrich Knecht, in dessen Komposition Sie nachher den ersten Akt hören, von schwäbischen Eltern stammte. Nein: ein echtes Schwabenkind, weil seine Wiege in Ludwigsburg stand, wo es unter dem Namen „La schiava liberata“ das Licht der Welt erblickte, ein Libretto des herzoglich württembergischen Hofpoeten Gaetano Martinelli, der Text für Niccolò Jomellis „opera semiseria“, die erstmals am 18. Dezember 1768 aufgeführt wurde.

Die „Schiava liberata“ handelt von der Befreiung einer mit ihrem Stammesgenossen Don Garcia verlobten Abendländerin Dorimene und ihrer Zofe Giulietta aus den Händen des nach ihrem Besitz lüsternen Türken Selim. Dem Martinellischen Text gab Joseph Schuster ein neues musikalisches Gewand, in dem die „Schiava liberata“ 1777 in Dresden aufgeführt wurde. Hier lernte sie der Leipziger Kaufmann und Bühnenschriftsteller Christoph Friedrich Bretzner kennen und schuf darnach das in deutscher Sprache gehaltene Libretto, dem er den Titel „Die

Entführung aus dem Serail“ gab. Bretzner schließt sich eng an Martinelli an. Jede Person der „Entführung“ hat ihr Pendant in der „Schiava liberata“. Zahlreiche Szenen der einen sind mit Szenen der anderen nahe verwandt. Stellenweise liest sich die eine wie eine Übersetzung der anderen, etwa Martinellis

„per li capelli lo prenderei
 con le mie mani lo graffierei
 nè mai contento
 di strappazzarlo
 di maltrattarlo
 di bastonarlo
 di fracassarlo
 farei che in polvere volasse ancor“ –

und Bretznern

„erst geköpft, dann gehangen,
 dann gespießt auf heiße Stangen,
 dann verbrannt, dann gebunden
 und getaucht, zuletzt geschunden.“

Den Bretznernschen Text hat Johann André komponiert. Dieses Werk wurde am 25. Mai 1781 in Berlin unter dem Titel „Belmont und Constanze“ aufgeführt. Schließlich überarbeitete den Bretznernschen Text der Schauspieler und Hausautor der kaiserlichen Bühnen in Wien, Gottlieb Stephanie der Jüngere, und diese Überarbeitung legte dann Mozart 1782 seiner „Entführung“ zugrunde.

Doch damit nicht genug. Auf Stephanies Text komponierte auch der Stuttgarter Christian Ludwig Dieter seine Oper „Belmont und Constanze oder die Entführung aus dem Serail“, die in Stuttgart erstmals am 27. August 1784 über die Bretter ging. Sie hielt sich hier zusammen mit einer weiteren Bearbeitung des Stoffes in Form eines Ballettes, zu dem die Musik der Stuttgarter Ballettkomponist Florian Deller schrieb. Am 19. Mai 1795 mußten dann in Stuttgart Dieter und Deller für Mozart das Feld frei machen.

Das sind die verschlungenen Wege der „Entführung“, auf denen sie schließlich auch noch nach Biberach kam, wo die Knechtsche Komposition 1787 fünf, 1788 zwei und 1798 noch einmal drei Aufführungen erlebte. Sie hören den ersten Akt der Knechtschen Komposition, wobei wir die Auftritte der Constanze weglassen, so daß Belmonte, Pedrillo und Osmine, ihr Streit um das Eindringen in das Serail die Szene beherrschen, die dann mit dem Auftritt des Bassa Selim schließt. Von Knechts Komposition ist nur noch ein handgeschriebener Klavierauszug vorhanden, der unsere Wiedergabe bestimmt. Sie müssen hier also auf das Orchester verzichten. Sie hören den Akt so, wie er bei einer Probe Knechts mit den Solisten geklungen haben mag.

Der „Entführung“ Justin Heinrich Knechts schließt sich als weiteres Beispiel des süddeutschen Singspiels der zweite Akt von Sebastian Sailers „Schöpfung“, „Evas Erschaffung“ in der Komposition des Weingartener Benediktiners Meingosus Gaelle vom Jahr 1796 an. Über Sebastian Sailers „Schöpfung“ in diesem Kreise etwas zu sagen, hieße Wasser in den Bodensee tragen, wenn auch das letzte Wort über das Werk noch keineswegs gesprochen ist. Ein energisches Wort des Widerspruchs kann aber heute schon und hier nicht unterdrückt werden, nachdem uns dieser Tage Sailers „Schöpfung“ als „Kirmesulk“ präsentiert wird.

Der Komponist unserer Probe ist Meingosus Gaelle, ein Bauernkind aus der Tettlinger Gegend. Bei den Benediktinern in Weingarten groß geworden, studierte er in Salzburg, wo er seine Kenntnisse in der Tonkunst bei Michael Haydn, dem Organisten der

Salzburger Benediktiner erweiterte, in den gleichen Jahren, als Mozart bei Michael Haydn ein- und ausging. Das Urteil über Gaelles Komposition überlasse ich Ihnen, wo ein Schwabe zu Schwaben spricht.

Ich schließe meine Ausführungen, danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit und leite über zu den künstlerischen Darbietungen mit Worten des Prologes, der vor hundert Jahren, am 15. Mai 1859, gesprochen wurde, als der „Dramatische Verein“ in Biberach seine erste Vorstellung im neu erbauten Stadttheater gab:

„Was vor zweihundert Jahren ward begonnen,
Es sollte nicht mit uns zu Grabe gehen.
Zu neuem Werke ist die Kraft gewonnen,
Die alte Kunst soll freudig auferstehen.“

– Der Vorhang – auf! –
– und: Viel Vergnügen. –

Willi Siegele in memoriam

(4. 2. 1894 – 23. 3. 1964)

In der Zeitschrift „Der Schwäbische Bund“ trug sich in den Jahren 1920 und 1921 eine ergötzliche Zwiesprache zu. „Gibt es eine schwäbische Musik?“ fragte 1920 Hermann Keller. Die „überraschende und etwas blamable Tatsache, daß es eine musikalische Vergangenheit Schwabens gar nicht gibt“ und „in der hohen Musik unseren Dichtern Schiller, Uhland, Kerner, Mörike noch kein Ebenbürtiger erstanden ist“, ließ sich nach Erkenntnis des Verfassers nicht leugnen. „Gibt es eine schwäbische Musik?“ lautete auch die Entgegnung von Willi Siegele im Jahrgang 1921. Wer Willi Siegele kennenlernen will, muß diesen „Versuch einer Richtigstellung“ lesen. Was für ein Gegensatz zu den üblichen „Richtigstellungen“ – und welche Freiheit von sich selbst – wird sichtbar, wenn der erstaunte Leser gewahrt, daß sich Willi Siegele dabei humorvoll auf die Seite Kellers gegen Schubart (lies: Siegele selbst) stellt, den er auftreten, wider Keller sprechen und mit dem fürchterlichen Fluch: „Elender Wortklauber, daß dich der Teufel hole!“ entschwinden läßt. Welches echt schwäbische dialektische Balance-Kunststück erlebt damit der Leser! Und wie feinfühlig, gleichsam entschuldigend, weist Willi Siegele im Schlußsatz auf das hin, was ihm eine Antwort „d'r Wert“ erscheinen ließ, die Worte nämlich von der „überraschenden und etwas blamablen Tatsache“. Hermann Keller antwortete in einem „Epilog“ gleichen Stils (mit dem Motto „Quasi Recitativo, ma in tempo“). Sachlich wird der heutige Betrachter Hermann Keller

gewiß darin recht geben, daß der Schwabe die ihm gemäße künstlerische Form in der Dichtung (und der bildenden Kunst) gefunden hat und schwäbische Musik nicht die Qualität der Werke der Dichtung (und der bildenden) Kunst erreichte. Er wird aber Willi Siegele zustimmen, wenn er Kellers rhetorisch überspitzter Formulierung, es gebe keine musikalische Vergangenheit Schwabens, Tatsachen entgegenhält, die auf ein entwickeltes musikalisches Leben in Schwaben – vornehmlich natürlich außerhalb Altwürttembergs – hinweisen (Willi Siegele entgeht als Ulmer dem Irrtum der Verwechslung des Schwäbischen mit dem Altwürttembergischen!). Diese Hinweise hat Willi Siegele später mit Beweisen unterbaut. Es handelte also Walter Supper richtig, als er ihm bei der vom Schwäbischen Heimatbund veranstalteten „Oberschwäbischen Barock-, Orgel- und Musiktagung“ in Ochsenhausen im Jahre 1951 das Hauptreferat übertrug. Walther Genzmer berichtete darüber in der „Schwäbischen Heimat“ 1951, S. 210–211. Willi Siegele wird mit dem abschließenden Satz zufrieden gewesen sein: „So wurde, überraschend für viele, gezeigt, daß in den oberschwäbischen Klöstern, die von den bildenden Künsten so überschwänglich reich bedacht waren, auch gediegene, wertvolle Musik geschaffen und gepflegt wurde“, Hermann Keller aber wird mit der Fortsetzung einverstanden gewesen sein: „wobei freilich gesagt werden muß, daß sich diese nirgends in die Höhen des Genialen erhebt.“