

## Vorwort

»Zu Gotha ist eine gute Kapelle, welcher Herr Georg Benda als Kapellmeister vorsteht. [...] Der Kapellmeister Benda, hat vieles für die Kirche, das Theater und die Kammer geschrieben. Seine Kompositionen sind, überhaupt genommen, neu, meisterhaft und gelehrt; viele aber wollen darin ein bis zur Affektation getriebenes Bestreben nach etwas Eigenthümlichen angemerkt haben.«

Obwohl Charles Burney während seiner Deutschlandreise von 1772 den Hof zu Gotha gar nicht besucht hatte, schien ihm der Name des dortigen Kapellmeisters doch erwähnenswert. Burney stand damit nicht allein. Für Christian Friedrich Daniel Schubart war Benda »einer der ersten Tonsetzer, die jemals gelebt haben – einer der Epochenmacher unsrer Zeit!«, »im Kirchen-, im dramatischen und Kammerstil gleich vortrefflich«: »Welch einen Glanz verbreitet nicht dieser unsterbliche Mann auf die musikalische Geschichte unsers Vaterlandes!« Ernst Ludwig Gerber erklärte ihn 1790 kurzerhand zum »Stolz der Deutschen unter den heutigen Komponisten«. Noch 1801 fragte die *Allgemeine musikalische Zeitung*: »Welcher deutsche Musikfreund kennt nicht die Meisterwerke dieses so wahr, so tief, so schön empfindenden Künstlers?«

Wie kommt es, dass sich dies so grundlegend verändert hat? Die letztgenannte Quelle gibt einen Hinweis darauf. Denn sie schränkt ein, dass die »ehrenvolle Theilnahme« des Publikums »späterhin allmählig [...] erlosch« zugunsten »neue[r] Werke [...], welche mehr den Sinnen als dem Herzen Nahrung gaben«. Überall in der Musikpresse der 1770er bis 1790er Jahre hinterließ dieser tiefgreifende Geschmackswandel Spuren. Wahlweise wird er als Kapitulation vor der Mode, als Verdrängungswettbewerb mit der Wiener Musik oder als beides zusammen dargestellt. Ein Schlaglicht erhellt die Relation zu Wien. Wolfgang Amadé Mozart äußerte sich im September 1778 begeistert über Bendas Melodramen, nachdem er in Mannheim eine Aufführung der *Medea* erlebt hatte: »was ich gesehen war *Medea* von *Benda* – er hat noch eine gemacht, *Ariadne auf Naxos*, beyde wahrhaft – fürtrefflich; sie wissen, das *Benda* unter den lutherischen kapellmeistern immer mein lieblich war; ich liebe diese zwey wercke so, daß ich sie bey mir führe«. Aber auch die Gegenperspektive war schon angelegt; aus Wiener Sicht wurde Benda bereits Anfang des gleichen Jahres als bloße Regionalerscheinung gewertet. Nach den Aussichten seines Sohnes als Komponist »irgend einer guten deutschen komischen Oper« in Wien befragt, beruhigte Franz Edler von Heufeld Leopold Mozart, die Konkurrenz ließe sich in Schach halten: »Wegen des *Benda* und *Schweizers* darf dero Sohn ganz außer allen Sorgen seyn. Ich wollte dafür stehen, daß keiner angenommen wird. Sie haben hier den Ruhm nicht, wie draußen.«

Substanz gegen Mode, künstlerische Unsterblichkeit gegen Verdrängung, Tiefe und Gelehrtheit gegen Sinnlichkeit, die Kollision regionaler Musikkulturen, deren eine das Etikett des »Klassischen« von der anderen schließlich übernahm: Die Quellen führen ins Zentrum des damaligen Musikdiskurses. Steht in ihnen das Verhältnis der zwei Regionen zur Debatte, die der Sprachgebrauch der Zeit als das »nördliche« und das »südliche Deutschland« bezeichnete, so lenken Bendas Melodramen den Blick auf weitere Zusammenhänge. Zum einen kommt die Verbindung zur französischen Musik in den Blick. Sie ist eingebettet in das besondere Interesse des Gothaer Hofes an der Kultur der Aufklärung; Melchior Grimm, dessen Berichte aus Paris maßgeblich das Wissen der Deutschen um jene Entwicklungen prägten, war Abgesandter des Herzogs von Sachsen-Gotha-Altenburg. Zum anderen kommt durch Bendas Stoffwahl – *Pygmalion*, *Medea*, *Ariadne* – auch die Sagenwelt des griechischen Altertums hinzu. Sie erscheint in der üblichen Funktion der Antiken-Rezeption, so dass der Mythos gleichsam zur Leinwand wird, auf welche man die gerade modernen Gedanken projizierte. Weiß man zudem, dass Jiří Antonín Benda gebürtiger Böhme war und auf den Ratschlag seines Bruders František erst 1742 von Friedrich II. an den preußischen Hof geholt wurde, von dem er später nach Gotha wechselte, dann weitet sich das Bild vollends zum europäischen Panorama. Dieses Panorama führt vor Augen, wie wenig uns nach den späteren Geschmackswandeln und (De-)Kanonisierungsprozessen über die Musik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eigentlich noch bekannt ist.

Dieses Konzert soll jenes Bild an zwei Stellen rekonstruieren. *Ariadne auf Naxos* lenkt den Blick auf

Bendas musiktheatrales Schaffen in einer Gattung, die heute ganz am Rande des Bewusstseins steht. Die Sinfonie in D-Dur ergänzt die Instrumentalmusik mit der Fragestellung ihrer ästhetischen Legitimation. Der Abend ist durch eine Kooperation der Fachrichtung Alte Musik, der Fachrichtung Gesang und des Instituts für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik und Theater möglich geworden. Bei allen Beteiligten – ob sie auf der Bühne stehen, bei der Einstudierung halfen oder das Programmheft schrieben – möchten wir uns an dieser Stelle sehr herzlich bedanken.

CHRISTOPH HUST / SUSANNE SCHOLZ

## Sinfonie D-Dur MAB 7

Der Status der Instrumentalmusik stand in den 1770er Jahren in Frage. Welchen Wert hatte Musik, die mangels Worten scheinbar nichts ausdrückte? Die Antworten differierten. Schon ein und dieselbe Quelle, die von Johann Georg Sulzer herausgegebene *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* als zentraler Traktat der Berliner Ästhetik, schlug 1771 verschiedene Lösungen vor. Der Artikel *Instrumentalmusik* benennt in erster Linie »Concerte, Trio, Solo, Sonaten und dergleichen Dinge, die gar keinen bestimmten Endzweck haben«, als bloß »wol klingendes Geräusch, das stürmend oder sanft ins Gehör fällt«. Sie seien entweder »Zeitvertreib« oder »Übungen, wodurch Setzer und Spieher sich zu wichtigen Dingen geschickter machen«. Anders die Ouverturen und Sinfonien, die »bey dem dramatischen Schauspiel ihre Dienste thun, indem sie den Zuschauer zum voraus [...] zu dem Hauptaffekt, der in dem Schauspiel herrscht vorbereite[n]«. Johann Joachim Quantz leitete daraus eine Aufführungsweise der im »nördlichen Deutschland« meist dreisätzigen Sinfonien ab: Wenn das Drama in einem feurigen Affekt begann, solle man nach dem ersten Satz der Sinfonie enden, bei einem sanften, traurigen oder lieblichen Affekt nach dem zweiten, bei neutralem Affekt nach dem dritten.

Der Artikel *Symphonie* der *Allgemeinen Theorie* beschreibt die Gattung noch freundlicher als das musikalische Pendant der pindarischen Ode. Mit ihr teile sie den Ausdrucksbereich des Erhabenen, als dessen strukturelle Bedingung das »schöne Ungeordnete« bzw. »beau désordre« galt. Jenes »beau désordre« könne die Zeitstruktur begründen, indem Taktgruppen sich nicht in das als Standard gesetzte Vier- und Achttaktraster einfügen und den resultierenden Bau des ersten Satzes in zwei »Theilen« und drei »Perioden« (in der Theorie des 18. Jahrhunderts maskulin verwendet, also »der«, nicht »die« Periode) in seiner Regelmäßigkeit durchbrechen. Die Sinfonie sollte also Unerwartetes bringen: den »imprévu«, der die Ordnung störte. Wie ging ein in der ästhetischen Theorie überaus belesener Komponist wie Benda mit diesen Forderungen um?

Zunächst folgt die Sinfonie D-Dur MAB 7 der üblichen dreisätzigen Anlage. In den Temporelationen hält sie das Modell »schnell – langsam – schnell« ein, in der Progression der Affekte gilt Quantz' Schema von energischem Ausdruck im Allegro assai, sanftem im Larghetto und einer spielerisch lebhaften Affektneutralität im Presto. Der erste Satz ist in die üblichen zwei Teile und drei Perioden untergliedert. Den Impuls begründet die Gegenüberstellung von figurierten Tonartenflächen, kein thematischer Konflikt. Und auch die im ersten Satz einer Sinfonie erwarteten Transformationen des Regelmäßigen sind enthalten. Wer drastisch Oberflächliches erwartet, wird jedoch enttäuscht: Benda rechnet mit einem aufmerksamen Publikum, das auch kleine Details wahrnimmt. So laufen die Enden der zwei Perioden des zweiten Teils (die die Theoretiker des 19. Jahrhunderts »Durchführung« und »Reprise« genannt hätten) brüchig aus: im ersten Fall mit einer kurzen Generalpausen-Zäsur auf der V. Stufe, im zweiten mit Wechseln der Oktavlage und unerwarteten Einschüben. Benda montiert zudem eine dreischrittige Entwicklung von Überraschungen in den Satz (Notenbeispiele 1–3). Erstmals wird im ersten Perioden das viertaktige Modell durch ein sechstaktiges ersetzt. Der zweite Periode greift diesen »imprévu« auf, aber Benda strukturiert die Störung diesmal anders – aus dem unterbrechenden 2+1- wird ein gleichsam verschleifender 1+2-Takte-Einschub. Im dritten Perioden folgt dann der dritte

»imprévu« als Paradoxon: Diesmal ist die an dieser Stelle mittlerweile erwartete Störung im Satzgefüge verschwunden, alles läuft überraschenderweise regulär viertaktig ab.

Allegro assai 9

Violine I  
Violine II  
Viola  
Violoncello

12

VI. I  
VI. II  
Vla.  
Vc.

Notenbeispiel 1: Sinfonie D-Dur, Allegro assai, T. 9–14

Violine I  
Violine II  
Viola  
Violoncello

47

Notenbeispiel 2: Ebd., T. 47–52

Violine I  
Violine II  
Viola  
Violoncello

95

*mf* *p* *f*

Notenbeispiel 3: Ebd., T. 95–98

Die Gattung der Sinfonie ist hier bei weitem nicht zu jenem »musikalischen Gedankenkunstwerk« überfrachtet, als das sie nach 1800 neu konstruiert wurde. Stattdessen greift Benda die zu seiner Zeit üblichen Strategien ihrer Legitimation in der von Berlin beeinflussten ästhetischen Theorie auf: Er schreibt seine Komposition in den Affektbegriff und die Affektdramaturgie der Zeit ein, er kommt über die Durchbrechung von Normen gleichsam mit seinem Publikum ins Gespräch, er führt die Erwartungen dieses impliziten Publikums in die Irre. Alles das verrät, dass er mit den Ansätzen der Sinfoniekomposition im »schönen Ungeordneten« vertraut war, das nicht auf Chaos beruhte, sondern auf dem gezielten Abweichen von einer im Großen gültigen normativen Grundlage.

Allerdings gibt es bei der Sinfonie MAB 7 eine prinzipielle Unklarheit: Die Autorschaft ist nicht gesichert, denn die Komposition wird auch unter dem Namen von Bendas Bruder Franz überliefert. Bestimmt hätte die Unsicherheit das Publikum des 18. Jahrhunderts nicht so irritiert wie uns. Denn selbst wenn Franz Benda der wahre Autor wäre, bliebe die zum Verständnis viel relevantere Zuschreibung zur gleichen musikalischen Schule bestehen. Sie würde nur innerhalb dieser Schule von Berlin/Potsdam nach Gotha wechseln, das aber durch die preußische Musikästhetik bestimmt wurde – auch Georg Anton Benda hatte vor Aufnahme seiner Dienstpflicht in Gotha gemeinsam mit Franz Benda in Preußen gearbeitet. Fraglos ist die Familie Benda einer der kompliziertesten Fälle für heutige Zuschreibungen: Franz und Georg Anton Benda waren nicht die einzigen Komponisten dieses Namens, so dass die bloße Überlieferung einer »Sinfonia del Sig<sup>r</sup> Benda« (Abbildung 1) einem philologischen Alptraum gleicht. Generell waren solche Unsicherheiten an der Tagesordnung. Johann Gottlob Immanuel Breitkopf rief die Komponisten seiner Zeit im Anhang des ersten Katalogs seines Notenlagers schließlich auf, zu ihrer Vermeidung Werkverzeichnisse an ihn zu senden.



Abbildung 1: Umschlag der Sinfonie D-Dur in der SLUB Dresden

Indem Breitkopfs Lagerverzeichnisse auch die Sinfonien von Benda mehrmals anzeigten, wurde ihre Rezeption über den Hof von Gotha hinaus möglich. Zwar erschienen sie in Orchesterbesetzung nicht im Druck, trotzdem konnte man in der Leipziger Offizin Manuskript-Abschriften kaufen. Zudem rückte Johann Adam Hiller Bendas Musik 1761/62 in seine ebenfalls bei Breitkopf verlegte Anthologie von Sinfonien im Klavierauszug ein, die *Raccolta delle migliori Sinfonie di più celebri compositori di nostro tempo, accomodate all' Clavicembalo*. Die Stücke erhielten also einen vergleichsweise weiten potenziellen Wirkungsradius, und wenn Hiller sie für seine Mustersammlung auswählte, dann empfand er sie wohl auch als mustergültige Beiträge.

Diese Beobachtung trifft sich mit weiteren Quellen. Friedrich von Schlichtegroll schrieb 1795 im Nekrolog auf Benda über dessen Wirken in Gotha: »Dieser Platz trug zur größern Ausbildung seiner Talente als Componist viel bey. Der damals regierende Herzog von Gotha, Friedrich III., war ein großer Freund und Kenner der Tonkunst, und Benda wurde von ihm veranlaßt, viel für die Kirche zu arbeiten. Er lieferte fast vier Jahrgänge von Kirchenstücken, und außerdem mehrere Missen, Paßionsmusiken und andere Arbeiten. Seine Sinfonien waren damals so geschätzt, wie jetzt die von Haydn und Mozart.« In mancher Hinsicht schließt sich mit dieser Aussage der Kreis. Bendas Sinfonien werden als außerordentliche Kompositionen herausgehoben – freilich erst nach der Erwähnung der Vokalmusik. Indem Schlichtegroll die Wertschätzung dieser Gothaer Musik aus den 1760er bis 1780er Jahren mit der von Haydns und Mozarts Sinfonien in den 1790ern vergleicht, spricht er nochmals eine Spielart der in jener Zeit dominierenden Geschichtskonstruktion von einer Umbruchszeit an. Die Folgen dieser musikalischen *translatio*

imperii sollten wenige Jahre später Bendas Namen aus dem Kanon der Komponisten und damit aus dem kulturellen Gedächtnis für lange Zeit tilgen.

CHRISTOPH HUST

»Furcht und Freude, Leben und Entsetzen«: Die Geburtsstunde des deutschsprachigen Melodrams

Die Rezeptionsgeschichte antiker Dramen in der Musik ist lang – und wenn der Mythos von Ariadne und Theseus auch nicht am Anfang des modernen Musiktheaters stand, so repräsentiert er doch einen ersten Meilenstein in seinem weiteren Werdegang: Bereits im Jahre 1608 nämlich vertonte Claudio Monteverdi den Stoff in seinem Werk *L’Arianna* und bestätigte damit endgültig das dramaturgische Potenzial der Oper als Theatergenre. Ende des 18. Jahrhunderts dann nahm sich die Weimarer Schauspieltruppe von Abel Seyler des antiken Mythos wieder einmal an und setzte einen weiteren Meilenstein, indem sie mit *Ariadne auf Naxos* das Fundament für die Entwicklung und Verbreitung einer im deutschsprachigen Raum neu aufkommenden Gattung legte. Der Gothaer Hofkapellmeister Georg Anton Benda, welcher nach einigen Verwicklungen mit der musikalischen Ausgestaltung dieses Melodrams beauftragt war, unterlegte die Textvorlage von Johann Christian Brandes so mit Musik, dass die Rezitation der Akteure einerseits immer wieder den bildhaften, tonmalerischen Einwüfen des Orchesters zuweichen hatte, andererseits mit charakterisierender Musik unterstützt wurde:

The image displays a page of a musical score for the opera *Ariadne auf Naxos* by Georg Anton Benda. It features several systems of music with vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are provided in both German and French. The score includes the following text:

**System 1:**  
 Ehehus! Mein Geliebter! Wo bist du? Wo bist du? Wo bist du? Theise! cher Epoux! où es-tu? où te trouverai-je?

**System 2:**  
 Die Stimme der Oreade. Du weit entfernt des Meers den Seuler schon! Er ist auf ewig die entflohn!  
*La voix de l'Oreade.* C'est en vain que tu l'appelle! L'ingrat s'est ravi pour jamais; il fuit!  
 (Sinter den Felsen.)  
 (Derrière les rochers.)  
 Ariadne. Entfloh? Entfloh? Welche Stimme! Wie?  
*Ariadne.* Il me fuit? Il me fuit? Quelle voix se fait entendre! Qui?

**System 3:**  
 Die Stimme der Oreade. Ich, Nympe diese Höhen, hab ihn im Sturme die entflohn leben. Er fürchtet das Licht, dein bittend Angeflöh, dein weinend Auge, nur den Sturm der Wogen nicht.  
*La voix de l'Oreade.* Je suis une Nymphe de ces rochers; je l'ai vu s'embarquer pendant l'orage. Il affronte le courroux des flots, ne craignant que la lumière du jour, tes larmes, tes gémissements.  
 (Sie sinkt zur Erde.)  
 (Elle tombe évanouie.)  
 Adagio.  
 Ariadne. Oötter!  
*Ariadne.*  
 Grands Dieux!

**System 4:**  
 Verlassen? Verlassen? Hier, allein? Nur dies fern Seelen? Hier, am Meer?  
*Délaissée?* abandonnée? me voilà donc seule ici? sur ces rochers? entourée d'unas mer orageuse?  
 Oötter! Oötter! Und Ehehus? Er? Kann Ehehus mich verlass sein?  
*Dieux! Dieux! quoi Theise? Lui? Theise peut-il m'abandonner?*  
 Oerchte Oötter! Er? — Justes Dieux! Lui? —

Dieses Prinzip von minutiös aufeinander abgestimmten reduzierten, plötzlich abbrechenden musikalischen Gesten und deklamiertem Text setzte einen komplett neuen ästhetischen Anspruch

voraus, welcher nicht nur auf kompositorischer, sondern besonders auf dramaturgischer Ebene den Maßstab des Musiktheaters um einiges höher legte als bisher. Die Spannweite des subjektiven Gefühlsausdrucks umfasste zudem neben dem »Schönen und Erhabenen« nun auch das »Schreckliche und Grauerregende« als der ästhetischen Gestaltung angemessenem Parameter – ganz im Sinne der nur wenige Jahre zuvor von Gotthold Ephraim Lessing verfassten *Hamburgischen Dramaturgie*, welche sich auf Aristoteles berief und das »Mitleiden« des Publikums als wesentlichste Wirkung eines Theaterstücks auf den Zuschauer deklarierte. Ariadnes Sturz in den Tod ist ein prägnanter Ausdruck dieses Topos:

\* (Die Reprise wird bis auf das letzte Wort wiederholt, wo Ariadne ins Meer stürzt.)  
 (\* Cette reprise est répétée, jusqu'à ce que Ariadne se précipite dans la mer.)



Innerhalb Europas war Bendas und Brandes' *Ariadne* jedoch nicht der erste Entwurf dieser Theatergattung gewesen. Bereits 1762 hatte Jean Jacques Rousseau bei der Arbeit an seinem Bühnenwerk *Pygmalion* an eine ähnliche Art der Vertonung gedacht und gesprochene Szenen mit musikalischen Intermezzi abwechseln lassen. Wie genau Benda damit vertraut war, ist unklar. Die Kenntnis erscheint immerhin möglich, wenn man um das große Interesse des Gothaer Hofes an der französischen, in erster Linie der Pariser Kultur weiß. Brandes jedenfalls hatte von Rousseaus Experiment gehört und benannte es im Vorwort einer späteren Ausgabe seines Librettos als einen Vorläufer des eigenen Textes.

Die Uraufführung der *Ariadne* fand in Gotha unter Beteiligung der gesamten Hofkapelle statt und wurde sowohl für die (ungewöhnlicherweise) weibliche Hauptdarstellerin als auch für Benda ein triumphaler Erfolg. Bei Schwickert in Leipzig erschien das Werk im Druck, nach einigen

Jahren »zum Gebrauche gesellschaftlicher Theater« auch in einer Bearbeitung mit solistischer Streichquartettbegleitung und bezeichnenderweise mit alternativer französischer Textfassung (Abbildung; in den Bestandskatalogen von Breitkopf wurde mehrere Jahre vorher bereits die Partitur und ein Klavierauszug angezeigt. *Ariadne auf Naxos* konnte damit überall studiert und aufgeführt werden. Bedenkt man, in welchem Ausmaß das Werk bisherige Normen des deutschen Musiktheaters sprengte, ist dies keinesfalls als selbstverständlich anzusehen. Die Kritik fiel dennoch weitgehend positiv aus. So beurteilte Johann Nikolaus Forkel die neuartige Symbiose von Musik und Dialog im



Gegensatz zum bisher Gewohnten als weitaus »begreiflicher und faßlicher«, während im *Gothaer Theaterjournal* gar von »Bewunderung und Ehrfurcht« für Bendas und Brandes' Melodram die Rede war. Ähnlich euphorisch gab sich der *Musikalische Almanach auf das Jahr 1772*: »Eine so echt genialische Musik war in den Mauern unserer deutschen Schauspielhäuser noch nicht erschollen. Wem ist nicht beim Anhören der Ariadne Furcht und Freude, Leben und Entsetzen

angekommen? Herr Benda brachte uns die neue Kunst des Melodramas, worinnen nicht gesungen wird, wo aber das Orchester gleichsam beständig den Pinsel in der Hand hält, diejenigen Empfindungen auszumalen, welche die Deklamation des Akteurs beseelen.«

Dass selbst eine schöpferische Koryphäe wie Wolfgang Amadé Mozart mehrmals seine Bewunderung für die neuartigen Kompositionstechniken Bendas aussprach, lässt erkennen, welchen Eindruck die Neuerungen hinterlassen hatten. In einem Brief vom 12. November 1778 schreibt er: »In der That, mich hat noch niemals etwas so surprenirt! Denn ich bildete mir immer ein, so was würde keinen Effect machen«, er habe die *Ariadne* jedoch »mit dem größten Vergnügen aufführen gesehen«.

Weit über die Grenzen Deutschlands hinaus erwies sich die Adaption als attraktiv – so sehr, dass die bereits genannten Fassungen mit geringerer Instrumentierung für den »Gebrauch gesellschaftlicher Theater« eingerichtet wurden und es in den Folgejahren eine Reihe weiterer Melodram-Neukompositionen gab. Teilweise versuchte man, die Melodramtechnik in Opern umzusetzen, um den statischen, wenig dramatischen Charakter der Arie aufzulockern (z. B. bei Mozart und Carl Maria von Weber). Ariadnes Tod erwies sich für das Musiktheater um 1800 also als ein temporärer Neuanfang...

FELICITAS FREIECK

### **Johann Christian Brandes, Georg Anton Benda und *Ariadne auf Naxos***

Die Geschichte des griechischen Mythos von Theseus und Ariadne, der Tochter des kretischen Königs Minos, faszinierte schon lange vor Bendas Melodram Künstler aller Sparten. Ariadnes Schicksal bildete die Vorlage vieler bekannter Werke und inspirierte so bekannte Maler wie Tizian, Peter Paul Rubens und viele andere. Aber nicht nur die Malerei und die Bildhauerkunst griffen den Stoff auf. Auch in der Musik erwachte die Geschichte immer wieder zum Leben, so zum Beispiel in Claudio Monteverdis *L'Arianna* von 1608 oder in Georg Friedrich Händels *Ariadna* von 1733.

Die griechische Mythologie überliefert mehrere Versionen der Geschichte und lässt das Ende des Mythos teilweise unerklärt – weshalb Theseus Ariadne auf Naxos zurücklässt, bleibt letztlich im Dunkeln. Bendas Librettist Johann Christian Brandes wählte gerade diese finalen Momente der Handlung für sein Textbuch aus, das auf einer ursprünglich für Weimar geschriebenen Kantate beruhte. In der Vorrede seiner *Sämtlichen dramatischen Schriften* (Hamburg 1790, neu hrsg. als *Meine Lebensgeschichte* von Willibald Franke, München 1923) schrieb er zur Entstehung des Textes selbst:

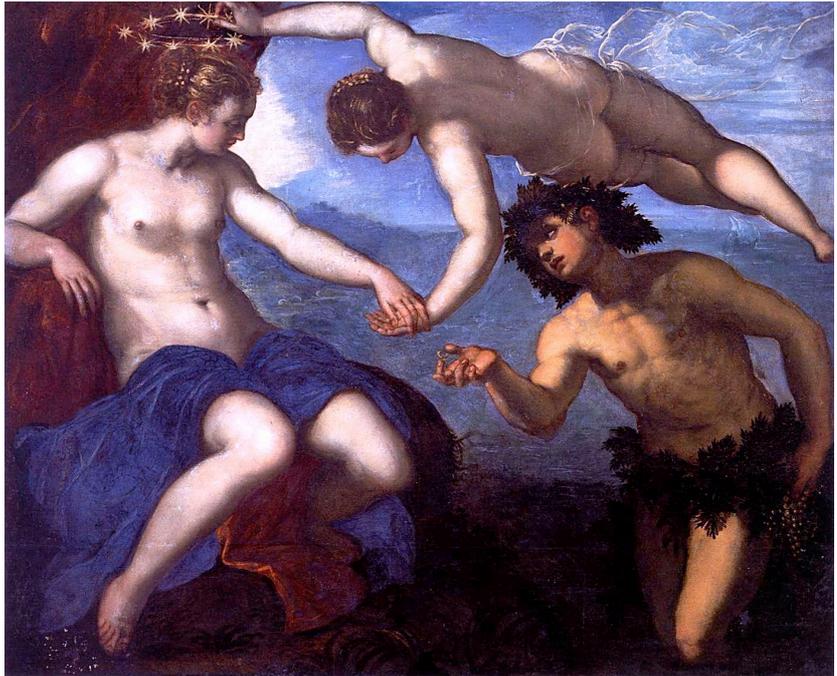
»Um [...] meiner Gattinn, welche sich durch natürliche Talente und Studium in ihrer Kunst zu dem Range einer beyfallswürdigen Schauspielerinn emporgeschwungen hatte, Gelegenheit zu geben, sich in einer ihren Kräften angemessenen glänzenden Rolle zeigen zu können, schrieb ich das Duodrama ›Ariadne auf Naxos‹, nach dem Inhalte der bekannten Cantate gleichen Namens, von unserm vortrefflichen Dichter Herrn von Gerstenberg [...]. Durch den schmeichelhaften Beyfall, womit die verwittwete Herzogin von Weimar dieß kleine Schauspiel beehrte, ermuntert, gab ich es Schweitzern [Anton Schweitzer] zur Composition. Er arbeitete daran mit Fleiß und Glück, und hatte bereits einige Proben dieses musikalischen Fragments in Gegenwart verschiedener Musikkenner mit dem größten Beyfall aufgeführt, als der unglückliche Schloßbrand in Weimar dem dortigen Schauspiel ein Ende machte, und zugleich eine gänzliche Störung aller Kunstgeschäfte verursachte. Schweitzers musikalisches Meisterwerk blieb unvollendet.«

Weiter berichtet Brandes, Schweitzer habe die ursprünglich für *Ariadne* geschriebene Musik dann 1773 in seiner *Alceste* verwendet. Gleich nach Brandes' Ankunft in Gotha habe Georg Anton Benda das noch immer unkomponierte Libretto gelesen »und empfahl das Stück der Durchl. Herzoginn und der weiland Durchl. Prinzessinn Luise. Beyde erhabne Kennerinnen beehrten den Text mit den schmeichelhaftesten Lobsprüchen und wünschten es baldmöglichst mit Musikbegleitung auf der Bühne vorgestellt zu sehn.« Da Schweitzer gerade anderweitig

beschäftigt war, »wurde an dessen Stelle Benda aufgefordert, die Composition dieses Duodrama zu übernehmen. Der Durchlauchtige Herzog gab selbst die Idee zu der Kleidung Ariadnens nach altgriechischem Geschmack an; die Dekoration zur Vorstellung wurde zweckmäßig geordnet; in einigen Wochen hatte auch Benda die Composition vollendet, und so wurde diese neue Erscheinung im Januar 1775 in Gotha zum erstenmale, in Gegenwart des ganzen Hofes, auf dem Hoftheater vorgestellt, und mit dem größten Beyfall aufgenommen.«

Brandes' Libretto schildert nicht so sehr die äußere Handlung der Geschichte von der verlassenen Ariadne, sondern lässt das Publikum das innere Drama des Liebespaares erleben. Ausgedrückt werden die Gedanken und Gefühle des Theseus, der, um sie zu beschützen, Ariadne gerade trotz seiner Liebe zu ihr verlassen muss, und die der wehrlosen Ariadne, die im Traum schon eine schlechte Vorahnung des

Geschehens erhält. Damit bietet das Libretto eine Deutung der Motivation Theseus' an, die im Mythos offen bleibt. Brandes lässt sich hingegen nicht von der Version der Geschichte inspirieren, nach der Ariadne verlassen wird, damit sie Bacchus bzw. Dionysos heiraten könne – obwohl gerade diese Interpretation oft in der Bildenden Kunst zum Thema geworden war, beispielsweise in Jacopo Tintoretto's Gemälde *Bacchus und Ariadne* von 1576/78 (Abbildung). Im Vorbericht zum Libretto schreibt Brandes zu dieser neu gefundenen Begründung: »Diese,



größtentheils nach dem Diodor ausgezeichnete Fabel, ist in gegenwärtigem Duodrama dahin abgeändert, daß Theseus nicht den höchsten Grad von Undankbarkeit gegen Ariadnen äußert; er verläßt sie nicht so wohl aus Leichtsinne, als vielmehr ihr Leben gegen die Wuth der auf Naxos angelandeten Griechen in Sicherheit zu setzen.«

Trotz dieser Änderung entbehrt das Libretto nicht der Wirkung von schicksalhaften, himmlischen oder göttlichen Kräften. Somit wird die Erzählung nicht zum Märchen, sondern behält den Charakter des Mythos:

»THESEUS. Ariadne!

*Er will sie umarmen, fährt aber zurück.*

Welche Gewalt, welche unwiderstehbare Zauberkraft reißt mich zurück?

Will es das Schicksal?«

Indem Brandes auf den Ausdruck der Gefühle, des inneren Affektes der Personen, fokussiert, entwickelt er die antike Geschichte aus einem zeitgemäß empfindsamen Blickwinkel neu. Die Antike wird rezipiert, indem Brandes sie für die Ausdrucks- und Gefühlswelt seiner Zeit aktualisiert.

Die erste Aufführung von Bendas Musik zu Brandes' Melodram erfolgte am 27. Januar 1775 im Schlosstheater Gotha. Die Darsteller waren Brandes Frau Charlotte als Ariadne und Michael Boek als Theseus. Der Hof unterstützte das Vorhaben nach Kräften: Die Herzogin beförderte das Manuskript zum Druck, der Weimarer Maler Georg Melchior Kraus fertigte für Herzog Ernst Skizzen aus, Kostüme und Dekorationen wurden in der damaligen Vorstellung des altgriechischen Stils gestaltet. Nicht nur die Leistungen von Benda und Brandes wurden nach den Aufführungen

gelobt, auch die Schauspieler erhielten glänzende Kritiken. August Wilhelm Iffland hielt fest: »Dies war ein Tag des Ruhms für M<sup>me</sup> Brandes« (*Dramatische Werke*, Leipzig 1798, S. 104).

Die Häufigkeit der Aufführungen demonstriert den großen Erfolg von *Ariadne aus Naxos*. Allein in Gotha war *Ariadne* zwischen 1775 und 1779 17 Mal zum hören. Weitere 36 Vorstellungen kam in Berlin dazu, die so gut besucht waren, dass das Melodram in das größere Monbijoutheater verlegt werden musste, wo 49 zusätzliche Wiederholungen folgten. *Ariadne auf Naxos* wurde eine Inspiration für andere Komponisten und veränderte den Umgang mit der Konzeption von Rezitativen. Aber es wurde auch Kritik laut. In seinen *Sämtlichen Schriften* schilderte Brandes rückblickend die kontroverse ästhetische Debatte, die Benda und er mit *Ariadne auf Naxos* losgetreten hatten:

»Bey allem Beyfall, den dieß Stück, sogleich bey seiner ersten Erscheinung, erhielt, fand es auch strenge Tadler. Sie nannten einen mit Musik verwebten prosaischen Text, der nicht gesungen sondern gesprochen wurde, Unsinn – und sie hatten, wie ich weiter unten bemerken werde, gewissermaßen Recht. Andre behaupteten das Gegentheil, glaubten daß der Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften durch diese musikalischen Zwischensätze mehr Leben und Kraft gewänne. Man stritt und kämpfte, sprach und schrieb so lange für und wider die Sache, bis man endlich darin übereinkam, ein Melodrama wäre zwar Unsinn, aber ein sehenswürdiger anziehender Unsinn, der trotz aller Kritik auf der Bühne eine große Wirkung hervorbrächte [...].«

Diese »große Wirkung« wollte Brandes dann auch nicht für sich allein reklamieren, sondern war sich sowohl seiner Vorbilder als auch der essenziellen Rolle von Bendas Musik am Erfolg der *Ariadne* bewusst: »Den durch dieß Stück erworbenen Beyfall muß ich billig mit meinem alten Freunde Benda theilen; auch fordert die Wahrheit das Geständniß, daß ich mir nicht die Ehre der Erfindung dieser neuen Gattung von Dramen zueignen kann; diese gehört eigentlich dem berühmten Rousseau, der schon einige Zeit zuvor seinen Pygmalion, das erste Stück dieser Art, schrieb [...]. Nur bin ich der Erste unter den deutschen Dichtern, welcher es wagte, diese Gattung Schauspiele auf die vaterländische Bühne zu bringen.«

MICHAELA BIEGLEROVÁ

## Über die Deklamation im 18. Jahrhundert

Heutzutage wird in der deutschen Prosodie, also auch beim Vortag oder der Deklamation eines Textes, nicht mehr mit Längen und Kürzen der Silben gerechnet, sondern lediglich mit betonten und unbetonten Silben. Deutsch wird als eine Sprache aufgefasst, in der nur das akzentuierende Prinzip gilt, nicht das quantifizierende wie im Altgriechischen und Lateinischen. Im 18. Jahrhundert dachte man anders darüber. Man hat beide Prinzipien im Deutschen klar empfunden und bewusst gelten lassen und in einem speziellen Wissensgebiet, der Metrik, Regeln dazu zusammengestellt. Man wollte verstehen, welche Silben beim Sprechen (eher) lang und welche (eher) kurz seien und welche Verhältnisse zwischen der Dauer und dem Ton einer Silbe wirkten (Betonung oder Tonlosigkeit). Dies alles hatte zum Ziel, bei der Deklamation »Wohlklang und gefällige Bewegung« zu befördern, »der Schönheit wegen, für sich und durchaus«.<sup>1</sup> Man suchte in dem »Gewühl von Wortfüßen [...] die höchste, in ihnen mögliche Mannigfaltigkeit«.<sup>2</sup> Friedrich Gottlieb Klopstock meinte dazu: »Sylbenmaß ist Mitausdruck durch Bewegung«.<sup>3</sup> Die Bewegung der Wortfüße im

---

<sup>1</sup> Johann Heinrich Voß, *Zeitmessung der deutschen Sprache* [Königsberg 1802], hrsg. von Abraham Voß, Königsberg 1831, S. 3 und S. 109.

<sup>2</sup> Ebd., S. 108.

<sup>3</sup> Friedrich Gottlieb Klopstock, *Grammatische Gespräche* [Altona 1794], in: *Klopstock's sämtliche Werke*, Bd. 9, Leipzig: Göschen 1857, S. 93.

rhythmischen Vortrag war seiner Meinung nach nicht nur ästhetisch wichtig, sondern auch ein direktes Hilfsmittel zum Ausdruck und Verständnis des Textinhaltes.

Auch heute kann man diese Wortfüße wieder finden und bewusst ausnutzen, sogar in der Prosa, vielmehr noch in der rhythmischen, »erhabenen« Sprache wie in diesem Melodram von Brandes und Benda. Somit lassen sich bei der Deklamation Abwechslung, größere Kontraste, Bewegung, ein klares Verständnis und eine engere Beziehung zur Musik gewinnen.

Ich selbst habe mich mit dieser Materie seit zirka 15 Jahren in verschiedenen Sprachen und auch mit Bezug auf das gesungene Rezitativ oder auf gesprochene Dialoge in Singspielen beschäftigt. So habe mich gefreut, als ich gebeten wurde, an der HMT Leipzig einen Kurs dazu zu leiten. Das Seminar *Die Kunst der Deklamation im 18. Jahrhundert anhand des Melodrams »Ariadne auf Naxos«*, das am 18. März 2013 stattfand und das mir Gelegenheit gab, einige Stunden mit den beiden Sängern zu arbeiten, die bei der heutigen Veranstaltung deklamieren werden, war ein erster Schritt in der Richtung, die Schönheit des Deklamierens wieder zu beleben.

Goethe hat einmal vom »deklamatorischen Halbgesang« gesprochen.<sup>4</sup> In der Tat wird die Stimme dabei mit einem größeren Tonumfang angewandt als beim Reden. Rhythmisch ergeben sich deutliche Unterschiede in der Dauer der wichtigen und unwichtigen Silben, durch welche dann sozusagen rhythmische Zellen entstehen, Klopstocks »Wortfüße«. Das alles mag für heutige Ohren zunächst einmal »künstlich« klingen. Aber wenn man sich dafür öffnet, kann einem gerade im Kontext eines Melodrams die zurückgefundene Schönheit und Würde sowie die größere Einheit der Sprache mit der Musik nicht entgehen.

MARIE KUIJKEN

---

<sup>4</sup> Zitiert nach Emil Palleske, *Die Kunst des Vortrags*, Stuttgart 1880, S. 129.

Johann Christian Brandes  
1735–1799

***Ariadne auf Naxos. Ein Duodrama mit Musick***

Personen: Ariadne / Theseus / Eine Oreade / Einige Griechen.  
Die Scene ist auf Naxus.

**Vorbericht.**

Minos König in Creta, belagerte Athen zu einer Zeit, da eine außerordentliche Hitze ganz Griechenland verwüstete. Die bedrängten Athenienser fragten zu verschiedenen mahlen das Orakel wegen ihrer Befreyung um Rath; endlich erhielten sie zur Antwort, daß die Götter nicht eher ihr Unglück endigen würden, als bis sie dem Könige von Creta eine völlige Genugthuung gegeben hätten. Sie folgten diesem Wink, baten um Friede und Minos schenkte ihnen denselben, unter der Bedingung, ihm alle sieben Jahre sieben atheniensische Jünglinge und eben so viel Jungfrauen zum Geschenk zu überschicken. Drey mal hatten die Athenienser bereits diesen schimpflichen Tribut abgetragen, als Theseus, ein Sohn des Aegeus, Königs von Athen, welcher bisher bey seinem Großvater Pitheus in Trözen erzogen worden war, nach verschiedenen glücklich ausgeführten Abentheuern, zu Athen anlangte, seine Feinde überwand und nach erhaltener Erlaubniß von seinem Vater, nebst andern durchs Loos gezogenen Unglücklichen, die Reise nach Creta unternahm. Er wurde gleich seinen Vorgängern, vom Minos in das Labyrinth des Dädalus gesperrt, um mit dem Minotaurus, einem fürchterlichen Ungeheuer, zu kämpfen. Allein Ariadne, die Tochter des Minos, welche den Theseus bey dem ersten Anblicke lieb gewann, unterrichtete ihn zuvor und gab ihm einen Knäul Zwirn, den er am Eingange des Labyrinths befestigte und wodurch er, nachdem er durch seine Tapferkeit den Minotaurus überwunden hatte, den Ausgang fand. Die zu zärtliche Ariadne, welche durch diese große That noch stärker entzündet wurde, entschloß sich, Aeltern und Vaterland zu verlassen und ihrem Geliebten zu folgen. Theseus schiffte sich also mit ihr aufs schleunigste ein, verließ Creta und landete ein'ge Zeit darauf auf der Insul Naxos oder Dia. Hier entschloß er sich nach einem Aufenthalte von wenigen Tagen, zu der schändlichen That, seine Wohlthäterin heimlich zu verlassen und mit seinen übrigen Gefährten nach seinem Vaterlande zurück zu kehren.

Diese, größtentheils nach dem Diodor ausgezeichnete Fabel, ist in gegenwärtigem Duodrama dahin abgeändert, daß Theseus nicht den höchsten Grad von Undankbarkeit gegen Ariadnen äußert; er verläßt sie nicht so wohl aus Leichtsinne, als vielmehr ihr Leben gegen die Wuth der auf Naxos angelandeten Griechen in Sicherheit zu setzen.

Die bekannte Cantate des Herrn von Gerstenberg,<sup>5</sup> *Ariadne auf Naxos*, ist zur Grundlage dieses Duodrama genommen und vieles daraus wörtlich beybehalten worden. Der Ausdruck so mannigfaltiger Leidenschaften, die vortreflichen Gemählde dieses Dichters sind Ursache, daß der Verfasser es gewagt hat, jene so wohl klingende Poesie in Prosa aufzulösen, sie mittelst einiger Veränderungen auch für die Bühne brauchbar zu machen und zugleich durch diesen Weg einem unsrer besten Meister in der Musik<sup>6</sup> Gelegenheit zu geben, an einem so reichhaltigen Stoffe sein großes Talent zu zeigen.

Der Umstand, daß dieß Duodrama zur Musikbegleitung geschrieben ist, wird dem Leser leicht die Ursache der öftern Absätze im Text erklären. Gotha, den 3. Januar 1775.

---

[<sup>5</sup> Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: *Ariadne auf Naxos*, 1767.]

<sup>6</sup> Der Herzogl. Sächß. Gothaische Capelldirector Benda.

## Erster Auftritt.

*Der Eingang der Bühne stellt ein Thal vor, auf beyden Seiten erblickt man hohe und rauhe Felsen, die von der See umschlossen sind. Ariadne schläft auf der Anhöhe eines Felsens, ein anderer höherer Felsen ragt über ihrem Lager hervor und dient ihr zum Schutz gegen die ungestüme Witterung. Theseus kömmt von einem entgegen stehenden Felsen herab.*

**THESEUS.** Noch einmal will ich sie sehn; zum letztenmale!

*Er steigt den Felsen hinan auf welchem Ariadne schläft, nähert sich ihr und betrachtet sie ein'ge Augenblicke voll Unruhe.*

So sanft schläfst Du, Ariadne? Ahndest nicht, daß dieß dein letzter sanfter Schlaf ist?  
Du glaubst Dich noch in meinen Armen –  
Drückst mich noch an Deinen Busen –  
Gutes, treues, liebevolles Geschöpf!  
Und ich wag es?  
Darf ich ihn denken den Gedanken?  
Ich wag es, dich zu verlassen?  
Schutzgöttin meines Lebens! Meine Wohlthäterin, meine Geliebte, meine Gattin!  
Ha Bösewicht! Zeugte je die Hölle ein so abscheuliches Ungeheuer?  
Sie entriß mich der Rache des Minos –  
Rettete mich aus dem Labyrinth –  
Gab mir den Minotaurus in die Hände. –  
Verließ Aeltern, Freunde, Vaterland –  
Um mir in eine Wüste zu folgen!  
Und ich sollte sie verlassen?  
Ariadnen verlassen?  
Sie der schrecklichsten Verzweiflung, dem Hunger, den reissenden Thieren des Waldes Preis geben?  
Nein Theseus! Nein Athenienser, so weit geht Eure Grausamkeit nicht!  
Ich habe mein Vaterland von dem schimpflichen Tribut befreyt; die Pflichten des Bürgers erfüllt!  
Auch die Liebe hat ihre Pflichten! sie sind mir nicht minder heilig!  
Ihr Busen steigt empor –  
Sie seufzt!

*Man bemerkt, das Ariadne von einem schrecklichen Traume beunruhiget wird.*

**ARIADNE schlafend.** Theseus! Ach Theseus!

**THESEUS.** Sie ruft mich. –  
Auch im Traume –

**ARIADNE.** Hilf! Rette, rette deine Ariadne!

**THESEUS.** Deine Ariadne?

**ARIADNE.** Verlassen? Mich verlassen?

**THESEUS.** Verlassen? Welcher Gott verräth Dir Dein Geschick, Unglückliche!

**ARIADNE.** Er flieht? – Barbar! Ach!

**THESEUS.** Ariadne!

*Er will sie umarmen, fährt aber zurück.*

Welche Gewalt, welche unwiderstehbare Zauberkraft reißt mich zurück?  
Will es das Schicksal?

*Man hört den Schall ein'ger kriegerischer Instrumente.*

Man ruft! die Schiffe sind zur Abfahrt bereit! Götter!  
Allmächt'ge Gottheit! Wozu entschlüß ich mich?

*Man hört die Instrumente noch einmal.*

Noch einmal! Grausame!  
Welcher feindsel'ge Dämon führte euch auf Naxos?  
Welche Furie entdeckte euch unsern Aufenthalt?  
Dieser von den Ungeheuern des Meers belagerte Felsen, dieser von  
Löwen bewohnte Wald, war für unsre Liebe ein Elysium!

*Nach ein'ger Ueberlegung, in der er einen heftigen Kampf zu erkennen giebt.*

Aller Widerstand ist vergebens! Man wird mich mit Gewalt aus ihren  
Armen reißen!  
Ha Schande! Theseus! Der Liebling, der Stolz Athens, der Befreyer  
seines Vaterlandes, der Ueberwinder des Minotaurus seufzt zu den  
Füssen eines Weibes!  
Fort Mitleid! Liebe! Fort!  
Ermanne Dich, verzärtelter Jüngling!  
Zerreiß diese Dich entehrende Bande!  
Sey wieder Theseus!  
Ich folg' Euch Ihr Griechen! Ich folge dem Rufe der Ehre, des  
unerbittlichen Schicksals; ich opfr' euch meine Ruhe, mein Leben!

*Er blickt voll Gefühl auf Ariadnen.*

Fluche mir nicht, Liebenswüdr'ge! Fluche mir nicht! Ich muß! Ich muß!  
Reue, Angst, Gewissensbisse sind Deine Rächer! Sie werden mir überall  
folgen!  
Ich fühls! Diese in dem Innersten meines Herzens lodernde Flamme  
wird umsonst unterdrückt; sie ist unauslöschlich!

*Man hört von neuem den Schall der Instrumente.*

Ach! Noch einmal! Götter!  
Sie kommen selbst! Ich sehe sie, die Unerbittlichen!  
Sie winken! Sie drohen! Ha! Noch ein Augenblick und Ariadne wird  
ihrer Wuth geopfert!  
Ariadne? Meine Ariadne?  
Nein! Nein! Ich eile, ihr Leben zu erhalten!  
Götter! Erbarmt Euch! Sendet ihr einen Erretter!  
Sie bewegt sich –  
Fort! Ehe sie erwacht! Ihr Flehn möchte mich erweichen! Fort, Sohn  
des Unglücks!

*Es erscheinen auf dem gegenüberstehenden Felsen ein'ge Griechen, er eilt ihnen schnell  
entgegen.*

Zurück, Ihr Griechen! Zurück! Ihr Leben sey euch heilig! Sie rettete das  
meinige; die Götter bestimmen ihr Geschick! Ich folg' Euch!

*Er wirft, indem er sich bereits auf der Anhöhe des andern Felsens befindet, noch einen Blick voll  
Wehmuth und Zärtlichkeit nach Ariadnen.*

Ariadne! Ariadne!

*Er geht mit den Griechen ab.*

### **Zweyter Auftritt.**

**ARIADNE** *durch den  
letzten Ausruf des  
Theseus aus dem  
Schlaf erweckt.*

Theseus! Riefst du nicht mein Theseus? Nanntest Du nicht meinen  
Namen?  
Nein, es war ein Traum! Der schöne Morgen hat mir ihn entführt.  
Sey mir gegrüßt, herrliches Morgenroth!  
Noch nie sah ich es so schön, so glühend!  
Jetzt steigt die Sonne herauf; mit welcher Pracht!  
Seit den drey glücklichen Tagen auf Naxos' Höhen überraschte sie mich  
in deinen Armen, mein Theseus! Nur heute bist du ihr zuvor  
gekommen!  
Sie erröthet nicht umsonst, die Verrätherin unsrer Freuden!  
Wie durch ihren Anblick sich diese Wildniß erheitert!  
Ohne dich, Geliebter! Welch ein schauervoller Aufenthalt!  
Hier glänzt kein stiller Sommertag, wie in den königlichen Gärten  
meines Vaters, hier blühen keine Rosensträucher, unter deren Schatten  
uns die Liebe verbarg; kein Zephir spielt mit unsern Locken, keine  
Sängerin der Nacht weckt uns zu neuen Freuden!  
Alles ist hier wild, fürchterlich!  
Das Meer tobt gegen diesen Felsen, will ihn verdrängen!

*Blickt über sich.*

Schröklich beugt sich der Felsen, droht einzustürzen!  
Der Löwe brüllt!  
Ach Theseus! Theseus! komm; ich bin erwacht!  
Wo bist du?  
Du jagst im fernen Thale nach Löwen und Tyger und verläßt Deine  
Ariadne, die für Dein Leben zittert!  
Komm! Sie ist erwacht; komm in meine Arme!  
Wie hab ich ihn diese Nacht beweint!  
Noch nie hatt ich einen so schrecklichen Traum!  
Er wollte mich verlassen; umsonst streckt' ich die Hände nach ihm aus,  
rief ihn umsonst, sucht ihn umsonst auf dieser Höhe!  
Himmel! Wenn sein Muth ihn zu weit verleitete!  
Nicht der Minotaurus allein war seinem theuren Leben furchtbar; es  
giebt mehr Schröcken der Natur!  
Reissende Thiere können ihn anfallen! Schlangen ihn umwinden!  
Wer, Götter! Wer rettet ihn?  
Ach Theseus, komm! Sieh meine Thränen! Deine Ariadne weint um  
dich!  
Du weißt, wie zärtlich ich dich liebe; kennst mein weibliches, zur Furcht  
geneigtes Herz und kannst mich so ängstigen?  
Er kömmt nicht!  
Er hört mich nicht!

*Sie ruft laut.*

Theseus! Theseus! Er antwortet nicht! Welch Schröcken ergreift mich!  
Wie schlägt mein Herz!

*Sie ruft.*

Theseus!  
Welch ein fürchterlicher Wiederhall!  
Was bedeutet das Brausen im Walde?  
Gewitterwolken steigen auf – Der Sturm ist nicht ferne! Und Theseus  
kömmt noch nicht?

*Sie eilt voll Angst vom Felsen hinab und ruft, indem sie den Theseus allenthalben sucht.*

Theseus! Mein Geliebter! Wo bist Du? Wo find ich Dich?

**DIE STIMME DER  
OREADE.**

»Zu weit entfernt das Meer den Frevler schon!  
Er ist auf ewig Dir entflohn! – «

**ARIADNE.**

Entflohn! Entflohn? Welche Stimme? Wer? –

**OREADE.**

»Ich, Nympfe dieser Höhen,  
Hab ihn im Sturme Dir entfliehen sehn.  
Er fürchtete das Licht,  
Dein bittend Angesicht,  
Dein weinend Auge, nur den Sturm der Wogen nicht.«

**ARIADNE.**

Ihr Götter!

*Sie sinkt zur Erde.*

Verlassen! Verlassen? Hier allein? Auf diesem Felsen? Hier am Meer?  
Götter! Götter! Und Theseus! Er! kann Theseus mich verlassen?  
Gerechte Götter! Er?

*Sie fährt plötzlich auf, indem sie auf der hohen See ein Schiff erblickt, das schnell vorüber eilt.*

Ha! Was erblick ich? Wer rettet mich? Ein Schiff am Horizont! Es fliegt!  
Ah Verräther! Mein Unglück ist gewiß!

*Sie sinkt von neuem zur Erde.*

Mich so zu hintergehen! Mich, die ihn unaussprechlich liebte, ihr Leben für das seinige wagte, mit Freuden hingegeben hätte!  
Ach Theseus! Theseus! Theseus! Du kannst mich verlassen? Mich, die Dich den ausgestreckten Klauen des Ungeheuers entriß, Dich voll wahrer Zärtlichkeit aus dem Labyrinth des Dädalus befreyte, mich kannst Du verlassen?  
Weh mir! Weh mir! Warum muß ich ihn sehn?  
Als er nach Creta kam, Alcidents Freund, so tapfer, so vollkommen! Sein Angesicht so männlich schön! Sein Haar so lockicht! Solch ein edler Stolz in seinen Blicken, solche stille Grösse, selbst bey der äussersten Gefahr! Wer hätt' ihm widerstanden?  
Wie hob sich diese Brust! Wie wallte sie, wie bebte sie, von Lieb und Mitleid!  
Nun bezwang ich mich nicht mehr; floh seinen Armen zu, schlang mich um seinen Hals und weinte!  
»Staunst Du, Theseus? Mitleid, Liebe führen mich her!  
Fleuch und rette mir Dein Leben!  
Fleuch, Geliebter!  
Sieh hier den Ausgang! Der Minotaurus fällt von Deiner Hand!  
Die Liebe hilft Dir siegen!«  
Und er erschlug das Ungeheuer!  
Nahm mich in seinen Arm und floh!  
Wohin? Ach! In diese Wüste!  
Hier bin ich nun – verlassen! Auf ewig verlassen!  
Götter! Gerechte, beleidigte Götter! Ihr könnt diesen Frevel dulden? Ihr hörtet seine Schwüre, wißt seinen Meyneid, sein Verbrechen und bestraft ihn nicht?  
Warum trifft mich, nicht ihn der Donner Eurer Rache?  
Warum verfolgt Ihr mich?  
Ach! Nicht diese langsame Todesangst! Nicht diesen unaufhörlichen Tod! Endigt meine Qualen! Vernichtet mich! Zerschmettert mich durch Eure Blitze!  
Ha! Ist dieß nicht das Ufer des Cocht? Dieß Meer der Phlegeton? Der Abgrund dort, die Höhle der Furien?  
Horch! Welch Geheul!  
Sie sinds! Sie sinds! Und Theseus unter ihnen!  
Kommt! Schleudert ihn her, daß mein Auge sich an seiner Marter weide!  
Umschlingt mit Eurem Schlangenhaar sein Herz, sein treuloses Herz!  
Durchbort, zerreißt es!  
Ha! Jezt fallen sie ihn an!  
Der Abgrund öffnet sich! Die Flamme steigt empor!  
Hinab mit ihm! Hinab!  
Halt! Halt ein! Ach! Ich lieb' ihn noch!  
Schröckliche Phantasie! Wie sie mein Gehirn zerwühlt!  
Fort! Entsetzliches Gesicht! Fort von mir!  
Wo bin ich? Leb' ich noch? Ists möglich? Ariadne hier? Auf Naxos? Ohne Theseus?  
Hier – Ariadne? Sie, die Lust und Hofnung eines Königreichs! Die Tochter Minos'! Eines Gottes Enkelin – muß hier, in ihres Lebens Morgenröthe, die Hände ringend und verlassen, auf diesen Felsen irren? Ein Spott der Götter, ein Raub der Thiere seyn?

*Kniend.*

Kennst du mich nicht mehr? Deine undankbare, Deine pflichtvergessene, Deine reuige Tochter?  
Vergieb ihr! Es ist so edel, so göttlich zu verzeyhen! Vergieb ihr! Er ist erfüllt dein Fluch! Nimm ihn zurück! Seegne mich und laß mich sterben!

**OREADE.** »Er kömmt! Er kömmt Dein Rächer, Dein Erretter!  
Er eilt herab im Donnerwetter,  
Dich schleunig zu befreyn.  
Allein, der Götter Zorn zu stillen,  
Mußt Du dein Schicksal ganz erfüllen,  
Mußt Du Neptunens Opfer seyn.«

**ARIADNE.** Wie? Für mich ein Rächer? Ein Erretter?  
Täuschest Du mich, Göttin dieser Felsen?  
Ha! Ich verstehe deinen Wink! Der Retter, den Du mir ankündigst, ist der Tod, der Tod in den Wellen!

*Man hört den Donner rollen und den aussteigenden Sturmwind brausen; die Luft verdunkelt sich und endlich erfolgt eine völlige Finsterniß, die nur dann und wann durch einen Blitz zertheilt wird.*

Aber Götter! Welch ein Aufruhr in der Natur? Die Sonne verbirgt sich!  
Am frühen Morgen Nacht? So plötzlich!  
Wie schwarz und fürchterlich das Meer!  
Es blitzt!  
Noch einmal!  
Der Donner hallt vom Felsen wieder!  
Wer steht mir bey?  
Hinauf, hinauf zum Sitz der Oreade!

*Sie steigt den Felsen hinan.*

Ach! Oefnet sich der Himmel?  
Schröcklich! Schröcklich!

*Kniend.*

Barmherz'ge Götter! Gnade! Gnade!

**OREADE.** »Sie stürzen, die Felsen! Sie bersten die Schlünde!  
Es donnert der Donner! Geschwinde geschwinde  
Vom Felsen, vom Felsen hinab!«

**ARIADNE.**

Wohin? Wohin entflieh ich?

Hier ist der Tod!

Neben mir – unter mir – über mir Tod!

Von allen Seiten verfolgt, von allen Mächten bestürmt! Wer rettet mich? Weh mir!

Der Blitz! Jetzt trifft er mich!

Der Sturm! – Er schleudert mich hinab!

Nicht dieß Ende, nicht diese Schmach, nicht dieß Grab in den Wellen hab' ich um Dich verdient, o Theseus! Deine Ariadne! Sie war einst glücklich!

*Hier fährt Ariadne unter einem schwachen Getöse der Musick fort.*

Meine Kräfte – der Sturm – unwiderstehlich! – Götter! – Vergebens! –  
Vergebens! – Hülfe! Hülfe! – Theseus! – Götter! Theseus! – Ach!

*Ein Blitz fährt auf sie zu; sie erschrickt und stürzt vom Felsen ins Meer.*