

Tradition und Überschreitungen

Carl Eberweins Vertonung von Johann Wolfgang von Goethes *Proserpina*

Lorraine Byrne Bodley

- 1 Johann Wolfgang von Goethe, »Brief an Carl Friedrich Zelter, den 23. November 1815«, in: Hans-Günter Ottenberg (Hg.), *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832* (Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* [Münchner Ausgabe] 20,1), München 1991, S. 202.
- 2 »Brief an Carl Friedrich Zelter, den 11. May 1820«, ebenda, S. 601.
- 3 »*Proserpina*. Melodram von Goethe. Musik von Eberwein, Weimar Mai 1815«, in: Johann Wolfgang von Goethe, *Aufsätze zu Schauspielkunst und Musik* (Berliner Ausgabe 17), Berlin und Weimar 1970, S. 139f.
- 4 [Text fehlt!]
- 5 Griechisch heißt der Name »Persephone«; da aber Goethe römische Quellen und römische Namen benutzte, wird auch in diesem Artikel der römische Name »Proserpina« vorgezogen.
- 6 Ort des griechischen Mythos ist der Berg Nysa. In Goethes *Proserpina* findet man zwar keine unmittelbaren Hinweise auf die sizilianische Landschaft, aber Goethes Vertrautheit mit Ovids *Metamorphosen* und seine Überzeugung, dass Sizilien das ideale Landschaftsbild für Poussins Gemälde abgab, legen nahe, dass der sizilianische Lago Pergusa als der von Goethe gewählte Ort für Goethes Drama zu verstehen ist.
- 7 Bei Ovid sind Cyane und Arethusa (die Najade des Flussgottes Alpheus) die beiden Nymphen, die Proserphine dienen. In der griechischen Mythologie sind Artemis und Athena Proserpinas wichtigste Begleiterinnen auf dem Nyseschen Flachland. In anderen Versionen erscheinen auch Ino und Iris.

Am 23. Januar 1815 schrieb Johann Wolfgang von Goethe an Carl Friedrich Zelter: »Proserpina von Eberwein, wie Du kennst, wird den 3. Februar gegeben. Wir haben diesem Werklein noch wunderlich eingeheizt, daß es als Luftballon steigen, und zuletzt noch als Feuerwerk zerplatzen kann [...]«. ¹ Das Bild eines Luftballons taucht in Goethes Diskussionen über Musik nochmals auf. Fünf Jahre später schrieb er wiederum an den befreundeten Komponisten: »Deine Kompositionen fühle ich sogleich mit meinen Liedern identisch, die Musik nimmt nun, wie ein einströmendes Gas, den Luftballon mit in die Höhe. Bei andern Komponisten muß ich erst aufmerken wie sie das Lied genommen, was sie daraus gemacht haben.« ² Die im Vergleich zum ersten Zitat auffällig zurückgenommene Rolle der Musik wird in einem Aufsatz, den Goethe nach der ersten Bühnen-Aufführung über *Proserpina* verfasste, mittels eines alternativen Bildes noch deutlicher: »Nunmehr ist es Zeit, der Musik zu gedenken, welche hier ganz eigentlich als der See anzusehen ist, worauf, jener künstlerisch geschmückte Nachen getragen wird, als die günstige Luft, welche die Segel gelind, aber genugsam erfüllt und der steuernden Schifferin bei allen Bewegungen nach jeder Richtung willig gehorcht.« ³ Goethe lobt weiterhin »die Mäßigkeit des Komponisten [...] welcher sich nicht selbst zu hören, sondern mit keuscher Sparsamkeit die Vorstellung zu fördern und zu tragen suchte.« ⁴ Carl Eberwein konnte Goethe bei der Vertonung der *Proserpina* also nicht besser dienen, als indem er dessen Absichten ausführte, so gut er es vermochte: Er sollte die musikalische Energie schaffen, die die Produktion tragen konnte.

Bevor aber im Folgenden die Zusammenarbeit der beiden Künstler untersucht werden soll, sind einige wesentliche Fragen an Goethes Text zu stellen, nämlich: Wer ist Proserpina ⁵ und welche Aspekte der menschlichen Erfahrung werden in dem Mythos ausgedrückt? Was war das Besondere der Auseinandersetzung Goethes mit dieser mythischen Erzählung? Und welche mögliche Bedeutung hat sie für das heutige Publikum?

I. Zur Vorgeschichte des Textes: Mythos – Bedeutung – Adaptionen

In der klassischen Mythologie ist Proserpina die Tochter von Ceres und Jupiter und wird als ein sehr reizendes junges Mädchen beschrieben. Das Schicksal nimmt seinen Lauf, als Venus ihren Sohn Amor ausschickt, Pluto mit seinem Liebespfeil zu treffen. Proserpina weilt in dieser Zeit in Sizilien an der Alpheus-Quelle ⁶; in einer idyllischen Szene spielt sie mit den Nymphen Cyane und Arethusa ⁷, ihren Begleiterinnen und Dienerinnen.

Sie ist gerade dabei, Blumen zu pflücken, als Pluto, Gott der Unterwelt, vom Ätna mit vier schwarzen Pferden erscheint und die Göttin entführt, um sie zu heiraten und das Leben mit ihr im Hades zu verbringen.

Nachdem Proserpina also in den Hades entführt wurde, versucht ihre Mutter Ceres, die Göttin der Erde, sie zu finden. Neun Tage und Nächte lang zieht sie durch ihr Erdenreich – schlaflos, innerlich gequält und verzweifelnd. Sie trägt Fackeln, um den nächtlichen Pfad zu beleuchten, aber alles umsonst. In der Cyane-Quelle, die aus den Trauertränen der Nymphen entstanden war, findet sie nur noch eine Schärpe, die ihre Tochter getragen hatte. Verzweifelt versengt Ceres die Erde und verflucht Sizilien. Daraufhin schickt der besorgte Jupiter seinem Bruder Pluto den Götterboten Merkur mit dem Befehl, Proserpina zu befreien. Pluto fügt sich, aber die Parzen willigen nicht in die vollkommene Befreiung Proserpinas ein. Bevor er ihr die Freiheit zurückgibt, zwingt Pluto Proserpina daher, sechs Granatapfelsamen zu essen, die sie – als Symbol eines süßen Gifts – an die Unterwelt binden: Denn indem sie die Samen kostet, begeht sie eine Sünde gegen das in der Unterwelt herrschende Fastengesetz, so dass es ihr nicht mehr möglich ist, ins Reich der Lebenden zurückzukehren. Nach dem römischen Mythos setzt sich Jupiter für sie ein und erreicht, dass sie ihr Leben zwischen den zwei Reichen teilen darf: Jedes Jahr verbringt sie sechs Monate im Hades und sechs Monate bei ihrer Mutter. Auf diese Weise erklärt sich aus dem Mythos die Entstehung der Frühlingszeit: Wenn Proserpina zu Ceres zurückkehrt, deckt diese die Erde mit Blumen als Zeichen des Willkommens, im Herbst aber, wenn Ceres die Farbe der Blätter als Abschiedsgeschenk für die in den Hades zurückkehrende Proserpina in ihre Lieblingsfarben braun und orange verwandelt, verliert die Natur all ihre lebendigen Farben.

Die Entführung der Proserpina aus Arkadien ist eine tief rührende Geschichte, die insbesondere auf Grund ihrer psychologischen Deutungsmöglichkeiten bis heute nichts an Aktualität eingebüßt hat. Die Heirat eines jungen Mädchens und die Trennung von ihrer Mutter werden als so schrecklich dargestellt, dass das Mädchen glaubt, dass es sterbe. Die Mutter ihrerseits empfindet die Abwesenheit der Tochter als endgültig und trauert, als hätte sie die Tochter für immer verloren. Obwohl die Geschichte fast immer aus der Perspektive der Tochter erzählt wird, stellt die Erzählung das Mündigwerden eines jungen Menschen in einer Weise dar, dass man sich, gleich welchen Alters und Geschlechts, in sie einfühlen kann. Kinder erkennen in der Geschichte das für sie Schrecklichste: die von einem Entführer erzwungene Trennung von der Mutter; Pubertierende können das Übergangsstadium betrachten, das sie selber gerade erleben; Erwachsene finden in dem Mythos die Darstellung von Verlust und Trauer, die sie aus dem eigenen Leben kennen. Männer wie Frauen finden in dem Mythos den Archetyp der ›liebenden und schrecklichen‹ Mutter. Konkret wird der Verlust dargestellt, der Kinder und Eltern erwartet: Der Verlust der Unschuld bei den Kindern und für die Eltern der Verlust des Kindes, das ihnen durch die Zeit genommen wird. Auf Grund ihrer emotionalen Intensität übersteigt die Proserpina-Geschichte ihre persönlichen Aspekte bei Weitem und ist in ihrer kulturellen Bedeutung auch

- 8 Siehe zum Beispiel Margot K. Louis, *Persephone Rises, 1860–1927. Mythography, Gender, and the Creation of a New Spirituality*, Surrey und Burlington 2007.
- 9 Elizabeth T. Hayes, *Images of Persephone: Feminist Readings in Western Literature*, Florida 1994, S. ix.
- 10 Barbara Walker, *The Women's Encyclopedia of Myths and Secrets*, San Francisco 1983, S. 786–787.
- 11 Peter Paul Rubens, *Raub der Proserpina* (1636–1638), Öl auf Leinwand (181 x 272 cm), Torre de la Parada, El Parado Madrid.
- 12 François Bouchers, *Die Entführung Proserpinas* (1767).
- 13 Gian Lorenzo Bernini, *Raub der Proserpina* (1621–1622), Marmorskulptur (295 cm), Galleria Borghese, Rom.
- 14 Rembrandt, *The Abduction of Proserpina* (1630), Öl auf Leinwand (83 x 78 cm), Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin.
- 15 *Hymn to Demeter*, englische Übersetzung von Andrew Lang, *The Homeric Hymns*, London 1899, S. 184. Der Terminus ›Homeric‹ bedeutet nicht, dass Homer hier als eigentlicher Autor zu verstehen wäre, sondern bezieht sich auf den Homerischen Stil, in dem das Gedicht geschrieben wurde.
- 16 Stephen Hinds, *The Metamorphosis of Persephone: Ovid and the Self-conscious Muse*, Cambridge 1987, S. 56.

in der Postmoderne immer wieder zum Gegenstand von Untersuchungen geworden.⁸ Wenn man den Proserpina-Mythos, ausgehend von seinen Anfängen in vorgeschichtlichen Zeiten über die frühesten schriftlichen Quellen und darüber hinaus verfolgt, so entdeckt man, dass er als Ausdruck einer faszinierenden religiösen, sozialen und kulturhistorischen Tradition zu verstehen ist. Er macht nicht nur wesentliche Veränderungen im Verhältnis zwischen Mensch und Natur sichtbar, auch verschiedene Formen gesellschaftlicher Macht werden darin im Laufe der Jahrtausende verhandelt.

Im frühen 19. Jahrhundert wurde das Interesse an mythischen Frauengestalten erneut belebt. Gründe hierfür waren der Wunsch, den christlichen Mythos in seiner Funktion als dominierender imaginativer Kern westlicher Kunst und Kultur zu ersetzen, die wiedererwachte Ehrfurcht vor dem Primitiven, die Verherrlichung des »Ewig-Weiblichen« sowie das innige Verhältnis zwischen deutschen Mythen – wie beispielsweise der Faust-Sage aber auch der Tannhäuser-Legende – und der Musik. Zusätzlich zu den im Mythos reflektierten religiösen und sozialen Umwälzungen ist eine entsprechende epistemologische Veränderung spürbar. Die rationalistische apollonische, den patriarchalen Kulturen zu Grunde liegende Epistemologie zeigt sich gegenüber allem, was nicht rational ist, zutiefst misstrauisch: dem Natürlichen, Primitiven, Physischen, Intuitiven, Emotionalen. Dies alles wird mit einem unterlegen weiblich ›Anderen‹ gleichgesetzt. Dagegen liefert der Proserpina-Mythos ein Paradigma für die erstrebte Gleichstellung des Nicht-Rationalen im menschlichen Bewusstsein.

Seit mehr als 2500 Jahren hat der Proserpina-Mythos einen zentralen Platz sowohl im kollektiven Unterbewusstsein als auch im kollektiven Bewusstsein der Völker des Westens eingenommen⁹ und dabei ganz unterschiedliche Deutungen erfahren.¹⁰ In den bildenden und darstellenden Künsten wird Proserpina vor allem als Königin des Hades gesehen. Auch die Entführung Proserpinas hat viele Darstellungen inspiriert, z.B. Rubens' *Die Entführung Proserpinas* (1636–1638)¹¹ und François Bouchers *Die Entführung Proserpinas* (1767).¹² Die explosive Kraft von Gian Lorenzo Berninis *Die Entführung Persephones* (1621–1622) zeigt Proserpinas hilflosen Versuch, sich gegen Pluto zu verteidigen¹³ und steht in unmittelbarem Kontrast zu Rembrandts *Die Entführung Proserpinas* (1630).¹⁴

In der Literatur sind Hunderte von Proserpina-Darstellungen zu finden – von der klassischen Antike Homers in Griechenland bis zur Postmoderne Helène Cixous' in Frankreich, vom Mittelalter Geoffrey Chaucers bis zu Margaret Atwood im heutigen Kanada, vom Frankreich Philippe Quinaults im Zeitalter Ludwig des XIV. bis zum 20. Jahrhundert mit Toni Morrisons Amerika der 1940er Jahre. Immer wieder geht es dabei um feministische oder kulturelle Kritik. Die früheste literarische Quelle ist in dem Homerischen Fragment *Hymne an Demeter* zu sehen.¹⁵ Es gibt klare Beweise, dass Ovid diese Hymne kannte und sie als Quelle für seine Version der Proserpina-Geschichte in seinen *Metamorphosen* benutzte¹⁶, deren Attraktivität und Zugänglichkeit durch zwei Jahrtausende hindurch viel zur Ausbreitung des Proserpina-Mythos in den westlichen Kulturen beigetragen

haben. Viele Schriftsteller, einschließlich Geoffrey Chaucer und John Milton¹⁷, übernahmen ihre Proserpina-Bilder von Ovid und seinen Nachfolgern. Die Anzahl der Dichter, die sich von der Proserpina-Geschichte inspirieren ließen, ist erstaunlich: von Mary Shelley zu Algernon Charles Swinburne, von Dante Gabrielli Rossetti zu George Meredith, von Alfred Lord Tennyson zu Heinrich Heine, von Oscar Wilde zu D. H. Lawrence, von Robert Bridges zu Eavan Boland¹⁸ – all diese Schriftsteller haben ihre eigenen Proserpinabilder gestaltet, so dass der Mythos sich seinen Platz in der modernen Welt gesichert hat. Zu den interessantesten Aspekten, die diese Adaptionen kennzeichnen, gehören indes die Veränderungen, die die Neufassungen der Erzählung mit sich bringen.¹⁹ Einige dieser Variationen reflektieren verschlüsselt persönliche Umstände oder persönliche Entscheidungen des jeweiligen Autors, so dass der Mythos immer neue Bedeutungen gewinnt und immer neue Interpretationen zulässt.

Die Gründe für das Bestreben von Künstlern, eine solche immer wieder aufs Neue zu deutende Präsenz des Mythos sowohl in der bildenden Kunst als auch in in Dichtung, Theater und Literatur zu erreichen, sind in der oben bereits erwähnten sozialen, kulturellen und politischen Resonanz des Proserpina-Mythos während der Romantik zu suchen. Bekannt wurde der Stoff vor allem durch die Literatur. Homers zutiefst religiöser *Hymnus an Demeter*, Ovids eher säkularisierte Version der Geschichte in *Metamorphoses* und *Fasti*, und Claudians *De raptu Proserpinae* sind von allen klassischen Quellen die einflussreichsten. Hiervon ausgehend hiervon haben Schriftsteller ebenso archetypische Bilder immer wieder neu erschaffen wie die narrativen Strukturen wiederbelebt. Im Jungschen Sinn gehört der Proserpina-Mythos zwar zu den zahlreichen literarischen Ausformungen Jungscher Archetypen, für die literaturkritische Praxis gilt jedoch der Mythos der klassischen Epoche – die ursprüngliche schriftliche Form der Proserpinageschichte – als Prototyp aller späteren Versionen. In literarischen Werken, die den Proserpina-Mythos nur locker als Modell benutzen, wird die jeweilige Bedeutung durch sich wiederholende Narrative vermittelt. Grundsätzlich gehören die literarischen und musikalischen Bilder des Proserpina-Mythos dabei zu den erkennbaren kulturellen Mustern, die nach ihrem politischen Stellenwert gefragt werden können. Die Proserpina-Figur, die Autor und Tonkünstler im Sinne eines kulturellen Bildes schaffen, offenbart daher, wo sie sich positionieren, und zwar insbesondere im Hinblick auf Fragen der Geschlechterpolitik. Wie es bezogen auf den Mythos erforderlich ist, zu prüfen, welche Funktion dieser in seinem kulturellen Kontext einnimmt, so muss musikwissenschaftlich studiert werden, wie Anspielungen auf den Mythos oder seine Nachklänge innerhalb eines konkreten musikalischen Textes wirksam werden und in dessen kulturellem Kontext zu deuten sind. Der Text – verstanden in einem weiten Sinn als Zusammenspiel von Text, Musik, Geste und Kontexten – reagiert auf den Mythos oder benutzt ihn und ist am kulturellen Diskurs über die Bedeutung des Mythos im Allgemeinen und über die Bedeutung und den Nutzen dieses bestimmten Mythos beteiligt. Wie gerade Goethes Version zeigt, bestimmt und lenkt das intertextuelle Spiel zwischen Mythos und Bild, wie das Bild gedeutet wird.

17 Siehe zum Beispiel John Milton, *Paradise Lost*, London 1962, S. 10, Zeilen 267–272.

18 Percy Bysshe Shelley (*Song of Proserpine*, 1839); Algernon Charles Swinburne (*Hymn to Proserpine*, 1866, und *The Garden of Proserpine*, 1866); Dante Gabrielli Rossetti (*Proserpina*, 1880); George Meredith (*The Day of the Daughter of Hades*, 1883, und *The Appeasement of Demeter*, 1887); Alfred Lord Tennyson (*Demeter and Persephone in Enna*, 1887); Heinrich Heine (*Unterwelt*, 1844); Oscar Wilde (*Ravenna, Charmide, The Burden of Itys, The Garden of Eros* und *Theocritus: A Villanelle*, in: *Poems*, 1881); D. H. Lawrence (*Bavarian Gentians*, 1932, und *Purple Anemones*, 1931); Robert Bridges (*Demeter, A Masque*, 1904); Eavan Boland (*The Pomegranate*, 1994). Für einen vollständigen Bericht über die literarische Tradition des Mythos siehe Nicholas James Richardson (Hg.), *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford 1974, S. 68–86.

19 Jean Pierre Vernant, *Myth and Society in Ancient Greece*, aus dem Französischen übersetzt von Janet Lloyd, London 1982, S. 219.

Es fragt sich also erstens, welcher Aspekt der Proserpina-Geschichte sich bei Goethe gewandelt hat und seiner Bearbeitung des Mythos dadurch besondere Bedeutung verleiht, und zweitens, warum Goethe sich über einen Zeitraum von 37 Jahren mit diesem Mythos beschäftigt hat.

II. Goethes besondere Bearbeitung der Proserpina-Geschichte

Goethes Version der Proserpina-Geschichte ist mehr als nur eine Adaption seiner römischen und griechischen Vorläufer oder eine Verallgemeinerung der darin enthaltenen Grunderfahrungen. Vom ästhetischen Gesichtspunkt her betrachtet ist die Art und Weise entscheidend, wie Goethes Melodram von der üblichen Ausgestaltung des Kompromisses abweicht, mit dem Proserpina ihr Schicksal annimmt und alle sechs Monate zur Erde zurückkehren darf. Bereits dass bei Goethe anders als in den antiken Vorlagen, nicht der Frühling, sondern der Winter am Anfang der Jahreszeiten steht, lässt hier wesentliche Veränderungen erwarten. Hierzu gehört der Beginn der Geschichte in der Unterwelt, wo Proserpina am Anfang die tragische Geschichte ihrer Entführung erzählt. Die Möglichkeit einer Wiederkehr ins Erdenreich bleibt unerwähnt, was den Zustand der Isolation noch verschlimmert. An die Stelle des Spiels mit den Gefährtinnen tritt bei Goethe die Begegnung mit traurigen Gestalten der Unterwelt – Tantalus, Ixion –, denen gegenüber sie hilflos dasteht, nicht imstande ihnen zu helfen.

Eine entscheidende Abweichung von Ovid betrifft den sexuellen Aspekt der Entführung, den Goethe den Hofbräuchen der dramatischen *bienséances* entsprechend herunterspielt. Schon die Verharmlosung der ›Vergewaltigung‹ (Raptus) durch das Wort ›Entführung‹ kam den Empfindlichkeiten des Weimarer Hofes um 1778/79 entgegen. In Goethes Monodram ist der Raptus Proserpinas nicht ausdrücklich sexuell, vielmehr ersetzt das Gewalttame der Entführung, das durch den düsteren Beginn noch hervorgehoben wird, das Sexuelle. Bei Ovid verursacht der Raptus die Auflehnung der Mutter gegen eine Gesellschaftsordnung, die das Verschwinden der Tochter verschweigt. Dass Goethes Ceres dagegen schweigt, lässt sich oberflächlich durch die Anstandsbräuche des Weimarer Hoftheaters erklären. Der eigentliche Grund für ihr Schweigen ist jedoch die Sanktionierung solcher Ehen durch die Gesellschaft: eine gerade am Hof, wo Vernunftehen gängig waren, übliche Praxis. Eben diese Sanktionierung wird bei Goethe hier, wie auch in seinem Drama *Erwin und Elmire*, in Frage gestellt, so dass seine Version der Geschichte der Proserpina sich gerade dort, wo er sie anscheinend im Einklang mit den gesellschaftlichen Hofgebräuchen abschwächt, als komplexe und subversive Kritik derselben erweist.

Ein besonders interessanter Aspekt der Adaption des Stoffs liegt auch darin, dass Goethes Proserpina nicht durch eine List des Ascalaphus dazu gebracht wird, die Samen zu kosten, sondern ihr Schicksal selbst wählt. Obwohl diese Episode eine sexuelle Deutung zulässt, stellt Goethe Proserpinas Handlung als unschuldigen Versuch dar, ihren Durst zu löschen.

Ihre überall im Text sich offenbarende Unschuld verhindert jedoch nicht, dass die grundlegende Prekarität dieser scheinbar goldenen Welt Proserpinas deutlich wird, basiert sie doch auf der Annahme eines unnatürlichen Zustands der Abwesenheit und Ächtung jeglicher Veränderung: der Jahreszeiten ebenso wie der Menschen. Nach Ovid ist Proserpina geneigt, mangels einer besseren Alternative auf Jupiters Kompromiss einzugehen. Die Einweihung in den Status der Erwachsenen wird ihr zwar aufgezwungen, sie bleibt aber offen für die Möglichkeit einer persönlichen Verwandlung, die die Offenheit für den Eros durchaus einschließt. Bei Goethe lehnt Proserpina den Eros grundsätzlich ab. Dies wird schon durch die Abwesenheit des Sexuellen bei der Entführung in den Hades deutlich, die dramaturgisch zwingend zu einer weiteren, und zwar einer ungünstigen Entwicklung führt, denn der Protest der Protagonistin wirkt auf diese Weise eher wie Daphnes Verlangen nach der *virginitas perpetua*.

Warum hat Goethe sich mit dem Proserpina-Mythos beschäftigt? Verschiedene Gründe wurden hier angeführt: Wilhelm Bode sieht in der Proserpina das Gedicht, das Goethe anlässlich des Todes von Glucks geliebter Nichte Nanette verfasste.²⁰ Nicholas Boyle betrachtet das Melodram als Trauergedicht für Goethes Schwester Cornelia, die im Jahr zuvor sechszwanzigjährig gestorben war.²¹ Insofern als mythologische und persönliche Elemente bei Goethe oft miteinander verwoben werden, ließe sich die Geschichte in der Tat als Cornelias Entwicklung und Initiation in den Stand der Erwachsenen verstehen.²² Anders als viele Frauen ihrer Epoche hatte Goethes Schwester nicht nur eine außerwöhnliche Erziehung genossen²³, sondern auch das Privileg gehabt, den Ehemann wählen zu dürfen. Als sich aber die Hoffnung, als Ehefrau von Goethes Freund Johann Georg Schlosser (1739–1799) Glück und Freiheit zu finden²⁴, als illusorisch erwies, zog sie sich gänzlich aus der Wirklichkeit zurück. Zunehmend verfiel sie in Melancholie und die beiden Ehepartner wurden einander fremd. In ihren letzten Briefen finden sich zahlreiche Hinweise auf ihre Isolierung und ihre Sehnsucht nach der Vergangenheit.²⁵ In diesem Kontext betrachtet, wird das Thema der unerfüllten schmerzlichen Beziehungen zwischen den Menschen deutlich, das sich hinter Goethes Adaption des Mythos verbirgt und in dem das grundlegende tragische Potenzial der Geschichte wieder auflebt: der Konflikt zwischen einem willensstarken Individuum und gesellschaftlichen Strukturen sowie zwischen Leidenschaft und Vernunft.

Einer weiteren Deutung zufolge wollte Goethe eine große Rolle für Corona Schröter schaffen²⁶, die in der Aufführung zur Geburtstagsfeier der Herzogin Luise am 31. Januar 1778²⁷ in dem herzoglichen Theater zu Weimar als Proserpina auftrat. Die erste unabhängige Veröffentlichung von Goethes Text (in Prosa) wurde im Zusammenhang mit dieser Erstaufführung in die Wege geleitet. Im folgenden Jahr verfasste Goethe eine neue Version der *Proserpina*, diesmal in Versen, die er in den vierten Akt seines satirischen Dramas *Der Triumph der Empfindsamkeit* einfügte, ein Spiel im Spiel ähnlich wie in Richard Strauss' und Hugo von Hofmannsthal's *Ariadne*, bei der ein ernsthaftes und ein komisches Stück gleichzeitig gespielt werden.²⁸ Goethe führte dieses Stück gemeinsam mit Corona

20 Wilhelm Bode, *Goethe und die Tonkunst*, 2 Bände, Berlin 1912, Bd. 1, S. 80.

21 Nicholas Boyle, *Goethe: The Poet and his Age*, Bd. 1: *The Poetry of Desire*, Oxford 1992, S. 314.

22 Cornelia Goethe (1750–1777). Sozialhistorische Deutungen ihres Lebens, die die Beschränkungen des Lebens einer Frau im 18. Jahrhundert darstellen, finden sich bei Christoph Michel, »Cornelia in Dichtung und Wahrheit. Kritisches zu einem Spiegelbild«, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 27 (1979), S. 40–70, Ernst Beutler, »Die Schwester Cornelia«, in: Ders., *Johann Wolfgang Goethe. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche* Ergänzungsband 1, Zürich 1960, S. 187–245, sowie Melanie Bauman u.a. (Hg.), *Cornelia Goethe. Briefe und Correspondance Secrete 1767–1769*, Freiburg 1990. Vom psychologischen Gesichtspunkt wurde ihr Leben analysiert von Otto Rank, »Goethes Schwesterliebe«, in: *Geschlecht und Gesellschaft* 9 (1914) und von Karl R. Eissler, *Goethe. A Psychoanalytic Study*, 2 Bände, Detroit 1963; Ulrike Prokop, »Cornelia Goethe (1751–1777). Die Melancholie der Cornelia Goethe«, in: Luise F. Pusch (Hg.), *Schwestern berühmter Männer. Zwölf biographische Portraits*, Frankfurt a.M. 1985, S. 49–123, André Banul (Hg.), *Goethe an Cornelia: die 13 Briefe an seine Schwester*, Hamburg 1986; Sigrid Damm, *Cornelia Goethe*, Frankfurt a.M. 1987, bieten allgemeine Hintergründe zu verschiedenen Aspekten von Cornelia Goethes Leben und Briefwechsel, und Ulrike Prokop, *Die Illusion vom Grossen Paar*, Bd. 2: *Das Tagebuch der Cornelia Goethe*, Frankfurt a.M. 1991, deutet Cornelias Leben im Rahmen der Geschlechterforschung.

23 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *Dichtung und Wahr-*

- heit (Hamburger Ausgabe 9), München 1994, S. 337.
- 24 Vgl. z.B. den Brief Cornelia Goethes an Caroline Herder, 13. Dezember 1773, zit in: Georg Witkowski (Hg.), *Cornelia. Die Schwester Goethes*, Frankfurt a.M. 1903, S. 234.
- 25 Vgl. z.B. Cornelia Goethe an Auguste Gräfin Stolberg, 10. Dezember 1776, in: ebenda, S. 243.
- 26 »Nachwort zu »Proserpina«, in: Johann Wolfgang von Goethe, *Dramatische Dichtungen II*, Hamburger Ausgabe (wie Anm. 23), Bd. 4, S. 664–670, hier S. 665.
- 27 Der Geburtstag der Herzogin war der 30. Januar. Die feierliche Aufführung fand einen Tag später statt.
- 28 Ein weiteres Beispiel ist Igor Strawinskys *Pulcinella*, das zur Aufführung zusammen mit Ferruccio Busonis *Doctor Faustus* geplant wurde.
- 29 Ein anderes Beispiel hierfür wäre *Medea*, und zwar sowohl das antike Drama des Euripides als auch die Oper von Mikis Theodorakis.
- 30 Goethe, *Dichtung und Wahrheit* (wie Anm. 23), S. 489.
- 31 Die wissenschaftliche Ausgabe von Bendas *Ariadne auf Naxos*, in der diese Bemerkungen zu finden sind, betreute Alfred Einstein (Hg.), *Georg Benda, Ariadne auf Naxos*, Leipzig 1920, S. viii; siehe auch Johann Christian Brandes, *Sämtliche dramatische Schriften*, Hamburg 1791, Bd. 1, S. xxvii.
- 32 Ebenda, S. viii.
- 33 *Proserpina* (wie Anm. 3), S. 139.

Schröter in Ettersburg 1779 auf, deren außerordentliche Begabung als Schauspielerin und Sängerin Baron Karl Siegmund von Seckendorff im selben Jahr zu einer melodramatischen Vertonung von Proserpina inspirierte.

Was auch immer die Quelle der Inspiration war, Goethes eingehende Beschäftigung mit dem Stoff geht aus seinem Text deutlich hervor, und zugleich zeugt sein Melodram von seiner umfassenden Kenntnis des deutschen Musiktheaters. So spiegelt Goethes Handlung zeitgenössische Formen des Melodrams, die ihre Herkunft aus der griechischen Mythologie oder dem Bereich der römischen Legenden verraten. Proserpina ist die typische Protagonistin des Melodrams im 19. Jahrhundert, dessen Heldinnen an die statischen Gestalten der Oper des Barockzeitalters erinnern: Auf glücklichere Zeiten – oft hilfeschauend an die Eltern gewandt auf die Zeit der Kindheit – zurückschauend, deklamieren diese Protagonistinnen ihren Kummer ohne Hoffnung auf Besserung ihrer Situation oder die Möglichkeit, unabhängig handeln zu können. Auch Goethes Adaption des Proserpina-Mythos geht wie ein typisches Melodram tragisch aus: Das *lieto fine* der Opera seria, in dem eine Umkehr stattfindet und das Problematische aufgelöst wird, wird vermieden. Das Ende entspricht bei Goethe vielmehr einer kurzen Tragödie, in der emotionale Erregung an die Stelle der Katharsis tritt.²⁹

Als Leiter des Weimarer Theaters war Goethe über das zeitgenössische Musiktheater bestens informiert. Anton Schweitzers Vertonung von Rousseaus *Pygmalion*, das allgemein als erstes Melodram gilt, wurde im Mai 1772 und Johann Christian Brandes' *Alceste* in der Vertonung durch Georg Anton Benda am 28. Mai 1773 in Weimar uraufgeführt. Goethe bewunderte Rousseaus *Pygmalion*, hielt aber Bendas spätere Vertonung dieses Textes für bahnbrechend; er sprach davon als von einem »kleinen aber merkwürdig Epoche machenden« Werk.³⁰ Bendas Melodramen betrachtete er als ausgezeichnete Beispiele des alten Stiles, worin Musik und Text sich gewöhnlich abwechseln. Die folgenden Bemerkungen des Librettisten Johannes Christian Brandes charakterisieren daher auch Goethes Auffassung treffend:

»Mit der Ouvertüre hat der Komponist vollkommene Freiheit [...] aber wenn das Stück beginnt, muss die Musik dem Text dienen und darf ihn nicht unterbrechen, bis die Handlung eine Pause erfordert oder der Schauspieler sich in Kontemplation versenkt. Dann darf der Komponist sich von seiner Inspiration leiten lassen [...] er darf aber nimmer ein Wort, nimmer ein Bild oder merkwürdige Begebenheit durch einen Takt Musik unterbrechen [...] Sonst] wird der Text teilweise die Musik vernichten und die Musik den Text.«³¹

Obwohl das frühe Melodram hinsichtlich sowohl der Musik als auch der Dichtung als »das Modernste von allem, was modern ist«³², anerkannt wurde, waren seine Komponisten im frühen 19. Jahrhundert stark vom klassizistischen Prinzip des 18. Jahrhunderts beeinflusst, demzufolge jede einzelne Kunst autonom bleiben sollte. Auch Goethe warnte bezogen auf seine *Proserpina* vor der Verwirrung, die aus einer Vermischung der Künstelemente entstehen würde, und betonte, dass man die Musik auf die Funktion beschränken solle, die verschiedenen Dialoge zu verbinden.³³ Aus einer ähnlichen Überzeugung heraus schufen die meisten Komponisten

von Melodramen – nach Rousseau und Benda auch Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven und Felix Mendelssohn Bartholdy – Melodramen nach diesem alten Muster. Wie die späteren Komponisten dieser Gattung suchte Goethe Musik und Dialog miteinander zu verflechten, dies allerdings nur in kleinen Abschnitten – während im späteren Melodram Musik und Sprache auf längere Strecken simultan auftraten.³⁴

III. Carl Eberweins Vertonung

Als Goethe knapp 40 Jahre später auf sein Melodram *Proserpina* zurückkam, erschien ihm die Musik von Seckendorff nicht mehr angemessen; er suchte eine modernere Vertonung, die eine feinfühligere Synthese von Dichtung und Musik beinhaltete. Carl Eberweins musikalische Gestaltung des Textes ließ hier keinen Zweifel aufkommen. Goethe hatte ihn 1803 als ersten Geiger des Weimarer Hoforchesters kennen gelernt. Da Goethe in dem jungen Musiker ein vielversprechendes Talent sah, engagierte er ihn 1807 als Leiter der musikalischen Aufführungen, die in seinem eigenen Haus stattfanden, und schickte ihn schließlich für zwei Jahre zum Studium nach Berlin zu Carl Friedrich Zelter, wo er ab 1808 eine solide Kompositionsausbildung erhielt. Nach seiner Rückkehr spielte Eberwein erneut eine wichtige Rolle bei den Aufführungen in Goethes Haus und wurde 1810 als Musikdirektor für Hof und Kirche angestellt.

Für Eberwein, der noch keine 30 Jahre alt war, als er *Proserpina* komponierte, bedeutete die Zusammenarbeit mit Goethe eine besondere Ehre. Zelter hatte sich zunächst zurückhaltend über den jungen Komponisten geäußert, den Goethe ihm empfohlen hatte: »Er muß sehr zusammen bleiben wenn ihm nun noch etwas gelingen soll.«³⁵ Und einige Jahre später bemerkte er: »Es gehört eine offene weite Quelle von Genie dazu für einen Künstler sich ganz selber zu beschäftigen und sich selber seine Wege zu weisen: so ergiebig ist sein Talent nicht aber er scheint mir der Mann zu werden der macht was man eben braucht.«³⁶ Was Goethe »brauchte«, war ein Komponist, der sich die von ihm intendierte Synthese von Text und Musik zu eigen machen und sie in seiner Komposition realisieren konnte. Aus Eberweins Bemühen, Musik zu schaffen, die die intimsten Nuancen des Textes reflektierte, ergab sich eine überaus dramatische Vertonung, die sich an die Feinheiten von Goethes Sprache schmiegte. Subtil zeigt sich diese Ambition des Komponisten auf dem Titelblatt der originalen Partitur der *Proserpina*, wo der Name des Komponisten unter dem des Dichters erscheint – ähnlich wie in den ersten Liedersammlungen Hugo Wolfs, dessen Ehrfurcht vor der Dichtung ihn dazu bewog, dem Namen des Dichters den Vorrang zu geben.

Eberweins Musik hebt die spannungsgeladene Emotionalität hervor, die in Goethes Text aus der Dramatik zwischen Proserpinas schrecklichem gegenwärtigen Zustand und ihren Erinnerungen an die Vergangenheit resultiert. Anfälle von Verzweiflung und Hass wechseln sich ab, hinzu kommt eine fast schwesterliche Zuwendung zu den dunkelsten mythologischen Gestalten, die um 1815 auf der Weimarer Bühne zu sehen waren.

34 Peter Branscombe, »Melodrama«, in: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Grove Music Online, Oxford 2007. [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18355?q=Melodrama&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit; letzter Zugriff am 7.10.2014].

35 »Carl Friedrich Zelter an Johann Wolfgang von Goethe, den 12. November 1808«, in H.-G. Ottenberg (Hg.), *Briefwechsel* (wie Anm. 1), S. 202.

36 »Carl Friedrich Zelter an Johann Wolfgang von Goethe, den 11.–23. Oktober 1809«, ebenda, S. 216.

Während der intensiven Zusammenarbeit zur Vorbereitung der Aufführung im Januar 1815 behandelte Goethe das Werk als Gesamtkunstwerk, indem er alle Aspekte als gleichrangig erachtete, insbesondere Musik und Szene. In der wissenschaftlichen Diskussion wird oft bedauert, dass Goethe keinen ebenbürtigen Komponisten an seiner Seite hatte. In diesem Fall erwies sich Eberweins Bereitwilligkeit, sich Goethes Gedanken zu fügen, indes als großer Vorteil: Das selbstlose Streben des jungen Komponisten, sich nach den Absichten des Dichters zu richten, ist in der Partitur überall zu spüren, sodass man beinahe treffend von einer ‚Komposition Goethes‘ sprechen könnte. Die Begeisterung des Dichters über das Zusammenwirken von Text und Musik kommt in den eingangs zitierten Worten vom 23. Januar 1815 zum Ausdruck.³⁷ Dass auch Eberwein sich der Bedeutsamkeit dieses Werkes bewusst war, wird ebenfalls deutlich: Offenbar überzeugt, dass seine Arbeit in den höchsten Kreisen anerkannt werde, berichtet er nach der Aufführung über das Werk: »Es ward mit vielem Beifall aufgenommen und wird bei Anwesenheit fremder Herrschaften zum brauchbaren Musterstückchen dienen dessen, was wir vermögen.«³⁸

Eberweins Musik für *Proserpina* lässt seine Beeinflussung von den Zeitgenossen Carl Maria von Weber und Louis Spohr sowie auch seine Vertrautheit mit der Musik von Christoph Willibald Gluck und Wolfgang Amadeus Mozart erkennen, deren Werke er als erster Geiger des Weimarer Hoforchesters regelmäßig aufführte. In den breiten g-Moll-Akkorden am Anfang des Melodrams wird man an Mozarts *Don Giovanni* erinnert und die Klarinette klingt fast wie eine *vox humana*, wenn sie gleich darauf zu singen anfängt. Der Kontrast zwischen der dunklen Welt des Hades und der jungen Proserpina wird bereits in den ersten Takten der Ouvertüre hörbar:

37 Johann Wolfgang von Goethe, »Brief an Carl Friedrich Zelter, den 23. November 1815«, ebenda, S. 202.

38 Wolfgang Herwig (Hg.), *Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang. Auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann ergänzt und herausgegeben*, 5 Bände, Stuttgart / München 1965–1987, Bd. 2, S. 901–903.

Notenbeispiel 1: Carl Eberwein, *Proserpina*, Ouvertüre, T. 1–6Johann Wolfgang von Goethe
(1749 - 1832)**Proserpina**Carl Eberwein
(1786 - 1868)

Adagio

Flutes 1.2. *f*

Oboes 1.2. *f*

Clarinets in Bb 1.2.* *f* 1. *p* 1. *p*

Bassoons 1.2. *f* *p*

Horns in F 1.2.* *f*

Trumpets in C 1.2.* *f*

Tenor Trombone 1
Tenor Trombone 2 *f*

Bass Trombone *f*

Timpani
in D & G *f*

Adagio

Violin 1 *f*

Violin 2 *f*

Viola *f*

Violoncello
Double Bass *f*

**suoni reali*

Proserpinas Hadern mit dem Schicksal findet sich musikalisch in den Agitato-Themen des Allegro wieder, die auf die langsame Einleitung folgen:

Notenbeispiel 2: Carl Eberwein, Ouvertüre, erstes Thema, T. 33–37

33 **Allegro assai**

Vln. I
Vln. II
Vc.
Db.

Die Träumerei des zweiten, erneut von der Klarinette eingeführten musikalischen Themas ist, wie sich später zeigt, mit der Titelfigur und ihren Kindheitserinnerungen verknüpft, die diese währenddessen beschäftigen:

Notenbeispiel 3: Carl Eberwein, *Proserpina*, Ouvertüre, zweites Thema, T. 76–83

76 1. solo

Cl.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Kb.

Die Verwendung der Klarinette ist überaus symbolisch, insofern als sie Proserpinas Unschuld verkündet: Dem Abschnitt beispielsweise, wo Proserpina nach der Mutter ruft, geht ein Klarinetten-Solo voraus. Solche durch Goethes Text noch verstärkte klangliche und motivische Symbolik verrät Eberweins Vertrautheit mit der programmatischen Ouvertüre. Offensichtlich hatte dieser sich mit Bendas *Ariadne auf Naxos* beschäftigt, denn ebenso wie dort unterbricht der Text den Verlauf der Musik. Proserpinas Befehl (»Halt! Halt einmal, Unselige«) richtet sich nicht nur an diese selbst selbst, sondern bezieht sich auch auf die Musik. Auf diese Weise wird die Rolle der Musik im Stück ins Bewusstsein gebracht, und es ergibt sich ein Wandel von autonomer zu bloß unterstützender Musik, so dass die dramatische Wirkung durch das Nebeneinander zweier ästhetischer Ebenen noch erhöht wird (Noten-

Zusätzlich zu der allegorischen Ouvertüre gestaltet Eberwein vier charakteristische Instrumentalpartien, die mit psychologisch besonders bedeutenden Textpassagen in Verbindung stehen:

- (i) Die erste ist eine arkadisch anmutende Partie für Oboe kurz vor dem Moment, wenn Proserpina sich an die Unschuld ihrer Kindheit, an die Zeit vor der Entführung, erinnert:

Notenbeispiel 5: Carl Eberwein, *Proserpina*, Melodram, T. c. 272–290

272 **B** Andante 1. solo

275 *p*

278

281

284 *p*

287

- (ii) Die zweite Instrumentalpartie markiert überaus wirkungsvoll den Moment, wenn Proserpina – ihr Schicksal annehmend – den tiefen Wunsch hegt, den Verdammten der Unterwelt: Tantalus, Ixion, und den Danaiden zu helfen. Die durch ihren Gedanken an das Wasser-Schöpfen inspirierten Streicherklänge im Hintergrund ließen sich sinnfällig durch die folgenden Worte Mozarts über das Melodram charakterisieren: »bisweilen wird auch unter der Musik gesprochen, welches alsdann die herrlichste Wirkung tut.«³⁹

39 Wolfgang Amadeus Mozart, »Brief an den Vater Leopold Mozart vom 12. November 1778«, in: *Mozart Briefe und Dokumente* – Online-Edition, Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum; Bibliotheca Mozartiana <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1068&cat.> [Letzter Zugriff am 13.10.2014.] Der Brief bezieht sich auf eine Aufführung von Bendas *Medea* in Mannheim.

Notenbeispiel 6: Carl Eberwein, *Proserpina*, Melodram, T. 333–349

	333	Ach, das fliehende Wasser Möcht ich dem Tantalus schöpfen,	Mit lieblichen Früchten ihn sättigen! Armer Alter! Für gereiztes Verlangen gestraft!
Pros.		<i>Oh, I would like to draw the fleeing water For Tantalus!</i>	<i>Satisfy him with sweet fruits! Poor old man, Punished for provoked craving!</i>
Vln. I	<i>Andante*</i>	<i>solo</i>	
Vln. II	<i>pp</i>	<i>solo</i>	
Vla.	<i>pp</i>	<i>solo</i>	
Vc.	<i>pp</i>	<i>solo</i>	
Vc. Db.	<i>pp</i>	<i>Db. solo</i>	
		<i>pp</i>	
 			
	337	In Ixions Rad möcht ich greifen, Einhalten seinen Schmerz!	Aber was vermögen wir Götter Über die ewigen Qualen!
Pros.		<i>I would like to stop Ixion's wheel And put an end to his pain!</i>	<i>But what can we gods do Against eternal punishment!</i>
Vln. I	<i>Allegro</i>		<i>rallentando</i>
Vln. II			
Vla.			
Vc.		<i>p</i>	
Vc. Db.			

* This section down to figure E is basically *Andante*, apart from bars 337–38. The couplet 'In Ixions Rad möcht ich greifen, /Einhalten seinen Schmerz' must coincide with these two *Allegro* bars. Otherwise a certain liberty can be taken with the placing of the text in order to allow the meaning and the significance of the words to come across in performance.

- (iii) Mit dem Solo für Klarinette im dritten der charakteristischen Instrumentalabschnitte wird Proserpinas Bitte an ihre Mutter angekündigt, während anschließend, wenn Proserpina die Suche der Mutter be-

schreibt und schließlich den Vater Jupiter anruft, diese auf ihrer Suche zu führen, Mutter- und Tochterliebe im Orchester auf vielfältige Weise musikalisch dargestellt werden, um das Mitleid der Zuschauer zu erwecken, ehe Proserpina die verbotene Frucht kostet (Notenbeispiel 7).

Notenbeispiel 7: Carl Eberwein, *Proserpina*, Melodram, T. 382–393

F Andante
Clarinet in A*
solo

382

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*suoni reali

Vcl

sf

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

3

386

Cl.

Pros.

O Mutter! Mutter!
Wie dich deine Gottheit verläßt
Im Verlust deiner Tochter,
Die du glücklich glaubtest,
Hinspielend, hintädelnd ihre Jugend!

O mother! mother!
How your divinity forsakes you
At the loss of your daughter,
Whom you believed to be happy,
Playing, dallying away my youth!

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

(iv) Proserpinas schicksalsschwerer Handlung schließlich geht ein ergreifendes Flöten-Solo voraus.

Notenbeispiel 8: Carl Eberwein, *Proserpina*, Melodram, T. 469–478

Andantino quasi Allegretto

469 **J** solo
1. *p*

474 2.

Proserpinas sofortiges Gewährwerden, dass sie jetzt der Unterwelt gehört, wird durch Eberweins Musik reflektiert. Noch in der Coda ist Proserpinas Gegenwart auch dann zu spüren, wenn sie schweigt, während die Musik fortfährt, ihre Unterdrücker anzuklagen, und der Wechsel von Stimme und Orchester Spannungszyklen hervorbringt, die die Musik vorantreiben. Wo sich Proserpina in zunehmendem Maße anstrengt, antwortet die Musik mit einem *accelerando*.

Im antiken Mythos wie auch in einigen seiner modernen Versionen, gibt es Beispiele von Versöhnung und Kompromiss; tief empfundener Verlust wird dabei oftmals zu Gewinn: Der Vater weicht der trauernden Mutter; Ceres' Zorn läßt nach, wenn es der Tochter erlaubt ist, sechs Monate im Jahr zur Erde zurückzukehren; Ceres gibt der Welt die Nahrung wieder, die sie entzogen hatte; der Zyklus der Jahreszeiten verspricht Erneuerung nach der Entbehrung und Glück nach dem Schmerz. In Goethes *Proserpina* wird kein solcher Trost angeboten. Schon mit den g-Moll-Akkorden wird das dunkle Schicksal Proserpinas endgültig entschieden. Am Schluss wird dieses Schicksal bestätigt, wenn die Parzen Proserpina als ihrer Königin huldigen, wohlwissend, dass sie diese Rolle lieber aufgeben möchte. Die Parzen sprechen Proserpina fünfmal an, wobei sie jedesmal ihre neue Identität als Hades-Königin bestätigen. In Eberweins Musik kommt diese dramatische Ironie durch eine höhnische Verehrung des bewusst einfach gestalteten Chorus zum Ausdruck.

Notenbeispiel 9: Carl Eberwein, *Proserpina*, Erster Chorus der Parzen, T. 508–519

DIE PARZEN (*unsichtbar*)
The Fates (*off-stage*)
(*Orchestra tacet*)

CHOIR I

Adagio

508 **K**

S
Du bist un - ser! Ist der Rat - schluß dei - nes Ahn - herrn:
You are ours now! Your an - ces - tor has or - dained it so.

A

T
Du bist un - ser! Ist der Rat - schluß dei - nes Ahn - herrn:
You are ours now! Your an - ces - tor has or - dained it so.

B
Du bist un - ser! Ist der Rat - schluß dei - nes Ahn - herrn:
You are ours now! Your an - ces - tor has or - dained it so.

512

S
Nüch - tern soll - test wie - der - keh - ren; Und der Biß des Ap - fels macht dich
You were to re - turn here so - ber; And the bite of ap - ple makes you

A

T
Nüch - tern soll - test wie - der - keh - ren; Und der Biß des Ap - fels macht dich
You were to re - turn here so - ber; And the bite of ap - ple makes you

B
Nüch - tern soll - test wie - der - keh - ren; Und der Biß des Ap - fels macht dich
You were to re - turn here so - ber; And the bite of ap - ple makes you

515

S
un - ser! Kö - ni - gin, Kö - ni - gin, wir ehr - en dich!
ours now! Queen, we pay ho - mage now, we hon - our you!

A

T
un - ser! Kö - ni - gin, Kö - ni - gin, wir ehr - en dich!
ours now! Queen, we pay ho - mage now, we hon - our you!

B
un - ser! Kö - ni - gin, Kö - ni - gin, wir ehr - en dich!
ours now! Queen, we pay ho - mage now, we hon - our you!

Indem Goethe Proserpina am Anfang des Monodrams erscheinen lässt, um den Parzen das letzte Wort zu erlauben, betont er das in Proserpinas Schicksal enthaltene transitorische Moment. Das *lieto fine*, das bei Ovid

und Horaz vorkommt, wird hier aufgegeben, und hoffnungslos setzt Proserpina ihre Wehklage bis zum Schluss fort.

Auch hinsichtlich der Tonartensymbolik folgt Eberweins Vertonung den dramatischen Strukturen von Goethes Erzählung. Die drei g-Moll-Akkorde, die Proserpinas Schicksal ankündigen, hallen jedesmal wider, wenn Proserpina sich ihres Schicksals als Hades-Königin bewusst wird. Die idyllische Szene, in der Proserpina mit ihren Begleiterinnen spielt, wird als Andante im ›unschuldigen‹ C-Dur komponiert. Proserpinas Erinnerung an die Entführung festigt As als Tonalität für den Hades: die Musik kehrt zu dieser zurück, wenn Proserpina die Granatapfelsamen isst und dadurch ihr Schicksal endgültig bestimmt. Die Larghetto-Passage, in der Proserpina Jupiter anruft, steht in E-Dur, der Tonalität, die Wolfgang Amadeus Mozart für Sarastro in der *Zauberflöte* benutzt. Eberwein bezieht sich auf diese Tonalität im Zusammenhang mit dem Hades, so dass Jupiter musikalisch als Komplize Plutos gedeutet wird. Die Parzen und die Hades-Bewohner – Tantalus, Ixion – sind mit B-Dur verknüpft. Der chromatische Aufstieg von B (über b-Moll) zu h-Moll und schließlich zu C-Dur symbolisiert Proserpinas flüchtige Hoffnung, dass sie den dunklen Hades-Gestalten helfen könnte. Ihre verlorene Hoffnung – hier und in der Adagio-Passage durch Hörner markiert – wird ironischerweise mit Es-Dur verbunden. Ohne die tonalen Verhältnisse des Stücks hier ausführlicher behandeln zu können, lassen diese Beispiele keinen Zweifel an der tragenden Rolle, die diese Art der Tonartensymbolik in Eberweins Vertonung spielt.

IV. Übergang: Von der Mythologie zur Sozialpolitik

Die historische Bedeutung der Zusammenarbeit von Johann Wolfgang von Goethe und Carl Eberwein ist auch in dem darin enthaltenen Hinweis auf die wichtige Rolle des Melodrams im Rahmen der kulturellen Entwicklung des 19. Jahrhunderts zu sehen, die bisher zumeist vernachlässigt oder sogar negiert wurde. Eine *Proserpina*-Deutung, die eine komplexere Interpretation sowohl im Blick auf die Inszenierung als auch auf die Rezeption erlaubt, eröffnet zugleich ein Verständnis des Melodrams als zentrales eher denn als peripheres Phänomen der deutschen Kulturgeschichte.⁴⁰ Im 19. Jahrhundert diente das Melodram als Ort der Auseinandersetzung mit Fragen der Kultur, der Politik und der Wirtschaft; man versuchte darin Fragen zu diskutieren, die die Geschlechter und das Individuum betrafen, und rang um das Verständnis der Nation, und zwar sowohl das eigene Land als auch das Deutsche Reich betreffend.⁴¹ Die Art und Weise, wie Goethe den Proserpina-Mythos verwendete, um diese kulturelle Dynamik aufzudecken, zeigt, dass der Mythos aufgrund seiner flexiblen Struktur nicht nur geeignet war, Fragen der zeitgenössischen Kultur aufzunehmen, sondern auch einen kritischen Blick auf machtpolitische Verhältnisse zu richten.

Wie schon erwähnt spielte das Interesse an mythischen Frauengestalten in Deutschland in der Musik und Literatur des 19. Jahrhunderts eine zentrale Rolle. Dies lässt sich zum einen auf die kulturellen Veränderun-

⁴⁰ Unter den Studien mit dem Anspruch, das Melodram in einem spezifischen geschichtlichen Zusammenhang zu verankern, war diejenige von Peter Brooks vermutlich am einflussreichsten: Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New York 1995. Siehe auch Elizabeth T. Hayes (Hg.), *Images of Persephone* (wie Anm. 9).

⁴¹ Michael Hays / Anastasia Nikolopoulou, *Melodrama: The Cultural Emergence of a Genre*, New York 1999, S. viii.

gen während der Romantik und später zum anderen auch auf die Schriften von Gelehrten wie Johann Jakob Bachofen zurückführen, der in seinem Buch *Das Mutterrecht* (1861) die These aufstellte, dass der patriarchalen Gesellschaft ein Matriarchat vorausgegangen sein müsse. Zur gleichen Zeit zeigte sich ein sehr reges Interesse an der Unterwelt. Hinzu kamen die Relativierung des religiösen Glaubens seit der Aufklärung sowie neue intellektuelle und geistliche Ansichten über den Tod, über Auferstehung und mythisches Denken. Diese Entwicklungen schufen Raum für mythische Imaginationen, für Fantasien über das Leben der ›wilden Völker‹, die durch die blühende Lesekultur und die Mode der Reiseliteratur gefördert wurden; sie führten zu einem neuen Blick auf sexuelle Freiheit, Reproduktionszyklen und die Möglichkeit einer weiblichen Gottheit.

Die in Goethes *Proserpina* dargestellte Welt bietet ein eindrucksvolles Spiegelbild der Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts. Das Werk steht am Anfang der Epoche, in der das Individuum, der Bürger, zunehmend an Selbstbewusstsein gewann, und enthielt zahlreiche Identifikationsmöglichkeiten für Goethes Publikum. Insbesondere ahnte man darin die kulturellen Entwicklungsmöglichkeiten, die von Frauen im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert gesucht wurden. Goethes Auseinandersetzung mit einer für Frauen wohl ›zentralen mythischen Gestalt‹ zeugt von seiner andauernden Beschäftigung mit der Frage der weiblichen Identität und nimmt moderne Entwicklungen in diesem Bereich vorweg.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts spielte ›die Frau‹ im Werk zahlreicher Künstler trotz ihrer untergeordneten Stellung in der gesellschaftlichen Hierarchie eine zentrale Rolle. Am Anfang der Romantik kritisierten die Vertreter der ›littérature de prostitution‹ die Gesetze, die die Frau – zuerst vom Vater und dann vom Mann abhängig, rechtlos und ohne Eigentum – lebenslang unmündig machten. Sie verlangten, dass Ehescheidung wieder eingeführt werde, und befürworteten das Recht der Frau, im Falle einer Scheidung die Kinder zu behalten. Trotz ihrer niederen Stellung spielt die Frau in sehr vielen Melodramen eine zentrale Rolle: ein Mann begehrt sie; ein Mann hat sie entführt; einer Frau ist das Kind entführt worden; sie muss gegen ihren Willen heiraten. Überall in der Gattung herrscht Gewalttätigkeit: Eine Heldin, in Tränen aufgelöst und eingeschüchert durch die Haltung des Entführers, ist in Melodramen eine vertraute Figur. Goethes *Proserpina* reflektiert einerseits die reaktionäre Ideologie des zeitgenössischen Melodrams und kommt andererseits immer wieder zu dem Punkt, an dem kulturelle und gesellschaftliche Umstände und Ideologie aufeinanderprallen. Durch die Gestaltung gesellschaftlich und psychologisch komplexer Frauenrollen ermöglichte Goethe nicht nur die Identifizierung der Zuschauer und der Lesenden mit dem Leiden der Heldin, sondern er beförderte auch das Gewahrwerden der kulturellen und gesellschaftlichen Spannungen – ohne dass diese freilich, in der Praxis zu lösen gewesen wären. Ähnlich verhält es sich in seiner *Proserpina*: Hier deckt Goethe die hinter der traditionellen Deutung des Mythos verborgene Affirmation der gesellschaftlichen Umstände auf, die die Vernichtung der Frau erlauben. Wenn Proserpina spricht, offenbart sie, wie wenig die Frau imstande ist, das eigene Schicksal zu bestimmen, weil sie

körperlich und sexuell dem Mann ausgeliefert ist. In jeder melodramatischen Aussage rennt Proserpina gegen die Werte und Erwartungen einer Gesellschaftsordnung an, die versucht, sie zu definieren. Anders als in den griechischen und römischen Versionen des Mythos hat Proserpina bei Goethe keinen Vermittler, niemand, der sie von ihrem inneren Pfad zurückruft. Sie findet keinen Ausweg, keine starke Muttergestalt, die sie aus dieser Falle befreit. Am Schluss ist Proserpina verloren, sie gehört der Unterwelt. In den letzten Versen wird der Zuschauer mit dem geistigen und emotionalen Untergang Proserpinas konfrontiert: ein Ausgang, der weder psychologisch noch gesellschaftlich annehmbar ist. Wie zahlreiche Dramatisierungen vor 1830 skizziert auch Goethes Melodram die psycho-sozialen Veränderungen, ohne wirkliche Antworten, Aufklärung oder dauerhafte Lösungen anbieten zu können. Obwohl Goethes Drama also als kodifizierte Kunstwahrheit zu betrachten ist, ist es zugleich ein überzeugendes Kunstwerk. Als das wichtigste Element der Goetheschen Deutung erscheint die narrative Neukonfiguration von Proserpinas Schicksal, die zur Folge hat, dass die neue moralische Aussage in Goethes und Eberweins Melodram sich auf die Verantwortung der Gesellschaft den Frauen gegenüber bezieht.

Summary