



Dieter Martin

Goethes *Rinaldo*-Kantate – Entstehung, Text, Musik

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: Studi Italo-Tedeschi. Deutsch-Italienische Studien. XIX
Simposio Internazionale di Studi Italo-Tedeschi: „Johann Wolfgang von
Goethe (1749–1832) nel 250 anniversario della nascita“. [...] Hg. von
Roberto Cotteri. Meran 2000, S. 186–203.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/martin_rinaldo.pdf>

Eingestellt am 08.04.2004

Autor

PD Dr. Dieter Martin

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg

Deutsches Seminar II

Institut für neuere deutsche Literatur

79085 Freiburg

Emailadresse: <dieter.martin@germanistik.uni-freiburg.de>

Homepage: <<http://www.germanistik.uni-freiburg.de/ds2/persds2.php>>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder
des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Be-
suchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Dieter Martin: Goethes *Rinaldo*-Kantate - Entstehung, Text, Musik
(08.04.2004). In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/martin_rinaldo.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

Dieter Martin

Goethes *Rinaldo*-Kantate – Entstehung, Text, Musik

Johann Wolfgang von Goethe befaßte sich – so wissen wir – sein Leben lang intensiv mit italienischer Literatur.¹ Herausragend blieb dabei seine Auseinandersetzung mit Torquato Tasso. Lange bevor er dessen Schicksal am Hof zu Ferrara dramatisierte, hatte Goethe die *Gerusalemme Liberata* gelesen. Von dieser Lektüre zeugt nicht nur Goethes Autobiographie, die die „große Vorliebe“ seines Vaters „für den Tasso“ als entscheidende Anregung bestimmt,² sondern auch der *Wilhelm Meister*-Roman, in den die Leseerfahrung des jungen Goethe eingegangen ist.³

Goethes Tasso-Rezeption ging also vom poetischen Werk des italienischen Epikers aus, um sich dann auf dessen Persönlichkeit zu konzentrieren. Jedoch kehrte Goethe zwei Jahrzehnte nach dem Schauspiel *Torquato Tasso* von 1790 abermals zu Tassos Werk zurück. Denn in seiner *Rinaldo*-Kantate aus dem Jahre 1811 verarbeitete Goethe wiederum eine Episode aus dem *Befreiten Jerusalem*. Affizierte den jugendlichen Wilhelm Meister die „Mannweiblichkeit“ Cloindas mehr „als die gemachten Reize Armidens“,⁴ so beschäftigte sich der späte Goethe genau mit diesen Reizen – ohne allerdings, und damit ist eine Besonderheit der *Rinaldo*-Kantate schon vorweggenommen, Armida selbst zu Wort kommen zu lassen.

Im folgenden skizziere ich *erstens* die Entstehung des weithin unbekanntes Werks, widme mich *zweitens* dem Text der Dichtung und berichte *drittens* über die erst kürzlich wiederentdeckte Erstvertonung der Kantate, um zu zeigen, in welchem Gattungszusammenhang Goethes *Rinaldo* steht und welches Geschmacksideal das Werk repräsentiert.

¹ Vgl. den instruktiven Überblick von Achim Aurnhammer: Italienische Literatur. In: Goethe-Handbuch. Bd. 4/1: Personen, Sachen, Begriffe. A–K. Hg. von Hans-Dietrich Dahnke und Regine Otto. Stuttgart und Weimar 1998, 553–558.

² Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. 4 Abt. 133 Bände. Weimar 1887–1919 [künftig: Goethe WA], hier I 26, 38.

³ Vgl. zuletzt Günter Saße: Wilhelm Meister als Leser Tassos. In: Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Hg. von Achim Aurnhammer. Berlin und New York 1995 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. 3), 370–381. – In diesem Sammelband, der die Kongreßakten der Freiburger Tasso-Tagung von 1994 enthält, finden sich auch die einschlägigen Studien zu Goethes *Rinaldo* und seinen Vertonungen, auf die ich mich hier stütze: Carl Pietzcker: Goethes *Rinaldo*. Ebd., 661–678; Dieter Martin: Goethes *Rinaldo* in der Vertonung Peter von Winters. Ebd., 679–708; Dieter Torkewitz: Brahms' *Rinaldo*. Ebd., 709–719. Vgl. ferner den Katalog von Achim Aurnhammer, Christina Florack-Kröll und Dieter Martin: Torquato Tasso in Deutschland. Gedenkausstellung zum 400. Todestag (25. April 1995) im Goethe-Museum Düsseldorf in Zusammenarbeit mit der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Heidelberg 1995, 79–82.

⁴ Goethe WA I 21, 33.

I. Zur Entstehung

Goethes *Rinaldo* schuldet seine Entstehung dem Auftrag des kunst- und musikbegeisterten Prinzen Friedrich von Sachsen-Gotha und Altenburg (1774–1825). Erst kürzlich aus Rom zurückgekehrt, weilte der Prinz im Dezember 1810 in Weimar.⁵ Mehrfach notiert Goethes Tagebuch musikalische Aufführungen, einmal konzertiert Prinz Friedrich selbst mit dem Münchener Bariton Antonio Brizzi, dessen Weimarer Gastspiel den Prinzen zur Anreise bewogen haben dürfte.⁶ Wahrscheinlich hat Friedrich in diesen musikalischen Tagen den Wunsch nach einer Kantate Goethes geäußert, deren Titelpartie er selbst auszuführen gedachte.⁷

Die Konzeption des *Rinaldo* stellt Goethe dem Prinzen dann im März 1811 vor:

mein fester Vorsatz war, in diesen Tagen die versprochene Scene zu vollenden und sie Ew. Durchlaucht zum Beweis meiner erkenntlichen Verehrung einzureichen. Aber die Zerstreuung war so groß, daß ich mich an das Ufer jener einsamen Insel im Geiste nicht versetzen konnte: denn einsam stell' ich mir sie vor. Armida hat vor Verdruß über den Abtrünnigen schon Pallast und Garten zerstört, ist auf und davon gegangen und hat den Reuigen zwischen Felsen und Meer zurückgelassen. So wüste nun auch die Gegend ist, so hält sie ihn doch noch fest, und er hat Zeit sein vergangnes Glück zu recapituliren, indessen ihn seine Gefährten, deren ich ihm einige mehr zuteile, um ein gutes Chor zu erhalten, zur schnellen Abreise vergebens anmahnen.

Dieses wäre das Programm; es scheint mir günstig für eine Scene, die nur von einer Solostimme, begleitet durch Chor, soll ausgeführt werden. Vom Componisten hängt es ja ohnedem ab, inwiefern er die Glieder des Chors auch einzeln oder zu zwey will eintreten lassen, um Duett- und Terzetttheile zu bilden. Mis-

⁵ Siehe die Einträge in Goethes Tagebuch vom 1. bis zum 10. Dezember 1810; Goethe WA III 4, 169–171. – Zur Biographie Friedrichs vgl. August Beck: Friedrich IV., Herzog von Sachsen-Gotha und Altenburg. In: Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 8. Leipzig 1878, 6f., sowie zuvor den Nachruf in: Neuer Nekrolog der Deutschen 3 (1825/27) (wieder in: Deutsches Biographisches Archiv 349, 268–278).

⁶ Brizzis Gastspiel begann am 28. November 1810 mit einer Aufführung des *Achille* von Ferdinando Paër. Vgl. Julius Wahle: Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung. Aus neuen Quellen. Weimar 1892 (Schriften der Goethe-Gesellschaft. 6), 261f., und die kommentierte Abbildung Nr. 20 in: Goethes Gedanken über Musik. Eine Sammlung aus seinen Werken, Briefen, Gesprächen und Tagebüchern. Hg. von Hedwig Walwei-Wiegelmann. Mit achtundvierzig Abbildungen erläutert von Hartmut Schmidt. Frankfurt am Main 1985. – Prinz Friedrich kam rechtzeitig zur zweiten Aufführung am 1. Dezember in Weimar an (Goethe WA III 4, 169f.). Bereits früher fanden dort musikalische Aufführungen in Anwesenheit des Prinzen von Gotha statt, so am 2. August 1807 (ebd. III 3, 252).

⁷ Des Prinzen knappes Billet vom 31. Januar 1811: „Rinaldo? – ? – ?“ (Goethe WA III 4, 392) setzt eine genauere mündliche Absprache über das Sujet voraus, die sinnvoll nur in den Dezember 1810 zu datieren ist. – Vgl. Hans Gerhard Gräf: Goethe über seine Dichtungen. Versuch einer Sammlung aller Äußerungen des Dichters über seine poetischen Werke. Tl. 3: Die lyrischen Dichtungen. Bd. 1. Frankfurt am Main 1912, 505.

fällt der Gegenstand Ew. Durchlaucht nicht ganz, so hoffe ich ehstens damit aufzuwarten.⁸

In seinem Brief vom 20. März 1811, den die Goethe-Kommentare bislang nicht berücksichtigt haben und den ich nach der Handschrift zitiere, dankt Prinz Friedrich enthusiastisch für die Konzeption der Szene und teilt zugleich seine Wahl des Komponisten mit:

Ich glaube Sie werden zufrieden seyn, wenn ich Ihnen sage, daß von allen unsern deutschen Componisten ich mir Winter als den classischsten erkoren habe, Ihre herrlichen Worte zu begleiten. Ihre Güte, mir dem Layen in ein paar Worten die Idee der Cantate und die Distribution derselben mitzuteilen, ist wirklich einzig. Sicher haben Sie vollkommen recht, den Punkt in Rinaldos Geschichte zu wählen, wo er auf der verödeten Insel verlassen von der Geliebten, von seinen Freunden gefunden, gestärket und zu neuen Heldenthaten aufgemuntert wird. Eine große Aufgabe allerdings für den Thonsetzer, doch nur Winter wird leisten, was Sie sich wünschen können. Wäre ich nur fähig genug, alsdann Dichter und Compositeur würdig auszusprechen!⁹

Die Worte des Prinzen spiegeln seine Einsicht in die Disposition der Kantate und in die kompositorischen Schwierigkeiten, die mit Goethes retrospektivem Entwurf verbunden sind.¹⁰ Sie belegen zudem, daß der Prinz allein für die Auswahl des Komponisten verantwortlich zeichnete und mit Peter von Winter (1754–1825) einen der bekanntesten deutschen Opernkomponisten beauftragt hat.

Goethe machte sich sogleich ans Werk und übersandte kaum eine Woche später „die längst entworfne Scene“: „Möge sie Ew. Durchlaucht gefallen und den trefflichen Winter veranlassen, etwas recht Erfreuliches hervorzubringen.“¹¹ Als Friedrich den Text in Händen hielt, würdigte er begeistert die poetisch-musikalischen Qualitäten des Librettos und bestätigte seinen Kompositionsauftrag an Winter.¹² Mehrere Monate verstrichen, bis dieser die Komposition vorlegte und es am 15. November 1811 in Weimar zur Aufführung kam.¹³ Wieder gab ein Gastspiel Brizzis den Anlaß für den Besuch des Prinzen, den

⁸ Goethe WA IV 22, 56f. (Konzept 6. März, abgeschickt 15. März 1811).

⁹ Nach der Handschrift im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar (GSA 28/766). Für Auskünfte und die Anfertigung von Reproduktionen danke ich Frau Christa Rudnik, Stiftung Weimarer Klassik.

¹⁰ Prinz Friedrich stimmt hierin auffällig mit Zelters erstem Urteil überein: „Ihr *Rinaldo* wird keine der leichten Arbeiten sein wenn heraus kommen soll, was drinnen steckt.“ Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832. Hg. von Edith Zehm u. a. 3 Bde. München 1991–1998 (Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. 20.1–3) [künftig: Goethe/Zelter BW], Bd. 1, 277 (25. April 1812).

¹¹ Goethe WA IV 22, 69 (25. März 1811); vgl. die Tagebucheinträge vom 22., 23. und 24. März 1811 (WA III 4, 192f.).

¹² Brief vom 27. März 1811 (GSA 28/766): „Meine theure Excellenz, empfangen Sie meinen aufrichtigsten innigsten Dank für die übersandte Cantate. Etwas schöneres und musikalisch schöneres kann man wohl schwerlich lesen, und warlich nur ein classico wird sich an die Composition derselben wagen dürfen. Ja Ihrem Ausspruch gemäß soll es niemand, als unser Winter seyn und unternimmt er es; so wird auch Er sicher was vollkommenes liefern.“

¹³ Goethe WA III 4, 242.

sein Musikdirektor Decesaris begleitete.¹⁴ Decesaris dürfte die Aufführung des *Rinaldo* geleitet haben, dessen Titelpartie Prinz Friedrich übernahm.¹⁵

II. Zur Dichtung

Entstehungsgeschichtlich stellt sich Goethes *Rinaldo* als höfisches Auftragswerk dar, geschrieben aus Gefälligkeit für den Prinzen von Gotha, „der etwas dergleichen zu haben wünschte, um seine hübsche und gebildete Tenorstimme zu produzieren“.¹⁶ Ein Impuls von außen bestimmt somit die Genese des Werks, dessen Thema und Titelfigur offenbar der Auftraggeber festlegte. Daß Goethe dem folgte, erlaubt aber nicht, seinen *Rinaldo* als konventionelles Gelegenheitsprodukt zweiter Klasse abzutun. Denn die Vorgaben regten ihn zu einer Neuinterpretation des literarischen Stoffs an, deren Originalität im Vergleich mit der Vorlage greifbar wird.¹⁷

Im sechzehnten Gesang der *Gerusalemme Liberata* berichtet Tasso bekanntlich, wie Carlo und Ubaldo den christlichen Ritter Rinaldo auf Armidas Zaubersinsel wiederfinden, ihn im Spiegel eines diamantenen Schildes seine Verweichlichung erkennen lassen und so zur Rückkehr in Gottfrieds Heer bewegen. Im Zentrum stehen die Gefühle der verlassenen Armida, die zwischen Klagen und Flehen, Verzweiflung und Rachgier schwankt. Bei Rinaldos Abfahrt in Ohnmacht gefallen, zerstört die wiedererwachte Armida ihren künstlichen Palast und entschließt sich, vor Jerusalem den Feinden der Christen beizustehen.

Von Rinaldos Gefühlen erfahren wir ungleich weniger. Seine beschämte Selbsterkenntnis beim Blick in den Spiegel weicht nach Ubaldos Aufmunterung neuer Kampfbereitschaft (XVI 34). Als Armida den Flüchtigen zur Rede stellt, begreift Rinaldo ihr Lamento bereits als Herausforderung für seine wiedererlangte „Vernunft“ (XVI 41). Ihn bewegt nicht mehr „Liebe“, sondern nur noch „Mitleid“ (XVI 52). Beim letzten Abschied, auf den Armida mit heftigem

¹⁴ Vgl. Wahle: Weimarer Hoftheater (wie Anm. 6), 263f., und Goethe WA III 4, 406.

¹⁵ Welche Musiker weiterhin beteiligt waren, geht aus der knappen Notiz in Goethes Tagebuch nicht hervor. Ebenso unklar muß bleiben, ob der Eintrag vom 9. Oktober 1813 – „Mittag für uns. Rinaldo Gesang“ (Goethe WA III 5, 77) – eine neuerliche, vielleicht im privaten Rahmen stattfindende Darbietung bezeichnet. An eine Aufführung in reduzierter Besetzung ist vor allem deshalb zu denken, weil Goethe seinerzeit nicht mehr Winters Partitur, sondern nur noch eine Reihe von Singstimmen zur Verfügung standen (vgl. die Belege im dritten Teil meines Beitrags).

¹⁶ Goethe/Zelter BW 1, 274 (17. April 1812). – Zum folgenden textanalytischen Teil vgl. neben dem genannten Beitrag von Pietzcker (wie Anm. 3), der auf der Basis einer gründlichen Interpretation strukturell-motivischen Parallelen zu Goethes früher Lyrik nachgeht, die Studie von Emil Staiger: Armida in der Goethezeit. In: *Typologia Litterarum*. Festschrift für Max Wehrli. Hg. von Stefan Sonderegger u. a. Zürich und Freiburg 1969, 299–310.

¹⁷ Im folgenden zitiere ich direkt im Text durch Angabe von Gesang und Stanze nach Torquato Tasso: Werke und Briefe. Übersetzt und eingeleitet von Emil Staiger. München 1978.

Racheschwur reagiert, bewahrt der Erzähler Distanz. Daß der Held im inneren Zwiespalt handelt, deutet er nur knapp an: „Ihn hält der Rittersinn, das Mitleid bannt ihn, | Doch harte Nötigung reißt ihn von dannen. | Er fährt davon“ (XVI 62).

Rinaldos Entscheidung gegen den amourösen Eskapismus und für die Sache der Kreuzfahrer fällt bei Tasso bereits in Armidas Zaubergarten, unmittelbar nach dem Blick in den diamantenen Schild. Als ihn Armida an einer wortlosen Flucht hindert, heißt es für Rinaldo, den Affektausbrüchen der verlassenen Frau gefaßt entgegenzutreten. Daß der Held die Probe seiner Affektkontrolle besteht, zeigt sich eben darin, daß sein Innenleben nicht vor uns aufgefächert und problematisiert wird.

Genau dies unternimmt aber Goethes *Rinaldo*. Zweifellos partizipiert Goethe damit an der Mode der Armida-Rinaldo-Opern, die im ausgehenden 18. Jahrhundert ihre Blüte erlebt hatte.¹⁸ Zwei Gestaltungsmuster lassen sich hier unterscheiden: Einerseits konzentriert sich – in Anknüpfung an Quinaults *Armide* – das Interesse völlig auf das Seelenleben der Frau, um fast monodramatisch ausgestaltet zu werden. Und andererseits spitzen italienische Armida-Opern der Zeit den Abschied am Meeresstrand auf eine pathetische Entscheidungsszene zu, die Rinaldos Gesinnungswandel im Zaubergarten als nicht endgültig erscheinen läßt. So steht der Held – etwa in Coltellinis und Righinis *Armida*¹⁹ – nochmals ernstlich vor der Alternative zwischen Liebe und heroischer Tugend.

Diese zweite Traditionslinie, die Rinaldos seelisches Dilemma entfaltet, schreibt Goethes Szene fort, um sie entscheidend zu verändern: Zu Beginn von Goethes *Rinaldo* ist nämlich Armida vom Schauplatz abgetreten und hat ihr Schloß bereits zerstört. „Alle Reize sind verschwunden“, und „Vom Blitz getroffen | Schon die Paläste!“ (34 und 95f.).²⁰ Durch diesen Kunstgriff, der von Tassos Text *und* von der Operntradition abweicht, macht Goethe nicht Armida, sondern Rinaldo zum eigentlich Verlassenen, der am Ufer zwischen „wüste[m] Fels“, „waldumwachsne[r] Bucht“ und weitem Meer (8) einsam zurückbleibt. Keine klagende Geliebte verzögert seine „Flucht“ (9), jede Chance zur Umkehr ist vorbei. So präsentiert Goethes *Rinaldo* den Helden nicht *in*, sondern *nach* einem schmerzlichen Entschluß. Sein Thema ist die Bewältigung des Verlustes, den die irreversible Entscheidung gegen Armida bedingt.

¹⁸ Vgl. Manfred Lentzen: Tassos Armida-Stoff im italienischen Opernlibretto des 18. Jahrhunderts. In: Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert. Aspekte der Librettoforschung. Ein Tagungsbericht. Hg. von Klaus Hortschansky. Hamburg und Eisenach 1991, 21–33, und Albert Gier: Ecco l'ancilla tua... Armida in der Oper zwischen Gluck und Rossini (mit einem Seitenblick auf Antonín Dvořák). In: Torquato Tasso in Deutschland (wie Anm. 3), 643–660.

¹⁹ Vgl. die Zitate aus dem deutschsprachigen Libretto von 1797 bei Pietzcker: Goethes *Rinaldo* (wie Anm. 3), 671.

²⁰ Durch Versangaben im laufenden Text zitiere ich aus Goethes *Rinaldo* nach: Goethe WA I 2, 39–45.

Goethe exponiert Rinaldo als „Reuigen“, der „sein vergangnes Glück“ nur noch „recapitulieren“,²¹ seinen Entschluß aber nicht mehr revidieren kann. Dadurch mildert der Dichter den äußerlichen Konflikt, um das Dilemma im Inneren des Helden zu verschärfen. Tatsächlich bietet die Szene nur wenig Handlung. Sie wird von Hinweisen auf den wechselnden Fahrtwind gegliedert: Daß „der Wind nicht günstig“ sei (2), bemerkt der Chor eingangs, um sich der Naturgewalt trotzig entgegenzustellen. Erst als Rinaldo durch sein „Nun so sei’s!“ (68) Einwilligung in die Abfahrt signalisiert, kann der Chor auf „günstige Meere“ hoffen (71). Unmittelbar vor dem Ablegen – den Übergang auf das offene Meer markiert der Spiegelstrich nach Vers 114 – befördert dann der „günstigste Wind“ die „Reise“ (106f.). Daß allerdings Rinaldo die identischen Reimwörter mit kontrastierenden Attributen versieht („Unglückliche Reise! | Unseliger Wind!“ [112f.]), unterstreicht, daß sein Widerstand bis zum Besteigen des Schiffes noch nicht gebrochen ist. Auch zeigt sich, daß die sparsamen Hinweise auf ein äußeres Geschehen als Zeichen einer allmählichen inneren Wandlung zu interpretieren sind.

Goethes *Rinaldo*-Kantate gestaltet somit den Prozeß der inneren Ablösung Rinaldos von seiner Bindung an Armida. Den Verlauf dieses Ablösungsprozesses reguliert zweierlei: Einerseits der Chor als vorandrängendes Kollektiv, das Rinaldo wieder auf das gemeinsame „Ziel“ verpflichtet (143), und andererseits die individuelle Erinnerung des Helden an Glück und Schmerz seiner Liebe zu Armida. Diese beiden Kräfte – die Rückerinnerung an die amourös-antiheroische Episode und die Neuorientierung auf die gemeinsame heroische Tat – prägen den Konflikt von Goethes *Rinaldo*. Aber sie bestimmen die Szene nicht als schlichtes Gegen- oder Nacheinander.

Vielmehr wirkt beides an der inneren Entwicklung des Helden mit. So begreift es der Chor als „edelsten Beruf“, Rinaldos innere „Wunden“ zu kurieren; statt sich damit zu begnügen, daß „Alle Reize“ der Feindin „verschwunden“ sind, will der Chor heilen und trösten (32–38). Dazu gewährt das Kollektiv dem „befangen[en]“ Individuum (9) seine Erinnerungen – zuerst an Palast, Garten und vitalisierendes Auftreten der Armida (14–56), dann an die verlassen klagende „Frau der Frauen“ (78–101, hier 82). Indem Rinaldo das verlorene Paradies „noch einmal“ retrospektiv imaginiert (14f.), durchlebt er seinen Verlust „zum zweiten Mal“ (67 und 84) und gewinnt so Abstand zum „Vergangne[n]“ (131 und 137).

Jeweils läßt der Chor den Helden bei seiner ‘Erinnerungsarbeit’ nicht allein, sondern greift in seine Monologe ein, um ihn schrittweise in seine Gemeinschaft aufzunehmen.²² Unterschiedliche Typen der Dialogführung markieren dabei die Phasen von Rinaldos ‘Resozialisierung’: Während des ersten großen

²¹ Wie Anm. 8.

²² „Genesungsprozeß“ und „Sozialisierungsdrama“ stellt Pietzcker: Goethes *Rinaldo* (wie Anm 3), 662–667, ausführlich dar.

Monologs bestimmt der Chor in *a parte* gesprochenen Worten (32–38) seinen Auftrag, um den Helden dann schroff „aus seinen Träumen“ zu reißen und zur Selbstbesinnung zu zwingen (57–69). Zu größerer Gemeinsamkeit kommt es bei Rinaldos zweiter Rückwendung. Hier teilt sich der Chor, nimmt Worte des Solisten auf („zerstieben“ [101f.]) und gibt ihm die Schlußverse des Abschnitts vor, die Rinaldo noch deutlich umwertet (103–114). Im Schlußteil dominiert das Kollektiv dann völlig. Um den Helden in seine Reihen aufzunehmen, spaltet sich der Chor in Einzelstimmen auf und erreicht so, daß Rinaldo seine Worte übernimmt, im kleinen Dreierverbund wiederholt (129–140) und schließlich in ihm aufgeht (141–146).

Mehrfach – so zeigt sich – ist Goethes Text darauf angelegt, daß die Worte nicht nacheinander, sondern simultan erklingen. Er verfaßte keinen nachträglich vertonten Sprechtext, dem diese Möglichkeit weitgehend verwehrt ist, sondern ein Libretto, das die Simultancharakterisierung und -vertonung als Spezifika der Musik einkalkulierte. Wie der adlige Auftraggeber dem Dichter Thema und solistische Besetzung vorgab, so nahm Goethes kleines *dramma per musica* zentrale Merkmale seiner Vertonung vorweg: das Gegen- und Ineinander von Solostimme und Chor.

III. Zur Erstvertonung des *Rinaldo* durch Peter von Winter

Goethes *Rinaldo* ist deutlich auf eine Vertonung hin geschrieben. Umso erstaunlicher bleibt, daß sich die Goethe-Philologie lange nicht um den Verbleib der Partitur kümmerte.²³ Durch Tagebucheinträge und Goethes Briefwechsel mit Zelter kannte man zwar den Namen des Komponisten. Die gleiche Quelle ließ erkennen, daß sich Goethe und Zelter noch in ihren letzten Lebensjahren für die Partitur interessierten. Deren Verbleib wurde aber erst im Zusammenhang der Freiburger Tasso-Tagung von 1994 geklärt: Nach der Aufführung im Herbst 1811 behielt der Prinz von Gotha „die Partitur für sich“.²⁴ Als er 1825 starb, wurde sein Nachlaß versteigert und Goethe ließ die *Rinaldo*-Partitur für sich erwerben.²⁵ Er hat die Noten später an Zelter verliehen, 1829 zurückerhal-

²³ Ein Hinweis auf die Erstvertonung findet sich weder in der umfanglichsten Zusammenstellung von Goethe-Vertonungen noch in den Verzeichnissen von Winters Werken: Willi Schuh: Goethe-Vertonungen. In: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Bd. 2: Sämtliche Gedichte. Zweiter Teil: Gedichte aus dem Nachlaß. Zürich 1953, 665–758, hier 734 (Nr. 721). Schuh nennt Vertonungen von J. Brahms, J. Butths und G. Herrmann. Robert Eitner: Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten. Bd. 10. Leipzig 1904, 274–278, hier 277 (Artikel Peter von Winter). – Gelegentliche Erwähnungen des Komponisten in der Goethe-Forschung (etwa bei Joseph M. Müller-Blattau: Goethe und die Kantate. In: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 38 [1931], 49–68, hier 62, oder bei Emil Staiger: Armida in der Goethezeit [wie Anm. 16], hier 303) beruhen auf den Äußerungen des Dichters und nicht auf Kenntnis der Partitur. Goethe/Zelter BW 1, 274 (17. April 1812).

²⁴ Vgl. Goethes Brief an Johannes Friedrich Wilhelm Funke vom 4. Dezember 1825 (Goethe WA IV 40, 148f.) und seinen Tagebucheintrag vom 11. Dezember: „Ankunft der Gothaischen Sendung. Zeichnung von Julius Roman und Winters Cantate“ (ebd. III 10,

ten²⁶ und bis zuletzt in seiner Musikaliensammlung aufbewahrt. Das Notenmaterial, das ins Weimarer Goethe- und Schiller-Archiv übergegangen und dort noch vorhanden ist (Signatur: GSA 32/72), stimmt mit den Angaben der brieflichen Zeugnisse überein. Es umfaßt die autographe Partitur und zugehörige Gesangsstimmen.

Die Wiederentdeckung von Winters Partitur erlaubt abschließend einen geschmacksgeschichtlich aufschlußreichen Blick in die Erstvertonung von Goethes *Rinaldo*. Es handelt sich um ein groß angelegtes, orchestral besetztes Werk von 561 Takten, dessen Aufbau zwei gegenläufige Tendenzen bestimmen. Einerseits gliedern neue Tempovorschriften, Takt- und Tonarten das Werk in eine Reihe von Abschnitten. Andererseits werden die Zäsuren zwischen diesen Abschnitten durch offene Schlüsse, harmonische Anknüpfung und durchlaufende Bewegung überspielt. Hinzu kommt, daß Winter sein Werk durch die Abfolge der Tonarten strukturiert und rahmt. Insgesamt ergibt sich eine geschlossene Großform, die sich schematisch so darstellt:

134). Bereits am 21. August 1825 empfängt Goethe „Geh. Secretär Müller, vorweisend einiges aus der Auction des Herzogs Friedrich“ (ebd., 94). Am 29. November 1825 berichtet Funke dann Ottilie von Goethe über die Versteigerung und erläutert, wie der für sein Empfinden hohe Preis für die Zeichnung von Giulio Romano zustande gekommen ist. Von der Partitur, die Gegenstand früherer Verhandlungen gewesen sein dürfte, spricht der Auktionator hier nicht explizite (Handschrift Weimar GSA 28/114, Bl. 331f.).

²⁶ Goethe/Zelter BW 2, 1222 (28. April 1829): „Hiebei fällt mir ein daß Du noch eine Partitur bei Dir hast von meiner Kantate Rinaldo für Prinz August von Gotha, komponiert von Winter. Ich besitze die Stimmen noch; und gar manche wundersame Erinnerungen knüpfen sich an dieses opus. Laß es mir daher wieder zukommen wenn Du es finden kannst.“ Goethe verwechselt Friedrich hier offenbar mit dessen Bruder. Zelter verbindet mit der Rücksendung der Partitur die Bitte um eine „Abschrift“ (ebd., 1224; 1.–5. Mai 1829); Goethe läßt eine Kopie anfertigen und sendet sie am 11. Juni 1829 an Zelter (ebd., 1238). Nach freundlicher Auskunft der Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung, ist im dort verwahrten Nachlaß Carl Friedrich Zelters weder diese Abschrift von Winters Partitur noch ein eigener Kompositionsversuch Zelters erhalten, von dem dieser 1812 berichtet (ebd. 1, 277 [25. April] und 283 [30. Mai]: „Nach Ihrem Rinaldo habe ich an einem der Pfingsttage geschossen und bin sehr bald bis an die bedeutende Stelle des diamantnen Schildes gelangt.“) Das derzeit detaillierteste Verzeichnis der Werke Zelters nennt den *Rinaldo* in der Rubrik „Ungedruckt (Zum Teil verschollen.)“; Georg Richard Kruse: Zelter. Leipzig [1930] (Musiker-Biographien. 34), 60–79, hier 69. – Wann Goethe die Partitur an Zelter übergeben hat, geht aus dem Briefwechsel nicht hervor. Nach „Ankunft der Gothaischen Sendung“ aus dem Nachlaß Friedrichs spricht Goethe mehrfach über die „Zeichnung von Julius Roman“ (zuerst am 30. Dezember 1825; Goethe/Zelter BW 1, 894), läßt den *Rinaldo* aber unerwähnt. Goethe könnte das Werk Zelter bei einem seiner Besuche in Weimar (7.–19. Juli 1826 und 12.–18. Oktober 1827) eingehändigt haben.

T. 1–21	Grave, C, Es-Dur Instrumentale Einleitung	
<hr/>		
T. 22–72	Allegro, C, Es-Dur	
T. 22–49	Instrumentale Einleitung	
T. 50–72	Chor	V. 1–5
<hr/>		
T. 72–96	Begleitetes Rezitativ (Solo)	V. 6–13
T. 72–82	[ohne Tempobezeichnung]	V. 6–9
T. 83–96	Andante	V. 10–13
T. 97–184	[Andante], $\frac{3}{4}$, G-Dur	V. 14–42
T. 97–166	Solo	V. 14–31
T. 166–184	Solo und Chor	V. 32–42
T. 185–228	Allegretto non troppo, C, D-Dur/G-Dur	V. 43–56
	Solo	
T. 229–249	Begleitetes Rezitativ (Chor und Solo)	V. 57–64
	Piu moto – Arigendo il Tempo – Primo Tempo	
T. 250–402	Allegro, C, Es-Dur	V. 65–114
T. 250–263	Solo	V. 65–68
T. 263–283	Chor	V. 69–77
T. 283–329	Solo mit Choreinwürfen	V. 78–102
T. 330–402	Chor und Solo	V. 103–114
<hr/>		
T. 403–466	Andante, C, C-Dur	V. 115–140
	Chor, Chorsoli und Solo	
T. 467–561	Chor-Finale, Es-Dur	V. 141–146
T. 467–478	[Andante], $\frac{3}{4}$	V. 141–143
T. 479–561	Allegro molto, C	V. [141]–146

Als Kern der kompositorischen Anlage läßt sich eine mehrteilige Soloarie mit einleitendem und verbindendem Rezitativ erkennen (T. 72–402). Sie wird von Chorpartien umrahmt, denen eine knappe instrumentale Einleitung voransteht (T. 1–72 und 403–561). Gemeinsam mit dieser Einleitung runden die Es-Dur-Rahmenteile das Werk harmonisch ab.

Diese blockhafte Grundform dramatisiert und dynamisiert Winter. So bevorzugt er durchgehend das ausdrucksstarke, orchesterbegleitete Rezitativ und komponiert keine geschlossene Soloarie, sondern eine Folge von drei immer schnelleren Partien (*Andante*, *Allegretto non troppo*, *Allegro*), in die der Chor mehr und mehr eingreift. Umgekehrt wird der Solist – wie Goethes Text nahelegt – in den Schlußchor integriert. Das bereitet auch Winters ‘Tonartenregie’ vor, die den Solisten von G-Dur aus schrittweise dem Es-Dur des Chors assimiliert. Fließende Übergänge und direkte Anschlüsse ergeben zudem ein über weite Strecken durchkomponiertes, dramatisches Kontinuum. Winters Komposition, die Goethes strukturellen Vorgaben weitgehend folgt, stellt sich damit in den Dienst des handlungsarmen Librettos und setzt die dramatische Spannung zwischen drängendem Chor und retardierendem Rinaldo musikalisch um.

„Alles ist leicht und frei angedeutet, die Worte sind nicht vorgreifend und der Musiker hat es wirklich mit der Sache selber zu tun“, lobt Zelter den Text Goethes.²⁷ Für den Dichter ist dies „das größte Lob“, denn der Librettist solle „seine Umrisse auf ein weitläufig gewobenes Zeug aufreißen, damit der Musiker vollkommenen Raum habe seine Stickerei mit großer Freiheit und mit starken oder feinen Fäden, wie es ihm gutdünkt, auszuführen“.²⁸ Diese Erwartung hat Winter erfüllt und mit spezifisch musikalischen Mitteln aus dem „Carton“, den Goethe als ästhetisches Ideal eines Operntextes proklamiert, ein „fertiges Bild“ geschaffen.²⁹

Das briefliche Gespräch über den *Rinaldo*, das weniger von einer „Kantate“ als von einer „Szene“ spricht,³⁰ weist somit auf einen engen Zusammenhang des Werks mit der musikdramatischen Gattung, genauer der italienischen Oper. Meint Zelter, man müßte „bei den Italienern in die Schule gehn“, um den *Rinaldo* angemessen zu vertonen,³¹ so schwärmt auch Goethe gleichzeitig von der italienischen Oper, „wo Dichter, Komponist, Sänger und Dekorateur alle zusammen über eine gewisse auslangende Technik einig werden“ könnten.³²

Tatsächlich war das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung um 1810 bemüht, Opern in italienischer Sprache aufzuführen. Gerade die Gastspiele des Antonio Brizzi, die den Prinzen von Gotha anlockten, spornten zu eigenen Produktionen an. So veranlaßten Brizzis Weimarer Auftritte als Titelheld im *Achille* von Ferdinando Paër den Herzog zu der Anordnung, „einstweilen Don Juan italiänisch“ einzustudieren.³³ Die italienische Ausrichtung des Weimarer

²⁷ Goethe/Zelter BW 1, 277 (25. April 1812).

²⁸ Ebd., 279 (19. Mai 1812).

²⁹ Ebd. – Das „Bild“, das Zelter erst viele Jahre später vorliegende vollständige Werk, lobt dieser noch 1829 auf Kosten der musikalischen Avantgarde eines Hector Berlioz: „Gewisse Leute können ihre Geistesgegenwart und ihren Anteil nur durch lautes Husten, Schnauben, Krächzen und Ausspeien zu verstehn geben; von diesen Einer scheint Herr Hector Berlioz zu sein. Der Schwefelgeruch des Mephisto zieht ihn an, nun muß er niesen und prusten daß sich alle Instrumente im Orchester regen und spuken – nur am Faust rührt sich kein Haar. [...] Der Rinald des guten Winter hat dagegen noch immer eine Menschengestalt die einem Tenor aufgepaßt ist; davon ist man aber jetzt schon wieder so weit entfernt wie jene sogenannte Tonkunstelei von der Musik.“ (ebd. 2, 1244; 21. Juni 1829). Goethe hatte Berlioz' Werk am 11. Juni 1829 Zelter zur Beurteilung übermittelt (ebd., 1238). Da mit gleicher Post die für Zelter gefertigte Abschrift von Winters Partitur nach Berlin gegangen ist, mochte der Vergleich zwischen Berlioz' und Winters Goethe-Vertonungen naheliegen.

³⁰ Ebd. 1, 274 (17. April 1812): „Kantate oder Szene“; Goethe WA IV 22, 57 und 69 (an Friedrich von Gotha, 6./15. und 25. März 1811); ebd. III 4, 193 (22. und 24. März 1811).

³¹ Goethe/Zelter BW 1, 277 (25. April 1812).

³² Ebd., 279f. (19. Mai 1812).

³³ Goethe WA IV 21, 452 (an die Hoftheater-Kommission, 31. Dezember 1810). Vgl. Wahle: Weimarer Hoftheater (wie Anm. 6), 261–267. Erst 1813 kam es wirklich zu einer italienischsprachigen Aufführung des *Don Juan*, bevor 1815 wieder die deutsche Fassung auf dem Programm stand.

Operngeschmacks belegt daneben Simon Mayrs *Ginevra di Scozia*, die am Tag nach Winters *Rinaldo* erstmals über die Weimarer Bühne ging.³⁴

Für eine opernhafte Solo- und Chor-Kantate, die dem italienischen Stil- und Geschmacksideal der Zeit entsprechen sollte,³⁵ empfahl sich Winter schon wegen seiner intensiven Erfahrungen mit der italienischen Oper.³⁶ Daß der Prinz von Gotha jedoch gerade ihn für eine Komposition auswählte, mit der er seine stimmlichen Fähigkeiten demonstrieren wollte, dürfte mit Winters speziellem Ruf als zusammenhängen: „Trefflich verstand er es, sich in der Italienischen Oper nach der Individualität des Sängers zu richten, dessen Eigenthümlichkeiten schimmernd herauszuheben und damit sich selbst den guten Erfolg seiner Arbeit zu sichern.“³⁷

Zusammengefaßt sei festgehalten: Der *Rinaldo* ist das Gemeinschaftswerk eines Weimarer Librettisten, eines Münchener Komponisten und eines adligen Gothaer Solisten, der die *scrittura* erteilt hat. Das Werk ist am stilistischen Ideal der italienischen Oper und der opernhaften Orchesterkantate orientiert, in der die traditionelle Nummernfolge zunehmend von einem großräumig organisierten und dramatisch strukturierten Ablauf überwunden wird. Der *Rinaldo* ergänzt damit unser Bild vom italienischen Musikgeschmack deutscher Höfe, der nicht nur Prinz Friedrich von Gotha, sondern in den Jahren nach 1810 auch den Weimarer Herzog und seinen Theaterleiter prägte.

³⁴ Vgl. Wahle: Weimarer Hoftheater (wie Anm. 6), 263f., und Goethe WA III 4, 242 (16. November 1811). Während die Hauptprobe auf den 10. November fällt, findet die zweite reguläre Aufführung am 18. November statt.

³⁵ Großbesetzte Kantaten, die in der stilistischen Anlage Winters Werk vergleichbar sind, schufen etwa auch Paër und Mayr. Vor allem das Bestreben, die „einzelnen Sätze der Kantate“ zu verbinden, „Rezitativ im Accompagnatostil und Arien ineinander“ übergehen zu lassen und dem Chor einen größeren Anteil zu geben, zeichnet diese Werke aus (Helmut Hucke: Die ital. Kantate im 18. Jahrhundert. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 7. Kassel u. a. 1958, 563–575, hier 575). Vgl. auch Malcolm Boyd u. a.: Cantate. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London 1980, Bd. 3, 694–718, der zur hier relevanten, italienischen Entwicklung der Gattung um die Wende zum 19. Jahrhundert ausführt: „the form had been almost entirely transformed into the concert aria and scena or supplanted by a completely different kind of work for solo voices, chorus and orchestra“ (ebd., 702).

³⁶ In den Jahren 1791 bis 1794 hat Winter Opern für Venedig und Neapel geschrieben und noch 1817 und 1818 die Mailänder Scala mit drei Opern bedient; vgl. Linda Tyler: Winter, Peter. In: The New Grove Dictionary of Opera. London 1992, Bd. 4, 1165f.

³⁷ Neuer Nekrolog der Deutschen 3 (1825/27). Zitiert nach: Deutsches Biographisches Archiv 1379, 236f. – Im weiteren wird Winters Umgang mit dem Chor, seine Instrumentation und seine „Kunst in der Anlage“ gelobt. Jedoch habe ihn nicht „jenes Feuer, jener geniale Ungestüm“ wie Jomelli und „nicht die Laune eines Paesiello“ belebt.