

DIE SCHWEIZER FAMILIE +

eine internationale Musiktheater-Produktion

*Die künstliche Schweiz
der "Schweizer Familie"*



Ein Missverständnis prägte die Rezeptionsgeschichte der *Schweizer Familie* entscheidend: Bei der Uraufführung und den Erstaufführungen im ganzen deutschen Sprachraum ging man wegen des Operntitels davon aus, es mit einer Darstellung der originalen Schweiz zu tun zu haben. Und so kam es, dass *Die Schweizer Familie* ähnlich wie Schillers *Wilhelm Tell* (1804) maßgeblich dazu beitrug, das Bild der Schweiz in der deutschsprachigen Welt des frühen 19. Jahrhunderts zu prägen.

Seit Grimmshausens Schilderung des im 30jährigen Krieg weitgehend unversehrt gebliebenen Gebirgslandes in seinem Roman *Simplicius Simplicissimus* (1669), gab es bei intellektuellen Europäern eine Schweiz-Sehnsucht, die Ende des 18. Jahrhunderts dann sogar zu einer Reisewelle in das „Idyll Schweiz“ führte. Das Land wurde zum Symbol für eine Neigung zur Zivilisationsflucht und lockte schon damals Urlauber an, die sich teils sogar in unwegsame Regionen wagten, gleichgültig, ob sie über Gebirgs Erfahrung verfügten oder nicht. Die Reiselust in die Schweiz erfasste gerade auch norddeutsche Schriftsteller wie Goethe und Kleist und schlug sich teils auch literarisch, etwa in Goethes Singspiel-Libretto *Jery und Bätely* (1779), oder in wichtigen biographischen Dokumenten nieder. Auch vom Librettisten Castelli wurde seine erste Schweiz-Reise – die er übrigens erst 13 Jahre nach der Niederschrift des Erfolgsstücks antrat – als außergewöhnlich anregend erlebt, und er schwärmte nach seiner Rückkehr von den im Vergleich zu Österreich und Deutschland sehr liberalen politischen Verhältnissen bei den Eidgenossen.

Aufführungen von Weigls Oper gab es in der Schweiz zwar schon wenige Jahre nach der Wiener Uraufführung in Bern und Schaffhausen, und man wird sich dort gewiss über das pseudohelvetische Sujet gewundert haben, doch ist uns insbesondere durch einen zeitweilig in Österreich wohnenden Schweizer Komponisten überliefert, dass ihn an der Wiener Inszenierung etwas irritierte, was ihr gar nicht zum Vorwurf gemacht werden konnte, nämlich die mangelnde Authentizität der Ausstattung: Xaver Schnyder von Wartensee, der 1811 und 1812 in Wien lebte, vermisste in der Oper das echte schweizer Kolorit:

„In der freudigen und sicheren Hoffnung, recht lebendig in sein fernes Vaterland hingezaubert zu werden, begab sich Schnyder in das Theater und [erwartete] in treuer Abbildung Urner, Luzerner, Berner oder Appenzeller Leute sehen zu können. Arge Täuschung! Die Unnatur der wahnsinnigen Emmeline, ihre affektierte Sentimentalität, die verkünstelte, puppenhafte Kleidung der Schweizerbauern, denen alle Buben nachlaufen würden, wenn sie so gekleidet durch ein Schweizerdorf spazierten, machten auf den allzustrengen Schnyder einen peinlichen Eindruck und ihn unempfänglich für das viele Schöne, welches in der Weiglschen Musik trotz allem sich findet.“

Insbesondere aber vermochte Schnyder „zu seinem Ärgernis nicht eine einzige Schweizermelodie“ in der Musik zu identifizieren, „und selbst der lange Kuhreigen, der psychiatrisch den Wahnsinn der Emmeline heilt,“ hatte Schnyders Empfinden zufolge „mehr den Savoyarden- als Schweizercharakter.“

Der Vorwurf mangelnder Authentizität traf Castelli und Weigl jedoch zu Unrecht: Es ist ja gerade Thema des Stückes, dass die Bühne eine unechte, nachgeahmte Schweiz darstellt, und sogar im Hinblick auf die Musik des Kuhreigenen war Schnyder zu diesem Zeitpunkt noch falsch unterrichtet, oder er erinnerte sich später nurmehr unpräzise. Aber Schnyder stand in dieser Hinsicht nicht allein: Auch ein norddeutscher Kommentator, der Komponist Johann Friedrich Reichardt, der während seines Wien-Aufenthalts 1809 sogar Zeuge der

DIE SCHWEIZER FAMILIE +

eine internationale Musiktheater-Produktion

Uraufführung gewesen war, konstatierte in einem seiner „Vertrauten Briefe“ über die drei Tage zuvor besuchte Premiere, dass sowohl die Emmeline „wie alle übrigen Charaktere, dem Schweizercharakter ganz fremd ist.“

Es ist schwer zu bestimmen, welche Vorstellung Reichardt vom „Schweizercharakter“ hatte. Aber vielleicht orientierte sich seine Vorstellung von einem authentisch-schweizerischen Sujet an Goethes Libretto *Jery und Bätely*, das er um 1790 selbst in Musik gesetzt hatte. Warum befinden sich Reichardt und Schnyder nun aber hinsichtlich des Bezugs der Oper zur Schweiz im Irrtum?

Interessant an dem Stoff ist in erster Linie die Idee, dass einer der Protagonisten, der deutsche Graf Wallstein, das Wohlbefinden der von ihm selbst aus der Schweiz nach Deutschland verpflanzten heimatlosen Familie Boll mittels eines vertrauten, aber nur suggerierten Milieus in der Fremde wiederherstellen will. Auf diese Weise kommt es zu der künstlich nachgeahmten Schweiz. Die Imitation schweizerischer Gebäude und Trachten, schweizerischer Lebensart war eine Modeerscheinung, man begegnet ihr etwa in den Schweizer Häusern in Mömpelgart und Hohenheim bei Stuttgart (um 1770) oder in vergleichbaren Phänomenen wie dem Weiler der ehemaligen österreichischen Prinzessin und späteren französischen Königin Marie-Antoinette in den Gärten von Versailles.

Philosophische, psychologische und soziologische Theorien des mittleren und späten 18. Jahrhunderts finden in Castellis Libretto eine anschauliche, theatergerechte Form, dies auch insofern, als das Stück mehrfach gerade den Blick von außen zeigt, gleichsam als „Mauerschau“. Die Konfrontation der Versuchsobjekte mit dem Vertrauten und dem scheinbar vertrauten Nachgeahmten in der Fremde wird gleichsam in mehreren Versuchsanordnungen wiederholt, was auch an derartige Konstellationen in den Komödien von Marivaux erinnert. Die Idee, mit Surrogaten, Fragmenten und Chiffren der Heimat das Heimweh der Schweizer Bauern in Deutschland zu mindern, findet auch in musikalischen Anspielungen vielfach Berücksichtigung, in erster Linie dank des Zitats eines vermeintlich authentischen „Kuhreigens“.

Zu Weigls Zitat eines Schweizer Kuhreigens

Das Stichwort „Kuhreigen“ oder „Ranz des Vaches“ gelangte ins musikethnologische Schrifttum durch niemand geringeren als Jean-Jacques Rousseau, der die Wirkungen des instrumental oder vokal erklingenden Kuhreigens auf Schweizer Soldaten in seinem grundlegenden „Dictionnaire de musique“ (Paris 1768) schilderte. Rousseau will hier vor allem belegen, dass im 17. Jahrhundert eine Beeinflussung oder gar Manipulation mit musikalischen Mitteln noch möglich war, ihm solche Wirkungen jedoch aufgrund der allgemeinen Desensibilisierung des Menschen bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kaum mehr denkbar erschienen.

Zu dem von ihm beschriebenen Phänomen hatte Rousseau aber gewiss keine eigenen volkskundlichen Studien betrieben, sondern er bezog sich auf wissenschaftliche Publikationen: Nach Auskunft der 15seitigen Basler „Dissertatio Medica de Nostalgia oder Heimweh“ (1688) des Arztes Johannes Hofer aus Mühlhausen im Elsass hatten Offiziere schweizerischer Söldnerheere im 17. Jahrhundert beobachtet, dass ein Erklingen oder Anstimmen des Kuhreigens bei Schweizer Soldaten in französischen und belgischen Diensten heftiges Heimweh auslöste und dadurch ihre Wehrkraft zersetzte: Noch viele Jahre später bezeichnete man Heimweh umgangssprachlich mit dem Terminus „Schweizer Krankheit“. Gegnerische Truppen hatten zuweilen auch versucht, schweizerische Söldnerheere durch das Abspielen von Kuhreigen-Melodien zu demoralisieren. Dies hatte zur Folge, dass außerhalb der Schweiz ein Verbot erlassen werden musste, derartige Weisen anzustimmen, was bei Begrüßungszeremonien von Neuankömmlingen aus der Heimat sonst oft praktiziert worden war.

DIE SCHWEIZER FAMILIE +

eine internationale Musiktheater-Produktion

Johannes Hofers Schilderung des Heimweh-Phänomens wurde dank ihrer Veröffentlichung in Theodor Zvingers „Fasciculus Dissertationum Medicarum Selectiorum, quibus curiosa non minus [...]“ unter dem Titel „Dissertatio medica tertia De Pothopatridalgia. Vom Heimwehe“ (Basel 1710) vielfach rezipiert. Und hier findet sich nun auch der erste Notenstich der „Cantilena Helvetica der Kühe-Reyen dicta“, doch ist es im Grunde ausgeschlossen, dass Weigl diesen Druck gekannt haben wird, selbst wenn er die Melodie bis auf eine charakteristische Abweichung fast unverändert in die Oper übertrug. Woher also mag Weigl die Melodie gekannt haben? Und wie kommt es bei ihm zu einer bemerkenswerten Änderung?

Wenn man dieser Frage nachgeht, stellt sich heraus, dass Weigl im Grunde gerade davon überzeugt sein musste, die Melodie ganz authentisch und ohne eigenwillige Abweichung übernommen zu haben: Eine jüngere Wiedergabe der nach Hofer und Zvinger zitierten Melodie steht nämlich im 1788 veröffentlichten 10. Band von Ernst Gottfried Baldingers *Neuem Magazin für Aerzte*, und bei diesem Druck wurde – offenkundig durch ein Versehen – der G-Schlüssel nicht auf die erste Linie, sondern vielmehr auf die zweite gesetzt. Also erschien dieselbe Melodie, die ursprünglich in C-Dur stand, nun nach a-Moll versetzt. Ein weiterer Druck, die „Schilderung der Gebirgsvölker der Schweiz“ (1798) durch den Arzt Johann Gottfried Ebel, druckt diesen Kuhreihen nun wieder in der Mollversion als einen von sieben Alpengesängen. Und diese beiden Drucke dürften wohl die Quelle für Weigls weitere zehn Jahre später entstandenen Oper gewesen sein, denn bei ihm wird die Hirtenmelodie nun gleichfalls in Moll zitiert, wobei er sich nach dem Zeugnis Schnyder von Wartensees angeblich nicht daran erinnern konnte, wie ihm die Weise ins Blickfeld geraten war.

Die überlieferte Originalmelodie aus dem 16. Jahrhundert hatte nur „Naturtöne“ verwendet, wie man sie auf dem Schweizer Alphorn blasen konnte. Sie ist also durch Improvisation auf dem Alphorn entstanden oder wurde aus Alphornmotiven entwickelt, und sie umspielt die Quinte auch mit einem „unsauberen“ Ton, der im Verhältnis zum Grundton zwischen Quart und Tritonus steht. In Weigls Mollversion wäre sie auf dem Alphorn unspielbar gewesen. Bemerkenswert beim dramaturgischen Einsatz des Kuhreigens in der *Schweizer Familie* ist die Tatsache, dass ausgerechnet die nach Moll versetzte Melodie bei Emmeline keineswegs zur Melancholie oder gar Demoralisierung führt, wie das bei den Soldaten der Fall gewesen war, sondern bei ihr vielmehr freudige Gefühle auslöst sowie die Erkenntnis reifen lässt, dass die Gegenwart ihres Geliebten Jacob keine Traumerscheinung und die Zeit der Trennung vorüber ist.

Nachdem Weigl die Melodie 1809 verwendet und damit in halb Europa popularisiert hatte, wurde sie vermutlich nur mehr selten nach ihren Wiedergaben in der wissenschaftlichen Literatur zitiert. Mit der Mollvariante dieses Kuhreigens beginnt auch ein Klavierstück Franz Liszts, das er 1835/36 für seine „Fleurs mélodiques“ komponiert und knapp zwanzig Jahre später umgearbeitet hat („Mal du pays“). Das erste Motiv erklingt hier unbegleitet in e-Moll, und es ist davon auszugehen, dass Liszt die Verwendung dieser Melodie in der Weiglschen Oper bekannt war. Das Zitat mag er bewusst gewählt haben, um zur Schilderung seiner Schweizer Impressionen eine einerseits authentische, andererseits jedoch auch mit vielfältigen Konnotationen verbundene Melodie zu bieten. Seine Bemerkungen über das „Wesen des Romantischen und vom Kuhreigen“, die er in einem ausführlichen Essay publizierte, gehen darauf ein, dass er Rousseaus Bemerkungen zur Wirkung des Kuhreigens kannte, und dennoch wählte er nicht die bei Rousseau gedruckte Melodieversion, sondern zog jene von Weigl heran. Liszt mag also den Kuhreigen in der falschen, „unschweizerischen“ Moll-Version als den Kuhreigen schlechthin betrachtet haben.

DIE SCHWEIZER FAMILIE +

eine internationale Musiktheater-Produktion

Die Thematisierung der „künstlichen Schweiz“ innerhalb des Librettos

Um die Schweizer dauerhaft an sich zu ketten, wird von Wallstein und seinen deutschen Helfershelfern geradezu ein Komplott geschmiedet. Der Gutsverwalter Durmann und sein Vetter Paul sind beflissen, ihren Eifer bei der Ansiedlung vor dem Grafen herauszustreichen, ersterer hat heimlich die originalen Möbel Bolls, die dieser noch im Schweizer Heimatdorf Griswald veräußerte, erworben, um sie in der Pseudo-Schweiz aufzustellen, jener legte bei der Hütte auf dem deutschen Landgut ein Blumenbeet nach dem Bollschen Vorbild in Griswald an. Und der Graf selbst strebt fast tyrannisch so sehr danach, Gutes mit Gutem zu vergelten, dass er den Schweizern gleichsam Fesseln anlegt, indem er selbstgefällig und egoistisch feststellt:

„Unsere Gegend hat ohnehin viel Aehnlichkeit mit einer Schweizergegend; dazu der hölzerne Steg, die kleine Hütte, welche gegenüber von der ihrigen stand, alles muß sie glauben machen, sie seyen wieder in ihrer Heimath, lebhaft soll ihr vaterländisches Thal vor ihren Augen stehen. Nur so kann ich sie gewinnen, und den Wunsch in ihren Herzen ersticken, wieder dahin zurück zu kehren.“

Selbst gegenüber den zwangsbeglückten Schweizern verhehlt er seine Pläne nicht:

„Um Euch Eure Heimath ganz entbehlich zu machen, um Euch so zu sagen, dahin zu versetzen, habe ich den Plan gemacht, hier auf meinem Gute eine kleine Colonie von braven Schweizern anzulegen. [...] An ihre Spitze will ich einen braven Hirten stellen. (*indem er Emmelinen fixirt*) Ihr kennt ihn vielleicht? – Er nennt sich Jakob Friburg.“

Die Mauer, die einen Teilbereich des Gutes abschirmt, und die Grenzen des gräflichen Landgutes selbst stellen das Ende der geschützten Zone dar, und doch handelt es sich bei diesem Terrain auch um eine Art Gefängnis, denn selbst die Freiheit, die nahe Stadt zu besuchen, stellt sich für die Bergbauern als keine eigentliche Alternative heraus.

Vor Beginn des III. Aufzugs „erblickt man nun eine äußerst romantische Berggegend.“ – nach dem „Wegreißen“ der Mauer und dem „Umhauen“ der Bäume, die die Aussicht zuvor versperrt hatten. Wie sich das Gut verändert, und welches Behagen diese Transformation im Adligen, Bürger und Intellektuellen auslöst, darf stellvertretend dessen Verwalter Durmann „indem er die Gegend um sich herum mit Wohlgefallen betrachtet“ beschreiben:

„Herrlich! – ein wahres Paradies. Das soll eine Scene geben, worüber die Engel im Himmel sich freuen werden.“

Die skurrile Situation aber darf in all seiner Naivität der gar nicht so tumbe Paul auf den Punkt bringen, der danach trachten muss, dass ihm kein Nebenbuhler bei seiner Werbung um Emmeline in die Quere kommt („am Ende sähe man hier gar kein ordentliches deutsches Gesicht mehr“). Nach dem Motto, dass Kinder und Narren die Wahrheit sprechen, bemerkt er: „Die Gegend bey Griswald muß doch noch hübscher seyn, als unser Park, weil sich alle die Leute so entsetzlich dahin zurücksehnen. – Ich ließe sie laufen, wenn sie hier nicht zufrieden sind, aber unser Herr Graf gibt sich alle Mühe, sie zurück zu halten. – – Da wird der ganze Park umgekehrt, Hütten gebaut, Hügel aufgeworfen, ein Bach gegraben, darüber ein hölzerner Steg gemacht! – (*er schüttelt den Kopf*) Es ist entsetzlich! – Nun, wenn das Ding so fort geht, so haben wir in kurzer Zeit hier die ganze Schweiz in Miniatur.“

Texte von Till Gerrit Waidelich.
Abdruck nur mit Genehmigung

Kontakt: ASUR - Agentur für Kulturproduktion, Sören Mund & Arne Krasting,
Schliemannstrasse 13, 10405 Berlin
Tel.: +49-30-44032300, Mobil: +49-178-7637366, Fax: +49-30-44024448,
E-mail: info@dieschweizerfamilie.net;

www.dieschweizerfamilie.net