

Márta Mária Kukri

Die Literatursatire im Kontext der deutschen Antikerezeption im 18. Jahrhundert*

Im 18. Jahrhundert wurde das Kulturgut der Antike einfacher zugänglich, deshalb stellte sich die Frage seiner adäquaten Rezeption. Im literarischen Feld wurde vor allem die Rezeption des antiken Mythos diskutiert, die stark von der Querelle des Anciens et des Modernes geprägt war. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bildeten sich einander gegenüberstehende Autorengruppen, die mit dem Erlangen von stabilen Publikationsmöglichkeiten eine feste Position in der literarischen Welt gewinnen wollten. Beliebtes Mittel dieses Kampfes und des Gedankenaustauschs war die Literatursatire, wie etwa Goethes Farce „Götter, Helden und Wieland“. In meiner Arbeit wird der Meinungsunterschied von Goethe und Wieland in Bezug auf die Antikerezeption diskutiert. Dabei orientiere ich mich vor allem an Falk Strehlows Ansatz, der den grundlegenden Unterschied darin sieht, ob der Autor den Mythos zu rekonstruieren berufen ist oder ihn bloß als Sujet verwenden kann. Als Novum der Forschung können der Vergleich der einzelnen Figuren von Euripides', Wielands und Goethes Werken bzw. die semiotische Annäherung hervorgehoben werden. Es wird ebenfalls versucht, die unterschiedlichen Argumentationsschichten in Goethes Farce in Bezug auf die Figurengestaltung und die poetologischen Ansichten zu analysieren. Zum Schluss geht die Arbeit kurz auf die Kritik an Wielands Person ein.

Schlüsselwörter:

Literatursatire, Antikerezeption, Figurenkonstellation, Mythologie, Euripides, Wieland, Goethe, Literaturwissenschaft

1. Forschungsfrage und Kontext

Im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit steht Johann Wolfgang Goethes Farce „Götter, Helden und Wieland“. Zwischen Goethes und Wielands Vorstellung über die adäquate Rezeption des antiken Kulturgutes sind gravierende Unterschiede zu beobachten, worauf Goethe mit der Literatursatire reagierte. Die Literatursatire galt in der Zeit als ein Mittel der Kommunikation zwischen den Autoren: Sie hatte das Ziel, die eigene Meinung zu formulieren und die Gedanken des Gegners spöttisch zu kritisieren. Sie richtete sich also nicht gegen die Person, sondern gegen ihre Anschauungen und hatte immer die Absicht der Verbesserung (Auerochs 2007: 677–679). In einer literarischen Debatte – in der mit Satiren und programmatischen Schriften gekämpft wird – stehen also zwei unterschiedliche, mehr oder weniger konsistente Meinungen einander gegenüber. Goethe und Wieland wählten unterschiedliche Medien, um ihre Meinung auszudrücken. Während Goethe die gedankenvermittelnde Funktion der Satire in Anspruch nahm, legte Wieland seine Gedanken über die adäquate Rezeption der „Alkestis“-Geschichte in fünf Briefen dar.

* Betreut wurde die Arbeit von Rita Nagy.

In der Arbeit wird versucht, Goethes Anschauung anhand seiner Farce zu rekonstruieren und zu untersuchen, wodurch diese Gedanken geprägt wurden. Die Beantwortung der Forschungsfrage trägt nicht nur zum Verstehen von Goethes und Wielands Antikenverständnis bei, sondern bietet durch die Werke der beiden Dichter auch einen Einblick in die Antikenrezeption des 18. Jahrhunderts. Es ist aber nicht zu übersehen, dass während Wieland in dieser Zeit bereits seit Jahrzehnten im literarischen Feld tätig war, der junge und leidenschaftliche Goethe erst am Anfang dieses Weges stand. Während also bei Wieland ein abgeklärtes System von poetischen Anschauungen zu finden ist, ist es bei Goethe nicht der Fall. Als Grundlage der Untersuchung dienen drei Werke: Euripides' Drama „Alkestis“, ein Singspiel von Wieland, das den Titel „Alceste“ trägt, und die von Goethe verfasste Farce „Götter, Helden und Wieland“. Die Arbeit behandelt das Drama des Euripides als Quelltext für das Singspiel und die Farce, um Goethes und Wielands Antikerezeption zu vergleichen.

In der Forschung wurden die Werke in mehrfacher Hinsicht untersucht und interpretiert. Volker Riedel (2009b: 134–144) befasst sich ausführlich mit der Rezeption der Antike in der Epoche des Sturm und Drang und behandelt dabei ebenfalls Fragen in Bezug auf Goethe und Wieland. Riedel weist in seiner Studie darauf hin, dass die sich Dichter neben der Idealisierung der griechischen Kultur gegebenenfalls auch kritisch hierzu äußerten, womit er die bisherigen Forschungsergebnisse um einen neuen Aspekt ergänzt. Hans Hennig untersucht den Einfluss der Antike auf Wieland aufgrund seiner „Briefe“ und stellt dabei fest, dass Wieland – obwohl er anfangs die Thesen Winckelmanns als richtig erachtet – später und besonders in Bezug auf die Idealisierung der Antike auch eine gewisse Kritik formuliert (Hennig 1986: 7–22). Im Zusammenhang mit dem Stück „Alceste“ wurde Wielands Konzeption über das deutsche Singspiel mehrmals behandelt. Gabriele Busch-Salmen unternimmt dabei den Vergleich des Librettos mit der theoretischen Schrift „Versuch über das deutsche Singspiel“ und weist die Ansätze im Werk nach (Busch-Salmen 2000: 105–126). Auf die Fragen der emotionalen Wirkung des Singspiels geht Tina Hartmann in ihrem Beitrag im „Wieland-Handbuch“ ein und stellt fest, dass in Schweizers Musik eine Art spätbarocke musikalische Rhetorik zu entdecken ist, die in jener Zeit zwar bereits altmodisch wirkte, zur Rührung aber in hohem Maße beitrug (Hartmann 2008: 169–180). Eine literarische Analyse des Textes gab Jan Philipp Reemtsma, wobei der Schwerpunkt auf der Bedeutung des Todes in Wielands Werk liegt (Reemtsma 2005: 90–110). Goethes Farce wird im Zusammenhang mit Wielands „Alceste“ behandelt, da zu einer angemessenen Interpretation die Kenntnis des Singspiels unentbehrlich ist. Falk Strehlow versucht, den Unterschied zwischen Goethes und

Wielands Denkweise zu erfassen, und bietet dabei eine ins Detail gehende Analyse (Strehlow 2016: 288–329). Strehlow hebt die Unterschiede des Umgangs der beiden Dichter mit den antiken Figuren hervor: Die Frage ist, ob die Figuren rekonstruiert werden können, und ob ein Künstler das Recht hat, den Mythos zu paraphrasieren und anzuwenden. Maria Erxleben (1986: 77–87), Hanna Fischer-Lamberg (1959: 139–142) und Pascal Frey (1996: 7–34) erläuterten einzelne Aspekte zur Entstehungsgeschichte von Goethes Werk. Erxleben stellt die geschichtlichen Hintergründe dar, während Fischer-Lamberg eine Quellenstudie liefert und dabei eine genaue Beschreibung der literarischen Vorbilder von Goethes Farce leistet. Frey schildert den Konflikt Goethes und Wielands vor einem geistesgeschichtlichen Hintergrund: Der von Sturm und Drang begeisterte junge Goethe steht gegenüber dem eher skeptischen Wieland. Die vorliegende Arbeit hebt literaturgeschichtliche Aspekte hervor: Die erläuterten entstehungsgeschichtlichen Aspekte hinterließen ihre Spuren in der literarischen Darstellung, denn die Literatursatire war in der Epoche ein beliebtes Mittel, um die Meinung auszudrücken, die Debatte über die Rolle des Mythos verursachte Unterschiede in der Darstellung der antiken Figuren.

2. Kulturhistorischer Hintergrund – Antikenverständnis im 18. Jahrhundert

Um Wielands künstlerische Absicht und Goethes Kritik besser verstehen zu können, soll zunächst ihre Debatte kontextualisiert werden, weil sie keine isolierte Erscheinung in der deutschen Literatur darstellt.

Im 18.–19. Jahrhundert erreichte die Antikerezeption in Deutschland ihre Blütezeit. Während in der Renaissance, im Barock und in der Aufklärung die römische Kultur verehrt wurde, entdeckten die Denker in diesen Jahrhunderten das antike Griechenland (Riedel 2000: 110). Die kriegerischen Ereignisse des 17. und 18. Jahrhunderts in Griechenland brachten später die ersten Versuche der Gründung des Nationalstaates mit sich. Es wurden Kontakte mit dem Reich von Napoleon geknüpft, das Handeln gewann an Bedeutung (Koder 1989: 59–61). Dadurch wurde das altgriechische Kulturgut erreichbar. Dies ermöglichte, die Quellen selbst zu untersuchen, wobei sich die Frage stellte, wie man an dieses Kulturgut herangehen, wie es rezipieren und verstehen sollte. Es war auch nicht eindeutig, welchen Platz die altgriechischen Werke im literarischen Kanon besitzen sollten. Seit den 1750er Jahren wurde auf die Unterschiede zwischen der Antike und dem „modernen“ Zeitalter reflektiert. In Frankreich brach eine intensive Debatte über die Werte der antiken und der modernen Welt aus. Die wichtigsten Vertreter der Diskussion waren Boileau und Perrault. Boileau gab der antiken Kultur den Vorrang; er betonte ihre Vorbildlichkeit und die Bedeutung der französischen

Klassik, während Perrault auf die modernen wissenschaftlichen Errungenschaften einen Akzent legte. Später entwickelte sich eine *mittlere Haltung*: Die Sitten, die Staatsverfassung und die Künste der Antike seien unwiederholbar, was aber die Bildung betrifft, sei das moderne Zeitalter der Anerkennung würdig. Beim Formulieren ihres Programms zum Antikenverständnis orientierten sich die deutschen Denker an diesen Meinungen (Riedel 2000: 114–117).

Obwohl sich sehr differenzierte Einstellungen entwickelt haben, sind auch einige gemeinsame Prinzipien zu beobachten. Mit der Entdeckung der altgriechischen Kultur wurde immer mehr dieser, und nicht der römischen Kultur der Vorzug gegeben: Man begann das Altgriechische als das Originale zu betrachten. Während in der Epoche der Aufklärung eine normative Betrachtungsweise vorherrschte – das Antike war ein nachzuahmendes Vorbild –, ist im 18.–19. Jahrhundert ein Übergang zur historisch-methodischen Sicht zu beobachten. Ziel war also nicht mehr die genaue Nachahmung der altgriechischen Künstler, sondern die Aneignung ihrer Denkweise. In dieser Epoche dachte man nicht nur über die antike Literatur, sondern auch über die bildende Kunst und Lebensweise nach (Riedel 2000: 118–120).

Einer der prägendsten deutschen Denker der Debatte war Johann Joachim Winckelmann. In seinem Werk „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ (Winckelmann 2013) erklärte er die altgriechische Kultur als in jeder Hinsicht vorbildlich und forderte die deutschen Künstler zur Nachahmung auf. Winckelmann begründete die Vorbildlichkeit der Antike mit den idealen natürlichen und geschichtlichen Bedingungen. Seiner Meinung nach spielte zum Beispiel auch das ideale Klima eine Rolle dabei, dass die antike Kultur hochentwickelt war. Wie Peter Szondi darauf hinweist, liegt in dieser Denkweise eine Paradoxie (1974: 18–19): Winckelmann wählte eine historische Annäherungsweise und begründete seine Meinung auch mit klimatischen Argumenten, da gerade diese Annäherung die Nachahmung unmöglich mache. Die deutschen geographischen Bedingungen seien nämlich ganz anders, als die griechischen. Winckelmanns idealisierende Betrachtungsweise fand auch Verehrer, einige Autoren hielten dazu aber eine skeptisch-ironische Distanz. Es ist aber eindeutig, dass Winckelmanns Werk die Meinung der deutschen Künstler weitgehend beeinflusste.

In Bezug auf das Thema der vorliegenden Arbeit verfügt die Rezeption des antiken Mythos über besonders hohe Relevanz. Der Mythos als Phänomen ist seit vielen Jahrhunderten in der Literatur präsent (Horn 2007: 19–47). Es diente zu vielerlei Zwecken: mit der Hilfe von Mythen konnten die Menschen die unerklärbaren Naturphänomene rational und begreifbar machen. Dadurch entstand ein Gefühl der Kontrolle über das Phänomen: was sprachlich

beschreibbar ist, ist auch erkennbar, und als solches scheint es nicht mehr fremd und dadurch fürchterlich zu sein. Die Mythen gaben auch Antwort auf die anthropologischen Grundfragen und boten dadurch das Erlebnis der Sicherheit. Es ist aber nicht zu übersehen, dass der Mythos nur in den oralen Kulturen einen anerkannten Status haben konnte: Mit der Entstehung der Schriftlichkeit entwickelte sich eine ironische Distanz gegenüber diesen Geschichten. Es konnte nämlich auf die Mythen reflektiert werden: Sie wurden Gegenstand der Mythenkritik, wurden ästhetisiert und literarisiert. Da sich die Mythen ursprünglich mündlich und in zahlreichen Varianten verbreitet haben, sind alle schriftlichen Überlieferungen Teile der Rezeption. Es ist umstritten, dass die Mythen über eine „ursprüngliche“ oder „originale“ Variante verfügten, und wenn doch, können sie wegen der mündlichen Verbreitung nicht mehr rekonstruiert werden. Diese These muss man immer im Auge behalten, wenn man zum Beispiel Goethes Gedanken über das Wesen des Mythos liest. Er kritisierte nämlich an Wieland, dass dieser den Mythos nur benutzte und nicht dessen Wesen darstellte. Bereits aber im Fall des Euripides-Stückes muss über eine Bearbeitung gesprochen werden, auch wenn das Werk von Goethe und seinen Zeitgenossen als das Original betrachtet wurde. Das hängt mit der Entdeckung der altgriechischen Kultur gegenüber der jüngeren römischen zusammen, außerdem mit dem Streben, die antike Kultur unmittelbar, durch die originalen Quellen untersuchen zu können. Einer der wichtigsten Vertreter dieser Sichtweise war Alexander von Humboldt, der sogar zum Erwerb der nötigen Sprachkenntnisse aufforderte (Riedel 2000: 114–115).

Die drei dargestellten Alkestis-Stücke sind ebenfalls vor diesem Hintergrund zu lesen. Sie sind Verarbeitungen, die ein Bild über die Meinungen über die Antike repräsentieren, und dadurch die in der Epoche vorherrschende Denkweise besser zu verstehen helfen.

3. Das Antikenverständnis von Wieland und Goethe

Die Dichtung des Euripides hatte sowohl für Wieland als auch für Goethe eine besonders große Bedeutung. Dank seiner Sprachkenntnisse konnte sich Wieland mit dem Originaltext auseinandersetzen, wobei er auch drei unterschiedliche deutsche „Alkestis“-Übersetzungen berücksichtigte (Hartmann 2008: 171). Seine Briefe zeugen davon, dass er mit der antiken Literatur weitgehend vertraut war: Er zitiert seine Lieblingsautoren – Platon, Xenophon, Horaz – immer wieder (Hennig 1986: 11; 15). Sein ganzes Œuvre wurde von der Antike bestimmt, wobei er sich mit Lukian wegen seiner Ironie und skeptischer Haltung gegenüber seinen Zeitgenossen besonders gut identifizieren konnte, da Wieland selbst eine gewisse Distanz zu Winckelmanns Begeisterung für die Antike einnahm (Riedel 2000: 151). Als

Tendenz ist seine Hinwendung zur griechischen Kultur zu beobachten, obwohl er sich am Anfang eher mit Rom befasst. Die Tatsache, dass er in seinen späteren Briefen den Verlust seiner lateinischen Sprachkenntnisse beklagt, bezeugt seine Zuwendung zum Altgriechischen und zugleich eine Art Nostalgie gegenüber der römischen Kultur. Die klassischen Sprachen spielten also für Wieland eine bedeutende Rolle. Neben seinem Engagement für die altgriechische Kultur hielt er sich von der von Winckelmann bevorzugten Idealisierung zurück und bewahrte eine skeptisch-ironische Distanz zur Antike (Riedel 2009a: 146). Winckelmann versuchte, die vollkommene Schönheit des griechischen Volkes auf natürliche und geschichtliche Bedingungen zurückzuführen. Als Grundlage des guten Geschmacks gelte nach ihm die Verherrlichung der antiken Kultur (Dönike 2017: 130). In seiner Schrift „Gedanken über die Ideale des Alten“ beschreibt Wieland die Ursachen seiner Skepsis gegenüber Winckelmanns Theorie. Wieland bezweifelt, dass ein Volk vorbildlicher als irgendein anderes wäre, und behauptet, dass nicht ausreichende Kenntnisse zu einem ungerechten Urteil führen können. Ein anderer Unterschied ist, dass Wieland eher die nachperikleische Epoche bis in die frühchristliche Zeit favorisiert, während Winckelmann die Blütezeit der antiken Demokratie, also die perikleische Zeit für vorbildlich hielt. Die perikleische Zeit konnte also eine feste Grundlage für die Idealisierung liefern: Das antike Griechenland war sowohl kulturell als auch politisch hochentwickelt. Später aber konnte dieser Zustand nicht mehr bewahrt werden und die nachperikleische Zeit brachte Skepsis und Desillusionierung mit sich. Wieland konnte sich mit diesem Standpunkt besser identifizieren, als mit der grenzenlosen Begeisterung für das antike Kulturgut (Riedel 2000: 152). Die idealisierten Figuren in Wielands Singspiel spiegeln die Ideale der Empfindsamkeit. Obwohl sich Wieland mit dem Thema ausführlich beschäftigt, verfasst er kein konsistentes theoretisches Programm, das dem von Winckelmann ähnlich wäre. Seine theoretischen Schriften verfasst er immer im Zusammenhang mit der Entstehung eines neuen Werkes (Riedel 2009a: 146).

Neben Winckelmann sind auch andere europäische Einflüsse auf Wielands Lebenswerk zu beobachten. Die französischen Philosophen setzten sich ebenfalls intensiv mit der Frage der Antike auseinander (Bünemann 1928: 124–130). Voltaire betrachtete die Antike als das Kindheitsstadium der Menschheit, was in den späteren Jahrzehnten positiv konnotiert wurde, und Rousseau formulierte die Meinung, dass die Antike eine Art *juste milieu*, ein Mittelzustand sei, und zwar das goldene Zeitalter zwischen dem Urzustand und der überall präsenten, hochentwickelten Kultur (Bünemann 1928: 128). In dieser Epoche herrschen die veredelten Instinkte und die griechische Humanität. Die Idee der antiken Humanität

beeinflusst nicht nur Wielands Verständnis der Griechen, sondern auch Goethes und Herders Meinung. Während der junge Goethe Wieland für seine humanisierende Antikendarstellung kritisierte, verfasste er später seine „Iphigenie“ nach eben dieser Vorstellung. Neben der Philosophie wirkte auch die französische Literatur auf Wielands Gedankenwelt. Bünemann nennt Alceste sogar die Schwester von Racines Bérénice und Andromacque (1928: 130). Gemeinsamkeiten der beiden Dichter sind z.B. die Vorliebe für die Antike sowie das Interesse an dem Weiblichen und den zarten Leidenschaften.

In Bezug auf die Entstehung der „Alceste“ spielt Wielands Verhältnis zum antiken Mythos eine besonders wichtige Rolle. Es ist nicht sein Ziel, das Wesen der griechischen Geschichte zu erfassen und mitzuteilen, sondern er verwendet sie eher bloß als Sujet zu seiner Oper (Reemtsma 2005: 94). Der Schwerpunkt liegt also auf der Gattung des Singspiels bzw. seiner Funktion und nicht auf dem altgriechischen Stoff. Das Ziel war, wie bereits erwähnt, die Rührung des Publikums durch ein empfindsames Drama. Dabei ist nicht zu übersehen, dass Wieland hier sowohl ästhetische als auch didaktische Ziele vor Augen hatte: Einerseits erfüllte er dabei seine Aufgabe als Prinzerzieher, das Werk wurde nämlich am Geburtstag des jungen Prinzen uraufgeführt. Die Betonung der Tugend und die Idealisierung der Figuren trugen ebenfalls zu diesem Ziel bei. Wieland betrachtete das Theater allgemein als ein Mittel der Lehre und Erziehung (Busch-Salmen 2000: 112), auf die vorbildlichen Figuren konnte also nicht verzichtet werden. Wieland fasst seine Konzeption folgendermaßen zusammen:

Man lasse immer das Subjekt eines Singspiels sehr wichtig seyn, und dem Dichter große moralische Charakter, erhabene Gesinnungen, edle Kämpfe zwischen Tugend und Leidenschaft, und also viele Gelegenheit darbieten, unsre Seele mit schönen sittlichen Idealen zu ergötzen, und eine Menge feiner epigrammatischer Sentenzen anzubringen [...]. (Wieland 2009d: 318)

Wielands primäres Ziel war aber die moderne Umgestaltung des griechischen Stoffes durch seine Anpassung an den zeitgenössischen Geschmack. Neben dem Vokabular der Empfindsamkeit – Ach-Ausrufe, Mitleid- und Gefühlsausdrücke – fällt auf, dass im Personenverzeichnis der vertrauteste Personenkreis erscheint, was zur Familiarität beiträgt (Petersen 1974: 24). Diese Wirkung wird auch dadurch verstärkt, dass die Szenen in den Zimmern von Admet und Alceste spielen und nicht vor dem Palast, wie bei Euripides. Damit sich der Zuschauer mit den Figuren leichter identifizieren und die Privatheit der Geschehnisse betont werden kann, wird im Stück alles ausgespart, was den Geschehnissen eine politische Dimension verleihen könnte. Im Werk des Euripides wird Admets eventueller Fall als König thematisiert, während sich Wieland nur auf die Tragödie des Ehemannes und der Ehefrau konzentriert. Außerdem werden aus der Geschichte alle Nebenepisoden ausgespart, um die

Aufmerksamkeit des Zuschauers von Alcestes und Admets Leiden und Schmerz nicht abzulenken. Dem gleichen Ziel dient, dass zahlreiche Fragen des Dramas von Euripides als „Fehler“ wahrgenommen und „korrigiert“ werden:

Der Chor vergißt, wir leicht zu erachten, seine Schuldigkeit bey einem so schönen Anlaß nicht; er tröstet, er nimmt Antheil, und da nichts verfangen will, wirft er sich in *Gemeinplätze*, – »wer kann wider das Schicksal? Du bist nicht der erste, nicht der einzige« und was dergleichen seine Sprüchlein mehr sind. Diese Conversation zwischen Admet und dem Chor, worinn jener [...] mit vieler Wohlredenheit jammert, und dieser sehr plattes Zeug sagt, dauert nun ziemlich lange fort, und, die Wahrheit zu sagen, ich begreife nicht, wie es die Athenienser machten, um diese sogenannten *Antistrophica* schön zu finden. (Wieland: *Briefe*, 518.)

Goethe wurde durch diesen Tonfall zum Verfassen der Farce provoziert, wobei zu bemerken ist, dass Wieland diese nicht generell, sondern nur in Hinblick auf seine eigenen Ziele als „Fehler“ betrachtete. Die empfindsame Gestaltung galt vor allem für die Figuren, die auch zu den erstrangigen Zielpunkten von Goethes Kritik wurden.

Seit seiner Straßburger Zeit beschäftigte sich auch Goethe intensiv mit der Antike und die Werke des Euripides behandelte er sein ganzes Leben lang (Selbmann 2017a: 157). In der ersten Periode seiner Beschäftigung mit dem griechischen Dramatiker setzte er sich mit dem Alkestis-Stoff auseinander, später arbeitete er an Iphigenias Geschichte. Die antiken Figuren tauchen aber auch in seinen lyrischen Werken auf, Prometheus ist z.B. ein Mittel der Reflexion auf die zeitgenössischen Verhältnisse. Dabei ist zu bemerken, dass Goethe mit Wielands Hilfe in die Welt der Antike eingeführt wurde, dessen Ratschläge er auch später, beim Verfassen von „Iphigenia auf Tauris“, berücksichtigte.

Strehlow gibt für die Diskrepanz zwischen Wielands und Goethes Vorstellungen eine bemerkenswerte Erklärung (Strehlow 2005). Im Gegensatz zu Wieland hält es Goethe für den Zweck der Rezeption der Antike, das Wesen des Mythos begreifen und mitteilen zu können. Nach seiner Auffassung sind die antiken Figuren keine Mittel, die man willkürlich verwenden und mit neuer Identität versehen kann, sondern es gibt die „wahre“ Alkestis und den „wahren“ Admetos. Man sollte das Drama modern, zugleich aber „griechisch“ gestalten in dem Sinne, dass das Wesen der Figuren bewahrt wird, Wieland gab jedoch den Figuren eine neue, empfindsame Identität. Strehlow begründet seine Meinung mit der Analyse des Namensgebrauchs. Der Name dient als Maske der Figur. Der grundlegende Unterschied zwischen Wielands und Goethes Auffassung ist, dass die Identität der sich hinter der Maske versteckenden Figur für Goethe nicht gleichgültig ist, während Wieland dies als eine Nebenfrage betrachtet. Wielands Figur benutzt also nach Strehlow den Namen unberechtigt, weil sie mit den „wahren“ Figuren nicht identisch ist. Die mythischen Figuren argumentieren

mit ihrer Gegenwart auf der Bühne: Ihre Namen referieren nicht auf eine fiktionale Gestalt, sondern auf ein Wesen in der Welt des Dramas. Auf diese Weise kann Wielands Argumentation nicht mehr gültig sein, weil es einen phänomenologischen Beweis gegen seine Vorstellungen gibt.

Die Figurenproblematik kann ebenfalls mit den Begriffen der Semiotik beschrieben werden. Nach Goethe referieren Wielands Figuren nicht auf die ursprünglichen mythischen Figuren, falsche Zeichen werden also benutzt. Bei dem Singspiel ist also ein Referenzproblem zu erkennen: Das Bezeichnende zeigt auf falsches Referenzobjekt. Zeichen hätten die Aufgabe, das Referenzobjekt so treu wie möglich abzubilden, in diesem Fall geschieht es aber nicht. Es stellt sich aber die Frage, ob das Referenzobjekt wirklich zu erkennen ist. Die Mythen wurden in der Antike mündlich verbreitet, die von Euripides gedichtete Form ist ebenso eine Interpretation, wie die von Wieland. Obwohl Euripides die Sagen sehr gut kennen musste, kann man die Figuren seiner Dramen ebenfalls nicht als die Ursprünglichen betrachten. Da die Urfiguren nicht genau zu rekonstruieren sind, soll man alle dichterischen Darstellungsversuche als Verfälschungen bezeichnen. Sollte man dann keine Werke altgriechischer Thematik dichten? Sind alle Schriftsteller nur Fälscher? Die Problematik wird umso interessanter, wenn man bedenkt, dass sich der junge Goethe in dieser Zeit für den Sturm und Drang begeistert, in dem die autonom schaffende Genialität eine grundlegende Rolle spielt. Aus der Farce ist aber eine Nachahmungsästhetik zu rekonstruieren. Die Inkonsequenz von Goethes Argumentation könnte ein Beweis für seine Begeisterung und seine sich noch nicht herauskristallisierten poetischen Ansichten sein.

Der Grund für die unterschiedlichen Auffassungen über die Figurengestaltung und die Rezeption des antiken Mythos kann auch darin liegen, dass während Wieland eine empfindsame Betrachtungsweise wählte, Goethe die Antike als Stürmer und Dränger betrachtete (Bünemann 1928: 124). Im Sturm und Drang hielten die Künstler die Antike für eine Art *état primitif*. Sie stellten die antiken Helden gern als Kraftprotze und als Vertreter der rohen Kraft dar. Diese Betrachtungsweise harmonisierte mit dem Bild des natürlichen Genies, dessen Schöpfungskraft unkontrolliert, roh und nicht domestizierbar ist. Für Wieland war diese Annäherungsweise wegen seiner Vorliebe für die Empfindsamkeit und der didaktischen Ziele des Singspiels unannehmbar.

Im Folgenden wird auf die Figurengestaltung und Goethes Kritik eingegangen und dabei unter die Lupe genommen, inwiefern Wielands Charaktere von den „wahren“ Charakteren abweichen. Hier ist noch einmal zu betonen, dass die „wahren“ Figuren nicht mit den Figuren des Euripides identisch sind. Die Ähnlichkeiten sind nach Goethe der Genialität des

griechischen Schriftstellers zu verdanken, Goethe ging also von der Rekonstruierbarkeit der Urfiguren aus (Petersen 1974: 20).

4. Entstehungsgeschichte

Um 1770 war Wieland am Weimarer Hof als Prinzerzieher tätig, was Einfluss auf die Gestaltung seiner „Alceste“ hatte (Erxleben 1986: 80). Das auf die Veranlassung der Herzogin Anna Amalia verfasste Drama verfolgte deswegen nicht nur ästhetische, sondern auch didaktische Ziele, was die Figurengestaltung beeinflusste. Wielands wichtigste Zielsetzung war aber, die antike Geschichte in moderner Form zu erzählen und den Stoff nach den stilistischen Merkmalen der Empfindsamkeit zu bearbeiten (Sauder 1985: 988). Die Aufführung im Jahre 1773 brachte großen Erfolg, Wieland war in dieser Zeit „auf der Höhe seines Ruhms“ (Selbmann 2017b: 438). Das Libretto erschien in Wielands Zeitschrift, „Der Teutsche Merkur“ samt der „Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel, Alceste“. In den „Briefen“ legitimiert Wieland sein Vorgehen und erklärt den theoretischen Hintergrund der vorgenommenen Änderungen, wobei er an manchen Stellen eher abwertend über Euripides urteilt. Die Oper ist auch aus musikhistorischer Sicht bedeutend: Die herausfordernde Aufgabe, „das dramatische Wort mit Musik zu verbinden“ (Kaiser 1978: 536), wurde hier gelöst. In seinen „Briefen“ berichtet Wieland über eine harmonische Zusammenarbeit mit dem Komponisten Anton Schweitzer. Die Ansichten über die Gattung fasst Wieland in seinem Aufsatz „Versuch über das deutsche Singspiel“ zusammen. Dies bezeugt, dass er bewusst auf die Gattung seines Werkes reflektierte, Form und Inhalt werden stark miteinander verbunden.

Goethe beschäftigte sich ebenfalls ausführlich mit der antiken Kultur. Der erste Schritt in seiner Auseinandersetzung mit Euripides war die Farce „Götter, Helden und Wieland“ (Petersen 1974: 11). Obwohl er in „Dichtung und Wahrheit“ behauptete, das Werk an einem einzigen Sonntagnachmittag niedergeschrieben zu haben,¹ verraten die klare Struktur (Gemeinhardt 1942: 345–348) und die zahlreichen Anspielungen, dass er sich vorbereitet und den Stoff sehr genau gekannt haben muss (Petersen 1974: 18). In der Forschung wird ein Unterschied zwischen Anlass und Ursache des Verfassens gemacht (Erxleben 1986: 78). Als Ursache kann die Debatte über die angemessene Rezeption der Antike erwähnt werden, was in der Sturm und Drang-Periode ein zentrales Problem war. Den Anlass gab auf der einen

¹ „Die Beschwerden hatten wir kaum in unserer kleinen Sozietät leidenschaftlich durchgesprochen, als die gewöhnliche Wut alles zu dramatisieren mich eines Sonntags Nachmittags anwandelte, und ich bei einer Flasche guten Burgunders, das ganze Stück wie es daliegt, in Einer Sitzung niederschrieb.“ (MA 16, 692f.)

Seite das Erscheinen von Wielands „Alceste“, obwohl sie nicht als Auslöser der Debatte betrachtet werden kann, weil selbst Goethe in „Dichtung und Wahrheit“ behauptete, dass er nichts gegen die Anwendung des antiken Stoffes zu eigenen Zielen hat: „Nun hatte Wieland in der ‚Alceste‘ Helden und Halbgötter nach moderner Art gebildet; wogegen denn auch nichts wäre zu sagen gewesen, weil ja einem Jeden freisteht, die poetischen Traditionen nach seinen Zwecken und seiner Denkweise umzuformen“ (MA 16, 692). Viel mehr provozierten Goethe die Briefe und die respektlosen Äußerungen Wielands über Euripides. Goethes Kritik beschränkte sich aber nicht auf Wielands Alceste-Interpretation, sondern streckte sich auch auf seine ganze Antikenrezeption aus (Selbmann 2017b: 438). Im Hintergrund des Textes standen aber auch andere Ursachen (Frey 1996). Im „Teutschen Merkur“ erschien zu dieser Zeit eine eher abwertende Kritik über „Götz von Berlichingen“, die Goethe empfindlich traf. Die normative Ästhetik war mit den Ansichten der Stürmer und Dränger nicht zu vereinbaren, mit dem ständigen Moralisieren und der Betonung der Rolle der Tugend konnte sich Goethe ebenfalls nicht identifizieren. In dieser Zeit übersetzte Wieland Shakespeare-Dramen, in seinen Anmerkungen äußerte er sich aber kritisch über den von den Stürmern und Drängern hochgeehrten Dichter – was die Zeitgenossen auch nicht außer Acht lassen konnten. Zu Wielands Unpopularität trug seine skeptische Auseinandersetzung mit Jean-Jacques Rousseau ebenfalls bei. Generell kann man sagen, dass Wieland der Vertreter einer Denkweise war, mit der sich die neue Generation nicht identifizieren konnte. In seiner Zeit galten seine Gedanken eher als veraltet (Riedel 2000: 152). Dazu gehört auch, dass er die deutsche Literatur auf Grundlage der antiken Literatur weiterentwickeln wollte und auf die deutsche Volksdichtung weniger Wert legte. Als Goethes persönlicher Grund für Wielands Verachtung kann erwähnt werden, dass er in Wieland eine Vaterfigur sah, deren Ton nach einer Weile unerträglich wurde, obwohl Goethe Wieland in den 1770er Jahren noch als seinen Professor verehrte (Strehlow 2016: 302).

Goethe war allerdings nicht der einzige, der sich polemisch über den Alceste-Stoff äußerte. Allgemein sind bei den Alkestis-Bearbeitungen zwei Hauptrichtungen zu beobachten: die aufklärerische Richtung, die den Akzent auf die Moral der Geschichte legte, und die Marionettenspiele oder Lustspiele, die eher die komischen Merkmale betonten. Hier können z.B. die Marionettenoper von d’Ordoñez von 1775 oder W. Müllers Parodieoper von 1806 erwähnt werden (Möllendorpf 2008: 53–61). Die Satire galt in der Zeit als Medium der heftigen theoretischen und ästhetischen Auseinandersetzungen (Frey 1996: 8), auch das Werk „Götter, Helden und Wieland“ kann so gelesen werden.

5. Die Literatursatire

Beliebtes Mittel der literarischen Debatten der Zeit war die Satire. Franziska Herboth schreibt in ihrer Dissertation, dass die Satire nicht nur zum Ausdruck der Ansichten der sich neu etablierenden Autorengeneration diene, sondern eine Art strategische Waffe der Sturm und Drang-Schriftsteller war (Herboth 2002). Der Kampf ging um stabile Positionen in der literarischen Welt und durch die verschiedenen Institutionen – wie z.B. die Publikationsorgane – wurden diese Positionen gestärkt. Da die junge Generation über keine Zeitschrift verfügte, bildeten sie strategische Gruppen, um eine bessere Position schneller erlangen zu können. Die Satiren richteten sich in vielen Fällen gegen eine konkurrierende Autorengruppe, und zwar nicht nur gegen die Schriftsteller der gleichen Generation, sondern auch gegen andere Altersgruppen.

In der Gattung der Satire sind Untergattungen zu unterscheiden, von denen für den aktuellen Kontext die Literatursatire und das Pasquill relevant sind. Die Literatursatire kann als Kampfmittel der Autorengruppen betrachtet werden, obwohl sie in diesem Fall nicht nur um die Publikationsmöglichkeiten kämpften, sondern es ging auch um die Kritik der unterschiedlichen literarischen Ansichten. In der Literatursatire wird poetologische Kritik mit Besserungsabsicht formuliert, der Angriff richtet sich also nicht gegen die Person (Auerochs 2007). Das Ziel ist eher, anhand der eigenen Meinung die Kritik der Anderen zu formulieren und zu zeigen, warum der Standpunkt des Gegners unhaltbar ist.

Eine andere Gattung ist in der Zeit auch präsent, nämlich das Pasquill (Auerochs 2007). Im Gegensatz zur Literatursatire ist das Pasquill ein grober, persönlicher Angriff, in den meisten Fällen ohne Besserungsabsicht. Bei dieser Gattung kann nicht mehr über literarischen Gedankenaustausch gesprochen werden, viel mehr über persönliche Gegensätze.

Die Farce „Götter, Helden und Wieland“ kann in die Gattung Literatursatire eingeordnet werden, sie enthält aber auch pasquillische Elemente. Pascal Frey ordnet sie sogar in die Gattung des Pasquills ein (Frey 1996). Die Kritik richtet sich also nicht nur gegen die poetologischen Ansichten von Wieland, sondern auch gegen seine Person, im Werk sind folglich mehrere Argumentationsschichten zu finden. Zur poetologischen Kritik gehören die Kritik an der Figurengestaltung und dem Sujet bzw. die Anmerkungen in Bezug auf die Unterschiede zwischen Sturm und Drang und Empfindsamkeit. Eine andere Ebene ist die persönliche Kritik an Wieland, die aber nicht im Fokus dieser Arbeit steht und nur am Rande erwähnt wird.

6. Poetologische Kritik

6.1 Figurengestaltung

6.1.1 Mercurius

Der grundlegende Unterschied zwischen Goethes und Wielands Auffassung ist, dass Goethe das Wesen des Mythos verstehen und die mythischen Figuren möglichst in ihrer ursprünglichen Form rekonstruieren wollte. Der Autor dürfe die Figuren nicht verfälschen, wie es Wieland tat, er habe „keine Ader griechisch Blut im Leibe“ (GHW, 681), deshalb sei er zu dieser Aufgabe nicht fähig. Die Kritik an Wielands literarischer Tätigkeit erstreckt sich in der Farce auf seine Zeitschrift „Der Teutsche Merkur“. Der Ausgangspunkt ist auch in diesem Fall die Ausbeutung der mythologischen Figur. Er problematisiert die Frage der Medialität. Der Zusammenhang zwischen der Merkurfigur Wielands und Mercurius wird durch ihre gemeinsame Eigenschaft hergestellt: Mercurius – in der griechischen Mythologie Hermes – vermittelt Nachrichten, er kann also auch als Vermittler, Medium betrachtet werden, und die Zeitschrift ist ebenfalls ein Nachrichtsträger. Da Wielands Zeitschrift den Namen *Merkur* trägt, wird Mercurius des Verrats beschuldigt, er gäbe seinen Namen zu diesem umstrittenen Presseorgan. Merkur wusste aber nichts davon, was noch einmal Wielands Willkürlichkeit hervorhebt:

EURIPIDES

Fehler! Schuld! Jahrhundert! O du hohes herrliches Gewölbe des unendlichen Himmels, was ist aus uns geworden! Merkur, und du trägst dich damit!

MERKURIUS

Ich stehe versteinert.

ALZESTE

Du bist in übler Gesellschaft und ich werde sie nicht verbessern. Pfu!

ADMET

Merkur das hätt ich dir nicht zugetraut. (GHW, 682.)

Dieses Thema wird in der Farce nicht entfaltet, denn das Problem löst sich bereits am Anfang des Stückes. Mercurius' Figur wurde nämlich nicht nur von Wieland, sondern auch von anderen benutzt: Die „Tobakbüchse“, das Kostüm auf dem Maskenball, die Statue verweisen alle auf seine Figur. Damit ist Wieland von der Anklage freigesprochen, obwohl es für Mercurius noch immer beleidigend ist, mit „allerlei Leuten“ assoziiert zu werden:

WIELAND

[...] Und ich versichre euch, nicht einmal der griechische Hermes, wie ihn uns die Mythologen geben, ist mir je dabei in Sinn gekommen. Man denkt gar nichts dabei. Es ist als wenn einer sagte Recueil. Portefeuille.

MERKURIUS

Es ist doch immer mein Name.

WIELAND

Haben Sie niemals ihre Gestalt mit Flügel an Haupt und Füßen, den Schlangenstab in der Hand, sitzend auf Waren-Ballen und Tonnen, im Vorbeigehn auf einer Tobakbüchse figurieren sehn.

MERKURIUS

Das lässt sich hören. Ich sprech euch los. (GHW, 684.)

Die Figur Mercurius wird benutzt, ohne ihre Funktion verändert zu haben. Es ist also zu bezweifeln, ob in diesem Fall von Verfälschung gesprochen werden darf. Das Problem liegt eher darin, dass Wielands ganze literarische Tätigkeit kritisiert werden kann, seine Zeitschrift inbegriffen. Die Zeitschrift ist auch das Trägermedium des Singspiels und als solches in der Unterwelt unannehmbar, da es eine Gattung der Empfindsamkeit ist, weshalb es nicht angemessen ist, einen altgriechischen Mythos darzustellen. Nicht nur die Nachrichtträgerfunktion ist also von Bedeutung, sondern auch der Inhalt, der vermittelt wird. Obwohl der mitgeteilte Inhalt zu kritisieren ist, bewahrt Wieland die ursprüngliche Funktion, deshalb kann er freigesprochen werden. Das Singspiel ist aber ein ganz anderer Fall.

6.1.2 Admet

Um Admetos zu einer vorbildlichen Figur umzugestalten, musste Wieland zahlreiche Änderungen vornehmen. Die Gestalt ist bei Euripides nämlich nicht nur widersprüchlich, sondern in gewisser Hinsicht – wegen seines selbstsüchtigen Handelns – verachtenswert. In der Literaturgeschichte wurde Admets Figur vielseitig beurteilt: Racine und Brumoy bezeichneten ihn als einen edlen, makellosen Charakter, während ihn Voltaire und Perrault für nichtswürdig hielten (Bünemann 1928: 181). Bünemann legt den Akzent auf Admetos' naive Egozentrizität, deutet aber sein Gespräch mit Herakles am Ende des Dramas als Beweis für seine veränderte Gesinnung und meint, dass er seine Frau aus diesem Grund zurückbekommt. Bünemann vertritt die Meinung, dass Wieland diese Veränderung nicht erkannte, weswegen seine Argumentation in den „Briefen“ nicht begründet werden kann. Obwohl Bünemanns Ansatz bedenkenswert ist, liefert er keine textuellen Beweise für die veredelte Gesinnung des Admetos.

Euripides' Darstellung beweist eher die Verwerflichkeit der Figur. Als Admetos seine Hochzeit mit Alkestis feiert, vergisst er, Artemis ein Opfer zu bringen. Artemis galt bekanntlich als Schutzpatronin der Jungfrauen und forderte das Opfer wegen der verlorenen Jungfräulichkeit der Braut (Frenzel 2005: 42–46). Dafür, dass es vergessen wurde, musste Admetos mit seinem Tod bezahlen. Apollo konnte bei den Schicksalsgöttinnen erwirken, dass statt Admetos jemand aus der Familie sterben darf. Obwohl der König viele Jahre lang sucht, kann er niemanden finden, der bereit ist, sich aufzuopfern. Nicht einmal seine alten Eltern wollen für ihren einzigen Sohn sterben. Er willigt in den Tod seiner eigenen Frau ein, wobei seine Klage ebenfalls viel über die eheliche Beziehung verrät. Admetos trauert in Alkestis nicht um die geliebte Person, sondern um eine Frau, die ihre Rollen – oder eher Funktionen – als Ehefrau und Mutter hervorragend erfüllte. Ohne Alkestis sind die Kinder nicht zu trösten, es herrscht Unordnung im Haus, der Boden ist verstaubt, Admetos ist gezwungen, allein in dem Ehebett zu liegen. Er wünscht sogar, Alkestis nie kennengelernt zu haben, um das Leiden vermeiden zu können:

Ich seh das Lager meiner Gattin leer,
Den Stuhl, auf dem sie saß; der Boden ist
Verstaubt; die Kinder drängen sich ums Knie
Und rufen „Mutter“; das Gesinde seufzt
Nach seiner Herrin, die vom Hause schied. (Euripides 1972: 71–73)

Widersprüchlich ist außerdem die Evokation der Orpheus-Geschichte: Orpheus konnte nämlich Eurydike aus dem Thanatos nicht zurückbringen. Diese Art der Klage weist egoistische Züge auf und lässt keine harmonische und idyllische Ehebeziehung vermuten. In Euripides' Drama wird individualistisch gehandelt, wobei Alkestis als Ausnahme gilt, sonst geht es um das bloße Überleben um jeden Preis: Admetos zeigt keine Bereitschaft, das Opfer irgendwie zu erwidern (Fues 1990: 48). Diese Annahme bestätigt sich am Ende des Dramas. Vor ihrem Tod hatte Alkestis nur eine Forderung an ihren Ehemann: Er sollte keine andere Frau ins Haus bringen. Die Tatsache, dass Alkestis die Kinder zu Zeugen des Versprechens erklärt, weist auf ihre Unsicherheit hin, was Admetos' Treue betrifft. Nicht ganz ohne Grund: Trotz seines Schwurs führt Admetos – wenn auch zögernd – die zurückgebrachte Alkestis in das Haus ein, obwohl er von ihrer wahren Identität noch nicht aufgeklärt wurde.

Als Admetos' einzige Tugend kann seine Gastfreundschaft erwähnt werden, was aber durch seine Unehrlichkeit gegenüber Herakles ebenfalls eine zweifelhafte Farbe bekommt. Herakles weiß über das Schicksal der Königin, als er aber nachfragt, ob sie gestorben ist, antwortet Admetos nicht eindeutig. Er deutet auf seine Ehefrau als eine Fremde hin, die er nach dem

Tod ihres Vaters aufnahm. Herakles' Unwissenheit gibt eine Erklärung für sein Verhalten: Um eine Fremde wird weniger intensiv getrauert, er ist also zum Feiern in gewisser Hinsicht berechtigt. Admetos opfert der Gastfreundschaft halber seine Ehrlichkeit auf, setzt also die falschen Prioritäten, wobei auch zu bemerken ist, dass zwischen den altgriechischen und den heutigen Wertvorstellungen gewisse Unterschiede vorliegen, die Gastfreundschaft spielte in dieser Kultur eine ganz bedeutende Rolle. Generell kann man in Bezug auf die Figurengestaltung bei Euripides sagen, dass er auf die Einheitlichkeit der Charaktere verzichtet, die er eher widersprüchlich konstruiert (Fues 1990: 49).

An Admetos' Charakter mussten zahlreiche Veränderungen durchgeführt werden, damit er dem empfindsamen Ideal entsprach. Wieland hat sowohl ihn als auch seine Beziehung zu Alkestis beschönigt. Es sollte vor allem auf die Ambivalenzen verzichtet werden: Auf keinen Fall durfte Admetos schuld an Alkestis' Tod sein (Wieland 2009b: 497). Deswegen erfährt Admetos Alkestis' Entscheidung erst später, er ist nicht imstande, ihren Tod zu verhindern, während es für Admetos zu verhindern gewesen wäre. Das wird durch die Verschiebung des Urteils der Götter in die Gegenwart des Dramas möglich: Alkestis kann die Entscheidung treffen, ehe Admetos davon etwas erfährt (Petersen 1974: 20). Wielands Admetos übernimmt die Verantwortung – es lässt sich auch dadurch bestätigen, dass nicht er, sondern seine Familie um Hilfe bittet und ihn retten möchte, er selbst kämpft mit dem Tod. Reemtsma zieht eine Parallele zwischen dem griechischen Stoff und der Geschichte des „Armen Heinrich“ in Bezug auf den Stellvertretertod (Reemtsma 2005: 101f.). Wieland möchte nämlich einen Admetos gestalten, der die Opfergabe verdient, worin aber ein gewichtiges Paradox liegt: Wer des Opfers würdig ist, darf es nicht annehmen. Dieses Paradox wird ebenfalls durch Admetos' Unwissenheit aufgelöst, wodurch sein Charakter als makellos erscheinen kann. Der Grund für die Entscheidung der Götter bleibt ungenannt und die Verantwortung wird ihnen zugeschoben. Obwohl Wieland dadurch das Sujet vereinfacht, verleiht dieses Element Admetos' Charakter eine besonders starke Tragik. Im Gegensatz zum euripideischen Admetos liebt er seine Frau als wahrer Ehemann² und erblickt in ihr nicht nur eine Person, die ihre Aufgaben der Hausfrau, Mutter und Ehefrau erfüllt. Er ist einerseits bereit, das Opfer seiner Frau zurückzuerstatten, andererseits sieht er ein, dass er ohne sie unfähig ist, ein vollkommenes Leben zu führen. Dadurch ist er zum Selbstmord mehrfach motiviert. Dies könnte aber keinesfalls eine richtige Lösung bedeuten, da Admetos nicht nur Ehemann, sondern

² An dieser Stelle ist zu bemerken, dass Wieland ein neuzeitliches Eheideal darstellt, wobei er die altgriechische Vorstellung verwirft. In der Forschung wurde die Beziehung von Alkestis und Admetos vielseitig interpretiert, es ist aber problematisch, zum altgriechischen Eheideal und dadurch zur Beziehung von Alkestis und Admetos eindeutig Stellung zu nehmen.

auch Vater und König ist, der Verantwortung für seine Kinder und sein Volk trägt. Es ist dabei zu bemerken, dass die Geschichte an dieser einzigen Stelle eine politische Dimension aufweist. Der eventuelle Selbstmord würde aber nicht nur Admets Verantwortungslosigkeit als Vater und König beweisen, sondern auch Alcestes Tod vergeblich machen. Es bleibt ihm also nur die unendliche Trauer übrig. Im Gegensatz zum euripideischen Admetos darf er seinen Schmerz nicht mildern, weil er dadurch unter den Verdacht der Untreue geraten würde. Diese Übertreibung hat einerseits die Funktion, den Zuschauer zu rühren, andererseits trägt sie auch zur idealisierenden Gestaltung der Figur bei. Während bei Euripides gefragt wird, wie Alkestis zu retten wäre, fragt Wielands Stück, wie Admet gerettet werden kann. Im Singspiel erscheint also zuerst nicht Alceste, sondern Admet als Opfer (Petersen 1974: 24).

An Wielands Figurengestaltung übte Goethe scharfe Kritik: Mit der Umgestaltung und Idealisierung habe Wieland die Namen der mythischen Charaktere „prostituiert“, sie seien nur Verfälschungen. Außerdem seien sie einander zu ähnlich, es sei fast unmöglich, einen Unterschied zu machen: „Sie sehen einander ähnlich wie Eier, und ihr habt sie zum unbedeutendsten Breie zusammen gerührt“ (GHW, 686). Wielands größter Fehler sei nach Goethe, dass er die Figuren der zivilisierten Welt des Hofes anpasste. Gegen seine Anrede als „Fürstin“ erwidert Alceste, dass im Thanatos Fürsten nicht gelten (GHW, 685). In Bezug auf Admet geht es in der Farce hauptsächlich um die Frage seines Verhältnisses zu Leben und Tod. Einerseits betont Alceste, Wielands Admet-Figur werde dadurch unglaubwürdig, dass er keinen Selbstmord begehe. Wer nämlich eine so idyllische Beziehung zu seiner Gattin habe, hätte gar nicht ohne sie leben können. Andererseits wird bei Admet hervorgehoben, dass der Tod des Hausvaters der Familie eine Tragödie bedeutet und dadurch sein Beharren auf das Leben gerechtfertigt sei. Diese Version sei nach Goethe gegenüber der von Wieland – wo der Gatte zum Tod bereit ist – realistisch, da es nicht an die Emotionen des Zuschauers appelliert, sondern auch andere Aspekte berücksichtigt. Die ganze Denkweise ist für Wieland unverständlich, er hält die griechischen Figuren für „roh“ und „widersinnig“ (GHW, 688). Admets Argumentation beruht auf seinem Naturbegriff: Sein Handeln ist durch die Natürlichkeit motiviert. Dahinter steckt die Vorstellung Goethes, dass die griechischen Figuren gegenüber den Wieland'schen noch nicht von der Zivilisation verdorben wurden und dadurch ein gesundes Verhältnis zu Leben und Tod aufweisen. Das Ziel der Antikerezeption sei, diese Unverdorbenheit zu erfassen und mitzuteilen. Die Diskrepanz zwischen Goethe und Wieland liegt also in ihren unterschiedlichen Vorstellungen über die Funktion der Antikerezeption (Strehlow 2005: 289).

6.1.3 Alceste

Alkestis ist eine der wenigen Figuren, deren Gestaltung Wieland für angemessen hielt. Bereits im Werk von Euripides weist sie ihre „moralische Schönheit“ (Wieland 2009b: 509) auf. Sie ist die einzige, die nicht durch Eigensucht motiviert ist und mit ihrem Tod schließlich Admetos erlöst. Die Diener des Hauses loben ihre hervorragenden Eigenschaften als Ehefrau und Herrin und beklagen ihren Verlust. Selbst Herakles erkennt, dass ihr Abschied für Admetos ein großes Unglück bedeutet. Ihr Name wird mit den Epitheta „vollkommen“, „alleredelste“, „beste“ versehen. Auch Admetos beklagt ihren Tod, wie aber bereits darauf hingewiesen wurde, trauert er eher um die Frau, die ihre Aufgaben erfüllte, als um die geliebte Person. Obwohl der Wert von Alkestis' Tat nicht explizit bezweifelt wird, lassen einige Faktoren das Gegenteil vermuten. Admetos' Klage und Untreue, das Wortgefecht mit seinem Vater bei der Beerdigung lenken die Aufmerksamkeit des Zuschauers von der Pathetik von Alkestis' Stellvertretertod ab und hinterlassen ein bitteres Gefühl (Wieland 2009b: 493). Alkestis hat sich für einen unwürdigen Mann geopfert. Dieser ist nicht einmal bereit, die Tat mit Respekt und Treue zurückzuerstatten, wodurch diese abgewertet wird. Als weiterer interessanter Aspekt bietet sich Alkestis' Verhältnis zum Tod: Wer ihm einmal so nahe gekommen ist, kann nie wieder der Gleiche sein wie vorher (Reemtsma 2005: 105). Nach ihrer Rückkehr dauert die Reinigung drei Tage lang, in dieser Zeit darf sie kein einziges Wort sprechen. Ihr Gesicht ist mit einem Schleier bedeckt, man kann also von der wahren Identität der zurückgebrachten Frau nicht überzeugt sein: Der Schleier wird bis zum Ende des Stückes nicht entfernt. Die Tatsache der Leichenverbrennung verstärkt die Unsicherheit (Wieland 2009b: 524). Obwohl im Drama die Züge des Satyrspiels vorhanden sind, ist Goethes Bezeichnung als „Mittelgattung“ besonders treffend, weil das Werk letztlich nicht eindeutig einer bestimmte Gattung zugeordnet werden kann (Petersen 1974: 23). Dies folgt auch daraus, dass in Euripides' Bearbeitung eine Art Widersprüchlichkeit herrscht: Die Freude über das Zurückkehren der Fürstin wird von der Unheimlichkeit ihrer Gestalt überschattet.

Um ein empfindsames Stück verfassen zu können, musste das Unheimliche aufgehoben und die Pathetik gesteigert werden. Von Alkestis übernahm und bearbeitete Wieland nur die moralischen Züge, an der Figur selbst änderte er wenig, weil die Moralität bereits vorhanden war. Die Mütterlichkeit der Wieland'schen Alceste wird weniger akzentuiert, da der Schwerpunkt auf der ehelichen Beziehung liegt. Alcestes Großartigkeit wird einerseits durch ihre selbstständige Entscheidung hervorgehoben, denn als autonomes Wesen und ohne Admetos' Einwilligung entschließt sie sich für den Tod. Als zärtliche Frau und Fürstin fordert diese Tat besonders viel Mut und lässt sie stark erscheinen. Wie bei Euripides wird ihr Tod

von der ganzen Dienerschaft des Hauses beklagt. Wie wir bereits gesehen haben, verleiht Alkestis' Begegnung mit dem Tod der Geschichte eine gewisse Tragik und Unheimlichkeit, was aber mit einem empfindsamen Stück nicht zu vereinbaren ist. Wieland musste auch in diesem Bereich einige Änderungen vornehmen. Er klärt die Identitätsfrage der zurückgekehrten Alceste: Der Leichnam wird im Stück nicht vernichtet, es ist kein Schleier vorhanden. Es ist auch zu bezweifeln, ob die Fürstin wirklich dem Tod begegnet (Reemtsma 2005: 107), denn am Ende des Singspiels ist eine muntere, singende und glückliche junge Frau zu sehen, die keinesfalls vom Tod berührt zu sein scheint. Ihre Unterweltbeschreibung ist ebenfalls idealisierend: Beinahe beklagt sie den Verlust der jenseitigen Idylle. Nach Wieland sei die religiöse Reinigungsprozedur für das damalige Publikum irrelevant (Wieland 2009b: 502), deshalb lässt er seine Alceste sprechen – sogar singen. Wie aber auch Reemtsma (2005: 109) bemerkt, konnte die Abwertung des Opfers nicht vermieden werden: Die Dramatik der Geschehnisse geht verloren und Herkules' Tat kann nicht mehr als heftiger Kampf mit dem Tod wahrgenommen werden. Vor den Augen des Zuschauers bleibt der ganze Vorgang verborgen, Herkules erzählt nicht darüber, was ebenfalls als Vereinfachung bewertet werden kann.

Euripides und Alceste beklagen die Minderung von Alkestis' Stellvertretertod: „Was war Alkestens Tat, wenn ihr Mann sie mehr liebte als sein Leben?“ (GHW, 686). In diesem Sinne gebe die Tatsache dem Akt die Würde, dass Admetos ihn nicht verdient hat. Im entgegengesetzten Fall wäre es kein Opfer gewesen. Auch die politische Bedeutung der Tat sollte nicht geleugnet werden: Der Staatsmann ist für das Land wichtiger als seine Ehefrau. Diese Aspekte zeigen, worin eigentlich das Wesen von Alkestis' Opfer besteht. Diese Würde und dieses praktische Denken zugleich werden bei Wieland zu einer „oberflächlichen Gefühlsduselei“ (Busch-Salmen 2000: 117) und „falsch verstandenen Empfindsamkeit“ (Busch-Salmen 2000: 117). In der Farce werden die Banalität und Langweiligkeit von Wielands Werk hervorgehoben und dem Verfasser vorgeworfen, die Umsetzung der altertümlichen Denkweise nicht nur zu verweigern, sondern sie nicht einmal zu verstehen. Seine Figuren seien „mittelmäßig“ und kaum voneinander zu unterscheiden. Wieland argumentiert mit dem Unterschied zwischen dem euripideischen und dem zeitgenössischen Publikum und hält die Rohheit der griechischen Figuren mit dem empfindsamen Ideal für nicht vereinbar. Alkestes Aussehen („Ihr Alceste? Mit dieser Taille! Verzeiht!“ GHW, 683) ähnelt nicht einer im Palast aufgewachsenen Prinzessin, Admetos praktisches Denken hat in der Welt der perfekten ehelichen Liebe nichts zu suchen. Ihm scheint die griechische Denkweise so fremd zu sein, dass er kaum zu Wort kommt. Die Zurückweisung der Anrede

„Fürstin“ deutet auf die Ablehnung des Versetzens der Geschehnisse in ein höfisches Milieu hin. Der grundlegende Gegensatz zwischen den Vorstellungen von Wieland und Euripides kann als Wielands Unverständnis erklärt werden.

6.1.4 Herkules

Eine der am heftigsten diskutierten Figuren der altgriechischen Literatur ist Herakles (Riedel 1996: 46f.). Seine Gestalt wurde nicht nur in der Antike mehrfach rezipiert, sondern fand auch in den späteren Jahrhunderten in fast allen Kunstbereichen große Beachtung. Die Widersprüchlichkeit seiner Darstellung kann nicht übersehen werden: Obwohl er mit seinen Taten die Menschen von Untieren zu befreien sucht, kann ihm gleichzeitig Gattin- und Kindermord vorgeworfen werden. Es könnte einen also nicht überraschen, dass bereits in der perikleischen Zeit zwei Hauptvorstellungen vorhanden waren, die das Verständnis der Figur prägten: Er wurde einerseits als edler Held und Vertreter des Adels dargestellt, dessen Größe jedoch in Frage gestellt wurde; andererseits wurde er in den Komödien als „Kraftprotz“ parodiert. Bereits bei Euripides sind diese zwei Richtungen nachzuvollziehen: In seiner Tragödie „Herakles“ warf er dem Helden seine Schuld vor. Im Gegensatz dazu ist im Drama „Alkestis“ ein Halbgott dargestellt, der sich keinesfalls adäquat verhält. Wie Uwe Petersen darauf bereits hinwies (Petersen 1974: 23), ist in Herakles' Verhalten eine für den sterblichen Menschen charakteristische Einstellung zu erkennen: Schließlich weiß man nie, was der nächste Tag bringt, man sollte sich also auf den gegenwärtigen Moment konzentrieren und ihn genießen. Durch diese Einstellung geraten Herakles' menschliche Eigenschaften in den Vordergrund, und erst im Kampf mit dem Tod kann er als Halbgott wahrgenommen werden. Insofern gilt er als „Kraftprotz“ ohne das geringste Verantwortungsgefühl. Diese Darstellung bringt die Figur der komödiantisch-satirischen Vorstellung näher.

Obwohl Herakles' Fehltritt ohne Admetos' Unehrllichkeit nicht geschehen wäre, kann die Verantwortung des Helden ebenfalls nicht geleugnet werden. Er weiß nämlich von Alkestis' Schicksal, trotzdem realisiert er nicht, dass eventuell sie die Gestorbene sein könnte. Außerdem versäumte er, der Fremden den ihr gebührenden Respekt zu erweisen.

Bemerkenswert ist auch, dass das Mitleid, das eine der Haupttugenden des Wieland'schen Herkules ist, auch Herakles zugeschrieben werden kann. Obwohl Wieland als einzigen Beweggrund des Handelns des Herakles die Wiedergutmachung seines Fehlers nennt (Wieland 2009b: 408), drückt der Halbgott sein Mitleid in Euripides' Werk *expressis verbis* aus: „Das muss gescholten, schwer gescholten sein, / Doch hab ich Mitleid auch mit deinem Leid“ (Euripides 1972, 77). Er steht also bereits im altgriechischen Drama als Freund neben

Admetos und möchte dessen Gastfreundschaft erwidern. Andererseits ist es Herkules, der den König in Versuchung führt: Er enthüllt nicht gleich die wahre Identität der zurückgebrachten Frau. Die Szene kann auch als eine Prüfung von Admetos' Treue gelesen werden, bei der er schließlich durchfällt.

Bei der Darstellung des Herkules musste im Singspiel ein Mittelweg gefunden werden. Der große Held und kräftige Halbgott würde Schatten auf das Leiden und die Liebe von Admet und Alceste werfen, eine solche Darstellung könnte sie in den Hintergrund rücken, was in einem Singspiel mit möglichst einfacher Handlung nicht erwünscht ist (Wieland 2009b: 502). Die komödienartige Darstellung wäre aber mit der höfisch-empfindsamen Welt nicht zu vereinbaren. Wieland begründet in seinen „Briefen“ die Unterschiede, die er bei Herkules' Darstellung unternahm: Auf die Eigenschaften eines Halbgottes und die enorm große Kraft der Figur konnte nicht verzichtet werden, da es auch den Verzicht auf die Hoffnung bedeutet hätte, dass er Alceste retten kann (Wieland 2009b: 502). Umso mehr gewinnt dieser Aspekt an Bedeutung, wenn man bedenkt, dass der Held nicht ausführlich von seiner Tat spricht: Sowohl der König als auch die Zuschauer sind gezwungen, ihm zu glauben. Wenn man aber seine hervorragenden Eigenschaften nicht dargestellt bekommen hätte, wäre dies kaum zu leisten. Seine Gestalt muss aber gleichzeitig „verdunkelt“ werden, um die Sympathie des Publikums von ihm abzulenken. Wieland greift dabei auf die Szene mit Admet's Versuchung zurück. Der Dialog führt notwendigerweise zur Auseinandersetzung zwischen den beiden Freunden: Wenn Admet die Frau annehmen oder Herkules ihn nicht zuäusserst zwingen würde, sollte seine Treue bezweifelt werden.

Neben der Liebe bekommt im Singspiel die Freundschaft als Tugend eine große Bedeutung. Als Freund von Admet ist Herkules bereit, alles Mögliche zu unternehmen, um diese Tugend zu beschützen. Damit bekommt seine Großartigkeit sowohl eine körperliche als auch eine moralische Dimension. Wieland verändert also seine Motivation: Während bei Euripides Wiedergutmachung und Mitleid als Beweggründe gelten, wird im Singspiel die Genugtuung durch den bedingungslosen Dienst der Tugend ersetzt. Damit formuliert Wieland die antike Figur ganz seinen Zielen entsprechend um.

Diese Umgestaltung konnte Goethe kaum dulden, weil er befürchtete, dass das Wesen der Figur verlorengeht. In der Farce „Götter, Helden und Wieland“ erscheint Herkules als ein „Koloß“, was in mehrfacher Hinsicht bedeutsam ist: Goethe nähert damit seine Figur der satirischen Vorstellung an. In der Forschung wurde die Meinung formuliert, dass die Darstellung auch als Herakles-Parodie gelesen werden kann (Riedel 1996: 47). Während bei Wieland eine Harmonie zwischen der Körperlichkeit und den moralischen Tugenden herrscht

– wobei die Moralität überwiegt –, kommt bei Goethe die körperliche Vitalität im Übermaß zum Ausdruck (Petersen 1974: 31). Das ist nicht nur in Hinblick auf die Kraft, sondern auch auf sein sexuelles Verhalten zu behaupten. Die betonte Körperlichkeit war den Vorstellungen des Sturm und Drang nicht fremd, konnte jedoch mit der überzivilisierten höfischen Welt nicht vereinbart werden. Es scheint ebenfalls berechtigt zu sein, die Übertriebenheit der Goethe'schen Figur als reine Provokation zu lesen, indem sie die Diskrepanz zwischen der empfindsamen Zärtlichkeit und der altgriechischen Rohheit hervorhebt.

Die körperliche Größe spielt andererseits auf die eher gedrungene Gestalt Wielands an (Heins 2005: 7). Diese Eigenschaft bekommt in der Farce eine intellektuelle Dimension: Wieland sei nicht fähig, die Größe der altgriechischen Figuren zu begreifen, und sei deshalb gezwungen, sie umzuwandeln. Es wird also wieder Wielands Unverständnis gegenüber der Antike thematisiert.

Ein bedeutender Aspekt dieser Fragestellung ist die Verschiedenheit der Tugendvorstellungen der beiden Figuren (Strehlow 2005: 312–317). Wielands Denkweise weist auf die Dichotomie zwischen Tugend und Laster hin, die auf christlichen Konzeptionen beruht. Eine Tat kann moralisch oder unmoralisch – höchstens amoralisch, d.h. außerhalb moralischer Bewertung – bewertet werden, nach Herkules ist es eher eine Skala. Seine Wertordnung ist dadurch von der christlichen unterschiedlich: Nur die Extreme können als eindeutig moralisch oder unmoralisch bewertet werden. Statt der Moralität sucht Herkules die Mitte zu erreichen. Die Verwendung einer christlichen Moralvorstellung für ein antikes Sujet kann nur zur Unglaubhaftigkeit führen. Nach Wieland sollte das Gottsein auch Moralität mit sich bringen, bei den Griechen sei es aber nicht unbedingt so: „kannst du nicht verdauen, daß ein Halbgott sich betrinkt und ein Flegel ist seiner Gottheit ohnbeschadet“ (GHW, 692). Damit wirft er Wieland auch dessen Gebundenheit an die christliche Sittenlehre vor, was den Stürmern und Drängern ebenfalls als unannehmbar erschien.

6.1.5 Parthenia, Chor, Apollon, Pheres

Um den rührenden Effekt hervorzubringen, sollte Wieland eine persönliche, intime Sphäre schaffen, mit deren Figuren das Publikum sich verbunden fühlen kann. Deshalb sollte nicht nur auf die politische Dimension der Handlung verzichtet werden, sondern auch auf die vielfältigen *dramatis personae*. Dem Ziel, das Leiden des Ehepaares in seiner Totalität wahrnehmen zu können, wurde auch das Personenverzeichnis untergeordnet. Apollon, der Tod und Pheres betreten nicht die Bühne, der Auftritt des Chors begrenzt sich auf eine einzige Szene, weshalb die Familiarität des Stückes gebrochen wird.

Parthenia, die Schwester von Alceste ist die einzige zusätzliche Figur der Geschichte, deswegen ist zu vermuten, dass Wieland ihren Namen selbst erfand. In diesem Fall ist zu bedenken, dass das griechische Wort *παρθένος* einfach Jungfrau oder Mädchen bedeutet (Köbler 2018). Parthenia soll einen neutralen Namen haben, sie erfüllt nämlich die verschiedensten Funktionen im Stück und vereint alle Nebenpersonen in sich (Hartmann 2008: 171). Sie ist einerseits der Bote, der Alceste das Urteil der Götter bekannt gibt. Dadurch wird die Darstellung der Gottheiten vermieden, was das Stück dem Geschmack des zeitgenössischen Publikums näher bringt. Sie teilt die Nachrichten nur ihrer Schwester mit, damit diese die Entscheidung selbst treffen kann und Admet nicht in den Verdacht der Einwilligung gerät (Petersen 1974: 24). Nach Alcestes Tod ist sie es, die Admets Selbstzerstörung verhindert: Sie argumentiert mit seinen väterlichen und als Staatsmann zu erfüllenden Pflichten. Diese Funktion ist unentbehrlich, weil Admet die Möglichkeit, sein Leben alleine fortzusetzen, nicht wahrhaben darf – sonst könnte nämlich seine Liebe für seine Ehefrau bezweifelt werden. Es ist aber nicht zu übersehen, dass sie – gleich Herkules – für Admet eine Versuchung darstellt: Das Getränk des Vergessens würde zwar den Schmerz mildern, für den treuen Gatten ist es aber ein verbotenes Mittel. Parthenias Auftritt ist aber auch durch ästhetische Aspekte untermauert: Admets Leid ist so groß, dass seine Darstellung auf der Bühne dem „Gesetz des Schönen“ widersprechen würde. So extreme Gefühle dürfen nur indirekt vermittelt werden: in diesem Fall durch Parthenias Bericht, in dem sie dem Publikum den Schmerz des Königs darlegt (Wieland 2009b: 520). Parthenia ist also eine Figur mit den grundverschiedensten Funktionen und ersetzt als solche sogar den Chor.

Wielands Verhältnis zum euripideischen Chor ist eher als widersprüchlich zu bezeichnen. Im ersten Brief begründet er das Weglassen des Chors mit der Vortrefflichkeit des Euripideischen: „Die *Chöre* mußte ich weglassen, weil ich nicht Athem genug hatte, in diesem Stücke mit dem Griechischen Dichter in die Wette zu laufen.“ (Wieland 2009b: 493) Später aber bezeichnet er den mit Admetos geführten Dialog als „plattes Zeug“ und wirft Euripides vor, ihn Gemeinplätzen überlastet zu haben (Wieland 2009b: 518). Diese Einstellung ist in den „Briefen“ weiterhin nachzuweisen.

In Wielands Singspiel wird die Auseinandersetzung zwischen Leben und Tod – Apollon und Thanatos – ebenfalls weggelassen (Petersen 1974: 25). Diese Entscheidung begründet der Dichter mit dem wohl bekannten Argument der Anpassung an das zeitgenössische Publikum: Die griechischen Vorstellungen über Leben und Tod würden in einer solchen Umgebung eher fremd klingen (Wieland 2009b: 493). Dabei wird aber die Vorgeschichte außer Acht gelassen, wodurch die Geschichte einen bemerkenswerten Aspekt verliert. Apollon ist nämlich der

Gott, der die Möglichkeit des Stellvertretertodes bei den Schicksalsgöttinnen erwirkt, nachdem er jahrelang Admetos gedient hat. Obwohl er mit Sympathie zum thessalischen König steht, kann seine Tat auch als Rache für die Demütigung seiner Gottheit verstanden werden. Nach einer anderen Lesart kann dahinter Wohlwollen vermutet werden. In diesem Fall wäre Apollon eine – Herakles ähnliche – Figur, Admetos' Freund (Petersen 1974: 21). In „Götter, Helden und Wieland“ kommt diese Interpretation zum Ausdruck. Mit dem Weglassen wird die Freundschaft mit Herakles betont, was auch Wielands Zielen entspricht. Obwohl ihn Parthenia am Anfang des Stückes erwähnt, betritt Pheres – Admetos' Vater – die Bühne nicht. Die Auseinandersetzung mit seinem Sohn würde nach Wieland „bürlesk“ wirken und die pathetische Stimmung brechen (Wieland 2009b: 493). Pheres' Hauptcharakteristika sind – im Gegensatz zu Herkules – das Fehlen des Mitleids und das eigensüchtige Handeln. Die beiden Figuren haben also bei Wieland und Euripides ähnliche Eigenschaften – der ausschlaggebende Unterschied ist, dass im griechischen Drama der Vater gegen Admetos berechtigt argumentiert, während Goethe diesen Unterschied nicht thematisiert, sondern den Akzent auf die Figuren Alzeste, Admet und Herkules legt.

6.2 Sturm und Drang und Empfindsamkeit

Neben der Frage der Antikerezeption werden die Unterschiede von Empfindsamkeit und Sturm und Drang problematisiert. Goethe richtet seine Kritik nicht nur auf die Ebene der Figurengestaltung, sondern auch auf die Ebene des Sujets.

Nach Goethes Meinung liegt ein großer Fehler Wielands darin, dass er der Geschichte die Schärfe und Dramatik genommen hat. Es fehlen die Kontraste, die Leidenschaftlichkeit und die großartigen Gefühle, sie sind nur „abgeschmackte gezierte hagre blasse Püppgens“ (GHW, 682). Diese Mittelmäßigkeit zeigt sich auch in der Geschichte: Alcestens Tat verliert an Bedeutung, die Logik der Geschehnisse wird ebenfalls aufgelöst – Admet als König und Hausvater ist bereit, zu sterben, was zum Verfall des Königtums führen würde.

In den Briefen benutzt Wieland nicht nur poetische, sondern auch religiöse Argumente: Für das christliche Publikum wäre die Darstellung Apolls und Thanatos' eher fremd. Der Charakter des Herkules wird stark von der christlichen Tugendvorstellung geprägt. Die Darstellung von christlichen Auffassungen in einem Stück mit altgriechischer Geschichte konnte die Kritik Goethes nicht vermeiden. Einerseits stehen die christlichen Meinungen von der altgriechischen politeistischen Religion sehr fern, andererseits sind sie mit der Auffassung des Sturm und Drang nicht zu vereinbaren (Strehlow 2005: 312–317). Wieland gehöre „zu einer Sekte“ und seufzt „unter der Knechtschaft seiner Religion und Sittenlehre“ (GHW, 692).

Diese Schicht der Kritik wird aber nicht nur durch die Gegenüberstellung von Sturm und Drang und Empfindsamkeit bestimmt, sondern auch durch die Beurteilung von Wielands Empfindsamskeitsverständnis. Dadurch, dass die Figuren und das Sujet „mittelmäßig“ sind und keine Dramatik liefern, kann das Stück dem empfindsamen Ideal nicht entsprechen. Die Rührung ist im Fall eines empfindsamen Stückes nahezu die wichtigste Komponente, sie kann aber wegen der fehlenden Kontraste und Leidenschaft nicht entstehen: „eure Weibgen und Männgen amüsiert, auch wohl geküzzelt haben, was ihr Rührung nennt“ (GHW, 685).

7. Kritik an Wielands Person (Frey 1996)

In der Farce wird Wieland spöttisch dargestellt. Die altgriechischen Figuren machte er mit seinem Stück lächerlich, deshalb konnte er nicht vermeiden, dass er ebenfalls auf solcher Weise behandelt wurde.

Wieland wird als eine komische Figur abgebildet, Goethe respektiert den älteren und erfahrenen Schriftsteller in ihm nicht. Mercurius schein ihn nicht zu kennen, von dem Literator wird er nicht als Autor, sondern als Hofrat und Prinzenhofmeister vorgestellt. Wieland erscheint in einer Nachtmütze, was die Komik der Situation noch weiter steigert. Als Herkules erscheint, wird über Wielands körperliche Größe gespottet.

Die persönliche Kritik an Wieland ist mit dem Poetologischen verflochten – Wieland kann sein poetologisches Vorgehen nicht effektiv verteidigen, er bekommt nur selten das Wort im Stück. Nur ein einziges Mal formuliert er ein relevantes Gegenargument: „Mein Publikum, Euripides, ist nicht das eurige“ (GHW, 685) – gegen diese Aussage kann Euripides nicht effektiv argumentieren und wechselt das Thema. Obwohl Wieland die Möglichkeit bekommt, seine Ansichten gegen Alzeste, Admet, Euripides und Herkules zu verteidigen, ist er dazu nicht fähig. Er scheitert als Künstler, weil sein Vorgehen nicht zu begründen ist und deshalb unlogisch erscheint. Es mangelt ebenso an Spontaneität und Genialität, durch die die Kunstideologie des Sturm und Drang geprägt wurde. Wieland bleibt also nichts mehr als Hofrat und Prinzhofmeister. Diese Geste zeigt das Selbstbewusstsein des jungen Goethe gegenüber dem älteren und erfahrenen Wieland.

Obwohl diese Elemente an das Pasquill erinnern, wird ihnen die Schärfe dadurch genommen, dass Wieland am Ende aus dem Traum erwacht, damit kann das Geschehen an Relevanz verlieren: „Sie reden, was sie wollen, mögen sie doch reden was kümmerst mich“ (GHW, 693). Daraus folgt, dass der Schauplatz der Farce mit Wielands Realität nicht äquivalent ist, deshalb stellt sich die Frage, ob die Kritik der Figuren berücksichtigt werden sollte – sollte man denen glauben, die nur in der Traumwelt existieren?

8. Schlussfolgerung und Ausblick

Mit seiner Farce problematisierte Goethe Wielands Antikenrezeption hinsichtlich der Figurenkonstellation seines Singspiels „Alceste“. Damit nahm er an der zeitgenössischen Diskussion über die angemessene Interpretation der Antike teil. Wieland reagierte auf den Angriff mit einer ironisch-heiteren Rezension des Stückes in den Spalten des „Teutschen Merkur“, in der er Goethes Werk als Meisterstück des Witzes anerkannte.

Goethe wurde nicht nur durch das „Prostituieren“ des Mythos provoziert, vielmehr durch die respektlose Stimme gegenüber Euripides, indem Wieland sein eigenes Werk über das griechische hob (Herboth 2001: 69). In der Epoche der Winckelmann'schen Idealisierung der Antike war dieser Umgang mit dem antiken Stoff nicht zu dulden. Goethe wirft Wieland vor allem die Überzivilisiertheit seiner Figuren vor, wodurch sie ihre Originalität und ihr griechisches Wesen verlieren.

Es wäre folglich sicherlich lohnenswert, die Goethe'sche Farce mit anderen Satiren der Epoche zu vergleichen, da anhand des Singspiels zahlreiche polemische Schriften gedichtet wurden (Frey 1996: 15).

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Euripides (1972): Alkestis. In: Seeck, Gustav Adolf (Hg.): Euripides. Sämtliche Tragödien und Fragmente 1: Alkestis, Medeia, Hippolytos. München: Heimeran, 5–85.

Goethe, Johann Wolfgang (1985): Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. München: Hanser (= MA).

Goethe, Johann Wolfgang (1981): Götter, Helden und Wieland. Eine Farce. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 4. 10., neu bearb. Aufl. München: Beck, 203–215 (= GHW).

Wieland, Christoph Martin (2009a): Alceste. Deutsches Singspiel. In: Manger, Klaus/Reemtsma, Jan Philipp (Hg.): Wielands Werke. Oßmannstedter Ausgabe. Bd. 10.1.1. Berlin/New York: De Gruyter, 417–461.

Wieland, Christoph Martin (2009b): Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel, Alceste. In: Manger, Klaus/Reemtsma, Jan Philipp (Hg.): Wielands Werke. Oßmannstedter Ausgabe. Bd. 10.1.1. Berlin/New York: De Gruyter, 490–525.

- Wieland, Christoph Martin (2009c): Gedanken über die Ideale des Alten. In: Manger, Klaus/Reemtsma, Jan Philipp (Hg.): Wielands Werke. Oßmannstedter Ausgabe. Bd. 13.1. Berlin/New York: De Gruyter, 470–519.
- Wieland, Christoph Martin (2009d): Versuch über das deutsche Singspiel, und einige dahin einschlagende Gegenstände. In: Manger, Klaus/Reemtsma, Jan Philipp (Hg.): Wielands Werke. Oßmannstedter Ausgabe. Bd. 12.1. Berlin/New York: De Gruyter, 308–337.
- Winckelmann, Hans-Joachim (2013): Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst. Stuttgart: Reclam.

Sekundärliteratur

- Auerochs, Bern (2007): Satire. In: Burdorf, Christoph/Fasbender, Christoph/Moenninghoff, Burkhard (Hg.): Metzler Literatur Lexikon. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler, 677–679. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05000-7_21
- Busch-Salmen, Gabriele (2000): Ein Singspiel, das der „Tragödie der Alten [...] näher kommt“. Christoph Martin Wielands *Alceste*. In: Düll, Siegrid/Neumaier, Otto/Zecha, Gerhard (Hg.): Das Spiel mit der Antike. Zwischen Antikensucht und Alltagsrealität. Möhnesee: Bibliopolis (= Arianna 1), 105–126.
- Bünemann, Hermann (1928): Elias Schlegel und Wieland als Bearbeiter antiker Tragödien. Leipzig: Eichblatt.
- Dönike, Martin (2017): „Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst“ und zugehörige Schriften. In: Disselkamp, Martin/Testa, Fausto (Hg.): Winckelmann-Handbuch. Stuttgart: Metzler, 126–136. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05354-1_15
- Erxleben, Maria (1986): Goethes Farce *Götter, Helden und Wieland*. In: Kunze, Max (Hg.): Christoph Martin Wieland und die Antike. Stendal: Winckelmann-Gesellschaft (= Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft Stendal 14), 77–87.
- Fischer-Lamberg, Hanna (1959): Eine Quellenstudie zu „Götter, Helden und Wieland“. In: Grumbach, Ernst (Hg.): Beiträge zur Goetheforschung. Berlin: Akademie (= Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Sprache und Literatur 16), 139–142.
- Fues, Wolfram Malte (1990): Die Aufklärung der Antike über die Tugend. Christoph Martin Wielands Singspiel *Alceste* in der Geschichte des Sinns von Literatur. In: Aufklärung 1, 37–53.
- Frey, Pascal (1996): Was hatte Goethe gegen Wieland? Goethes frühe Satiren und das Selbstverständnis des Sturm und Drang. In: Studien zur Germanistik 4, 7–34.

- Gemeinhardt, L.E. (1942): The Dramatic Structure of Goethe's „Götter, Helden und Wieland“. In: *Journal of English and Germanic Philology* 3, 345–348.
- Hartmann, Tina (2008): Wieland und die Diskurse seiner Zeit. In: Heinz, Jutta (Hg.): *Wieland-Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 53–140. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05021-2_2
- Heins, John P. (2005): „Keine Ader griechisch Blut im Leibe“: Goethe versus Wieland on Antiquity in 1773. In: *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 1, 1–18. <https://doi.org/10.3138/sem.v41.1.1>
- Hennig, Hans (1986): Wielands Verhältnis zur Antike, dargestellt in seinen Briefen bis 1772. In: Kunze, Max (Hg.): *Christoph Martin Wieland und die Antike*. Stendal: Winckelmann-Gesellschaft (= Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft Stendal 14), 7–22.
- Herboth, Franziska (2001): „Das will er aber nicht drucken lassen“. Anmerkungen zur Druck- und Rezeptionsgeschichte von Goethes Personalsatire „Götter, Helden und Wieland“. In: Luserke, Matthias (Hg.): *Goethe nach 1999. Positionen und Perspektiven*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 67–78.
- Herboth, Franziska (2002): *Satiren des Sturm und Drang: Innenansichten des literarischen Feldes zwischen 1770 und 1780*. Hannover: Wehrhahn.
- Horn, Christian (2007): *Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne*. Karlsruhe: Universitätsverlag.
- Kaiser, Wolfgang (1978): *Kommentar. Götter, Helden und Wieland*. In: *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 4. Textkritisch durchgesehen und kommentiert v. Wolfgang Kayser. 9. Aufl. München: Beck, 535–538.
- Köbler, Gerhard: *Altgriechisches Abkunfts- und Wirkungswörterbuch*. URL: <http://www.koeblergerhard.de/Altgriechisch-HP/GriechVorwort.html>.
- Koder, Johannes (1989): Griechenland in der Neuzeit. In: Lauffer, Siegfried (Hg.): *Griechenland. Lexikon der historischen Stätten. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. München: Beck, 57–68.
- Möllendorf, Peter von (2008): Alkestis und Admetos. In: Moog-Grünewald, Maria (Hg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart/Weimar: Metzler (= *Der Neue Pauly* Supplemente 5), 53–61. https://doi.org/10.1163/2452-3054_dnp05_com_0010
- Petersen, Uwe (1974): *Goethe und Euripides. Untersuchungen zur Euripides-Rezeption in der Goethezeit*. Heidelberg: Winter. <https://doi.org/10.1017/s0009840x00222488>

- Reemtsma, Jan-Philipp (2005): Auf der Suche nach der schönen Leiche. Wielands Singspiel Alceste. In: Manger, Klaus (Hg.): *Wieland-Studien* 5. Heidelberg: Winter, 90–110.
- Riedel, Volker (1996): Herakles-Bilder in der deutschen Literatur des 17. bis 20. Jahrhunderts. In: Ders.: *Literarische Antikerezeption. Aufsätze und Vorträge* 2. Jena: Bussert & Partner (= *Jenaer Studien* 2), 46–64.
- Riedel, Volker (2000): *Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung.* Stuttgart/Weimar: Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-01722-2>
- Riedel, Volker (2009a): Wieland und die Antike. In: Ders.: *Literarische Antikerezeption zwischen Kritik und Idealisierung. Aufsätze und Vorträge* 3. Jena: Bussert & Stadeler (= *Jenaer Studien* 7), 145–160. <https://doi.org/10.1353/mon.2011.0037>
- Riedel, Volker (2009b): Zur Problematisierung der Antike-Verherrlichung in der deutschen Literatur um 1800. In: Ders.: *Literarische Antikerezeption zwischen Kritik und Idealisierung. Aufsätze und Vorträge* 3. Jena: Bussert & Stadeler (= *Jenaer Studien* 7), 134–144.
- Sauder, Gerhard (1985): Kommentar. Götter, Helden und Wieland. In: Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens.* Münchner Ausgabe. München: Hanser, Bd. 1.1, 987–997.
- Selbmann, Rolf (2017): Goethe, Johann Wolfgang. In: Luserke-Jacqui, Matthias (Hg.): *Handbuch Sturm und Drang.* Berlin/Boston: De Gruyter, 97–101. <https://doi.org/10.1515/9783050093239-006>
- Selbmann, Rolf (2017): Götter, Helden und Wieland. Eine Farce. In: Luserke-Jacqui, Matthias (Hg.): *Handbuch Sturm und Drang.* Berlin/Boston: De Gruyter, 437–441. <https://doi.org/10.1515/9783050093239-005>
- Strehlow, Falk (2016): *Denkverläufe im Vergleich. Goethe und Kleist, Kafka und Brecht.* Würzburg: Königshausen & Neumann (= *Epistemata* 843). <https://doi.org/10.1353/oas.2018.0025>
- Szondi, Peter (1974): *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung.* Hg. v. Senta Metz und Hans-Hagen Hildebrandt. Frankfurt/M.: Suhrkamp.