Zeitschrift: Marchring

Herausgeber: Marchring, Kulturhistorische Gesellschaft der March

Band: - (2018)

Heft: 61: Joachim Raff : von der March in die Welt - und zurück

Artikel: Joachim Raffs "König Alfred" und die nationale Bewegung in Deutschland

Autor: Bayreuther, Rainer

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1044418

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Joachim Raffs «König Alfred» und die nationale Bewegung in Deutschland

Von Prof. Dr. Rainer Bayreuther (Trossingen)

Als Schwabe, geboren in Esslingen am Neckar, bin ich hin- und hergerissen, ob wir Raff besser als einen Schwaben (väterlicherseits) oder einen Schwyzer (mütterlicherseits) auffassen sollen. Der Vater lebte bis zu seiner Flucht vor den napoleonischen Truppen in Wiesenstetten in der Nähe des Neckarstädtchens Horb, und der junge Joachim kehrte immer wieder nach Schwaben zurück, zuerst als Gymnasiast in Rottenburg, neckarabwärts, später weiter neckarabwärts nach Stuttgart – eine Stadt, die mit der Geschichte der Oper *König Alfred* unmittelbar zu tun hat.

In den 1870er Jahren war Raff in Deutschland der am meisten aufgeführte Symphoniker. Der Opernkomponist Raff jedoch hatte weniger Fortune. Von seinen sechs Opern kamen nur zwei zu Lebzeiten Raffs auf die Bühne, beide in Weimar. *Dame Kobold* nach Calderón wurde unter der Leitung von Eduard Lassen 1870 gegeben und erschien als einzige von Raffs Opern im Druck. *König Alfred* entstand in den Revolutionsjahren 1848/1849 und wurde 1851 im Weimarer Hoftheater uraufgeführt.

Die Wahl des Stoffs vom altenglischen König Ælfred, der im 9. Jahrhundert das in kleine Völker und Herrschaftsgebiete zersplitterte England unter seiner Führung vereinte und die eingefallenen Dänen zurückdrängte, war eminent politisch. Wie ich zeigen werde, war König Ælfred für Raff und seinen Librettisten Henrik Glogau ein exemplarisches Sujet, sich mit der nationalen Frage in Deutschland auseinanderzusetzen. Es gibt viele Indizien, dass der Alfred-Stoff auf der deutschen Opernbühne im 19. Jahrhundert eine nicht unbedeutende Rolle spielte. Die Anregungen dazu scheinen aus der Literatur und der Geschichtswissenschaft der Zeit gekommen zu sein. Alle weisen sie in die politische Situation des deutschen Vormärz.

Einige knappe Bemerkungen zur Entstehungsgeschichte und zur Aufführungsgeschichte des Werks, soweit sich das nach dem bisherigen Quellenstand rekonstruieren lässt: In den Jahren ab 1845 hat der junge Raff eine Anstellung bei einem Musikalienhändler in Köln. Im Mai 1847 lädt Franz Liszt Raff als Assistent und Hospitant nach Weimar ein. Der Einladung scheint Raff jedoch nicht nachgekommen zu sein. Im Sommer dieses Jahres finden wir ihn in Stuttgart, wo er sich mit Klavierstunden durchschlägt und sich um Kontakt zur dortigen Musikszene bemüht. In diese Zeit fallen die

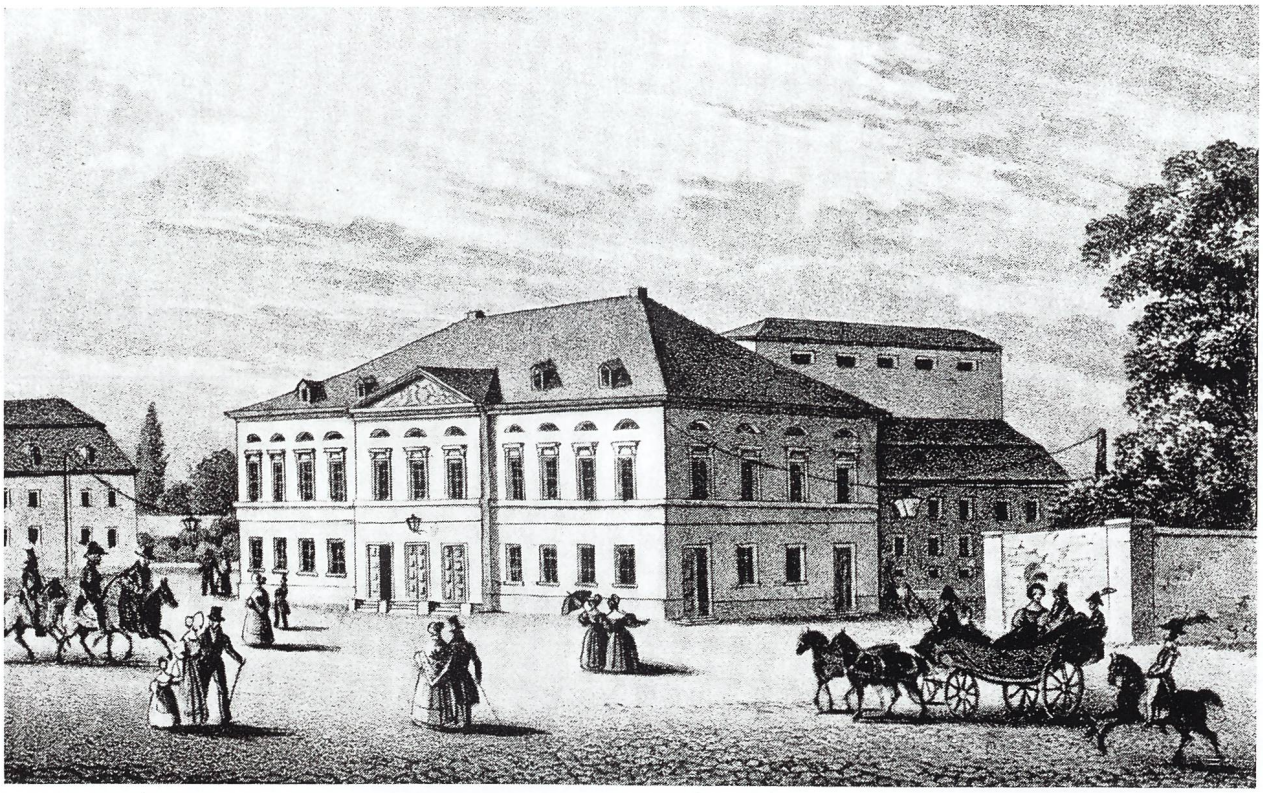
Bekanntschaft mit dem Dichter Henrik Glogau, die Arbeit am Libretto und der Beginn der Komposition der Oper. Raff versucht sein im Entstehen begriffenes Stück an den Opernhäusern in Stuttgart und Dresden unterzubringen. In beiden Städten jedoch scheitern die Verhandlungen. In Stuttgart scheint Raff ungeschickt vorgegangen zu sein, in Dresden kommen die Wirren der Revolution dazwischen.

In den Monaten September bis November 1849 finden wir den Musiker mit einer Anstellung bei einem Musikalienhändler in Hamburg. Dort komponiert er das Stück zu Ende, ohne Aussicht auf eine Aufführung zu haben. Die ergibt sich aber im Folgejahr, als Raff auf eine erneute Einladung Liszts als Assistent nach Weimar geht und nun für mehrere Jahre bleibt. Im Sommer 1850 arbeitet er sein Stück um, denn für September dieses Jahres ist die Uraufführung an der Weimarer Hofoper geplant. Deren Direktor Liszt, der Proben und Aufführung leiten soll, kränkelt aber und verschiebt die Aufführung auf den 16. Februar 1851. Auch an diesem Tag indessen geht nicht das gesamte Stück über die Bühne. Eine Hauptdarstellerin erkrankt, und unter dem Dirigat Raffs werden nur eine Szene und das Finale des III. Akts gespielt. Am 9. März des Jahres endlich wird das Stück erstmals vollständig gespielt, am Pult steht aber anstelle Liszts, der wegen der Erkrankung von Carolyne zu Sayn-Wittgenstein nach Bad Eilsen gereist ist, abermals Raff. Am 11. März und am 3. Mai wird das Stück wiederholt.

Von den ersten beiden Aufführungen berichtet Raff in einem Brief an Liszt nach Bad Eilsen folgendes:

«Da Sie allem Anschein nach erst die nächste Woche zurückkehren, so kann ich es wohl riskieren, Ihnen nochmals zu schreiben. Ich habe jetzt auch die 2. Vorstellung des

König Alfred, verkörpert durch Feodor von Milde, in einem ausführlichen Artikel über die Premiere in der «Illustrirten Zeitung» vom 3. Mai 1851 (Raff-Archiv/ Sammlung Marty).



96 Weimar, das Hoftheater

Hoftheater Weimar, unbekannter Künstler, um 1835 (Weilguny, Hedwig und Handrick, Willy: Franz Listz. Biografie in Bildern, Leipzig 1962).

Alfred hinter mir. Was soll ich Ihnen sagen? Ich kenne Weimar nicht mehr. Mein Erstaunen ist nicht geringer, als [er] Ende dieses oder Anfang des nächsten Monats wiederholt und dann vermuthlich (so meint Genast) bis auf einen Feiertag verspart [wird]. Die Erfahrungen, die ich an meiner Partitur und am Publikum gemacht habe, sind nicht zu bezahlen. Im Ganzen bin ich mit dem Dienstag mehr zufrieden als mit dem Sonntag, weil ich den Beweis habe, dass die Zuhörer aufmerksam sind und sich in die Sache hineinarbeiten. Das Publikum hat sich wahrhaft ausgezeichnet. Obgleich am Sonntag viele Personen aus Mitleid mit mir nicht ins Haus gingen (H. v. Ziegesar selbst hatte auf den Erfolg des 3. Actes ein so geringes Vertrauen, dass er bei Hofe dessen sicheren Durchfall noch

am Tage der Vorstellung im Voraus beklagte), so war es doch recht anständig voll. Es ist Thatsache, dass 15 Personen sich engagirt hatten, die Oper auszupfeifen; aber der Jubel, welcher nach der Ouverture losbrach, wird sie belehrt haben, dass die Zeit zum Pfeifen nicht günstig sei. Ich kann Ihnen hier eine Wahrheit sagen, ohne Ihnen zu schmeicheln. Es waren doch manche Personen indignirt über die Anfeindungen, die Sie und ich um Ihretwillen auszustehen gehabt, und als daher die Ouverture wie jedes andere Musikstück klang, d. h. nicht schlechter als von Flotow oder Lortzing, so nahmen sie keinen Anstand sofort zu demonstriren. Im Ganzen aber herrschte eine seltene Wärme im Hause. Mit einem trefflichen Exempel ging der Erbgrossherzog voran, der aus seiner Loge aufs fleissigste applaudierte.

Was mich anlangt, so glaube ich nicht, dass ich Ihnen an diesem Tag Schande gemacht habe. – Obschon nach dem 2. Acte bereits nach mir gerufen wurde, liess ich mich wohlweislich nicht blicken und erschien auch nach dem 3. erst in Folge förmlicher Nöthigung. Kurz, ich glaube mich so ziemlich diplomatisch aus der Sache gezogen zu haben. Dass von Umwerfen und dergl. bei mir nicht die Rede sein kann, werden Sie sich wohl denken können, da Sie wissen, dass ich unter gewissen Umständen mir gar nicht anmerken lasse, dass ich sonst ein dummer Junge bin.

Am Montag ward ich dem jungen Hofe vorgestellt (durch H. v. Ziegesar, der sich sehr freundlich gegen mich aussprach). Nach der Dienstag-Vorstellung liess mich der Grossherzog rufen. Er versicherte mich, dass ihm die Oper viel mehr gefallen, als im ersten Male, dass er sie eben öfter hören müsse, und gab dann auch in meiner Anwesenheit Zieg. den Auftrag, das Werk recht bald wieder zu geben. Als Honorar bekam ich 20 Louisd'or, was für eine kleine Bühne recht honnett ist, besonders wenn ich bedenke, welchem Risiko man sich mit ersten Aufführungen unbekannter Erstlingswerke aussetzt. Ich habe mich daher bestens bei Herrn v. Ziegesar bedankt. Bei Hofe ist man erfreut (man sagte es mir unverhohlen in's Gesicht – also sag' ich's Ihnen wieder), dass nicht alles, was Sie empfehlen, abfällt, und Sie haben eben so viel Theil an meinem Success, als ich.

Vor der 3. Vorstellung habe ich noch manche Änderungen zu machen. Einstweilen denke ich an den auswärtigen Success.

Unter den Parteigängern, die der Alfred gemacht hat, befindet sich Stör, der einen gewaltigen Respekt vor mir an den Tag legt. Joachim hat angefangen, ein Stück über den Alfred zu schreiben. Sogar das Schimpfblättchen ‹Deutschland› brachte eine günstige Rezension. Ich bitte Sie also, lieber Freund! Schimpfen Sie nicht über den Alfred wenn Sie heimkommen, denn das würde Ihnen von allen Seiten sehr schief ausgelegt werden. v. Schober vermisste freilich ‹Melodie› in der Oper, aber ein so vereinzeltes Urtheil kann ich verschmerzen, weil bereits Jedermann irgend etwas aus der Oper singt oder pfeift. Stör und der Stadtmusicus machen sich eine Quadrille; der Marsch und einige andere Sachen werden für den Gebrauch der ‹Erholung› zurecht gemacht, und endlich der Vocalsatz im ersten Acte den Militärchören eingebläut.

Lieber Freund! Ich schliesse diese Zeilen, in denen ich sehr viel und mit allzugrosser Selbstgefälligkeit – ich weiss es – von mir spreche. Verzeihen Sie mir dieses Laster für heute – ich will nicht so bald wieder in dasselbe zurückverfallen, und lieben Sie darum nicht minder Ihren

tollen alten Raff
Weimar, am 13. März 1851

Da ich Sie ganz wohl vermuthe, so hoffe ich täglich und stündlich Nachricht von Ihrer Rückkunft.»[83]

Franz Liszt im Jahre 1858

Franz Liszt in den 1850er Jahren (Kapp, Julius: Liszt, Berlin und Leipzig 1916).

Der auswärtige Erfolg, den Raff sich erhofft, stellt sich allerdings nicht ein. Welchen Ort Raff im Kopf hat, wird erkennbar aus folgendem Brief, den Hans von Bülow am 26. August 1851 an den Geiger und Publizisten Theodor Uhlig schreibt:

«[...] Ihr Vorsatz, einmal über Liszt zu schreiben, ist sehr schön; was jedoch die nöthigen Materialien, d. h. die Weimaraner musikalische Chronik betrifft, so kann Ihnen augenblicklich weder Raff noch ich hülfreich Hand bieten. Raff ist, wie Sie wissen, erst seit etwa anderthalb Jahren hier und weiss von den Zuständen vor seiner Ankunft ganz und gar nichts Genaues [...] Haben Sie vielleicht gehört, ob Raffs ‹Alfred› diesen Winter noch zur Aufführung gelangen wird? Es wäre zu wünschen, zumal die vocalen und instrumentalen Kräfte dadurch zu einer nicht gewohnten Anstrengung veranlasst würden; überhaupt könnte das Einstudieren dieser Oper für den noch schwierigeren Lohengrin, wenn es ja dazu noch kommen sollte, von Nutzen sein. Der Alfred fordert übrigens eine Inscenierung, welche durchaus keine neuen Unkosten verursachen würde, und die Sänger wie die Zeit zum Studieren sind reichlich vorhanden. Suchen Sie doch die Partitur von Lüttichau oder von Krebs, in dessen Händen sich dieselbe wahrscheinlich befinden wird, zu erhalten; Sie werden manches finden, was Sie lebhaft interessieren wird.»[84]

Offenkundig schlägt Bülow hier Uhlig, der an der Dresdner Hofoper nicht nur als Geiger, sondern auch im Orchestervorstand mit administrativen Aufgaben betraut war, eine Übernahme von *König Alfred* in Dresden vor. Er begründet das mit dem Nutzen für die Bewältigung von Wagners *Lohengrin*, dessen Produktion in Dresden wohl ebenfalls zur Diskussion stand. Raff hatte offenbar eine Partitur nach Dresden gesandt in der Hoffnung, das Stück dort unterbringen zu können. Bülow nennt die beiden Personen, die darüber entschieden: Wolf Adolf August von Lüttichau, der Generalintendant der Dresdner Hofoper, sowie der Hofkapellmeister Carl August Krebs. Zu beiden Produktionen kommt es nicht. *König Alfred* wurde – bis heute – in Dresden nie gespielt. Und auch *Lohengrin*, der ursprünglich 1849 in Dresden uraufgeführt werden sollte und Wagners Beteiligung an der Revolution zum Opfer fiel, wurde in der Wintersaison 1851/1852 nicht auf

den Spielplan gesetzt und kam dort erst 1859 auf die Bühne.

Auf dem von Liszt organisierten Musikfest in Ballenstedt am 23. Juni 1852 erklingt die Ouvertüre des *König Alfred*, weitere Aufführungen an anderen Orten sind vorerst nicht zu verzeichnen. Raff nutzt den Sommer 1852 für weitere Umarbeitungen der Oper. Am 13. und 19. März 1853 wird das Stück unter Raffs Leitung noch einmal in Weimar wiederholt. Eine neue Produktion an anderem Ort datiert erst auf den 28. August und 10. Oktober des Jahrs 1856, als Raff nach Wiesbaden zieht und sich in seiner ersten Spielzeit dort sogleich mit seiner Oper vorstellt.

Für die Frage nach der nationalen Idee liefert diese Chronologie mehrere Anhaltspunkte. 1848 herrscht auch im Königreich Württemberg grosse Unruhe. Die führende Rolle schwäbischer Künstler und Gelehrter in der demokratischen Publizistik und in der Frankfurter Paulskirchenversammlung ist hinlänglich bekannt. Zu gewalttätigen Auseinandersetzungen kommt es in Württemberg allerdings nicht, da König Wilhelm I. den Revolutionären durch eine parlamentsgestützte Regierung und die Aufhebung der Zensur entgegenkommt. Wie wir aus den wenigen bislang ausgewerteten Briefen Raffs aus jener Zeit wissen, sympathisiert Raff mit den liberalen Kräften.

Das gilt auch für den jungen Dichter Henrik Glogau (Pseudonym bei *König Alfred* und in anderen Stücken: Gotthold Logau). Glogau ist eine bislang kaum erforschte Figur, die für die Revolution in Schwaben eine möglicherweise nicht unbedeutende Rolle spielte. Geboren 1821 im norwegischen Bergen in einer Familie deutscher Abstammung, kommt Glogau 1850 von Giessen, wo er studiert hat, nach Stuttgart. Er gründet zusammen mit dem Schriftsteller Friedrich Wilhelm Hackländer im November 1850 die Künstlergesellschaft «Das strahlende Bergwerk». Schon zuvor war Glogau vom publizistisch arrivierten Hackländer gefördert worden, der ihm half, Novellen und Romane in Zeitschriften unterzubringen. Nach ihrem Selbstverständnis ist die Gesellschaft unpolitisch. Die Mitgliederstruktur zeigt aber eine klare demokratisch-nationale Ausrichtung. Die beiden Leiter können rasch eine lange Reihe von namhaften Künstlerpersönlichkeiten gewinnen: die Musiker Peter Joseph von Lindpaintner und Max Seifritz von der Oper, zudem Literaten wie Friedrich Notter, Moritz Hartmann, später Wilhelm Raabe, die Paulskirchenabgeordneten Ludwig Uhland und Friedrich Theodor Vischer, schliesslich Eduard Mörike, Justinus Kerner, Paul von Heyse und Victor von Scheffel.[85] Auch viele Schauspieler der besonders demokratisch gesinnten Schauspielsparte sind Mitglieder. Zweck der Gesellschaft ist die «Förderung des Künstlerberufes durch Hebung der wechselseitigen Interessen an den Bestrebungen der Künste auf den verschiedensten Gebieten der Kunst».[86] Mitglied darf werden, wer die Kunst zum «eigentlichen Lebensberuf» gemacht hat[87], unabhängig davon, womit er seinen Lebensunterhalt bestreitet. Bei den einmal pro Woche stattfindenden Sitzungen müssen die Mitglieder eine künstlerische Probe abgeben.

Wann und wie der Kontakt zwischen Raff und Glogau zustande kommt, liegt bislang noch im Dunkeln. Schon vor der offiziellen Übersiedelung im Jahr 1850 muss Glogau gute Kontakte nach Stuttgart gehabt haben. Es ist kaum denkbar, dass die Gründung der Gesellschaft ohne intensive Kontakte zu Stuttgarter Künstlern erfolgte. Da wir nichts von einem Aufenthalt Raffs in Giessen wissen, ist es wahrscheinlich, dass sich Glogau und Raff 1847 oder 1848 in Stuttgart kennenlernen. Aus

welchem Grund sich Glogau schon zu dieser Zeit in Stuttgart aufhält, ist bis jetzt nicht bekannt. Lang können die Aufenthalte nicht gewesen sein, denn im selben Jahr kommen seine Schauspiele *Ein deutsches Herz* (über Ulrich von Hutten) und *Die Patrioten* in Frankfurt am Main auf die Bühne. Später, 1850 in Stuttgart, folgt mit *Arnold von Brescia* ein weiterer Revolutionsstoff. Zumindest das Hutten-Stück hat im Umfeld der Paulskirchenversammlung grossen Erfolg. Glogaus Pseudonym Gotthold Logau, mit dem er wie in der Oper auch in den Schauspielen firmiert, spielt auf den Barockdichter Friedrich von Logau an, der gerade in der nationalen Bewegung des Vormärz wiederentdeckt wurde.

Warum es Raff nicht gelang, den *König Alfred* in Stuttgart unterzubringen, wo er an der Oper zweifellos ein liberal gesinntes Milieu angetroffen haben muss, werden weitere Forschungen klären müssen. In das revolutionäre Sachsen hätte das Stück ebenso gepasst, hätte dort an der Oper ein geregelter Spielbetrieb aufrechterhalten werden können. Dass Raff schliesslich in Weimar von dem Stück rasch überzeugen konnte, erklärt sich unschwer. 1850 hatte Liszt Wagners *Lohengrin* aus der Taufe gehoben, den Wagner unzweifelhaft als Revolutionsstoff auffasste, wie wir aus den Bemerkungen zum Stück in *Eine Mitteilung an meine Freunde* (1851) wissen. Auch Liszt selbst, der seine Politisierung in der Pariser Julirevolution empfangen hatte, war in diesen Monaten entschiedener Nationaler und Demokrat.

Dass Raffs Opernerstling tatsächlich in engem Zusammenhang mit der Idee einer deutschen Nation gesehen werden muss, konkretisiert sich weiter, wenn wir einen Blick auf die Stoffgeschichte des legendären Königs der Angelsachsen werfen. Im 19. Jahrhundert war sie hauptsächlich durch zwei Geschichtswerke bekannt: dem Werk des Bischofs von Sherborne, John Asser, *De rebus gestis Aelfredi* aus dem 9. Jahrhundert, also noch zu Lebzeiten des historischen Alfred, sowie das *Chronicum Saxonicum*, das Edmund Gibson 1692 in London herausgab und dessen ältester Teil ebenso noch zu Lebzeiten Alfreds verfasst wurde. Beide Quellen geben eher Auskunft über die Legendenbildung zu Alfred. Was sich davon tatsächlich ereignete, ist schwer zu sagen. Die im 19. Jahrhundert populärste Alfred-Legende lautet, König Alfred sei vor der entscheidenden Schlacht gegen die Dänen im Jahr 878 bei Edington als ein Harfner verkleidet im dänischen Hauptquartier in Chippenham aufgetreten. Dort habe er die gegnerische Strategie ausspioniert, sei glücklich und unerkannt zurückgekehrt und schliesslich als Sieger aus der Schlacht hervorgegangen.

Der Erste, der diese populären Legenden einer kritischen Würdigung unterzog, war der Historiker Reinhold Pauli mit der Studie *König Aelfred und seine Stelle in der Geschichte Englands*. Einige Legenden konnte er widerlegen, die Harfner-Begebenheit aber hielt Pauli für historisch wahrscheinlich. Pauli begann seine Studie, wie er im Vorwort vermerkt, im Revolutionsjahr 1848 zu schreiben. Sie erschien 1851 (Berlin), also zu spät, als dass Raff und sein Librettist Glogau sie noch hätten berücksichtigen können. Pauli war Schüler des Göttinger Historikers Friedrich Christoph Dahlmann, einem der Väter der Paulskirchenverfassung. Das ist ein Indiz, dass das umgekehrte Argument plausibel ist: Paulis wissenschaftliche Beschäftigung mit König Alfred zeigt, welch ein Katalysator die Alfred-Geschichte für die nationale Bewegung in Deutschland war.

Das Interesse der deutschen Nationalen für den Alfred-Stoff setzte indessen schon weit vor Pauli ein. Theodor Körner schrieb, kurz bevor er 1813 bei Lützows legendärem Freikorps anheuerte und gegen die napoleo-

nischen Truppen fiel, ein Opernlibretto mit dem Titel *Alfred der Große*.[88] Es wurde rasch bekannt – und einige Male vertont, und zwar von diesen Komponisten:[89]

Christian Theodor Weinlig: *Alfred der Große, König von England* (1815)
Johann Philipp Samuel Schmidt: *Alfred der Große, König von England* (1830)
Friedrich von Flotow: *Alfred der Große* (1835)
Jakob Schmitt: *Alfred der Große* (1840)
Antonín Dvořák: *Alfred* (1870, UA postum 1938)

Der Vergleich von Glogaus und Körners Libretti zeigt, dass Glogau Körners kannte, namentlich die Harfner-Szene, die auch bei Körner im Zentrum der Geschichte steht. Aber das Personaltableau stimmt mit Körners Version nicht überein. Glogau und Raff müssen es aus anderen Quellen geschöpft haben; am ehesten kommen die beiden genannten mittelalterlichen Quellen in Frage.

Die Oper ist in folgenden Quellen überliefert:

1. Eine Partitur, von Raffs eigener Hand geschrieben, liegt in der Berliner Staatsbibliothek.[90] Es handelt sich um eine Reinschrift. Bei welcher Gelegenheit sie entstanden ist und welches Bearbeitungsstadium des Stücks sie repräsentiert, ist noch unklar. Es könnte sich um eine Partitur handeln, aus der Raff in Weimar dirigiert hat, oder aber um eine Abschrift, die Raff nach Dresden schickte, um dort, wie aus dem erwähnten Brief Bülows hervorgeht, für eine Produktion des Stücks zu werben.

2. Im Thüringischen Landesmusikarchiv (DNT 363) wird der Stimmensatz der Weimarer Aufführungen aufbewahrt. Die Stimmen weisen eine Vielzahl von Streichungen, Überklebungen und Einlagen auf, die sämtlich undatiert sind. Sie betreffen die Disposition der Nummern, die Instrumentierung und Streichungen, vor allem in den Chören, hingegen so gut wie nicht die kompositorische Substanz. Der Brief Raffs an Liszt bezeugt, dass Raff vor der Aufführung am 3. Mai 1851 Änderungen vornahm. Weitere Umarbeitungen fallen in den Sommer 1852. Stichproben in einigen Stimmen lassen erkennen, dass es nicht im Detail möglich sein wird, die Bearbeitungsstufen zu unterscheiden. Welche Bearbeitungsstufe der Gesamtdisposition die erhaltene Souffleristimme, die lediglich die Singstimmen so gut wie ohne Instrumente wiedergibt, repräsentiert, ist ebenfalls unklar.

« Der Zugang zum herausragenden Werk von Joachim Raff ist wichtig und muss auch uns nachfolgenden Generationen möglich sein. Dafür braucht es ein gutes und professionell aufgearbeitetes Archiv. Das Projekt der Joachim-Raff-Gesellschaft ist deshalb sehr unterstützenswert. »

Kaspar Michel – Regierungsrat, Finanzdirektor des Kantons Schwyz und Historiker.

3. Von den Aufführungen 1856 in Wiesbaden existieren im Archiv der Wiesbadener Oper keine Quellen mehr. Dass Raff sich das Weimarer Material nach Wiesbaden ausgeliehen hat, kann mangels jeglicher Hinweise an den Stimmen ausgeschlossen werden.

4. Als Textquelle liegt ein Librettodruck vor. Er wurde anlässlich der geplatzten Uraufführung am 16. Februar 1851 in Weimar angefertigt. Gegenüber dem Wortlaut im gedruckten Libretto hat der Text im Weimarer Stimmenmaterial einige geringfügige Abweichungen, die auf die nachfolgenden Bearbeitungen Raffs zurückgehen.

Im I. Akt des fünfaktigen Stücks befinden wir uns im Lager der Angelsachsen, in einer unwirtlichen, sumpfigen Gegend im Südwesten der britischen Insel. Anwesend sind: König Alfred, seine Schwester Editha, sowie seine Truppenführer Edmund und Sigbert. Wenig später kommt ein gewisser Graf Osrik mit seinen Kämpfern hinzu, ein Verbündeter der Angelsachsen. Die Situation ist angespannt, eine Auseinandersetzung mit den dänischen Invasoren steht bevor. Edmund eröffnet seinem Dienstherrn, dass er und Editha sich lieben. Alfred kann diese Beziehung aber nicht billigen, denn er hat seine Schwester seit Langem Graf Osrik versprochen. Osrik hat in früheren Auseinandersetzungen mit den Dänen, aber auch mit Alfred, Ländereien verloren. Das Eheversprechen ist also politische Kompensation. Es wird aber schon in den ersten Szenen klar, dass Alfred die Liaison von Edmund und Editha eigentlich anerkennt und seine eigene bisherige Heiratspolitik missbilligt. Das können wir nun mit der Idee der Nation folgendermassen denken: Alfred sieht eine ständische Politik, bei der die Eigendynamik des Politischen ausgebremst wird durch Verträge und partielle Bündnisse zwischen den herrschenden Adelscliquen, mittlerweile als verfehlt an. Seine Feldherrn, selbst Adlige mit eigenen Interessen, wollen die bevorstehende Auseinandersetzung aber zu ihren Gunsten nutzen. Unter vier Augen schlägt Osrik Sigbert vor, zu den Dänen überzulaufen. Sigbert willigt ein. Edmund belauscht das Komplott.

Behältnis «König Alfred», Joachim Raff. So werden am Hoftheater Weimar Instrumenten- und Gesangsstimmen der Oper «König Alfred» aufbewahrt (HfM Franz Liszt Weimar, Hochschularchiv, Thüringisches Landesmusikarchiv, DNT-363-Box).

Im II. Akt erteilt Alfred Osrik und Sigbert einen Auftrag. Sie sollen ins feindliche Lager eindringen und die

Weimar, Sonntag den 9. März 1851.

Zum Erstenmale:

König Alfred.

Große heroische Oper in vier Akten, von Gotthold Logau, in Musik gesetzt von Joachim Raff.
(Unter Leitung des Componisten.)

Alfred, König der Angelsachsen, ... Hr. Milde.
Editha, seine Schwester, ... Frl. Agthe.
Sigbert, } Anführer der Angelsachsen, ... } Hr. Schneider.
Edmund, } } Hr. Beck.
Osrik, Graf von Lincoln, ... Hr. Höfer.
Guthrun, König der Normannen, ... Hr. Hertzsch.
Gunilde, seine Tochter, ... Frl. Fastlinger.
Osburga, Editha's Vertraute, ... Frl. Aalburg.
Hauptleute und Krieger der Angelsachsen und Normannen.
Begleiterinnen Editha's und Gunilden's.
Landleute. Dienerinnen.

Ort der Handlung:
1., 2., 4. Akt die Athelingisinsel im Thonefluß, im Lande der Somersäten. 3. Akt das von den Normannen eroberte Schloß Chippenham, ehemals Alfreds Residenz.
Zeit: Das Jahr .. 878.

Die Textbücher sind an der Kasse für 4 Sgr. zu haben.

Eilfte Vorstellung im Siebenten Abonnement.

Preise der Plätze:

Fremden-Loge	1 Thlr.	— Sgr.	— Pf.	Parterre-Loge	— Thlr.	15 Sgr.	— Pf.
Balkon	— "	20 "	— "	Parterre	— "	10 "	— "
Sperrsitze	— "	20 "	— "	Gallerie-Loge	— "	7 "	6 "
Parket	— "	15 "	— "	Gallerie	— "	5 "	— "

Anfang um 6 Uhr. Ende nach 9 Uhr.

Die Billets gelten nur am Tage der Vorstellung, wo sie gelöst worden.

Der Zutritt auf die Bühne, bei den Proben wie bei den Vorstellungen, ist nicht gestattet.

Das Theater wird um 5 Uhr geöffnet.

Die freien Entréen sind erst um 6 Uhr giltig.

Kraak: Fr. Baum.

Theaterzettel «König Alfred», 9. März 1851 am Hoftheater in Weimar (Raff-Archiv/Sammlung Marty).

Strategie der Dänen ausspähen. Edmund berichtet seinem König vom belauschten Komplott Osriks und Sigberts. Alfred jedoch schenkt seinem Anführer keinen Glauben und lässt ihn einsperren. Auch Editha warnt den Bruder vor Osriks Ranküne. Nun beginnt Alfred zu zweifeln. Er beschliesst, seinen beiden Spionen hinterherzuspionieren – inkognito, verkleidet als Harfner.

Im III. Akt sehen wir Osrik und Sigbert im Lager der Dänen in Chippenham, aber nicht als Spione, wie Alfred befohlen hatte, sondern als verräterische Bündnispartner. Auch mit einem weiteren Bündnis wird auf adlige Weise Politik gemacht: Osrik hält beim Dänenkönig Guthrun um die Hand seiner Tochter Gunilde an. Bei einem Gelage tritt der Harfner alias Alfred auf. Er erblickt seine beiden eigenen Männer in Eintracht mit dem Feind. Umso entschlossener besingt der Harfner sein Vaterland, so emphatisch, dass es den Dänen zu viel wird. Der Harfner wird weggeschickt. Dabei kommt es zu einer Begegnung mit Gunilde: voraussetzungslose Liebe auf den ersten Blick. Gunilde ist voller Zorn über die unaufrichtigen Bündnisse. Sie bittet den Harfner, die Angelsachsen davon in Kenntnis zu setzen. Das Getuschel wird beobachtet, es kommt zu einem Tumult, in dem der Harfner entkommen kann.

Das nächste Handlungselement ist die bewaffnete Auseinandersetzung zwischen Engländern und Dänen, also die historische Schlacht bei Edington im Jahr 878. In der Opernhandlung wird dieses Element jedoch ausgelassen. Mit Beginn des IV. Akts sind wir bereits zurück bei den siegreichen Angelsachsen. «Beendet ist der Kampf und frei das Vaterland», berichtet Alfred.

Das Komplott gegen Alfred wurde durch die Informationen des Harfners neutralisiert. Die neuen politischen Verhältnisse haben sich nun also doch in einem freien Spiel der Kräfte ergeben. Darin lag für die Achtundvierziger der Kern der nationalen Idee und der Vorstellung einer demokratischen Politik, die sich von der adligen

Schlussszene des dritten Aktes, «Illustrirte Zeitung» vom 3. Mai 1851 (Raff-Archiv/Sammlung Marty).

Politik, Partialinteressen in einem Spiel von «checks and balances» auszugleichen, schroff unterschied. Die freie Bildung einer Nation stand gegen den alten Typus von Politik, der von den adligen Ständen monopolisiert war und bei dem durch Teilbündnisse die elementaren politischen Bewegungen in Schach gehalten wurden. In der Opernhandlung bedeutet das am Ende, im IV. Akt: Alfred lässt der Dynamik der politischen Bewegungen ihren Lauf. Editha darf über die Standesgrenzen hinweg Edmund heiraten. Alfred selbst bekommt über die Sprach- und Kulturgrenze hinweg die Dänin Gunilde. Es geht Glogau offenkundig nicht darum, das

Recht der freien Liebe über Standesgrenzen hinweg zu artikulieren. Die freie Liebe ist das Symbol für eine freie Bildung von politischer Gemeinschaft. Osrik hatte sich mit den Dänen verbündet – und genau dorthin schickt Alfred ihn auch. Auch dieses Bündnis darf politisch realisiert werden, wenngleich Alfred ihm das demokratische Siegel gewissermassen aufnötigt, denn ursprünglich eingegangen wurde es als adlige Bündnispolitik. Sigbert war in der Schlacht gefallen. Dem gefangenen Dänenkönig Guthrun wird die Freiheit geschenkt. Letztere beiden Figuren sind am Ende gewissermassen politisch heimatlos, aber frei. Eine angelsächsische Nation hat sich konstituiert, von einer dänischen Nation aber kann nicht gesprochen werden, es handelt sich bloss um einen Haufen geschlagener Banditen.

Es ist bemerkenswert, dass Raff und Glogau in ihrem Handlungskonzept die Schlacht auslassen und im IV. Akt unmittelbar bei den siegreichen Angelsachsen einsetzen. Dramaturgisch gesehen ist es daher der Gesang des Harfners selbst, der das Blatt wendet. Hier wird nichts weniger als der Topos von der Macht der Musik berührt, der die Gattung Oper seit ihren Anfängen begleitete. Vielleicht haben Raff und Glogau diese balladeske Dramaturgie von Theodor Fontanes Ballade *König Alfred* entlehnt. Fontane, der 1848 auf den Barrikaden der Friedrichstrasse in Berlin kämpfte, schrieb das Gedicht 1843, ab 1845 war es in Umlauf (gedruckt 1851). Es ist aufschlussreich für das Verständnis von Raffs Oper, sich das Gedicht anzuschauen (hier in Auszügen der insgesamt zwölf Strophen):

1. Der Däne haust mit Mord und Brand
In Wessex und Northumberland:
Held Alfred irrt im eignen Reich
Umher, dem flüchtgen Hirsche gleich.
[...]

3. Und als die Seinen kampfbereit,
Da legt er an ein Harfnerkleid:
In's Dänenlager will er gehn
Des Feindes Schwächen auszuspähn.

4. Schon tritt er kühn, die Harf' im Arm,
Vor König Guthrums Zecherschwarm,
Bald in der Becher Kling und Klang
Tönt König Alfreds Schlachtgesang.

5. Er singt von jenem Zechermahl,
Wo statt der Becher Stahl an Stahl
In Lüften klirrt, und Schild an Schild, –
Wo Blut statt Wein in Strömen quillt.
[...]

7. Von seiner Ahnen Kraft und Krieg,
Von Hengist und dem Stamford-Sieg,
Von Eglesford, wo Horsa fiel, –
Singt er ein Lied zum Saitenspiel.

8. Der Dänenkönig aber lacht
Wohl ob der Sachsen Muth und Macht,
Er lacht, und hört nicht wie das Lied
Der Raben schon die Luft durchzieht.

9. Er zecht und jubelt noch im Zelt,
Als schon der siegessichre Held
Mit Schild und Speer in's Lager dringt,
Und neue Schlachtgesänge singt.

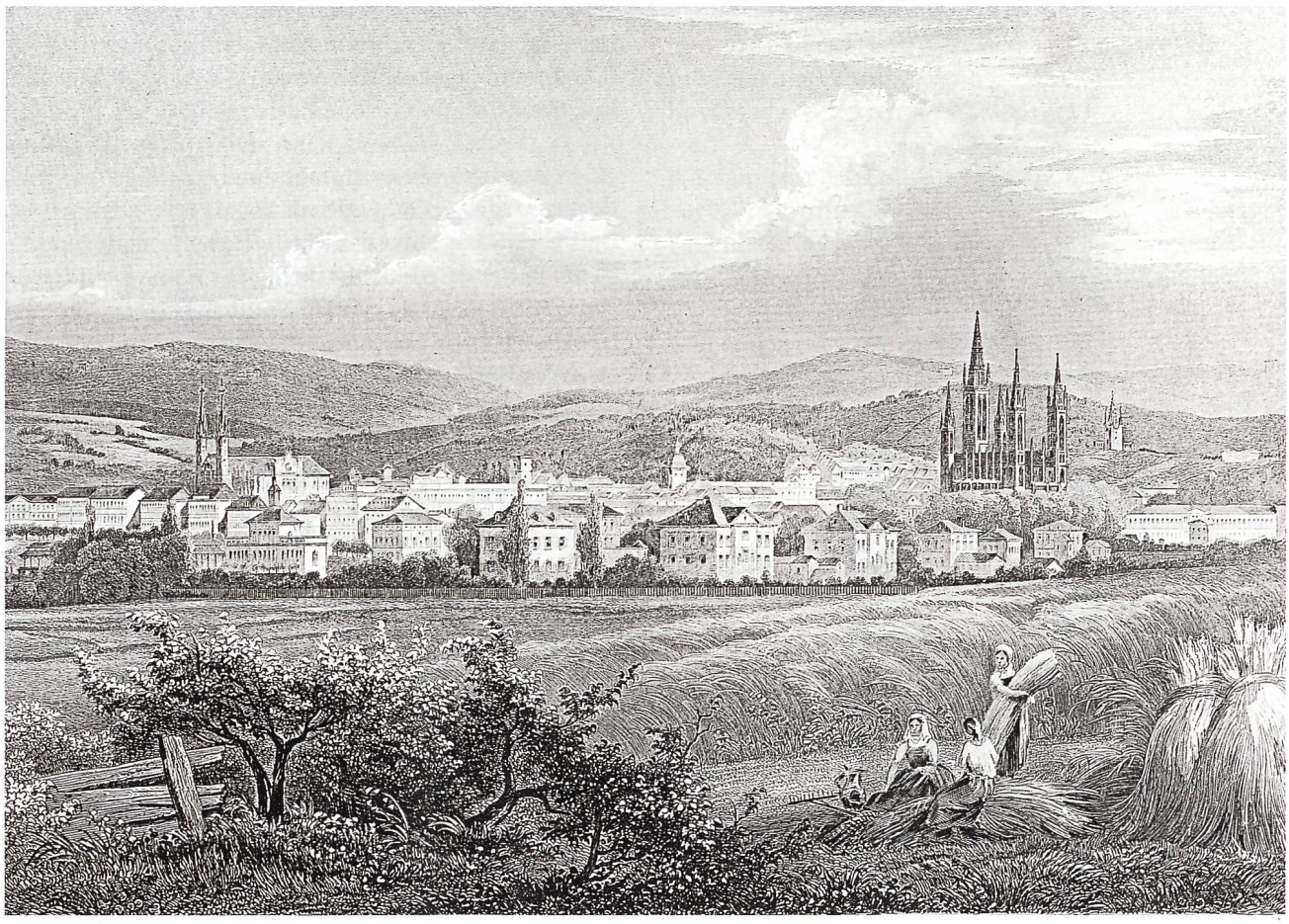
10. Und wilder jetzt in Feindesreihn
Greift er, als in die Harf' hinein,
Und spielt, dass Sait' um Saite springt,
Und Schrei um Schrei gen Himmel dringt.

Darstellung der Editha in der «Illustrirten Zeitung» vom 3. Mai 1851 (Raff-Archiv/Sammlung Marty).

11. Des Liedes lacht der Däne nicht,
Das klingenscharf zum Herzen spricht,
Gen Jütland jagt er über's Meer
Ihn, ohne Rast und – ohne Heer.

12. In Wessex und Northumberland
Herrscht wieder König Alfreds Hand,
Und heimwärts lenkt des Dänen Kiel,
Denkt er an Alfreds Saitenspiel.

In dieser Version Fontanes wird der anschwellende Gesang des Harfners zu einer alles entgrenzenden Selbstermächtigung. Dieser hat der Dänenkönig nichts entgegenzusetzen. Wie bei Glogau und Raff besingt und ersingt der Harfner die nationale Selbsterhebung der Angelsachsen. Obwohl ich es für wahrscheinlich halte, dass Raff und Glogau von Fontanes Zuspitzung des Wendepunkts auf den Auftritt des Harfners inspiriert wurden, darf nicht übersehen werden, dass in den Details die Dramaturgien abweichen. Bei Fontane gleitet der Harfnergesang bruchlos in den Schlachtengesang der siegenden Engländer hinüber. Raff und Glogau hingegen fügen hier ein barockopernhaft anmutendes Handlungselement ein, das, soweit ich sehe, in der Tradition der Alfred-Legenden nicht belegt ist: die spontane Liebe zwischen Alfred und der Dänin Gunilde. Im Moment dieser Szene ist das nichts weiter als eine Verwicklung. Ihr nationaler Charakter kommt erst am Ende des Stücks zum Vorschein, als Alfred den nationenbildenden Sympathien der Personen untereinander freien Lauf gewährt.



Wiesbaden, G. M. Kurz, um 1860, Stahlstich nach einer Zeichnung von L. Rohbock. Im Jahre 1857 zog Raff nach Wiesbaden, wo seine Braut Doris Genast am Theater angestellt war. Während den 20 Jahren in diesem Kurort, einem Magnet für die Reichen und Schönen, gelang ihm der Aufstieg in die Riege der meistgespielten Komponisten des deutschsprachigen Raums (Raff-Archiv/Sammlung Marty).