

Carl Maria von Webers opernästhetische Anknüpfungen an Christoph Martin Wieland, E.T.A. Hoffmann und Louis Spohr: Definitionen der deutschen ‚National-‘ und Rezitativoper

Carl Maria von Webers Biographie wird in geographischer Hinsicht vor allem mit den Städten Breslau/Wrocław, Prag und Dresden, wo er als Hofkapellmeister tätig gewesen ist, und erst sekundär mit den Metropolen Wien und London in Verbindung gebracht. Während er im Frühjahr 1826 in der britischen Hauptstadt eintraf, um eine konzertante Aufführungsserie seines Freischütz zu dirigieren und außerdem seine neukomponierte *Romantic and Fairy Opera* mit dem Shakespeare’schen bzw. Wieland’schen Titel *Oberon* einzustudieren¹, so weilte Weber bereits 1823 in der habsburgischen Residenz- und vielfach so bezeichneten europäischen ‚Hauptstadt der Musik‘. Anlass dieses Aufenthaltes waren die Proben und die Uraufführung (25. Oktober 1823 im Theater am Kärlntnertor) der gemeinsam mit der Librettistin Helmina von Chézy konzipierten Großen Oper *Euryanthe*, die bekanntlich – wie etwa Louis Spohrs *Jessonda*, die zeitnah in Kassel aus der Taufe gehoben wurde² – den in Bezug auf die deutsche Oper allemal progressiven Schritt wagt, *durchkomponiert*, das heißt: mit gesungenen Rezitativen statt gesprochenem Dialog gestaltet zu sein.

- 1 Solveig Schreiter, *Zur Werkentstehung und Uraufführung*, in: Solveig Schreiter (Hg.): *Oberon. A Romantic and Fairy Opera. König der Elfen. Romantische Feenoper. Text von James Robinson Planché. Übersetzung von Karl Gottfried Theodor Winkler. Musik von Carl Maria von Weber. Kritische Textbuch-Edition* (Opernlibretti – kritisch ediert, Bd. 3) München 2018, S. 240 u. 260f.
- 2 Der Spohr-Biograph Clive Brown berichtet: „The première of *Jessonda* took place at Kassel on 28 July 1823 to enthusiastic acclamation, and its production at Leipzig on 9 February 1824 under its composer’s baton was triumphant. The latter event was characterized by scenes of enthusiasm which became legendary. [...] This success was followed by an invitation from Spontini [seit 1820 königl.-preußischer GMD; Amm. HK] to bring the opera out at Berlin in 1825 where it achieved a similar triumph.“ Zitiert nach: Clive Brown, *Spohr’s Jessonda*, in: *The Musical Times*, Vol. 121, No. 1644 (Februar 1980), S. 94–97, hier: S. 95.

Nachfolgend seien einige Definitionen oder vielmehr Positionen zur sogenannten deutschen ‚Nationaloper‘³ und damit einhergehend: auch zur deutschen Rezitativoper cursorisch vorgestellt. Von primärem Interesse ist hierbei, wie Weber, aber auch seine komponierenden und schreibenden Zeitgenoss:innen um 1823 diese beiden komplexen Begriffe verwenden: kohärent oder beliebig, in polemisch-nationalisierenden Kontexten oder im Rahmen nachhaltig sinnstiftender, ästhetischer Gattungsdiskussionen? Gleichwohl stellt dieser Beitrag keinesfalls einen vollständigen Abriss dieser zahlreichen Stimmen, sondern eher einen *Impuls* dar. Allein über die opernpoetologischen Äußerungen im Kontext der Serapions-Schriften Ernst Theodor Amadeus (E.T.A.) Hoffmanns, welche die stoffliche bzw. librettistische Sphäre der Oper berühren, ließe sich weitaus mehr sagen als in diesem überblicksartigen Rahmen möglich ist.

Die heutige Musik- und Theaterwissenschaft befasst sich, man möchte sagen: glücklicherweise, nicht mehr mit der Frage, ob eine Oper hinsichtlich ‚heimatlicher‘ versus ‚fremdländischer‘ Stilelemente kategorisiert und ihr künstlerischer Wert insgesamt an vermeintlich ‚nationalspezifischen‘ Eigenschaften gemessen werden sollte. Vor dem Hintergrund der deutschtümelnden, zunehmend nationalistischen Rezeption von Webers und Johann Friedrich Kinds 1821 uraufgeführtem *Freischütz*-Singspiel, die bereits in biedermeierlichen Zeiten einsetzte und die zweite Hälfte des long nineteenth century⁴ dominierte, sowie vor dem Hintergrund einer maßgeblich Wagner’schen bzw. wagneristischen Musikgeschichtsschreibung ist der Terminus Nationaloper durchaus kritisch zu sehen. Während er etwa für die osteuropäische, vor allem slawische Operntradition aus (gattungs-)historischen Gründen

3 Um die Distanz zu jedweder ideologischer Vereinnahmung, etwa zu deutschtümelnd-wagneristischen Lesarten des späteren 19. Jahrhunderts kenntlich zu machen, wird dieser Terminus hier konsequent in einfache Anführungszeichen gesetzt. Vgl. Ausführungen im Fließtext.

4 In Anlehnung an die – ursprünglich anglistische – Bezeichnung *long 18th century*. Der Germanist Dieter Borchmeyer hat längst vorgeschlagen, in der Musikwissenschaft die neutralere, unprogrammatische Benennung *langes 19. Jahrhundert* statt die Epochenbezeichnung ‚Romantik‘ zu gebrauchen. Vgl. hierzu: Arnold Werner-Jensen (unter Mitarbeit von Franz Josef Ratte und Manfred Ernst), *Das Buch der Musik*, Stuttgart 2017 [2001], S. 203.

seine Berechtigung haben mag⁵, muss er in Bezug auf ein deutschsprachiges Musiktheater und dessen spezifische Stoffkreise (Nibelungenlied, Wartburgkreis, Meistersinger etc.) hinterfragt werden. Dies wird beispielsweise evident, führt man sich die Problematik vor Augen, die mit der verspäteten, schließlich erst 1870/71 durch Bismarck kriegerisch und monarchistisch verwirklichten Bildung einer politischen deutschen Nation im 19. Jahrhundert einhergeht. Für einen anonymen Rezensenten der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (*AmZ*) im Jahr 1843 – just das Jahr der Dresdener Uraufführung des *Fliegenden Holländers*, die nach *Rienzi* ein weiterer überregionaler Erfolg für die deutsche Oper Wagner’scher Provenienz wird⁶ –, scheint ebendieses angeführte ‚deutsche Element‘ seinerzeit höchst relevant:⁷

„Kind’s und Weber’s Freischütz ist aber auch eine ächt deutsche Oper. Ja, man kann in gewisser Hinsicht sagen, sie hat in sich selbst die erste in jeder Beziehung rein deutsche Nationaloper hingestellt. Die älteren Erscheinungen im Gebiete der deutschen Oper [...] hatten fast alle irgend etwas Fremdartiges, Nichtdeutsches an sich, sei es in der Musik oder in den Büchern [d.i. den Libretti; HK]. So sind z. B. Gluck’s grösste Werke in Frankreich und auf französische Bücher componirt; Beethoven’s Fidelio hat ebenfalls ein aus dem Französischen übertragenes Buch; [...] Spohr’s Opern [...] sind gewiss herrliche Werke, jedoch zur Repräsentation einer deutschen Nationaloper schwerlich geeignet.“

5 Die Emanzipierung von der italienisch-französischen bzw. deutschen Oper setzte in den betreffenden Nationen erst später ein: So gelten Michail Glinkas *Schisn sa zarja* (*Ein Leben für den Zaren*; 1836), Ferenc Erkel’s *Hunyadi László* (1844), Stanisław Moniuszkos *Halka* (1848/54) und Bedřich Smetanas *Prodaná nevěsta* (*Die verkaufte Braut*; 1866) als die jeweils erste – identitätsstiftende – russische, ungarische, polnische bzw. tschechische ‚Nationaloper‘ von überregionaler Bedeutung. Vgl. hierzu: Elisabeth Schmierer, *Kleine Geschichte der Oper*, Stuttgart 2020 [2001], S. 178 u. 180.

6 Nach Sabine Henze-Döhring gelten *Catharina Cornaro* von Franz Lachner (1841) sowie Wagners *Rienzi, der letzte der Tribunen* und *Der fliegende Holländer* (1842/43) als „die innerhalb zweier Dezennien nach der *Euryanthe*-Premiere [1823] einzigen an deutschen Bühnen uraufgeführten Großen Opern, welche mehr als Opernereignisse von provinzieller Bedeutung waren“. Zitiert nach: Sabine Henze-Döhring, *Die Großen Opern Wagners*, in: Sieghart Döhring und Sabine Henze-Döhring, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert* (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 13) Laaber 1997, S. 164–179, hier: S. 165.

7 Anonym, *Recension. Friedrich Kind: Freischützbuch. Leipzig, bei Göschen. 1843*, in: *AmZ*, Jg. 45, Nr. 15 (12. April 1843), Leipzig 1843, S. 277–281, hier: S. 277.

So weit zur Rezeptionslage. Inwieweit der *Freischütz* in Bezug auf seine kompositorische und seine Textgestalt tatsächlich zur ‚Nationaloper‘ taugt bzw. den – recht zweifelhaften – „Ehrentitel eines wahrhaft deutschen Werkes“⁸ für sich reklamieren kann, hat ein Jahrhundert später Theodor W. Adorno in seinem kongenialen Essay *Bilderwelt des Freischütz* erörtert. Zitat: „Mit größerem Recht als die Meister-singer gilt der Freischütz als deutsche Nationaloper. Denn das deutsche Element setzt sich darin nicht als solches, kompromittiert sich nicht durch nationalistische Gesinnung.“⁹ Dabei ist der Begriff „Nationaloper“, wie nicht nur Margit Erfurt-Freund in ihrer Dissertation über Friedrich Heinrich Himmels und Ludwig Roberts Gozzi-Zauberoper *Die Sylphen* von 1806 herausstellt, ursprünglich sicher weniger nationalisierend-chauvinistisch gemeint, sondern buchstäblich volkstümlich oder genauer: volkssprachlich¹⁰. Im Berlin des Jahres 1821 wird eine ‚Nationaloper‘ jedenfalls schlicht als Gegenentwurf zu der königlich-preußischen Hof- respektive Eliteoper angesehen. Diese wird in Carl Maria von Webers Epoche wiederum vor allem durch den europaweit angesehenen, später umstrittenen – insbesondere vonseiten deutscher Operschaffender polemisch attackierten – preußischen Generalmusikdirektor repräsentiert: Gaspare Spontini (1774–1851). Spontinis *La Vestale* (1807) und *Fernand Cortez, ou La conquête du Mexique* (1809), die auch im deutschsprachigen Raum rezipiert werden, gelten – zwischen Cherubini und Meyerbeer – als wichtige Beiträge zur Gattung der Tragédie lyrique auf der Schwelle zur Ausstattungsooper bzw. Grand Opéra¹¹.

8 Recension *Freischützbuch* (wie Anm. 7), S. 277.

9 Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften. Band 17. Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromptus*, Hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt/Main 2003 [1982], S. 36.

10 Erfurt-Freund ruft ins Gedächtnis, dass „romantisch“ der Etymologie gemäß bedeutet, volkssprachlich bzw. in der Landessprache (statt in einer *Lingua latina*) zu dichten respektive zu singen; sie leitet dies vom altfranzösischen *romanz* ab. Vgl. Margit Erfurt-Freund, *Friedrich Heinrich Himmel (1765–1814). Zur Gattungsproblematik deutschsprachiger Bühnenwerke in Berlin um 1800*, Diss. masch. an der Universität des Saarlandes, Saarbrücken 1995, S. 195 (Fußn. 56).

11 Den Berliner Opernstreit zwischen der Spontini- und der Partei Webers schildert Heinrich Heine anschaulich in seinen *Briefen aus Berlin* (hierin: *Zweiter Brief*; März 1822), in: *Heinrich Heine's sämtliche Werke. Rechtmäßige Original-Ausgabe*. Hamburg 1862, Bd. 13, S. 62ff.

De facto geht die Vorstellung und auch die begriffliche Prägung von einem deutschen Nationaltheater und *National-Singspiel* allerdings noch weiter zurück, nämlich in das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts. So fallen intensive Bemühungen um eine nationale, deutsche Bühnenkunst – sowohl Schauspiel als auch Gesangstheater betreffend – in die Regierungszeit des in Mannheim residierenden Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz sowie des beinahe ‚reformwütigen‘ Kaisers Joseph II. in Wien. Wie die Musikwissenschaftlerin Helga Lühning rekonstruiert:¹²

„Im März 1776 hatte Joseph II. entschieden, daß ‚das Theater nächst der Burg hinfort das deutsche Nationaltheater heißen‘ solle. Nach eineinhalb [...] Jahren als unabhängiges Schauspiel gab der Kaiser im November 1777 ‚Weisung zur Errichtung der deutschen Oper‘, und im Februar 1778 wurde die ‚Nationaloprette mit dem Nationaltheater verbunden‘.“

Die zeitgenössische Gattungs- und Institutions-Terminologie ist demnach offenkundig widersprüchlich. Der kaiserlich-josephinische Auftrag für ein *Teutsches National-Singspiel* bleibt indessen längerfristig erfolglos, existiert dieses doch nur über die Jahre 1778–83. Immerhin geht aber 1782 *Die Entführung aus dem Serail* von Johann Gottlieb Stephanie d.J. und Mozart aus diesem ‚kulturpolitischen Großprojekt‘ hervor (Weber ist seinerzeit sehr angetan von der *Entführung* und betrachtet sie als „erste Stufe der künstlerischen Vollendung Mozarts“¹³). Im kurfürstlichen Mannheim wird dagegen bereits im Januar 1777 die deutsche Oper *Günther von Schwarzburg* uraufgeführt: Das Libretto stammt von Anton Klein (1746–1810; ab 1790 Edler von Klein), die Vertonung von Ignaz Holzbauer (1711–1783), einem Vertreter der sogenannten Mannheimer Schule. Im Unterschied zu Mozarts Singspiel mit seinem zeittypischen, exotistischen Türken-Sujet ist dieses Stück, das auf

12 Helga Lühning, *Das Theater Carl Theodors und die Idee der Nationaloper*, in: Ludwig Finscher, Bärbel Pelker und Jochen Reutter (Hg.), *Mozart und Mannheim: Kongreßbericht Mannheim 1991*, Frankfurt a.M./Berlin/Bern u.a. 1994, S. 90f.

13 So in den *Dramatisch-musikalischen Notizen* für die *Dresdener Abend-Zeitung* am 16. Juni 1818 (A030264).

realhistorischen Begebenheiten des 14. Jahrhunderts basiert¹⁴, allerdings kein dauerhafter, sondern nur ein zeitweiliger Erfolg. Heißt es bei Holzbauer/Klein gegen Schluss „Stolz – deutsch zu seyn – ist – eure Größe!“¹⁵, steht dies zwar im Zeichen des sogenannten Aufgeklärten Absolutismus und dient zuvörderst einer dynastischen Legitimierung der Wittelsbacher, weist aber gewis-



Christoph Martin Wieland
Gemälde von Anton Graff, 1794

sermaßen unfreiwillig auf die textliche Verklärung ‚deutschen Wesens‘ wie etwa in Wagners *Meistersingern* voraus.

Noch einige Jahre früher, nämlich 1775 schreibt der in nahezu sämtlichen Gattungen versierte Weimarer Hofdichter Christoph Martin Wieland, Verfasser des später von Wranitzky und Weber adaptierten *Oberon* (1780) sowie Herausgeber der *Dschinnistan*-Märchen (1786–89; hierin mit *Lulu oder die Zauberflöte* eine Vorlage für Mozart), einen wirkmächtigen theoretisch-ästhetischen Text mit der Überschrift *Versuch über das Teutsche Singspiel, und einige dahin einschlagende Gegenstände* (erstmalig publiziert in seiner eigenen Zeit-

schrift *Der Teutsche Merkur*). Hierin werden weniger politisch-ideologische als gattungspoetologische Überlegungen artikuliert, die eine Opposition zu der auch auf deutschen Theaterbühnen nach wie vor dominierenden Opera seria entwerfen sollen – vor allem zu den schematisch-codifizierten Libretti Pietro Metastasios mit ihren zahllosen Allegorien und Intrigenhandlungen. Gleichwohl gibt Wieland eine unmissverständliche Empfehlung an einen imaginären

14 Genauer gesagt rund um Günther XXI. von Schwarzburg-Blankenburg (1304–1349), Rudolf II. von der Pfalz, dessen Tochter Anna von der Pfalz und den späteren römisch-deutschen Kaiser Karl IV.

15 Ignaz Holzbauer, *Günther von Schwarzburg. Deutsche Oper in drei Akten. Libretto: Anton Klein*, CD, Georgsmarienhütte 1994. Libretto im Booklet, S. 95 (d.i. Szene III.9).

Mäzen, um sein Gattungsideal landesweit zu verwirklichen: „und ein einziges, unter dem Schutz eines teutschen Perikles blühendes Odeon, auf welchem Singspiele dieser Art [also der Art von Wielands *Alceste* (1773); Anm. HK] öffentlich gegeben würden, würde, als das Muster [...] hinlänglich seyn, den guten Geschmack in diesem Fache durch ganz Teutschland auszubreiten.“¹⁶ In Wielands Textzusammenhang sind derartige Passagen emphatisch, noch nicht im übersteigerten Sinn patriotisch gemeint. Sein *Singspiel-Versuch* bedeutet nicht zuletzt eine Art nachträgliches ‚Marketing‘ für seine Oper *Alceste*, die am 28. Mai 1773 in Weimar ihre Uraufführung erlebt hatte. Für das Libretto dieser klassizistischen, de facto ersten (vollständig überlieferten) deutschen Oper in rezitativischer Form zeichnet Wieland höchstselbst, für die Vertonung der heute beinahe vergessene Anton Schweitzer (1735–1787), ein „virulenter Gluck-Gegner“¹⁷, verantwortlich. Die Opernfassungen Lullys/Quinaults (1674) und Glucks/Calzabigis (1767) – sämtliche Versionen des Stoffes basieren auf der Tragödienvorlage von Euripides (438 v. Chr.) – waren ihnen zweifellos bekannt. Wenngleich sich diese *Alceste* ebenfalls nicht im Repertoire zu halten vermochte, wurden viele Belange aus Wielands *Essay*, der ausdrücklich an den Grafen Francesco Algarotti (1712–1764)¹⁸ anknüpft, über E.T.A. Hoffmanns *Serapions-Brüder* – hierin: die programmatische Dialogerzählung *Der Dichter und der Komponist* – bis in die frühromantische Epoche, in der Weber reüssierte, und sogar darüber hinaus tradiert.

Entsprechend war auch Carl Maria von Weber nicht etwa erst im Kontext seines kunstvoll den Volkston miteinbeziehenden *Freischütz*¹⁹, der in nach-

16 Christoph Martin Wieland, *Versuch über das Teutsche Singspiel, und einige dahin einschlagende Gegenstände*, in: Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma (Hg.), *Wielands Werke. Historisch-kritische Ausgabe (Oßmannstedter Ausgabe), Band 12.1. Text*, Berlin/New York 2009, S. 311f.

17 Karsten Mackensen, *Lemma „Schweitzer, Schweizer, Anton“*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. MGG Online*, Kassel/Stuttgart/New York 2016ff. [1995]. Abrufbar unter: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/395103> (zuletzt am 27.02.2024).

18 „Wielands dramaturgischer Ratgeber war derselbe, wie der Calzabigis: Francesco Algarotti“. Zitiert nach: Lühning (wie Anm. 12), S. 94.

19 Die poetisierende Vertonung Webers ragt aufgrund ihrer orchestralen Klangfarbenvarianz, der subtilen, drama-turgisch nie deplatzierten Einbindung eines ‚Volkstons‘ und ihrer Synthese sowohl französischer als auch italie-nischer Stilelemente aus dem Opernschaffen der Zeit um 1820 heraus.



Carl Maria von Weber
Stich von Carl August Schwerdgeburth,
nach der Zeichnung von Carl Christian
Vogel (von Vogelstein) von 1823

napoleonischer Restaurationszeit an Popularität gewinnt, sondern auch schon in seinen früheren Jahren am Prager Ständetheater (also 1813–16) und besonders während seiner Zeit als Dresdener Hofkapellmeister (ab 1817) an der Erneuerung („Wiedergeburt“) der deutschen Oper, das heißt: an der Konstituierung einer im Gluck’schen Sinne *reformierten* Rezitativoper interessiert. Weber und seine späteren klangästhetischen Bewunderer²⁰, die sich ohnehin um eine ausgewogene und progressive (aus zeitgenössischer Sicht beinahe avantgardistische) Spielplangestaltung bemühen, ging es also nicht nur um praktisch-insitutionelle, sondern tatsächlich um substantielle Gattungsfragen. Konkreter zielte Weber auf eine konzeptionell durch-

dachte, ergo: auf stofflich-librettistischer und formal-kompositorischer Ebene übereinstimmende, in-sich-geschlossene ‚Nationaloper‘ respektive eine eigenständige Opernform speziell für das deutsche Publikum ab. Mit derartigen Ideen, die Weber gleichsam en passant, neben seiner Dirigier- und Komponiertätigkeit in seinen umfangreichen *Dramatisch-musikalischen Notizen*

²⁰ Zu nennen wären hier z.B. die Repertoireauswahl des Kasseler Hofkapellmeisters Louis Spohr in den Jahren 1822–57 oder die späteren Operaufführungen im Weimarer Hoftheater unter der Leitung Franz Liszts (ab 1848): Beide muteten ihren Hörer:innen bzw. Zuschauer:innen von den ‚Klassikern‘ Gluck, Mozart und Beethoven über neuere französisch-italienische Opern von Cherubini, Auber, Meyerbeer, Rossini etc. auch Aufführungen von Webers *Freischütz* bzw. *Euryanthe*, eigener Neukompositionen oder den Großen romantischen Opern Wagners (*Der fliegende Holländer*; *Tannhäuser*; *Lobengrin*) zu. Vgl. Wolfram Boder, *Die Kasseler Opern Louis Spohrs. Musikdramaturgie im sozialen Kontext. Textband*, Kassel u.a. 2007, S. 69 // Dorothea Redepenning und Britta Schilling (Hg.): Franz Liszt, *Sämtliche Schriften, Band 5: Dramaturgische Blätter*. Kommentiert von Detlef Altenburg, Dorothea Redepenning und Britta Schilling, Wiesbaden 1989.

verschriftlichte und, wie ein Kulturvermittler *avant la lettre*, als Einführungen an seine Rezipient:innen richtete, antizipierte er durchaus, rein teleologisch betrachtet, das Wagner’sche Musikdrama. Jedenfalls schrieb der 30-jährige Weber in der Rezension eines zumindest vom Sujet her genuin romantischen Singspiels, nämlich Friedrich de La Motte Fouqués und E.T.A. Hoffmanns *Undine*, im Frühjahr 1817: „Es versteht sich von selbst, dass ich von der Oper spreche, die der Deutsche will: ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Theile und Beyträge der verwandten und benutzten Künste *ineinanderschmelzend verschwinden* [Hervorh. HK], und auf gewisse Weise untergehend – eine neue Welt bilden.“²¹

Die grundsätzlichen ästhetischen, teilweise auch kulturpolitischen Überschneidungen zwischen Weber und dem nicht weniger um die Rehabilitation der deutschen Rezitativoper bemühten Kasseler Hofkapellmeister Louis Spohr gehen auch aus dessen *Aufruf an deutsche Komponisten* hervor. Spohr lässt diesen Artikel, der in seinem Aufbau zwischen musikgeschichtlich-gattungstheoretischem Essay, einer Rezension (italienisch-französischer Beispielopern) und einer feuilletonistischen Glosse changiert, am 16. Juli 1823 wiederum in der Leipziger *AmZ* abdrucken. Inhaltlich knüpft er hierin an die zitierte *Undine*-Besprechung seines um zwei Jahre jüngeren und spätestens seit dem *Freischütz* hochverehrten Kollegen an und weist gleichzeitig auf zwei Rezitativopern des Jahres 1823 voraus, denn diese verwirklichten so manche programmatische Forderung des *Aufrufs*, etwa einen ‚glaubwürdigen‘ Librettostoff mit kontrastierenden Szenen zu wählen und – formal – auf gesprochene Dialoge zu verzichten: Die Rede ist von Spohrs *Jessonda* (Uraufführung am 28. Juli 1823) und von Webers *Euryanthe* (deren Uraufführung erfolgt, wie angegeben, nur drei Monate später). Beide Werke basieren im Übrigen – apropos deutsche ‚Nationaloper‘ – auf einer französischen Dramen- bzw. einer altfranzösischen Prosavorlage, die Eduard Heinrich Gehe (1793–1850) bzw. Helmina von Chézy (1783–1856) in Librettogestalt überführen. Zu Unrecht sind diese Amateurdichter:innen, zeitweilige Mitglieder des Dresdener Liederkreises (ursprünglich: *Dichter-Thees*), dafür von der Nachwelt kritisiert und

²¹ Carl Maria von Weber, *Ueber die Oper, Undine, nach dem Märchen gleiches Namens von Fried. Baron de la Motte-Fouqué selbst bearbeitet, mit Musik von E.T.A. Hoffmann, und zuerst auf dem königl. Theater zu Berlin erschienen*. (A030013). Bereits am 3. August 1816 ist *Undine* im Königlichen Schauspielhaus zu Berlin uraufgeführt worden.

sogar verunglimpft worden. In seinem *Aufruf an deutsche Komponisten* nimmt Spohr allerdings weniger die deutschen Librettist:innen als die seinerzeit übermächtige italienische Opernkonkurrenz, vor allem Rossini, ins Visier:²²

„Die längst erwartete Zeit scheint nun gekommen zu seyn, wo unser deutsches Publikum, der süß-faden, neu-italienischen Musik müde, sich nach gehaltreicherer sehnt. [...] Es scheint also nun der Zeitpunkt da zu seyn, wo sich deutsche Kunst auch im Theater wieder wird geltend machen können, und der Zweck dieser Zeilen ist: die Deutschen Komponisten aufzufordern, sich durch grosse und zweckmässige Thätigkeit in Besitz des Opern-Repertoirs zu setzen und alles Fremde [...] nach und nach davon zu verdrängen.“

Sogar Wien betreffend, also „die Stadt, von der ächte deutsche Kunst ausgegangen“²³ sei, wo aber seit Metastasio, Antonio Salieri und auch noch in Spohrs Zeit die angesehensten *italienischen* Sänger:innen ansässig sind, prognostiziert der Kasseler Hofkapellmeister den baldigen ‚Verfall‘ aller (wie Mozart vermutlich geschrieben hätte) *welschen* Opern: „Doch wird auch dort der Fall dieser Musik, verzögert, um so viel tiefer seyn, besonders wenn der Unternehmer der italienischen Oper, Herr Barbajo [sic], keine neuen Sänger mehr vorzuführen hat; denn die alten werden in der Armuth ihrer eingeübten und ewig wiederholten Kunststücke den veränderlichen Wienern bald zuwider werden [...]“²⁴

22 Louis Spohr, *Aufruf an deutsche Komponisten*, in: *AmZ*, Jg. 25, Nr. 29 (16. Juli 1823), Leipzig 1823, S. 457–464, hier: S. 457f.

23 Spohr (wie Anm. 22), S. 457.

24 Ebd. Mit dem *Herr[n] Barbajo* ist der Impresario Domenico Barbaja (1777 oder 1778–1841) gemeint, der von Dezember 1821 an bis zum Jahr 1825 sowie von 1826 bis 1828 die zwei ‚tonangebenden‘ Bühnen Wiens, nämlich das Theater am Kärntnertor und das (vormals u.a. von Emanuel Schikaneder geleitete) Theater an der Wien leitete. Vgl. hierzu: Elizabeth Norman McKay und Ernst Hilmar, *Lemma „Barbaja, Domenico“*, in: Ernst Hilmar und Margret Jestremski (Hg.), *Schubert-Lexikon*, Graz 1997, S. 29f., hier: S. 29. Dass Spohr sich in Bezug auf den langfristigen Niedergang des Italienischen auf den Opernbühnen irrte, belegen z.B. Albert Lortzings brieflich dokumentierte Momentaufnahmen von Wien aus dem Jahr 1848: „Der Geschmack ist schauerhaft. Bei uns, ich meyne in Norddeutschland, amüsirt sich der große Haufen am Ende auch mehr in der *Norma* als im *Fidelio* aber es existirt doch noch immer ein guter Theil im Publikum, der am wahren Schönen festhält. Hier — nur italienische Musik oder was sich an diesen [sic] *Genre* lehnt.



Louis Spohr
Portrait von Roux (1838) in Privatbesitz
Foto nach Louis-Spohr-Stiftung

Arnold Jacobshagen kontextualisiert diese Passage aus der Perspektive der neueren Rossini-Forschung:²⁵

„Man kann nur staunen über Spohrs Realitätsverlust, als er [...] in seinem ‚Aufruf an deutsche Komponisten‘ meinte, bereits den Niedergang der Rossinischen Opern konstatieren zu können. Der Aufruf verhallte zwar nicht ungehört, hatte jedoch keine nachhaltigen Auswirkungen. [...] Zwar nahm seit Anfang der 1820er Jahre – ausgelöst vor allem durch Rossinis Wiener Aufenthalt 1822 – der publizistische Gegenwind in Deutschland zu. Zu einem Abklingen des Rossini-Fiebers oder gar einem Einbruch der Aufführungszahlen war es jedoch 1823 auch hierzulande nicht gekommen, auch wenn der Spiel-

plananteil italienischer Opern generell, wie von Spohr treffend konstatiert, regional sehr unterschiedlich ausfiel: gewaltig insbesondere in München und Wien, deutlich geringer hingegen in protestantischen Zentren wie Berlin oder Leipzig.“

Die erwähnte, im wahrsten Sinne des Wortes fremdenfeindliche ‚Verdrängung‘ scheiterte wiederum aus verschiedensten, teils ganz theaterpraktischen Gründen, teils aufgrund werkimmanenter Leer- und dramaturgischer ‚Bruchstellen‘. Das vor allem in Wien weiterhin grassierende Rossini-Fieber (gelegentlich auch als Rossini-Taumel bezeichnet), welches nicht zuletzt auch die

Bethoven [sic] kennt man gar nicht mehr. [...] Von *Spohr* und *Marschner* weiß man hier fast nichts und tauchen sie je auf, so schläft das Publikum dabei ein [Kursivierungen i.O.].“ Zitiert nach: Albert Lortzing, *Sämtliche Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Hg. von Irmlind Capelle (Detmold-Paderborner Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 4), Kassel u.a. 1995, S. 318.

25 Arnold Jacobshagen, *Gioachino Rossini und seine Zeit*, Lilienthal [vormals Laaber] 2020 [2015], S. 118f.

Rezeption Schubert-Opern *Alfonso und Estrella* und *Fierrabras* verhinderte oder wenigstens beeinträchtigte²⁶, und die problematische Rezeptionslage einschließlich erfolgloser posthumer, z.T. revisionistischer Wiederaufführungen taten ihr Übriges. Was indessen die charakteristische Schreibweise, den, wenn man so möchte: ‚nationalen Tonfall‘ der ‚Nationaloper‘ betrifft, ist *Der Freischütz* bekanntlich mehr von der Opéra comique und auch die zwei Jahre später in Wien dargebotene *Euryanthe* mehr von etablierten Gattungsschemata inspiriert, als Weber und seinen später geborenen Rezipient:innen recht gewesen sein dürfte. Wie Sabine Henze-Döhring feststellt: „Hinsichtlich einer ‚ganzheitlichen‘ Durchformung steht Euryanthe hinter Spontinis Werken ebensoweit zurück wie hinter einigen Melodrammi Rossinis [...]. Das dramaturgische Modell, dem sich *Euryanthe* [...] verpflichtet zeigt, war in Frankreich wie in Italien um 1820 bereits passé.“²⁷ Nichtsdestoweniger zeichnet sich mit *Euryanthe*, wie auch der Bamberger Librettologe Albert Gier konstatiert, eine „Neudefinition der musikdramatischen Gattungen in Deutschland ab“²⁸.

Wie Spohr in seinem *Aufruf* pointiert darlegte, bezeichnet die seit der Überschrift schon mehrfach genannte Rezitativoper – den ‚Nationaloper‘-Begriff ergänzend oder vielmehr konkretisierend – demzufolge eine zumindest in Ansätzen durchkomponierte, zwischen den musikalischen Nummern (Arien, Duetten, Ensembles, Chören; Zwischenaktmusiken bzw. *entr’actes*) eben rezitativisch statt dialogisch strukturierte Oper. Hier wird also auf jene gesprochenen Passagen verzichtet, die sowohl das Singspiel Hiller’scher (Leipziger) oder Schikaneder’scher (Wiener) Prägung als auch die spätere Dialogoper bestimmen. Die letztere existiert bekanntlich, durchaus parallel zu Rezitativkompositionen, fort etwa bis hin zum Œuvre des Hannoveraner

26 Die Große heroisch-romantische Oper *Alfonso und Estrella*, die auf einem Libretto des Schubertiaden-Dichters Franz von Schober (1796–1882) basiert, entstand Ende 1821 bis Februar 1822. Im Gegensatz zu dem kurz darauf konzipierten *Fierrabras* nach einem Libretto des Hofschauspielers Joseph Kupelwieser (1791–1866) ist sie durchkomponiert, also vollständig rezitativisch gestaltet.

27 Sabine Henze-Döhring, *Der Blick auf die deutsche Große Oper oder Das Scheitern zweier Projekte: Spohrs Jessonda und Webers Euryanthe*, in: Sieghart Döhring und Sabine Henze-Döhring: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert* (wie Anm. 6), S. 130–143, hier: S. 140f.

28 Albert Gier, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikliterarischen Gattung*, Darmstadt 2010 [1998], S. 144.

Hofkapellmeisters Heinrich Marschner (1795–1861). Allerdings zeichnet sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts, genauer seit den 1830er und -40er Jahren ein Geschmackswandel, nämlich ein ‚Trend‘ zur Durchkomposition ab. Diesem entsprechend „wurden einige erfolgreiche, als Singspiele [Dialogoper; Erg. HK] uraufgeführte Werke für spätere Einstudierungen an italienischen Häusern zu Nummernopern mit Rezitativen umgewandelt, z. B. Spohrs *Faust* (1816/52), Peter Josef von Lindpaintners *Der Vampyr* (1828/59) oder Conradin Kreutzers *Das Nachtlager in Granada* (1834/37).“²⁹ *Jessonda* und *Euryanthe* haben bereits einige Dekaden vorher den Impuls zu diesem Dialogverzicht gegeben. So schreibt Louis Spohr in Bezug auf die – für zeitgenössische Sänger:innen bzw. Ohren durchaus anspruchsvollen – Rezitative:³⁰

„Eine andere Frage ist aber, ob wir Deutsche nicht auch endlich die Oper als Kunstwerk zu grösserer Einheit dadurch erheben sollten, dass wir die Dialoge in Recitative verwandeln. Wenn die Aesthetiker die Oper als Kunstwerk verwerfen und monströs nennen, so ist es hauptsächlich der Wechsel von Rede und Gesang, der sie dazu berechtigt. [...] Doch bin ich weit [davon] entfernt, zu verlangen, dass man Dialoge über triviale, aus dem gemeinen Leben genommene Gegenstände [...] komponiren solle, denn eben so gut könnte man auch einen politischen Zeitungsartikel in Musik setzen. Nein; eine Oper in der alles gesungen werden soll, muss 1) eine, vom Anfang bis zu Ende poetische Handlung haben, 2) eine so einfache, dass der Zuschauer durch das was geschieht, auch ohne den Text zu verstehen, den Inhalt errathen kann, und 3) zur Besetzung nur wenige Personen³¹, höchstens fünf bis sechs verlangen [...].“

In diesem Punkt stimmt Louis Spohr offensichtlich mit Weber überein. Denn bereits am 16. März 1820 postulierte dieser in seiner Rezension der in München gegebenen Poißl-Oper *Der Wettkampf zu Olympia*, eine Große

29 Sabine Henze-Döhring, *Das Singspiel und die Idee des „Romantischen“* (wie Anm. 6), S. 96–109, hier: S. 106.

30 Spohr (wie Anm. 22), S. 463f.

31 Diese Idee geht bereits auf Gluck und Calzabigi zurück. Bezeichnenderweise kommt die wohl berühmteste Reformoper, *Orfeo ed Euridice* (*Orphée et Eurydice*), mit nur drei Protagonist:innen aus, was allerdings ohnehin aus der Gattungszugehörigkeit (*azione teatrale*) resultiert.

Oper sei eine, „in der die Musikstücke durch fortlaufend instrumentierte Recitative [gesperrt] verbunden sind und wo demnach die Musik als Herrscherin, von allen ihren [...] Krondienern umgeben, Hof hält“ (A030317). Was aus heutiger Perspektive banal oder besser gesagt wie ein nebensächliches, Gestaltungsdetail wirken mag – eben die Debatte, ob Sprechgesang oder unvertonte Rede zu bevorzugen sei –, ist um und noch weit nach 1820 eine, wenn nicht *die* maßgebliche ästhetische Fragestellung für die vergleichsweise junge deutsche Oper (von den nicht enden wollenden *querelles* um geeignete Stoffe bzw. Operntextbücher an dieser Stelle einmal ganz abgesehen). Im zeitgenössischen romantischen Kontext gelten die Rezitative eben als *das* Kriterium, das Stücke wie *Jessonda*, *Euryanthe* oder die beinahe zur gleichen Zeit entstandene Oper *Alfonso und Estrella* von Franz Schubert (D 732) vom Gros deutschsprachiger Bühnenerwerke unterscheidet. Immerhin waren von der *Entführung aus dem Serail* (1782), der *Zauberflöte* (1791) und den *Geisterinsel*-Vertonungen der späten 1790er Jahre³² über Beethovens *Fidelio* (1805/06–14) und den *Bergegeist* von Franz Danzi (1813) bis hin zu *Undine* (1816) und dem *Freischütz* (1821) nahezu sämtliche Stücke des deutschen Opernrepertoires, genauso wie die prototypische französische Opéra comique, dialogisch konzipiert.



E. T. A. Hoffmann
Zeichnung von Wilhelm Hensel, 1821
Staatl. Museen zu Berlin – PK
Kupferstichkabinett
(Sign.: D-Bkk, WH-Album Nr. 2, Bl 5)

32 Neben der Vertonung Johann Friedrich Reichardts (Berlin 1798) existiert eine *Geisterinsel*-Oper mit Musik des Stuttgarter Hofkapellmeisters Johann Rudolph Zumsteeg, uraufgeführt am 7. November 1798. Das auf Shakespeares *The Tempest* (*Der Sturm*) zurückgehende Sujet scheint insbesondere im Epochenzwischenraum von später (Wiener) Klassik und Frühromantik einen großen Reiz auf Opernschaffende auszuüben. John Warrack spricht von insgesamt „no fewer than seven German operas on Shakespeare’s *The Tempest* in the closing years of the [18th] century“. Zitiert nach: John Warrack, *German Opera. From the Beginnings to Wagner*, Cambridge 2004 [2001], S. 183.

Die opern- bzw. gattungsästhetische Forderung nach einer größeren Stringenz und der ‚Verschmelzung‘ von Dichtung und Musik übernahmen Weber und Spohr indessen von der musikoliterarischen Doppelbegabung E.T.A. Hoffmann: in diesem Fall nicht vom Komponisten, sondern vom Schriftsteller Hoffmann. Dessen schon genannte Erzählung *Der Dichter und der Komponist* entsteht Ende 1813 und wird von Opernschaffenden bis in die Zeit des jungen Wagner rezipiert. Der junge Textdichter Ferdinand und der erfahrene Tondichter Ludwig führen hierin einen regelrecht sokratisch-platonischen Dialog, der viele konzeptionelle Anknüpfungspunkte für romantische Opernschaffende gibt. An dieser Stelle seien einige aussagekräftige Textauszüge zitiert, die mit der Weber’schen bzw. Spohr’schen Idealauffassung korrespondieren und gleichzeitig ein ausgesprochen negatives Urteil über die meisten zeitgenössischen Opern fällen:³³

„Dichter und Musiker [sind] die innigst verwandten Glieder einer Kirche: denn das Geheimnis des Worts und des Tons ist ein und dasselbe, das ihnen die höchste Weihe erschlossen. [...] Eine wahrhaft[e] Oper scheint mir nur die zu sein, in welcher die Musik unmittelbar aus der Dichtung als notwendiges Erzeugnis derselben entspringt. [...] Die mehrsten sogenannten Opern sind nur leere Schauspiele mit Gesang, und der gänzliche Mangel dramatischer Wirkung, den man bald dem Gedicht [also dem *Libretto*], bald der Musik zur Last legt, ist nur der toten Masse aneinander gereihter Szenen, ohne innern poetischen Zusammenhang und ohne poetische Wahrheit zuzuschreiben [...]. Beinahe ohne ein Wort zu verstehen, muß der Zuschauer sich aus dem, was er geschehen sieht, einen Begriff von der Handlung machen können. Kein dramatisches Gedicht [das heißt: keine Bühnengattung; beide Anm. HK] hat diese Deutlichkeit so im höchsten Grade nötig, als die Oper, da [...] die Musik gar leicht den Zuhörer in andere Regionen entführt [...].“

Hoffmanns Wortwahl verweist zurück auf die Reformideen von Algarotti, die Gluck und sein Stammlibrettist Ranieri de’ Calzabigi exemplarisch im Vorwort (d.h. in einem der Partitur vorangestellten Dedikationsschreiben an den habsburgischen Großherzog der Toskana) ihrer *Alceste* von 1767 äußern. Insofern

33 E.T.A. Hoffmann, *Die Senapions-Brüder*, hg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht, Frankfurt a.M. 2008, S. 102, 109, 114.

lässt sich – wenngleich die Terminologie in jeder Epoche und in jedem Publikationskontext eine andere ist – ein größerer Bogen spannen, der im deutschsprachigen Kontext von Christoph Martin Wieland ausgeht und über E.T.A. Hoffmann, Carl Maria von Weber und Louis Spohr bis zu den opernästhetischen und kunsttheoretischen Schriften Wagners führt. Bezeichnenderweise knüpft dessen Ausformulierung eines „künstlerischen Gesamtwerks“³⁴, wie man ihn frühestens in *Das Kunstwerk der Zukunft* von 1849 findet, nahtlos an Webers Werkbesprechungen der Jahre 1817 oder 1820 an. Man könnte sagen: Die Geschichte der deutschen Oper, damit auch die Historie einer deutschsprachigen Librettistik besteht geradezu aus permanenten, sowohl theoretischen als auch praktischen Erneuerungsversuchen und vermeintlichen ‚Wiedergeburten‘. Die Fragen, was eine ‚National-‘ und eine Rezitativoper auszeichnet, konnten hier zumindest oberflächlich beantwortet werden, lassen aber erheblichen Spielraum zu weiterführenden gattungstheoretischen bzw. operngeschichtlichen Exkursen.

34 Vgl. für Wagners originale Schreibweise: Martin Geck, *Richard Wagner*, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 63.