

„Euriante“ oder „Ennuyante“? Zur Aufführung der *Euryanthe* in Paris um 1830¹

Das Jahr 1831 ist ein zentrales Datum für die Geschichte der französischen Oper. Am 21. November wurde Giacomo Meyerbeers grand opéra *Robert le Diable* an der Pariser Oper² uraufgeführt. Diesem historisch signifikanten Datum ging die Aufführung von Webers *Euryanthe* am gleichen Haus voraus, wo das Werk als *Euriante* am 6. April in der französischen Fassung von François Henri Joseph Castil-Blaze (1784–1857) seine Premiere feiern konnte. Diese Koinzidenz erscheint nicht zufällig, wenn man die Erfolgsgeschichte der beiden ehemaligen Studienfreunde³ betrachtet, und doch überkommt einem ein Schaudern, wenn man bedenkt, dass Meyerbeers Start in eine neue Opernepoche sich neben Webers Werk vollzog und damit dem Werk eines Komponisten, der bereits seit fünf Jahren tot war.

Die Geschichte der *Euryanthe* in Paris reicht allerdings weiter zurück und ist eng mit den vielfältigen Kontakten Webers zum Pariser Musikleben verknüpft. Diese Tatsache muss in einem weitergehenden Kontext betrachtet werden, den ich hier kurz anschnitten werde, bevor wir uns auf Webers Werke in Paris konzentrieren⁴.

Was Paris für Künstler gerade in dieser Zeit so attraktiv machte, ist in der Größe, Vielfalt und Reputation seiner musikalischen Institutionen zu suchen,

- 1 Ich danke den Teilnehmern an der Vortragsreihe zu Webers *Euryanthe* für die überaus anregende Diskussion meines Vortrags. Der Vortragstext wurde für die vorliegende Publikation weitgehend beibehalten und nur geringfügig erweitert sowie mit Fußnoten versehen.
- 2 Der offizielle Name der Pariser Oper zu dieser Zeit war Théâtre de l'Académie royale de musique, beheimatet in der Salle de Peletier.
- 3 Weber und Meyerbeer studierten gemeinsam 1810/1811 bei Georg Joseph Vogler in Darmstadt.
- 4 Dies habe ich ausführlicher in meiner Dissertation getan, deren Ergebnisse ich hier mit Blick auf *Euryanthe* knapp zusammenfasse. Vgl. Frank Heidlberger, *Weber und Berlioz. Studien zur französischen Weberrezeption*, Tutzing 1994 (Würzburger Musikhistorische Beiträge, Bd. 14). Vgl. dazu auch Mark Everist, *Translating Weber's Euryanthe: German Romanticism at the Dawn of French Grand Opéra*, in: *Revue de Musicologie*, 87 (2001), S. 67–104.

aber auch im Erstarken des liberalen Bürgertums in den 1820er Jahren sowie dessen Konsolidierung während der Epoche des Bürgerkönigs Louis-Philippe (1773–1850), die mit der Juli-Revolution von 1830 begann. Das Théâtre de l'Académie Royale de Musique, das staatlich subventionierte Opernhaus, wurde zum Maßstab für die aktuelle Generation von Opernkomponisten⁵. Die Vielfalt der Theater förderte die Diversität der Opernstile: italienische und komische Opern, Vaudeville und „kleine“ Opern⁶ durchliefen Neuerungen, neben dem auf die „große“, d. h. durchkomponierte Oper fokussierten Opernhaus. Das Ballett war fester Bestandteil dieser stilistischen Konstellation und wurde zu einer zentralen Quelle populärmusikalischer Entwicklungen während dieser Epoche.

Als zentrale Mittlerfigur zwischen italienischer und französischer Oper der 1820er Jahre ist Gioacchino Rossini zu nennen, dessen 1822 in Neapel uraufgeführte Oper *Zelmira* im gleichen Jahr am Wiener Kärntnertor Theater eine Sensation landete, eineinhalb Jahre vor Webers *Euryanthe*, die am gleichen Haus im Oktober 1823 zur Uraufführung kam. Rossini ging 1823 nach Paris und kurz darauf nach London, wo die Oper mit gemischtem Erfolg aufgenommen wurde. Er etablierte sich ab Mitte 1824 als Direktor des Théâtre Italien in Paris und richtete frühere Werke auf die Bedürfnisse der französischen Bühne ein. Dies gipfelte in *Moïse* 1827, eine ursprünglich neapolitanische Oper, deren französische Neufassung Vorreiter der Pariser grand opéra werden sollte. Es ist wichtig festzuhalten, dass es sich hierbei nicht nur um eine oberflächliche Bearbeitung der neapolitanischen Vorlage handelte. Norbert Miller bemerkt dazu:⁷

„Die Handlung wurde in jedem Akt auf die großen Dimensionen der Pariser Bühne ausgeweitet und auf den überwältigenden Schlußeffekt hin zugeschnitten; damit war Raum für neue Dialoge und die Einfügung neuen musikalischen Materials geschaffen. Rossini griff grund-

5 Der Zusammenhang zwischen Institution und Gattung hinsichtlich der Pariser Oper wird vielfältig diskutiert. Hier seien zwei zentrale Publikationen genannt: Anselm Gerhard, *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992; Mark Everist, *Opera in Paris from the Empire to the Commune*, London, New York 2019.

6 Die petit opéra diskutiert Mark Everist, *Opera in Paris* (wie Anm. 5), S. 85ff.

7 Norbert Miller, Artikel „Rossini: *Moïse*“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, München u.a. 1994, Bd. 5, S. 444–448, hier 444.

legend in die Werkgestalt von *Mosè in Egitto* ein, ergänzte zahlreiche Nummern oder fügte sie, auch unter Rückgriff auf andere seiner älteren Werke [...] zu neuen Konfigurationen zusammen, um sie in die einheitliche Tonsprache seiner heroischen Rezitativkunst einzubinden.“

Dieses ausgedehnte Zitat bezieht seine Rechtfertigung durch die Tatsache, dass dieser Arbeitsprozess genau jene Problematik der Bearbeitung offenlegt, mit denen sich auch Weber bei der Produktion seiner Opern in Paris auseinandersetzen hatte. Eine Oper nicht-französischer Provenienz in Paris herauszubringen erforderte massive Eingriffe in den Text – nicht nur dessen Übersetzung –, die Dramaturgie, die musikalische Gestaltung und die musikdramatische Logik. Auch wenn es Weber nicht vergönnt war, dies aus eigener Hand zu gestalten, so war er doch mit diesen Fragen im Zeitraum zwischen 1823 und 1826 massiv beschäftigt. Dazu später mehr.

Auch Giacomo Meyerbeer darf in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben. Rossini hatte ihn 1825 eingeladen, eine italienische Oper an ‚seinem‘ Haus herauszubringen, und er feierte mit der Pariser Fassung des *Crociato in Egitto* 1825 einen ersten signifikanten Erfolg. Zugleich erkannte er zu diesem Zeitpunkt, dass die Zukunft bei der großen Oper nach dem Zuschnitt des Théâtre de l'Académie royale de musique lag – französische Sprache, durchkomponiert, mit Ballett – und nach weiteren Opernprojekten ließ er die Idee fallen, den *Crociato* zur großen Oper umzuarbeiten, wie es Rossini noch mit seinem *Moïse* getan hatte. Stattdessen wandte er sich *Robert le Diable* zu, der wie gesagt 1831 an der Académie Royale de musique Einzug hielt und die Gattung der grand opéra konsolidierte⁸. Eugène Scribes Stoff entsprach eher der aufkommenden französischen Romantik, mit seiner geisterhaften Mystik, während biblisch-mythologische Stoffe, wie sie dem italienischen Melodramma oft zu eigen waren, dem Zeitideal weniger entsprachen.

In der Tat kann man rückblickend vom Dreigestirn Rossini–Meyerbeer–Weber sprechen, das sich im Zeitraum zwischen 1823 und 1826 in Paris

8 Im Zusammenhang mit der Entstehung der Gattung grand opéra wären auch Rossinis *Guillaume Tell* (1829) und Aubers *La Muette de Portici* (1828) zu nennen. Für eine weitergehende Diskussion dieses Themas sei auf die einschlägige Fachliteratur verwiesen, so etwa auf: Anselm Gerhard, *Die Verstädterung der Oper* (wie Anm. 5); Sieghart Döhring, Sabine Henze-Döhring, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber 1997 (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd.13).

unmittelbar bzw. im Falle Webers mittelbar etablierte. Weber kommt dabei sogar die Vorreiterrolle zu, wie wir im Folgenden sehen werden.

Weber war sich nach dem Erfolg seines *Freischütz* und der daraufhin einsetzenden Welle der Anfragen internationaler Opernproduzenten sehr wohl bewusst, dass es Zeit war, über den Tellerrand der deutschen Staaten hinauszuschauen. Und tatsächlich interessierte er sich für Paris bereits vor der Premiere der *Euryanthe* in Wien. So schrieb er an seinen Pariser Verleger Maurice Schlesinger (1798–1871) am 15. März 1823 auf die Anfrage des Dirigenten François-Antoine Habeneck (1781–1849), dass er bereit wäre, eine Oper für Paris zu schreiben und er führte des Weiteren aus: „Im August gehe ich nach Wien um meine große Oper *Euryanthe* auf die Bühne zu bringen. von dieser glaube ich daß sie eher sich ihrer Form nach zu der Ehre eignen würde, der *Académie royale* einverleibt zu werden.“⁹

Zu einem unmittelbaren Kompositionsauftrag wird es in Paris nicht kommen. Ende 1824 versucht der Gesandte am Dresdner Hof, Ferdinand de Cussy (1795–1866), Weber ein vom Théâtre de l'Académie royale de musique bereits akzeptiertes Libretto schmackhaft zu machen, mit dem Weber sich jedoch nicht anfreunden konnte. Weber bewies Weitsicht, wenn er stattdessen *Euryanthe* ins Spiel brachte, als er das auf einem französischen Stoff beruhende Libretto sowie die durchkomponierte Faktur der „Großen Oper“ als besser geeignet für das erste Opernhaus in Paris ansah als den *Freischütz*. Tatsächlich war Eile geboten, hier zu einem Ergebnis zu kommen, denn am 7. Dezember 1824, im gleichen Monat von Webers Korrespondenz mit De Cussy, wurde der *Freischütz* als *Robin des Bois* im Pariser Théâtre de l'Odéon herausgebracht.

Viel wurde geschrieben über das komplizierte Verhältnis zwischen dem Musikkritiker, Komponisten und Arrangeur François Henri Joseph Blaze, genannt Castil-Blaze, und Weber, der sich verständlicherweise gegen die aus seiner Sicht unrechtmäßige Aneignung seines mittlerweile international gefeierten Werkes wehrte¹⁰. Webers Korrespondenz mit Castil-Blaze und mit seinen Pariser Kontaktpersonen, darunter vor allem der Verleger Maurice Schlesinger, zeigt Webers Ärger, seinen *Freischütz* nicht nur in arrangierter

9 A042110.

10 Vgl. dazu ausführlicher: Heidlberger, *Weber und Berlioz* (wie Anm. 4), S. 302 ff.

Form aufgeführt, sondern sogar gedruckt zu sehen¹¹. Castil-Blaze ließen diese Beschwerden weitgehend kalt, und er antwortete nicht auf Webers Briefe. Von Hause aus praktizierender Jurist publizierte er jedoch eine Rechtfertigung seiner Vorgehensweise im weit verbreiteten *Journal des Débats*¹². So behauptete er, dass die französischen Opern, die in Deutschland aufgeführt wurden, ebenfalls nicht nur übersetzt, sondern stark bearbeitet wurden und er daher Gleiches mit Gleichem vergelte. Auch pochte er auf den Umstand, dass kein bilaterales Urheberrecht existiere und Weber daher keinen Anspruch auf Vergütung der in Paris produzierten und gedruckten Werke habe, ebenso wie er, Castil-Blaze, keine Vergütung für seine in Deutschland übersetzten und gedruckten Publikationen erhielt.

Tatsache ist, das Castil-Blazes *Freischütz*-Arrangement die weitaus erfolgreichste Oper war, die damals am kurzlebigen Théâtre de l'Odéon aufgeführt wurde. Zwar war die Premiere ein massiver Reifall, doch nach geringfügigen Änderungen und besserer Leistung der Sänger gelang es, einen bleibenden Erfolg zu etablieren. Mark Everist teilt in seiner Studie zu diesem Hause mit, dass der Erfolg von *Robin des Bois* ohne Parallele war, dass bis Sommer 1825 keine andere ausländische Oper produziert wurde, um Webers Werk so gewinnbringend wie möglich zu ‚melken‘, und dass Opern anderer Komponisten, darunter auch Rossinis *Le barbier de Séville*, im Schatten von Webers Oper standen¹³. Man kann sogar schlussfolgern, dass die Existenz des Théâtre de l'Odéon, das von 1824 bis 1828 in dieser Funktion geöffnet war, ganz wesentlich auf dem Erfolg von *Robin des Bois* beruhte sowie anderen Projekten, die Webers Musik beinhalteten. Mehr noch – nach der erfolglosen Protestaffäre gegen Castil-Blaze war Weber 1825 und 1826 bestrebt, weiteren Schaden zu minimieren. Pierre Crémont (1784–1848), der Musikdirektor des Odéon, setzte sich direkt mit Weber wegen weiterer Opernprojekte in Verbindung. So diskutierten sie die Möglichkeit, aus der Musik zu *Preciosa* ein

11 Dieser Druck von Castil-Blaze kam 1826 heraus und war in der Tat die erste gedruckte Partitur des Werkes.

12 Publiziert im *Journal des Débats*, 25. Januar 1826, vgl. Heidlberger, *Weber und Berlioz* (wie Anm. 4), S. 308f.

13 Mark Everist, *Music Drama at the Paris Odéon, 1824–1828*, Berkeley u.a. 2002, S. 56.

Pasticcio mit dem Titel *Les Bohémiens* zu konstruieren¹⁴. Webers Korrespondenz zeigt, dass er seit Mitte 1825 zwei Ziele zu erreichen suchte: die Produktion neuer Werke selbst in die Hand zu nehmen sowie die Inszenierung bestehender Werke mitzubestimmen. Beides misslang.

Castil-Blazes Arrangement des *Freischütz* als *Robin des Bois* – der Titel war in Paris viel eingängiger, und die Verlegung der Handlung ins englische Yorkshire entsprach mehr der aktuellen Mode englisch-schottischer und irischer Sagen nach dem Vorbild Lord Byrons und Thomas Moores – war somit ein genialer Schachzug aus der Sicht des Bearbeiters, der zugleich Weber die Möglichkeit nahm, selbst auf die Gestalt seiner Werke in Paris Einfluss zu nehmen. Und Castil-Blaze ließ nicht locker.

Tabelle 1: Castil-Blazes Arrangements von Webers Opern:¹⁵

- *Robin des bois ou Les trois balles. Opéra en trois actes imité de Der Freischütz par MM. Castil-Blaze et T. Sauvage. Musique du Chevalier Charles Marie de Weber* 7. Dezember 1824, Théâtre Royal de l'Odéon
- *La Forêt de Sénart ou La Partie de chasse de Henry IV, opéra comique en trois actes après Collé, paroles ajustées sur la musique de divers auteurs par Castil-Blaze* 14. Januar 1826, Théâtre Royal de l'Odéon
- *Les bohémiens [...]*, Material aus *Silvana* und *Preciosa* 23. November 1826, Odéon [Castil-Blazes Rolle in dieser Produktion ist unklar]
- *Euriante, opéra en trois actes, paroles de M. Castil Blaze, musique de Weber* 6. April 1831, Théâtre de l'Académie Royale de musique (Opéra)
- *Les Sybarites ou les Francs-maçons de Florence. Drame lyrique en trois actes. Paroles de M^r Lafitte. Musique de MM. L Aimon, Barberau, Castil-Blaze, et de Beethoven, Meyerbeer, Rossini, Spohr, Veber* [!] 11. November 1831, Théâtre des Nouveautés.
- *Huon de Bordeaux, mélodrame en 3 actes, paroles de Castil-Blaze, musique de Weber [Oberon]* 15. April 1846, Toulouse

¹⁴ Tatsächlich wurde *Les bohémiens* – ohne Webers Einfluss – postum im November 1826 aufgeführt.

¹⁵ Nach Heidlberger, *Weber und Berlioz* (wie Anm. 4), S. 312.

Wie diese Aufstellung zeigt, nutzte Castil-Blaze jede Gelegenheit, Weber in Paris – und in Frankreich allgemein – zu vermarkten. Die *Euryanthe* war folgerichtig das nächste Opfer der Bearbeitungspraxis von Castil-Blaze, nachdem er bereits in *Robin des Bois* das Duett „Hin nimm die Seele mein“ aus dieser Oper verwendet hatte, um die Zusammenkunft Agathes und Max' im zweiten Akt musikdramaturgisch aufzuwerten. Mit *La Forêt de Sénart ou La Chasse de Henri IV* brachte er am 14. Januar 1826, also kurz vor Webers Aufenthalt in Paris auf der Durchreise nach London, eine kompakte komische Oper am Odéon heraus, die als Pasticcio einige weitere Nummern aus *Euryanthe* enthielt. Trotz dieser vollkommenen Entstellung des Originals wurde das Werk als „adaptation française d'Euryanthe“ angepriesen¹⁶. Castil-Blaze gelang damit ein Coup, der an Dreistigkeit kaum zu überbieten war. Das Libretto beruhte auf der in Frankreich populären Komödie *Partie de Chasse d'Henri IV* von Charles Collé (1709–1783)¹⁷, und war daher dem breiten Publikum bekannt. Das Gleiche kann für die Zusammenstellung der Musik gesagt werden. Komplizierte musikdramatische Konstrukte fehlen ganz, es ging mehr darum, ein Potpourri aus alten und neuen Zugstücken des gängigen Opernrepertoires, gewürzt mit historisierender Couleur locale, vorzustellen, das angenehm zu verdauen war¹⁸. Dem Bearbeiter genügte die Zugkraft des Namens Weber, um ein gutes Geschäft zu machen. Letztlich misslang dies jedoch, da das Stück nur kühl aufgenommen wurde, und Weber ignorierte es, als er Ende Februar 1826 in Paris weilte – aus naheliegenden Gründen.

Tabelle 2: Übernahmen aus Webers Werken in *La Forêt de Sénart*:

- *Euryanthe*, Jägerchor (Arrangement)
- *Euryanthe*, Mailied, Nr. 21 (6/8-Takt, Allegretto)
- *Euryanthe*, Chor der Landleute, „Fröhliche Klänge“, Finale I (6/8, Allegretto)

¹⁶ Adolphe Boschot, *Hector Berlioz, 3 Bde.* Paris 1946ff, hier Bd. 1, S.125.

¹⁷ Erstaufführung 1764, Druck 1766.

¹⁸ Castil-Blaze verwendete Kompositionen von Giuseppe Mosca, Wolfgang Amadeus Mozart, Meyerbeer, Rossini, Pietro Generali, Jean Baptiste Lully und Joachim Thibault de Courville. Es ist bezeichnend, dass mit Lully und Courville zwei französische Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts vertreten sind, was sowohl der Textvorlage als auch nationaler couleur entsprach. Dazu zählte auch das „air populaire“ „Vive Henri IV“.

- *Freischütz*, Ännchen, „Trübe Augen“ (6/8, Allegro)
- *Freischütz*, Finale III, Ensemble „Die Zukunft soll mein Herz bewähren“, (6/8, Andante quasi Allegretto)

Castil-Blaze entlehnt fünf Nummern aus Werken Webers – nicht nur aus *Euryanthe* – was etwa einem Drittel der Musik von *La Forêt de Sénart* entspricht. Er setzt bestimmte Charakterstücke ein, um dramatische Stimmungen zu erzeugen und gleichzeitig Zugstücke zu präsentieren, die sich als Gassenhauer eignen, so wie dies mit dem Jägerchor aus *Robin des Bois/Freischütz* geschehen war, der sich im Konzertsaal und kurioserweise sogar als Ave Maria in der Kirche etabliert hatte. Der Jägerchor aus *Euryanthe* durfte hier daher nicht fehlen und wurde zu einem zentralen musikdramatischen Ereignis, der triumphalen Rückkehr des Königs nach dem Sturm, begleitet von seinen getreuen Vasallen¹⁹. Castil-Blaze übernimmt die weitgehend originale Instrumentation, fügt allerdings einige Instrumente ein, darunter die Ophikleide, und komponierte eine retardierende Zwischenstrophe hinzu, die an die überwundenen Schauer und Gefahren im Wald bei der Suche nach dem verirrtten Herrscher erinnern soll. Dieses Arrangement des Jägerchors wird auch in Castil-Blazes Version der *Euryanthe* von 1831 erscheinen, da der Bearbeiter auf den Wiedererkennungseffekt von Zugnummern setzte. Die anderen Nummern, die Castil-Blaze aus *Euryanthe* für *La Forêt de Sénart* übernahm, entsprechen ebenfalls einem definierten Charaktertypus, dem tänzerisch wiegenden 6/8-Rhythmus, den schon Ferdinand Hand (1786–1851) einschlägig charakterisierte: „unbefangene Heiterkeit, unschuldige Freude, beglückende innige Gefühle finden hier Raum“²⁰. So erscheinen hier das Mailied (original Nr. 21 in *Euryanthe*) sowie der Chor „Fröhliche Klänge“ aus dem Finale des ersten Aktes, auf den als Kontrastnummer der vierte Satz (Gewitter, Sturm) aus Ludwig van Beethovens (1770–1827) Pastoralsymphonie folgt. Auch die beiden Entlehnungen aus dem *Freischütz* entsprechen dem Charakter des wiegenden 6/8-Taktes: der Allegro Teil aus der Romanze und Arie des Ännchen, „Trübe Augen“, sowie der Ensemblesatz „Die Zukunft soll mein Herz bewähren“ aus dem Finale des dritten Aktes. Castil-Blaze hatte

19 Castil-Blaze eröffnet das Pasticcio mit einem weiteren Jägerchor, komponiert von Luigi Mosca (1775–1824).

20 Ferdinand Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, 1. Theil, Leipzig 1837, S. 242.

beide Abschnitte in *Robin des Bois* herausgekürzt, sie erschienen daher hier als neues, dem Publikum unbekanntes Material.

Insgesamt war *La Forêt de Sénart* ein kurzlebige Intermezzo, das nicht zum Überleben des Odéon beitragen konnte. Es etablierte jedoch den Jägerchor der *Euryanthe* im Pariser Konzertleben und hielt so das Interesse an Weber über einen längeren Zeitraum wach. Auch die Musikkritik war durchaus angetan und lobte die Kombination des patriotischen Stoffes mit Erfolgsstücken „unserer berühmtesten Komponisten, Beethoven, Weber, Rossini“²¹.

Wenden wir uns der *Euryanthe* zu, die 1831 am Théâtre de l'Académie royale herauskam und damit postum die Ambitionen Webers erfüllte, im ersten Opernhaus in Paris präsent zu sein, zudem zu einer Zeit, in der diese Oper als innovativer Versuch im Sinne der aufkommenden grand opéra Meyerbeerschen Zuschnitts aufgefasst wurde²². Es ist natürlich ein grotesker Umstand, dass es ausgerechnet Castil-Blaze war, der hier wiederum als Bearbeiter zum Erfüllungsgehilfen Webers wurde. Zudem ist es Castil-Blazes einzige Produktion am ersten Opernhaus von Paris und damit die Krönung seiner eigenen Karriere als Opernbearbeiter. Seine Einrichtung ist insofern interessant als er eine Revision des dramatischen Verlaufs (und damit des Originaltexts) vornimmt und damit die Handlung wieder dem französischen Original angleicht.

Bekanntlich nahm Webers Librettistin Helmina von Chézy das mittelalterliche Versepos *Roman de la Violette ou de Gérard de Nevers* von Gerbert de Montreuil (13. Jahrhundert) zum Vorbild, und Weber ergänzte die Emma Szene, um die dramaturgisch problematische Entdeckung des Muttermals auf Euryanthes Brust zu umgehen. Diese Änderung führte zu musikdramati-

21 *Le Corsaire*, 15. Januar 1826, S. 2, zit. nach Heidlberger, *Weber und Berlioz* (wie Anm. 4), S. 338.

22 Dazu ist zu bemerken, dass Meyerbeer angesichts der bevorstehenden Uraufführung seines *Robert le Diable* darauf bedacht war, *Euryanthe/Euriante* aus Konkurrenzgründen in weitem zeitlichen Abstand zu seinem Werk aufgeführt zu sehen. In seinem Vertrag zur Produktion des *Robert* vom Dezember 1829 setzte Meyerbeer eine Konventionalstrafe durch, die zu zahlen war, sollte *Euryanthe* nach dem 1. April 1831 erstaufgeführt werden. Dies setzte die Theatermanager unter erheblichen Druck, *Euryanthe* zeitgerecht auf die Bühne zu bringen. Die Einhaltung des Datums misslang, aber Meyerbeers Vertrag wurde zurückgewiesen, da er mit der ehemaligen Theaterleitung vereinbart worden war. Ab 1. März 1831 leitete Louis-Désiré Véron die Oper und *Euriante* wurde die erste Produktion unter seiner Leitung. Vgl. Everist, *Translating Weber's Euryanthe* (wie Anm. 4), S. 75.

schen Komplikationen, die wohlbekannt sind²³, und Castil-Blaze versuchte, diese durch den Rückgriff auf das Original zu umgehen: In der fünften Szene erscheint Lysiart in Euryanthes Schlafgemach, zieht der schlafenden Euryanthe den Ring vom Finger und wird dabei des Muttermals auf Euryanthes Brust gewahr, was er mit den Worten kommentiert:

Dieux! Que j'ai vue son sein	Götter! Was sehe ich auf ihrer Brust?
Est imprinted d'une fleur. Ah! C'est la violette.	Eine Blume ist ihr eingepägt. Ach, das ist das Veilchen.
Qui peut me resister, le succès est certain,	Wer kann mir widerstehen, der Erfolg ist sicher,
Et ma preuve sera complète.	Und mein Beweis wird perfekt sein.

Weitere Änderungen der Handlung betreffen den politischen Hintergrund der Geschichte, was zur Schwächung des Charakters der Eglantine als Intrigantinnen führte und damit die musikdramatische Konstellation der originalen Handlung verwässert sowie weiter verkompliziert²⁴.

Die Schreibung des Titels der Oper, *Euriante*, verweist auf das literarische Vorbild und impliziert damit eine Art historische Werktreue, die allerdings mehr als fragwürdig ist. Bleibt der erste Akt weitgehend in Originalgestalt erhalten, geraten der zweite und vor allem der dritte Akt zu Stückwerken, die sich vom Original musikalisch und textlich zunehmend entfernen. Die Aufstellung in Tabelle 3 (S. 112f.) gibt einen Überblick über die Änderungen. Im Folgenden weise ich lediglich auf einige Besonderheiten hin: Castil-Blaze schlachtet den *Oberon* für seine *Euryanthe*-Bearbeitung aus, indem er insgesamt vier Nummern bzw. Teile aus größeren Zusammenhängen übernimmt. So folgt auf das Racheduett Nr. 11 ein Ausschnitt aus dem ersten Finale des *Oberon*, unter anderem Rezas „O my wild exulting soul“, der hier Eglantine zugewiesen wird und damit den Verlust ihrer Arie im ersten Akt ausgleicht.

23 Vgl. dazu etwa Sabine Henze-Döhring, „Reihe der treffendsten Gemälde“. Überlegungen zu Musik und Dramaturgie der Euryanthe, in: *Weber-Studien*, Bd. 10, S. 1–16.

24 Dazu zählt Amaury, der Vater Eglantines, der wegen einer Verschwörung gegen den König Ludwig VII angeklagt, aber dann freigesprochen wird. Lysiart hatte ein Eheversprechen an Eglantine im Falle der Verurteilung Amaurys abgegeben, das aufgrund der Freilassung entfiel. Lysiart fordert stattdessen die Hand Euryanthes. Der König deckt Lysiarts verräterische Absichten auf und rettet damit die Liebe Adolars und Euryanthes. Vgl. dazu Heidlberger, *Weber und Berlioz* (wie Anm. 4), S. 351, Anm. 164.

Kurz darauf wird auch Lysiart mit Material aus *Oberon* bedacht, indem er Teile aus Huons Arie „From Boyhood trained“ zur weiteren Verschärfung seiner Rachegefühle singt. Den dritten Akt lässt Castil-Blaze mit dem „Mailied“ beginnen, auf das in seiner Bearbeitung das Duett Scherasmin-Fatime „On the banks of sweet Garonne“ folgt, verbunden durch ein Rezitativ mit Chor. Somit gestaltet er hier ein Tanztableau, wiederum mit dem leicht wiegenden 6/8-Takt, eine Strategie, die bereits aus *La forêt de Sénart* bekannt war. Und auch die letzte Übernahme aus dem *Oberon*, das „Lied der Meermädchen“, entspricht diesem Tanzgestus. Es fungiert hier als Duett Eglantine und Lysiart mit Chor und erscheint auch in einem Einzeldruck mit dem Titel „Barcarole“. Eine weitere Entlehnung ist bemerkenswert, da sie eine zentrale Funktion in Castil-Blazes Bearbeitung einnimmt: Nach dem Jägerchor fügt er eine Bravourarie aus Meyerbeers *Il Crociato in Egitto* ein, mit der die Darstellerin der Euryanthe, Laure Cinti-Damoreau (1801–1863), glänzen konnte – wiederum ein Zugstück, das im Original vom Kastraten Gianbattista Velutti (1780–1861) gesungen wurde und in Paris mit Giuditta Pasta (1797–1865) besetzt war. Alles weitere wird gekürzt bis zum Einsatz von Eglantine im Finale, d. h. die Nummern 19 bis 24 fallen Castil-Blazes Streichung zum Opfer, bis auf das „Mailied“, das er wie erwähnt an den Beginn des dritten Aktes verlegt hat sowie das Duett mit Chor Nr. 24, „Trotze nicht, Vermessener“, das er in den zweiten Akt vorverlegt.

Castil-Blazes Bearbeitung dient der (vermeintlichen) Straffung der Handlung, der Präsentation des im Opernhaus obligatorischen Balletts in der Tanzszene zu Beginn des dritten Aktes sowie der Bekräftigung stimmlicher Virtuosität, manchmal auf Kosten stimmiger Charakterzeichnung. Der Bearbeiter kommentierte seine Änderungen ausführlich im Nachwort zum gedruckten Libretto, das zumindest eine klare Zielsetzung erkennen lässt. Diese betraf vor allem die rezitativischen Abschnitte in den Finalsätzen, die er massiv straffte und in welchen er generell eine gewisse Schwerfälligkeit im Original zu entdecken glaubte²⁵. Dies und die glänzende Sängerbesetzung halfen jedoch nicht darüber hinweg, dass das Werk auch in Paris kühl aufgenommen wurde.

25 Die übermäßige Länge und Schwerfälligkeit der Rezitative war ein wohlbekannter Kritikpunkt an *Euryanthe* von Beginn an. Vgl. Joachim Veit, „Die Wirkung die die Euryanthe hervorbringt ist ganz so wie ich es mir gedacht habe“ – Webers Werk und seine frühe Rezeption, in: *Weber-Studien*, Bd. 10, S.147–160, hier besonders S. 150, 154f., 157ff.

Tabelle 3: Auswahl der eingefügten Nummern aus anderen Werken sowie Umstellungen aus *Euryanthe*.²⁶

I. Akt

<i>Euryanthe</i> Original	=	<i>Euriante</i> 1831
Nr. 1, 2, 3, 4, 5 und Rezitative	=	
Nr. 6, Arie Eglantine, „Oh, mein Leid ist unermessen“		weggelassen
Nr. 6a Rezitativ Euryanthe/Eglantine, „Freundin, Geliebte“		Rezitativ, Fortsetzung von Nr. 5
Nr. 7, 8	=	Nr. 6, 7
Nr. 9, Finale, „Jubeltöne, Heldensöhne!“	=	Nr. 8
II. Akt		
Nr. 10, Szene und Arie Lysiart, „Wo berg’ ich mich?“		Nr. 9
Nr. 11, Duett Eglantine/Lysiart, „Komm denn, unser Leid zu rächen“		Nr. 10
–		Nr. 11, aus <i>Oberon</i> Finale I: Rezia/ Fatime und Rezitative Nr. 24 (Rezitativ) aus <i>Euryanthe</i> , und Nr. 12 Pantomimenmusik Nr. 5, Arie Huons, aus <i>Oberon</i> , „From boyhood trained“
Nr. 12 Arie Adolar, „Wehen mir Lüfte Ruh“		Nr. 13, Cavatine „Cruelle attenté!“
Nr. 13, Duett, „Hin nimm die Seele mein“		Nr. 14, Duo „O toi que j’aime“
Nr. 14, Finale II, „Leuchtend füllt die Königshallen“		Nr. 15, „Venez, venez, jeune Euriante“

²⁶ Frei nach Everist, *Translating Weber’s Euryanthe* (wie Anm. 4), S. 79ff.

III. Akt

–		Nr. 16, Szene mit Chor, <i>Euryanthe</i> Nr. 21, „Der Mai bringt frische Rosen“ („Mailied“), Rezit. Bertha/Rudolph (Landry)
–		Nr. 17, Duett Scherasmin/Fatime aus <i>Oberon</i> „On the banks of sweet Garonne“, Berthe/Landry
Nr. 15 Rezitativ und Duett Euryanthe/ Adolar, „Hier weilest Du?“/„Wie liebt ich Dich“		Nr. 18
Nr. 16, Szene Euryanthe/Adolar „Schirmende Engelschaar“		Nr. 19 Arie Lysiart „Suivez de la forêt“
–		Nr. 20 <i>Oberon</i> , Nr. 14, Finale: Lied der Meermädchen als „Barcarole“ weggelassen
Nr. 17, Euryanthe „So bin ich nun verlassen“		weggelassen
Nr. 18, Jägerchor		Nr. 21
–		Nr. 22, aus Meyerbeer, <i>Crociato in Egitto</i> , hier Cavatine der Euryanthe: „O Toi que j’adore“ und Rezitativ
Nr. 19, 20		weggelassen
Nr. 21, „Mailied“,		(Nr. 16)
Nr. 22, 23 (Hochzeitsmarsch)		weggelassen
Nr. 24 Adolar/Lysiart „Trotze nicht, Vermessener“		(teilweise in Nr. 11)
Finale III, Nr. 25		Beginn weggelassen. Beginnt mit Auftritt Eglantine, „Triumph!“/„Victime de ta perfide“

Neben der erwähnten Cinti-Damureau als Euryanthe wirkte Adolphe Nourrit (1802–1839) als Adolar (oder Adhémar) mit – beide werden die Hauptrollen in Meyerbeers *Robert le Diable* besetzen – sowie Louise Zulmé Dabadie (1795–1877) als Eglantine. Trotzdem stellte die Musikkritik vor allem Nummern

als gelungen heraus, die aus vorangegangenen Bearbeitungen bereits bekannt waren: den Jägerchor und das Duett „Hin nimm die Seele mein“, das als Liebesduett Max-Agathe in *Robin des Bois* fungierte. Während das *Journal des Débats* von einem „vollständigen Erfolg“ schwärmte und sich gegen das Bonmot wandte, das Werk sei eine „Ennuyante“²⁷, äußerte sich der Kritiker des *Figaro* weitaus kühler. Er zitiert Niccolò Paganini (1782–1840), der angeblich sagte: „Es ist mir in sechs *Euryanthe*-Aufführungen nicht gelungen, diese Oper zu verstehen. Wir werden sehen, ob das Publikum intelligenter ist als ich.“²⁸ Dabei muss der Besuch von sechs Aufführungen als rhetorische Übertreibung Paganinis angesehen werden, da *Euriante* nur viermal an der Opéra aufgeführt wurde²⁹.

Castil-Blaze wandte sich ein weiteres Mal Weber zu, indem er in den 1840er Jahren eine Bearbeitung des *Oberon* vornahm. Dies geschah vermutlich im Zuge der *Freischütz*-Produktion an der Académie Royale 1841, die Hector Berlioz (1803–1869) verantwortete. Castil-Blaze sah die Möglichkeit, aus dieser Wiederbelebung des zentralen Werks Webers indirekt Gewinn zu schlagen. Seine *Oberon*-Bearbeitung mit dem Titel *Huon de Bordeaux* wurde allerdings nicht in Paris, sondern 1846 in Toulouse aufgeführt. Castil-Blazes Potpourri-Technik ist hier besonders krass realisiert, da er in seiner *Oberon*-Bearbeitung neben der originalen Musik annähernd alles einbaut, was dem Publikum von Webers Musik bekannt und bei diesem beliebt war. So durfte der Zigeunerchor aus *Preciosa* ebenso wenig fehlen wie der Chor *Lützows Wilde Jagd* und die bereits seit 1822 bekannte *Aufforderung zum Tanze*. Aus *Euryanthe*-Nummern kreierte er ein Ballett, welches das bereits bekannte „Mailied“ mit der Romanze des Adolar, der Romanze „Trübe Augen“ aus dem *Freischütz* und dem Ballo aus *Preciosa* kombiniert. Huon erhält Adolars Arie „Wehn mir Lüfte Ruh“ zugeteilt und die Cavatine der Rezia erhält eine virtuose Schlusssteigerung basierend auf dem Abschnitt „Zu ihm“ aus *Eury-*

27 *Journal des Débats*, 11. April 1831, gezeichnet Jules Janin, vgl. Heidlberger, *Weber und Berlioz* (wie Anm. 4), S. 344f.

28 *Le Figaro*, 14. April 1831, anonym, „Il m'a fallu six auditions d'*Euriante* pour comprendre cet opéra; nous verrons si le public aura plus d'intelligence que moi.“ vgl. Heidlberger, *Weber und Berlioz* (wie Anm. 4), S. 347.

29 Everist, *Translating Weber's Euryanthe* (wie Anm. 4), S. 98.

anthes Scene und Arie. Dies sind nur einige Beispiele des ‚Schlachtfestes‘, das Castil-Blaze hier an *Euryanthe* beging. Die Entlehnungen zeigen eindringlich Castil-Blazes Bestreben, den originalen *Oberon*, den er musikdramatisch als defizitär ansah, durch Webers bewährte Zugstücke ohne Rücksicht auf innere Zusammenhänge nach seinem populärmusikalischen Gusto aufzuwerten³⁰.

Ein kurzes Intermezzo darf hier nicht unerwähnt bleiben. Eine deutsche Theatergruppe um August Röckel (1814–1876) – einstmals selbst Sänger am Wiener Kärntnertheater und als Florestan Mitglied der Uraufführungsbesetzung von Beethovens *Fidelio* – brachte in drei kurzen Sommergastspielen Webers Opern in Paris zur Aufführung. Im letzten dieser Gastspiele im Frühsommer 1831 waren die drei letzten Opern Webers vertreten, meines Wissens die einzige Gelegenheit, alle drei Werke innerhalb einer einzigen Saison auf derselben Bühne zu sehen³¹. Sie wurden in deutscher Sprache aufgeführt, und im Falle des *Freischütz* und der *Euryanthe* damit die einzige Gelegenheit, diese Opern in ihrer (weitgehenden) Originalgestalt in Paris zu sehen. Besonders zugkräftig waren einige der beteiligten Sänger. So wirkte Anton Haizinger (1796–1869) mit, der Adolar der Wiener Uraufführung der *Euryanthe*, und Wilhelmine Schröder-Devrient (1804–1860), die in Dresden unter Weber in allen Erstaufführungen seiner späten Opern mitgewirkt hatte. Die Musikkritik pries vor allem die dramatische Qualität der Sänger. So lobte Castil-Blaze in seinen Musikkritiken für das *Journal des Débats* den Adolar-Darsteller Haizinger für dessen angemessene „deutsche“ Gesangskunst, die, nach Castil-Blaze, die Intentionen des Schöpfers der Oper wiedergebe (was zweifellos kurios aus der Feder des Pariser Weber-Arrangeurs klingt)³². Auch

30 Ein weiteres Pasticcio aus der Feder von Castil-Blaze, *Les Sybarites ou les Francs-Maçons de Florence*, aufgeführt am 11. November 1831 im Théâtre des Nouveautés, enthielt ebenfalls Musik Webers: aus *Euryanthe* die Introduction Nr. 1, die auch hier als Introduction fungierte, sowie das Terzett mit Chor Nr. 4, „Wohlan, Du kennst mein herrlich Eigentum(!)“, und aus *Oberon* den Chor mit Ballett Nr. 21, „For thee hath beauty“.

31 Während der ersten Saison 1829 kamen nur drei Werke, Webers *Freischütz*, Mozarts *Die Zauberflöte*, und Ludwig van Beethovens *Fidelio* zur Aufführung. Im zweiten Jahr, 1830, war auch der *Oberon* vertreten, und 1831 wurde der *Freischütz* dreimal, *Oberon* zweimal und *Euryanthe* fünfmal aufgeführt. Daneben gab es 1831 neben dem erwähnten *Fidelio* auch *Die Entführung aus dem Serail* und *Don Giovanni* (in deutscher Sprache) zu hören. Vgl. Everist, *Translating Weber's Euryanthe* (wie Anm. 4), S. 72ff.

32 *Journal des Débats*, 25. Mai 1829, vgl. Heidlberger, *Weber und Berlioz* (wie Anm. 4), S. 373f.

die Euryanthe-Darstellerin Schröder-Devrient wird von Castil-Blaze für ihre dramatische Energie und Wärme gelobt, die das Publikum überaus positiv aufnahm³³. François-Joseph Fétis (1784–1871) zeigte sich beeindruckt von der schauspielerischen Leistung der Aufführenden, obwohl er die stimmlichen Fähigkeiten italienischer Sänger weit mehr schätzte und diese als eine Schwäche der deutschen Darsteller zu erkennen glaubte³⁴. Aus den Presseberichten geht zudem hervor, dass einige Änderungen an der Originalgestalt der Opern vorgenommen wurden, teils um den Sängern mehr Gelegenheit zur Selbstdarstellung zu geben, teils um den Erwartungen des Pariser Publikums gerecht zu werden. So wurde für Haizinger eine Einlagearie aus Peter von Winters (1754–1825) *Das unterbrochene Opferfest* eingefügt und im *Oberon* der Jägerchor aus *Euryanthe* in der Fassung von Castil-Blaze eingefügt, der in dessen Bearbeitung als *Huon de Bordeaux* verwendet worden war. Castil-Blaze nahm dies mit Genugtuung zur Kenntnis: „Es scheint, dass die Deutschen die französische Tradition gut kennen.“³⁵

Zusammenfassend lassen sich zwei Punkte festhalten. Zum einen verhalf Castil-Blaze Weber mittels seiner zuweilen als rücksichtslos angesehenen Arrangements zu Erfolg und Bekanntheit in Paris, zum anderen erschwerten Castil-Blazes Arrangements Webers eigene Aktivitäten in Paris, besonders hinsichtlich der Hoffnungen, die Weber in *Euryanthe* setzte. Öffnete der *Freischütz* dem Komponisten die Türen zu den führenden Opernhäusern außerhalb Deutschlands, so sollte es aus Webers Sicht die *Euryanthe* sein, seine Vorreiterrolle im Kreis der Opernavantgarde zu festigen. Sein plötzliches Ableben erscheint aus dieser Perspektive besonders tragisch, da er bereits konkrete Pläne zur Eroberung der „Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“ seit mindestens 1823 schmiedete, lediglich verzögert durch die Produktion der *Euryanthe* in Wien, des *Oberon* in London, und der geplanten Fertigstellung der Oper *Die drei Pintos* für Dresden, irgendwann nach der Rückkehr aus London 1826, zu der es bekanntlich nicht kam.

33 *Journal des Débats*, 16. Juni 1831, gezeichnet „XXX“, was für Castil-Blaze steht.

34 *Revue musicale*, 17. April 1830, S. 338f.

35 *Journal des Débats*, 27. Mai 1830: „Il paraît que la tradition française a été reconnue bonne par les Allemands.“ Auch am *Freischütz* wurden einige Änderungen vorgenommen, die an *Robin des Bois* erinnerten und damit den Pariser Erfolg des Werkes unterstützen sollten. Vgl. dazu Heidlberger, *Weber und Berlioz* (wie Anm. 4), S. 375f.