

# WEBERIANA

Mitteilungen der Internationalen  
Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V.

Heft 34  
(Sommer 2024)

August 2024  
Allitera Verlag  
Ein Verlag der Buch&media GmbH  
© 2024 der Einzelbeiträge bei den AutorInnen  
© 2024 Buch&media GmbH  
Umschlaggestaltung: Kay Fretwurst, Freienbrink  
ISSN 1434-6206  
ISBN 978-3-96233-476-5

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung.  
Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses  
urheberrechtlich geschützte Werk oder Teile daraus in einem photomechanischen  
oder sonstigen Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Herausgeber: Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V.  
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz  
Unter den Linden 8  
D – 10117 Berlin  
Tel.: 030 / 266-435383  
e-Mail: webergesellschaft@sbb.spk-berlin.de  
Website: <http://www.webergesellschaft.de>

Redaktion: Irmlind Capelle, Detmold und Solveig Schreiter, Berlin  
Redaktionsschluss: 31. August 2024  
Satz: Irmlind Capelle, Detmold und Solveig Schreiter, Berlin

## Inhalt

Vorwort	5
Vom Zaungast zum Spitzenreiter Frank Ziegler zum Sechzigsten am 18. April 2024 (Eveline Bartlitz)	7

## Beiträge

### Frank Ziegler

Erste „unter denen Musikliebenden und treibenden Städten“ oder gefürchtetes „Wespennest“? Webers Verhältnis zur Haupt- und Residenzstadt Wien	9
---	---

### Helge Kreisköther

Carl Maria von Webers opernästhetische Anknüpfungen an Christoph Martin Wieland, E.T.A. Hoffmann und Louis Spohr: Definitionen der deutschen ‚National-‘ und Rezitativoper	49
--	----

### Steffi Böttger

Eine sehr angenehme Plage. Die Dichterin Helmina von Chézy	65
--	----

### Frank Heidlberger

„Euriant“ oder „Ennuyant“? Zur Aufführung der <i>Euryanthe</i> in Paris um 1830	101
--	-----

### Gregor Schima

Neue Hochkonjunktur eines ‚Schmerzenskindes‘? Eine vergleichende Analyse der <i>Euryanthe</i> -Inszenierungen von Vera Nemirova (Semperoper Dresden 2006), Johannes Erath (Oper Frankfurt 2015) und Christof Loy (Theater an der Wien 2018)	117
--	-----

## Aufführungsberichte

Wider den Deutungs-Mainstream. Sven Müller gibt dem <i>Freischütz</i> in Neustrelitz die Hoffnung als Utopie zurück (Werner Häußner)	146
Aufklärungsdämmerung und struktureller Pessimismus. Philipp Stölzl bearbeitet den <i>Freischütz</i> auf der Seebühne Bregenz für eine spektakuläre Show (Werner Häußner)	149

Die Lenkung des Ewigen führt in die Freiheit In Eutin ist nach acht Jahren wieder einmal der <i>Freischütz</i> auf der neuen Tribüne am See zu erleben (Werner Häußner)	154
---	-----

### Neuerscheinungen

Carl Maria von Weber / Gustav Mahler: <i>Die drei Pintos</i> (CD) (Frank Ziegler)	159
Weber, Crusell, Berg, Bassoon Concertos / Martin Owen plays Strauss, Schumann, Weber (CDs) (Frank Ziegler)	162
Webers Klavierkonzert Nr. 2 in: Yuri Ahronovitch. The Live Collection (CD) (Frank Ziegler)	163
<i>Der Freischütz</i> , arrangiert für die Bregenzer Festspiele von Jan Dvořák und Philipp Stölzl (DVD) (Frank Ziegler)	164
Conradin Kreutzer: <i>Der Taucher</i> (musikalische Auswahl, CD) (Frank Ziegler)	167

### Mitteilungen aus der Gesellschaft

„Wien behauptet doch den bedeutendsten Rang unter denen Musikliebenden und treibenden Städten“ Bericht vom Mitgliedertreffen 2023 (Irmlind Capelle)	172
Bericht aus Pokój (Alfred Haack)	177
Bericht aus Eutin (Matthias Viertel)	180

### Abkürzungsverzeichnis 182

## Vorwort

Wie im letzten Jahr bereits angekündigt, ist auch die diesjährige *Weberiana* der *Euryanthe* gewidmet, denn sie gibt im Hauptteil die Referate der kleinen *Euryanthe*-Tagung wieder, die die Weber-Gesellschaft letztes Jahr anlässlich der 200jährigen Wiederkehr der Uraufführung dieser Oper am 14. Oktober 2023 in Wien durchgeführt hat (vgl. den Bericht zur Tagung S. 172–176).

Frank Ziegler eröffnet den Band mit einem Beitrag zum Verhältnis von Carl Maria von Weber zur österreichischen Hauptstadt vor der Uraufführung der *Euryanthe*. Helge Kreisköther richtet den Blick auf die opernästhetischen Voraussetzungen dieser Oper. Frank Heidlberger berichtet über die Rezeption Webers und speziell seiner *Euryanthe* in Paris um 1830, abschließend analysiert Gregor Schima drei *Euryanthe*-Inszenierungen der letzten 20 Jahre.

Krankheitsbedingt konnte uns Michael Wittmann leider seinen Beitrag über die Bedeutung des italienischen Impresario Domenico Barbaja für das Hofoperntheater in Wien nicht zur Verfügung stellen. Der Einblick in die Arbeit an der Edition der *Euryanthe* durch Solveig Schreiter und Joachim Veit war als Zwischenbericht konzipiert und wird inhaltlich in die Edition der Weber-Gesamtausgabe eingehen.

Als Ausgleich für die Zusammenfassung seiner langjährigen umfassenden Studien zu Helmina von Chézy durch Till Gerrit Waidelich, die dieser nicht noch einmal kumuliert veröffentlichen wollte, konnten wir erfreulicherweise einen Beitrag von Steffi Böttger aufnehmen. Sie hatte bei dem Treffen in Wien den langen Tag mit einer Lesung mit Musik zu Helmina von Chézy abgeschlossen, in der sie die Informationen von Waidelich aufgriff, und konnte diese Lesung, um eigene neue Forschungsergebnisse ergänzt, zum vorliegenden Beitrag ausbauen.

Auf diesen Aufsatzteil folgen wie üblich einige Rezensionen von Opernaufführungen und Tonträgern und anschließend der Gesellschaftsteil. Letzterer wurde um die Elemente des aktiven Vereinslebens (Protokoll, Informationen zum Mitgliederstand, Gratulationen) gekürzt und enthält jetzt nur noch die Berichte über das Mitgliedertreffen und die Aktivitäten in Pokój und Eutin. Der Vorstand der Gesellschaft hat entschieden, dass die in den Statistiken aus dem Vereinsleben enthaltenen persönlichen Daten in Zukunft nicht mehr

publiziert, sondern den Mitgliedern der Gesellschaft nur per E-Mail zugesandt werden sollen.

Diese Entscheidung ist auch im Hinblick auf die schon lange geplante und vorbereitete digitale Publikation der *Weberiana* gefallen, denn persönliche Daten können im Internet viel leichter abgegriffen werden als aus einer gedruckten Publikation. Die geplante Publikation im Internet auf der Online-Plattform *musiconn.publish* (jeweils ein Jahr nach dem Erscheinen des gedruckten Bandes im open access) hat außerdem zu einer kleinen Änderung im Layout geführt: Da es üblich ist, dass man im Netz Beiträge auch einzeln einsehen und als PDF herunterladen kann, musste jeder Beitrag als Fußleiste die Angabe enthalten, welcher Publikation er entnommen ist. Außerdem erhält jeder Beitrag eine eindeutige Identifikationsnummer, einen „Digital Object Identifier“ (DOI). In dieser Ausgabe haben wir die Vergabe der DOI noch begrenzt auf die ‚großen‘ Beiträge. Damit der gedruckte Band und die online-Publikation identisch sind, haben wir uns deshalb entschlossen, diese Angaben in beiden Publikationsformen wiederzugeben.

Lassen Sie sich von diesem Heft der *Weberiana* noch einmal in das *Euryanthe*-Jahr zurückversetzen. Wir wünschen eine anregende Lektüre.

Detmold / Berlin im August 2024

Irmlind Capelle / Solveig Schreiter

## Vom Zaungast zum Spitzenreiter Frank Ziegler zum Sechzigsten am 18. April 2024

Als Frank Ziegler am 18. April 1991 seinen 27. Geburtstag beging, war die Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft gerade mal 15 Tage alt und in seinem Beisein als Gast am sonnigen Mittwoch-Vormittag des 3. April in der Berliner Staatsbibliothek gegründet worden. Der damalige Direktor der Musikabteilung, Dr. Wolfgang Goldhan, legte Wert darauf, dass nicht nur die sieben gesetzlich erforderlichen potentiellen Mitglieder bei der Gründungsversammlung dabei waren, sondern dass auch interessierte Mitarbeiter die Gelegenheit hatten, das historische Ereignis – denn das war es durchaus – mitzuerleben.

Die vier Vorstandsmitglieder waren ganz unspektakulär – quasi auf Zuruf – ernannt worden und sahen sich einer großen unbekannteren Aufgabe gegenüber.

Damals ahnten zwei Zaungäste nicht, dass C. M. von Weber in nicht zu ferner Zukunft eine existentielle Bedeutung für sie bekommen sollte: Dagmar Beck, die Mitherausgeberin der Konversationshefte Ludwig van Beethovens und Frank Ziegler, der frisch gebackene Musikwissenschaftler und wissenschaftliche Mitarbeiter in der Musikabteilung, der bereits Spuren in der Staatsbibliothek hinterlassen hatte, als er im März 1989 sein studentisches Praktikum in der Musikabteilung absolvierte. Während dieser Zeit bereitete er die Edition eines Autographenverzeichnisses von W. A. Mozart vor, das 1990 dann als 12. Heft der Handschrifteninventare der Deutschen Staatsbibliothek erschien.

Als Ziegler die Frage gestellt wurde, ob er die Leitung der Berliner Arbeitsstelle der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe übernehmen wolle, deren



Editionsleitung in Detmold arbeitete, fiel ihm die Entscheidung nicht leicht, denn er favorisierte eigentlich das Arbeitsfeld Bibliothek. Aber es kam schließlich so, wie es im Nachhinein betrachtet, kommen musste: Frank Ziegler stieg ein, und zwar mit seinem ganzen Engagement, seiner Kompetenz und seiner „Arbeitswut“. Wir merkten sehr bald, dass wir einen Workaholic und einen Perfektionisten zum Mitarbeiter haben, was anstrengend und stimulierend zugleich ist, zumindest muss ich es aus meiner Sicht bekennen. Was er macht, macht er GANZ, davon zeugen unsere verschiedenen Dateien, insbesondere die Personen-Datenbank, die ohne „FZ“ nicht so umfänglich wäre.

Da Ziegler fast 25 Jahre Redakteur unseres „Vereinsorgans“ *Weberiana* war und auch weiterhin dafür in gewohntem brillanten Stil schreibt, so hat ihn zurecht Joachim Veit in seinem Resumé zum 30jährigen Bestehen unserer Gesellschaft „Spitzenreiter“ genannt, bezogen auf seine Referate auf den jährlichen Mitgliederversammlungen, aber man kann diesen „Titel“ durchaus auf seine schriftliche Präsenz bis zum heutigen Tage und hoffentlich darüber hinaus anwenden.

Die Weber-Familie im weitesten Sinne verdankt Frank Ziegler viel, ebenso die Weber-Gesellschaft, der er indirekt „ab ovo“ angehört, de jure ab 8. Februar 1993 als Mitglied Nr. 105, also mehr als 31 Jahre. Wir gratulieren ihm sehr herzlich zu seinem 60. Geburtstag, wünschen ihm weiterhin Schaffenskraft und Arbeitsfreude und sind gespannt auf neue Vorträge und Aufsätze in Sachen Weber und Umfeld.

Eveline Bartlitz

Frank Ziegler

## Erste „unter denen Musikliebenden und treibenden Städten“ oder gefürchtetes „Wespennest“? Webers Verhältnis zur Haupt- und Residenzstadt Wien

Ende Juli 1813, knapp drei Monate nach seiner Rückkehr aus Wien nach Prag berichtete Weber dem Musikschriftsteller Friedrich Rochlitz: „Wien behauptet doch den bedeutendsten Rang unter denen Musikliebenden und treibenden Städten“ (A040632), bezogen freilich auf seinen persönlichen Erfahrungshorizont, also den deutschsprachigen Kulturraum. Zehn Jahre später scheint der Eindruck weniger positiv gewesen zu sein; Carl von Holtei überliefert eine angebliche Äußerung Webers aus der Probenphase der *Eury-anthe* im September/Oktober 1823, die allerdings, wie im Falle aller postum publizierten anekdotischen Texte, mit einer gewissen Skepsis zu betrachten ist. Holteis Erinnerung (A031966) zufolge soll Weber die Konkurrenzsituation in der Musik-Hauptstadt großes Unbehagen bereitet haben, das er in die Worte fasste: „Hat mich der Teufel geritten, daß ich mich in das Wespennest setzen müssen!“ Und im Brief an Ignaz Franz von Mosel vom 7. Mai 1825 (A042447) heißt es gar: „Wien ist wohl mitunter wie man zu sagen pflegt, ein Blender!“ Der Widerspruch zwischen offenkundiger Bewunderung und gelegentlicher Abneigung mag momentane Stimmungen widerspiegeln, deutet aber doch auf eine gewisse Ambivalenz im Verhältnis Webers zur k. u. k. Metropole hin<sup>1</sup>, Grund genug, die diesbezüglichen Äußerungen Webers Revue passieren zu lassen und dabei kursorisch das bisherige Wissen über seine Wien-Aufenthalte zusammenzufassen.

Ein Überblick über Webers Wien-Kontakte muss allerdings nach jetzigem Forschungsstand unvollständig bleiben, denn so umfassend wir durch Webers Tagebücher und Briefe über die Besuche 1813, 1822 und 1823 informiert

1 Ernst Reiter fasst die vier Wien-Aufenthalte Webers zwischen 1803 und 1823 in seinem anekdotischen Beitrag *Carl Maria von Weber in Wien* in der *Neuen Illustrierten Zeitung*, Wien, Jg. 15, Bd. 1, Nr. 12 (19. Dezember 1886), S. 182[f.] zusammen: in Wien „verbrachte er Tage der Freude und des reinsten Glückes, aber auch Stunden ernster Verstimmung, ja schweren künstlerischen Kampfes.“

sind, so lückenhaft bleibt unsere Kenntnis der vorhergehenden Aufenthalte, je weiter zurück, desto mehr. Unstrittig ist jedenfalls, dass Wien für die Familie Weber von herausgehobener Bedeutung war: Vater Franz Anton von Weber war zwar im Schwarzwald geboren, doch sein Geburtsort Zell im Wiesental gehörte zu Vorderösterreich, jenem Flickenteppich im heutigen Dreiländereck Deutschland / Frankreich / Schweiz, der bis zu den territorialen Neugliederungen zwischen 1799 und 1805 den Habsburgern unterstand. Vater Weber war somit gebürtiger Österreicher, ebenso wie sein Bruder Fridolin, der mit seiner Familie 1778 seinen Wohnsitz nach Wien verlegte, wo dessen Töchter, die legendären „Weberischen“ Josepha Hofer, Aloysia Lange und Constanze Mozart, im Musik- und Theaterleben bald bestens vernetzt waren.

So verwundert es nicht, dass auch Franz Anton von Weber, obwohl beruflich bis 1790 überwiegend in Nord- und Mitteldeutschland tätig, mehrfach gen Süden reiste. 1784 schickte er seine Tochter Jeanette angeblich zur Ausbildung bei Aloysia Lange und Mozart nach Wien, mutmaßlich in Begleitung des Ehepaars Lange, das gerade in Hamburg gastiert hatte<sup>2</sup>. Im Sommer 1785 reiste er selbst dorthin; in einem Brief von Anfang November d. J. aus Eutin spricht er davon, von einer „6 Monathlichen Reise aus *Wien* und ungar“ zurückgekehrt zu sein<sup>3</sup>. Angetreten hatte Franz Anton von Weber die Tour aber offenbar noch vor dem Tod seines Eutiner Dienstherrn, Fürstbischof Friedrich August (am 6. Juli), da die Anreise in Wien um den 9. Juli angenommen werden muss. Dort lernte er seine zukünftige zweite Frau, die 30 Jahre jüngere Sängerin Genovefa Brenner, kennen. Bereits am 20. August, sechs Wochen nach seinem Eintreffen in Wien, fand in der Schottenkirche auf der Freyung die Trauung statt; Trauzeugen waren der Hofschauspieler Joseph Lange und der Komponist Vincenzo Righini. Das Ehepaar wohnte damals nicht weit entfernt von der Kirche, im Haus „Zur Hollerstaude“ an

2 Vgl. Frank Ziegler, *Die Webers und Hamburg*, in: *Weberiana*, Heft 23 (2013), S. 19–25. Zur möglichen kurzen Wien-Reise Franz Anton von Webers im Jahr 1784 vgl. den Generalvermerk zu A100175.

3 A040019. Mit „ungar“ ist Esterháza / Fertőd gemeint. Die Zeitangabe ist nicht wörtlich zu nehmen, sonst hätte F. A. von Weber Eutin bereits Ende April / Anfang Mai verlassen müssen, er entwarf dort aber noch am 11. Mai eine Eingabe (A100455), die erst am 15. Juni an die fürstbischöfliche Rentkammer weitergeleitet wurde. Das dazugehörige Schreiben vom Juni (A046866) setzt seine Anwesenheit allerdings nicht zwingend voraus. Die Abreise ist somit nach dem 11. Mai 1785 anzunehmen.

der Mülkerbastei<sup>4</sup>. Etwa Ende September / Anfang Oktober dürfte das Paar Wien verlassen haben. Laut dem bereits erwähnten Brief vom 3. November war Kapellmeister Weber „vor 8 Tagen“ (also um den 26./27. Oktober 1785) wieder in Eutin eingetroffen.

Nachdem Franz Anton von Weber im Frühjahr 1787 seine Eutiner Anstellung gekündigt hatte, wandte er sich noch im selben Jahr wiederum nach Wien, wie ein Sichtvermerk in seinem Freimaurerpatent dokumentiert<sup>5</sup>. Glaubt man dem Publizisten Karl Maria Pisarowitz, so reiste Vater Weber mit der Ehefrau und seinem noch nicht einmal ein Jahr alten Sohn Carl Maria von Eutin in die Donaumetropole und ließ sich dort für etwa ein Jahr nieder; 1788 wohnten die Webers demzufolge in der Krugergasse im Haus „Zum goldenen Rössel“<sup>6</sup> und kehrten spätestens im August wieder nach Norddeutschland zurück (im September ist Vater Franz Anton in Hamburg bezeugt)<sup>7</sup>. Über diesen frühkindlichen Lebensabschnitt Carl Maria von Webers liegen derzeit keine verlässlichen Daten vor, für seine Beziehung zu Wien ist diese Zeit freilich unerheblich, da sie kaum greifbare Erinnerungen hinterlassen haben dürfte.

Die erste bewusste Begegnung mit Wien könnte in das Jahr 1798 fallen; Carl Maria von Weber war noch keine zwölf Jahre alt, seine Mutter Genovefa gerade verstorben. Freilich ist die Quellenlage kaum besser als zehn Jahre zuvor. Die Webers waren im Sommer 1797 von Hildburghausen nach Salzburg über-

4 Vgl. den Kirchenbucheintrag: A100173; sowohl die Wiener Adresse als auch die Dauer des bisherigen Aufenthalts („durch 6 Wochen in Wien“) gehen aus der Eheschließungsnotiz hervor. Vgl. dazu auch Frank Ziegler, *Maria Anna Theresia Magdalena Antonetta von Weber alias Jeanette Weyrauch. Biographische Notizen als Bausteine zu einer Weberschen Familiengeschichte*, in: *Weberiana*, Heft 14 (2004), S. 39f., zugleich: A032918.

5 A100203; vgl. auch Ziegler, *Hamburg* (wie Anm. 2), S. 28f. Die Reise nach Wien fällt in die zweite Jahreshälfte 1787.

6 Heutiges Haus Krugerstraße Nr. 8, alte Konskriptionsnummern 1048, 1076, dann 1014. Vgl. dazu Karl Maria Pisarowitz, *Genovefa von Weber-Brenner*, in: *Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben*, Bd. 6, München 1958, S. 431. Das Haus befand sich seit Dezember 1773 im Besitz des Bierwirts Leopold Utzmann; vgl. Paul Harrer, *Wien – seine Häuser, Menschen und Kultur*, 2. Aufl., mschr. 1951–1958, Bd. 5/II (1956), S. 370. Der Konskriptionsbogen des Hauses (Wiener Stadt- und Landesarchiv, Serie 1.1.8.A101 – Konskriptionsbogen Stadt: KNR 1014 | 1805–1856) reicht nur bis ins Jahr 1805 zurück, ermöglicht also keine Verifizierung der Angaben von Pisarowitz.

7 Vgl. Ziegler, *Hamburg* (wie Anm. 2), S. 28–30.

siedelt<sup>8</sup>, wo Michael Haydn für etwas mehr als ein halbes Jahr die Ausbildung des jungen Carl Maria übernommen hatte. Franz Anton von Weber war, wie er in einem Brief (A040079) berichtete, am 1. Juli 1798 von einer Wien-Reise nach Salzburg zurückgekehrt. In der Donaustadt hatte er mehrere Konzerte und Theatervorstellungen besucht, darunter offenbar auch eine der Privataufführungen von Joseph Haydns *Schöpfung*<sup>9</sup>. Dabei war möglicherweise der Plan einer gemeinsamen Wien-Reise der gesamten Familie im Herbst 1798 gereift, jedenfalls schrieb Vater Weber am 22. September 1798 an die Leipziger Verlagshandlung Breitkopf & Härtel, er werde „künftigen Monath“ nach Wien fahren (A040081). Das Vorhaben wird durch einen undatierten Brief (A040082) seines Sohnes Carl Maria an dessen vormaligen Lehrer Johann Peter Heuschkel, der ebenso aus dem September 1798 stammen dürfte, bestätigt; dort berichtet dieser voller Begeisterung, er reise mit Vater, Tante Adelheid und seiner gerade einjährigen Schwester „gegen Ende dieses Monats [...] zu unserm Großen Vater *Joseph Haydn* nach Wien“. Über die Ausführung dieses Vorsatzes liegen bislang keinerlei Informationen vor, aber der Wien-Besuch dürfte, so er überhaupt zustande kam, kaum mehr als eine Stippvisite gewesen sein, denn Mitte Oktober 1798 ist per Fremdenanzeige (A100445) die Ankunft der Webers in ihrem nachfolgenden Wohnort München verbürgt. Hatte man sich vielleicht zwischenzeitlich anders entschieden und die Reise nach München jener nach Wien vorgezogen?

In diesem Zusammenhang ist eine spätere Äußerung Franz Anton von Webers von Bedeutung: Am 25. November 1801 beschrieb er seinen Sohn (in dessen Namen) nicht nur als „Zögling von *Michael Haydn*“, sondern behauptete, er habe bei „mehren großen Meistern in München und *Dreßden*. Prag und *Wien*“ Unterricht genossen<sup>10</sup>. In seiner Autobiographie erwähnte Carl Maria von Weber freilich für die Zeit bis 1801 nur Lektionen bei Heuschkel

8 Noch in Hildburghausen wurde am 14. Juni 1797 Antonetta von Weber, die jüngste Schwester Carl Marias, geboren; der Umzug der Familie nach Salzburg dürfte im Juli/August stattgefunden haben. Franz Anton von Webers Antrag auf Niederlassung in Salzburg wurde dort bereits am 5. September im landesfürstlichen Hofrat verhandelt (A100359) und am 24. Oktober bewilligt (A100384).

9 Vor der ersten öffentlichen Aufführung am 19. März 1799 gab es drei Privataufführungen im Schwarzenbergschen Stadtpalais in Wien: am 30. April sowie 7. und 10. Mai 1798.

10 A040126; im Namen Carl Maria von Webers geschrieben von dessen Vater.

in Hildburghausen, Michael Haydn in Salzburg sowie Johann Nepomuk Kalcher und Johann Evangelist Wallishauser in München. Aber: Ein Besuch in Dresden ist denkbar, einer in Prag für den April 1800 durch ein Albumblatt (A045310) bezeugt, also sind einzelne Lektionen in Wien Anfang Oktober 1798 nicht gänzlich auszuschließen; vielleicht handelte es sich um Probelektionen, die ohne positives Ergebnis blieben? Allerdings bleibt zu bedenken, dass der großsprecherische Franz Anton von Weber kaum als verlässlicher Zeuge gelten kann. Zudem war der Adressat des besagten Briefes vom 25. November 1801 der Verleger Johann Anton André in Offenbach, der die Angaben kaum überprüfen konnte, während in einem etwas älteren vergleichbaren Schreiben an das Wiener Verlagshaus Artaria<sup>11</sup> lediglich die Lektionen bei Michael Haydn in Salzburg als Referenz genannt werden, keineswegs aber ein Unterricht in Wien. Der vom jungen Weber mit Stolz erwähnte bevorstehende Besuch bei Joseph Haydn liegt tatsächlich im Bereich des Möglichen, immerhin bestanden familiäre Kontakte zu dem von den Webers hochgeschätzten Altmeister: Carl Marias ältere Halbbrüder hatten einige Zeit im Umfeld Haydns in Esterháza gelebt: Fridolin von Weber von April bis September 1788 als Mitglied der esterházyischen Hofkapelle, Edmund von Weber von Anfang 1787 bis Mai 1788 als Haydns Schüler. Doch das Zeitfenster für den denkbaren Wien-Besuch 1798 ist äußerst klein.

Bemerkenswert ist, dass die Webers offenbar ihre persönlichen Verbindungen nach Wien nutzten, um die Fortschritte des jungen Carl Maria auf musikalischem Gebiet auch dort publik zu machen. So übernahm die *Wiener Zeitung* vom 18. Dezember 1802 fast wörtlich eine Notiz der *Augsburgischen Ordinari Postzeitung* vom 4. Dezember d. J. (A032215), in der Webers Hamburger Konzertauftritt vom 30. Oktober und die dort erklangenen eigenen Kompositionen positiv gewürdigt wurden.

Mit dem Jahr 1803 erreichen wir dokumentarisch gesichertes Terrain: Der Wien-Aufenthalt 1803/04 ist der erste, zu dem authentische Äußerungen Carl Maria von Webers vorliegen. Für ihn war – nach den vorhergehenden Lebensstationen u. a. in Thüringen, Franken, Sachsen, Augsburg, München und Salzburg – der Wechsel nach Wien ein außerordentlicher Schritt. In seiner autobiographischen Skizze (A030497) schrieb er dazu: „Es drängte 11 A040107; Brief vom 9. Dezember 1800, ebenso im Namen Carl Maria von Webers geschrieben von dessen Vater.“

mich nach der Tonwelt Wiens, und zum ersten Male trat ich hinaus in diese Welt. Hier lernte ich nebst dem Umgange der bedeutendsten Künstler, des



Thaddäus Susan  
Bildnis aus Privatbesitz

unvergeßlichen Vaters Haydn etc.<sup>12</sup>, den Abt Vogler kennen, der mit der Liebe, die jedem wirklichen Geiste eigen ist, dem wahrhaft ernstgemeinten Streben freudig zu helfen, und mit der reinsten Hingebung den Schatz seines Wissens vor mir aufschloß.“

Freilich ist die Quellenbasis zu diesem Lebensabschnitt seit der letzten eingehenderen diesbezüglichen Studie innerhalb der 1990 erschienenen Dissertation von Joachim Veit<sup>13</sup> nur unwesentlich gewachsen, dessen Darstellung ist somit nur in Details zu ergänzen. Die fünf in Wien geschriebenen Briefe Webers an seinen Salzburger Jugendfreund Thad-

däus Susan<sup>14</sup> geben noch immer die wichtigsten Hinweise auf den etwa neun Monate währenden Aufenthalt in der Donaumetropole; leider nicht auf den genauen Zeitpunkt der Anreise. Am 30. Juni 1803 schrieb Weber aus Augsburg: „Schon lange war es bey mir und meinem Vater beschlossen, zu Ende künftigen Monaths nach Wien zu gehen“ (A040146), ohne dass der Grund für den Umzug genannt wird. Ausschlaggebend war wohl die Überzeugung des Vaters, in Wien die besten Möglichkeiten für die Weiterführung der musikalischen Ausbildung seines Sohnes zu finden. Ob es in dieser Hinsicht bereits Vorabgespräche gab oder die Webers auf gut Glück aufbrachen, ist unbekannt. Ihre Reisedestinationen zwischen Augsburg und Wien sind durch mehrere Fremdenanzeigen dokumentiert: München (Ankunft 12. August; A100280 und A100147) und Salzburg (Ankunft 16. August; A100489); demnach ist die Ankunft in Wien zwischen Mitte und Ende August anzunehmen.

Die beiden zitierten Sätze aus der Autobiographie heben drei wichtige Facetten hervor, welche die Zeit in Wien charakterisieren: das erste Hinaus-treten in die Welt, der Austausch mit bedeutenden Künstlern und schließlich der Unterricht bei Georg Joseph Vogler. Alle drei Gesichtspunkte sollen nachfolgend anhand der in den Briefen genannten Details genauer beleuchtet werden: Der Weg in die Selbstständigkeit ist tatsächlich wörtlich zu nehmen, denn Vater Franz Anton von Weber hatte seinen sechzehnjährigen Sohn zwar nach Wien begleitet, war aber zunächst nicht dort geblieben, sondern um den Monatswechsel September/Oktobre nach Augsburg zurückgekehrt: Fremdenanzeigen dokumentieren seine Ankunft am 2. Oktober in Salzburg (A100491), am 6. Oktober in München (A100420) und am 4. November erneut in Salzburg (A100524). Der Sohn, der möglicherweise – wie damals üblich – in die Obhut seines Lehrers Vogler gegeben worden war, genoss diese Freizügigkeit und jubilierte im Brief vom 8. Oktober: „Ja, Frey bin ich, ganz mein Herr, lebe ganz der Kunst“ (A040147). Wie enttäuscht war er hingegen,

14 Die Korrespondenz scheint (abgesehen vom Fehlen der Susan-Antworten) auch bezüglich der Weber-Briefe lückenhaft, worauf schon der große zeitliche Abstand zwischen dem dritten Brief (vom 11. November 1803, A040149) und dem vierten Schreiben (ab 2. April 1804, A040151) hindeutet. Zudem legen zwei Bezugnahmen im Brief vom 11. November (A040149) nahe, dass ein vorhergehendes Schreiben verloren sein muss, da die entsprechenden Angaben (Weber habe „etwas von dem Zustand der hiesigen Musik geschildert“ und Anweisungen bezüglich musiktheoretischer Werke von J. F. Agricola und J. Riepel gegeben) nicht mit dem letzten erhaltenen Brief (A040148) in Verbindung zu bringen sind.

12 Dass in der Autobiographie erst an dieser Stelle (und nicht bereits 1798) Joseph Haydn genannt wird, spricht nicht zwingend gegen einen früheren Erstkontakt. Genau datiert ist erst der Besuch am 4. April 1804 gemeinsam mit Georg Joseph Vogler, dem 1803/04 allerdings schon mehrere Treffen vorausgegangen waren; vgl. Webers Brief an Thaddäus Susan vom 2.–6. April 1804, A040151. Der häufigere Umgang 1803/04 könnte ein evtl. vorausgehendes Treffen 1798 in der Erinnerung überlagert haben oder ein solches schien Weber später vielleicht weniger mitteilenswert.

13 Joachim Veit, *Der junge Carl Maria von Weber. Untersuchungen zum Einfluß Franz Danzigs und Abbé Georg Joseph Vöglers*, Mainz 1990, bes. S. 60–76.

als er am 24. Oktober erfuhr, dass der Vater im November wieder nach Wien reisen wolle<sup>15</sup>. Die Gewissheit, die Susans Brief vom 5. November brachte, dass der Vater sich bereits auf der Rückreise befände, brachte den Sohn um „alle Ruhe“ und „Gelassenheit“<sup>16</sup>; die Freiheit, für mehr als einen Monat der väterlichen Aufsicht entzogen zu sein, hatte dem Heranwachsenden offenbar zu sehr gefallen.

Bereits im ersten Brief aus Wien vom 8. Oktober 1803 (A040147) berichtete der junge Musiker stolz über die persönlichen Kontakte, die er knüpfen konnte, darunter zu Musikern wie Vogler, Sigismund von Neukomm, Antonio Salieri, Franz Teyber, Adalbert Gyrowetz, Ignaz Schuppanzigh, Vinzenz Hauschka, Josepha Barbara Auernhammer und Paul Wranitzky. Nur kurzfristig hatte er zudem die Freude, seinen Augsburgsburger Freund Franz Anton Arand von Ackerfeld in Wien wiederzutreffen, wo dieser ebenfalls Kontakt zu Gelehrten und Musikern gesucht hatte<sup>17</sup>. Arand reiste bereits gegen Ende Oktober 1803 ab, um sein neues Amt als Syndikus in Munderkingen anzutreten, und überbrachte Webers Brief vom 18./25. Oktober 1803 an Susan in Salzburg<sup>18</sup>.

Besonders wichtig waren Weber die Treffen mit Joseph Haydn. Am 4. April 1804, unmittelbar vor einem erneuten Besuch, nun gemeinsam mit dem Lehrer Vogler, schrieb Weber: „Ich war schon einigemal bey Haydn. Die Schwäche des Alters ausgenommen, die ihm oft gebietet das Zimmer zu hüten, ist er immer munter und aufgeräumt, spricht sehr gerne von seinen

15 Vgl. den Brief an Susan vom [18./]25. Oktober 1803; A040148.

16 Vgl. den Brief an Susan vom 11. November 1803; A040149.

17 Vgl. *In Vorderösterreichs Amt und Würden. Die Selbstbiographie des Johann Baptist Martin von Arand (1743–1821)*, bearb. von Hellmut Waller, Stuttgart 1999, S. 218. Vater Arand erinnerte sich, dass sein Sohn in Wien „mit dem berühmten Beethoven sehr bekannt [geworden sei], der ihn bei einer etlich-tägigen Unpäßlichkeit fast täglich besuchte und der ihm das Zeugnis gab, dass er einige Touren auf dem Flügel fertiger spiele als Mozart“.

18 A040148. In seinem Brief vom 30. Oktober bestätigte Susan, Arand kennengelernt zu haben; vgl. Webers Reaktion im Brief vom 11. November (A040149). Syndikus von Arand war laut *Intelligenzblatt von Salzburg*, Jg. 1803, Nr. 45 (5. November), Sp. 709 auf der Rückreise von Wien am 29. Oktober in Salzburg eingetroffen und „in der Traube“ abgestiegen. Kurz zuvor (am 7. Oktober) hatte auch dessen Bruder Leopold von Arand von Wien kommend im selben Gasthaus genächtigt; vgl. ebd., Jg. 1803, Nr. 42 (15. Oktober), Sp. 659.

Begebenheiten, und unterhält sich besonders mit jungen angehenden Künstlern gern. [...] es ist rührend, die erwachsensten Männer kommen zu sehen, wie sie ihn Papa nennen und ihm die Hand küssen“ (A040151). Dabei war Weber nicht nur Zaungast, er tauschte sich, wie es im selben Brief heißt, auch persönlich mit Haydn aus, der ihm beispielsweise „umständlich [also ausführlich] erzählt[e]“, welche beruflichen Möglichkeiten Webers vormaliger Lehrer Michael Haydn in Wien gehabt hätte, welcher trotzdem in Salzburg geblieben war. In der Briefnachschrift vom 6. April schilderte der siebzehnjährige Weber dann den gemeinsamen Besuch mit dem 53jährigen Vogler beim 71jährigen Joseph Haydn zwei Tage zuvor und sein „großes Vergnügen“ dabei, „die beyden alten Herrn so vertraulich zusammen von ihrer Jugend und Begebenheiten schwatzen zu hören, doch gieng das Interesse des Gespräches nicht so ins Kunstfach, daß es einen Nicht Augenzeugen unterhalten könnte“.

Mindestens ebenso interessant wie die aufgezählten Personen ist, wer in den Wien-Briefen an Susan mit keiner Silbe erwähnt wird: Ludwig van Beethoven. Aus späterer Zeit ist durchaus eine gewisse kritische Distanz Webers gegenüber Beethoven bekannt, die erst in den 1820er Jahren, als sich beide Komponisten „auf Augenhöhe“ begegneten, einer kollegialen Anerkennung wich<sup>19</sup>. War es vielleicht Vogler, der die Vorbehalte des jungen Weber gegen Beethoven nährte? Immerhin konkurrierte Vogler direkt mit Beethoven. Beide Komponisten hatten zeitgleich einen Opernauftrag für dasselbe Theater erhalten, worauf ein Korrespondenzbericht aus Wien vom Ende Februar 1803 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* in kaum zu unterbietender Kürze hinweist: „Beethoven und Abt Vogler komponieren jeder eine Oper für das Theater an der Wien“<sup>20</sup>. Und nicht nur das: Beide Komponisten wohnten seit März 1803 im Vorderhaus des Theatergebäudes, waren also quasi Nachbarn<sup>21</sup>. Von musikgeschichtlicher Warte aus betrachtet gewann Beethoven

19 Vgl. Frank Ziegler, „Versichern sie ihm meiner wahrsten innigen Verehrung“. *Carl Maria von Webers Sicht auf Beethoven*, in: „Diesen Kuß der ganzen Welt!“ *Die Beethoven-Sammlung der Staatsbibliothek zu Berlin*, Petersberg 2020, S. 174–181.

20 *AmZ*, Jg. 5, Nr. 27 (30. März 1803), S. 458.

21 Vgl. Bärbel Pelker, Rüdiger Thomsen-Fürst, *Georg Joseph Vogler (1749–1814). Materialien zu Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung der pfalz-bayerischen Dienstjahre (Quellenstudien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle, Bd. 6)*, Frankfurt am Main 2016, Teil 1, S. 482; vgl. auch Voglers Briefadresse 1803, ebd. in Teil 2, S. 14 (leider fehlen Briefe

den Wettstreit, auch wenn er sein zunächst begonnenes Opernprojekt *Vestas Feuer* nicht weiterverfolgte<sup>22</sup> und sein um den Jahreswechsel 1803/04 begonnener, am 20. November 1805 uraufgeführter *Fidelio* deutlich größere Startschwierigkeiten haben sollte als Voglers am 17. Mai 1804 erstmals präsentierte *Samori*<sup>23</sup> – Voglers Oper erlebte 1804 immerhin 13 Aufführungen, Beethovens Erstfassung des *Fidelio* 1805 gerade drei, die Zweitfassung 1806 weitere zwei<sup>24</sup>; erst mit der dritten Fassung von 1814 wurden die Voglerschen Aufführungszahlen weit überflügelt (allein im ersten Jahr, zwischen Mai 1814 und Mai 1815 gab es 29 *Fidelio*-Vorstellungen)<sup>25</sup>.

Nicht nur die Persönlichkeiten des Musiklebens interessierten den jungen Weber; mit Spannung verfolgte er die Aufführungen vor Ort. Derart reichhaltige Möglichkeiten für Theater- und Konzertbesuche hatte der junge Weber bislang nicht erlebt; allein das dürfte ihn fasziniert haben. So erwähnte er in seinem November-Brief 1803 (A040149) beispielsweise die konkurrierenden Einstudierungen von Della Marias Oper *L'oncle valet* an den Hoftheatern (Premiere 2. November 1803) und im Theater an der Wien (Premiere 3. November 1803) sowie die Proben zu Ignaz von Seyfrieds *Cyrus in Persien*, der am 22. November 1803 im Theater an der Wien uraufgeführt wurde. Mit hoher Wahrscheinlichkeit besuchte er im Dezember 1803 zwei besondere Aufführungen, die in Zusammenhang mit seinem Lehrer Vogler standen: Am 22. und 23. Dezember wurde dessen Oper *Castor und Pollux* im Burgtheater zum Benefiz der musikalischen Witwen- und Waisen-Gesellschaft konzertant aufgeführt, wobei in der Vorankündigung ausdrücklich auf ein

Voglers aus der Zeit von Webers Unterricht) sowie die Angabe in der Konzertanzeige für die Akademie am 26. März 1804 in der *Wiener Zeitung*, Jg. 1804, Nr. 24 (24. März), S. 1084 (Vogler wohnte demnach im Theatergebäude „zu ebener Erde“).

22 Das Libretto vertonte dann Joseph Weigl, UA im Theater an der Wien am 10. August 1805.

23 Vgl. u. a. den Bericht in der *AmZ*, Jg. 6, Nr. 35 (30. Mai 1804), Sp. 581–583.

24 Anke Sonnek, *Emanuel Schikaneder. Theaterprinzipsal, Schauspieler und Stückeschreiber* (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Bd. 11), Kassel u. a. 1999, S. 333–335, 340 und 342.

25 Vgl. Michael Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836. Das Kärnthnerthortheater als Hofoper*, Wien 2007, S. 272.

*Weberiana* 34 (2024) – DOI: <https://doi.org/10.70327/wb.2024.34.p9-48>

„aus 200 Tonkünstlern bestehendes Orchester“ hingewiesen wurde<sup>26</sup>. Vogler hatte die Oper eigens zu diesem Zweck umgearbeitet<sup>27</sup>. Etwa um dieselbe Zeit zelebrierte Vogler aus Anlass seines 30jährigen Priesterjubiläums in der Kirche St. Peter ein Hochamt, in dem unter Leitung von Joseph Preindl Voglers d-Moll-Messe (SCHV 125/126) mit neu komponiertem Benedictus erklang<sup>28</sup>. Ganz sicher erlebte Weber Voglers geistliche musikalische Akademie (Concert spirituel) am 26. März 1804 im Theater an der Wien in Anwesenheit des Kaiserpaars<sup>29</sup> und mindestens eine Aufführung des *Samori* (ab 17. Mai 1804). Zahlreiche weitere Opernaufführungen, Konzerte, Sänger und Instrumentalisten werden in den Briefen vom April/Mai 1804 (A040151 und A040152) erwähnt, wobei kaum anzunehmen ist, dass Weber alle genannten Veranstaltungen selbst besucht hatte; das gaben seine finanziellen Mittel



Georg Joseph Vogler  
Gemälde von Jeremias August Urlaub (1808)  
Hessisches Landesmuseum Darmstadt

26 *Wiener Zeitung*, Jg. 1803, Nr. 102 (21. Dezember), S. 4817. Die an der Konzertakademie beteiligten Sänger sind im Bericht in derselben Zeitung, Nr. 104 (28. Dezember), S. 4905f. genannt: Christine Frank, geb. Gerhardi, Auguste Amalie Schmalz, Antonio Brizzi, Cesare Massa und Ignaz Saal.

27 Vgl. den Bericht in der *AmZ*, Jg. 6, Nr. 15 (11. Januar 1804), Sp. 250f.; demnach waren alle von A. A. Schmalz gesungenen Arien neu komponiert. Weitere Presseartikel bei Pelker/Thomsen-Fürst (wie Anm. 21), Teil 1, S. 487.

28 Vgl. *AmZ*, Jg. 6, Nr. 15 (11. Januar 1804), Sp. 250 sowie Veit, *Einfluß* (wie Anm. 13), S. 68. Die historischen Archivalien von St. Peter (deponiert im Zentralarchiv der Erzdiözese Wien) ermöglichen keine genauere Bestimmung des Termins.

29 Vgl. den Bericht in: *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 4, Nr. 41 (5. April 1804), Sp. 325f. sowie Webers Brief vom 2.–6. April 1804, A040151.

*Weberiana* 34 (2024) – DOI: <https://doi.org/10.70327/wb.2024.34.p9-48>

wohl nicht her. Vielfach dürfte er nach dem Hörensagen berichtet haben, beispielsweise nach Erzählungen von Vogler; nur einmal erwähnt er explizit, dass er eine Aufführung von Haydns *Schöpfung* besuchen wollte, aber kein Billett erhalten hatte (A040151). Voglers Verbindungen zum Theater an der Wien eröffneten dem Schüler vielleicht aber die Möglichkeit, unentgeltlich Proben zu besuchen; das bleibt allerdings Spekulation. Immerhin konnte das Haus zwischen Ende August 1803 und Ende Mai 1804 mit 15 musikalischen Neuproduktionen aufwarten, darunter Bühnenwerke von Méhul, Dalayrac, Cherubini, Berton, Solié, Boieldieu und Isouard<sup>30</sup>. Der Reichtum der Wiener Musikszene ließ sogar den Plan reifen, gemeinsam mit Susan eine kunst- und theatergeschichtliche Betrachtung über die Stadt zu verfassen, in der dem Theater an der Wien eine herausgehobene Position eingeräumt werden sollte; diese Idee dürfte allerdings nie konkretere Form angenommen haben<sup>31</sup>.

Wichtiger als das erste Erleben einer gewissen persönlichen Freiheit und die Begegnung mit der pulsierenden Musikmetropole und ihren Protagonisten war für den jungen Weber ohne Frage der Unterricht bei Vogler, der offenbar im Verlauf des Monats September 1803 (nach der Rückkehr Voglers von einem Aufenthalt in Baden bei Wien<sup>32</sup>) begann. Dazu hat Joachim Veit umfangreiche Untersuchungen angestellt<sup>33</sup>, so dass hier nur einige Zitate aus Webers Briefen das Thema anreißen sollen. Nachdem die Kontrapunktstudien bei Michael Haydn in Salzburg den Schüler offenbar wenig angesprochen hatten, schrieb Weber am 8. Oktober 1803: „Ich habe das Glück gehabt, den Abt Vogler kennen zu lernen, der nun mein bester Freund ist, und bey dem ich nun sein vortreffliches System studiere. Ich bin täglich vier bis fünf Stunden bey ihm“ (A040147). Voglers eigenständiges musiktheoretisches System fesselte den

30 Vgl. Matthäus Voll, *Chronologisches Verzeichniß aller Schauspiele, deutschen und italienischen Opern, Pantomimen und Ballette, welche seit dem Monath April 1794 bis wieder dahin 1807 [...] aufgeführt worden sind*, Wien 1807, S. 95–100 bzw. Sonnek (wie Anm. 24), S. 330–333.

31 Vgl. die zweifache Erwähnung des Plans in Webers Brief an T. Susan vom 2.–6. April 1804, A040151.

32 Vogler wohnte dort im Haus „Zum Blumenstock“ (Konskriptionsnummer 75) in der Renn-gasse beim Stadtsyndikus Georg Grundgeyer (1733–1805). Zwei Briefe an unbekannte Empfänger bezeugen Voglers Aufenthalt dort am 2. und 4. September 1803; vgl. Pelker/Thomsen-Fürst (wie Anm. 21), Teil 1, S. 486 und Teil 2, S. 14.

33 Vgl. Veit, *Einfluß* (wie Anm. 13).

Schüler, der darin die Antwort auf seine drängenden Fragen zu finden glaubte, wie er am 11. November (A040149) beschrieb: „Durch Voglers System fällt nun freylich das Herumtappen in der Finsterniß weg, aber wie wenige kennen es, wie lange wird es brauchen die verjährten Vorurtheile auszurotten, und es durchgängig einzuführen?“ Tatsächlich hatte das Studium der alten Musiktheoretiker, deren Schriften Weber seit mindestens 1802 sammelte, ihn zunehmend verunsichert, und Voglers Lehre bot ungewöhnliche Lösungen, die Weber ansprachen. Mindestens ebenso wie das Theoriesystem Voglers war es aber wohl dessen Unterrichtsmethodik, die die Begeisterung erklärt, denn anstelle des üblichen Absolvierens der Kontrapunktübungen aus dem *Gradus ad Parnassum* von Fux, beruhte Voglers Unterricht auf der Analyse ausgewählter musikalischer Meisterwerke und dem diskursiven Austausch: Es seien „selige Stunden“, die er „im Vertrauen eines solchen Mannes und belehrenden Kunstgesprächen zugebracht“, schwärmte der junge Weber am 6. April 1804 (A040151). In seiner Autobiographie (A030497) sprach er vom „emsigsten Studium der verschiedenartigsten Werke großer Meister, deren Bau, Ideenführung und Mittelbenutzung wir gemeinschaftlich zergliederte[n], und ich in einzelnen Studien zu erreichen und in mir klar zu machen suchte“.

Ein Spezifikum der Ausbildung bei Vogler war zudem die Einbindung der Schüler in musikalische Projekte des Lehrers. Besonders Letzteres prägte den Unterricht Webers 1803/04, speziell die bereits erwähnte Oper *Samori*, deren Einstudierung in Vorbereitung war. Im Brief vom 8. Oktober 1803 (A040147) schilderte Weber, wie Vogler ihm „vor einigen Tagen“ in seiner Wohnung unter dem Siegel der Verschwiegenheit „die Ouverture und einige andere Stücke der Oper“ am Klavier vorgespielt und ihm den Auftrag erteilt habe, „nach und nach die Oper in Klavierauszug zu setzen. – nun sitze ich darüber und studiere, und freue mich, daß ich oft des Teufels werden möchte – vor Freude“. Im zehn Tage später geschriebenen Brief an Susan (A040148) betonte Weber nochmals, dass ihn Wien in „Arbeits-Fesseln“ halte, da „ein Klavierauszug von einer so großen Oper keine Kleinigkeit“ sei. Das sind (gemeinsam mit einer Erwähnung in seiner Autobiographie) die einzigen Hinweise auf Webers Autorschaft, denn die im Juni 1804 bei Artaria erschienene Erstausgabe des Auszugs erwähnt den Schüler mit keinem Wort, vermutlich weil dieser lediglich Zuarbeit lieferte, die der Lehrer anschließend redigierte und

damit gleichzeitig autorisierte. Dasselbe Unterrichtsmodell übernahm Weber zwanzig Jahre später im Rahmen der Ausbildung seines Schülers Julius Benedict, den er an der Erstellung der Klavierauszüge von *Preciosa* und *Euryanthe* beteiligte (auch der ist auf den Titelblättern nicht als Mitarbeiter genannt, seine Mitwirkung aber durch Briefe bezeugt: A042192, A042152).

Zeitgleich mit Weber war der Tiroler Johann Gänsbacher, späterer Domkapellmeister des Wiener Stephansdoms, im Winter 1803/04 Schüler Voglers. In seinen autobiographischen *Denkwürdigkeiten* schilderte er, ähnlich Weber, dass er von Vogler „mit seinem Harmoniesystem, mit seiner eigenen Art, Fugen zu componiren, sowie mit allen jenen Werken, die er dazumahl theils für das Theater, theils für die Kirche schrieb, vertraut“ gemacht sowie daneben „zu verschiedenen Geschäften“ herangezogen wurde. Und wie Weber äußerte er sich begeistert über seinen Lehrer: „Der bloße Umgang mit ihm allein schon war eine Schule.“<sup>34</sup> Kurz erwähnt Gänsbacher auch seinen Mitschüler: Bei Vogler „lernte ich auch zum erstenmahl Carl Maria von Weber kennen, mit dem ich in der Folge die innigste Freundschaft schloß“<sup>35</sup>; wie eng diese Freundschaft in jenen Monaten war, bleibt unklar, zumindest wird Gänsbacher in den Briefen Webers an Susan nirgends erwähnt. Die Formulierung „in der Folge“ ließe sich auch auf die Zeit zwischen April und Juli 1810 beziehen, als Gänsbacher und Weber erneut Kompositions-Lektionen Voglers besuchten, nun allerdings in Darmstadt, wo beide Schüler sogar Zimmergenossen waren. Erst ab 1810 ist die enge, lebenslang anhaltende Freundschaft zwischen beiden durch briefliche Äußerungen verbürgt. Gänsbachers Aussage, er habe Weber erst bei Vogler kennengelernt, spricht übrigens gegen die Darstellung Max Maria von Webers, der im *Lebensbild* seines Vaters behauptete, Gänsbacher habe Weber den Weg zu Vogler geebnet und ihm durch Vermittlung seines Gönners, des Grafen Karl Maria von Firmian, ein Vorspiel vermittelt, aufgrund dessen die Aufnahme in den Schülerkreis erfolgte<sup>36</sup>.

34 Johann Gänsbacher, *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben*, hg. von Walter Senn, Thaur/Tirol 1986, S. 19.

35 Ebd.

36 Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 1, Leipzig 1864, S. 83f. Insofern ist auch die Existenz des in diesem Zusammenhang erwähnten Empfehlungsbriefs eines Grafen Medem aus Salzburg an den Grafen Firmian, den die Webers nach Wien mitgebracht haben sollen, infrage zu stellen.

In der autobiographischen Skizze (A030497) betonte Weber, dass er auf „Voglers Rath [...], nicht ohne schwere Entsagung, das Ausarbeiten größerer Dinge auf[gab]“. Das bestätigt auch der Brief an Susan vom April 1804 (A040151), in dem Weber bekannte: „es war [...] keine Kleinigkeit [...], an einem so viel gebährenden Orte beynahe neun Monate zu sitzen und – nichts zu componiren, aber es war mein fester Vorsatz, [so] lange zu hören, zu sammeln und zu studieren ehe ich wieder etwas schreiben würde. Fest hielt ich bis jetzt, trotz allem Anfeuern und Fragen von Andern und Brummen von Papas Seiten, meinen Vorsatz, bis mich Vogler selbst jetzt dazu aufforderte“. Tatsächlich sind aus der Zeit zwischen September 1803 und Februar 1804, abgesehen von dem erwähnten, im Zuge des Unterrichts entstandenen Klavierauszug, keine neuen Kompositionen nachgewiesen. Im März war die Phase der ‚kompositorischen Enthaltensamkeit‘ dann beendet; zuerst arbeitete Weber an einem Variationenzyklus, natürlich auf ein Thema des Lehrers: Grundlage war das *Allegretto* des *Ballo patetico dell'ombre felici* aus der Szene III/5 der Oper *Castor und Pollux*, mit deren konzertanter Aufführung Vogler im Dezember Aufmerksamkeit erregt hatte<sup>37</sup>. Die nächste eindeutig datierte Wiener Komposition ist das Lied „Ich sah sie hingesunken“ vom 5. Mai 1804, dessen Überschrift „Lied von Swoboda“<sup>38</sup> Generationen von Forschern auf die falsche Spur setzte, da man einen Textdichter Swoboda vermutete. Inzwischen ist der Textautor bekannt: Weber hatte das Gedicht *Fanny* von Friedrich Andreas Gallisch in Musik gesetzt, in einer lediglich in der ersten Textzeile veränderten Form<sup>39</sup>.

Ungewiss ist die genaue Entstehungszeit eines zweiten Wiener Variationen-Zyklus' über ein Thema aus *Samori*; erste Planungen in dieser Richtung sind am 4. April 1804 im Brief an Susan (A040151) erwähnt: „Sobald Vogler's Oper gegeben ist, werden mehrere Variationen von mir über darin befind-

37 Vgl. dazu ausführlicher: *Variationen für Klavier zu 2 Händen*, WeGA, Bd. VII/2 (2022), S. 110–114.

38 Die Überschrift des inzwischen verschollenen Autographs (inklusive Ort und Datum der Komposition) überliefert eine frühe Kopie: *D-B, Weberiana Cl. IV B [Mappe IV], Nr. 839*.

39 Friedrich August Gallisch, *Gedichte*, hg. von Johann Friedrich Jünger, Leipzig 1784, S. 3; dort lautet die erste Zeile: „Fanny sah ich hingesunken“. Ob Weber diese Originalausgabe der Gedichtsammlung von 1784 kannte und den Text selbst anpasste oder ihm bei der Komposition eine bereits korrumpierte Textgestalt vorlag, bleibt fraglich.

liche Themata erscheinen.“ Dem bereits in Augsburg geschriebenen Brief vom 12.–14. Juni 1804 (A040153) ist schließlich zu entnehmen, dass Weber nur einen der projektierten Zyklen selbst ausführte (nach der Arie der Naga „Woher mag das wohl [bzw.: dieses] kommen?“)<sup>40</sup>, während fünf weitere von Vogler verfasst wurden, was wohl dem vorfristigen Ende von Webers Unterricht im Mai 1804 geschuldet war. Und obwohl Webers Zyklus offenbar zuerst (mutmaßlich im April/Mai) komponiert (und die Stichvorlage im August vorab beim Verlag, dem Magasin de l'imprimerie chimique in Wien, abgeliefert) war<sup>41</sup>, erschienen alle sechs Zyklen im Herbst 1804 etwa zeitgleich<sup>42</sup>. Auch andere Schüler Voglers lieferten *Samori*-Variationen: die Brüder Leopold von Blumenthal (über dasselbe Thema wie Weber, für Violine und Bratsche), Casimir von Blumenthal (über die Ariette „O das Schwatzen ist so süße“, für Violine, Bratsche und Cello) und Joseph von Blumenthal („sur la Marche indienne mélé du Choeur, (schallet frohe Jubellieder)“, für zwei Violinen)<sup>43</sup> sowie Johann Gänsbacher (über einen Marsch, für Klavier solo)<sup>44</sup>.

Vogler förderte Weber auch sonst nach Kräften, vermittelte möglicherweise im März 1804 auch die Begegnung mit Kaiser Franz und seiner Gemahlin

40 Während Weber die Arie in diesem Brief als Nr. 5 bezeichnet (übereinstimmend mit dem Klavierauszug, Wien: Artaria, VN 1685, erschienen im Juni 1804, S. 48), ist sie im Textdruck (*Arien und Gesänge aus der heroischen Oper. Samori. Nebst Anmerkungen zu mehrerer Verständlichkeit einiger Stellen*, Wien 1804, S. 12) als Nr. 6 gezählt. In der Münchner Partitur (*D-Mbs*, Mus. ms. 4125) trägt sie auch die Nr. 5, allerdings geht eine Nr. 4 ½ voraus.

41 Zu den Vogler-Zyklen sowie der Abgabe der Stichvorlage vgl. Veit, *Einfluß* (wie Anm. 13), S. 71 sowie WeGA, Bd. VI/1, S. 132–134 und 140. Da das Autograph Webers (*GB-Lbl*), in dem sich auch Eintragungen Voglers finden, in Wien verblieb, um als Stichvorlage zu dienen, muss die Komposition Ende Mai 1804 (bei Webers Abreise aus Wien) abgeschlossen gewesen sein. Von Weber stammt möglicherweise nur der Klaviersatz, während die ad-libitum-Stimmen der Streicher offenbar von Vogler herrühren; vgl. ebd.

42 Vgl. die Anzeige in der *Wiener Zeitung*, 1804, Nr. 87 (31. Oktober), S. 4469; VN: 63–68, laut Alexander Weinmann, *Vollständiges Verlagsverzeichnis Senefelder Steiner Haslinger*, Bd. 1, München und Salzburg 1979, S. 26 war lediglich das erste Heft (VN 63) bereits am 19. September angezeigt (keine Wiedergabe in der Zeitungs- und Zeitschriftendatenbank ANNO, <https://anno.onb.ac.at>).

43 Vgl. die Anzeige in der *Wiener Zeitung*, 1804, Nr. 73 (12. September), S. 3744. Wien: Chem. Druckerey, VN 50 bis 52, laut Weinmann (wie Anm. 42), Bd. 1, S. 25f. bereits am 5. September angezeigt (keine Wiedergabe bei ANNO).

44 Wien: Chem. Druckerey, VN 422; Exemplar *D-B*, 55 NA 3286.

Maria Theresia, bei welcher der junge Komponist der Kaiserin ein handschriftliches Widmungsexemplar seiner ihr zugedachten Variationen über das Thema aus *Castor und Pollux* überreichen durfte<sup>45</sup>, die etwas später bei Joseph Eder im Druck erschienen (VN 333)<sup>46</sup>. Noch wichtiger aber: Vogler ebnete seinem Schüler den Weg ins Berufsleben, indem er den Siebzehnjährigen nach Breslau empfahl, wo die Theaterdirektion dringend einen neuen Musikdirektor suchte<sup>47</sup>. So kam Weber bereits vor seinem 18. Geburtstag zu einem musikalischen Leitungsposten an einem mittelgroßen Theater; eine Weichenstellung, die sein Leben nachhaltig beeinflusste, denn die zwei Dienstjahre in Breslau waren eine vortreffliche Schule für den späteren Operndirektor des Prager Ständetheaters (1813–1816) bzw. (ab 1817) Hofkapellmeister und Direktor des deutschen Hofoperndepartements in Dresden.

Franz Anton von Weber scheint Wien zwischen November 1803 und Mai 1804 nicht nochmals verlassen zu haben, vielmehr bemühte er sich Anfang 1804, seinen selbst angenommenen Adelstitel samt Wappen offiziell bestätigen zu lassen, wohl in der Hoffnung, dass die napoleonischen Kriege und die in ihrer Folge eingetretenen territorialen Veränderungen den Hofverwal-

45 Vgl. A040151 (Brief vom 2. bis 6. April 1804); das Treffen fand demnach „Vor Ostern“ statt (der Karfreitag fiel im Jahr 1804 auf den 30. März, Ostersonntag auf den 1. April). Eine offizielle Audienz Webers (oder Voglers) ist in der Registratur des Oberstkämmerer-Amts (Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, OKäA Bücher Serie A 140, Index, 1803–1805) nicht nachweisbar. Denkbar und zeitlich passend wäre eine Präsentation des Schülers im Rahmen von Voglers Concert spirituel am 26. März 1804, das vom Kaiserpaar besucht wurde (vgl. Anm. 29). Die Konzert-Akademie wird von Weber im selben Brief (A040151, im Abschnitt vom 2. April) ausführlich thematisiert, allerdings nicht in Zusammenhang mit dem erwähnten Treffen mit „beyden Majestäten“, das erst im Briefteil vom 4. April Erwähnung findet, was eher gegen diese Vermutung spricht.

46 Erst am 17. April 1804 gab Weber das Titelblatt für den Druck zum Verlag, der es aufgrund der Widmung bei der Zensur einreichen musste, vgl. den zwischen 10. April und 8. Mai 1804 geschriebenen Brief (A040152).

47 Max Maria von Weber und später auch Maximilian Schlesinger behaupteten, dass auch Johann Gänsbacher von Vogler für den Posten vorgeschlagen wurde; vgl. Max Maria von Weber (wie Anm. 36), Bd. 1, S. 86f. sowie Maximilian Schlesinger, *Geschichte des Breslauer Theaters*, Bd. 1, Berlin 1898, S. 104. Diese Behauptung findet in den zeitgenössischen Quellen keine Bestätigung; vgl. Frank Ziegler, *Carl Maria von Weber und das Musiktheater in Breslau zwischen 1804 und 1806 – Fakten, Legenden, Irrtümer*, in: *Jahrbuch für schlesische Kultur und Geschichte*, Bd. 53/54 (2012/2013), Insignen 2015, S. 315.

tungen die Überprüfung seiner diesbezüglichen Behauptungen erschweren würden. Vater Webers Bittschrift vom 17. Februar (A046980), in der er seine Abstammung von den niederösterreichischen Herren von Weber (mit Sitz in Bisamberg) andeutet, hatte sogar Erfolg, denn die zuständigen Beamten, der niederösterreichische Landesuntermarschall Carl Leopold von Moser und die beiden Ausschussräte des niederösterreichischen Ritterstandes Leonhard Lorenz von Hentschel und Joseph von Aichen, hinterfragten die Behauptungen nicht, sondern stellten am 19. März einen entsprechenden Auszug aus den Adelsmatrikeln (A100189) samt Beglaubigungsschreiben des Wappenmalers der Reichshofkanzlei Joseph Heideloff (A100435) aus, in welchen Johann Baptist Weber (1526–1584) als „Urälter Vater“ des Geschlechts und Franz Anton von Weber fälschlich als dessen Nachfahre bestätigt wurde, obwohl ein Blick in Gauhes Adelslexikon von 1747 genügt hätte, um zu erkennen, dass die niederösterreichische Adelsfamilie Weber bereits 1643 mit dem Tod des letzten Erben in männlicher Linie erloschen war<sup>48</sup>. Zusätzlich erhielt Vater Weber vom Archivar des Ritterstandsarchivs Alois Groppenberger von Bergenstamm zusammengestellte Aktenauszüge zu seinen angeblichen Vorfahren (A100570) sowie ein am 12. April vom Registrator der Reichshofkanzlei Nikolaus von Wolf ausgestelltes Attestat bezüglich der 1622 erfolgten Erhebung des jüngsten Johann Baptist Weber (1587–1643) in den Reichsfreiherrnstand (A100461)<sup>49</sup>. Franz Anton von Weber hatte somit Papiere in der Hand, auf denen er die Adelslegende seiner Familie aufbauen konnte.

Der Aufenthalt der Webers in Wien endete mit Mai 1804; Susans Bruder Joseph, der in Wien Medizin studierte, trug sich am 28. Mai in Carl Maria von Webers Freundschaftsalbum ein (A045337) und bezeichnete diesen Tag als Webers letzten in Wien<sup>50</sup>; damit korrespondiert die Fremdenanzeige (A100576), die die Ankunft von Franz Anton von Weber am 2. Juni in Salzburg bezeugt. Carl Maria befand sich in dessen Begleitung, wie nicht nur

48 Johann Friedrich Gauhe, *Des Heil. Röm. Reichs Genealogisch-Historischen Adels-Lexici, Zweyter und letzter Theil* [...], Leipzig 1747, Bd. 2, Sp. 1274f.: „Der letzte *Johann Baptista* Freyherr von Weeber, so um die Mitte des vorigen Seculi verstorben, hinterließ nur eine Tochter“.

49 Vgl. dazu ausführlicher den Themenkommentar: Frank Ziegler, *Der Adelstitel der Familie von Weber* (A090047).

50 Ein weiterer Albumeintrag (A045338) stammt vom selben Tag.

die nachfolgenden Münchener Fremdenanzeigen (A100218 und A100347) nahelegen, sondern auch das Autograph des in Salzburg komponierten Lieds *Wiedersehn*<sup>51</sup>, denn vor Antritt seines Breslauer Postens begab sich der angehende Musikdirektor zunächst nach Augsburg, von wo aus er am 12. Juni nochmals an den Salzburger Freund Susan schrieb (A040153), seine Ankunft am 5. Juni meldete und letzte Erinnerungen an Wien festhielt.

1804 erschien das erste bekannte Porträt Webers: ein Punktierstich von Johann Neidl, das den jungen Musiker mit Attributen seiner Profession zeigt: die rechte Hand liegt, eine Schreibfeder haltend, auf einem Notenpult; das überhängende Notenblatt lässt den Namen des Porträtierten erkennen. Entstanden ist dieses Bildnis, das von den Verlagen Eder in Wien und Gombart in Augsburg vertrieben wurde, in Wien, wo nicht nur der Stecher ansässig war, sondern auch der Zeichner der Vorlage: Der in der Bildunterschrift genannte „Jos. Lang“ ist der Hofschauspieler Joseph Lange, der Mann von Webers Cousine Aloysia, geb. Weber, der u. a. auch das berühmte letzte (unvollendete) Porträt Mozarts sowie eines seiner Schwägerin Constanze Mozart, geb. Weber, gemalt hatte.

Ebenso im Jahr 1804 hatte die erste Oper Webers in Wien ihre Premiere: Am 4. Dezember kam im Leopoldstädter Theater Webers *Waldmädchen* unter dem Titel *Das Mädchen im Spessarterwalde* auf die Bühne und erlebte bis zum Juni 1805 mit immerhin zehn Vorstellungen ihre erfolgreichste Aufführungsserie<sup>52</sup>. Die Partitur kann eigentlich nur von Vater oder Sohn Weber vor deren Abreise im Mai an die dortige Bühne verkauft worden sein, obgleich es dem jungen Komponisten kaum recht gewesen sein dürfte, sein bereits vier Jahre altes Frühwerk, komponiert mit 13 Jahren, aufgeführt zu wissen; in Breslau setzte er es zeitgleich jedenfalls nicht auf den Spielplan. Zur dritten Darbietung in Wien am 6. Dezember 1804 erschien sogar das Kaiserpaar im Vorstadttheater.

51 Vgl. Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen*, Leipzig 1871, S. 57, demnach wurde das Lied am „4. Juni 1804 in Salzburg auf der Durchreise von Wien nach Breslau auf Susan's Zimmer“ komponiert.

52 Vgl. Frank Ziegler, *Die berauschte Tänzerin. Bemerkungen zum Waldmädchen in Wien*, in: *Weberiana*, Heft 12 (2002), S. 52–55.



Carl Maria von Weber  
Punktierstich von Johann Neidl nach Joseph Lange (1804)

Die Faszination, welche während des Aufenthalts 1803/04 von der Musikmetropole Wien ausging, prägte für die kommenden Jahre maßgeblich Webers Erinnerungen und trieb in späteren Jahren erstaunliche Blüten. Mehrfach bezeichnete der Musiker die Stadt fälschlich als seinen Herkunftsort, so 1811 in einer Fremdenanzeige bei der Ankunft in München (A100120) sowie einem Gästebucheintrag in der Schweiz (A046632) – wollte er sich damit interessanter machen und ein wenig vom Glanz der Residenz auf seine Person lenken? Seit der Landesverweisung aus Württemberg zu Beginn des Jahres 1810 versuchte Weber, sich als freischaffender Musiker zu behaupten und vom Konzertieren und dem Verkauf seiner Kompositionen zu leben, da konnten solche Marketingtricks hilfreich sein.

In Wien hatte Weber aber zunächst wenig Glück; seinem Freund Gänsbacher klagte er am 20. März 1812 (A040502), dass seine Oper *Silvana* nicht zur Aufführung angenommen wurde, nun wollte er es mit dem Einakter *Abu Hassan* versuchen. Möglicherweise war das einer der Gründe, einen erneuten Besuch in Wien ins Auge zu fassen; schließlich beherrschte Weber das ‚Networking‘ hervorragend und wusste, dass der persönliche Kontakt vor Ort wesentlich hilfreicher sein konnte als eine ausgedehnte Korrespondenz. Planungen für eine Reise nach Wien werden ab Mai 1812 in mehreren Briefen (A040508 und A040510) angesprochen. Um überregionale Aufmerksamkeit zu erlangen, hatte Weber das Ziel, alle „HauptOrte deutscher Kunst“ zu besuchen und sich dort als Musiker vorzustellen. Diese Hauptorte benannte er im Brief an den Verleger Cotta vom 3. Oktober 1812 (A040531): „Berlin, München, Dresden, Leipzig, Prag, Wien“, wobei die Reihenfolge wohl nicht als Rangfolge zu verstehen ist. Das zuletzt genannte Wien war als wichtigstes nächstes Etappenziel gedacht, um von dort aus anschließend das Ausland zu erobern, doch seinen „hübschen Träumen von Italien, Frankreich *pp.*“<sup>53</sup> musste Weber entsagen, nachdem er vom Prager Theaterdirektor Liebich als neuer Operndirektor des Ständetheaters engagiert worden war. Nur am Ziel Wien hielt er fest, konnte er seine privaten Interessen nun doch mit den neuen dienstlichen verknüpfen, da Direktor Liebich den frischgebackenen Musikdirektor ermächtigt hatte, in Wien Personal zu rekrutieren.

<sup>53</sup> Brief an F. Rochlitz vom 22. Februar 1813 (A040599); im Brief vom 20. Januar 1813 (A040595) werden nur die „schönen Träume von Italien *pp.*“ erwähnt.

So reiste Weber Ende März 1813 von Prag nach Wien, wo er am 29. März eintraf und im Haus „Zum goldenen Elephant“ in der Kärntnerstraße Nr. 1080 im 3. Stock bei der Baronin Mannagetta abstieg<sup>54</sup>; dort wohnte er bis zu seiner Abreise am 4. Mai. Im bereits anfangs zitierten Brief an Friedrich Rochlitz vom 30. Juli 1813 (A040632) fasste Weber seinen Eindruck von Wien und den Ertrag seines Aufenthalts zusammen:

„Wien behauptet doch den bedeutendsten Rang unter denen Musikliebenden und treibenden Städten. Seit meinem letzten Aufenthalt da /: 1804 :/ konnte und musste sich manches geändert haben, und ich konnte auf jeden Fall wichtige Erfahrungen zu meiner neuen *Organisation* sammeln. Ueberdies zog mich die Anwesenheit *Voglers, MeyerBeers, Bärmanns, pp* auch sehr an, und nebenher wollte ich denn auch meine Wenigkeit den H: *Wienern* bekannt zu machen suchen. Diese Zwecke habe ich meist alle zu meiner vollkommensten Zufriedenheit erreicht. ich sah und hörte viel und mit Nuzzen. ich lernte interessante Menschen kennen, und schätzen [...]. Mein Name war schon bekannter da als ich hoffen durfte [...]. Der Sinn für die Kunst ist noch immer in *Wien* derselbe, rege, warme, hellauflodernde wie ehemals. aber unter den Priestern der Kunst fand ich eine große Schlaffheit. Sie sind alle da so eingebürgert so bloß von ihrer Umgebung befangen, als wenn sie auf einer Insel in der Kunstwelt lebten.“

Dem erwähnten Sammeln von Erfahrungen dienten vor allem insgesamt 23 Musiktheaterbesuche: 13 im Kärntnertheater (1., 2., 3., 5., 6., 8., 19., 20., 26., 27., 28., 29., 30. April), sieben im Theater an der Wien (31. März, 9., 10., 20., 23., 24. April, 2. Mai) und drei im Theater in der Leopoldstadt (30. März, 21., 22. April)<sup>55</sup>, ergänzt durch neun Konzertbesuche (1., 4., 8., 9., 12., 13., 18. April, 2., 4. Mai), teilweise zwei an einem Tag. Weitere Musik-

54 Das Haus (ab 1821 Nr. 1018, heute Nr. 47) ging mit dem Tod von Regierungsrat Philipp von Mannagetta und Lerchenau im Jahr 1791 in den Besitz von dessen elf Kindern (Daniel, Maria Anna, Joseph, Cäcilie, Anton, Maria Antonie, Barbara, Ferdinand, Karoline, Philippine und Johann) und seiner Enkelin Maria Anna von Stuppen über; vgl. Harrer (wie Anm. 6), Bd. 5/II, S. 461. Ob es sich bei der erwähnten Baronin um eine Tochter oder Schwiegertochter des Vorbesitzers handelte, konnte bislang nicht ermittelt werden.

55 Daneben standen auch Sprechtheater-Aufführungen im Burgtheater (4. und 21. April) sowie im Theater an der Wien (7. April) auf dem Programm.

darbietungen erlebte Weber bei Privateinladungen. Dabei konnte er nicht nur seine Repertoirekenntnis erweitern, sondern sich zugleich einen Überblick über das in Wien tätige Personal verschaffen, um Engagementsverhandlungen anzuknüpfen. Obgleich sich die Suche nach fähigen Künstlern, die bereit waren von Wien nach Prag zu wechseln, schwierig gestaltete, bewies Weber bei seiner Auswahl eine gute Hand: Zu den ans Ständetheater verpflichteten Musikern gehörten u. a. der Konzertmeister Franz Clement, der Tenor Otto Mohrhardt und der Bass Josef Wolfgang Kainz<sup>56</sup>.

Zu den wichtigsten neu geknüpften Kontakten gehörte jener zum Besitzer und Leiter des Theaters an der Wien Graf Pálffy, der sich für Webers Opern *Silvana* und *Abu Hassan* interessierte und Letztere zur Aufführung annahm. Im Tagebuch hielt Weber am 10. April fest: „ich musste ihm versprechen alles was ich neues schreibe ihm zuerst zu senden“ (A062354). Auch die 1813 aufgenommene Verbindung mit dem kunstsinnigen Grafen Moritz von Dietrichstein und dem Komponisten und Musikschriftsteller Ignaz Franz von Mosel sollte sich in der Zukunft bewähren. Mit den ‚schlaffen Kunstpriestern‘ dürfte Weber möglicherweise die älteren Kapellmeister Antonio Salieri, Adalbert Gyrowetz, Michael Umlauf und Joseph Weigl gemeint haben. Besonders über Weigl, seine Kompositionen und seine Dienstführung, äußerte sich Weber mehrfach äußerst negativ<sup>57</sup>, während er Salieri offenbar ambivalent bewertete<sup>58</sup>.

Einem breiteren Publikum stellte sich Weber in seinem Konzert am 25. April im kleinen Redoutensaal der Hofburg vor; der Berichtersteller der *Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung* (A030434) betonte, die „hiesigen Musikliebhaber und Kenner“ hätten „diesen, im nördlichen Deutschland bereits länger her[sic] geschätzten ausgezeichneten Tonsetzer beinahe nur

56 Vgl. dazu die Angaben im Themenkommentar: Frank Ziegler, *Der Aufbau des deutschsprachigen Musiktheater-Ensembles am Prager Ständetheater* (A090005).

57 Vgl. die Briefe von C. M. v. Weber an J. Gänsbacher vom 20. März 1812 (A040502) und 20. Januar 1816 (A040873), an Graf v. Brühl am 30. Dezember 1815 (A040836), an C. von Weber am 22.-24. Juli 1821 (A041757) und am 20. Februar 1822 (A041911), sowie an J. L. Casper am 1. August 1821 (A041763).

58 Vgl. dazu die negative Äußerung im Brief an G. Weber vom 11. März 1814 (A040682) und die eher positiven Erwähnungen in den Briefen an v. Mosel vom 27. Februar 1817 (A041067) und an Caroline Brandt vom 30. August 1817 (A041304).

dem Namen nach“ gekannt, und auch der Korrespondent der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (A030008) unterstrich, dass Webers Kompositionen in Wien „größtenteils noch unbekannt“ seien. Nun präsentierte Weber sich sowohl als Komponist (mit der Ouvertüre zum *Beherrscher der Geister*, dem zweiten Klavierkonzert Es-Dur sowie zwei Sätzen des ersten Klarinettenkonzerts f-Moll) als auch als Klaviervirtuose, allerdings bemerkte er im Tagebuch, er habe „nicht sehr gut“ gespielt (A062369). Die Artikel der beiden genannten Zeitungen bestätigen Webers Selbsteinschätzung; sie verhehlen eine gewisse Enttäuschung über Webers Klavierspiel nicht. Das mag allerdings nicht allein dem Umstand geschuldet sein, dass Weber am Konzertabend nicht in der allerbesten Form war, die Kritik der Rezensenten könnte auch auf unterschiedliche stilistische Positionen hindeuten. Weber äußerte sich über die „Wiener SpielArt“ mehrfach sehr ablehnend<sup>59</sup>. Als er 1813 im privaten Rahmen mehrere der ersten Pianisten Wiens hörte, darunter Moscheles und Hummel, beurteilte er das Spiel des ersteren als „schön, aber glatt“ (A062358), das des letzteren als „trocken aber korrekt“ (A032360). Die vordergründig technische Brillanz, das Perlende, die scheinbar mühelose Geläufigkeit ihres Vortrags empfand Weber als ästhetische Einschränkung; sein Spiel lebte von dramatischen und dynamischen Kontrasten und von Gesanglichkeit. Doch ebenso wie Weber die Wiener Schule kritisierte, mögen die Wiener Rezensenten wiederum sein Spiel im Vergleich mit dem ihnen Vertrauten als enttäuschend empfunden haben. Es fällt jedenfalls auf, dass Weber als Pianist nur in Wien – 1813 wie auch später 1822 – auf Kritik stieß, während er überall sonst meist gefeiert wurde<sup>60</sup>.

Anders als die Wiener Schule des Klavierspiels erschien Weber der Wiener Klavierbau als maßstabsetzend; er bevorzugte Zeit seines Lebens Wiener Klaviere, besonders jene von Joseph Brodmann und Andreas Streicher, deren Werkstätten er 1813 mehrfach besuchte<sup>61</sup>. Ab 1813 vermittelte er mehrere Hammerklaviere, besonders von Brodmann, an Prager Musikliebhaber und

59 Vgl. u. a. den Brief an Gottfried Weber vom 24. April 1816 (A040898) inklusive Kommentar.

60 Vgl. Frank Ziegler, *Carl Maria von Weber als Klaviervirtuose*, in: *Weber-Studien*, Bd. 9, S. 23ff., speziell S. 30–34.

61 Vgl. die Eintragungen im Tagebuch 1813: 3. April (A062347), 7. April (A062351), 9. April (A062353), 2. Mai (A062376) und 3. Mai (A062377).

bezog für seine Vermittlung auch eine Provision. Noch zu Beginn seiner Dresdner Zeit, im Februar 1817, schrieb Weber an seine Verlobte und spätere Ehefrau Caroline Brandt, er wolle sich Klaviere „von Wien kommen lassen, und einen kleinen Handel damit etabliren“<sup>62</sup>.



Theater an der Wien, Ansicht von 1815 (Jakob Alt)

Erst nach Webers Rückreise von Wien nach Prag 1813 erlebte der *Abu Hassan* am Theater an der Wien seine Premiere: am 28. Mai. Trotz ansprechender Besetzung mit Wilhelm Ehlers in der Titelpartie, Catinka Buchwieser als Fatime und Friedrich Sebastian Mayer als Omar und ungeachtet überwiegend positiver Presseberichte<sup>63</sup> erzielte der Einakter kaum mehr als einen Achtungs-

62 A041025. Die letzten diesbezüglichen Verhandlungen mit Brodmann sind im Tagebuch 1821 festgehalten: 16. Januar (A061535), 12. März (A061590) und 8. April (A061617).

63 *Wiener Theater-Zeitung* (A030820), *Der Sammler* (A030901), *Wiener Allgemeine musikalische Zeitung* (A030913), *Thalia* (A032631), *Morgenblatt für gebildete Stände* (A030779), *AmZ* (A030912) und *Dramaturgischer Beobachter* (A032067).

erfolg und wurde nach der vierten Vorstellung abgesetzt<sup>64</sup>. Immerhin kam der Rezensent der *Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung* (A030913) zu dem Urteil, das Publikum könne sich „einen ungetrübten Kunstgenuß“ von Webers „kommenden größern Opern mit Wahrscheinlichkeit versprechen“.

Darauf musste Wien freilich mehr als acht Jahre warten; in der Zwischenzeit beobachtete Weber das Musikleben der Kaiserstadt aus der Ferne und mit zunehmender Skepsis. Die stetig zunehmende Begeisterung des Wiener Publikums für die italienische Oper, speziell ab 1816 für die Werke von Rossini<sup>65</sup>, nährten Webers Einschätzung, dass aus der Musikmetropole kaum wesentliche Impulse für die weitere Entwicklung der deutschen Oper zu erwarten wären. Um so begeisterter reagierte er, als er erfuhr, dass Kaiser Franz I. im Februar 1821 dem Grafen Dietrichstein und Ignaz Franz von Mosel ab Ostern d. J. in der Nachfolge von Claudius Ritter von Fuljod die Direktion beider Hoftheater übertragen hatte<sup>66</sup>. Am 28. März schrieb Weber voller Euphorie an seinen Freund Gänsbacher: „nun wird doch endlich diese Kaiserstadt auch wieder vaterländischem Talent nicht ganz verschlossen sein, und das wahrhaft Gute vorgezogen werden, nicht immer alles Roßnirt sein. ich hoffe überhaupt daß dieser nicht lange mehr Epoche machen wird. Er schlägt sich selbst tod“ (A041733). Doch lange hielt die Freude nicht an; ein Brief von Johann Christoph Grünbaum vom Juli 1821 mit Berichten aus Wien veranlasste Weber zu dem Stoßseufzer: „da wird auch wieder [die] deutsche Kunst zu Grabe getragen. das kommt aber von der Faulheit der Deutschen, sie haben ja gar nichts gethan in Wien“ (A041757). Und wenig später, im August, schrieb er nach Berlin: „die herrliche Stadt [Wien], mit solchen Kunstkräften, regem Gefühle, und kindlichem Sinn begabt, hat Theaterverwaltungen die in musikalischer Hinsicht in dem übelsten Rufe von der Welt stehen“ (A041763). Auch wenn Weber in beiden Briefen wohl weniger die administrative Leitung

64 Vorstellungen am 28. Mai, 1. und 2. Juni sowie 31. August laut dem handschriftlichen Theaterjournal in *A-Wst*, Ib 84958.

65 Vgl. dazu ausführlich Michael Jahn, *Rossinis Opern in Wien von 1816 bis 1822*, in: Ders., *Di tanti palpiti ... Italiener in Wien* (Schriften zur Wiener Operngeschichte, Bd. 3 = Veröffentlichungen des RISM-Österreich, Serie B, Bd. 4), Wien 2006, S. 61–116.

66 Beider direkter Vorgesetzter als Oberster Direktor der k. k. Hoftheater war der Oberstkämmerer Rudolf von Wrbná; vgl. *Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielfreunde auf das Jahr 1822*, hg. von J. W. Lembert, Wien [1821], S. 466.

als den Operndirektor und Kapellmeister Weigl meinte, blieb die Situation in Wien instabil: Bereits im Sommer meldete man von dort an die Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung*: „Dem Gerüchte zufolge soll neuerdings eine Verpachtung des Kärnthnertheaters im Werke seyn“<sup>67</sup>. Man nennt den bisherigen Unternehmer von San Carlo in Neapel, Conte [sic] Barbaja und Hr. Balletmeister Duport als Hauptinteressenten.“<sup>68</sup> Die Hofopernpacht wurde Domenico Barbaja ab dem 1. Dezember 1821 übertragen, während sich Dietrichstein und Mosel nachfolgend mit der Direktion des Burgtheaters begnügen mussten, das dem Sprechtheater vorbehalten blieb.

In dem kurzen Zeitfenster, in dem Weber die Direktoren Dietrichstein und Mosel als verlässliche Sekundanten im ästhetischen Wettstreit für die deutsche Oper an seiner Seite wusste, wollte er auch seine neueste Oper, den *Freischütz*, in der Hofoper auf die Bühne bringen lassen, allerdings gestaltete sich die Ausgangssituation schwierig: Weber hatte 1813 dem Grafen Pálffy, dem Eigentümer des Theaters an der Wien, mündlich das Erstaufführungsrecht für seine neuen Bühnenwerke zugesichert. Vermutlich in dessen Auftrag hatte Ferdinand von Biedenfeld im Dezember 1820 bei Weber angefragt, der diesem am 23. Januar 1821 das *Freischütz*-Libretto und einen Honorarvorschlag zusandte<sup>69</sup>, obgleich bereits im Juli 1817 auch Joseph Schreyvogel und Georg Friedrich Treitschke im Auftrag der Hofoper Interesse bekundet hatten<sup>70</sup>. Von seiten des Theaters an der Wien blieb die Reaktion allerdings unentschieden. An Johann Ludwig Casper schrieb Weber: „dann fanden sich allerley Anstände, und ich ließ die Sache einschlafen“ (A041763). Gegenüber dem Librettisten Friedrich Kind bekannte Weber Ende Mai: „Das Hoftheater wäre mir freilich das liebste. aber kann man ohne eigentliche Ursache nun sich von dem Wiedner Theater zurückziehen?“ (A041743) Nachdem sich Mosel für die Hofoper stark machte und das Ehepaar Grünbaum als Fürspre-

67 Bereits im Frühjahr 1820 hatte der Kaiser eine Verpachtung des Kärntnertheaters favorisiert, so dass nur das Burgtheater unter direkter höfischer Verwaltung verbleiben sollte; vgl. den Brief von I. F. Castelli an K. T. Winkler vom 12. Mai 1820 (A047803).

68 *AmZ*, Jg. 23, Nr. 39 (26. September 1821), Sp. 668; Wien-Bericht vom Juli/August 1821.

69 Vgl. die Tagebucheinträge vom 26. Dezember 1820 (A061505) und 23. Januar 1821 (A061542).

70 A041227. Allerdings signalisierte I. F. von Mosel im Juli 1818 wenig Erfolgsaussichten für den *Freischütz* in der Wiener Hofoper (A041387).

cher einschaltete<sup>71</sup>, ließ Weber seine Bedenken fallen und bekannte im Brief an Mosel vom 8. August, dass er „das Kärnthnerthor vorziehe, vor allem jetzt, wo ich treue, ächt kunstliebende Gemüther zum Heile der Kunst wachen sehe“ (A041767). Die Wiener Erstaufführung des *Freischütz* fand daher am 3. November 1821 in der Hofoper statt und wurde ungeachtet der Entstellungen durch die Zensur<sup>72</sup> und der teils mangelhaften musikalischen Ausführung<sup>73</sup> auch hier zu einem Sensationserfolg. Den konnten Dietrichstein und Mosel allerdings nur kurz genießen, denn nur die ersten neun Vorstellungen im November fanden unter ihrer Direktion statt; der finanzielle wie künstlerische Erfolg fiel dem neuen Pächter Barbaja quasi in den Schoß, und der erfahrene Impresario war Geschäftsmann genug, Weber bereits nach der dritten Vorstellung vom 6. November, unmittelbar nach Unterzeichnung des Pachtvertrags am selben Tag, einen eigenen Kompositionsauftrag zu erteilen. Weber erhielt dessen Schreiben am 11. November<sup>74</sup>, und selbst die Öffentlichkeit wurde noch im November darüber in Kenntnis gesetzt<sup>75</sup>.

Mit diesem Opernauftrag, dessen Resultat die 1823 uraufgeführte *Eury-anthe* war, stehen die letzten beiden Aufenthalte Webers in Wien in Verbindung: der erste vom 17. Februar bis 21. März 1822 diente vor allem einem Einblick in die Produktionsbedingungen und dem Kennenlernen des Perso-

71 Vgl. den Brief von Griesinger an Böttiger vom 8. August 1821 (A047308) und von Weber an C. von Weber vom 6. bis 8. August 1821 (A041766).

72 Vgl. Webers Reaktionen gegenüber F. Kind am 15. Oktober 1821 (A041791) und gegenüber H. Lichtenstein am 18. Oktober 1821 (A041795), jene von F. Kind gegenüber F. Rochlitz am 23. Oktober 1821 (A041694) sowie I. F. Castellis Bericht an F. Kind am 13. November 1821 (A041679).

73 Vgl. Webers Urteil gegenüber C. v. Weber am 20. Februar 1821 (A041911) sowie I. F. Castellis Bemerkung gegenüber K. T. Winkler am 27. Februar 1821 (A041847): „Weber [...] hat die hiesige Aufführung seines Freyschützen weit unter seiner Erwartung gefunden“.

74 Vgl. die Erwähnung des Auftrags u. a. gegenüber G. F. Treitschke am 13. November 1821 (A041808), gegenüber I. F. von Mosel am 13. November 1821 (A041809), gegenüber A. M. Schlesinger am 29. November 1821 (A041815), gegenüber H. Lichtenstein am 3. Dezember 1821 (A041818) und C. von Brühl am 3. Dezember 1821 (A041819).

75 *Wiener allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* (A032064); gleichzeitig erhielt u. a. Franz Schubert einen Opernauftrag, sein *Fierrabras* kam aber nicht zur Aufführung.

nals<sup>76</sup>, das für die Oper zur Verfügung stand, der zweite vom 21. September bis 5. November 1823 der eigentlichen Einstudierung und den ersten Aufführungen unter Leitung des Komponisten<sup>77</sup>. Der *Freischütz* hatte Weber unglaubliche Popularität gesichert, so dass er in Wien nicht mehr (wie 1813) als quasi ‚unbeschriebenes Blatt‘ galt, sondern als einer der herausragenden deutschen Opernkomponisten, wenn nicht gar der führende. Das erklärt die Vielzahl von Zeugnissen, die diese beiden Wien-Besuche illustrieren, seien es Briefe, persönliche Erinnerungen<sup>78</sup> oder Pressemeldungen. Weber fasste das 1822 kurz nach seiner Ankunft im Brief an seine Frau in die Worte: „Das ist doch ein wahrhaft grandioses Treiben, in einer so großen Stadt. Man empfängt mich überall wie ein Wunderthier, und als den Gott des Tages“ (A041911). Am Abend der ersten Wiener *Freischütz*-Aufführung unter seiner Leitung am 7. März beschlich ihn auch Sorge, wie er im Tagebuch festhielt: „Mehr Enthusiasmus kann es nicht geben, und ich zittre vor der Zukunft da es kaum möglich ist höher zu steigen“ (A061955); Weber befand sich im Zenit seines Erfolgs. Barbaja hatte mit sicherem Instinkt einen wirklichen Coup gelandet. Er war per Pachtvertrag zur Pflege der deutschen Oper verpflichtet, italienischsprachige Aufführungen wurden separat subventioniert<sup>79</sup>. Nun bescherte er der Stadt sozusagen ein musiktheatralisches Gipfeltreffen, denn unmittelbar nach Webers Abreise traf (am 22. oder 23. März 1822<sup>80</sup>) Gioachino Rossini mit der von Barbaja engagierten italienischen Operntruppe in Wien

76 Vgl. u. a. Webers Urlaubsantrag an H. H. von Könneritz vom 23. Januar 1822 (A041893) sowie seinen Brief an A. M. Schlesinger vom 10. Januar 1822 (A041883).

77 1822 wohnte Weber durchgehend im Haus „Zum grünen Anker“ in der Grünangergasse Nr. 838 (heute Nr. 10) beim Schauspieler Carl Schwarz, in dessen Wohnung im ersten Stock die Hoftheater-Administration zwei Zimmer für ihn gemietet hatte. 1823 stieg er zunächst bis 26. September im Gasthof „Zur ungarischen Krone“ in der Himmelfortgasse Nr. 961 (heute Nr. 14) ab, danach im Haus „Zum fliegenden Rössel“ Nr. 1038 an der Ecke Kärntnerstraße / Sattlergasse (heute Teil des Grundstücks Kärntnerstraße Nr. 38). In diesem Haus befanden sich auch der Probensaal des Kärntnertheaters sowie die Dienstwohnung des Administrators Louis Dupont.

78 Vgl. dazu Frank Ziegler, „[...] wahr und genau aufgezeichnet“ – *Webers Wien-Besuche 1822/23 und die Rezeption seiner Bühnenwerke in der Kaiserstadt 1821–1829 im Spiegel zeitgenössischer Erinnerungen*, in: *Weber-Studien*, Bd. 8, S. 433–527.

79 Vgl. Jahn, *Hofoper* (wie Anm. 25), S. 21.

80 Vgl. Ziegler, *Erinnerungen* (wie Anm. 78), S. 464.

ein<sup>81</sup>. Das Kräftemessen zwischen den beiden Komponisten als Protagonisten der deutschen bzw. italienischen Oper prägte die Jahre 1822 und 1823 an



Domenico Barbaja  
Gemälde von Unbekannt (um 1825)  
Mailand, Museo Teatrale alla Scala

der Wiener Hofoper<sup>82</sup>; und wie bekannt verließ – zumindest in den Augen des breiten Publikums – Rossini, der 1823 nicht einmal persönlich anwesend war, den Schauplatz als Sieger. Ein Wiener Witzbold kleidete dies (in Anspielung auf Webers Motto „Wie Gott will“) in die Worte, „Weber schreibe Oper wie Gott will, Rossini hingegen wi[e]’s *Publicum* will“<sup>83</sup>.

Trotz des Enthusiasmus vonseiten der Presse und des Publikums scheint Webers Eindruck von Wien 1822 ambivalenter als bei den vorangegangenen Aufenthalten. Im Brief an Carl

August Böttiger vom 27. Februar (A041916) klagt er über die „Zeitfressende Kaiserstadt“ und meint damit vor allem die vielfältigen gesellschaftlichen Verpflichtungen. An seine Frau schrieb er am 6. März scherzend, er habe „immer einen *General*Stab von den 1<sup>er</sup> Künstlern“ um sich (A041920), und der gleichzeitige Wien-Besuch des sächsischen Prinzen Friedrich bescherte Weber zusätzlich mehrere Visiten in der Hofburg (22. Februar, 6. und 19. März), wo er sich natürlich (zumindest beim erstmalig) auch als Pianist präsentieren musste. Zudem überforderten Weber die Dimensionen der ungewohnt großen Metropole: „die Entfernungen sind so groß, daß selbst gefahren, doch große Zeit darüber hingeht“, schrieb er am 27. Februar an seine Frau (A041915). Das hatte freilich auch mit seinem Gesundheitszustand zu tun, denn zwei Krankheitsschübe (28. Februar bis 2. März und 10. bis 17. März) überschatteten diese viereinhalb Wochen in Wien, kein Wunder also, dass Weber im Oktober 1823 beim letzten Besuch feststellte: „Schon ein paarmal ist es mir aufgefallen, daß mir jezt die Entfernungen in *Wien* nicht so groß vorkommen [...]. es mag [...] daher kommen, daß ich dießmal gesund bin, und also nicht so leicht ermatte.“<sup>84</sup>

Andererseits faszinierte Weber der Sinn der Wiener für die Musik; am 16. März heißt es im Brief an Caroline von Weber: „Uebrigens ist es enorm, was in Wien für Summen Geldes in Umlauf sind, und was das Publikum herbeiträgt wenn ihm nur einigermaßen etwas anziehendes geboten wird“ (A041925). Allerdings relativiert sich dieser Satz mit Blick auf Webers Konzert am 19. März: „Beifall groß. Einnahme klein“ heißt es dazu lapidar im Tagebuch (A061967).

Die größte Enttäuschung betrifft das Gesangspersonal in Wien: Von seinem Dresdner Intendanten aufgefordert, Möglichkeiten für neue Sängereingagements auszuloten, musste Weber ihm am 27. Februar mitteilen: „Das Ganze ist weit unter dem was ich früher in der Kaiserstadt zu finden gewohnt war.“ Freilich lautet der Nachsatz: „es sind viele recht brave Talente zerstreut, die weder zweckmäßig benutzt noch erkannt werden“ (A041971)<sup>85</sup>. Spiegelt

84 Brief vom 1.[–2.] Oktober 1823 an Caroline von Weber (A042145).

85 Auch andernorts finden sich positive Bewertungen, etwa über Franz Jäger und Joseph Spitzeder im Tagebuch am 18. Februar 1822 (A061938), zu Franz Anton Forti und Amalie Schütz im Tagebuch am 26. Februar 1822 (A061946), zu Forti auch im Brief an C. v. Weber am 20. Februar 1822 (A041911), aber auch negative, beispielsweise über Josephine

81 Die zeitgleich an beide Komponisten ausgesprochene Einladung nach Wien war dem Wiener *Sammler* sogar eine Meldung wert: A030486.

82 Die italienischen stagiones in Wien dauerten vom 13. April bis 24. Juli 1822 sowie 13. März bis 28. September 1823, abwechselnd mit deutschsprachigen Operaufführungen; vgl. Jahn, *Hofoper* (wie Anm. 25), S. 590–602. Vgl. dazu auch Joachim Veit, *Weber in Wien 1822/23 und das Verhältnis von deutschem und italienischem Ensemble der Hofoper*, in: *Rossini in Wien. Tagungsband zur Internationalen Konferenz (Wien, 24.–26. März 2022)*, hg. von Reto Müller (Schriftenreihe der Deutschen Rossini Gesellschaft e. V., Bd. 12), Leipzig 2024, S. 420–449.

83 Vgl. Frank Ziegler, *Weber „gesalbt“ – Miscellen zur Euryanthe-Uraufführung sowie zur Wiener Ludlamsböhle*, in: *Weberiana*, Heft 25 (2015), S. 57. Vgl. zu ähnlichen Überlieferungen des Bonmots auch *Abend-Zeitung*, Jg. 7, Nr. 290 (4. Dezember 1823), S. 1159 sowie Ziegler, *Erinnerungen* (wie Anm. 78), S. 501.

sich in dieser Äußerung eine Verklärung der Vergangenheit oder basiert sie auf unvoreingenommener Einschätzung? Immerhin hatte Weber ausreichend Gelegenheit, die Verhältnisse zu studieren: bei mindestens zehn Theaterbesuchen, vorwiegend in der Hofoper (17., 18., 19., 24., 25., 26. [evtl. auch 27.] Febr., 3., 5., 6. März), aber auch im Theater an der Wien (8. März), ergänzt durch vier Konzertbesuche (21., 23., 24. Februar, 3. März). Dabei stellte er zwei Wiener Publikumslieblingen denkbar schlechte Zeugnisse aus: Er zeigte sich von Caroline Unger enttäuscht (sie singe „recht brav. aber für das Theater artikuliert sie nicht genug“, A061947) und charakterisierte Betty Vio (bezogen auf ihre Darstellung des Hannchen in der Oper *Joconde*) als „sehr mittelmäßig“ (A041920). Die Sorge um eine angemessene Besetzung der *Euryanthe* mag die Einschätzung getrübt haben; immerhin fand Weber den Star der Dresdner Bühne für die kommenden Jahre gerade hier: Wilhelmine Schröder. Ihr attestierte er, nachdem er sie als Agathe erlebte hatte, „herrliche Stimme. zweckmäßiges Spiel. reine Intonation“, doch auch hier fand Weber das sprichwörtliche ‚Haar in der Suppe‘: „freylich zur Sängerin fehlt noch viel“ (A041911). Der Mutter Sophie Schröder gegenüber strich er sogar die Leistungen einer Dresdner Agathe-Interpretin, Charlotte Veltheim, derart heraus, dass diese darüber ernsthaft verstimmt reagierte<sup>86</sup>.

Die Besetzungs-Sorgen blieben bestehen<sup>87</sup>, und so diagnostizierte Weber für die Uraufführung der *Euryanthe* „unmäßige Erwartungen, und geringe Mittel“ (A042135)<sup>88</sup>. Abgesehen davon liefen die administrativen Vorbereitungen für die *Euryanthe* allerdings klaglos: Das umgehend bei der Zensur eingereichte Libretto<sup>89</sup> passierte diese – anders als das zum *Freischütz* – „ohne Fröhlich (18. Februar 1822, A061938) und Franz Rosner (Brief am 20. Februar 1822, A041911). Andererseits heißt es im Brief vom 11.[-13.] März, Therese Grünbaum sei „die einzige hier die singen kann“ (A041923).

86 Vgl. Ziegler, *Erinnerungen* (wie Anm. 78), S. 472.

87 Möglicherweise sah Weber nicht nur die Sänger-Besetzung kritisch, sondern hatte auch Vorbehalte gegen das Wiener Opernorchester; im Brief an den Berliner Intendanten Grafen Brühl vom 28. Januar 1824 urteilte er, das Wiener Orchester sei „keineswegs an Güte dem Berliner gleich“ (A042262), allerdings könnte diese Bemerkung auch dem Adressaten geschuldet sein.

88 Die Aussage vom 15. September 1823 basiert auf den Erfahrungen von 1822.

89 Abgesehen von einer entsprechenden Bemerkung im Brief vom 25.[-27.] Februar 1822 (A041915) und einer Bestätigung durch I. F. Castelli gegenüber K. T. Winkler am

die geringste Änderung“ (A041920)<sup>90</sup>. Und noch im März konnte Weber mit dem Verlag Steiner die Drucklegung des Klavierauszugs aushandeln<sup>91</sup>. Ob darüber hinaus auch Verhandlungen über eine längerfristige Anstellung Webers geführt wurden, bleibt fraglich. Angedeutet hatte das die Wiener *Theaterzeitung* bereits im November 1821 in Zusammenhang mit der Erteilung des Opernauftrags; sie meldete, Weber hätte „einen glänzenden Engagements-Antrag von der neuen Administration [also von Barbaja] erhalten“<sup>92</sup>. Webers Originalzeugnisse enthalten dazu keinen eindeutigen Beleg, nur einmal scherzte er im Brief an seine Frau bezüglich in Dresden gewünschter Personalverhandlungen: „ich soll Leute nach *Dr:[esden]* engagiren? Wenn sie mich nur nicht nach *W:[ien]* engagiren“ (A041919). Auch wenn Weber sicherlich keine Ambitionen hatte, seine Dresdner Anstellung zugunsten einer in Wien aufzugeben, mag er das Thema doch zumindest überdacht haben. In einem Brief an den befreundeten Hinrich Lichtenstein vom Dezember 1822 kam er beim Vergleich der Möglichkeiten in Dresden mit jenen in Berlin und Wien zu dem Urteil: „In Berlin, selbst in Wien, würde ich gewiß das doppelte arbeiten wie hier [in Dresden], und zwar mit der größten Leichtigkeit, weil freudiger Trieb und Anregung da nicht fehlen“ (A041995). Mit der mehrfach beklagten geistigen Enge in Dresden kontrastierten die vielfältigen künstlerischen Anregungen in der preußischen und der österreichischen Hauptstadt. Aber so anregend die kreative Atmosphäre in Wien auch gewesen sein mag: In den viereinhalb Wochen in Wien 1822 entstand keine neue Komposition, nur die Umtextierung einer älteren Komposition als *Schlummerlied*<sup>93</sup> und ein

27. Februar 1822 (A041847) existiert dazu kein Beleg im Tagebuch. Das Buch selbst (*D-B, Weberiana* Cl. II A g 3) enthält einen Zensurvermerk vom 28. Februar 1822.

90 Da der ursprünglich zensurierte Text nicht der letztendlich komponierten Werkform entsprach, übersandte Weber am 19. August 1823 ein neues Manuskript (*A-Wn*, Mus. Hs. 32.304) nach Wien, das von der Zensur am 29. August 1823 bestätigt wurde.

91 Der Vertrag (A100229) ist mit 20. März 1822 datiert, laut Brief vom 15./16. März 1822 an C. v. Weber (A041925) war der Abschluss allerdings schon am 15. März ausgehandelt. Das Tagebuch bestätigt keines der Daten, dort sind Treffen mit Steiner nur am 26. Februar (A061946) und 7. März 1822 (A061955) festgehalten.

92 *Wiener allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens*, Jg. 14, Nr. 143 (29. November 1821), S. 572 (A032064).

93 Zu den Hypothesen bezüglich der Entstehung des Werks vgl. Frank Ziegler, *Wann entstand Webers Schlummerlied?* (A050254).

kurzer Einschub in eine *Silvana*-Nummer zur Ergänzung des unvollständigen Aufführungsmaterials für das Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde am 3. März<sup>94</sup>.

Als Weber im September 1823 letztmalig nach Wien kam, konnte er sich erstmals persönlich ein Bild von der Faszination der dortigen italienischen Oper, vor allem der italienischen Gesangskunst in höchster Vollendung machen. Bezüglich der Konkurrenz zwischen deutsch- und italienischsprachiger Oper hatte Weber 1821, als er von der beabsichtigten Verpachtung der Hofoper erfuhr, noch am 24. August an Ignaz Franz von Mosel geschrieben: „meine letzte Hoffnung bleibt die Erfahrung, daß nie in Wien sich eine italienische Oper lange halten konnte, und Roßini *et Comp*: die thätigsten Selbstmörder sind“ (A041776). Doch je begeisterter die Berichte über die Leistungen des italienischen Personals aus Wien lauteten, desto mehr wuchsen die Befürchtungen. Im August 1822, nach Abschluss der ersten italienischen stagione, schrieb Weber an Mosel: „Mit wohlbegründeter Besorgniß blicke ich auf Wien, und meinen nächsten Aufenthalt allda. die Virtuosität der itali-schen Sänger muß die Lage der deutschen Oper sehr verschlimmert haben“ (A041953). Zudem wusste Weber in den Musikmetropolen des deutschen Nordens, Berlin und Leipzig, Publikum und Presse zu großen Teilen hinter sich, anders als in Wien. Im Brief an Mosel vom 26. Oktober 1821 bekannte er: „ich habe wohl Ursache ein bischen Angst zu haben. Ein von Roßini beraushtes Publikum – eine Art von OppositionsGeist zwischen südlichem und nördlichem Beyfall“ (A041800). Offenbar sah Weber signifikante Unterschiede in den Rezeptionsgewohnheiten zwischen Nord- und Mitteldeutschland auf der einen, dem Habsburgerreich auf der anderen Seite. Als Friedrich Rochlitz im Frühjahr 1822 nach Wien reiste, gab Weber ihm den Wunsch mit auf den Weg, er solle sich „aller kritischen Anfoderungen an die Wiener im Vergleich mit den Norddeutschen entschlagen, und sich an ihrem offen heiter empfangenden und dankbar ergreifenden kindlichen Gemüth erfreuen, und begnügen“ (A041942). Sah Weber (selbst Katholik) wirklich einen Widerspruch zwischen einem rational geprägten, besonnen abwägenden protestantischen Norden und einem unreflektiert-hedonistischen katholischen Süden? Der Berliner Intendant und Weber-Förderer Carl von Brühl betonte

94 Vgl. Ziegler, *Erinnerungen* (wie Anm. 78), S. 451f. sowie *Silvana* (WeV C.5) in: WeGA, Bd. III/3c, S. 678f.

jedenfalls: „den Süddeutschen ist nun einmal eine heitere melodiose Musik lieber als eine ernste oder schwer gearbeitete“<sup>95</sup>. Zumindest nahm Weber mit seiner Aussage im Brief an Rochlitz quasi die Bilanz der *Euryanthe* voraus: Begeisterte Stimmen aus Frankfurt, Dresden, Berlin (allerdings auch aus dem südlich-katholischen München) standen weitgehender Skepsis in Wien und Prag gegenüber<sup>96</sup>.

Weber nahm vom Ankunftsabend (21. September) bis zum Ende der italienischen stagione eine Woche später fünfmal die Gelegenheit wahr, sich selbst ein Urteil über die italienische Gesellschaft zu bilden (21., 22., 24., 26. und 28. September); vier der fünf gespielten Opern stammten von Rossini (*Barbiere di Siviglia*, *Semiramide*, *La Cenerentola*, *La Donna del lago*). Und nun musste auch Weber in den Jubelchor einstimmen: „Künstler wie die *Fodor* und *Lablache*, sind mir noch nicht vorgekommen. Hier ist die höchste reinste Vollendung, das herrlichste und grandioseste was die Natur an Stimme geben kann, und alles was nur als Künstler verlangt werden kann. ich war unendlich ergriffen.“<sup>97</sup> „Der Lärm war ungeheuer, aber verdient“<sup>98</sup>, „der Enthusiasmus der Wiener [ist] nicht nur begreiflich sondern billig“<sup>99</sup>. Freilich galt seine Begeisterung in erster Linie der Gesangskunst, nicht den Kompositionen; nach der *Semiramide* schrieb er: „von der Musik kann ich nichts weiter sagen als daß sie von *Rossini* ist, aber die Ausführung!!! Ja wenn so gesungen und gespielt wird, da muß alles wirken.“<sup>100</sup> Die Rahmenbedingungen belustigten Weber allerdings: „der rasende Aplaus des Publikums war wirklich Komödie in der Komödie. So oft ein Italiener den Fuß herausstreckte wurde er empfangen, und nach jedem Abgange 3-4 mal hervorgerufen.“<sup>101</sup> Insofern ist die Bemerkung

95 Brief an Ferdinand Mendheim vom 13. November 1823 (A042034).

96 Vgl. das Presseecho in: *Weber-Studien*, Bd. 10, S. 241ff.

97 An C. von Weber am 22. September 1823 (A042139); Urteil nach der Aufführung von D. Cimarosas *Il matrimonio segreto*.

98 An C. von Weber am 23./24. September 1823 (A042140); Urteil nach der Aufführung des *Barbiere di Siviglia*.

99 An H. H. von Könneritz am 14. Oktober 1823 (A042153); unmittelbar vor der zitierten Passage heißt es: „die italienischen Vorstellungen die ich sah, waren vortrefflich“.

100 Brief an C. von Weber vom 26. September 1823 (A042141).

101 An C. von Weber am 28./29. September 1823 (A042142); Urteil nach der Abschlussvorstellung mit *La donna del lago*.

Webers, wie sie Holtei überliefert, nachdem es „diese verfluchten Kerls schon so weit bringen, daß solches nichtswürdige Zeug [gemeint ist *Cenerentola*] mir zu gefallen anfängt“, sicherlich nicht ganz zutreffend, aber der in Holteis Erinnerungen (A031966) im selben Zusammenhang kolportierte Ausspruch des Komponisten, „Hat mich der Teufel geritten, daß ich mich in das Wespenest setzen müssen!“, widerspiegelt sicherlich zutreffend Webers Unwohlsein angesichts der Konkurrenzsituation, in der seine *Euryanthe* ihre Uraufführung erleben sollte. Drei unmittelbar nach der Abreise der Italiener gegebene Abende des deutschen Opernpersonals mit Rossini-Opern (2. Oktober *Tancred* Akt I, 10. Oktober *Maometto secondo*, 11. Oktober *Tancred* Akt II) ließen den Abstand um so deutlicher hervortreten, und so machte sich bei Weber wieder „Langeweile“ breit (A063836)<sup>102</sup>. Langeweile befahl allerdings nicht nur ihn; auch das Publikum blieb Anfang Oktober zunächst aus, so dass in einem Wiener Gesellschaftsblatt gescherzt wurde: „Im Kärntnertheater werden bey deutschen Opern *Militair Patrouillen* ausgesandt um den einsam zerstreuten Zuschauer[n] Sicherheit in dieser öden Halle zu verschaffen“<sup>103</sup>. Webers weitere Wiener Theaterbesuche verteilten sich in diesem Jahr auf die Hoftheater und die Vorstadtbühnen: die Hofoper im Kärntnertheater (12 Vorstellungen: 25. September, 3., 5., 9., 10., 11., 12., 19., 20., 22. und 31. Oktober, 3. November), das Burgtheater (8 Vorstellungen: 23. September, 8., 12., 15., 21., 26. und 31. Oktober, 3. November), das Theater an der Wien (7. und 24. Oktober), das Theater in der Leopoldstadt (27. September, 1., 4. und vermutlich auch 28. Oktober) sowie das Theater in der Josephstadt (30. September).

Die Begegnung mit den italienischen Virtuosen hätte eine Weichenstellung für Weber bedeuten können. Unmittelbar nach der Ankunft in Wien hatte Barbaja ihm einen weiteren Opernauftrag in Aussicht gestellt, nun in italienischer Sprache: Er bot Weber an, von Wien aus direkt „nach *Neapel* zu gehen,

102 Im Brief vom 10./[11.] Oktober 1823 (A042150) heißt es positiver, dass die Oper *Maometto secondo* „wie gewöhnlich viel Schönes und noch mehr schlechtes enthält“ und von F. A. Forti und Th. Grünbaum (beide auch Solisten in der *Euryanthe*) „recht brav gesungen wurde“.

103 Vgl. Ziegler, *Weber „gesalbt“* (wie Anm. 83), S. 53.

und eine Oper zu schreiben“<sup>104</sup>. Frühere Angebote aus Italien hatte Weber zurückgewiesen<sup>105</sup>, und auch hier sagte er zunächst ab, allerdings konnte er sich der Verlockung, für Joséphine Fodor zu komponieren, kaum entziehen und versprach dieser auf ihr Drängen „nach *Neapel* zu kommen und für sie zu schreiben“, was er freilich nur „bedingungsweise“ (also unter entsprechenden Bedingungen) tat (A042141). Gänzlich ausgeschlossen scheint ein solcher Vorsatz nicht, hatte Weber doch Erfahrungen mit der Vertonung italienischer Texte, hatte mehrere italienische Konzertarien, Duette und Canzonetten und 1817 auch eine italienische Festkantate komponiert. Zudem suchte er neue Herausforderungen: Nach dem *Freischütz* als Dialogoper in Singspieltradition wollte Weber nicht an diesem Erfolgsmodell festhalten, sondern wählte für jede seiner folgenden Opern eine andere Gattung, hatte nach der durchkomponierten *Euryanthe* neben dem *Oberon* in der Tradition des englischen musical drama auch Verhandlungen bezüglich einer französischen Oper angeknüpft. Eine italienische Oper wäre der logische nächste Schritt gewesen, doch dazu sollte es nicht mehr kommen.

Der Ertrag des Wien-Besuchs 1823 konnte sich sehen lassen, sowohl finanziell<sup>106</sup> als auch künstlerisch, denn in die Monate September und Oktober fielen, parallel zu den Proben (laut Tagebuch ab 4. Oktober; A063830), die letzten Arbeiten an der *Euryanthe*; hier entstanden sowohl die Ouvertüre<sup>107</sup>, zu der Weber in Dresden lediglich die ersten Entwürfe festgehalten hatte (A063797), sowie der Klavierauszug der Akte II und III inklusive der Ouver-

104 Brief an C. v. Weber 22. September 1823 (A042139); vgl. auch den Brief an H. H. v. Könnertitz am 14. Oktober 1823 (A042153).

105 Zu Morlacchis Vermittlung von Scrittura-Angeboten aus Mailand und Venedig vgl. Webers Tagebucheintrag vom 24. Juli 1818 (A060570), seinen Brief an F. Rochlitz vom 14. August 1818 (A041442) sowie das Schreiben an F. Morlacchi vom 26. Juli 1818 (A041436).

106 Für die *Euryanthe* erhielt Weber von der Hofoper-Administration am 31. Oktober 240 Dukaten (1350 Gulden) Honorar und 60 Dukaten (270 Gulden) Reisegeld (Quittung, A100037, Tagebuch 31. Oktober 1823 A063857), vom Verlag Steiner für den Klavierauszug in drei Raten 150 Dukaten (Tagebuch 31. Juli, A063765, 29. September, A063825 und 4. November 1823, A063861) und weitere 50 Dukaten für den Stimmen-Erstdruck der Ouvertüre (Tagebuch 29. November, A063825 und 4. November 1823, A063861).

107 Entwurf zwischen 6. und 15. Oktober, dann Instrumentierung vom 16. bis 19. Oktober; vgl. die Tagebuchnotizen A063832, A063839 bis A063845.

türe (den Akt I hatte Weber bereits am 9. September von Dresden aus nach Wien gesandt)<sup>108</sup>. In gesellschaftlicher Hinsicht standen Weber in der Stadt alle Türen offen: Er besuchte Beethoven<sup>109</sup>, erhielt die Gelegenheit zu einer Privataudienz bei Kaiser Franz I., der die Widmung des *Euryanthe*-Klavierauszugs annahm<sup>110</sup>, und war in Künstlerkreisen wie der Ludlamshöhle ein gern gesehener Gast<sup>111</sup>.

Auch die Uraufführung der *Euryanthe* am 25. Oktober deutete zunächst auf einen weiteren großen Erfolg hin: „Eine solche Wechselwirkung zwischen Publikum und der Sache, habe ich noch nie erlebt, sie spielten förmlich mit, jeder Takt wurde durch Thränen, Bravo gemurmelt und Klatschen begleitet. [...] Alles schwamm in Seligkeit, die Sänger Chöre, *Orchester* alles war Wonnetrunken, und erstikte mich fast mit Liebkosungen“, schrieb Weber am Morgen danach an seine Frau (A042157). Doch die Stimmung sollte bald umschlagen: Die Pressemeldungen wurden kritischer<sup>112</sup>, das Publikum blieb aus. Die *Euryanthe* erlebte 1823/24 ganze 12 Aufführungen; zum Vergleich: Der *Freischütz* kam 1821/22 an der Wiener Hofoper auf 44 Vorstellungen. Kein vollständiger Misserfolg also, aber sowohl für die Wiener Direktion als auch für den Komponisten eine herbe Enttäuschung; Amalie Beer spricht gar (nach entspre-

108 A063805 (Versand Akt I), Fortsetzung der Arbeiten ab 30. September: A063826 bis A0638830, Akt II vollendet am 7. Oktober: A063833, Akt III vollendet am 16. Oktober: A063842 (unterstützt durch J. Benedict: A042192), Ouvertüre vollendet am 23. Oktober 1823: A063849.

109 Vgl. Tagebuch am 5. Oktober 1823 (A063831) und Brief an C. v. Weber 5./6. Oktober 1823 (A042147).

110 Vgl. Tagebuch 1. November 1823 (A063858) und den Brief an C. v. Weber 29. Oktober und 1. November 1823 (A042159). Weber erhielt als Gegengabe eine goldene Dose mit einer Landschaftsdarstellung in Emaille im Wert von 360 fC. M.; vgl. die diesbezüglichen Beschlüsse von Johann Vesque von Püttlingen (Kanzleidirektor des Oberstkämmerer-Amts) vom 27. November und 18. Dezember 1823 (A047964 und A047603 sowie die vorausgehenden Dokumente A048184 und A047921).

111 Vgl. den Themenkommentar: Frank Ziegler, *Ludlamshöhle in Wien* (A090000) mit weiterführenden Literaturangaben.

112 Im Brief an Hinrich Lichtenstein vom 1. April 1824 äußerte sich Weber verärgert über das „wahrhaft niederträchtige Geschreibsel der Wiener Klatschblätter“ (A042281).

chenden Meldungen aus Wien) von einem „ungeheuren *Fiasco*“<sup>113</sup>. Besonders schmerzlich war für Weber der Umstand, dass Konradin Kreutzer, der die musikalische Leitung der Oper ab der vierten Aufführung (1. November 1823) übernommen hatte, gravierende Kürzungen (über 500 Takte) vornahm. Die *Allgemeine musikalische Zeitung* (A031849) schrieb dazu nach Webers Abreise aus Wien: „Der Meister hat uns wieder verlassen, und nun hat man’s auch gewagt, in seinen Eingeweiden zu wüthen; für die scenische Darstellung mag diess wohl erspriesslich seyn, aber das Werk hat dabey manche edle Theile eingebüsst, und ist gewissermaassen verstümmelt worden.“ Am 12. Februar 1824 erhielt Weber aus Wien ein Exemplar des Klavierauszugs aus Wien zugeschickt, in das die Kreutzer’schen Striche eingetragen waren. Weber kommentierte im Tagebuch, es handle sich um die Fassung der Oper, „wie sie in Wien zerfezt worden ist“ (A064842), und notierte auf dem Titelblatt des Auszugs mit bitterer Ironie: „treue Darstellung der vortrefflichen Wiener Beschneidung, durch die Einsicht des H. Kapellmster Conradin Kreutzer“<sup>114</sup>.

Die Enttäuschung über den ausbleibenden Erfolg (gekoppelt mit der dienstlichen Überlastung durch die lange Abwesenheit des Kapellmeisterkollegen F. Morlacchi sowie Krankheit und Tod des Kirchen-Compositours F. A. Schubert) stürzte Weber in eine veritable Schaffenskrise. Als Julius Benedict seinen Lehrer drei Wochen nach dessen Abreise aus Wien Ende November in Dresden wiedertraf, schien dieser ihm um zehn Jahre gealtert und seiner Kreativität beraubt<sup>115</sup>. Tatsächlich blieb der kompositorische Ertrag des folgenden Jahres 1824 auf eine kleine Romanze beschränkt; erst die parallelen Arbeiten am *Oberon* und an der Bearbeitung der Schottischen Lieder ab Januar 1825 ließen die schöpferischen Kräfte zurückkehren. Dass sich Benedict dann ausgerechnet entschloss, seine Zukunft in Wien zu suchen, dürfte Weber geschmerzt haben; trotzdem ebnete er dem Schüler mit Empfehlungsschreiben den Weg dorthin, so dass dieser ab Herbst 1824 als Vizekapell-

113 Brief an ihren Sohn Giacomo Meyerbeer vom 9. Dezember 1823 (A042016), basierend auf Briefen und Berichten aus Wien.

114 D-B, *Weberiana* Cl. IV A, Bd. 117. Zu Kreutzers Sichtweise vgl. seinen Brief an Anton Schindler vom 25. Dezember 1840 (A045660) sowie Till Gerrit Waidelich, „*Ich will es nicht, wie weiland Carl Maria, machen*“. *Conradin Kreutzer, Weber, Meyerbeer und Friedrich Kind*, in: *Weberiana*, Heft 21 (2011), S. 57–100, hier: S. 74–76.

115 Vgl. Julius Benedict, *Weber*, London 1881, S. 101.

meister am Kärntnertortheater angestellt wurde, von wo aus er im Frühjahr 1825 Barbaja nach Neapel folgte<sup>116</sup>.

Wie also kann man Webers Verhältnis zur österreichischen Haupt- und Residenzstadt zusammenfassen? 1803/04 war Wien für ihn wohl ein musikalisches ‚Schlaraffenland‘, ein Ort der unbegrenzten Möglichkeiten, zudem aufgrund der Ausbildung und Förderung durch Vogler ein wichtiges Sprungbrett in die eigene künstlerische Existenz. 1813 war die Faszination bezüglich des Reichtums des kulturellen Lebens noch ungebrochen, Wien war aber nur noch eine Station unter vielen am Ende der Reisejahre des Künstlers. 1822/23 empfing die Stadt Weber als Berühmtheit, feierte seinen *Freischütz*, ließ der ambitionierteren *Euryanthe* aber nicht die erhoffte Anerkennung zukommen, und auch Weber zeigte sich von der musikalischen Strahlkraft des deutschsprachigen Musiktheaters in der Stadt enttäuscht. Ein Sehnsuchtsort, wie es über längere Zeit beispielsweise Berlin war, wurde Wien für Weber wohl nie. Doch bleibt die Stadt für immer mit einer der wichtigsten Uraufführungen eines Weber-Werks verbunden.

116 Vgl. Eveline Bartlitz, Frank Ziegler, *Julius Benedict. Ein Komponist zwischen Weber, Rossini und Mendelssohn. Biographische Notizen*, in: *Weberiana*, Heft 19 (2009), S. 150–152.

## 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* einzustudieren<sup>1</sup>, 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 Kärntnertor) 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 wurde<sup>2</sup> – 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‘<sup>3</sup> 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 century<sup>4</sup> 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 mag<sup>5</sup>, 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 wird<sup>6</sup> –, scheint ebendieses angeführte ‚deutsche Element‘ seinerzeit höchst relevant:<sup>7</sup>

„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 Moniuszko’s *Halka* (1848/54) und Bedřich Smetana’s *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 Wagner’s *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“<sup>8</sup> 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.“<sup>9</sup> 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: volkssprachlich<sup>10</sup>. 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 Opéra<sup>11</sup>.

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:<sup>12</sup>

„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“<sup>13</sup>). 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 basiert<sup>14</sup>, allerdings kein dauerhafter, sondern nur ein zeitweiliger Erfolg. Heißt es bei Holzbauer/Klein gegen Schluss „Stolz – deutsch zu seyn – ist – eure Größe!“<sup>15</sup>, 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.“<sup>16</sup> 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“<sup>17</sup>, 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)<sup>18</sup> 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*<sup>19</sup>, 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 Bewunderer<sup>20</sup>, 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*

<sup>20</sup> 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.“<sup>21</sup>

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

<sup>21</sup> 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 Opernkonzurrenz, vor allem Rossini, ins Visier:<sup>22</sup>

„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“<sup>23</sup> 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 [...]“<sup>24</sup>

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:<sup>25</sup>

„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 beeinträchtigte<sup>26</sup>, 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.“<sup>27</sup> Nichtsdestoweniger zeichnet sich mit *Euryanthe*, wie auch der Bamberger Librettologe Albert Gier konstatiert, eine „Neudefinition der musikdramatischen Gattungen in Deutschland ab“<sup>28</sup>.

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).“<sup>29</sup> *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:<sup>30</sup>

„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 Personen<sup>31</sup>, 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 Bühnenwerke unterscheidet. Immerhin waren von der *Entführung aus dem Serail* (1782), der *Zauberflöte* (1791) und den *Geisterinsel*-Vertonungen der späten 1790er Jahre<sup>32</sup> 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:<sup>33</sup>

„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“<sup>34</sup>, 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.

## Eine sehr angenehme Plage. Die Dichterin Helmina von Chézy

In dem Roman *Das steinerne Herz*<sup>1</sup> von Arno Schmidt aus dem Jahr 1956 stößt der Protagonist Walter Eggers in der Berliner Staatsbibliothek auf: „[...] hinten in 30 Kassetten der Nachlaß Helminas von Chézy; auch noch unausgewertet ; na, 's war ne ziemlich dumme Gans gewesen. Trotz des Euryanthe-Textes [...]“.<sup>2</sup>

Tatsächlich beherbergt nicht die Staatsbibliothek, sondern die Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften 2,7 laufende Meter an persönlichen Unterlagen, Manuskripten, darunter Gedichte, Aufsätze, Erzählungen, und einen Teil ihrer ausufernden Korrespondenz. Ehemalige Bestände aus der Preußischen Staatsbibliothek, nicht weniger umfangreich, befinden sich heute im Varnhagen von Ense-Nachlass in der Jagiellonischen Bibliothek in Krakau.

Seit 1956 hat sich Einiges getan, die Nachlässe sind gesichtet, katalogisiert, Beiträge zu verschiedenen Publikationen beschäftigten sich mit Teilaspekten des Werkes von Helmina von Chézy<sup>3</sup>, aber ins Bewusstsein der breiten

- 1 Arno Schmidt, *Das steinerne Herz. Historischer Roman aus dem Jahre 1954 nach Christi*, Erstveröffentlichung Karlsruhe 1956.
- 2 In: Schmidt, *Das steinerne Herz*, Bargfelder Ausgabe, Werkgruppe 1: Romane, Erzählungen, Gedichte, Juvenilia, Bd. 2, Zürich 1986, S. 90.
- 3 U.a. Rosamunde. *Drama in fünf Akten von Helmina von Chézy. Musik von Franz Schubert*, hg. von Till Gerrit Waidelich, (Veröffentlichungen des Internationalen Franz-Schubert-Instituts, Bd. 12), Tutzing 1996, S. 5–74; Irina Hundt, „Wäre ich besonnen, wäre ich nicht Helmina“. *Helmina von Chezy (1783–1856) – Porträt einer Dichterin und Publizistin*, in: *Autorinnen des Vormärz* (Jahrbuch Forum Vormärz Forschung 1996), hg. von Helga Brandes, Bielefeld 1997, S. 43–79; Tilman Spreckelsen, *Ein furchtbarer Wechsel ist über die Erde gekommen. Helmina von Chézy und ihr Roman „Emma“ (1817)*, in: Ebd., S. 81–92; Till Gerrit Waidelich, „Durch Webers Betrügerey die Hände so gebunden“. *Helmina von Chézys Kampf um die Urheberrechte an ihrem Euryanthe-Libretto in ihrer Korrespondenz und Brief-Entwürfen*, in: *Weberiana*, Heft 18 (2008), S. 33–68 sowie Oswald Panagl, *Bewundert wenig und viel gescholten. Helmina von Chézy als Textdichterin für Carl Maria von Weber (Euryanthe) und Franz Schubert (Rosamunde)*, in: *Die ‚Schaubühne‘ in der Epoche des Freischütz. Theater und Musiktheater der Romantik. Vorträge des Salzburger Symposions 2007*, hg. von Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl (Wort und Musik, Bd. 70), Anif 2009, S. 423–435.

Öffentlichkeit ist sie nicht gedrungen. Nach wie vor – wenn sie denn nicht in einem Streich als marginale Erscheinung abgetan wird – greift man eifrig auf die ungünstigen Urteile zurück, die von den Zeitgenossen, und zwar denen aus der Musikwelt, zum Teil nach spannungsreicher persönlicher Bekanntschaft oder aus feuilletonistischem Übermut über sie gefällt wurden. „das Weib ist wirklich ein Scheusal“, wütete Carl Maria von Weber<sup>4</sup>, der sie zu fürchten lernte. Der österreichische Dichter und Dramatiker Ignaz Franz Castelli beschrieb sie in seinen Memoiren so: „Da saß in meiner Küche [...] eine Frau auf der Erde, zwischen zwei großen Cartonnen, welche ich eher für eine Hausmeisterin als für eine Dichterin gehalten hätte, es war Frau von Chezy.“<sup>5</sup> Der Schriftsteller und Theaterkritiker Friedrich Wilhelm Gubitz schilderte sie als eine Frau, die „vom frühesten Bewußtsein an verkehrt freiheitswahnlich geleitet, bei schätzenswerthem Verstande unter herzlicher Zutulichkeit mit bestem Willen meist auf irrigem Wege, demnach auch stets fern war von innerem Frieden.“<sup>6</sup>

Zunächst einmal war sie eine von den Zeitgenossen hochangesehene Dichterin mit einer geradezu überbordenden Produktivität, zeitweilig galt sie als eine der besten lebenden Dichterinnen. Der Hohn, der ihr aus der Opernwelt ihrer Zeit entgegenschlug, wurde vom Lesepublikum ihrer zahlreichen Gedichtbände, Novellen, Romane, Reisebeschreibungen und Übersetzungen überhaupt nicht geteilt. Im Gegenteil, man war, ob bürgerlich, adelig oder gar gekrönt, stolz, sie empfangen zu dürfen oder sie finanziell zu unterstützen. Denn sie lebte von ihren Einnahmen aus Publikationen und musste sich und ihre zwei Söhne allein ernähren.

Spricht aus den Urteilen nicht vielleicht eher Irritation darüber, dass sich eine Frau so empörend unweiblich in einen von Männern dominierten Buch- und Theatermarkt drängte, männliche Verhandlungsmethoden übernahm, vor Abweisungen nicht zurückschreckte und dabei doch auch ganz berechnend weibliche Tricks einsetzte, Tränen und Hinweise auf ihr zartes Weibsein, wenn ihr Weg nicht zum Ziel führte? Sie war eine außergewöhnlich

4 Carl Maria von Weber an Caroline von Weber am 22. August 1823 (A042155).

5 Ignaz Franz Castelli, *Memoiren meines Lebens. Gefundenes und Empfundenes, Erlebtes und Erstrebtes*, Bd. 3, Wien 1861, S. 237.

6 *Bilder aus Romantik und Biedermeier: Erlebnisse von F. W. Gubitz*, hg. von Paul Friedrich, Berlin 1922, S. 331f.

moderne Frau, die sich um Konventionen nicht scherte, ihre Zeitgenossen oft mit erbarmungsloser Ehrlichkeit vor den Kopf stieß und die postulierten und unausgesprochenen gesellschaftlichen Regeln schlicht ignorierte. Dass sie im persönlichen Umgang schwierig bis unausstehlich gewesen sein soll, ist eine andere Geschichte – aber hier überschneiden und verwirren sich die Erzählungen über sie und führen dazu, das eine mit dem anderen zu verwechseln.

15 Jahre vor ihrem Tod hatte Heinrich Heine sein berühmtes *Deutschland. Ein Wintermärchen* verfasst. Und darin heißt es: „Die alte Karschin ist gleichfalls todt, Auch die Tochter ist todt, die Klenke; Helmine Chézy, die Enkelin, Ist noch am Leben, ich denke.“<sup>7</sup>

Ihre Großmutter, Anna Louisa Karsch<sup>8</sup>, geboren als Gastwirts-tochter, war als Rinderhirtin verdingt, lernte bereits mit fünf Jahren lesen und schreiben und wurde eine gefeierte Dichterin. Zweimal ließ sie sich scheiden, vom ersten Mann, weil er gewalttätig, vom zweiten, Karsch, weil er ein Trinker war, und blieb allein mit sieben Kindern. Zunächst nur bei Familienfeierlichkeiten im schlesischen Glogau verfasste sie Gelegenheitsgedichte, mit denen sie immer weiter bekannt wurde. So auch in Berlin. Mit 39 Jahren begann dort ein neues Leben für sie, und als erste ‚Poetry Slammerin‘, die zu aufgegebenen Themen aus dem Stegreif Gedichte zu verfassen vermochte, wurde sie zu einer Exotin in den Berliner Salons. Sie wurde angestarrt und bejubelt wie ein possierliches Tierchen – die Rindermagd



Porträt der Anna Louisa Karsch von Karl Christian Kehrler (1791)

7 Heinrich Heine, *Deutschland. Ein Wintermärchen*, Hamburg 1844, S. 79.

8 Die Karsch war die erste finanziell unabhängige Berufsschriftstellerin Deutschlands.

kann dichten! Welch eine Naivität, welch schlichte Natürlichkeit, aus einem so unverbildeten Gefühl heraus literarisch arbeiten zu können! Sie lebte von Publikationen und finanzkräftigen Gönnern. Vom preußischen König Friedrich II., dem sie wiederholt Huldigungsgedichte schrieb, erhoffte sie sich lange und vergeblich eine Förderung, erst Friedrich Wilhelm II. ließ ihr ein Haus am Hackeschen Markt errichten, wo sie 1791 starb.

Ihre Tochter, Caroline Luise (1754–1802), wurde 1754 in der zweiten Ehe der Karschin geboren, aber schon früh von Mutter und deren geschiedenen Mann getrennt, wuchs bei Fremden auf und kehrte erst mit 14 Jahren zurück. Im gleichen Jahr wurde sie verheiratet, mit ihrem Stiefbruder Hempel, mit 16 Jahren bekam sie ein erstes Kind. Auch ihre zweite Ehe mit Carl Friedrich von Klencke (ca. 1760–nach 1825), in der ihre Tochter Wilhelmina Christiane geboren wurde, war nicht glücklich und wurde ebenso geschieden. Und auch sie musste als Dichterin, erste Biographin ihrer Mutter und als allein-stehende Frau ihren Lebensunterhalt mit Publikationen bestreiten. Solange ihre Mutter lebte, empfand sie sie als Konkurrentin auf dem Buchmarkt, nach ihrem Tode wusste sie deren Berühmtheit für sich zu nutzen.

Als die kleine Wilhelmina 1783 geboren wurde, waren ihre Eltern bereits geschieden und sie wuchs zeitweise bei ihrer Großmutter auf. Will man sich auf ihre eigenen Erinnerungen<sup>9</sup> verlassen, am Ende ihres Lebens, schon erblindet ihrer Nichte diktiert, stellen wir uns ein harmonisches Leben zwischen zwei berühmten Frauen vor. Da wird von einer Audienz bei der preußischen Prinzessin Friederike mit drei Jahren berichtet, der Hoffnung, als Patenkind des preußischen Königs eine Förderung zu bekommen, die sich aber in Luft auflöste. Einiges erfährt man über ihre ersten Lebensjahre in den Briefen der Karschin an Johann Wilhelm Ludwig Gleim<sup>10</sup> in Halberstadt.

Bereits zwei Monate nach ihrer Geburt konnte die Mutter nicht mehr stillen<sup>11</sup> – das sei, so Gleim, kein Schade, die Kinder von Wieland seien auch alle mit Kuhmilch und Zwieback groß geworden<sup>12</sup> – aber nein, berichtet

9 Helmina von Chézy, *Unvergessenes. Denkwürdigkeiten aus dem Leben*, 2 Teile, Leipzig 1858.

10 „*Mein Bruder in Apoll*“: *Briefwechsel zwischen Anna Louisa Karsch und Johann Wilhelm Ludwig Gleim*, Bd. 2: Briefwechsel 1769–1791, hg. von Ute Pott, mit einem Nachwort von Regina Nörtemann, Göttingen 1996.

11 Karsch an Gleim am 1. März 1783, in: „*Mein Bruder in Apoll*“ (wie Anm. 10), S. 169.

12 Gleim an Karsch am 5. März 1783, ebd., S. 173.

ihm die Karschin, das Kind sei wieder „an die Milchgefäße der Natur“<sup>13</sup> gekommen, man habe eine Amme gefunden, „dorffmäßig stark gebaut, hatt aber so viel Sannffttes imm Thon Ihrer Rede als nur irgend Eine wolerzogne Großstädterrin haben kann, Sie Tännelt des Nachts so Süs, so Mütterlich, so leise mitt Mienchen, dass es Ihr Caroline nicht nachmachen könnnte, [...]“<sup>14</sup>

Mit neun Monaten wurde das Kind krank, worüber die Großmutter voller Sorge nach Halberstadt berichtet: wässrig sähe sie aus und mache ein missmutiges Gesicht. Aber auch das überlebte die Kleine, was nicht selbstverständlich war– nur jedes dritte Kind überlebte sein erstes Lebensjahr.

Schon mit sechs Jahren wurde das Mienchen genannte Mädchen in die Rivalitäten der beiden Frauen einbezogen, über die sie selbst in ihren Memoiren kein Wort verlor. Auch öffentlich wüteten die beiden Frauen in den schärfsten Tönen gegeneinander, und zu Hause lernte das Kind, diplomatisch nicht Partei zu ergreifen. So schrieb die Großmutter an Gleim:<sup>15</sup>

„[...] meine Ennkelin, ein Sehr kluges Kind, sagte neulich zu mir, Ja, ich wills ihnen wol erklären, Erst wird Mama ärgerlich, hernach Tobt Sie, nennt Ihnen altes Vieh, und mancherley, und wenn Sie nicht da Sind, nennt Sie Ihnen wieder GroßMutter, so sprach daß Kind, welches Seit den MayMond in die schule ging und schon alle bücher lesen kann, und schon bäume, blumen, Sonne, Mond, sterne und sich selbst abzeichnen will, es Ist ein allerliebstes Kind, aber ich Muß mich hütten irgend eine junge Pflanze zu loben, [...]“

Zu Helminas Ausbildung (sie selbst gab sich diesen Namen, es ist aber nicht festzustellen, wann genau das geschah), die ihre Mutter übernahm, gehörten Lesen und Schreiben, Französisch, Zeichnen, Nähen und Physik – aber keine Hausarbeit.

1791 starb die Karschin in Berlin, und Helmina von Chézy berichtet, sie und ihre Mutter seien nicht von ihrem Sterbelager gewichen<sup>16</sup>. Auf dem Sophienkirchhof in Berlin habe sie ihre letzte Ruhestätte gefunden, und immer wieder seien sie beide zum Grab gepilgert und hätten heiße Tränen geweint.

13 Karsch an Gleim am 9. März 1783, ebd., S. 175.

14 Ebd., S. 175.

15 Karsch an Gleim am 1. Februar 1789, ebd., S. 311.

16 H. v. Chézy, *Unvergessenes* (wie Anm. 9), 1. Teil, S. 96.

„Meine Mutter glaubte, sie müsse mich meinen eigenen Gang ungehindert gehen lassen; sie freute sich, daß ich schrieb, und erzählte mir viel Geschehenes, um mich dahin zu bringen, mir einen Stoff auszuwählen; [...] Ich hatte das vierzehnte Jahr erlangt; in den Augen meiner Mutter war ich ein Meisterwerk der Schöpfung; [...]“<sup>17</sup>

Das blieb nicht ohne Auswirkungen auf das Mädchen, das immer versponnener wurde und in einer Phantasiewelt lebte, aus der es nur ab und zu mit Mühe geholt werden konnte. Das Lesen von Büchern galt in der kleinen Mutter-Tochter-Familie als Luxus, Müßiggang, der an den Werktagen verboten war – Nähen hingegen wurde gern gesehen, Schreiben und Zeichnen auch. Das Mädchen bemalte Medaillons, in die Gedichte der Mutter eingefügt wurden, und damit glaubten die beiden Frauen, könne man die Haushaltskasse ein wenig auffüllen. Der gute Name der Karschin öffnete die Tür zu Daniel Chodowieckis Atelier in Berlin. Der Meister trug dem Mädchen auf, Ohren und Nasen zu zeichnen, aber ihr Talent für eine Karriere als Zeichnerin hielt er für nicht ausreichend<sup>18</sup>.

Helmina war jedoch kein typisches Mädchen des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Von ausgesprochener Unbekümmertheit, schneller Auffassungsgabe und ungeheurem Selbstbewusstsein sog sie an Bildung auf, was sie bekommen konnte. Aber unsystematisch und lückenhaft. Sie schrieb geradezu hemmungslos und leicht. Offen bis zur Naivität mit einer überdurchschnittlichen Beobachtungsgabe vertraute sie zuallererst ihrem Menschenverstand und der Natur. Mit 14 Jahren verfasste sie ihre erste, sehr umfangreiche Autobiographie, die leider verloren gegangen ist.

Jedoch im Hause Klencke war das Geld knapp und die Zukunftsaussichten düster. Welche andere Möglichkeit hätte das Mädchen gehabt, als eine Ehe einzugehen? Mit 16 wurde sie an Gustav Freiherr von Hastfer verheiratet, zwölf Jahre älter als sie, aber nur mit einem kleinen Vermögen ausgestattet, so dass es ihm als preußischem Offizier eigentlich nicht gestattet war zu heiraten. Mutter von Klencke verschrieb ihm also ihr Haus, und auch Verwandte borgten Geld. Das junge Paar besuchte Bälle und Picknicks, die junge Ehefrau, 17 Jahre alt, bezauberte in den schönsten Garderoben und

17 H. v. Chézy, *Unvergessenes* (wie Anm. 9), 1. Teil, S. 117f.

18 Ebd., S. 116.

hielt sich darüber hinaus für eine ganz großartige Dichterin. Bald aber war es selbst für sie, die in höheren Sphären schwebte, nicht mehr zu übersehen, dass das Finanzgebäude ihres Gatten großartig zusammenbrach, und sie reichte die Scheidung ein.

Bald schon tauchte ein neuer Stern am Himmel auf: Jean Paul, dessen *Hesperus* sie wieder und wieder las. Der Dichter kam selbst nach Berlin, und Helmina wurde ihm vorgestellt. Sofort verliebte sie sich in ihn, und er las ihre dichterischen Versuche, ihre zahllosen Romananfänge und Gedichte. Er nahm sie ernst! Wie sollte er auch nicht, wenn ihm doch eine so hingerissene, grenzenlose und flammende Begeisterung entgegen strahlte. Nur leider blieb es dabei, denn hinterrücks verlobte er sich mit Caroline Mayer (1777–1860), die er kurz darauf ehelichte. Wieder eine Hoffnung dahin.

Aber da gab es ja noch Madame Genlis, eine Französin, Stéphanie-Félicité Du Crest (1746–1830), durch Heirat eine Comtesse de Genlis und Marquise de Sillery, eine höchst kapriziöse Dame, die 1791 vor der Revolution aus Frankreich fliehen musste. Harfenistin, Dichterin von allein über 100 frivolen Romanen und einer Menge moralischer Lustspiele, die vor allem eines auszeichnet, nämlich, dass darin keine männlichen Rollen vorkommen; eine strenge Katholikin und heftige Gegnerin der Madame de Stael und Voltaires. Eine fleischfressende Pflanze, die Genlisea<sup>19</sup>, ist nach ihr benannt.

1801, unter dem Napoleonischen Konsulat, durfte sie nach Frankreich zurückkehren. Und genau dorthin wollte sie Helmina als Ziehtochter mitnehmen, nach Paris, wo jeder mit einem bisschen Talent sein Glück machen könne. Mutter von Klencke kratzte mühselig das Reisegeld zusammen, tränenreich nahm man am Leipziger Tor Abschied voneinander (die beiden sollten sich nie wieder sehen), und ab ging die Reise in eine glanzvolle Zukunft.

Nach einer aufregenden Kutschfahrt, während der sie zum ersten Mal richtige Berge und den Rhein sah, traf Helmina am 2. Juni 1801 in Paris ein<sup>20</sup>. Wie hochgespannt waren ihre Erwartungen, besonders an die Fürsorge der

19 Die Genlisea zählt zur Familie der Wasserschlauchgewächse (Lentibulariaceae), von denen 29 Arten fleischfressend und in Amerika, Afrika und Madagaskar beheimatet sind. Die Gattung erhielt ihren Namen 1883 von dem französischen Botaniker Augustin François César Prouvençal de Saint-Hilaire.

20 H. v. Chézy, *Unvergessenes* (wie Anm. 9), 1. Teil, S. 185.

Madame Genlis – und wie schwer enttäuscht wurde sie ein weiteres Mal. Die Dame hatte Besseres zu tun, als sich um die Ziehtochter zu kümmern, denn sie hatte ein lohnenderes Objekt für ihre Mütterlichkeit aus Berlin mitgebracht, einen Knaben namens Kasimir, nach Helminas Berichten ein ungezogener Lümmel, der ihr das Leben im Haushalt schnell und gründlich verleidete. Zudem hatten sich die Hoffnungen der Genlis nicht erfüllt, bei ihrer Rückkehr eine Entschädigung für erlittene Verluste während der Revolution zu erhalten. Das Geld im Haus war also auch hier knapp. Aber Helmina wurde in die bessere Gesellschaft der Stadt eingeführt, in die Salons, die Literatur- und Theaterkreise, wo sie mit ihrem ausgezeichneten Französisch schnell Kontakt fand. Bereits nach wenigen Wochen bezog sie eine eigene jämmerliche Wohnung unter den Dächern von Paris und sah sich, wie zuvor ihre Großmutter und ihre Mutter, vor die Notwendigkeit gestellt, ihren Lebensunterhalt selber zu verdienen. Und das tat sie: tatkräftig, unbeirrbar, selbstbewusst und energisch erreichte sie es, mit einer Serie von Berichten aus Paris vor die deutsche Leserschaft zu treten. Zunächst in Friedrich Maurers *Eunomia*<sup>21</sup>, ab 1803 für Johann Friedrich Cottas *Französische Miscellen*<sup>22</sup>, die sie zeitweilig allein redaktionell betreute. Aber schon bald stieß sie auf erbitterten Widerstand, denn sie scheute sich nicht, sehr genau hinzuschauen und das Gesehene schonungslos zu schildern. Ein für das preußische drillgewohnte Militär recht ungünstiger Vergleich mit der französischen Bürgerarmee<sup>23</sup> ist ein Beispiel dafür. Er behandelte in dem in Frankreich um 1800 eingeführten Genre des Feuilletons ein in Preußen leidenschaftlich diskutiertes Problem: die Reform des feudal geordneten Militärs. Die Katastrophe von Jena und Auerstedt (1806) hatte dies auch den gutwilligsten Militärs deutlich vor

21 *Empfindungen und Erfahrungen einer Deutschen in Paris*, in: *Eunomia. Eine Zeitschrift des neunzehnten Jahrhunderts. Von einer Gesellschaft von Gelehrten*, hg. von Feßler und Fischer, 2. Jg., 2. Bd., Berlin (August) 1802, S. 97–127.

22 Nach dem Vorbild seiner *Englischen Miscellen* gab der Tübinger Verleger Johann Friedrich Cotta die *Französischen Miscellen* heraus. Die *Französischen Miscellen* beinhalteten Ankündigungen von neuen Büchern und Ausstellungen, Moden, Sittenschilderungen, Anekdoten, Biographien, sonderbare Vorfälle, die Inhalte neuester Theaterstücke, Nachrichten von neuen Musikalien etc.

23 Helmina von Hastfer, *Gespräch einer jungen Preussin mit einem französischen General (beym Anblicke des Exercirens der muntern Dragoner Brigade, von Oberst Horaz Sebastiani kommandiert)*, in: *Französische Miscellen*, Bd. 1, Tübingen 1803, S. 16–23.

Augen geführt, und zahlreiche Schriften entstanden (u.a. von Carl von Clausewitz, Achim von Arnim, Gerhard von Scharnhorst), die dringend Reformen anmahnten. Ob es diese Texte waren, die den Verleger Cotta bewogen, ihr in der Redaktion der *Französischen Miscellen* zunächst Johann Gottfried Schweighäuser (1776–1844) und als naturgeschichtlich-medizinischen Sachverständigen Michael Friedländer (1767–1824) zur Seite zu stellen, ist nicht gewiss. Helmina von Chézy selbst beklagte in einem bisher unveröffentlichten Text ihre Absetzung als „Chefredakteurin“<sup>24</sup>, und tatsächlich reduzierte sich in Folge die Anzahl ihrer Beiträge.

Was blieb ihr übrig, als auf eigene Verantwortung weiter zu schreiben und zu publizieren. 1805 und 1806 erschienen ihre zwei Bände *Leben und Kunst in Paris seit Napoleon dem Ersten* bei Friedrich Justin Bertuch in Weimar, die aber 1811 von Napoleon verboten wurden, weil sie darin ein baldiges Ende der napoleonischen Herrschaft und eine Rückkehr der Bourbonen auf den Thron prophezeite. Die zwei Bände (nun zusammengefasst in einem) liegen seit 2009 in einer exzellent kommentierten Neuausgabe vor<sup>25</sup> und zählen in Frankreich zum Besten, was in deutscher Sprache über das kulturelle Leben in Paris zur Zeit des Empire geschrieben worden ist<sup>26</sup>.

Eine andere Freundschaft sollte für ihre spätere Arbeit größere Bedeutung erlangen. Die Schriftstellerin Dorothea Schlegel und der Philosoph, Schriftsteller, Literatur- und Kunstkritiker, Historiker und Altphilologe Friedrich Schlegel, die nach dem dramatischen Ende der Wohn- und Arbeitsgemein-

24 So in Irina Hundt (wie Anm. 3), S. 63.

25 Helmina von Hastfer, geb. von Klenk, *Leben und Kunst in Paris seit Napoleon dem Ersten*, 2 Teile, Weimar 1805/06; Neuausgabe: Helmina von Chézy, *Leben und Kunst in Paris seit Napoleon dem Ersten*, hg. von Bénédicte Savoy, kommentiert von Mara Bittner, Berlin 2009.

26 Mehrere französische Autoren beschäftigen sich in jüngerer Zeit mit dem Wirken Helmina von Chézys in Paris, so u.a. Thomas W. Gaethgens, *Les visiteurs allemands du musée Napoléon*, in: *Les Vies de Dominique Vivant Denon*, T. II, hg. von Daniela Gallo, Paris 2001; David Blankenstein und Malte Lohmann, *Helmina von Chézy*, in: *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, hg. von Michel Espagne und Bénédicte Savoy, Paris 2010, S. 35–42; Georges Solovieff, *Une irréductible: Helmina de Chézy (1783–1856)*, in: Georges Solovieff, *Cinq Figures féminines méconnues du Romantisme allemand*, Reims/Paris, Firmin-Didot, 2005, S. 233–299.; Nina Struckmeyer et David Blankenstein, *Saisir la vie, transférer des savoirs: Helmina von Chézy à Paris sous le Premier Empire*, in: *Histoire de l'art*, Nr. 64, 2009, S. 95–102.

schaft in Jena 1802 nach Paris übergesiedelt waren, hatten zunächst große Mühe, in der „Hauptstadt der Welt“ Anschluss zu finden. Helmina war eine der ersten Deutschen, deren Bekanntschaft die Schlegels dort machten<sup>27</sup>. Man sah die Achtzehnjährige gern in den Salons, denn sie war eine fröhliche und tüchtige junge Frau mit Sinn für Außenseiter, Klatsch und dazu von großer Hilfsbereitschaft. Und wahrscheinlich sahen sich die beiden Frauen als ebenbürtig an: hier die Enkelin der Karschin, da die Tochter des berühmten Moses Mendelssohn. Zunächst führte Helmina sie in Paris herum, machte sie mit ihren Freunden bekannt und erleichterte ihnen die Eingewöhnung in der Stadt mit ihren schroffen sozialen Gegensätzen. Gemeinsam bezogen sie eine Wohnung in der Rue de Clichy 19, am Fuße des Montmartre, und Helmina begann für Schlegels Zeitschrift *Europa* zu schreiben – wobei Schlegel ihre Texte vor allem zur Belebung der Zeitschrift und zum Amüsement seiner Leser aufnahm<sup>28</sup>. Aber so ganz nebenbei übersetzte sie auch für ihn aus dem Altfranzösischen, darunter die



Bildnis des Antoine Léonard de Chézy  
Lithographie von Julien Léopold Boilly (1821)

27 Im Folgenden nach: Carola Stern, „Ich möchte mir Flügel wünschen.“ *Das Leben der Dorothea Schlegel*, Reinbek bei Hamburg 1995.

28 Friedrich Schlegel an Friedrich Wilmans, 13. August 1802, in: *Die Brüder Schlegel. Briefe aus frühen und späten Tagen der deutschen Romantik*, hg. von Josef Körner, Berlin 1926, S. 42. Vgl. außerdem den Artikel der Chézy *Aus dem Briefe einer Deutschen. An Adelaïde von B.*

*Geschichte des Grafen Gerard von Nevers und der schönen und tugendhaften Prinzessin Euryanthe von Savoyen, seiner Geliebten*, die 1804 in Friedrich Schlegels *Sammlung romantischer Dichtungen des Mittelalters* in Leipzig erschien<sup>29</sup>. Am 6. April 1804<sup>30</sup> wurde sie Dorotheas Taufpatin in der evangelischen Kapelle der schwedischen Gesandtschaft.

Bei Schlegel lernte sie auch ihren zweiten Ehemann kennen. Der berühmte Orientalist und Mitbegründer der französischen Indologie Antoine Léonard de Chézy unterrichtete Schlegel im Persischen und muss ein Bild von einem Mann gewesen sein:

„Seine Erscheinung war von überraschender Schönheit“, beschrieb ihn Helmina von Chézy beinahe 50 Jahre später:<sup>31</sup>

„Die Seele, die aus seinen schönen Zügen leuchtete, verlieh seiner Anmut einen überirdischen Glanz. Das regelmäßige Oval seines Hauptes war von dunkelbraunen Locken umwallt. Seine großen blauen Augen strahlten von Geistesglanz, die schönen gewölbten dunkeln Augenbrauen, die langen schattigen Wimper[n], die sanft gebogene Nase, der feine Purpurmund, die warmen Töne des bräunlichen Angesichts, bildeten ein harmonisches Ganzes, [...]“

Er war das jüngste von 17 Kindern, Sohn eines in Frankreich berühmten Brückenbauers und einer herben, streng katholischen Mutter, die sich ständig in die 1805 geschlossene Ehe mischte und nie zufrieden war mit ihrer Schwiegertochter, die als launenhaft, ungeduldig und geschwätzig galt und der jeder Sinn für Hauswirtschaft und Ordnung fehlte – worauf im Hause Klencke

geb. von H. in Berlin, in: *Europa. Eine Zeitschrift*, hg. von Friedrich Schlegel, 1. Bd./1. Stück, Frankfurt/M. 1803, S. 159–168.

29 *Geschichte der tugendsamen Euryanthe von Savoyen*, in: *Sammlung romantischer Dichtungen des Mittelalters. Aus gedruckten und handschriftlichen Quellen*, hg. von Friedrich Schlegel, 2. Teil, Leipzig 1804. Vgl. auch die spätere Ausgabe: *Euryanthe von Savoyen: Aus dem Manuskript der Königl. Bibliothek zu Paris: „Histoire de Gerard de Nevers et de la belle et vertueuse Euryant de Savoye, sa mie, übertragen von Helmine von Chézy, geb. Freiin Klencke*, Berlin 1823. Die Geschichte beruht auf dem zwischen 1227 und 1231 entstandenen *Roman de la Violette ou de Gérard de Nevers* von Gerbert de Montrieul; neu herausgegeben von Friedrich Wolfzettel, Stuttgart 2024.

30 Stern, *Dorothea Schlegel* (wie Anm. 27), S. 194.

31 H. v. Chézy, *Unvergessenes* (wie Anm. 9), 1. Teil, S. 251.

kein Wert gelegt worden war. Und für Dienstpersonal mangelte es am Geld, denn Chézy gelang es trotz härtester Arbeit nie, genügend Einkünfte zu erlangen. Zwei Söhne wurden geboren, Wilhelm und Max, denen die ganze überströmende Liebe ihrer Mutter galt.

Wie der Alltag der Ehe aussah, kann man in den Erinnerungen des Sohnes Wilhelm nachlesen, einem später recht erfolgreichen Journalisten, der die Geschichte seiner Kindheit und das Leben mit seiner Mutter 1863 in zwei Bänden unter dem Titel *Erinnerungen aus meinem Leben. Helmina und ihre Söhne* erscheinen ließ<sup>32</sup>.

Während Gatte Chézy tage- und nächtelang in Bibliotheken und am Schreibtisch saß und aus dem Persischen übersetzte, die umtriebige Schwiegermutter, die bei ihnen lebte, durchs Haus geisterte, überall Unordnung und Schmutz feststellte und lautstark bekanntgab, wollte Helmina von Chézy ständig<sup>33</sup>

„...über alles und jedes reden, was ihr durch den Sinn schwirrte, und war viel zu ungeduldig, eine gelegene Zeit abzuwarten, so daß sie weder die Beschäftigung noch den Schlaf desjenigen achtete, dem sie etwas mitteilen zu müssen glaubte. [...] Wenn man nicht sofort auf jede ihrer flüchtigen Launen einging, und vollends, wenn man eine mürrische Antwort gab, so nahm sie sich gleich zu Herzen, und dann folgte leicht ein stürmischer Ausbruch von Thränen und Klagen über Lieblosigkeit, Undank, Verrath und Abfall. [...] Die Ehe gestaltete sich zum Fegefeuer und führte endlich zur Trennung unter der Form eines Urlaubs, welchen Chézy seiner Frau auf unbestimmte Zeit ertheilte, ohne später jemals eine Einberufung zu versuchen.“

1810 verließen Helmina von Chézy und ihre Söhne Paris in Richtung Heidelberg. Ihr Gatte zahlte bis zu seinem Lebensende jährlich 2400 Franken Unterhalt<sup>34</sup>, und die beiden sahen sich nie wieder. Was ihr Sohn nur am Rande bemerkte, war, dass sie bereits wieder schwanger war<sup>35</sup>. Ihr dritter Sohn, Frie-

32 Wilhelm von Chézy, *Erinnerungen aus meinem Leben. Erstes Buch: Helmina und ihre Söhne*, 2 Bde., Schaffhausen 1863.

33 W. v. Chézy, *Erinnerungen* (wie Anm. 32), Bd. 1, S. 9.

34 Ebd., S. 10.

35 Ebd.

derich Sulpitius Leopold Anton, wurde im Januar 1811 geboren und starb bereits mit sieben Monaten. Er war die Frucht einer der zwei leidenschaftlichen Affären, die Helmina von Chézy in ihren letzten Monaten in Frankreich durchlebte. Zwei Männer kamen als Vater in Frage, und beide hielten das nach eigenen Bekenntnissen auch für durchaus möglich: der österreichische Orientalist Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall und der Dichter und Naturkundler Adelbert von Chamisso<sup>36</sup>.

Noch 1799 hatte Goethe geklagt:<sup>37</sup>

„Suchen Sie doch übrigens ja einen Correspondenten in Paris zu erhalten, damit man zeitig erführe, was in Kunst und Wissenschaft dort vorgehe. Es wird zwar alles dieß in Deutschland novellistisch und journalistisch herumgeschleift, aber auf eine so fatale und unzulässige Weise, daß man auf diesem unreinen Wege nichts davon erfahren mag.“

Helmina von Chézy war die perfekte „Correspondentin“. Gut vernetzt mit direktem Zugang zu den neugeschaffenen Institutionen wie Nationalbibliothek und Louvre, befreundet mit glänzenden Sternen des kulturellen Himmels in Paris und absolut professionell liefernd hatte sie sich mit ihren zwei Bänden über *Leben und Kunst in Paris seit Napoleon* beim deutschen Lesepublikum eingeführt. Damit teilt sie sich mit der Schriftstellerin Therese Huber den Rang der ersten Berufsjournalistin Deutschlands, aber im Gegensatz zu Huber, die ihre Texte unter dem Namen ihres zweiten Ehemanns, des Schriftstellers und Redakteurs Ludwig Ferdinand Huber, unterzeichnete, vermied es Helmina von Chézy eher, Pseudonyme zu verwenden (selten benutzt sie „Sylvandra“) – ein im frühen 19. Jahrhundert absolut unübliches und modernes Verfahren für eine schreibende Frau. Zurück nach Deutschland kehrte sie, inzwischen 27 Jahre alt und alleinerziehende Mutter von zwei kleinen Söhnen, als Vertreterin einer mobilen Generation junger Deutscher mit komplizierter Biographie und unter enormem finanziellem Druck arbeitend.

36 So bei Eva Münz, *Helmina von Chézy eine deutsche Schriftstellerin und lästige Frau*, Neckenmarkt 2012; vgl. auch: Till Gerrit Wädelich, „Durch Webers Betrügerey“ (wie Anm. 3), S. 64.

37 Johann Wolfgang von Goethe an Wilhelm von Humboldt am 15. September 1800, vgl. *Goethes Werke*, hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, 4. Abteilung, Bd. 15: *Goethes Briefe (1800–1801)*, Weimar 1894, S. 105.

Die Mobilität jedoch sollte sich zu rastloser Unruhe steigern, von Heidelberg aus ging es nach Frankfurt am Main, weiter nach Aschaffenburg, Amorbach, Darmstadt, wieder Heidelberg. In dieser Zeit entstanden Gedichte, Novellen, Reiseberichte, Übersetzungen und Betrachtungen zur Kunst. Immer fand sie Gönner, so den letzten Kurfürsten von Mainz und späteren Großherzog Karl Theodor von Dalberg, auf dessen Veranlassung hin ihr erstes Schauspiel *Eginhard und Emma*<sup>38</sup> entstand. Und ganz nebenbei erlernte sie die spanische Sprache so gut, dass sie Calderón-Stücke zu übersetzen und für die deutsche Bühne zu adaptieren vermochte<sup>39</sup>, was ihr zusätzliche Anerkennung einbrachte.

Inzwischen brach aber der Krieg aus, der Europa von Napoleon befreien sollte. Das hatte natürlich auch für Helmina von Chézy Auswirkungen finanzieller Art. Ihr Unterhalt aus Frankreich wurde nicht mehr transferiert, und das Frankfurter Bankhaus Bethmann, das bisher die Auszahlung übernommen hatte, weigerte sich bis zur Klärung des Konfliktes, ihr auch nur einen Franken auszuhändigen<sup>40</sup>. Also lebte die kleine Familie auf Pump, den ihr freundlicherweise Bäcker, Metzger und Kaufleute einräumten. Ihr Verleger Johann Friedrich Cotta gewährte Vorschüsse, und auch Freunde und Bekannte liehen Geld.

Während ihr Sohn voll glühender Begeisterung die Aufmärsche der freiwilligen Jäger, später der Kosaken in ihren prächtigen Uniformen bestaunte, widmete sich Helmina von Chézy der Arbeit in den Lazaretten und Kriegsgefangenenlagern<sup>41</sup>. Besonders die französischen Kriegsgefangenen hatten unsägliche Qualen zu erleiden. Klarsichtig erkannte sie, wäre die französische Armee siegreich aus den Schlachten hervorgegangen, hätte man die Krieger im

38 *Eginhard und Emma. Ein Spiel mit Gesang von Helmina von Chézy*, in: *Urania auf das Jahr 1817*, S. 113–166.

39 U.a. *Die Silberlocke im Briefe. Ein Schauspiel in drey Acten*. Frey nach Don Pedro Calderon de la Barca Henao y Riano, von Helmina von Chézy, in: *Urania auf das Jahr 1815*, S. 171–226; *Scenen aus Calderons Schauspiel „El galan Fantasma.“, Für die Bühne bearbeitet von Helmina v. Chézy, geb. Fr. Klencke*, in: *Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz*, Jg. 1, Nr. 19 (1. Februar 1817), S. 74f., Nr. 20 (3. Februar 1817), S. 77f. und Nr. 22 (7. Februar 1817), S. 86f.

40 W. v. Chézy, *Erinnerungen* (wie Anm. 32), Bd. 1, S. 46.

41 H. v. Chézy, *Unvergessenes* (wie Anm. 9), 2. Teil, S. 72ff.

französischen Rheinland mit Jubel empfangen und auf Rosen gebettet. Nun aber lagerten sie auf Misthaufen und bekamen weder Brot noch Wasser. Mit Leidenschaft suchte sie eben die Metzger und Bäcker auf, die ihr schon halfen, und veranlasste sie Suppe, Tee und Brot zu den Gefangenen zu bringen. Und sie berichtete Joseph von Görres, der dieses Material für eine Artikelserie im *Rheinischen Merkur* über das Hospitalwesen in Preußen verwendete<sup>42</sup>.

Mit einem Kabinettschreiben des preußischen Königs ausgestattet, erlangte sie in Folge Zutritt zu allen Lagern und Lazaretten. Beinahe ununterbrochen reiste sie durch das Rheinland, verteilte Gelder an die zahlreichen neugegründeten Frauenvereine, die sich der Krankenpflege widmeten, Verbandsmaterial, Früchte und Brot. Aber damit nicht genug: zunächst im belgischen Namur und dann in Köln erlebte sie, wie der preußische Staat – d.h. die Kommandantur der Festung Köln – mit seinen eigenen Verwundeten umging. Die Korruption unter dem Lazarettpersonal trieb die prächtigsten Blüten, und von Pflege konnte keine Rede sein.

Das Brot war faulig oder verschimmelt, das Verbandsmaterial bestand aus stinkenden Lumpen, die Wäsche war elend und die chirurgischen Instrumente rostig – es war empörend! Keiner, bei dem sie als selbsternannte Kontrollinstanz vorsprach, fühlte sich zuständig, jeder wiegelte ab. Um das Los der Verwundeten zu lindern, wandte sie ihr eigenes Geld auf, verlangte aber die Abrechnungsprotokolle zu sehen und verfasste im Januar 1816 einen Brief an den Generalkommandanten der nun preußischen Rheinprovinz, Feldmarschall August Neidhardt von Gneisenau (1760–1831), in dem sie ihm Abschriften der Protokolle vorlegte und ihn um Abhilfe bat:<sup>43</sup>

„Von den zu Gott emporschreienden Ungerechtigkeiten, welche hier gegen die wackern Soldaten, jetzt, da sie invalide abgehen, begangen werden, ist in Köln keine Hülfe zu hoffen; ich rufe zu Ihnen, der sie in Tod und Sieg geführt, Sie werden mich hören.“

42 Vgl. *Rheinischer Merkur*, (Reprint Bern 1971), 2. Jg., 1815, Nr. 185 (28. Januar), Nr. 191 (9. Februar), Nr. 199 (25. Februar), Nr. 206 (11. März), Nr. 207 (13. März), Nr. 240 (20. Mai), Nr. 256 (21. Juni), Nr. 339 (4. Dezember), Nr. 342 (10. Dezember) und Nr. 343 (12. Dezember).

43 H. v. Chézy, *Unvergessenes* (wie Anm. 9), 2. Teil, S. 135.

Gneisenau sandte ihre Beschwerden zur Prüfung zurück nach Köln. Nun aber trat die Preußische Invaliden-Prüfungs-Kommission auf den Plan, die unter Anleitung des Kölner Festungskommandanten Helmina von Chézy der Beleidigung des preußischen Militärs beschuldigte und sie einem Militärgericht übergab. Sie erklärte daraufhin, ein rheinisches Gericht sei für sie als Preußin nicht zuständig, woraufhin sie zu einer Gefängnisstrafe von einem Jahr und der Zahlung von umgerechnet 550 Reichsthalern verurteilt wurde. Der Zuführung durch die Behörden entzog sie sich durch die Flucht nach Berlin – das Reisegeld, 600 Franken, händigte ihr der Bankier Boisserée aus<sup>44</sup>. In Berlin stellte sie sich dem preußischen Kammergericht und wurde von keinem Geringeren als dem Schriftsteller, Juristen, Karikaturisten, Komponisten, Dirigenten und Musikkritiker E.T.A. Hoffmann, nach seiner Zeit als Kapellmeister in Dresden nun Informations-Kommissar, in drei Instanzen verteidigt und endlich im Juli 1817 freigesprochen und vollständig rehabilitiert.

Der Fall erregte ungeheures Aufsehen<sup>45</sup>. Aber obwohl man, besonders in der Frauenliteraturgeschichte, gern den Grund für den Prozess darauf zurückführt, dass Helmina von Chézy „nicht weiblich zu Werke gegangen wäre“<sup>46</sup>, liegen die Ursachen für die Erbitterung, mit der er geführt wurde, doch ganz woanders.

Es war ein Stellvertreterkrieg, in dem unterschiedliche Interessen und auch Rachegefühle mitspielten. Einerseits behagte es der katholischen Rheinregion und besonders Köln gar nicht, seit 1815 vom protestantischen Preußen regiert zu werden. Andererseits reagierte Preußen sehr empfindlich auf die fortschrittliche Gerichtsreform, die die rheinischen Provinzen, bis dahin mit dem modernen Code Civil<sup>47</sup> gar nicht so unzufrieden, eigenmächtig durchgeführt hatten und die ein grelles Licht auf das immer noch ständisch strukturierte Allgemeine Preußische Landrecht von 1793 warf. Und letzten Endes spielten hier die Empfindlichkeiten zweier Männer hinein, die unbedingt gewinnen wollten. E.T.A. Hoffmann erkannte in einem der an der Vertu-

44 W. v. Chézy, *Erinnerungen* (wie Anm. 32), Bd. 1, S. 86.

45 H. v. Chézy, *Unvergessenes* (wie Anm. 9), 2. Teil, S. 161–175.

46 Ebd., S. 141.

47 1804 von Napoleon eingeführtes Zivilrecht, galt bis 1813 in allen von Frankreich besetzten Ländern.

sung maßgeblich beteiligten Beamten den preußischen Generalmajor Wilhelm von Zastrow (1752–1830), der einst gegen ihn intrigierte und für den er keinerlei Sympathie hegte – andererseits verwendete sich Staatskanzler Karl August von Hardenberg für sie, der ein erklärter Feind der rheinischen Gerichtsreformen war und dessen Leibarzt, der Schriftsteller und Mediziner Dr. Ferdinand Koreff, einst auch Helmina von Chézys Leibarzt in Paris gewesen war – also, ein Netz aus divergierenden Interessen.

Keine Zeitung und kein Verlag wagten es, ihre „Einmischung in Männersachen“ öffentlich zu machen. Also entschloss sich Helmina von Chézy, ausgewählte Dokumente des Prozesses zu ihrer Verteidigung zwischen verschiedenen poetischen Arbeiten und dem Roman *Emma* unter dem Titel *Neue auserlesene Schriften der Enkelin der Karschin*<sup>48</sup> zu verstecken. Der Band konnte nur erscheinen, weil sie sich zuvor eine Subskriptionsliste mit bedeutenden Namen aus Kultur, Politik und höherem Adel gesichert hatte. Den Erlös stiftete sie den Lazaretten – aber auch hier gab es Probleme, weil sie es, wie so oft, schlicht vergessen hatte, von den eingehenden Geldern den Drucker, Engemann in Heidelberg, zu bezahlen<sup>49</sup>.

Das heimische Berlin war jedoch nicht das Pflaster, das sie sich für ihre Dichtkunst und ihr Leben wünschte. Ihre Kontakte beschränkten sich auf E.T.A., seinen Verleger Julius Eduard Hitzig, den Maler und späteren Ehemann von Fanny Mendelssohn Bartholdy, Wilhelm Hensel, und dessen verwitwete Mutter. Ihre Söhne schlossen sich den Turnerscharen<sup>50</sup> des Pädagogen, Publizisten und Politikers Friedrich Ludwig Jahn (1778–1852) an, und Helmina von Chézy erfuhr, wie ihr Sohn Wilhelm schrieb:<sup>51</sup>

48 *Neue auserlesene Schriften der Enkelin der Karschin*. Herausgegeben auf Unterzeichnung zur Unterstützung verwundeter Vaterlandsvertheidiger, 2 Teile, Heidelberg 1817.

49 W. v. Chézy, *Erinnerungen* (wie Anm. 32), Bd. 1, S. 82.; H. v. Chézy, *Unvergessenes* (wie Anm. 9), 2. Teil, S. 174.

50 Gegründet 1810 in der Hasenheide bei Berlin als Deutscher Bund zur Befreiung und Einigung Deutschlands. Hier wurden Knaben in Leibesübungen und ausgedehnten Wanderungen trainiert. Erweitert um Spiele, Schwimmen und Fechten diente dies jedoch nur vordergründig der körperlichen Ertüchtigung – für wichtiger galt die paramilitärische Ausbildung, um im Kampf gegen den „Feind“, nämlich Frankreich, gerüstet zu sein.

51 W. v. Chézy, *Erinnerungen*, (wie Anm. 32), Bd. 1, S. 133.

„[...] im Sommer 1817 ein schweres Herzeleid. Sie wurde dick. Die schlanke zierliche Gestalt setzte Fett an und quoll auf wie eine Dampfnudel. Alle Kleider wurden ihr zu enge. Wer sie im Frühling gesehen, kannte sie im Herbst nicht wieder. Sie gerieth darüber in eine gelinde Verzweiflung, die sich oft zu Zornausbrüchen steigerte, wenn jemand das Unglück hatte, eine Aeußerung zu wagen, welche sich mehr oder weniger auf die Veränderung der Gestalt bezog. Ihre Erwiederung pflegte mit der Einrede zu beginnen, daß sie nur dick angezogen sei, um mit Anzüglichkeiten zu schließen, [...]“

Obwohl ihre Popularität nach dem aufsehenerregenden Prozess sprunghaft gestiegen war, so lebte sie in Berlin doch recht einsam. Eigentlich wollte sie zurück in ihr geliebtes Heidelberg. Aber die Fahrt quer durch Deutschland war lang. Näher lag Dresden, wo liebe Bekannte lebten, der Dichter Otto Heinrich Graf von Loeben und die Malerin, Harfenistin und Schriftstellerin Therese aus dem Winkel. Im Spätherbst 1817 wurde die Kutsche nach Dresden bestiegen. Sechs Jahre sollte sie dort leben, so lange wie später in keiner Stadt mehr.

Es ließ sich so gut an. Zunächst wurde ein Quartier in der Herberge „Kleines Rauchhaus“ in der Scheffelgasse genommen, dann eine Wohnung in den Rochschen Häusern nahe der Ostraallee, später am Elbufer in der Calberlaschen Zuckerraffinerie und zum Schluss in der Moritzstraße<sup>52</sup>. Die jeweiligen Haushalte müssen abenteuerlich ausgesehen haben, denn Möbel gab es nicht, wie Wilhelm schilderte. Die Bücher stapelten sich an den Wänden, Kleidungsstücke lagen unter den Betten. Überhaupt zeichnete sich ihre ganze Wirtschaft nicht durch geordnete Behaglichkeit aus. Kaffee kochen, das konnte sie, aber mit dieser Beschäftigung verging schon mal der ganze Morgen. Und auch ihre äußere Erscheinung bestach nicht gerade durch Eleganz, selbst wenn sie sich in teure Stoffe hüllte, sah sie „schlampet“ aus<sup>53</sup>.

Das hinderte die Dresdner zunächst aber nicht, sie herzlich willkommen zu heißen und sie im Liederkreis aufzunehmen. Schnell konnte sie die Abende mit den dichtenden Hofräten verbringen und die ersten Beiträge zur *Abendzeitung* von Theodor Hell, der eigentlich Carl Gottfried Theodor Winkler

52 Vgl. [https://www.stadtwikidd.de/wiki/Wilhelmina\\_von\\_Chezy](https://www.stadtwikidd.de/wiki/Wilhelmina_von_Chezy).

53 W. v. Chézy, *Erinnerungen* (wie Anm. 32), Bd. 2, S. 105.



Helmina von Chézy

Zeichnung von unbekannt

Kraków, Biblioteka Jagiellońska (PL-Kj, Slg. Varnhagen Ms. 47, Bl. 11)  
<https://schriftstellerinnen-varnhagen.eu/schriftstellerinnen/helmina-von-chezy>

hieß, und dem einstigen Juristen und Schriftsteller Friedrich Kind beisteuern. Ihre Erinnerungen und die ihres Sohnes an den Liederkreis sind erheiternd zu lesen. Da war der Hofrat Böttiger: „[...] ein wohlgenährter Greis, der beim Reden immer die Augen zukniff, wodurch er vollends das Aussehen einer spinnenden Katze gewann“<sup>54</sup>, da waren Hell und Kind, von denen man sagte: „Kind gießt Öl in die Lampe, damit Theodor hell brenne“<sup>55</sup> – womit auf die Vignette auf dem Titel der *Abendzeitung* Bezug genommen wurde.

Aber schon nach einem halben Jahr kühlte sich die Beziehung zum Dresdner Liederkreis ab. Helmina von Chézy ging in ihren Erinnerungen gar nicht darauf ein, ihr Sohn hingegen meinte, es müsse mit der unglückseligen Gabe seiner Mutter zusammengehangen haben, rücksichtslos und verletzend im Umgang zu sein. Und, so ihr Sohn, je höher ihr Ansehen als Dichterin gestiegen sei, die regelmäßig Beiträge zu den allseits beliebten Almanachen lieferte, um so weniger hätten ihr die Dresdner Kleinstädter die Vernachlässigung von Äußerlichkeiten verziehen. Im Gegenteil, sie verstanden es als große Missachtung der Form.

Der Freundeskreis wurde kleiner, übrig blieben u.a. der Maler Gerhard von Kügelgen, der Publizist Carl Konstantin von Kraukling, die Schriftstellerin Karoline Luise Brachmann, die Schriftstellerin und Übersetzerin Fanny Tarnow (mit der es zum Bruch kam, nachdem Helmina von Chézy über deren heimlich gelesene Tagebücher öffentlich geschwatzte hatte) und die Schriftstellerin und Herausgeberin der *Urania*, Wilhelmine Uthe-Spazier. Die Knaben besuchten beide die Kreuzschule, worüber Wilhelm nichts anderes zu sagen wusste, als dies: „Wenn es je eine Anstalt von veralteten Einrichtungen gab, so war es die Kreuzschule.“<sup>56</sup>

Mittlerweile aber steckte Helmina von Chézy in so argen Geldverlegenheiten, was einerseits verwunderlich bei ihrer Produktivität, andererseits verständlich bei ihrer Unfähigkeit zu wirtschaften ist, dass sie wertvolle Erbstücke von der Karschin verkaufen musste. Nun aber wollte sie sich auf

54 W. v. Chézy, *Erinnerungen* (wie Anm. 32), Bd. 1, S. 156.

55 Ebd., S. 154f.

56 Ebd., S. 164.

ihr wahres Talent besinnen, nämlich jenes zum Verfassen dramatischer Werke. Wilhelm erinnerte sich:<sup>57</sup>

„Eines Abends brachte sie eine Flasche Madeira mit nach Hause [...]. Die Flasche ward auch glücklich leer und nebenbei manches Blatt Papier voll. Doch nachdem die Dichterin nachmittags ihre Ruhe gehalten, ihren Kaffee geschlürft und die Handschrift durchgelesen, wurden die Blätter in den Ofen gesteckt.“

Das übrigens muss eine Seltenheit gewesen sein, denn meistens, so ihr Sohn, warf sie nichts weg, so dass sich in den Zimmern angefangene Arbeiten stapelten, die sie bei Bedarf hervorholte und zur Fertigstellung und Publikation anbot.

So kam es ihr gerade recht, dass Carl Maria von Weber nach dem überwältigenden Erfolg seines *Freischütz* einen Stoff für eine neue Oper suchte. In den Tagen ihrer Teilnahme am Liederkreis hatte sie ihn kennengelernt, und auch wenn sie und seine Frau Caroline sich herzlich unsympathisch waren und dies auch öffentlich zum Ausdruck brachten<sup>58</sup>, kam sie mit größter Begeisterung auf ihn zu. Weber war noch getragen von der Erfolgswoge seines *Freischütz*, hatte sich aber zugleich mit seinem Librettisten Kind entzweit<sup>59</sup>. Dies nahm Helmina von Chézy zum Anlass, ihm verschiedene Stoffe vorzulegen, die ihm alle nicht zusagten, bis er das Drama der schönen Prinzessin Euryanthe, das sie in Paris für Friedrich Schlegel übersetzt hatte, gelesen hatte. Das, so Weber, sei ein Stoff, wie geschaffen für eine „große Oper“. Zudem meinte er wie schon im Falle Kinds, die Popularität der Chézy würde schwer genug wiegen, um der Oper einen Erfolg zu sichern.

Ihr Verhältnis zueinander blieb lange ungetrübt, die Zusammenarbeit ließ sich zunächst für beide gut an; sie war stolz und glücklich, für den *Freischütz*-Komponisten arbeiten zu dürfen („[Weber] glüht[...]ordentlich

57 Ebd., S. 229.

58 Ebd., S. 232.

59 Vgl. Steffi Böttger, *Meine Stücke gefallen. Der Freischütz-Librettist Johann Friedrich Kind (1768–1843)*, in: *200 Jahre Freischütz. Festschrift des Carl-Maria-von-Weber-Museums*, hg. von Romy Donath, Niederjahna 2021, S. 87–110.

für diese Dichtung“, schrieb sie noch im März 1822 an Therese Huber<sup>60</sup> und währte sich bereits in der Zukunft als vortreffliche Dramendichterin. Weber war von großem Respekt für die Dichterin erfüllt und bemüht, ihrem Mangel an Bühnenkenntnis abzuwehren. Im Mai des Jahres 1822 begann er frohgemut mit der Komposition. Doch bald tauchten erste Probleme auf, die beide noch kollegial miteinander besprechen konnten. Zum einen stieß Helmina auf Schwierigkeiten, die sehr komplexe Handlung der Erzählung, die sich in vielen Nebensträngen verzweigt, auf das Wesentliche zu konzentrieren. Andererseits wollte Weber eine durchkomponierte Oper schaffen, es sollten keine Nummern aufeinanderfolgen, die mit gesprochenen Dialogen verwoben sind. Als er nun sah, dass die Dichterin überfordert war, versuchte er in den Text einzugreifen, was das Ganze aber auch nicht besser machte.

Helmina von Chézys Sohn nahm hier ausnahmsweise Partei für seine Mutter und schrieb:<sup>61</sup>

„Die ursprüngliche Handlung dreht sich nämlich um ein Geheimnis, das durch die alte Amme der Heldin dem Bösewicht für Geld verrathen wird.[...] Das Geheimniß ist im Roman jedoch von einer Art, welcher die Bühne unerbittlich sich verschließt. [Nämlich ein Leberfleck in Form eines Veilchens auf Euryanthes Brust, unmöglich 1823 auf der Bühne zu zeigen! S.B.] Man musste ein anderes finden, und das kostete viele Arbeit und mehrere völlige Umgestaltungen des Textbuches. Ob die Wahl eine glückliche war, ist der Welt unbekannt geblieben, da besagtes Geheimniß in einem Gesangsstücke verrathen wird, dessen Text noch kein sterbliches Ohr verstanden hat. Wer die Worte liest, kann sich durch standhaftes Nachdenken allenfalls eine Vorstellung davon erwerben.“

Aber nicht genug der Schwierigkeiten mit dem Text, nun begannen Diskussionen um das Honorar, das die Dichterin zu beanspruchen glaubte. Schon in

60 Helmina von Chézy an Therese Huber, 30. März 1822 (A045273), vgl. auch *Kommen Sie, wir wollen mal Hausmutterles spielen. Der Briefwechsel zwischen den Schriftstellerinnen Therese Huber (1764–1829) und Helmina von Chézy (1783–1856)*, hg. von Jessica Kewitz, Marburg 2004, S. 61.

61 W. v. Chézy, *Erinnerungen* (wie Anm. 32), Bd. 1, S. 241. Zur Libretto-Genese vgl. auch den Themenkommentar von Solveig Schreiter, *Zur Entstehung des Euryanthe-Librettos* (A090115).

ihren Briefen an ihre Verleger, z.B. Cotta und Friedrich Brockhaus, hielt sie sich mit Honorarforderungen nicht zurück – ihr gutes Recht, denn sie musste, wie auch ihre Großmutter und Mutter von den Honoraren ihren Lebensunterhalt bestreiten. Die deutschen Autoren und Verleger hatten nun zum Ende des 18. Jahrhunderts gemeinsam Wege gefunden, Texte relativ gerecht finanziell abzugelten. Das aber galt nicht für den deutschen Musiktheaterbetrieb, von dem Helmina von Chézy ganz offensichtlich keine Ahnung hatte. Zu vermuten ist, dass sie ähnlich moderne Regelungen wie in Frankreich nach der Revolution anwenden zu können glaubte, wo Opern sauber getrennt nach Text und Musik als Einzelkunstwerke behandelt und honoriert wurden. Nicht aber in den deutschen Landen: hier durfte der Komponist auch über den Text frei verfügen und ihn als sein Eigentum betrachten<sup>62</sup>.

Helmina von Chézy forderte neben dem Einmalhonorar von Weber von jedem einzelnen Theater, an dem die *Euryanthe* aufgeführt werden sollte, ein Extrahonorar für ihren Text – ein absolut unübliches, höchst modernes Verfahren<sup>63</sup>. Wien, dessen Theater am Kärntnertor Weber den Auftrag für die Oper erteilt hatte, fügte sich zähneknirschend. Helmina von Chézy empfing 30 Dukaten, und Weber erklärte ihr behutsam, er könne Ähnliches bei jedem anderen Theater versuchen, aber garantieren könne er für nichts.

Die folgenden, brieflich geführten Diskussionen gestalteten sich äußerst zäh. Zu den Eigenarten Helmina von Chézys gehörte unter anderen ihre nervtötende Fähigkeit, so Wilhelm von Chézy, größere Umwege zu machen, nur um einen Umweg zu sparen<sup>64</sup>. Das gilt auch für ihre Briefe. Es ist nur schwer auszumachen, was sie eigentlich will. Dass dies den guten Weber, der sich einer sehr klaren Sprache befleißigte, nicht in den Wahnsinn getrieben hat, ist ein Wunder.

Briefe von ihr mit Forderungen („Der Ruhm, rechtschaffen u liebevoll für die Belohnung Ihres Dichters gesorgt zu haben ist Ihrer würdig u nothwendig zu Ihrer innern Befriedigung.“<sup>65</sup>) lösten Briefe mit Beruhigungen ab („Arbeiten

62 Vgl. Armin Gebhardt, *Das Rechtsverhältnis zwischen Komponist und Librettist. Eine urheberrechtliche Studie*, Berlin 1954.

63 Helmina von Chézy an Carl Maria von Weber am 31. Mai 1823 (A045224).

64 W. v. Chézy, *Erinnerungen* (wie Anm. 32), Bd. 2, S. 130.

65 Helmina von Chézy an Carl Maria von Weber am 31. Mai 1823 (A045224).

Sie ruhig fort, nichts störe Sie!“<sup>66</sup>) Allein das veranlasste Weber zu dem Stoßseufzer in den Tagebüchern: „Brief von der Chézy erhalten, ganz krank darauf geworden.“<sup>67</sup>

Der Text wurde und wurde nicht fertig, jeder Akt musste umgeschrieben, vieles gar gestrichen werden, der Schluss stimmte nicht – kurz, es war zum Verzweifeln. Das kann man aber nicht allein der Dichterin anlasten. Aus einer Erzählung einen dramatischen Stoff zu schaffen, ist schon ein kühnes Unterfangen, ihn jedoch in eine Oper umzuarbeiten, erfordert Erfahrung. Über die verfügte Kind in hohem Maße, nicht aber Helmina von Chézy. Auch Weber betrat hier Neuland – es war also für beide eine große Herausforderung.

Nun aber begann Helmina von Chézy wieder umherzureisen, nach Bad Schandau, nach Pirna, nach Berlin – wo sie nach langer Zeit wieder mit ihrem früheren Geliebten, dem Naturforscher und Schriftsteller Adelbert von Chamisso zusammentraf und wo ihr bekanntes Porträt aus der Feder von Wilhelm Hensel entstand – und Weber hätte sie so dringend in Dresden gebraucht.

Aber noch weiter sollte sie sich von ihm entfernen, wozu die Kränklichkeit ihres Sohnes Wilhelm als Vorwand diente. Schwefelbäder seien gut, verordnete der Arzt. Also, entweder in den Norden oder nach Wien in ein Bad. Da bei der Abreise der preußische Pass nicht zu finden, kein Wunder bei dem Chaos, der kaiserliche aber vorhanden war, stand es fest, über Prag nach Wien zu reisen<sup>68</sup>. Das Gepäck war überreichlich, und an der Grenze, als der Zollbeamte fragte, was es denn enthielte und Helmina von Chézy frohgemut zur Antwort gab: Bücher und Schriften! war die Bestürzung groß. Es galten die Metternichschen Zensurbestimmungen<sup>69</sup>, und gerade Bücher und Schriften

66 Helmina von Chézy an Carl Maria von Weber am 5. Juni 1823 (A044708).

67 Carl Maria von Weber, Tagebücher, 16. Juni 1823 (A063720).

68 W. v. Chézy, *Erinnerungen* (wie Anm. 32), Bd. 1, S. 277.

69 Im Zuge der Restaurationsbestrebungen in Europa, die einen langanhaltenden europäischen Frieden sichern sollten, nahm der österreichische Staatskanzler Klemens Wenzel Lothar von Metternich den Mord an August von Kotzebue durch den Studenten Karl Ludwig Sand am 23. März 1819 und die ‚Heiligsprechung‘ Sands in der liberalen Presse zum Anlass, beginnend mit dem Aachener Kongress und der Vollendung durch die Karlsbader Beschlüsse 1820, jegliche Opposition im Deutschen Bund durch rigorose Zensurmaßnahmen der liberalen, demokratischen und nationalgesinnten Presse zu unterdrücken.

sollten eben nicht unbesehen über die Grenzen gelangen. Es dauerte bis zum nächsten Morgen, bis sie passieren durften<sup>70</sup>.

Auch für Wien besaß sie eine Menge Empfehlungsschreiben, an den Schriftsteller Ignaz Franz Castelli und an den damaligen Dramaturgen des Burgtheaters Joseph Schreyvogel. Hier aber wurden ihre Geldsorgen noch drängender, denn Wien war eine teure Stadt. Oft weigerten sich ihre Söhne, überhaupt auszugehen, weil sie nichts Ordentliches zum Anziehen hatten. Aber darauf legte Helmina von Chézy keinen gesteigerten Wert.

Zu Webers Entsetzen wollte sie nun den Text schon vor der Uraufführung drucken lassen. Zunächst wandte sie sich an den Verleger Georg Joachim Götschen, der aber ablehnte<sup>71</sup> und ihr den Buchhändler Jean Baptist Wallishäuser d. Ä. in Wien empfahl. Brieflich bat Weber sie inständig, die Publikation auf die Zeit nach der Uraufführung zu verschieben<sup>72</sup>.

Am 21. September 1823 kam Weber selbst nach Wien, um die Uraufführung der *Euryanthe* vorzubereiten. Er besuchte Opern, hörte die Sängerin Joséphine Fodor, deren Stimme ihn zu Tränen rührte, „die Chézy saß im Parterre und zerriß sich bald mit Grüßen zu mir in die Loge hinauf.“<sup>73</sup>

Am 10. Oktober, also reichlich zwei Wochen vor der Premiere, stellte Helmina von Chézy ihre Endforderung: sie verlangte noch einmal 600 Taler von ihm, ansonsten werde sie, Wien ausgenommen, alle weiteren Aufführungen gerichtlich untersagen<sup>74</sup>. Dazu Weber: „Ich bin fest entschlossen, mir nun diese fatale Person vom Halse zu schaffen, indem ich sie den gerichtlichen Weg gehen lasse, der sie Mores lehren, und mir Ruhe bringen wird.“<sup>75</sup> Selbstverständlich zahlte er nicht, und Helmina von Chézy verzichtete natürlich auch auf alle gerichtlichen Untersagungen. Sie war zwar von schnell entflammbarer Leidenschaft und Taktlosigkeit, aber nicht dumm.

Aus ihrer Feder hat sich im Nachlass ein Entwurf für eine Stellungnahme erhalten, vier Seiten lang, der alle Einwürfe Webers bestätigt. Sie hatte von

70 H. v. Chézy, *Unvergessenes* (wie Anm. 9), 2. Teil, S. 251f.

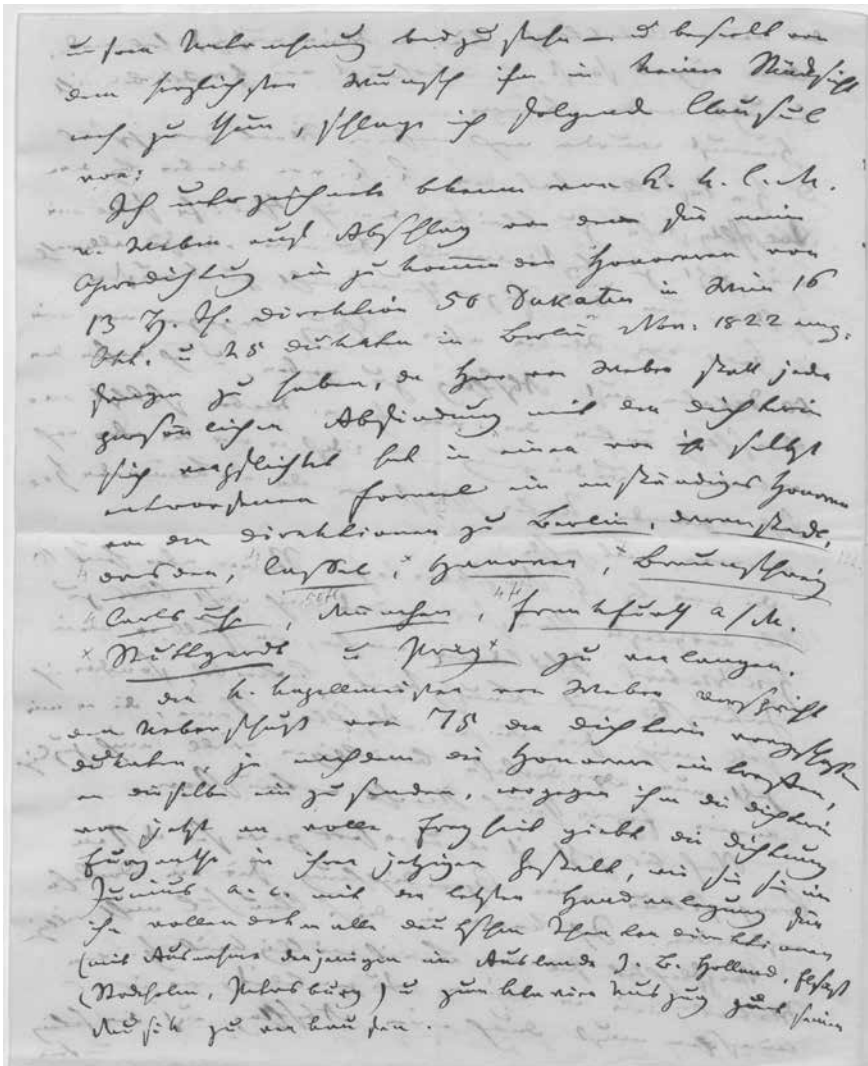
71 Georg Joachim Götschen an Helmina von Chézy, Leipzig am, 4. März 1822 (A048061).

72 Carl Maria von Weber an Helmina von Chézy am 22. Dezember 1822 (A041996).

73 Carl Maria von Weber an Caroline von Weber am 22. September 1823 (A042139).

74 Helmina von Chézy an Carl Maria von Weber am 10. Oktober 1823 (A046088).

75 Carl Maria von Weber an Caroline von Weber am 10. Oktober 1823 (A042150).



Stellungnahme von Helmina von Chézy vom 15. Oktober 1823  
D-Bbbaw, NL Chézy, Nr. 100, Bl. 2v

ihm 25 Dukaten erhalten, verstand aber ganz offensichtlich das Grundprinzip nicht und entwickelte eine Formel, nach der sie von jedem Opernhaus, unabhängig von dessen Einnahmen, bei gehaltenen Aufführungen ein „anständiges Honorar“ zu erhalten habe. Damit habe Kapellmeister Weber das Recht, „die Dichtung Euryanthe in ihrer jetzigen Gestalt [...] an alle deutschen Theater Direktionen (mit Ausnahme derjenigen im Auslande [...]) u zum Klavier Auszug mit seiner Musik zu verkaufen.“<sup>76</sup> Aus Mitleid bot ihr Weber noch einmal 50 Dukaten an<sup>77</sup>, das Geld jedoch lehnte sie stolz ab<sup>78</sup>.

Am 25. Oktober 1823 fand die Uraufführung der *Euryanthe* im Theater am Kärntertor mit der erst 17-jährigen Sängerin Henriette Sontag in der Titelrolle statt. Den großen Erfolg lobten auch die Rezensenten, aber schon bald musste man einen erheblichen Besucherschwund feststellen. Keiner verstand die Geschichte; die Musik wurde zwar als schön erkannt, aber es mangelte doch an den erwarteten Leierkastenmelodien des *Freischütz*. Da man dies aber nicht dem verehrten Weber zur Last legen konnte, war man sich bald in der Presse und öffentlichen Meinung einig: der Text der Chézy sei daran schuld. Fade und langweilig<sup>79</sup>. Dahinter stand aber auch die einhellige Ablehnung ihrer Tantiemenforderung. Was folgte, würden wir heute einen Shitstorm nennen. Gegen den musste sie sich natürlich wehren. Und das tat sie so vehement, dass sogar ihr Wohlgesonnene die Geduld verloren. So klagte der Schriftsteller Ignaz Franz Castelli an Theodor Hell in Dresden: „Was diese

76 Stellungnahme der Chézy betreffs Honorarforderungen vom 15. Oktober 1823, Archiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Abteilung Nachlässe, Bestand NL Chézy, Nr. 100 (A032259).

77 Carl Maria von Weber an Caroline von Weber am 12. Oktober 1823 (A042151).

78 Vgl. Brief von Weber an seine Frau vom 22. Oktober 1823 (A042155). Eine Meldung im *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*, Jg. 39, Nr. 4 (Januar 1824), S. 31 (A033301), besagt, dass Weber allein vom Theater am Kärntertor für die *Euryanthe* 240 Dukaten erhalten und von der Steinerschen Musikhandlung für den Klavierauszug 1000 Dukaten zu erwarten habe. Dem stehen die Eintragungen Webers im Tagebuch (31. Juli 1823 (A063765), 29. September 1823 (A063825) und 4. November 1823 (A063861) entgegen, wonach Weber für den Klavierauszug 150 Dukaten und für die Ouvertüre noch einmal 150 Reichstaler erhalten habe.

79 U.a. in: *Rheinische Flora, Blätter für Kunst, Leben, Wissen und Verkehr*, Jg. 2, Nr. 41 (12. März 1826), S. 163f. (A031079); *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*, Jg. 38, Nr. 115 (Dezember 1823), S. 937–939 (A031946).

Frau hier für Spektackel treibt, davon kannst du dir keinen Begriff machen. Wo sie nur Jemand anhören will, da schimpft sie über Webern und betrügt sich wie eine gemeine *poissarde*<sup>80</sup>. O Dichterinnen, bleibt mir vom Leibe!<sup>81</sup>

Einzig ein ungenannt gebliebener Korrespondent aus Berlin meldete im Weimarer *Journal des Luxus und der Moden* unter dem Titel *Frau von Chézy versteht ihren Vortheil*.<sup>82</sup>

„Von Wien aus wird versichert, Frau von Chézy, geborne Freyin von Klenke, sey mit dem Componisten ihres Operntextes um deßwillen in jener Hauptstadt zusammen getroffen, um dort an Ort und Stelle, persönlich, desto besser ihren Vortheil in Acht zu nehmen. Sie habe den guten Weber noch vor der wirklichen Aufführung der Oper Euryanthe ziemlich ernstlich, sogar durch Advocaten besprechen lassen, bis er ihr 600 baare Thaler habe auszahlen müssen, in Hoffnung des Gewinnes, welchen dieses Werk von allen Theatern einbringen werde. (Wir wollen das Benehmen der Dame Chézy dahingestellt sein lassen; aber zu läugnen ist doch auch nicht, daß die Operndichter im Vergleich mit den Componisten, zu stiefmütterlich behandelt werden. Eine wahre *societas leonina*<sup>83</sup>!)“

Tatsächlich mahnte Weber späterhin alle Theaterdirektionen an, auch der Textdichterin ein gesondertes Honorar zu zahlen<sup>84</sup>. Wirklich verzeichnete Weber in seinen Tagebucheinträgen Zahlungen an Helmina von Chézy, die aufgrund der unterschiedlichen Landeswährungen aber kompliziert zusammenzufassen sind<sup>85</sup>.

Um das teure Werk (auch teuer für die Operndirektion) zu retten, beauftragte man nach Webers Abreise den Komponisten Conradin Kreutzer,

80 Poissarde: frz. für Fischweib.

81 Ignaz Franz Castelli an Karl Theodor Winkler am 3. Dezember 1823 (A042044).

82 *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*, Jg. 38, Nr. 120 (Dezember 1823), S. 984. (A033300).

83 Latein., auch Leoninischer Vertrag, ein Gesellschaftsvertrag, in dem alle Gesellschafter das Risiko tragen, aber nur ein Mitglied den Gewinn einstreicht.

84 Zu den überlieferten Zahlungen vgl. den Themenkommentar von Solveig Schreiter, *Zu den Honorarstreitigkeiten Webers mit Helmina von Chézy um das Euryanthe-Libretto* (A090187).

85 Ebd.

Kürzungen vorzunehmen. Dies wiederum sah Helmina als Grund für die Ablehnung des Publikums. Einer Freundin klagte sie am 19. Dezember 1823:<sup>86</sup>

„Die *Euryanthe* stirbt hier des blassen Todes, macht leere Häuser, u man kann dem Publikum nicht Unrecht geben, [...] es scheint, als hätte Weber sich den Kopf zerbrochen, den Instrumenten Mißtöne zu entreißen und die schönen Menschenstimmen durch die widrigste Unnatur der Tonsetzung zum heisern Angstschrei zu verwandeln [...] Morgen Abend wird meine Rosamunde gegeben, [...]“

In der Tat hatte sie schon wieder ein Stück aus der Tasche gezaubert, an dem sie wahrscheinlich im Sommer 1823 gearbeitet hatte: *Rosamunde. Ein großes romantisches Schauspiel in vier Aufzügen mit Chören, Musikbegleitung und Tänzen*, das im Weimarer *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode* wie folgt (rückwirkend für Dezember) angekündigt wurde:<sup>87</sup>

„Die Dichterin der *Euryanthe*, die noch gegenwärtig in Wien ist, beißt sich mit den Kritikern herum, die das Mißgeschick der Oper ihrem Texte vorwerfen, und excipiert, daß sie denselben nicht einmal völlig für den ihrigen erkenne, so habe ihn Weber umgewandelt. Nächstens wird ihr kleines Drama, der neue Narciß, unter dem Titel der Wunderquell<sup>88</sup>, auf dem Burgtheater gegeben, und auf der Wien von ihr Rosamunde, ein Schauspiel mit Musik von Schubert.“

Den Auftrag, dazu eine Bühnenmusik zu komponieren, erhielt der damals schon sehr kranke Franz Schubert Anfang Dezember 1823<sup>89</sup>, völlig überhastet erfolgte die Einstudierung, und schon am 20. Dezember fand die Uraufführung statt. Wieder ein Misserfolg, wieder waren sich die Rezensenten einig, das sei alleinige Schuld der Textdichterin. Es spricht für ihre Naivität im Umgang mit der Presse, als Entschuldigung für die Mängel die kurze Probenzeit von nur fünf Tagen aufzuführen. Andererseits hatte man sich am Theater

86 Helmina von Chézy an Sarah Kaskel am 19. Dezember 1823 (A042051).

87 *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*, Jg. 39, Nr. 13 (Februar 1824), S. 101f. (A032047).

88 Helmina von Chézy, *Der Wunderquell. Eine dramatische Kleinigkeit*. Wien 1824.

89 Nach Recherchen von Till Gerrit Waidelich zur *Rosamunde* (wie Anm. 3), S. 27.

auch keine große Mühe gegeben. Das bestätigt eine Rezension im Weimarer *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*, in dem es heißt:<sup>90</sup>

„Vermuthlich hatten die Schauspieler, die in solchen Fällen einen gewissen Takt besitzen, vorhergesehen, daß dieses Melodram nicht den glücklichsten Erfolg haben würde, und dann pflegt das Gedächtnis ihnen seine Dienste zu versagen.“

Und auch der mit kd. unterzeichnende Rezensent vom *Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz* traute den Schauspielern sheherische Gaben zu:<sup>91</sup>

„Die Darstellung gehörte nicht zu den besten; es wird nicht bloß in Wien vorkommen, daß die Schauspieler ihr eigenes Urtheil über das Stück schon in ihrem Spiel merken lassen, was immer höchst unrecht ist. Gewiss aber hatten bei der „*Rosamunde*“ die Schauspieler schon vorher selbst die Kritik entworfen, denn man sah es an vielen Nachlässigkeiten, daß sie sagen wollten: hier ist Mühe und Anstrengung verloren. Schade um manche hübsche und sinnige Stelle in dieser Dichtung.“

Die *Rosamunde* erlebte nur noch eine Aufführung, 1824 am Theater am Isartor in München, allerdings nicht mit Schubertscher Musik. Dabei blieb es, obwohl Helmina später noch den bayerischen und den sächsischen König um Wiederaufführung ersuchte.

Felix Mendelssohn Bartholdy kannte sie seit ihren Berliner Jahren. Als junges Mädchen war sie Gast bei den Sonntagsmusiken in der Leipziger Straße gewesen, aber noch etwas verband die kleine Familie mit ihm. Als sie 1822 einige Monate in Berlin weilte, spielte ihr fast gleichaltriger Sohn Max mit Felix dessen Lieblingsspiel, das in der Familie Mendelssohn „Katzenstrazipaziren“ genannt wurde:<sup>92</sup>

„Zwei Knaben hatten sich gegeneinander gekehrt auf alle Viere niederzulassen; auf jeden setzte sich rittlings ein anderer, der seinem Widerpart die Hände von rückwärts über die Schultern reichte. Die ‚Rosse‘ zogen an, und der Sieg blieb bei diesem umgekehrten Turnier demjenigen, welcher den anderen mit sich fortzog. Der Anblick dieser Katzenbalge-

90 Ebd., S. 31, Anm. 89.

91 *Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz*, Jg. 8, Nr. 27 (16. Februar 1824), S. 132.

92 W. v. Chézy, *Erinnerungen* (wie Anm. 32), Bd. 1, S. 268.

rien schien sehr komisch gewesen zu sein. Papa Mendelssohn lachte, daß ihm die Rippen wehthaten [...].“

Mendelssohn nun bot sie 1826 ein Libretto nach einem persischen Stoff an, *Feridun*. Der 17-jährige Felix ging jedoch gar nicht darauf ein<sup>93</sup>. Helmina ließ nicht locker, skizzierte sogar schon die Wiener Besetzungsliste, spannte auch die Mutter, Lea Mendelssohn Bartholdy, in ihre Bemühungen mit ein. 1827, Helmina von Chézy, inzwischen in München wohnhaft, machte ihm erneut Avancen, Mendelssohn ging nicht darauf ein. Ein Brief Mendelssohns an seine Familie ist jedoch erhalten, in dem es heißt: „Wer kam neulich sehr früh auf meine Stube, als ich noch in Hemdsärmeln war? Wer war diese Dame? [...] Wer spricht viel und wäscht sich wenig? Wer zog gleich aus der Manteltasche ein Opersujet? [...] Nu, die Chézy!“<sup>94</sup>

Erst 1832 schien er sich für ein überarbeitetes Libretto von ihr interessiert und kurz eine Zusammenarbeit in Erwägung gezogen zu haben. Aber wirklich nur kurz. Und noch einmal, 1847, bot Helmina ihm einen Opernstoff an, den er nun unmissverständlich ablehnte. Auch Albert Lortzing, dem sie mit überschwänglichen Worten verschiedene Dramenentwürfe angepriesen hatte, verzichtete auf die Zusammenarbeit<sup>95</sup>. Ihre Karriere als Opernlibrettistin hatte damit ein Ende gefunden.

Neben ihrer rastlosen und immensen Produktivität kümmerte sie sich in rührender Weise um die Ausbildung ihrer beiden Söhne und unternahm mit ihnen lange Fußwanderungen durch die österreichischen Berge. Ihr Sohn Wilhelm berichtete darüber ausführlich und schilderte manche Eigenart Helmina von Chézys, so ihre Sportlichkeit, mit der sie trotz ihres deutlichen

93 Vgl. Till Gerrit Waidelich, „*Wer zog gleich aus der Manteltasche ein Opersujet?*“ *Helmina von Chézys gescheiterte Libretto-Projekte für Felix Mendelssohn Bartholdy*, in: *Mendelssohn-Studien. Beiträge zur neueren deutschen Kultur- und Wirtschaftsgeschichte*, Bd. 12 (2001), S. 149–177, außerdem: Irina Hundt, Till Gerrit Waidelich, „*Im gastlichen Hause Mendelssohns*“. *Erinnerungen an den Mendelssohnschen Salon von Helmina von Chézy*, in: *Schubert: Perspektiven*, Bd. 5 (2005), S. 92–100.

94 Brief vom 7. November 1831 an die Familie, adressiert an den Vater Abraham Mendelssohn Bartholdy; vgl. *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*, hg. von Anja Morgenstern und Uta Wald, Kassel u.a. 2009, Bd. 2 (Juli 1830 bis Juli 1832), S. 416.

95 Helmina von Chézy an Albert Lortzing am 30. Mai 1844 (A044870); Albert Lortzing an Helmina von Chézy am 13. Juli 1844, in: Albert Lortzing, *Sämtliche Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Irmlind Capelle, Kassel u.a. 1995, VN 216.

Übergewichts hohe Berge zu erklimmen vermochte. Und dabei, so Wilhelm, habe die reinste „Zigeunerei“<sup>96</sup> geherrscht. Immer war sie auf dem Sprung, änderte aber fortwährend ihre Pläne, so dass es weder vorwärts ging, noch irgendeiner zum Sitzen kam. Dabei verband sie einen gänzlichen Mangel an Ortssinn mit entschiedener Rechthaberei. Eine Geschichte ist beispielhaft für sie. Es war am Hafnerberg, in der Steiermark, direkt am Wallfahrerweg nach Maria Zell, wo sie (Helmina, ihre Söhne und die Trägerin des Gepäcks) ein Quartier aufsuchten und in einen Schlafsaal gewiesen wurden, der über eine Vielzahl von Betten verfügte, genug ein ganzes Regiment zu beherbergen:<sup>97</sup>

„Die Trägerin, eine ausgelernte Pilgerin, warf sich halb entkleidet in das nächstbeste Bett. Die Söhne wollten es auch so machen, mußten sich aber zur Geduld bequemen. Helmina war schon in Gaststuben in den Fall gekommen, zwei Betten zur Verfügung zu haben, und das hatte ihr, wie sie am anderen Morgen regelmäßig zu erzählen pflegte, nicht geringen Verdruß bereitet. Die Wahl that ihr weh, und nachdem sie endlich gewählt, kam die Reue, so daß sie tauschen musste. Jetzt erblickte sie ein Dutzend Betten vor sich und ihre Ratlosigkeit schien ohne Grenzen. Nachdem die Söhne endlich zum Liegen gekommen und sie selber ein paar Betten probiert hatte, wurden die kaum Entschlummerten aufgeweckt, um den Platz zu wechseln. Dann wurden Kissen und Decken ausgetauscht oder anders zurechtgemacht. Schließlich mußten Strohsäcke und Bettgewand herausgerissen und auf dem Estrich geordnet werden. Mitternacht war lange vorüber, bevor die Dichterin endlich ihr Schnarchconcert begann und im übrigen Ruhe gab. Am Morgen sah der Schlafsaal aus, als hätte ein Pulk Kosaken darin übernachtet.“

Ihre Söhne aber waren inzwischen älter geworden und drängten zur Selbstständigkeit. Wilhelm, der schon in jungen Jahren „Jamben schwitzte“<sup>98</sup> wollte Journalist werden, Max Maler. Aber auch ihren erwachsen werdenden Söhnen gegenüber konnte Helmina von Chézy sich ihre überzärtliche Sorge nicht abgewöhnen.

96 W. v. Chézy, *Erinnerungen* (wie Anm. 32), Bd. 2, S. 117.

97 Ebd., S. 142f.

98 Ebd., S. 82.

Ihr Mitgefühl, das ihre Söhne nur noch nervte, sie dazu oft genug trieb, wildfremde Unglücksvögel unter ihre Fittiche zu nehmen, ließ sie aber gleichzeitig sehr scharfsichtig soziales Elend erkennen. Als die drei im Salzkammergut unterwegs waren, erlebte sie die bittere Armut der Salinenarbeiter, Weber und der Spinnerinnen. Mit Unterstützung der Kaiserin Caroline Auguste, die ihr wohlgesonnen war, wollte sie die Lage der Armen verbessern. Also richtete sie unzählige Bittstellungen und Petitionen an sie. Und tatsächlich, sie wurde zur Audienz gebeten, die sie später in ihren Erinnerungen als „[die] seligsten Stunden meines Lebens“<sup>99</sup> bezeichnete.

Die Kaiserin erklärte sich zu einer mildtätigen Gabe von 200 Gulden bereit. Bis das Geld jedoch eintraf, reiste Helmina rastlos von Ort zu Ort, wollte Gewerbeschulen für arme Mädchen einrichten, redete auf Salinenbeamte ein und zog sich den Verdacht zu, eine Revolution anzetteln zu wollen. Aber schnell waren sich alle einig, eine harmlose Schwärmerin, die das Leben nur aus Büchern kenne, vor sich zu haben. Eine Donquichotterie nannte das ihr Sohn.

Den Schlusspunkt setzte eine enttäuschende Audienz beim Kaiser selbst. Erbittert setzte sie sich nieder und schrieb einen Text, der wohl zum Besten ihrer Publizistik gehört: *Jugendschicksale, Leben und Ansichten eines papiernen Kragens. Von ihm selbst erzählt*<sup>100</sup>. Das Leben zweier junger Spinnerinnen, deren Fleiß und Standfestigkeit in schweren Zeiten wird erzählt, die wegen technischer Neuerungen ihre Arbeit verlieren. Der papierne Kragen ist ein Sinnbild für die Technisierung der Produktion, die früher von Hand verrichtet wurde und dramatische gesellschaftliche Umbrüche hervorrief. Aber nicht maschinenstürmerisch schrieb sie gegen die Einführung von Neuerungen an. Nein, vieles vom Alten solle zwar bewahrt bleiben, Gutes hingegen solle sich durchsetzen und Erleichterungen bringen. Veränderungen aber müssten sozial abgefedert werden, um menschliche Zufriedenheit zu gewährleisten.

Das kleine Werk zählt in der deutschen Literatur zu den ersten Darstellungen moderner ökonomischer und technischer Vorgänge und ist eine der ersten Schriften über werktätige Frauen. Helmina von Chézy kann also mit

99 H. v. Chézy, *Unvergessenes*. (wie Anm. 9), 2. Teil, S. 311f.

100 Helmina von Chézy, *Jugendschicksale, Leben und Ansichten eines papiernen Kragens. Von ihm selbst erzählt*, Wien 1829; (neue Ausgabe, vgl. *Handarbeit*, hg. von Christiane Holm, Berlin 2020, S. 137–164).

Fug und Recht als Vorläuferin einer sich erst kurz vor 1848 entwickelnden Gattung sozialkritischer Literatur des Vormärz bezeichnet werden.

Ebenso ihr 1833 in Wien unter dem Titel *Norika* erschienenenes *Neues ausführliches Handbuch für Alpenwanderer und Reisende durch das Hochland von Oesterreich*<sup>101</sup> wies nachdrücklich auf die erbärmlichen sozialen Verhältnisse der Bewohner des Salzkammergutes hin, aber obwohl Helmina von Chézy es der Kaiserin Caroline Auguste widmete, wurde es sofort von der Wiener Zensur verboten<sup>102</sup>.

1830 zog die kleine Familie nach München, wo Wilhelm ein Jurastudium und Max zunächst eine Ausbildung an der Kunstakademie begann. Aber die Söhne zogen sich mehr und mehr von ihr zurück, bis es zum vollständigen Bruch kam. 1832 war Antoine de Chézy in Paris gestorben, und mit großer Beharrlichkeit hatte sie eine kleine französische Rente erstritten – sein wissenschaftlicher Nachlass jedoch blieb für sie unerreichbar. In ihren letzten produktiven Jahren arbeitete sie kontinuierlich an Artikeln über Frauen. Es erschienen erweiterte Nekrologe, so über Luise Brachmann, Dorothea Schlegel und Rahel Varnhagen von Ense. Gemeinsam mit Fanny Tarnow gab sie die Frauenzeitschrift *Iduna* heraus<sup>103</sup>, die von den männlichen Kollegen als gänzlich unnütz beurteilt wurde, mit der ersten Berufsjournalistin Therese Huber führte sie einen ausführlichen kollegialen Briefwechsel. Und noch einmal gab sie eine Auswahl ihrer Korrespondenzberichte aus Paris heraus, 1840 in Johann Friedrich Hammerichs *Freihafen. Galerie von Unterhaltungsbildern*<sup>104</sup>.

Erst als 1846 ihr schon lange kränklicher Sohn Max starb, war sie nicht mehr in der Lage zu schreiben. Dennoch verfolgte sie mit großem Interesse die vorparlamentarischen Kämpfe der badischen Demokraten um den Poli-

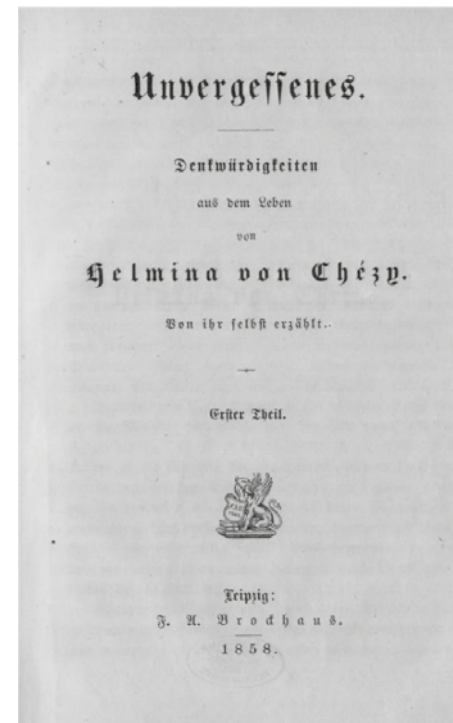
101 Helmina von Chézy, *Norika. Neues ausführliches Handbuch für Alpenwanderer und Reisende durch das Hochland in Oesterreich ob der Enns, Salzburg, die Gastein, die Kammergüter, Lilienfeld, Mariazell, St. Florian und die obere Steyermark*, München 1833; vgl. Karin Baumgartner: *Das Reisehandbuch als weibliche Auftragsarbeit im Vormärz: Helmina von Chézys Gemälde von Heidelberg (1816) und Norika (1833)*, in: Christina Ujma, *Wege in die Moderne. Reiseliteratur von Schriftstellerinnen und Schriftstellern des Vormärz*, Bielefeld 2009, S. 57–68.

102 Vgl. Hundt (wie Anm. 3), S. 75.

103 *Iduna. Zeitschrift für Frauen, von Frauen*, 1820 in Chemnitz erschienen.

104 Helmina von Chézy, *Überlieferungen und Umrisse aus Napoleons Tagen*, Teil 2–4, in: *Der Freihafen* 3, Hefte 3 und 4 und in: *Der Freihafen* 4, Heft 1, 1840/41.

tiker und Abgeordneten der Frankfurter Nationalversammlung Carl Theodor Welcker (1790–1869), den charismatischen und radikaldemokratischen



Revolutionär Friedrich Hecker (1811–1881) und den Initiator des Hallgarten-Kreises, einer der vielen Keimzellen der Frankfurter Nationalversammlung, Johann Adam von Itzstein (1775–1855), kümmerte sich um einzelne soziale Fälle, stritt mündlich und publizistisch um die Rechte von Frauen<sup>105</sup>.

Inzwischen beinahe völlig erblindet zog sie 1852 in die Nähe von Genf, wo sie vergeblich hoffte, von Ärzten noch geheilt werden zu können. Mit einer kleinen Pension von 200 Talern der Dresdner Tiedge-Stiftung für sächsische Künstler<sup>106</sup> versorgt, begann sie etwa ab 1853 ihrer Großnichte Bertha Borngräber ihre Erinnerungen zu diktieren, die postum unter dem Titel *Unvergessenes. Denkwürdigkeiten aus dem Leben* in

Leipzig erschienen und ausgesprochen lesenswert sind. Am 28. Januar 1856 starb sie im Alter von 73 Jahren.

105 U.a. in: *Die Stellung der Frauen zur Gesellschaft*, in: *Helmina von Chézy an eine Freundin*, 23. Mai 1844, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, NL 900.

106 Die Tiedge-Stiftung war 1841 im Andenken an den Dichter Christoph August Tiedge in Dresden gegründet worden. Sie unterstützte hilfsbedürftige Dichterinnen und Dichter, Künstlerinnen und Künstler sowie deren Witwen und Waisen. Das Stiftungsvermögen wurde vom sächsischen Kulturministerium verwaltet. Eine weitere bekannte Pensionsempfängerin war die Schriftstellerin Julie Florentine von Großmann (1790–1860). In den Adressbüchern Dresdens ist die Tiedge-Stiftung bis 1892 nachgewiesen.

Webers *Euryanthe* ist heute eine wenngleich selten gespielte, so dennoch im kulturellen Gedächtnis festverankerte Oper des 19. Jahrhunderts, seine Text-Dichterin Helmina von Chézy ist heute jedoch selbst Germanisten oft unbekannt. Gewiss, sie bediente sich des schwärmerischen, empfindsamen Tones der Zeit, ihr Werk strotzt von Illusionärem und Utopischem, und selbst die Rolle der Frau begriff sie eher als seelenvoll lindernd in Hauswesen und Öffentlichkeit – vieles ist heute schwer lesbar. Die wirklich scharfe sozialkritische Publizistik des Vormärz, z.B. die einer Louise Otto-Peters (1819–1895), stand der deutschen Literatur erst noch bevor. Helmina von Chézys langes Leben, so außergewöhnlich, unstat und abenteuerlich, gilt es noch, in all seinen Facetten zu entdecken – ebenso wie ihr höchst komplexes literarisches Werk, dass sich keiner der üblichen Kategorien zuordnen lässt. Es ist an der Zeit, dass sich die Literaturgeschichtsschreibung dieser modernen und überaus produktiven<sup>107</sup> Autorin noch mehr annimmt<sup>108</sup>.

107 Eine noch unvollständige Zusammenstellung ihrer Veröffentlichungen findet man in einem handschriftlichen Verzeichnis, das in der Bibliothèque nationale überliefert ist (A100380) und unter: <https://portal.dnb.de/opac.htm?method=simpleSearch&query=119360659>.

108 Hingewiesen sei auf den vom 9. bis 11. März 2023 an der Goethe-Universität Frankfurt am Main im Rahmen der *Kalathiskos-Reihe* durchgeführten Workshop einer international besetzten Wissenschaftlergruppe, der sich unter dem Titel: „*Ich bin, dies Meer entwerfend, auf einer Meerfahrt begriffen*“ besonders mit ihrer Leistung auf dem Gebiet der „romantischen Reportage“ und dem Zusammenhang zwischen Autorschaft und Ökonomie beschäftigte, sowie auf: Selma Jahnke, *Hätten Sie doch tausend Hände zum Schreiben. Die Korrespondenz zwischen Helmina von Chézy und Carl Bertuch*, Göttingen 2024. Epub oder PDF: <https://www.vr-elibrary.de/doi/10.14220/9783737015936.221>.

## „Euriante“ oder „Ennuyante“? Zur Aufführung der *Euryanthe* in Paris um 1830<sup>1</sup>

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 Oper<sup>2</sup> 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 Studienfreunde<sup>3</sup> 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 konzentrieren<sup>4</sup>.

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 Opernkomponisten<sup>5</sup>. Die Vielfalt der Theater förderte die Diversität der Opernstile: italienische und komische Opern, Vaudeville und „kleine“ Opern<sup>6</sup> 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:<sup>7</sup>

„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 konsolidierte<sup>8</sup>. 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.“<sup>9</sup>

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 wehrte<sup>10</sup>. 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 sehen<sup>11</sup>. 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*<sup>12</sup>. 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 Reinfall, 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 standen<sup>13</sup>. 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 konstruieren<sup>14</sup>. 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:<sup>15</sup>**

- *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<sup>r</sup> 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

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

<sup>15</sup> 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“ angepriesen<sup>16</sup>. 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)<sup>17</sup>, 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 war<sup>18</sup>. 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)

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

<sup>17</sup> Erstaufführung 1764, Druck 1766.

<sup>18</sup> 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, das 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 Vasallen<sup>19</sup>. 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“<sup>20</sup>. 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

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

<sup>20</sup> 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“<sup>21</sup>.

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 wurde<sup>22</sup>. 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-

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

<sup>22</sup> 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 sind<sup>23</sup>, 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 verkompliziert<sup>24</sup>.

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 glaubte<sup>25</sup>. 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*.<sup>26</sup>**

**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
<b>II. Akt</b>		
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“

<sup>26</sup> 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“<sup>27</sup>, 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.“<sup>28</sup> Dabei muss der Besuch von sechs Aufführungen als rhetorische Übertreibung Paganinis angesehen werden, da *Euryanthe* nur viermal an der Opéra aufgeführt wurde<sup>29</sup>.

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'*Euryanthe* 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 aufzuwerten<sup>30</sup>.

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 sehen<sup>31</sup>. 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)<sup>32</sup>. 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 aufnahm<sup>33</sup>. 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 glaubte<sup>34</sup>. 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.“<sup>35</sup>

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.

Gregor Schima

**Neue Hochkonjunktur eines ‚Schmerzenskindes‘?  
Eine vergleichende Analyse der *Euryanthe*-Inszenie-  
rungen von Vera Nemirova (Semperoper Dresden 2006),  
Johannes Erath (Oper Frankfurt 2015) und  
Christof Loy (Theater an der Wien 2018)<sup>1</sup>**

Für Dezember 2018 setzte das Theater an der Wien die erste szenische *Euryanthe* in deren ‚Geburtsstadt‘ seit gut einem Dreivierteljahrhundert an; dabei wandte sich mit Christof Loy einer der unstrittig erfolgreichsten Opernregisseure dem Wiener Stiefkind zu, wobei er geradezu inoffizieller Hausregisseur der Intendanz Roland Geyers war, weshalb das nicht als ‚Notoperation‘ durch einen auswärtigen ‚Starchirurgen‘ wirkte, sondern sich ins Profil des Hauses fügte, das mit dem *Freischütz* (2010), *Hans Heiling* (2015) und einem historisch informierten *Fliegenden Holländer* (2015) auch schon ein paar Ausflüge ins Fach der deutschen romantischen Oper unternommen hatte, denen mit *Oberon* (2019) ein weiterer folgte. Es erfasst einen aus Sicht der schütterten Bühnengeschichte der *Euryanthe* seit dem Zweiten Weltkrieg ahistorisches Staunen, wenn man liest, dass im Januar 1903 kein geringeres Duo als Gustav Mahler und Alfred Roller für das Werk erstmals zusammenarbeitete, wenn auch Roller hier nur die Kostüme und noch nicht das Bühnenbild schuf; Adolar sang damals der knapp dreißigjährige Leo Slezak, der die Romanze („Unter blüh’nden Mandelbäumen“) ein paar Jahre später (1909) auch aufnahm<sup>2</sup>.

Loy konnte für seine Arbeit gleichsam den Schwung des Erfolgs einer anderen mit Wien unselig verquickten Rarität nutzen, Korngolds *Wunder der Heliane* – worin die Frage der Schuld per Untreue ebenfalls zentral ist –, die er nur Monate zuvor, im März 2018, an der Deutschen Oper Berlin herausge-

1 Es sei nicht verschwiegen, dass seit der Jahrtausendwende sogar mindestens drei weitere Inszenierungen eigenwilliger Regisseure entstanden, deren Analyse sich gewiss ebenso lohnte: von Richard Jones (Glyndebourne 2002), David Pountney (Amsterdam 2003) und Roland Aeschlimann (Karlsruhe 2010).

2 Katalognummer der zugehörigen Schellackplatte: 20140 ER6 6 14579u.

bracht hatte. Bevor wir uns aber seiner Inszenierung als einer fast schon meisterlich reduzierten zuwenden, seien zwei weitere behandelt, die mehr dem verpflichtet sind, was einmal Deutungs- oder Regietheater heißen mochte: Vera Nemirova an der Semperoper Dresden (2006)<sup>3</sup> und Johannes Erath an der Oper Frankfurt (2015), deren Mitschnitte zwar nicht wie der Loys veröffentlicht, dem Verfasser jedoch zum vorliegenden Zweck überlassen wurden, wofür er den Institutionen dankt<sup>4</sup>. Im Folgenden werden deskriptive und analytische Abschnitte einander teils uneinheitlich abwechseln, weil einerseits die ausführliche Beschreibung des Bühnengeschehens, soweit es sich von der Vorlage abhebt, aufgrund der Medialität der Objekte und ihrer Quellenlage geboten scheint, andererseits nicht jedes Detail eine Interpretation verlangt, sie sich manchmal jedoch am besten direkt der Beschreibung anschließt, da sie in einer gewichtenden Zusammenfassung unter Umständen überrepräsentiert wirkte.

### 1. Vera Nemirova (Semperoper Dresden 2006)<sup>5</sup>

Nemirova profilierte sich unter den Fittichen von Ruth Berghaus und Peter Konwitschny, den sie aktiv und über Assistenz hinausgehend begleitete<sup>6</sup>. In ihrer *Euryanthe* öffnet sich der Vorhang gleich zu den ersten Takten der Ouvertüre: Wir sehen einen kargen rechteckigen Raum mit mehreren Türen innerhalb eines ebenfalls rechteckigen Äußeren. Etliche Frauen kommen geschäftig herein, mehrere fegen den Boden. Portraitfotos von Männern werden an die

3 Auch in Dresden waren seit der letzten szenischen Produktion achtzig Jahre vergangen: *Die Quadratur des Kreises? – Die szenische Neuinterpretation der Euryanthe in Dresden. Ein Gespräch zwischen Joachim Veit und Frank Ziegler*, in: *Weberiana*, Heft 16 (2006), S. 106–115, hier: S. 106.

4 Namentlich erwähnt seien Janine Schütz (Leiterin des Historischen Archivs der Sächsischen Staatstheater) und Sebastian Stüer (Leiter des Künstlerischen Betriebsbüros der Oper Frankfurt), für die Bereitstellung der Abbildungen außerdem Holger Engelhardt (Leiter des Presseferats der Oper Frankfurt) und Gabriela Hauk (Pressebüro Theater an der Wien).

5 Mitschnitt: Premiere, 25. Februar 2006 (Historisches Archiv der Sächsischen Staatstheater, Sign.-Nr. 421).

6 Siehe z. B.: Anja Oeck, *Musiktheater als Chance. Peter Konwitschny inszeniert*, Berlin 2008, S. 212, wonach Nemirova bei drei Inszenierungen Konwitschnys mit „Einstudierung“ bzw. „Regiemitarbeit“ betraut war.

Wand gehängt; dann füllt sich die Bühne weiter mit Frauen, eine probiert ihren Brautschleier, den darauf alle mit ihren Händen gemeinsam heben. Zur Emma-Musik – eigentlich schon kurz davor – wird abgedunkelt, von links und rechts hinten tritt ein Zug von Männern in langen Mänteln auf: Es sind offenbar die Kriegsheimkehrer, teils mit bandagierten Köpfen; als sie aufgereiht an der Rampe stehen, durchsuchen die Frauen zum Fugato, das der Emma-Musik folgt, die Reihe nach dem jeweils Ihrigen. Darauf folgen Szenen der Begrüßung und Versorgung: Die Frauen ziehen den Männern frisches Gewand an (dunkle Sakkos), dann kommen Sicherheitsleute und drängen die Kolonne ins Spalier; ein roter Teppich wird ausgerollt, über den von hinten der König, Adolar und Lysiart hereintreten. Kameras und Mikrofone nehmen auf, Journalisten in Trenchcoats fotografieren. Adolar tätschelt mehrere Soldaten ab, der König scheint der väterliche Freund der beiden anderen zu sein; von der Empore winken Frauen in Weiß mit Taschentüchern. Die abgelegten Gewänder der Heimkehrer liegen noch rechts und links des Teppichs.

Dann beginnt der erste Akt („Dem Frieden Heil“<sup>7</sup>): Die Frauen streuen von der Empore rosa Blütenblätter. Ein Mann mit umgehängter Gitarre dirigiert ihren Gesang mit anmutigen Bewegungen. Männer kommen mit Servierwagen und räumen die Kleidung vom Boden weg. Während ihres Gesangs („Den Frauen Heil“) begehren die Männer teils auf und werden gleich wieder von den Sicherheitsleuten zurückgedrängt. Drei Blumenkränze werden an den Souffleurkasten gehängt; der König verleiht Orden, Lysiart gibt Krücken aus. Seine Romanze („Unter blüh’nden Mandelbäumen“) singt Adolar aus einem Notizheft ab. Zur Wette („Wohlan, du kennst mein herrlich Eigentum?“) fährt die Mittelkonstruktion des Bühnenbildes samt den Menschen bis etwa einen Meter über dem Boden herunter: Dadurch entsteht der Eindruck eines Gerichtssaals oder Kampfzugs; in der Mitte stehen einander Adolar und Lysiart gegenüber. Der König lässt sich dort inzwischen eine Mahlzeit servieren. Am Schluss kommen die anderen Männer in die Mitte, es bilden sich Parteien; dann fährt das Bild in den Boden.

„Burggarten zu Nevers“: Der Aufbau ist wie zuvor, doch in der Mitte erhebt sich jetzt ein Grabstein, auf dem in weißen Blockbuchstaben „Emma“

7 Sämtliche Textzitate und Tempoangaben folgen: Carl Maria von Weber/Helmine von Chézy, *Euryanthe. Große romantische Oper in drei Aufzügen*, hg. von Ernst Rudorff, Berlin 1866.

steht. Euryanthe – blondes, hochgestecktes Haar – kommt in Schwarz von rechts an der Rampe mit einem Blumenstrauß und einer Kerze herein; sie entzündet sie an einer der beiden, die schon dastehen, hält sie zunächst weiter in der Hand und stellt sie in der zweiten Strophe ihrer Kavatine ab. Hinten auf der Empore geht schon Eglantine entlang; sie trägt zu ihrem schwarzen Gewand (Sakko und Rock), das dem Euryanthes gleicht, eine rote Schleife. Auf Eglantines Wort „alles ist vergessen!“ küssen sich die beiden fast auf den Mund. Euryanthe kniet sich zu ihrer Emma-Erzählung auf den Grabstein und breitet die Arme aus; Eglantine legt ihre von hinten daran, die inneren Wände der Bühnenkonstruktion fahren wieder hoch. Zu Eglantines Triumph („Gewicht’ge Kunde!“) geht das Licht an. Bei „Trost der Liebe, süß bist (/findest) du!“ wirft Eglantine ihr rotes Band um Euryanthes Taille und zieht sie an sich; dann ringeln sie sich darin aneinander. Am Ende löst sich Euryanthe und läuft weg, gezwungen lachend; Eglantine lacht daraufhin kräftig und legt sich auf den Grabstein. Sie zieht während ihrer großen Szene („Bethörte, die an meine Liebe glaubt“) das Sakko aus und wirft es auf den Boden, löst und rauft sich die Haare; danach reißt sie sich den Rock auf: Darunter hat sie ein Kleid mit Trägern aus dem gleichen Rot wie die Schleife. Als sie die Fanfaren hört, zieht sie sich hastig wieder an und bindet sich die Haare. Kleidung bzw. Mode ist hier somit zwar zeitgenössisch realistisch, aber dennoch symbolisch aufgeladen: Eglantine verbirgt mit ihrem roten Kleid, das in der dargestellten Welt kaum mehr anrühlig sein kann, und ihren offenen Haaren ihren wahren Charakter. Die rote Schleife, die sie öffentlich trägt, mag ein Hinweis darauf sein, dass Euryanthe ihr wohl auf die Schliche kommen könnte, wäre sie nicht so gutgläubig. Euryanthe steht am Schluss ihrer Szene mit Lysiart im Brautschleier auf einem Sessel („Sehnend Verlangen“), zu ihren Füßen schichten die Frauen Geschenkpakete auf.

Der zweite Akt schließt direkt an: An der Wand lehnen die Portraitfotos von Euryanthe und Adolar; Lysiart dreht, als er allein ist, das des Konkurrenten zur Wand um. Bei „ich muß untergehn!“ – dem Übergang zum Hauptteil der Arie – ritzt er sich ins Handgelenk, dann schmiert er mit dem Blut über Euryanthes Foto, zerschneidet und zerreißt das Adolars, bevor er zum Orchesternachspiel Euryanthes Bild aus dem Rahmen ausschneidet. Zum Duett („Dunkle Nacht, du hörst den Schwur!“) schließt er mit Eglan-

tine einen Blutsbund, die beiden tanzen auf Emmas Grab und schicken sich dann zum Geschlechtsverkehr an. Adolar singt seine Arie („Wehen mir Lüfte Ruh“) vor geschlossenem Vorhang im Frack, mit Blumenstrauß in der Hand; dabei schreibt er in sein Notizheft. Dann hebt sich der Vorhang: Euryanthe steht erhöht im Brautkleid, das so ausladend ist, dass sich Adolar die Schuhe ausziehen muss, um es nicht zu beschmutzen; Lysiart hingegen tänzelt bei seiner Enthüllung von Euryanthes Untreue („Bewund’rungswürdig ist’s gelungen“) darauf herum. Bei Euryanthes Gebet („Der du die Unschuld kennst, beschütz’ mein Leben!“), laut Libretto auf den Knien vorzutragen, wechselt das Licht – ringsum wird es dunkel, das Kleid leuchtet stärker – und Lysiart sinkt zu Boden; der Männerchor kniet teils um Euryanthe nieder. Gegen Schluss zerreißen die Männer den Brautschleier, dann steigen Adolar und Euryanthe auf die Empore: Er zerrt sie heran, stellt sie vor der Menge aus, zieht ihr noch den Rest des Brautschleiers vom Kopf, zerreißt ihn, wirft ein Stück hinunter in die Menge, fesselt sie mit dem anderen und zieht sie hinter sich fort; Lysiart steht ebenfalls auf der Empore vorn links und streut Blütenblätter. Die zwei ineinander hängenden Vierecke über der Bühne stellen sich schief.

Dritter Akt: Man sieht einen Sternenhimmel; Euryanthe liegt im Brautkleid am Boden, Adolar steht daneben, starrt in sein Notizheft, löst langsam Blatt nach Blatt heraus und lässt sie auf den Boden fallen. Er zerrt an dem Schleier, worauf Euryanthe erwacht und aufsteht und er sie wieder grob hinter sich her zieht; irgendwann lässt er sie los und sinkt selbst schwach auf die Knie. Die „Schlange“ des Librettos ist hier Eglantine, die in ihrem roten Kleid mit Schleife in gemessenem Schritt von rechts auftritt und genüsslich die Arme räkelt, gleichsam Schlangenbewegungen macht: Adolar stößt Euryanthe wie im Libretto verlangt zur Seite und lässt Eglantine an sich heran, die den anfangs ganz Teilnahmslosen zuerst von hinten, dann von vorn umarmt und auszuziehen beginnt. Da lässt auch er sich ein, umschlingt und küsst sie; Eglantine drückt ihm sein Messer in die Hand und zieht ihn zu Euryanthe hin, der sie die Kehle nach oben streckt, bevor sie ihm die mordende Hand führen will. Doch er widersteht („Nun laß mich sterben!“ – „Nein, das sei mir fern“) und lässt das Messer fallen; Eglantine birgt ihr Gesicht und läuft in die Ecke, blickt noch einmal zurück und verschwindet dann. Die lange

Hinterwand, die schon seit Beginn einen Riss hatte, bricht lautlos auseinander, Adolar läuft durch die Öffnung weg. Euryanthe rollt sich auf dem Boden zusammen, das Licht wirft ihren Schatten an die Wand. Sie bedeckt sich zu ihrer Arie („Hier dicht am Quell“) wieder mit dem Brautschleier; dann faltet sie die Hände und legt sich vor der zweiten Strophe seitlich auf den Boden, mit Gesicht zum Publikum. Wenn sie wieder singt, richtet sie sich auf die Knie, dann zieht sie sich langsam den Schleier vom Kopf und knüllt ihn kniend in einer Schmerzensgeste zusammen. Weiß gekleidete Menschen kommen mit einem Krankenbett herein, auf das sie Euryanthe legen; dann kommt der König – erneut in Festkleidung –, hinter ihm ein Fotograf und ein Mann mit Mikrofon. Zum Jägerchor („Die Thale dampfen, die Höhen glüh'n“) machen die Männer rudernde Bewegungen, Euryanthe zuckt dazu auf dem Bett, zwei Frauen in Kitteln halten sie fest. In der Generalpause zwischen den zwei Strophen atmet Euryanthe schnell und deutlich; als der Chor wieder anhebt, schreit sie, wirft sich den Schleier über und geht abermals in Kompaktlage. Der König hebt Eglantines liegen gebliebene Schleife auf, adressiert sie als „Schlange“, zieht Euryanthe den Schleier weg und ist betreten. Die Menge rückt eng an das Bett heran und greift nach Euryanthe.

Schlussbild: Man sieht eine Truppe von Zirkusartisten; Adolar stößt bei seinem Auftritt einen Jongleur zur Seite. Eglantines Hochzeitskleid ist ebenfalls rot, aber klassisch und mit meterlanger Schleppe; Lysiart ist ganz in Schwarz, auch Hemd und Krawatte. Die Männer und Frauen verbeugen sich paarweise vor den beiden; dann hat Eglantine ihre Vision („Ich kann nicht weiter!“) und kollabiert. Sobald die Menge auf der Empore Adolar erkennt, winken alle erbötig; Lysiart zückt die Waffe, der Bühnenboden fährt um gut einen Meter in die Höhe: ein Kampfring. Als der König auftritt, ebnet er sich wieder; vier Träger bringen einen schwarzen Sarg, der nur von einem Tuch bedeckt ist, das der König lüftet. Nach Adolars Selbstanklage als „Mörder“ senkt sich der schwarze Schallvorhang herab; nur er bleibt davor, zögert und geht dann rasch nach links ab. Der Vorhang hebt sich wieder, die Bühnenmitte ist abermals erhöht, links und rechts davon trägt man je ein Notenpult heran, an das Adolar (links) und Euryanthe (rechts) in Abendrobe treten, um die Reprise ihres Duetts („Hin nimm die Seele mein“) bzw. den Rest ihrer Partien singen. Auf dem Bühnenpodest steht eine Pantomimin in weißem

Brautkleid, ein kleinwüchsiger Mann im Frack nähert sich ihr langsam und reicht ihr einen Blumenstrauß; einer der Artisten spuckt Feuer wie zuvor. Zum Schlusschor fangen auch die anderen wieder an zu jonglieren und zu balancieren. Der König tritt vor die Braut und den Kleinwüchsigen, die Hände halten, und segnet sie; dann erheben sie sich, es regnet Blütenblätter, die Sänger treten von den Notenpulten weg, betrachten die Szene und gehen wieder ab, bevor das Licht erlischt.

Ein Grundmerkmal von Nemirovas Inszenierung ist die konsequente Gegenwart der gezeigten Welt (Bühne und Kostüme: Gottfried Pilz), in der nichts – auch keine Möbel oder sonstigen Artefakte – auf irgendeine Vergangenheit verweist. Ihr Ansatz sei nun anhand der markanten Zusätze zum Libretto zusammengefasst; im Großen sind das vier:

1) Gleich am Anfang begegnen statt einer idyllischen Friedensfeier gesellschaftliche Gegensätze, die das Gefüge des Zusammenlebens belasten: Den heiter-geschäftigen Frauen stehen die vom Krieg gerade erst heimkehrenden Männer gegenüber, die zunächst versorgt werden müssen. Adolar, Mitglied der politischen Führung, ist anscheinend zugleich Hobbydichter, der sein „Minnelied zu Euryanthes Preise“ aus einem Notizbuch vorträgt; notabene: einem Notizbuch, keinem Zettel wie ein Politiker seine Reden. So eine Figur wirkt in der heutigen Gesellschaft fremd, denn im Zeitalter von George W. Bush, vielleicht schon seit Ronald Reagan – obwohl dieser Schauspieler in Hollywood war –, scheint der Anspruch intellektuellen oder kulturellen Formats bei Politikern weitgehend obsolet. Zugleich misstraut man spätestens wohl instinktiv jeder politischen Figur, die – wie hier Adolar – eine Ausstrahlung des Künstlerischen begleitet, auch wenn der Sozialismus seit den 60er Jahren die Kombination von Politik und Kunst mit Figuren wie Václav Havel und Günter Grass durch geballtes ästhetisches Kapital zu rehabilitieren versuchte: Denn die Schlagseite des Künstlerischen zum Naiven verträgt sich kaum mit politischer Verantwortung. Hier jedenfalls wirkt der Gitarrist mit Hut, der Adolar begleitet, fast lächerlich: wie ein Wolf Biermann aus der Zeitkapsel; seine Kopfbedeckung ist umso auffälliger, weil sonst nur die Köpfe der Kriegsverletzten bedeckt sind. Er geht nach dem Ständchen um und erbittet Geld; Lysiart weist ihn schroff ab. Doch die Situation akzentuiert auch Adolars Verhalten um: Dieser umgibt sich anscheinend mit einem

bedürftigen Künstler, macht sozusagen neosozialistische Politik, doch dann kassiert er allein den Jubel ein, lässt sich durch den Raum tragen und vergisst den Musiker, der hausieren muss: Man sieht einen künstlerischen Tage- oder Stundenlöhner als soziales Facelift der Politik<sup>8</sup>. Lysiart zeigt immerhin offen, dass er den Musiker nicht unterstützen will; hier wird sein Spott über Adolars idealisierendes Frauenbild somit als Kritik am Gestus des Künstlers und dessen hohlen Polit-Phrasen lesbar, die soziale Kontraste verschwimmen lassen, ohne sie einander tatsächlich anzunähern.

Wenn Adolar und Lysiart auf Euryanthes Treue wetten, fahren denn auch die Wände so weit herunter, dass sie aussehen wie die Bänke eines Gerichtssaals: Hier muss nun die Wahrheit ans Licht kommen, wenn die Gesellschaft bzw. ihre Idealallegorie, der Rechtsstaat, etwas taugen soll. Umso bezeichnender ist, wie die Charaktere darin weiter agieren: Zu seiner Hymne „Ich bau’ auf Gott und meine Euryanth“ hält Adolar sein Notizheft in die Höhe und schwingt es bedeutungsvoll vor Lysiart, den das nur amüsiert. Und der König, Erster im Triumvirat? Er lässt sich inzwischen eine Mahlzeit servieren: Ein Tisch wird hereingebracht und dem Herrscher die Serviette umgebunden; auf das weitere Dringen der beiden reagiert er nur mehr abweisend. Also fährt Adolar damit fort, Zettel an die Umstehenden zu verteilen und Werbung für seine Sache zu machen. Die Politik ist hier arg im Zwielficht: Der, der inständig vorgibt, das Gute zu wollen, steht unter dem Verdacht, unehrlich zu sein, gerade weil er sich so penetrant auf seine vermeintliche Volksnähe und Emotionalität beruft; der, der ehrlich ist, will offensichtlich nicht das Gute für alle, doch seine dreiste Pose imponiert deshalb vielleicht erst recht, wie manches reale Beispiel nahelegt; und der mit der meisten Macht will überhaupt nur mehr das eigene Wohl befriedigen und Mühe von sich fernhalten. Wo in Webers und Chézys Musik-Text die schon in der Ouvertüre präsen-

8 Dem entspricht, was Knut Holtsträter über den machtpolitischen Kontext von Adolars Romanze schreibt: „Aus der Sicht des Machtpolitikers Lysiart dient Adolars Gesang dem Zweck, sich im Augenblick des Triumphes, den Adolar genießt und ohnehin schon sicher hat, noch einmal über die anderen Vasallen zu erheben – ein Verhalten, welches aus der Sicht eines ebenfalls treuen Vasallen wie Lysiart als unwürdig erscheint.“ Holtsträter, „*Drabtgestelle, die Wortdraperien tragen*“. Zur Figurenführung in der Euryanthe von Helmina von Chézy und Carl Maria von Weber, in: Kristina Richts/Peter Stadler (Hg.), „*Ei, dem alten Herrn zoll’ ich Achtung gern*“. Festschrift für Joachim Veit zum 60. Geburtstag, München 2016, S. 371–395, hier: S. 387.

Hymnenmelodie Adolars zum Ausklang der Szene das Vertrauen beglaubigt, das der Held in der Gesellschaft genießt, ist bei Nemirova das soziale Gefüge bereits schwer beschädigt. Die Menschen lassen sich den Zank anscheinend auch nicht länger gefallen, stürmen hinter den Bänken hervor und heben drohend ihre Krücken, als riefen sie: Ihr solltet für uns arbeiten, statt miteinander zu streiten. Eine Schlichtung des Konflikts ist nicht absehbar, deshalb löst sich das Bild auch nicht auf, sondern fährt wie eingefroren in den Boden: ein streng formales Theatermittel, das den Eindruck festgefahrener Standpunkte bestärkt.

2) Die Schlange, die Adolar laut Libretto im Felsengeklüft attackiert, wird bei Nemirova zur verführerischen Eglantine: Adolar will zunächst stark bleiben, gibt sich dann hin, widersteht allerdings, als Eglantine ihn anleitet, Euryanthe zu töten. Diese Personifikation drängt sich hier auf, denn die Schlange ist eine Art Ur-Symbol der ebenfalls von Anfang an weiblich belegten Verführung und Sünde, sodass es ein vergleichsweise Leichtes ist, das Requisit des Tiers durch den Auftritt der Antipodin, die ihre Femme-Fatale-Qualitäten



Abb. 1: Eglantine (Evelyn Herlitzius) will Adolar (Klaus Florian Vogt) das Messer führen, um Euryanthe (Camilla Nylund) zu töten  
(© Historisches Archiv der Sächsischen Staatstheater Dresden / Matthias Creutziger)

unter diesem symbolischen Deckmantel unmittelbar ausspielen kann, vom Anröchigen des Budenzaubers zu befreien, das dramaturgisch wohl auch dann noch bestünde, wenn man das Monster etwa als zeitgemäße Videoprojektion darstellte<sup>9</sup>. Das Libretto assoziiert selbst zweimal eine betrügerische Frau mit einer Schlange: Adolar nennt Euryanthe, als sie ihren Vertrauensbruch gesteht, kurz „Schlange!“, und wenn Euryanthe den Betrug durch Eglantine dem König schildert, heißt es: „Natter war sie unter Rosen“. Dass die Verbindung förmlich auf der Hand liegt, zeigt sich weiter daran, dass Eglantine an besagter Stelle auch in den Inszenierungen von Johannes Erath und Christof Loy auftritt. Da sie letztlich der Schlüsselcharakter der Oper, ihr zentraler Antrieb ist, stärkt dies die Kohäsion der Handlung per motivischer Verknüpfung und nähert *Euryanthe* damit ein wenig dem Subgenre der ‚Prüfungsope‘ an, zu dem etwa *Die Zauberflöte*, *Parsifal* oder *Die Frau ohne Schatten*, aber auch Webers *Freischütz* und *Oberon* gezählt werden können: Nach Euryanthe wird nun auch Adolar geprüft und geht aus dieser Prüfung ebenfalls höchstens mit einem Pyrrhussieg hervor, wenn er gerade einmal vor dem Mord zurückschreckt, zu den ihn Eglantine verleiten will, sich ihren Reizen aber durchaus ungehemmt vor Euryanthe hingibt, die er damit noch mehr demütigt.

Durch die Analogie der Prüfungssituation wird das Geschlechtergefälle in der dargestellten Gesellschaft noch deutlicher: Euryanthe wird pauschal verurteilt, ohne dass man genau fragte, worin ihre Untreue liege, denn zwar hat sie Eglantine das Geheimnis verraten, aber wohl vor Lysiarts Avancen standgehalten. Kurz gefasst: Eine Frau ist entweder treu und gut oder untreu und schlecht, dazwischen gibt es nichts. Adolar hingegen kommt als Mann sehr wohl die Gnade der Differenzierung zu: Er gibt sich Eglantine zwar sexuell hin, widersteht aber der hier auch von ihr ausgehenden Verlockung, Euryanthe zu töten, womit er zwar nicht faktisch treu, aber in letzter Konsequenz als wohlwollend erscheint; auf Euryanthe wartet indes trotzdem die Strafe der Verbannung, die beiden sind also mitnichten quitt. Wie er sie für ihre Untreue behandelt, ist drastisch als schändendes Verhalten kenntlich, und ihre Reaktion darauf erinnert an die animalische Gebrochenheit der geknechteten, vor versammeltem Hofstaat neben Gunther hereinwankenden Brünnhilde in Patrice Chéreau's *Götterdämmerung* (Bayreuth 1976): eine ikonische,

<sup>9</sup> Ziegler hält denn auch fest, die Schlangenszene werde „gerne gestrichen“, vgl. *Die Quadratur des Kreises* (wie Anm. 2), S. 109.

als Videoaufnahme konservierte und verbreitete Szene, auf die Nemirova hier womöglich bewusst anspielt.

3) Die Jagdgesellschaft des dritten Aktes zeigt Nemirova als Insassen einer Nervenheilanstalt, die ihren mechanischen Morgensport machen: Euryanthe wurde offenbar eingeliefert. Dieses vielleicht plakativste Bild der Inszenierung, das die Wald- und Jagdromantik karikiert, mit der Weber u. a. in den bürgerlichen Hausschatz einging, mag der Szene aber auch etwas von ihrer Verzweiflung nehmen, denn hier ist Euryanthe immerhin nicht mehr die allein Ausgestoßene, die nur durch glücklichen Zufall gefunden und wie gnadenhalber mitgenommen wird, sondern umgeben von Menschen, die von der Gesellschaft abgeschnitten sind, was, auch wenn Euryanthe sich unter ihnen völlig fremd fühlt, kurz für ein diffuses Kollektivgefühl sorgt. Dass dann der König erneut samt Fernsehteam hereinkommt und Hände schüttelt, relativiert aber zugleich wieder zynisch die Wahrnehmung von Außenseitern durch die Politik, die nur mit dem Hintergedanken medialer Aufmerksamkeit geschieht; außerdem lässt es den staatlichen Zwang der Verwahrung des von der Norm Abweichenden anklingen. Dass der Besuch in der Anstalt und damit auch Euryanthes ‚Reintegration‘ offenbar wiederum nur Vorwand für Getöse und Eitelkeiten sind, könnte also auch darauf hindeuten, dass es gar nicht darum gehe, die Ausgestoßene wieder in die Gemeinschaft zu holen, womit ein tragisches Ende schon angelegt wäre – oder eines, das mit der Illusion einer dramatischen Handlung überhaupt aufräumt.

4) Den Schluss der Oper rückt Nemirova nämlich metatheatral ins Uneigentliche. Hier scheint wohl am deutlichsten die Ästhetik des Mentors Konwitschny durch, der immer wieder dramaturgische Wendungen dekonstruiert, die ihm entweder unglaubwürdig oder überholt scheinen: Z. B. lässt er gegen Schluss der *Götterdämmerung* (Stuttgart 2000), wenn Hagen dem toten Siegfried den Ring vom Finger ziehen will und dessen Hand sich laut Libretto „drohend empor“<sup>10</sup> hebt, das Saallicht einschalten und Brünnhilde im Gewand einer Platzanweiserin auf die Bühne kommen, die dann ihrerseits die Gestorbenen wiedererweckt, um sie von der Bühne zu schicken. Ein anderer Fall ist *Der fliegende Holländer* (Bolschoi-Theater Moskau 2004/Bayerische

<sup>10</sup> Richard Wagner, *Sämtliche Werke. Bd. 13, III: Götterdämmerung. Dritter Aufzug und Kritischer Bericht*, hg. von Hartmut Fladt, Mainz 1982, S. 212.

Staatsoper München 2006), wo nach Sentas Freitod das Orchester verstummt und das Nachspiel aus einem alten Radio oder Plattenspieler ertönt: Einmal provoziert die deterministische Geste<sup>11</sup>, einmal das Selbstopfer der Frau den Bruch mit den bis dahin gültigen Erzählgesetzen.

Nemirova tut am Ende ihrer *Euryanthe* etwas Ähnliches: Als sich der schwarze Vorhang gesenkt hat und man das Drama für beendet hält, reicht sie den glücklichen Schluss doch noch nach, dissoziiert dabei aber die Darstellung in zwei fiktionale Ebenen, denn während zwei Zirkusartisten die Vereinigung zwischen Euryanthe und Adolar nun mimen, singen Camilla Nylund und Klaus Florian Vogt, die die Partien bislang gesungen und gespielt hatten, nur mehr in Abendkleidung von Notenpulten, geben also nicht mehr wie bislang vor, Euryanthe und Adolar auch szenisch zu verkörpern. Anstoß dafür dürfte die doppelte, eigentlich sogar dreifache Peripetie gegen Schluss der Oper sein, wonach Euryanthe zuerst durch günstigen Zufall gefunden wird, dann abrupt und ausgerechnet im höchsten Glück vermeintlich an emotionaler Aufwühlung stirbt und schließlich doch wieder erwacht, worauf die etwas zitiert wirkende, in Tonart, Tempo und Text mit dem ersten Erklingen (II/4) idente, aber sogar in der anbahnenden instrumentalen Einleitung eng verwandte Reprise des Liebesduett-Beginns folgt<sup>12</sup>. Dass diese mehrfache Wende im Zeichen melodramatischer Schicksals- und Wunderdramaturgie das Vertrauen des heutigen Zuschauers zu sehr strapaziere<sup>13</sup>, er also kaum alle Umschwünge mitvollziehen werde, macht Nemirova Schritt für Schritt unmissverständlich, indem Euryanthe zunächst in der Anstalt landet – bildet sie sich gar schon hier alles nur mehr ein? – und am Ende im Sarg hereingetragen wird, sodass eine irdische

11 Sogar Hans Pfitzner wandte sich dagegen: *Werk und Wiedergabe* [1929], 2. Aufl., Tutzing 1969, S. 352.

12 Eine Art ‚tönendes Schweigen‘ zweier ineinander versunkener Seelen waltet schon beim Wiedersehen im zweiten Akt, indem der Zwiesang allein aus der Steigerung des Orchesters zu entspringen scheint, ohne dass die beiden einander direkt ansprechen. Motivisch-thematisch lässt sich für die Reprise argumentieren, dass Weber das KopftHEMA des Duets bereits im ersten Akt (vor-)exponiert, als Euryanthe erzählt, wie ihre Liebe zu Adolar begann (I/3, T. 15–18): vgl. etwa René Leibowitz, *Eine verachtete Oper: Euryanthe* [1972] (übers. von B. Zuber), in: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hg.), *Musik-Konzepte 52: Carl Maria von Weber*, München 1986, S. 48–71, hier: S. 61. Dies schlosse aber noch keine Abwandlung des Materials aus.

13 Vgl. z. B. Holtsträter, *Figurenführung in der Euryanthe* (wie Anm. 7), S. 375.

Auferstehung, pointiert ausgedrückt, nur mehr in den Alptraumwelten Edgar Allan Poes oder eben in der überzeichneten, schiefen Heiterkeit des Zirkus möglich ist. Demnach steht der Zirkus, sonst gern wehmütiger Spielplatz des inneren Kindes<sup>14</sup>, hier für das Äußerste an Unglaubwürdigkeit, für eine (vor-)gaukelnde, letztlich aber falsche Kunst, deren Charaktere, hinter denen oft schaurige Biographien stecken, nur Flachreliefs sind, die, auch während sie einen Löwen bändigend oder durch einen Feuerring springen, niemals ihr Grinsen ablegen: nichts, das man glauben kann. Daher auch die scheinbare Leerstelle nach Adolars Abgang, die in Wahrheit ein Sprung in eine andere Fiktionslogik ist: Das Zirkushafte, wo nichts unmöglich ist, solange es gut ausgeht, und Schaden bis zur Entleibung vertuscht wird, mutiert von einer Begleitstimme am Beginn der Szene – als hätten Lysiart und Eglantine eine Zirkustruppe als Unterhaltung für ihre Hochzeit engagiert – zum eigentlichen Bezugssystem, weil sich nur in ihm noch die von Libretto und Musik behauptete Geschichte affirmativ darstellen lässt. Dass aber König und Gefolge nicht etwa ebenfalls durch Attrappen ersetzt werden, sondern sogar am Spektakel mitwirken, schlägt sie diesem vollends zu: Denn das Scheinhafte von Politik und Gemeinwesen hatte Nemirova von Anfang an apostrophiert.

## 2. Johannes Erath (Oper Frankfurt 2015)<sup>15</sup>

Hier hebt sich der vertikale Vorhang eher langsam zu den ersten Takten der Emma-Passage der Ouvertüre: Die pragmatische Geste der Öffnung dient somit schon der Etablierung der innerfiktionalen Stimmung des Geheimnisvollen. Der Boden der Bühne zeigt ein Schachbrettmuster. Zunächst sieht man nur in einem Lichtkegel auf Knien eine Frau in weißem Brautgewand mit Schleier, vor ihr auf dem Boden einen Ritterhelm. Weber und Chézy hatten selbst geplant, die von der Opernhandlung vorausgesetzte Emma-Geschichte in einer „Pantomimische[n] Prolog Szene“ zur Ouvertüre darzustellen, dies dann aber verworfen<sup>16</sup> und sich mit der Largo-Passage begnügt, 14 Man denke an Filme wie Charlie Chaplins *The Circus* (1928) und Federico Fellinis *La strada* (1954).

15 Mitschnitt: Premiere, 5. April 2015 (Archiv der Oper Frankfurt).

16 Siehe etwa Sabine Henze-Döhring, „Reihe der treffendsten Gemälde“: *Überlegungen zu Musik und Dramaturgie der Euryanthe*, in: *Weber-Studien*, Bd. 10, S. 1–16, hier: S. 6f. Bereits mehrere Produktionen hatten diese Idee der Ouvertüren-Pantomime realisiert: siehe dazu

die im weiteren Verlauf des Werks dreimal erinnerungsmotivisch mit dem im Text behandelten Emma-Komplex gekoppelt ist. Erath inszeniert hier indes nicht die von den Autoren für die Pantomime erwogene oder von Euryanthe an Eglantine (I/4) berichtete Erscheinung von Emmas Geist, sondern ihre Trauer um den im Krieg gefallenen Udo: Doch eigentlich lässt sich ihr hier kein deutlicher Affekt anmerken, sodass sich der Kontext erst dann recht klärt, wenn man am Schluss des ersten Aktes den Abschied der beiden mit besagtem Helm sieht<sup>17</sup>.

Zum Fugato erhellt sich sukzessive der Rest der Bühne: Es kommen zahlreiche festlich kostümierte Menschen herein, Tische und Stühle werden gebracht, ein paar Männer tragen Kellnerkleidung. Die Braut (Emma) wandelt unter den Menschen, die sie nicht bemerken, und interagiert nicht mit ihnen; auch als alle schon Platz genommen haben und die Bühnenmitte leer ist, steht sie noch dort. Adolar sitzt im weißen Dinnerjacket an einem Schachbrett vorn rechts und spielt abwechselnd auf der einen und anderen Seite; während des Chors war Emma auf ihn aufmerksam geworden. Rechts hinter ihm ist eine Bar mit Hockern; auf einem sitzt der König, als er Adolar anspricht: Er trägt eine schlichte Krone. Es gibt eine Bühne auf der Bühne; ihr goldener Vorhang raschelt während Adolars Romanze, zu der Emma sie betritt, sich den Helm wiegend an den Kopf hält und dann hinter dem Vorhang verschwindet. In seiner dritten Strophe betritt Adolar selbst kurz die Bühne und ‚trägt vor‘;

Marita Fullgraf, *Rettungsversuche einer Oper. Die musikdramaturgischen Bearbeitungen der „Euryanthe“ von Carl Maria von Weber*, Saarbrücken 1997, S. 81–85.

17 Gleichwohl lässt sich sagen, informiert-avancierte Regiearbeit bejahe folgende Frage Joachim Veits grundsätzlich: *Gehört die Genesis des „Euryanthe“-Textbuchs zum „Werk“?*, in: Walther Dürr u. a. (Hg.), *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*, Berlin 1998 (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 8), S. 184–211.

Zwei anschauliche Beispiele:

1) Konwitzchnys ironische Aufwertung des Eremiten im *Freischütz* (Hamburg 1999), inklusive der Rosenüberreichung, die zwar auch in der Endfassung des Librettos erwähnt, aber nicht mehr wie zunächst geplant szenisch vergegenwärtigt wird.

2) Der Schluss von Dmitri Tcherniakovs *Götterdämmerung* (Staatsoper Berlin 2022), wo Brünnhilde sich auf Wanderschaft begibt, wozu der Text ihres Schlussgesangs in einer von Schopenhauer beeinflussten, verworfenen Fassung (schließend mit: „enden sah ich die Welt“) an die Wand projiziert wird. Eine Spezialität Stefan Herheims ist es, Komponisten als Figuren in seine Inszenierungen einzufügen und deren Schaffensprozess zu stilisieren.

nach seinem Lied kommt er wieder herunter. Auf Lysiarts Geringschätzung der Frauentreue verlassen die Frauen bis auf Eglantine pikiert den Saal<sup>18</sup>, die Männer folgen ihnen teils beschwichtigend. Während des Streits liest der König Zeitung; die beiden ordnen die Spielfiguren auf dem Schachbrett und beginnen eine Partie. Wenn Adolar erneut auf die Oberbühne tritt und im Rampenlicht sein Motto singt („Ich bau’ auf Gott und meine Euryanthe“), geht vorn an der großen Rampe eine Frau in Stöckelschuhen und goldenem Glitzersakko vorbei, die eine goldene Scheibe wie einen Sonnenkreis hochhält. Links und rechts der Bühne erscheinen in Nischen Adam und Eva, von Feigenblättern verhüllt; Adam verschwindet wieder im Dunklen, Eva steigt auf die Oberbühne: Sie trägt Netzstrümpfe und eine glitzernde Schlange um den Hals, die sich als Handschuh über ihren Arm legt, ebenso einen grün glitzernden Apfel, den sie in die Höhe hält und dann so tut, als wolle sie ihn einem der Männer zuspiesen, die sich zum Auffangen bereitmachen.



Abb. 2: Die Bühne in der ersten Szene  
Im Bild rechts vorn mit weißem Dinnerjacket: Adolar (Eric Cutler) am Schachbrett  
(© Oper Frankfurt / Monika Rittershaus)

18 Vgl. Holtsträter, *Figurenführung in der Euryanthe* (wie Anm. 7), S. 381f.

Zum zweiten Bild öffnet sich der Vorhang der Oberbühne und zeigt einen altertümlichen Grabstein, auf dem in von einem Kranz eingefassten Blockbuchstaben „Emma“ steht, mit der Skulptur eines Engels, der darauf gesunken scheint; auf den Stufen des Grabes sitzt Euryanthe, hellblond in weißem Kleid, und blickt mit gefalteten Händen aufwärts. Adolar sitzt wieder in seine Schachpartie vertieft, Eglantine an der Bar, von wo sie mit Euryanthe zu sprechen beginnt: Der Dialog ist zunächst ohne Blickkontakt, wie ein Selbstgespräch Euryanthes gestaltet. Erst bei Eglantines konfrontativem „Nichts sagst du mir?“ bemerkt Euryanthe sie und schreckt zurück. Bei „sterbend süß am Busen dir“ schmiegt sich Eglantine von hinten an Adolar an: Was sie eigentlich meint, die Liebe zu Adolar, vergegenständlicht sich. Bei Euryanthes Erzählung tritt Emma, nun ganz wie ein Double Euryanthes, auf und schreitet langsam um den Sarg herum. Während des Duetts der Frauen geht Adolar an Euryanthe vorbei, die sich an ihn anlehnt, auf die Oberbühne und verschwindet hinten. Eglantine steigt im Lauf ihrer Arie auf die Oberbühne; die Männer versammeln sich davor mit ihren Stühlen in Blöcken wie im Theater. Eva tritt vor den Vorhang, Eglantine nimmt von ihr den Apfel, küsst und wirft ihn einem Mann zu, der ihn stolz hochhält; darauf Applaus. Nun sitzt Lysiart an Adolars Stelle beim Schachbrett und trägt wie er ein weißes Dinnerjacket. Im Finale des ersten Aktes reicht Emma einem Mann, wohl Udo, den Helm, den man schon in der Ouvertüre sah. Er setzt ihn auf, die beiden trennen sich schmerzlich, sie geht auf die Oberbühne, reicht Euryanthe einen Strauß weißer Rosen – die *Freischütz*-Chiffre für Gottes Schutz? – und geht hinter ihr Grab ab; Euryanthe und Lysiart küssen sich auf der Bühne<sup>19</sup>.

Die zwei Fortissimo-Schlussakkorde des ersten Aktes sind gestrichen, und jäh bricht der Beginn des zweiten herein: Es wird dunkel, Euryanthe erschrickt, wendet sich von Lysiart ab, flieht nach hinten, die Menschen räumen den Saal, doch ein Mädchen, das Emma und Euryanthe ähnlich sieht, setzt sich vor die Oberbühne und blickt Richtung Publikum nach oben. Als Lysiart sich zur Rache entschließt, dreht sich die Bühne: Man sieht Menschen mit Tierköpfen, Totenschädeln, Monster, Mischwesen, aber auch Euryanthe

19 Vgl. dazu Jürgen Schläder, *Musikalische Exposition und szenische Vergegenwärtigung. Die Frankfurter Euryanthe-Produktion von 2015*, in: *Weber-Studien*, Bd. 10, S. 213–235, hier: S. 231.

und Adolar in getrennten Badezimmern vor Spiegeln; eine Kopie von Max Schrecks Vampirmonster in Friedrich Wilhelm Murnaus Film *Nosferatu* (1922)<sup>20</sup> geht gegen die Drehbewegung der Bühne an und tritt damit, aus der statischen Umgebung betrachtet, auf der Stelle. Während Lysiart und Eglantine die gemeinsame Sache besingen<sup>21</sup>, umarmen sich hinter ihnen Adolar und Emma, während Euryanthe in ihrem Badezimmer oben rechts apathisch auf dem Boden sitzt: Gewiss belastet sie Adolars Familiengeheimnis. Währenddessen schreiten die Monster und Mischwesen zur Gruft hinauf; danach ist Pause<sup>22</sup>.

Zum zweiten Teil wird der Vorhang, also die Fiktionsmarkierung innerhalb der Fiktion, auf ebenerdig herunterverlegt: Man sieht jetzt ein Theaterpublikum, das in Richtung des realen, also in unsere Richtung blickt<sup>23</sup>. Von der Stiege, die nun bereits auf der sekundären Ebene liegt, kommt Euryanthe, nun in zivilem weißem Kleid, herunter und trifft auf Adolar, der

20 Vgl. Werner Häußner, *Romantik in der Perspektive der Nachmoderne: Johannes Erath bewältigt Webers Euryanthe an der Oper Frankfurt*, in: *Weberianam* Heft 25 (2015), S. 142–146, hier: S. 144.

21 Überempfindlich, wenn nicht unzutreffend muss man es aber nennen, dass Holtsträter (*Figurenführung in der Euryanthe* (wie Anm. 7), S. 392) den leidenschaftlichen Kuss Eglantines und Lysiarts vor ihrem Duett als „echten“ Inszenierungsfehler“ Eraths bezeichnet, weil die beiden „eine reine Zweckbeziehung“ eingingen. Gegen diesen Schnellschuss lässt sich gleich dreierlei einwenden: 1) Sie küssen einander beileibe nicht auffallend leidenschaftlich, sondern eher an der Untergrenze dessen, was sich in der Oper zu ziemen scheint; 2) Es bleibt reine Spekulation, darin mehr zu sehen als eben das: die Anbahnung einer Zweckbeziehung; 3) Was spricht dagegen, dass zwischen den beiden zufällig eine für den Moment erste körperliche Attraktion aufflackere? Schließlich leiden sie eindeutig beide an unerfüllter Sehnsucht, die sich aus moderner Anschauung weniger in platonischer Abkapselung als in der Suche nach Ersatz äußern dürfte.

22 Leibowitz, *Eine verachtete Oper: Euryanthe* (wie Anm. 11), S. 65f. schlägt bereits vor, das Ende des ersten und den Beginn des zweiten Aktes zusammenzuziehen, auch den Vorhang dazwischen nicht fallen zu lassen (S. 68).

23 Das Publikum per direktem Blickkontakt mit seinesgleichen und so mit dem Vorgang des Betrachtens und Betrachtet-Werdens zu konfrontieren, ist ebenfalls ein beliebtes Mittel moderner Regie; z. B.: Hans Neuenfels (*Aida*, Frankfurt 1981) prangert dadurch die Schaulust des Theaterpublikums und der sich überlegen wählenden Ethnien im Zeitalter des Kolonialismus und Exotismus zugleich an; Stefan Herheim (*Parsifal*, Bayreuth 2008) gibt durch Spiegelung des realen Publikums, das sich somit selbst sieht, die Frage nach (Er-)Lösung gewissermaßen an den Betrachter zurück.

zuvor an der Bar links getrunken hatte; Schachbrett, Tisch und Stühle stehen nun in der Mitte des Raums. Nach dem Duett der Liebenden überschreitet das Publikum auf Euryanthes Wink die Fiktionsgrenze und kommt in den Hauptraum; am Ende des Aktes sieht man innerhalb dieser Fiktionsgrenze, also eine Ebene tiefer, wo das Publikum gesessen war, in verwirrendem Blitzlicht aus Frontalsicht die Bar verdoppelt, die den Hauptraum rechts und links grundiert: Die Grenzen zwischen Betrachten und Betrachtet-Werden und damit auch zwischen Intimität und Öffentlichkeit verschwimmen ununterscheidbar, wenn die Liebesbegegnung Euryanthes und Adolars vor Publikum geschieht, dieses jedoch zugleich in die Anführungsstriche des Betrachtet-Werdens gesetzt ist – da es sich auf einer inneren Fiktionsebene befindet – und dann plötzlich jener Raum als Objekt der Betrachtung erscheint, in dem die Charaktere die ganze Zeit agierten.

Die Konfusion, nicht mehr zu wissen, wann man betrachtet und wann man betrachtet wird, erinnert gleichermaßen an eine Tiefenbohrung ins Unbewusste wie an die Kollektivneurose eines Überwachungsstaates. Man denke auch an Jean Pauls unkonventionelle Definition des Doppelgängers: das seien „Leute, die sich selber sehen.“<sup>24</sup> Dies vollführt den erheblichen Schwenk vom rein äußeren Befund der Ähnlichkeit eines Menschen mit einem anderen zur Perspektive dessen, der diese Ähnlichkeit eines anderen mit sich selbst gewahrt: Es klingt damit eine latente Verstörung an, da die Begegnung mit einem Double ebenso an der eigenen Echtheit/Integrität wie an der des anderen zweifeln lassen kann. In ähnlicher Weise könnten die Charaktere in Eraths *Euryanthe*, die ihrerseits zueinander in einer Art Doppelgänger-Verhältnis stehen, an der Wirklichkeit ihres Erlebens zweifeln, was darin gipfelt, dass sie ihren Handlungsraum, die Bar, gespiegelt sehen: von Stroboskoplicht verzerrt und menschenleer. Ihre Perspektive ist damit wie ausgehöhlt: Vielleicht sind sie die eigentlich Betrachteten – doch wer betrachtet sie? Dass dies zum manisch wiederholten Chorausruf „Du gleißend Bild, du bist enthüllt!“ geschieht, ergibt einen bitteren Kommentar zur waltenden Erkenntnislage: Während das Kollektiv sich lauthals brüstet, begriffen zu haben, ist die Realitätsverwirrung in Wahrheit auf dem Höhepunkt.

<sup>24</sup> Jean Paul, *Sämtliche Werke. Abteilung I. Zweiter Band: Siebenkäs*, hg. von Norbert Miller, 4. Aufl., München/Wien 1987, S. 7–576, hier: S. 66f. (Fn 1).

Im Ödland des dritten Aktes steht der Grabstein ebenerdig, der gefallene Engel auf ihm ist verschwunden; darauf steht jetzt nicht mehr „Emma“, sondern „Euryanthe“, und die Buchstaben sind teils abgebröckelt: eine doppelte Unterstreichung der fatalen Situation. Zum Schlangenkampf treten auf: Emma, Eglantine, Udo und Eva, deren Anwesenheit wie bereits im ersten Akt mittels der Urszene der Verführung der und durch die Frau – sie trägt das Schlangenhafte hier wie eine zweite Haut – den anscheinend übermächtigen, in allen drei Inszenierungen wirkenden Impuls erweitert, die Schlange des Librettos durch eine verführerische Frau zu verkörpern. Indem Eva im ersten Akt auftritt, als Adolar sein Vertrauen in Euryanthe sozusagen höchstinstanzlich verkündet („Ich bau’ auf Gott und meine Euryanthe“), und im dritten dann, als er die Schlange zu bestehen hat, stellt die Inszenierung einen Zusammenhang zwischen positiven und negativen Idealbildern des Weiblichen her. Euryanthe singt ihr einsames Cantabile („Hier dicht am Quell“) mit dem Kopf an den Grabstein gelehnt; Eglantine kommt, reicht ihr ein Glas mit Wasser, in das sie etwas hineingibt: eine Tablette? Euryanthe singt zu Ende und trinkt. Die Männer kommen herein, während Euryanthe die Position des Engels über dem Grabstein einnimmt: Ein Arm hängt vornüber. Sie simulieren in Ansätzen ein Schachspiel, stoßen einander von den Feldern weg, bis die Sache eskaliert und sie unkontrolliert raufen. Einer der Männer fischt die Zugabe aus dem Wasserglas: Es ist eine Schachfigur; man schiebt das Schachbrett her und stellt sie darauf. Damit macht die Inszenierung die verhängnisvolle Unschärfe zwischen Spiel und Ernst, für die Schach hier durchgehend steht, geradezu überdeutlich, wenn sogar die Pille, die Euryanthe vergiftet, eine Schachfigur ist: Euryanthe wird über dieses Requisit als ein Opfer der Männer gezeigt, die um ihre Treue gewettet, sie sozusagen verspielt haben.

Der Vorhang, der sich wieder geschlossen hatte, öffnet sich und Emma kommt mit einem Rosenstrauß; sie geht zur Bar links vorn, wo Udo steht. Sein Helm liegt auf dem Tresen; die beiden sind zärtlich zueinander. Emma singt „Der Mai bringt frische Rosen dar“, während sie in die Mitte gehen; dann bringt sie ihm den Helm, den er aufsetzt. Sie geht in das kleine Badezimmer, stellt sich vor den Spiegel und singt weiter, während er davongeht: Diese Vorgeschichte des Handlungskonflikts, der schmerzliche Abschied, der letztlich zu Emmas Freitod und dem Fluch führte, wiederholt sich hier also wie

ein Alptraum, bizarr verschränkt mit der Idylle, die sich im Lied auf den Mai ausdrückt. Die ersten dreizehn Takte von Adolars Auftritt (zwischen „Giebt keine Treu' auf weiter Erde mehr“ und „Fahr hin, du süßer Liebestraum“) sind gestrichen, was für Eraths Konzept durchaus konsequent zu nennen ist: Statt nämlich überhaupt noch von so etwas Diesseitigem wie Treue zu sprechen, geht es gleich um die Dimension des Traums, die hier alles zu regieren scheint. Lysiart hat das weiße Dinnerjacket an, Adolar sitzt in Schwarz vor seinem Schachbrett an gewohnter Stelle vorn rechts. Als die Menge ihn bemerkt, geht Eglantine zu ihm und küsst ihn; Lysiart zerrt sie weg und setzt sich gegenüber ans Schachbrett: er kanalisiert sein Konkurrenzdenken also auch hier umgehend ins Spiel – doch was anderes ist Duellzwang? Die Spielzüge werden an die Hinterwand projiziert. Männer tragen Euryanthe herein und legen sie auf den Boden. Alles zwischen „wo lebt ein Frevler sonst als ich?“ – also ab „O Wonne! sie athmet“ – und „Ich ahne Emma“ ist gekürzt: Euryanthe lebt nicht weiter, der Jubelchor geht auf eine Tote, Adolar schreit (stumm), zuletzt ist das Licht für einen Augenblick nur auf ihm, der neben ihr kniet. Die Emma-Pantomimin schüttelt den Kopf, als Adolar von ihr sagt: „selig ist sie jetzt“. Gerade diese Konkretion geht jedoch wohl ein wenig ins Uncharfe: Denn entweder ist Emma ein Geist, dann versteht sich von selbst, dass sie noch nicht erlöst ist; oder sie ist als reale Person auf einer alternativen, hereinmontierten Handlungsebene zu sehen, dann aber darf sie Adolars Äußerung streng genommen gar nicht hören. Ihr Kopfschütteln irritiert also, weil es entweder quasi-tautologisch oder dramaturgisch abwegig ist. Freilich mag Erath hier ein Drittes meinen: Was aber meint er dann?

### 3. Christof Loy (Theater an der Wien 2018)<sup>25</sup>

Loy arbeitet meist dezidiert nicht hermeneutisch verklausulierend oder gar dekonstruktiv, sondern aus psychologischer Anschauung, sodass eine Figurenkonstellation allein oft bereits den Kern seiner Inszenierungen bildet. Bei ihm öffnet sich der Vorhang nicht gleich zu Beginn der Ouvertüre wie bei Nemirova, aber auch nicht erst direkt zum Emma-Abschnitt wie bei Erath, sondern einige Takte davor; dass das hier scheinbar zu früh geschieht und dadurch auf

<sup>25</sup> Weber, *Euryanthe* (Regie: Christof Loy; Dirigent: Constantin Trinks), DVD, Theater an der Wien 2018 (Naxos 2020; EAN: 0747313565658).

den ersten Blick achtlos wirken könnte, mag bereits wahrnehmungspsychologischer Finesse geschuldet sein: der Annahme nämlich, dass ein Rezipient nur schlecht neue Information auf zwei Bedeutungs- bzw. Sinnesebenen – auditiv und visuell – simultan verarbeiten könne, weshalb Loy zunächst bei noch unverändertem Tempo des punktuierungsreichen Allegro-A-Teils der Ouvertüre lakonisch zügig den Vorhang aufgehen lässt, sodass sich das Auge an den Raum und die Aufstellung der Personen darin gewöhnen kann, während das waltende Musikkolorit, in das er sich bereits einfinden konnte, sozusagen ausschleicht. Wenn nämlich die Emma-Musik beginnt, tut sich auch auf der Bühne etwas: Rechts mittig ragt ein Bett in den Raum, auf dem mit dem Rücken zum Publikum eine blonde Frau in weißem Rock, schwarzem Ober- teil und mit Perlenkette sitzt, die nun aufsteht und mit der Hand an der Wand die Raumlänge entlangzugehen beginnt. Sie kommt zu einer Tür, öffnet sie zögerlich und langsam und verschwindet. Im hinten angrenzenden Nebenraum steht am Fenster eine dunkelhaarige Frau in weinrotem Kleid, die nun schnell zur Tür kommt und den Mann leidenschaftlich küsst, der gerade noch neben dem Bett gesessen und nun ebenfalls zur Tür geeilt war, um sich davor zu stellen. Sie verfolgt ihn spielerisch, er ist brüskiert und wischt sich den Mund ab; dann versucht sie es auf andere Art, sinkt ihm schwächlich an die Brust, doch auch das fruchtet nicht, also geht sie nach rechts hinten in die Ecke. Inzwischen hat sich der zweite Mann, der links an der Wand neben dem Klavier stand, sein Sakkó ausgezogen. Dann geht der Vorhang zu, ehe das KopftHEMA des A-Teils zurückkehrt.

Zu Beginn des ersten Aktes ist der Raum voller Menschen: die Frauen in überwiegend pastellfarbenen, aber individuellen Kleidern, die Männer sämtlich in marineblauer Uniform mit Offiziersstreifen und schwarzer Fliege; einer von ihnen sitzt am Klavier und dirigiert den Chor. Nur Adolar und Lysiart heben sich ab: Ersterer trägt schwarze Uniform, letzterer schwarzen Smoking, beide hohe Lederstiefel; ersterer rechts am Bett, letzterer links am Boden lungern. Der Saal leert sich, herein kommt der König, mit ihm anscheinend seine Frau; er trägt einen Strauß rote Rosen. Begierig, dann versonnen, schließlich verschlagen hört Lysiart Adolars „Minnelied“ zu; es lockt die verzückte Gesellschaft zurück in den Saal, doch die Königin bittet sie höflich wieder hinaus. Hierin deutet sich bereits ein fast schon ethisches Anliegen Loys an,



Abb. 3: Die vier Hauptcharaktere im Einheitsraum; v. l. n. r.:

Euryanthe (Jacquelyn Wagner), Eglantine (Theresa Kronthaler), Lysiart (Andrew Foster-Williams), Adolar (Norman Reinhardt) – die ‚Geheimnis-Tür‘ an der rechten Wand steht offen  
(© Theater an der Wien / Monika Rittershaus)

das sich durch die ganze Inszenierung zieht: die Emotionen der Charaktere jederzeit ernst zu nehmen und dabei möglichst nicht zu werten<sup>26</sup>; so wird auch das Stück diegetischer Gelegenheitsmusik, das die Romanze Adolars in der Vorlage ist, zu einem Seelengemälde aus erster Hand, das nicht zu beklatschen ist, weil es privater Aussprache entspringt. Hier setzt Loy also einen zu Nemirova und Erath konträren Akzent, indem er das Ständchen gerade nicht als metamusikalisch, sondern als primären Ausdruck des Affekts inszeniert.

Adolar nimmt sein Schwert unter dem Bett hervor, zum Ende der Szene sinkt er aufs Bett, Lysiart an der Wand neben der Seitentür nieder; beide bleiben im Raum. Zu ihrer Kavatine („Glöcklein im Thale“) kommt Euryanthe aus der Tür, hinter der sie in der Ouvertüre verschwunden war. Sie ist

<sup>26</sup> Erwähnt sei indes, dass Loy zu diesem Zweck vereinzelte Passagen strich, z. B. den „mehrfache[n] Stimmungswechsel“ des Chors im zweiten Finale: Ziegler, „Bewunderungswürdig ist’s gelungen“ – Euryanthe im Theater an der Wien, in: *Weberiana*, Heft 29 (2019), S. 195–201, hier: S. 201.

angezogen wie zuvor, legt die Handschuhe ab, geht langsam zum Fenster, schaut kurz hinaus, setzt sich dann auf den Klavierschemel und lehnt sich gegen den Flügel. Zur zweiten Strophe steht sie auf und geht Richtung Raummitte; von hinten nähert sich langsam Eglantine. Inzwischen geht Adolar mit gesenktem Blick, ohne dass die beiden Notiz voneinander nähmen, nach hinten ins Nebenzimmer ab. Im Nachspiel nimmt Euryanthe an Lysiarts Stelle links Platz und lehnt den Kopf gegen die Wand. Aus der Fensternische gleich links dahinter taucht Eglantine auf; die beiden sind im Folgenden sehr intim miteinander. Lysiart verlässt den Raum, ehe es Eglantine gelingt, Euryanthe zum Verrat zu bewegen: Das liegt zwischen den beiden Frauen. Bevor sie mit Emmas Erzählung beginnt, verschwindet Euryanthe wieder hinter der Tür und kehrt mit offenen Haaren und einer braunen Schatulle zurück, aus der sie dann einen Ring nimmt und in die Höhe hält. Gegen Schluss des Duets der beiden Frauen kommt Adolar zurück und stellt sich in die rechte hintere Ecke; Euryanthe bringt die Schatulle zurück, kommt wieder und läuft zu den Eröffnungstakten von Eglantines Arie durch das Zimmer nach links hinten hinaus. Während Eglantines Rezitativ, worin sie sowohl ihr schlimmes Vorhaben als auch das Motiv dafür offenbart, geht Adolar langsam von hinten nach vorn, den Blick wie gebannt auf etwas richtend, aber an Eglantine vorbei: Er sieht also nichts, das neben seinem unmittelbaren Ziel liegt, auf das er den Tunnelblick richtet; somit auch nicht die offensichtliche Gefahr, die von Eglantine aufgrund ihres Begehrens für ihn ausgeht und den engen Kontakt zwischen ihr und Euryanthe zwangsläufig problematisch macht.

In Eglantines Darstellung dominiert das Verzweifelt-Inbrünstige, nicht das Furienhafte: Sie ist eine junge, außerordentlich gutaussehende und sinnliche, stilbewusste Frau, deren Aura der Melancholie verbürgt, dass sie wahrhaft an ihrer Liebe verzweifelt. Natürlich versucht Loy nicht, sie von ihrer moralischen Untat freizusprechen, doch wie er sie und Euryanthe im Verhältnis zueinander zeichnet, macht es dem Zuschauer – pointiert gesagt – schwer, nicht das Unverständnis der Gegenspielerin zu teilen, das sich ausdrückt in ihrem Satz: „Er konnte mich um sie verschmäh’n“. Eglantine sinkt nach ihrer Arie zusammen, richtet sich aber wieder auf, als Euryanthe an ihr vorbeigeht, die schnell ihre Handschuhe holt und wieder hinausläuft; die Gesellschaft kommt zurück. Lysiarts „Ehrfurcht Euch nur stammelnd nannte / Die süßeste

der Erde, Euryanthe“ interpretiert die Angesprochene als Kalauer, über den beide ausgelassen lachen; während ihres melismatischen Gesangs („Sehnend Verlangen durchwogt die Brust“) legt er Sakko und Weste ab und knöpft sich langsam mit verhalten lüsterne Blick das Hemd auf.

Das Ergebnis folgt zu Beginn des zweiten Aktes auf dem Fuß: Lysiart ist vollständig nackt, eine Seltenheit auf der Opernbühne, zumindest bei Gesangssolisten; doch Loy begreift die Nacktheit nicht primär als soziale Metapher, sondern durchaus direkt als Abbild des Begehrens, einer zwischen Scheu und Anmaßung gequälten Liebe. Wie bei der Ouvertüre befinden sich jetzt die vier Hauptcharaktere im Raum: Euryanthe liegt auf dem Bett, anscheinend ruht sie; Eglantine verschwindet hinter der ‚Geheimnis‘-Tür rechts, Adolar steht in der Tür zum hinteren Nebenzimmer, blickt abgewandt hinein und verschwindet dann, die Tür hinter sich schließend; Lysiart liegt auf dem Boden und erhebt sich: Nun ist er mit Euryanthe allein. Zum Cantabile („Schweigst glühnden Sehns wilde Triebe“) tritt er langsam ans Bett, hält sich am Gestell fest und beugt sich über sie. Wenn der Hauptteil der Arie beginnt („So weih’ ich mich den Rach’gewalten“), richtet sich Euryanthe zuerst mit geschlossenen Augen auf die Seite – ihr Gesicht zeigt nun ins Publikum –, dann auf und setzt sich wie zu Beginn der Oper mit dem Rücken zum Publikum auf das Bett. Sie steht dann auf, geht langsam nach hinten und verschwindet wie Adolar im Nebenzimmer; Lysiart zieht sich Hose und Sakko an. Ohne die Charaktere zu ironisieren oder mit dem Risiko unfreiwilliger Komik als allzu naiv darzustellen, suggeriert Loy hier über Blickachsen, die das Entscheidende verfehlen, dass es den beiden Protagonisten an gesundem Argwohn mangle. Zur Überleitung läuft Eglantine mit der Schatulle aus dem seitlichen Nebenzimmer. Hier zeigt noch ein scheinbar achtloses Detail die Feinheit von Loys Personenführung: Wenn Eglantine zu Lysiart unmittelbar vor dem Duett sagt: „Ich glaube dir!“, tut sie das bei Loy mit dem Rücken zu ihm und dreht sich erst danach um, was wohl dafür steht, dass die Beziehung der beiden keine gegenseitige, sondern eine rein parallele emotionale Grundlage hat und damit nur zweckhaft ist, was letztlich auch scheitern muss, weil die beiden einander nicht um ihrer selbst willen achten, sondern nur als Werkzeug zur Erreichung der eigenen Ziele, die einander zufällig ideal ergänzen. Beim Hauptteil des Duetts („Dunkle Nacht, du hörst den Schwur“) beginnt

es heftig zu blitzen, was als eigenartiges Relikt der Schauerästhetik erscheint, die eigentlich nicht hierher passt; aber vielleicht will Loy gerade durch das ‚falsche Bild‘ des Schauerhaften den falschen Ton entlarven, den die beiden hier verschmelzend erzeugen: Ihr Bund ist ein trügerischer, weil er allein auf Eigeninteressen gründet.

Adolar kommt herein, richtet das Bett und legt die Überdecke darauf<sup>27</sup>. Euryanthe kommt schon, während er von ihr singt, von hinten langsam heran und hat einen frohen, aber ganz beherrschten Blick; er sieht gar nicht so glücklich, sondern allzu kontrolliert aus. Zu der immer erregter werdenden Auftrittsfigur blickt Euryanthe zuerst wieder zur Tür, dann zu ihm, der sich daraufhin abwendet. Loy scheint hier – ohne zeitgeistige Konnotation – eine typische Fernbeziehung zu zeichnen, wo die Liebenden, weil sie so lange von Vorfreude leben und dann vielleicht wieder nur kurz zusammen sind, in keinen natürlichen Umgang miteinander finden: Man will möglichst zukommend, nur nicht konfrontativ sein, um den schönen Moment nicht zu stören, und gerade deshalb fremdelt man im Grunde nebeneinander. Mit dem folgenden Männerchor wird noch deutlicher, dass die Stimmung befangen ist: Die Männer schleichen begehrllich auf Euryanthe, auf Adolar latent missgünstig oder hämisch blickend herein, er sitzt sichtlich unwohl auf dem Bett. Später dringt der Chor mit seiner Schmährede („Du gleißend Bild, du bist enthüllt“) auf Euryanthe ein, die sich auf das Bett flieht, doch sie bilden eine Traube um sie; dazu ‚spielt‘ Eglantine wild Klavier.

Im dritten Akt ist der Raum völlig leer, Euryanthe liegt auf dem Boden und Adolar lehnt neben ihr an der Wand im Dunklen. Sie erwacht, bleibt aber liegen, weil sie sieht, dass er geistig abwesend ist; im Liegen beginnt sie zu singen. Während ihres Schlagabtauschs („Weh, daß ich muß dein Richter sein“) erscheint Eglantine in der Tür zum hinteren Nebenraum: Sie ist auch hier die „Schlange“, vor der Euryanthe Adolar warnt, der Eglantine mit dem Schwert hinterherläuft und die Tür schließt; darauf richtet sich Licht auf die frontale Schmalwand und auf Euryanthe. Dann erscheint zuerst Eglantine wieder, kurz darauf Adolar; Euryanthe sinkt vor ihm auf die Knie. Die Jäger tragen Tracht: Hut mit Gamsbart, Janker und Lederhose. Wenn sich der Vorhang zum Schlussbild öffnet, ist im Raum nur das Bett zurück: Eglantine

27 Vgl. ebd., S. 197: „Adolar streicht die aufgewühlte Bettdecke glatt, als wolle er diesen Teil seiner Persönlichkeit verstecken“.

liegt darin leicht bekleidet und scheint unruhig. Sie geht zur Tür, zögert, geht ins Bett zurück. Dann erscheint von hinten Lysiart im Cutaway und nähert sich ihr befangen. Als er sie küssen will, flieht sie beklommen, geht wieder zur Tür, kommt dann zurück zu ihm, nähert sich ihm wie behaglich zum Kuss, kriegt dann wieder den Raptus und entweicht nach links. Dann kommt eine Dame mit Blumenstrauß herein: Eglantine macht seltsame Tanzschritte, die die Frau empören; diese tritt langsam heran, Eglantine entreißt ihr den Strauß und verteilt ihn aggressiv auf dem Boden. Dann entreißt sie Lysiart die Schatulle und läuft damit hinaus; Lysiart stellt sich betreten nach links vorn, erhält einen neuen Blumenstrauß und nimmt ihn widerwillig. Hier nutzt Loy die von Weber 1825 für Berlin nachkomponierte, sonst meist gestrichene Ballettmusik, um Eglantines Dekompensation anzubahnen<sup>28</sup>. Adolar tritt mit der Hochzeitsgesellschaft herein und setzt sich auf das Bett. Eglantine, der die Menge eine Schneise bildet, kommt im weißen Kleid, aber mit Schatulle unter dem Arm herein; sie reicht Lysiart teilnahmslos ihre Wange hin, die er genussvoll küsst. Die Königin kommt vor Eglantines Zusammenbruch entgeistert herein und setzt sich auf das Bett. Am Schluss erscheint Euryanthe aus dem hinteren Nebenzimmer im weißen Brautkleid; sie und Adolar sind zuerst scheu miteinander und knien sich gemeinsam auf den Boden, schauen sich innig vertraut an. Die Königin breitet den Schleier über die tote Eglantine; zu den Schlusstakten gehen der König und sie befriedigt lächelnd nach hinten ab. Lysiart bleibt in der Ecke sitzen.

Anders als Nemirova und Erath ist Loy in seiner Inszenierung keinem kritischen oder gar dekonstruktiven Deutungstheater im engeren Sinn verpflichtet: Er zeigt einen Raum und Figuren, die weder dezidiert historisierend noch aktualisierend oder gar als postmoderne Mischung wirken sollen. Seine Personenregie ist durch die häufig simultane Anwesenheit der Hauptfiguren, auch wenn sie nicht interagieren, zwar entfernt stilisierend, dies dient letztlich aber nicht dazu, die Künstlichkeit der Darbietung zu betonen, sondern der Spannung des Netzes zwischen den Charakteren und damit einem illusionsfördernden Zweck. Das schlichte Bühnenbild (Johannes Leiacker) enthält jedoch zumindest zwei symbolisch geladene Elemente, die somit nicht rein realistische Requisiten sind: Die rechte Seitentür, hinter der sich das

28 Vgl. ebd., S. 198f.

Geheimnis um Emma verbirgt, tritt als Pforte zum Verdrängten, das niemand wissen darf, an die Stelle des vom Libretto verlangten „Grufgewölbe[s]“, das Nemirova und Erath mit konkreten Grabsteinen umsetzen, auf denen der Name der Toten zu lesen ist. Das auf der Schmalseite gegenüber stehende Klavier scheint dagegen antithetisch für die Intaktheit der bürgerlichen Welt zu stehen. Dieses Salon-Instrument schlechthin geisterte, ja schwebte etwa vielfach durch die postmoderne Inszenierungswelt Herbert Wernickes<sup>29</sup> und ließ damit die Bedeutung eines Objekts wiederum beflügelnd schillern, das in ein paar Schlüsselwerken des frühen 20. Jahrhunderts bereits vom Ruin gezeugt hatte: Man denke an jene mit Eselskadavern beschwerten Flügel, die der Protagonist in Luis Buñuels und Salvador Dalís Kurzfilm *Un chien andalou* (1929) hoffnungslos durch das Zimmer zu treideln versucht, oder an Else Lasker-Schülers Gedicht „Mein blaues Klavier“ (1937); wenn es dort in phonemischer, eigentlich schon morphemischer Verzerrung heißt: „Zerbrochen ist die Klaviatur“<sup>30</sup>, dürfte ebenso sicher sein, dass dieses Instrument und mit ihm das bürgerliche Bewusstsein bzw. seine Moral keinen klaren Ton mehr herauszubringen vermag, wie in Alban Bergs *Wozzeck* (1925), wo in der Schenke (III/3) ein „verstimmtes Piano“<sup>31</sup> zu hören ist, unmittelbar nachdem der verzweifelte, vom Wahn befallene Hauptcharakter seine Frau ermordet hat.

Loy aber scheint dem Instrument auf der fast leeren Bühne wieder und insofern in Abkehr von diesen modernen und postmodernen Kontexten des Brüchigen oder Vagen seine alte Bedeutung als Hort des Bürgerlich-Soliden abzutrotzen: So sitzt einer der Männer im ersten Bild am Flügel, dirigiert und begleitet seine Gefährten in Gesangsverein-Manier. Wer sich ans Klavier setzt, veredelt im Denken des 19. Jahrhunderts auch triebhafte Impulse zur Kunstbetätigung; erst ein Diagnostiker der Dekadenz wie Thomas Mann befundet

29 Siehe dazu etwa: *Das Klavier – Signum bürgerlicher (Musik-)Kultur*, in: Herbert Wernicke. *Regisseur, Bühnenbildner, Kostümbildner*, hg. von Christian Fluri in Zusammenarbeit mit Iris Becher und Marianne Wackernagel, Basel 2011, S. 105–115.

30 Else Lasker-Schüler, *Mein blaues Klavier*, in: Lasker-Schüler, *Werke und Briefe. Kritische Ausgabe. Bd. I.I: Gedichte*, bearb. von Karl Jürgen Skrodzki unter Mitarb. von Norbert Oellers, Frankfurt a. M. 1996, S. 284f., hier: S. 285.

31 A. Berg, *Sämtliche Werke. I. Abteilung: Musikalische Werke. Bd. 1: Wozzeck*, vorgel. von Klaus Lippe, Wien 2023, S. 451.

im Klavierspiel des Buben Hanno in *Buddenbrooks* (1901) eine orgastische Intensität und in der Novelle *Tristan* (1903), dass solche künstlerische Ekstase wohl Ehebruch mit anderen Mitteln sein könne. Auch Loy benutzt das Motiv des leidenschaftlichen Musizierens, wenn er Eglantine nach der ‚Entzauberung‘ Euryanthes am Schluss des zweiten Aktes triumphierend wie einen weiblichen Liszt ins Klavier hämmern lässt, worin zugleich die Idee bürgerlicher Triebabfuhr durch Kunst wie deren Umschlag ins Gegenteil aufgehoben scheint, denn wie man Eglantine bereits kennengelernt hat, weiß man, dass sie ihr Begehren gerade nicht zu sublimieren trachtet, von einer wohlherzogenen Bürgerin also zwar die Gewohnheit des Klavierspiels, aber nicht die dahinterstehende Sittsamkeit hat. Dennoch vermag sie es, ihr Spiel noch eine Weile zu treiben, und so schillert das Bild der Furie am Klavier zwischen einem Hinweis darauf, dass man nur genau hinschauen müsste, um ihre abnorme Energie zu erahnen, und einem Vorboten dessen, dass es ihr ohnehin nicht mehr lange gelingen wird, sie zu verbergen.

Der Eindruck, Loys Inszenierung sei in der Personenregie wesentlich detaillierter als die Nemirovas und Eraths, ergibt sich schon daraus, dass seine Inszenierung für die Öffentlichkeit, also mit filmisch arbeitenden Kameras mitgeschnitten wurde – was freilich bereits den Entstehungsprozess beeinflussen mochte –, die anderen beiden hingegen nur zu hausinternen Zwecken, also häufig aus der Totale, bei Nemirova auch in mittelmäßiger Auflösung, sodass Mimik bei ihr oft nur rudimentär erkennbar ist. Da die vorliegende Analyse allein auf diesen Quellen beruht, mag dies somit auch die Ergebnisse da und dort beschränkt haben. Wenn Frank Ziegler im Gespräch mit Joachim Veit über Nemirovas Inszenierung von einer „bis in kleinste Gesten gearbeiteten, absolut überzeugenden Rollen-Charakterisierung durch die Regisseurin“<sup>32</sup> spricht, dürfte daran mehr gewesen sein, als aus dem Mitschnitt hervorgeht; allerdings ist Joachim Veit hier anderer Meinung, nennt die Personenführung „bemüht“ und „veräußerlicht“ und führt als positives Gegenbeispiel Konwitschny an.

Der Verfasser ist der nicht wertenden Ansicht, dass die psychologische Feinzeichnung besonders der Antagonisten Eglantine und Lysiart Loys Inszenierung von den programmatischer orientierten Nemirovas und Eraths unter-

<sup>32</sup> *Die szenische Neuinterpretation der Euryanthe in Dresden* (wie Anm. 2), S. 110.

scheide, deren Ziel es nicht scheint, den Stoff als stimmige Handlung zu erzählen, sondern gerade seine Bruchlinien durch markante Abweichungen und Hinzufügungen zu betonen. Manuel Brug schreibt über Nemirova, sie stelle „immer die erkämpfte Bedeutung einer Inszenierung über deren Aussehen“<sup>33</sup>, und dies trifft auch zu, wenn man mit „Aussehen“ nicht nur das genuin Visuelle, Ausstattende, sondern auch den Eindruck eines organischen, psychologisch transparenten Ablaufs zwischen den Figuren meint, den Loy auch dort verfolgt, wo er etwa, wie in der *Frau ohne Schatten* (Salzburger Festspiele 2011), die Unmittelbarkeit des dramatischen Stoffs durch Schichtung von Fiktionsebenen auf die Probe stellt.

Sabine Henze-Döhring hält als präskriptives Fazit ihrer dramaturgischen Überlegungen zu *Euryanthe* fest: „Unerlässlich scheint die Mitinszenierung, die Visualisierung der Geisterelemente, also der Emma-Euryanthe-Eglantine-Konstellation“<sup>34</sup>. Vor diesem Kriterium ist zu sagen, dass Erath sowohl Euryanthes Beziehung zu Emma als auch diese selbst sowie die Elemente des Übersinnlichen reichlich inszeniert, während Loy mit der ‚verbotenen‘ Tür eine plastische Lösung für das Motiv des unheilvollen Geheimnisses bietet, ohne die Gesetze des Realismus zu brechen. Nemirova markiert zwar wie Erath mit dem Grabstein Emmas die Präsenz der Toten, geht aber dem Atmosphärisch-Übersinnlichen des in Webers harmonisch kühner Passage für geteilte Streicher auch musikalisch prominenten Komplexes nicht weiter nach, was innerhalb ihres Ansatzes zwar konsequent ist, aber wie Eraths dramaturgische Regellosigkeit die Frage aufwirft, ob dafür, was die beiden anscheinend vermitteln wollen, andere Werke nicht geeigneter wären. Somit ist bei Nemirova von einer Ausdruckssphäre wenig zu sehen, die Weber und Chézy nicht nur textlich und szenisch wichtig war, sondern sich musikalisch als zukunftssträchtig erwies, dem Werk und der Musikgeschichte also Spuren einprägte, die doch gerade einer umfassend kritischen Regie bedenkenswert erscheinen müssten.

<sup>33</sup> M. Brug, *Opernregisseure heute. Mit ausführlichem Lexikonteil*, Berlin 2006, S. 133.

<sup>34</sup> Henze-Döhring, *Überlegungen zu Musik und Dramaturgie der Euryanthe* (wie Anm. 14), S. 15f.

## Aufführungsberichte

### Wider den Deutungs-Mainstream

**Sven Müller gibt dem *Freischütz* in Neustrelitz die Hoffnung als Utopie zurück**

**Neustrelitz – Premiere 27. Januar 2024**

**besuchte Vorstellung am 21. April 2024**

Musikalische Leitung	Ina Stoertzenbach
Inszenierung	Sven Müller
Bühne und Kostüme	Madeleine Boyd
Licht	Matthias Kley
Chorleitung	Joseph Feigl
Dramaturgie	Konstanze Kaas

Ottokar	Robert Merwald
Kuno	Jörn Schümann
Agathe	So Yeon Yang
Ännchen	Laura Scherwitzl
Kaspar	Sebastian Naglatzki
Max	Bernd Könnies
Samiel	Axel Rothe
Ein Eremit	Ryszard Kalus
Kilian	Andrés Felipe Orozco
Brautjungfern	Frieda Finning, Mara Kubetschek, Katerina Moschner, Melina Moschner

Opernchor der Theater und Orchester GmbH (TOG)  
Neubrandenburger Philharmonie

Ein verdorrter Baum, verkohlte Erde. Daraus erwachsend ein sattgrüner junger Trieb. Das Coverfoto des Programmhefts zu Carl Maria von Webers *Freischütz* wirkt hoffnungsvoll. So wie das Ende der Oper, die „freudig“ schließen soll. Sven Müller lässt seinen *Freischütz* am Theater Neustrelitz nicht – wie heutige Regisseure so gut wie immer – in Skepsis oder Katastrophen enden. Der Triumph des Guten, Friede und Eintracht: Eine Utopie, die wir uns, so Müller im Programm, nicht nehmen lassen sollten.

Weberiana 34 (2024)

*Der Freischütz* spielt in der Bühne von Madeleine Boyd in einer kriegsdurchtränkten Welt. Während der Ouvertüre prangt ein Bild aus dem Dreißigjährigen Krieg auf einer trübweißen Fläche: *Der Sieg von Fleurus* aus dem Madrider Prado, auf dem der Maler Vicente Carducho 1634 eine Schlacht in Belgien würdigt. Die Söldnerführer Ernst von Mansfeld und Christian von Braunschweig reiten vor einem Schlachtpanorama ins Bild, erheben sich auf ihren Pferden über einen halbnackten Leichnam am unteren Rand.

Vor dem Bild marschiert ein geschneigelter Herr in rotem Anzug auf, mit schlackernden, sinistren Schritten, als könne er seine Beine nicht kontrollieren. Beschwörend reckt er die Hände gegen das Bild. Zu den ‚romantischen‘ Hörnern Webers prangt die Projektion eines grünen Waldes, der sich mit dem Erklingen des Samiel-Motivs in eine verbrannte Alptraumlandschaft verwandelt. Der Rote (Axel Rothe) erweist sich im Lauf des Abends als Samiel, ein Strippenzieher im Hintergrund, ein Schreibtischtäter, der unsichtbar an der fürstlichen Tafel sitzt und mit einem Federstrich Politik macht, die über Leben und Tod von Tausenden entscheidet. „Gott ist tot“ schreit er in den Raum, unterbricht die Arie von Max an der Stelle, an der jener fragt, ob denn kein Gott lebe.

In fahlem Licht (Matthias Kley) taucht Müller die Exposition in eine bedrückende, von roher Gewalt geprägte Stimmung. Die Scheibe schießt Kilian (giftig schneidend: Andrés Felipe Orozco) dem Kantors Sepherl vom Kopf. Die Frauen sind zum Tanz gezwungene Opfer, die sich im Chor mit „he, he, he“ mit den Tätern gemein machen. Die repräsentieren mit ihren Uniformen Soldaten verschiedener Epochen, unter ihnen Max in Bundeswehr-Flecktarn, der sich an einem versifften Waschbecken hastig Wasser abzapft, um eine Hand voll Tabletten zu schlucken. Trotzdem zittert sein Arm.

Auch das Jagdschlösschen des Erbförsters hat nichts von traulicher Gemütlichkeit. Rissiger, verrauchter Beton ersetzt nun die zerschossenen Wände des ersten Akts. Die Kostüme Boyds signalisieren wieder einen Crossover über die Epochen hinweg: Agathe in einer opulenten Robe in Biedermeier-Anmutung, Ännchen im frechen schwarzen Anzug einer Zwanziger-Jahre-Emanze. Die Epochen-Melange der Kleider soll keine Einheit der Zeit herstellen, sondern die Personen charakterisieren und das Desaster der Gewalt über alle Zeiten hinweg markieren.

Weberiana 34 (2024)

Aus dieser verrußten Trostlosigkeit wollen sich nicht nur Max und Agathe am Ende befreien. Alle schälen sich aus ihren Kostümen, verweigern die Rollenzuteilung für die Zukunft. Ein wenig von der Hoffnung auf den Frieden vermittelt Müllers Inszenierung schon, als der Chor der Jäger in wärmer gefärbtem Licht dem verzweifelnden Max mit „O lass Hoffnung dich beleben“ aufzuhelfen versuchen. Auch ein Indiz der Hoffnung: Während Max' Arie wird das Kriegsgemälde transparent und lässt Agathe sichtbar werden. Mit solchen Zeichen erzählt Müller einen soliden *Freischütz*, der sich nicht in Regie-Überbau verliert.

Musikalisch ist in Neustrelitz unter der Dirigentin Ina Stoertzenbach – sie vertrat in der besuchten Vorstellung GMD Daniel Geiss – ein *Freischütz* von altem Schrot und Korn zu erleben: füllig im Klang, romantisch vibrierend, ausdruckschwanger und mit Herzenspathos. Die Solonummern werden sorgfältig begleitet, das Tempo ist gemessen. Unter den Sängern ragen die Damen heraus: So Yeon Yang singt eine Agathe, so jugendlich frisch und technisch abgeklärt wie selten zu hören. In „Und ob die Wolke“ kommt ihr die Dirigentin mit dem Tempo entgegen, aber die Phrasierung ist makellos und der Ton schwebt, getragen von einem sicheren Atem. Dazu noch ein feinsinniges Cello – mehr ist kaum zu wünschen. Zu hoffen ist, dass So Yeon Yang ihre Stimme behutsam weiter aufbaut und so eine viel versprechende Zukunft eröffnet. Auch Laura Scherwitzl, schon länger ein Juwel im Ensemble des Neustrelitzer Theaters, überzeugt als Ännchen durch ihre natürlich wirkende Bühnenerscheinung und ein leuchtendes Zentrum.

Bernd Könnes ist ein szenisch eindringlicher, stimmlich mit schnellem Vibrato und manchmal zu grell in die Maske gesetzten Tönen ein geforderter, aber kein überforderter Max. Sebastian Naglatzki gibt als Kaspar sein Bestes, um die Figur glaubwürdig zu gestalten. Die kleineren Partien sind mit Robert Merwald (Ottokar), Jörn Schümann (Kuno) und Ryszard Kalus (Eremit) besetzt. Joseph Feigl mag seinen Chor noch so liebevoll einstudiert haben: Er ist bei den Männern zu dünn besetzt, um den Jägerchor zum Klingen zu bringen – von den üblich krähen Tenören ganz abgesehen. Weil dieser *Freischütz* dem Deutungs-Mainstream einmal einen anderen Akzent gibt, verdient er Beachtung.

## Aufklärungsdämmerung und struktureller Pessimismus

**Philipp Stölzl bearbeitet den *Freischütz* auf der Seebühne Bregenz für eine spektakuläre Show**

**Bregenz – Premiere 17. Juli 2024**

Musikalische Leitung	Enrique Mazzola
Inszenierung und Bühne	Philipp Stölzl
Mitarbeit Bühne	Franziska Harm
Kostüme	Gesine Völlm
Dramaturgie	Olaf A. Schmitt
Choreinstudierung	Lukáš Vasilek, Benjamin Lack
Stunt und Bewegungsregie	Wendy Hesketh-Ogilvie
Technical Stunt Director	Jamie Ogilvie
Licht	Philipp Stölzl/Florian Schmitt
Ton und Toneffekte	Alwin Bösch, Clemens Wannemacher, Jan Petzold

Ottokar	Liviu Holender
Kuno	Franz Hawlata
Agathe	Nikola Hillebrand
Ännchen	Katharina Ruckgaber
Kaspar	Christof Fischesser
Max	Mauro Peter
Samiel	Moritz von Treuenfels
Ein Eremit	Andreas Wolf
Kilian	Maximilian Krummen
Brautjungfern	Theresa Gauß, Sarah Kling
Prager Philharmonischer Chor, Bregenzer Festspielchor	
Wired Aerial Theatre	
Wiener Symphoniker	

Hat das Übel eine eigenständige Qualität, oder ist es eine Beeinträchtigung des Guten, eine „privatio boni“, wie es in der klassischen Philosophie heißt? Ist es folgerichtig ein notwendiger Bestandteil einer zeitlichen und materiellen Welt, die damit zwangsläufig unvollkommen sein muss? Und ist das Böse, wie Immanuel Kant postuliert, eine eigenständige Größe und gar – wie das späte

Judentum und das Christentum überzeugt sind – als „der Böse“ ein Gegenspieler Gottes? In Carl Maria von Webers *Der Freischütz* spielen solche Fragen eine Rolle und werden im aufklärerischen und christlichen Sinn beantwortet. Für Kaspar ist die Welt offenbar seit dem „ersten Übel“ trostlos: Es gibt kein „wahres Gaudium“ ohne die Entlastung durch Alkohol, Spiel und Sex. Folglich versucht er auch, sich mit der Manifestation des Existenzprinzips der Welt, Samiel, zu arrangieren. Eine Überlebensstrategie, die ihm durch die Gräueltaten des Dreißigjährigen Kriegs geholfen und für die er andere Menschen geopfert hat.

Anders Agathe, deren Name vom griechischen Wort für „gut“ abgeleitet ist. Für sie waltet ein „heil'ger Wille“. Die Welt dient nicht „blindem Zufall“. Sie folgt einer „Weltvernunft“, wie sie etwa in der Philosophie Hegels grundgelegt ist. Das „Auge, ewig rein und klar“, das „aller Wesen liebend“ wahrnimmt, und mehr noch der sorgende Vater in Agathes Kavatine, stellen dann eindeutig den Bezug zur christlichen Überzeugung her, dass die gesamte Schöpfung in Gott geborgen und jedes einzelne Wesen von ihm beachtet wird. Dafür stehen auch die „Lenkung des Ewigen“ und die „Vorsehung“, die Max so sehr vermisst, als er sich in seiner Arie fragt, woher sein unerklärliches Missgeschick beim Schießen rührt. Der Eremit verbindet christlich-moralische und aufklärerische Vorstellungen, wenn er „einer Kugel Lauf“ als Kriterium für eine existenzielle Entscheidung über das Glück zweier edler Herzen ablehnt und ein „Probejahr“ fordert: Charakterliche Bewährung statt Zufall oder Magie.

Warum das alles für die Inszenierung von Philipp Stölzl von Webers *Freischütz* in Bregenz bedeutsam ist? Weil der Regisseur in seiner zweiten Arbeit für die Seebühne (nach *Rigoletto* 2019) das Böse als bestimmendes Prinzip der Welt behauptet. Der Auftritt des Eremiten (mit machtvoll verstärktem Bass: Andreas Wolf) als weißbärtiger Gottvater im Prunkgewand barocker Heiligenfiguren ist in der theatersatten Moritat bloßer Popanz. Am Ende des finalen Preischores wird die üppige Verkleidung abgerissen und der Teufel erscheint mit brüllendem Gelächter auf dem Kopf einer riesigen Schlange, die ihren feurigen Atem schon vorher über die Wolfsschlucht geblasen hatte.

Dass Samiel im *Freischütz* triumphiert, ist nichts Neues. Aber die Konsequenz, mit der ihn Stölzl in seinem spektakulären Jahrmarktstheater des

21. Jahrhunderts zum Sieger macht, war selten so radikal durchgezogen. Dahinter bleibt auch sein faszinierender *Freischütz* 2008 in Meiningen – Stölzls erste Operninszenierung – mit seiner expressionistischen, an Murnau angelehnten Filmästhetik zurück. Den Zwang, die Oper auf zwei Stunden zu kürzen, nutzt er konzeptionell: Friedrich Kinds Dialoge überstehen die radikale Umarbeitung nur rudimentär. Jan Dvořák schreibt mit Bezug auf die *Freischütz*-Quelle, das *Gespensterbuch* August Apels, nach einem Konzept Stölzls einen neuen Erzählrahmen. Seine Reime erinnern an Goethes *Faust* und barocke Moritaten. Moritz von Treuenfels, gefeierter Jungstar des Münchner Residenztheaters, spricht die Volkstheater-Verse Samiels mit mephistophelischer Ironie, kriecht und turnt in rotem Dress durch die toten Baumgerippe der Bühne, schwingt sich wie ein apokalyptischer Reiter auf eine skelettierte Mähre und rezitiert mit öliger Theatralik: Eulenspiegel, Kaspertheaterteufel und bockshörniger Gottseibeius in einem.

Wer Gott vertraut, baut gut? Nicht bei Stölzl, da ist ein solcher Glaube Illusion, das Ende ein sarkastisches Spiel im Spiel, bloß geschaffen, um das Publikum nicht in Trübsinn ob der bitteren Realität nach Hause zu schicken, ätzend begründet von Samiel: „Wer sich am schlechten Ende stört, hat Pech.“ Und an „chères mesdames“ gewandt: „So ist die Kunst. Gehört Ihr Mann vielleicht zu den Banausen, die sich vor zu viel Drama grausen? Die stets nur Unterhaltung wollen, wenn sie mal ins Theater sollen? ... Das Ganze scheint mir zu brutal. Wie wär's mit einem guten Ende? Wenn nötig, mit absurder Wende?“. Die stellt sich prompt ein, als dick aufgetragener Kitsch mit Wasserballett und projizierten Andachtsmotiven auf dem Vollmond. So ganz funktioniert die nervenberuhigende Auflösung aber doch nicht: Agathe wird auf der Flucht „in die Schweiz“ erschossen. Samiels dröhnendes Lachen zerreißt die Illusion, während auf dem aus dem Wasser ragenden Turm – die dazugehörige Kirche ist bezeichnenderweise längst im Morast versunken – das Kreuz lichterloh brennt.

Stölzl präsentiert mit staunenswerten technischen Tricks eine nahezu perfekte Show. Man merkt ihr die Hand des Filmregisseurs an. Auf den erneuerten Betonkern der Bregenzer Seebühne baut er ein windschiefes Dorf auf einem schmutzig verschneiten Hügel, umgeben von schwärzlichem Gewässer. Darin halb versunkene Relikte einer kriegerischen Zerstö-

rung: ein abgesoffenes Haus, ein umgestürzter Wagen. Die trostlose Atmosphäre dieses Unortes „kurz nach dem Dreißigjährigen Krieg“ könnte von Tim Burton erfunden sein. Zu Beginn schiebt sich eine Beerdigungsprozession mit schrägem Kirchengesang über den Berg: Agathe wird beerdigt und Max baumelt an einem der „narb'gen Zweige“ eines dünnen Baums – das Ende ist schon vorweggenommen. Und von wegen Jagdschlösschen: Agathes Ort ist ein Bett, das sich über die Wolfsschluchtszene hebt und in dem sich Agathe hin- und herwirft wie Linda Blair im *Exorzist*.

Der Schauwert dieser szenischen Moritat ist hoch, die 6.700 Zuschauer gebannt. Um sein Ziel zu erreichen, greift Stölzl jedoch tief in die Substanz von Webers Oper ein. Die Umarbeitung der gesprochenen Teile – im Schauspiel sind solche Operationen inzwischen gang und gäbe – ist dabei weniger folgenschwer, denn Kinds schon zu Webers Zeiten abschätzig beurteilten Sprüche werden fast immer gekürzt, ersetzt, oft auch verschlimmbessert. Ännchens eh nachkomponierte Erzählung vom Kettenhund Nero fehlt, ohne die Oper aus dem Gleichgewicht zu werfen.

Aber eine um die Hälfte gekürzte und zu Beginn zerredete Ouvertüre ist ärgerlich. Da wird nicht „aus gestern heute“, sondern aus Substanz Beiwerk. Stölzl vertraut der Kraft der Musik nicht – darin so manchen Regieköpfen ähnlich, die glauben, sie könnten oder müssten die Oper neu erfinden. Weber degeneriert zu Filmmusik: Ein Eindruck, der noch verstärkt wird, weil die Wiener Symphoniker unter Enrique Mazzola wie ein geglätteter Kinosound aus Lautsprechern schallen. Und weil der Filmkomponist Ingo Ludwig Frenzel – Musikautor für Stölzls ersten Spielfilm *Baby* (2002) – für ein Trio mit der Besetzung Cembalo, Akkordeon und Kontrabass atmosphärische Hintergrundmusik beisteuert. Vom dreinplaudernden Samiel bleiben weder Maxens „Durch die Wälder, durch die Auen ...“ noch „Leise, leise“ verschont; in Agathes Kavatine übernimmt Moritz von Treuenfels mit – bei allem Respekt – parodiereifem Gewimmer Teile der Gesangsstimme. Man spürt gewiss den Willen zum Sinn, aber die Musik wird zum Material degradiert. Keine Trägerin des Ausdrucks mehr, sondern effektsteigernde Untermalung.

Eine Totenkrone, als Jungfernkranz verpackt, ist ein zu Webers Zeiten wohl wirksam schockender, heute eher zum Spott animierender Coup. Aber ein alter Hut aus früheren *Freischütz*-Deutungen ist auch das „queer“ ausgerich-

tete Verhältnis von Ännchen zu Agathe. Nur: Stölzl vereindeutigt das lesbische Begehren Ännchens und ändert mit den Gesangstexten den Charakter der Figur. Da heißt es auf einmal „Männer sind mir böse Gäste“ und „Kommt ne schlanke Maid gegangen ...“. Ännchen wird zum Mittelpunkt eines feuchten Lesbentraums mit einem Ballett glühlämpchenbekränzter Wassermädchen – eine Fernsehromantik, die ironisch gemeint sein mag. Dennoch gelingt Stölzl jenseits der Weber/Kind-Vorlage eine überzeugende Figurenentwicklung: Diese junge Frau will raus aus dem „Dreckscaff“, nicht nur, weil sie anders ist als die anderen. Sondern weil sie ihr Schicksal selbst in die Hand nehmen will. Sie lässt sogar die uralte Theodizeefrage anklingen: Wo war Gott, als die Truppen gewütet haben und das Wasser gekommen ist? Am Ende ist Ännchen die einzige, die dank ihres Skeptizismus dem Samiel-Universum entkommt: Sie schleicht sich im Finale durch das Publikum hinaus.

Man muss es Stölzl lassen: Er erzählt sein Grusical auf der Basis von Carl Maria von Webers Oper mit bestechender Konsequenz und logisch entwickelten Charakteren. Liviu Holender orgelt einen zerfahrenen Fürst Ottokar à la „Märchenkönig“ Ludwig II. von einem Prunkschlitten herab, Franz Hawlata versenkt als marginale Schachfigur Kuno mit breitem Vibrato fast jeden Einsatz, Maximilian Krummen ist ein herausfordernder Kilian, der es nicht nur auf den unglücklichen Schützen Max abgesehen hat. Der ist à la Apel ein „Schreiberling mit zarten Händchen“, ebenfalls ein Außenseiter, der seinen Weg nicht findet. Mauro Peter singt ihn passend mit lyrischem Ansatz, zeigt aber auch mit anfechtbarer Stütze im Zentrum der Stimme, dass die Partie ihre Tücken hat.

Nikola Hillebrand hat als fest entschlossen zu Max haltende Agathe kaum eine Chance, mit ihrer wohlgebildeten Stimme die Momente ariosier Ruhe und Vertiefung zu gestalten. Katharina Ruckgaber gibt das selbstbewusste Ännchen sorgfältig gestaltend. Christof Fischesser muss als Kaspar hinter dem allgegenwärtigen Samiel zurücktreten; er kann mit seiner Rachtirade nur rudimentär prunken, taucht aus dem Nichts auf und entschwindet wieder, als habe es ihn nie gegeben. Das Licht von Florian Schmitt verdient ein spezielles Lob – eine atmosphärische Meisterleistung. Trotz der passend altertümelnden Kostüme von Gesine Völm sind die Figuren heutige – hineingesetzt in eine Kreuzung von Aufklärungsdämmerung und strukturellem Pessimismus, eine treffende

Zeitgeistkomödie. Um sie zu gebären, muss Webers Oper bitter leiden, aber der *Freischütz* ist auf die Höhe der Zeit gezerrt. Von einer „privatio boni“ kann keine Rede mehr sein. „Lebt kein Gott?“, fragt Max, und Kaspar antwortet: „Ich glaube nein, und wenn, schert er sich nicht um uns.“

## Die Lenkung des Ewigen führt in die Freiheit

**In Eutin ist nach acht Jahren wieder einmal der *Freischütz* auf der neuen Tribüne am See zu erleben**

**Eutin – Premiere 19. Juli 2024, besuchte Vorstellung am 28. Juli 2024**

Musikalische Leitung	Leslie Sukanandarajah
Inszenierung	Anthony Pilavachi
Bühne	Jörg Brombacher
Kostüme	Cordula Stummeyer
Lichtdesign	Rolf Essers
Chorleitung	Sebastian Borleis
Produktionsleitung	Anna-Luise Hoffmann
Ottokar	Wolfgang Rauch
Kuno	Sebastian Campione
Agathe	Ann-Kathrin Niemczyk
Ännchen	Océane Paredes
Kaspar	Thomas Weinhappel
Max	Marius Pallesen
Samiel	Nina Maria Zorn
Ein Eremit	Lukasz Konieczny
Kilian	Laurence Kalaidjian
Brautjungfern	Natalie Helgert, Maki Moriama, Nele Schumacher, Sakurado Tokuda, Almudena Jal-Ladi
Eutiner Festspielchor	
Musiker der Kammerphilharmonie Lübeck – KaPhiL!	

Der Kuchen mundet, und die freundlichen Servicekräfte haben ihre liebe Not, all die hungrigen Weberianer trefflich zu bedienen, die nach Eutin gepilgert sind, um endlich wieder einmal auf der neuen Tribüne am See den *Frei-*

*Weberiana* 34 (2024)

*schütz* zu erleben. Der Besuch des „Weber Café“ im Geburtshaus des Komponisten gehört zu einem Ausflug in die malerische Kleinstadt in Ostholstein einfach dazu. Am Wochenende geöffnet, bietet es nach der Renovierung 2017 in biedermeierlichem Ambiente ein passendes Präludium für die Festspiele.

Webers Oper war 1951 die Initialzündung des sommerlichen Theaterereignisses und stand – so weiß es die Statistik der Festspiele – in 43 Jahren mehr als 200 Mal im Schlosspark und auf der Bühne am Großen Eutiner See auf dem Programm, zuletzt 2016. In diesem Jahr hat die 17.000-Einwohner-Stadt im Osten Schleswig-Holsteins ein Mammutprojekt für 17 Millionen Euro abgeschlossen: Nach 20 Monaten Bauzeit eröffnete das Musical *Jesus Christ Superstar* den Neubau der Tribüne am See mit seinen 1945 Plätzen. Als erste Oper durfte der *Freischütz* nicht fehlen: In der Neuinszenierung von Anthony Pilavachi manifestiert sich das Gespenstische, nicht Greifbare in einer Welt im Umbruch, deren Menschen zutiefst verunsichert sind und in der Samiel dem Publikum sagt, er sei „aus euren Gedanken und Blicken hergestellt“.

Dieser Samiel ist ähnlich wie bei Philipp Stölzls *Freischütz*-Bearbeitung in Bregenz eine omnipräsente Figur („Wer mich ruft, wird mich nie mehr los“). Nina Maria Zorn kriecht und schlängelt sich über die ganze Breite der Bühne, redet hin und wieder zu viel und einen Tick zu pädagogisch. Aber sie ist nicht der Spielführer wie bei Stölzl: Pilavachi lässt den Personen des Stücks ihre Freiheit, unterwirft sie nicht dem Zwang eines Schicksals. Keine Moritat, sondern ein Drama.

Das beginnt – zumindest in der von mir besuchten Vorstellung an einem Sonntagnachmittag – unter strahlendem Sonnenschein. Pilavachi nutzt die Ouvertüre, um die Charaktere zu exponieren und die von Weber nicht komponierte Szene Agathes, in der sie vom Eremiten die weißen Rosen erhält, einzufügen. Zwischen zertrümmerten Särgen nähert sich Kaspar, ein schwer traumatisierter Außenseiter im Soldatenmantel, anders als die Anderen, die Cordula Stummeyer mit schwarzen Anzügen, Bowler und Faltenröcken, roten Socken und Handschuhen uniformiert und grell weiß geschminkt als gesichtslose Masse klassifiziert.

Die trauliche Jäger-Biederkeit ist auf der Bühne Jörg Brombachers längst vorbei, obwohl der „deutsche“ Wald in der imposanten Ursprünglichkeit alter Parkbäume im Hintergrund der Bühne rauscht. Das Jagdschlösschen, in dem

*Weberiana* 34 (2024)

das Bild des Urältervaters zur Unzeit von der Wand herabsaust, ist eine Box in einer verschachtelten Konstruktion, die an langweilige Architektur der Siebziger Jahre erinnert. Die Trophäen an den Wänden sind überzogen von klebrigen Fäden einer riesigen Spinne, die in einer Ecke kauert; auch der Schubkarren mit einem Haufen Geweihe, der im zweiten Akt wohl zu Ehren des Fürsten hereingefahren wird, ist von Spinnweb' überzogen – Chiffre einer überlebten Zeit.

Freilich: Die Herren des 49-köpfigen Eutiner Festspielchors besingen – wie auch anderswo oft mit wackligen Tenören – die alte patriarchale Herrlichkeit des „männlich Verlangen“, aber daran glaubt schon niemand mehr. Dass jemand gut baut, der auf Gott vertraut, steht ebenso im Zweifel: Das Zitat aus dem zweiten Auftritt des ersten Akts prangt deutlich lesbar in einem der Bühnenkästen – aber beim Schuss aus Kilians Büchse fällt das Wort „Gott“. Kuno sollte es später wieder annageln – Zeichen für den vergeblichen Versuch, die alten, geordneten Verhältnisse wieder herzustellen.

Mit solchen szenischen Hinweisen versucht Pilavachi, Bedeutung zu schaffen und den roten Faden der Inszenierung zu spinnen. Das gelingt dem Regisseur, der 2018 für Richard Strauss' *Capriccio* (Meiningen und Innsbruck) den Österreichischen Musiktheaterpreis gewonnen und u. a. mit seiner „Ring“-Inszenierung (2007–2010) in Lübeck viel Anerkennung erfahren hat. Dass sich bei einer Aufführung unter einer heißen Julisonne in der Wolfsschluchtszene die in anderen Kritiken gerühmte Alptraum-Atmosphäre nicht einstellen kann, ist dem Produktionsteam nicht anzulasten. Rolf Essers Licht verblasst in gleißender Helle, und eine durch die Szene wankende Agathe, ein schwebender Adler oder ein umherrennender Chor sind nicht geschützt, wenn die Technik der Herstellung von Theater gnadenlos durchschaubar entlarvt wird.

Doch Pilavachi bedient sich auch einiger Fingerzeig-Details, die überzogen wirken oder längst zum Klischee erstarrt sind. Dass es im *Freischütz* auch um sexuell gefärbte Untertöne geht, weiß jede Schulklasse, die über Leid und Wonne in Maxens Rohr gekichert hat. Max wird nach dem vertanen Sternschuss als „Schlappschwanz“ markiert und trägt schwer an dem Etikett, das ihm als Schild bis in die Wolfsschlucht anhängt. So weit, so gut. Aber das wissende Gelächter beim „jungfräulichen Ehrenkränzlein“ der Jägersbraut ist

inzwischen abgeschmackt. Dass Kaspar des „Zaubrers Hirngebein“ als frisch abgeschlagenen Kopf präsentiert, mag als Splatter-Reminiszenz noch angehen (Ein Zuschauer rief spontan: „Störtebeker“ – wir sind ja im hohen Norden). Aber dass Samiel den Kopf dann wie Salome das Haupt des Jochanaan küsst, erzeugt ebenso Heiterkeit im Publikum wie die Gewehre, die sich die Jäger wie Penisse zwischen die Beine klemmen, um damit auf drei Bunnys zu zielen, die ihre Schenkel dem Fürsten öffnen.

Die Zukunft, die das Herz von Max bewähren soll, bieten in Pilavachis Lesart jedenfalls weder die bornierte Gesellschaft mit ihrem ebenfalls weiß geschminkten Repräsentanten, dem Fürsten Ottokar (wohlgestalt solide: Wolfgang Rauch), noch das Probejahr, das der Eremit (kehlig orgelnd aus dem Publikum: Lukasz Konieczny) einfordert. Max legt Hut, Jacke und Gewehr ab, Agathe schlüpft aus ihrem bauschig-einengenden Kleid. Beide nehmen sich an den Händen und springen wie befreite Kinder hinaus aus diesem Raum des inneren Elends. Die „Lenkung des Ewigen“ führt in die Freiheit.

Wie Leslie Sukanandarajah den *Freischütz* dirigiert, wird man besser an seinem Stammhaus Salzburg bewerten können, wo er ab 2. November 2024 eine Neuinszenierung von Johannes Reitmeier musikalisch leitet. In Eutin musste infolge überraschend festgestellter Baumängel der zwanzig Meter breite und zur Szene hin sieben Meter tiefe Orchestergraben komplett mit Folie abgedeckt werden. Dirigent und Musiker waren also nicht zu sehen und oft auch nur dumpf und im Detail verschwommen zu hören. In der Ouvertüre wählt Sukanandarajah langsame Tempi; Artikulation und Spannungsaufbau wirken wenig markant. Aber das sich zusammenziehende und schließlich explodierende Unheil in der Wolfsschlucht baut er geschickt auf: Lautstärke und Intensität des Klangs verdichten sich zu verzweifelterm Ausbruch.

Sebastian Campione verkörpert als einmal nicht zweitrangig besetzter Kuno mit Würde das überkommene Dorf-Establishment und schützt seinen Jagdgesellen Max vor der aggressiven Menge mit Laurence Kalaidjians kumpelhaftem Kilian an der Spitze. Marius Pallesen bringt für den an sich selbst und an Gottes Vorsehung zweifelnden jungen Mann einen Tenor mit festem Kern und kräftiger Höhe mit, der sich vor emotionaler Intensität nicht fürchten muss. Thomas Weinhappel als Kaspar neigt dagegen dazu, seine

Stimme durch Druck und Schreien „groß“ zu machen. Szenisch eindrucksvoll beschmiert er seinen nackten Oberkörper mit dem Blut des vom Himmel geholten Stößers, aber sein „Nichts kann dich retten“ und sein Triumphruf sind technisch nicht abgesichert. Auch in der Wolfsschlucht singt Weinhappel nicht frei; der Deklamationston liegt ihm besser.

Mit Ann-Kathrin Niemczyk hat Eutin eine Agathe von Format im Ensemble. Sie weiß die Worte zu wägen und „Wie nahte mir der Schlummer“ seelenvoll auszudeuten. Auch „Leise, leise“ besticht mit samtenem Spektrum zwischen Piano-Innigkeit und Mezzoforte-Aufblühen. Die junge Sängerin, die als Mitglied des Opernstudios in Zürich bereits die Erste Dame in der *Zauberflöte* gesungen und Webers Agathe gecouvert hat, hat nur mit dem Legato noch Probleme: Ihr Gebet strömt nicht auf gleichmäßigem Atem zur Himmelshalle und die berühmte Kavatine im dritten Aufzug dürfte im Legato sicherer gestützt sein. Das Ännchen von Océane Paredes, wieder einmal bedeutungsschwanger rothaarig, entlarvt sich am Ende mit einer Adlerfeder in der Hand als neuer best buddy von Samiel. Noch Studentin in Dänemark, legt Paredes ihre Partie musikalisch zu leicht, zu soubrettig an; für die Erzählung von Nero, dem Kettenhund, fehlen ihr die Färbungen des Tons, um die Ironie und die gewollte dramatische Steigerung auszudrücken.

*Der Freischütz* ist mit Erfolg nach Eutin zurückgekehrt; die Festspiele vermelden einen Zuschauerrekord und schauen zuversichtlich in das Jahr 2025, in dem ab 18. Juli *Die Zauberflöte* und ab 4. Juli die *West Side Story* gezeigt wird.

Werner Häußner

## Neuerscheinungen

### Carl Maria von Weber / Gustav Mahler: *Die drei Pintos*



Clarissa/Inez: Sigrid Martikke, Laura: Marjon Lambriks, Don Gaston Viratos: Adolf Dallapozza, Don Gomez: Kurt Schreibmayer, Ambrosio: Christian Boesch, Don Pinto: Artur Korn, Don Pantaleone: Rudolf Wasserlof, Wirt: Karl Steffl, Diego: Walter Jenewein / Chor und Orchester der Wiener Volksoper, Leitung: Friedemann Layer  
Hamburger Archiv für Gesangskunst 30542

Webers Opern-Fragment *Die drei Pintos* wurde in der Einrichtung durch den Komponisten-Enkel Carl von Weber (Libretto) und Gustav Mahler (musikalische Bearbeitung) im Spielopern-Gewand, uraufgeführt 1888 in Leipzig, zwar nie zum Repertoirestück, taucht aber bis heute gelegentlich auf den Spielplänen auf, mal konzertant, seltener szenisch. Auf Tonträgern existierten bislang nur die Aufnahmen unter Gary Bertini (Studioproduktion 1976) und Paolo Arrivabeni (Mitschnitt der szenischen Aufführung in Wexford 2003); nun legte das Hamburger Archiv für Gesangskunst eine dritte vor, wiederum ein Mitschnitt einer szenischen Produktion. Präsentiert wird allerdings nicht die Originalversion von 1888, sondern eine Neueinrichtung durch den Dirigenten Friedemann Layer und den Regisseur Frederik Mirdita, die am 22. Mai 1978 im Rahmen der Wiener Festwochen an der dortigen Volksoper Premiere hatte. In dieser Version übernimmt der II. Akt (bei Mahler Nr. 8 bis 12) die Funktion des I. Akts. Dieser Tausch basierte möglicherweise auf dem Umstand, dass die Introdution Nr. 8, die Carl von Weber und Mahler an den Beginn des II. Akts gestellt hatten, von Carl Maria von Weber ursprünglich tatsächlich als Eröffnung des I. Akts vorgesehen war. Aus diesem Grund gab es bereits 1888 im Rahmen der Münchner Einstudierung der Oper die Idee eines Tauschs, gegen die sich Carl von Weber ausdrücklich positionierte. Am 13. November 1888 begründete er im Brief an den Wiener Staatsoperndirektor Wilhelm Jahn (A048189) ausdrücklich seine Fassung:

„Die kleine Handlung der Oper, die sich mangels musikalischen Materials nicht reichhaltiger ausgestalten ließ, schreitet nur im ersten und letzten Acte mit einiger Lebhaftigkeit vorwärts, demzufolge enthalten diese beiden Theile fast durchaus nur lebhaft heitere Musik, welche den Character des ganzen Werkes als „komische Oper“ bestimmen. Demzufolge halte ich es für unerlässlich, daß sofort mit Beginn derselben der Hörer in die Stimmung der „komischen Oper“ versetzt werde. Dieß wäre seiten[s] meines Großvaters [Carl Maria von Weber] zweifellos durch die beabsichtigte Ouvertüre geschehen, und dieser hätte dann die Scene welche jetzt den zweiten Act bildet folgen können ohne daß die Stimmung wieder gefallen wäre, besonders da sie ohne die Ariette der Laura (*No* [9]) gedacht war, nur Verwandlung und sofort von der Scene im Wirthshause (jetziger 1. Act.) gefolgt sein sollte. Ohne Ouvertüre, wie die Sachlage jetzt ist, würde der Zuhörer gleich zu Anfang mit ernsterer Musik regalirt, wird sich also gegenüber seiner Erwartung einer „komischen Oper“ enttäuscht fühlen. In meiner Fassung schafft der erste Act sofort die nöthige Stimmung und nach seiner so ausgesprochenen heiteren Weise läßt sich der jetzige zweite Act mit seiner tieferen und ernsteren Musik doppelt genießen. Den Ton des ersten nimmt ja sodann der dritte Act wieder auf und führt im Character des Stoffes zu Ende.“

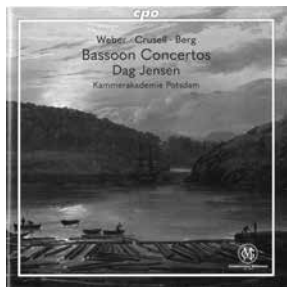
Layer und Mirdita beschränkten sich 1978 aber nicht darauf, Akt I und II in ihrer Reihenfolge zu tauschen, sondern griffen gravierend in die Bearbeitung von C. von Weber und Mahler ein (inklusive Änderung der Textunterlegungen), was zu einem völligen Ungleichgewicht der Akte II (13 Nummern) und III (4 Nummern) in ihrer Version führte. Im Mittelakt sind die Nummern der Mahler-Fassung folgendermaßen gruppiert: Nr. 1 (gekürzt), 3 bis 5, 16 (Ariette, aufgeteilt auf drei Personen: Don Gaston, Ambrosio und Don Pinto), 6, 7, 13 (mit reduziertem Part der Laura), 14 (gekürzt), 15, 17, 4 (Wiederholung, nur eine Strophe) und Nr. 2. Zudem übernimmt die Sängerin der Clarissa auch die Nummern der Inez (Mahler Nr. 4 und 5). In Akt III erklingen nach einer kurzen vokalen Vorausnahme aus Nr. 19 die Nr. 18 bis 20 (letztere mit Kürzungen) der Fassung von 1888, anstelle der Nr. 21 folgt allerdings eine Wiederaufnahme von Teilen aus Nr. 7 als Finale. Der Mahler-

sche Entr’-Act, ursprünglich zur Verbindung der Akte I und II vorgesehen, erklingt hier zweimal als Zwischenaktmusik (vor Akt III gekürzt).

Der Mitschnitt von 1978 verdient trotz (zeitgemäß) technisch-klanglicher Unvollkommenheit (in den Ensembles ungleichmäßige Aussteuerung der Solostimmen, teils starke Bühnen-Nebengeräusche) schon deshalb Aufmerksamkeit, weil der wundervolle Adolf Dallapozza, damals noch im Vollbesitz seines jugendfrischen Tenors, den Don Gaston Viratos sang und das Volksopera-„Urgestein“ Kurt Schreibmayer als Don Gomez de Freiros sein Hausdebüt hatte, dessen sehr eng geführter Tenor freilich im Vergleich mit Dallapozza deutlich abfällt. Unter Friedemann Layer souveräner musikalischer Stabführung ist ein Ensemble zu erleben, dem die komische deutsche Oper – anders als heute, wo diese Gattung nur noch ein Schattendasein im Repertoire führt, – ganz selbstverständlich vertraut war. Zudem würde man sich wünschen, wiedereinander ein so homogenes Solistenensemble (mit deutschen Muttersprachlern in einer deutschen Oper, die den Text nicht nur radebrechen, sondern auch verstehen), einen derart leistungsstarken Chor und ein ebensolches Orchester an diesem Haus zu erleben, das nun schon seit Jahren nur noch ein Schatten seiner selbst ist!

Sigrid Martikke (Clarissa) und Marjon Lambriks (Laura), beide mit silbrig soubrettenhaftem Sopran (und somit nur schwer voneinander zu unterscheiden), geben den jungen Protagonistinnen sympathisches Profil, auch wenn man sich die Clarissa durchaus (mit einem jugendlich lyrischen Sopran besetzt) seelenvoller vorstellen könnte (die Nummern der Inez liegen ihr mehr). Besonders ihrer Arie „Wonneseußes Hoffnungs träumen“ fehlt es an Tiefe. Die vokalen Lichtpunkte sind vorrangig im männlichen Ensemble zu finden: Neben dem überragenden Adolf Dallapozza überzeugen Christian Boesch als Ambrosius, der leider allzu früh verstorbene Karl Steffl als Wirt, Rudolf Wasserlof als Don Pantaleone und der köstlich spielfreudige Bassist Artur Korn als Don Pinto. Trotz der entstellenden musikalischen Eingriffe und klanglichen Einschränkungen bleibt in Gänze ein positiver Eindruck und eine schöne Erinnerung an die Qualitäten, die die Volksopera bis in die frühen 2000er Jahre immer wieder so besuchenswert machte.

### Weber, Crusell, Berg, Bassoon Concertos



Dag Jensen (Fagott), Kammerakademie Potsdam,  
Leitung: Gregor Bühl  
cpo 555 576-2

### Martin Owen plays Strauss, Schumann, Weber



Martin Owen, Christopher Parkes, Alec Frank-Gemmill, Sarah Willis (Horn), BBC Philharmonic, Leitung: John Wilson  
Chandos 20168

Unter Webers Bläserkonzerten führen jene für die Klarinette die Diskografie noch immer unbestritten an, aber auch die konzertanten Kompositionen für Fagott und Horn erfreuen sich anhaltender Beliebtheit, zwei neue Aufnahmen erschienen 2023. Der norwegische Fagottist Dag Jensen wählte als Einleitung zur im Januar 2023 in Berlin aufgenommenen Ersteinspielung des stimmungsvollen, klanglich fein ziselierten Fagottkonzerts seines Landsmanns Olav Berg (geb. 1949) drei romantische Kompositionen: Bernhard Henrik Crusells Konzert B-Dur sowie Webers Konzert F-Dur op. 75 (in der 1822 für den Druck überarbeiteten Fassung) und das *Andante und Rondo ungarese* in der Fagott-Version, um so das gesamte Ausdrucksspektrum seines Instruments vorzustellen, das allzu oft nur in der Rolle des „musikalischen Spaßmachers“ im Orchester wahrgenommen wird. Im Weber-Konzert beeindruckt Jensen durch seinen vollendeten instrumentalen Gesang, dessen feine agogische Freiheiten von der Kammerakademie Potsdam wundervoll

Weberiana 34 (2024)

homogen aufgegriffen werden. Die Passage des langsamen Satzes, in dem nur zwei Hörner den Solisten harmonisch tragen, ist von außerordentlicher Delikatesse. In den humoristischen Passagen übt sich Jensen in nobler Zurückhaltung, vielleicht um das Vorurteil des Clownesken nicht weiter zu untermauern. Das gilt noch mehr für das *Andante und Rondo ungarese*, dessen einleitendes *Andante* wundervoll feinsinnige, geradezu träumerische musikalische Momente bereithält, während dem übermütigen Rondo etwas mehr „Pfeffer“ wohlgetan hätte.

Viel von diesem Pfeffer hat Robert Schumanns *Concertstück* für vier Hörner und Orchester op. 86 in seinen Außensätzen zu bieten. Dieses live aus Besetzungsgründen viel zu selten zu erlebende mitreißende Werk setzte Martin Owen, assistiert von Christopher Parkes, Alec Frank-Gemmill und Sarah Willis, an den Beginn seiner 2022 im BBC Philharmonic Studio in Salford produzierten CD mit Horn-Konzerten, die ein äußerst anspruchsvolles Programm bereithält, zu dem u. a. die beiden bei Hornisten gefürchteten Konzerte von Richard Strauss zählen, die Owen bravourös meistert. Auch Webers *Concertino* für Horn op. 45 (in der 1815 revidierten Fassung) hält Herausforderungen für den Solisten bereit, vorrangig in der Kadenz des Mittelsatzes, in der er zwei- bzw. dreistimmige Akkorde produzieren muss. Aber auch ohne diese instrumentalen „Taschenspielertricks“ nimmt Owen mit seiner Weber-Interpretation für sich ein, vom BBC Philharmonic unter Leitung John Wilsons jeweils stilsicher und klangvoll begleitet.

### Weber, Klavierkonzert Nr. 2 in: Yuri Ahronovitch. The Live Collection



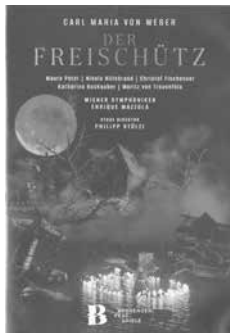
Malcolm Frager, Gürzenich-Orchester Köln,  
Juri M. Aronowitsch  
Ermitage 2225-2

Malcolm Frager hatte die beiden Klavierkonzerte Webers bereits 1976 mit dem Sinfonie-Orchester des NDR Hamburg unter Marc Andreae aufgenommen;

Weberiana 34 (2024)

in der neu vorgelegten fünf CDs umfassenden spannenden Retrospektive, die Live-Mitschnitte von Konzerten unter Leitung des russisch-israelischen Dirigenten Juri M. Aronowitsch (1932–2002) präsentiert (u. a. mit Kompositionen von Rimski-Korsakow, Tschaikowski, Schostakowitsch, Kalinnikov, Berlioz, Schubert, Liszt und Dvořák), findet sich eine drei Jahre später entstandene Interpretation des zweiten Konzerts op. 32, mitgeschnitten in Konzerten des Gürzenich-Orchesters am 8. und 9. September 1979. Hat man sich an den (altersbedingt) etwas stumpfen Klang der Aufnahme gewöhnt, der die Feinheiten der Weber'schen Instrumentation leider stark nivelliert, dann erlebt man ein musikalisches Feuerwerk: Frager begeistert mit stupender Technik und dramaturgisch klug aufgebaute Interpretation. Jene Qualitäten, die einst Webers Klavierspiel nachgerühmt wurden, die besondere dynamische Spannweite und die hohe Gesanglichkeit, kann man auch Fragers Spiel attestieren. Seine fein abgestufte Agogik wird vom Dirigenten und Orchester in mühelos wirkender Selbstverständlichkeit aufgegriffen; an diesem Abend wäre man gerne Konzertgast gewesen.

**Der Freischütz, arrangiert für die Bregener Festspiele von Jan Dvořák und Philipp Stölzl**



Mitschnitt der Aufführungen am 17. Juli (Premiere) und 19. Juli 2024, DVD, Video-Direktor: Henning Kasten (zur Besetzung vgl. die Besprechung der Premiere von Werner Häußner S. 149)  
Unitel 768308

Mit einer Schnelligkeit, die an die alljährlichen CD-Produktionen der Wiener Neujahrskonzerte erinnert, kam der Mitschnitt der diesjährigen Bregener Neuproduktion auf den Markt: Kaum war der *Freischütz* Mitte August letztmalig in dieser Saison gespielt worden, da war auch schon die DVD-Produktion im Handel verfügbar. Bezüglich der den besonderen Produktionsbedingungen auf der Seebühne angepassten und geschickt auf das Schaubedürfnis

eines Breitenpublikums zugeschnittene Fassung der Oper, die Jan Dvořák und Regisseurs Philipp Stölzl gemeinsam verantworten, sei auf die Aufführungsbesprechung von Werner Häußner (S. 149–154) verwiesen, deren Resümee hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Partitur und Szene leider nichts hinzuzufügen ist: „die Musik wird zum Material degradiert“. Wieviel von Webers *Freischütz* enthält also diese Neueinspielung noch?

In Bregenz wird traditionell ohne Pause gespielt; somit ist eine Aufführungsdauer von zwei Stunden die Regel. Das macht Kürzungen nötig, manche davon hatte bereits Weber sanktioniert: So hatte er freigestellt, die nachkomponierte Romanze und Arie des Ännchen im III. Akt (Nr. 13) auszulassen, und auch zur Partie des Eremiten im Finale (Nr. 16) existiert eine originale „Strichfassung“. Beides wurde in Bregenz dankbar aufgegriffen, obwohl die sängerischen Fähigkeiten der Rolleninhaber – für Weber der Hauptgrund für diese Konzessionen – hier keineswegs ausschlaggebend waren. Auch die Auslassung des Entreakts (Nr. 11) ist nicht neu, sondern in Aufführungen (und Einspielungen) immer wieder zu erleben. Zu diesen Kürzungen kommen aber noch zahllose weitere. Von insgesamt 16 Nummern sind nur drei strichlos zu hören: Ännchens Ariette Nr. 7, die Wolfsschluchtszene Nr. 10 und der Jägerchor Nr. 15. Während die großen Arien des Max (Nr. 3) und der Agathe (Nr. 8 und 12) recht behutsam gekürzt wurden und auch das Streichen einzelner Strophen (die 2. Strophe in Kilians Spottlied in Nr. 1, die 3. Strophe im Lied der Brautjungfern Nr. 14) tolerabel erscheint, sind andere Auslassungen schmerzhaft, Schnitte in die musikalische Substanz! Der komplette jubelnde C-Dur-Schluss der Ouvertüre (über 60 Takte) fällt der veränderten, an der Apel-Vorlage der Oper orientierten Erzählung der Handlung nach Stölzls Konzept zum Opfer. Der Introduction fehlt der Bauern-Marsch, dem Terzett Nr. 3 der abschließende Chor (über 80 Takte). Im Terzett Nr. 9 wird der geniale Scheinabschluss Webers zu einem endgültigen umgedeutet, der herrliche Kanon von Max und Agathe mit dem Ännchen-Kontrapunkt („Doch hast du auch vergeben“) entfällt und mit ihm erneut fast 60 Takte. Auch den Kaspar trifft die Streichwut: Sein Trinklied (Nr. 4) wird auf die erste Strophe beschränkt (die zweite wird lediglich vokal angedeutet) und auch der Triumph-Jubel seiner Arie (Nr. 6) empfindlich beschnitten.

Gravierende Eingriffe in die Partitur finden sich aber auch, wo nicht gestrichen wurde: Neben geänderten Textunterlegungen sind die Auslassung des vokalen Beginns des Duetts Nr. 6 (bei beibehaltenem Orchesterpart) und die Übernahme einzelner rezitativischer Passagen in Agathes Szene Nr. 8 durch Samiel besonders störend, und geradezu zur Karikatur verkommt die strichlose Ännchen-Ariette Nr. 7, inszeniert als Traumsequenz samt Wasserballett im Stil von Hollywood-Filmen der 1940er Jahre, in altbewährter Manier mit kitschigen Chor-Vokalisen und winselnden Geigenpassagen angereichert. Cineasten mögen das als witzige Anspielung empfinden, aber Webers Musik leidet extrem darunter. Ein absolut verzichtbarer Fremdkörper ist die von Ingo Ludwig Frenzel geschaffene filmmusikartige Geräuschkulisse für Akkordeon (Atanas Dinovski), Cembalo (Ania Marchwinska) und Kontrabass (Daniel Schober), die die Dialoge atmosphärisch untermalen soll und kaum je mit Webers Musik in Beziehung tritt.

Alles in allem also aus musikalischer Sicht nur Ärgernis? Mitnichten! Die Neueinspielung hat auch einen Trumpf zu bieten: Drei der Hauptpartien sind sängerisch optimal besetzt: Das Timbre von Nikola Hillebrand als Agathe und Mauro Peter als Max passt wundervoll zu den Figuren, zudem singen sie sehr textverständlich; das resolute Ännchen von Katharina Ruckgaber ergänzt das Trio in idealer Weise. Allen dreien kommen zudem in den tiefen Lagen ihrer Partien die in Bregenz unverzichtbaren Mikroports zu gute (für Christof Fischesser als Kaspar trifft allerdings gerade das Gegenteil zu: seine Stimme würde man lieber ohne technische Verstärkung hören). Und noch ein Sänger lässt aufhorchen: Andreas Wolf singt den Eremiten (leider eingestrichen) berührend schön. Einziger vokaler „Ausfall“ ist der dauertremolierende und häufig schleppende Franz Hawlata als Kuno.

Enrique Mazzola kann mit den Wiener Symphonikern hauptsächlich in der Ouvertüre eigene Akzente setzen, während die räumliche Distanz zwischen Orchester und Szene in den vokalen Nummern kaum eine feinziselierte Interpretation ermöglicht. Hin und wieder neigt Mazzola zu etwas verhetzten Tempi (beispielsweise zu Beginn von Nr. 1, 4 und 6), eine Herausforderung nicht nur für den Chor (Bregener Festspielchor und Prager Philharmonischer Chor).

Wer also einen musikalisch „intakten“ *Freischütz* sucht, dem sei von dieser Neuproduktion ausdrücklich abgeraten; wer eine szenisch überraschende, aus der Apelschen Vorlage der Oper klug abgeleitete Neuinterpretation mit hohem Schauwert und ohne jede Rücksicht auf die Integrität des musikalischen Werks, noch dazu vor atemberaubender Naturkulisse (der Himmel spielt im I. Akt wundervoll mit) und mit großteils schönen Stimmen, zu schätzen weiß, der mag hier auf seine Kosten kommen. Ein von Nikolaus Küng produziertes „making of“ (eigentlich ein ausführlicherer Werbe-Tracker für die Festspiele und ihre Neuproduktion) gibt es als Bonus noch obendrein.

### Conradin Kreutzer: *Der Taucher* (musikalische Auswahl)



Alphonsine: Sarah Wegener, Ivo: Philipp Mathmann, Antonio: Daniel Schmid, Lorenzo: Johannes Hill, Alphonso: Pascal Zurek, Sprecherin: Barbara Stoll, Kammerchor Stuttgart, Hofkapelle Stuttgart, Leitung: Frieder Bernius  
Carus 83.536

Conradin Kreutzers *Taucher* hatte am 24. Januar 1824 am Wiener Kärntnertheater Premiere, er gehörte neben Webers *Euryanthe*, Schuberts *Fierrabras* und Riottes *Euphémie von Avogara* zu jenen deutschen Opern, die Hofopern-Impresario Barbaja für die Saison 1823/24 in Auftrag gegeben hatte; Grund genug, die Ersteinspielung dieses Werks auch in den *Weberiana* zu würdigen. Weber äußerte sich über Kreutzers Bühnenwerke zwar wenig freundlich, nannte beispielsweise die *Libussa* von 1822 ein „sehr mittelmäßiges Werk, ohne Eigenthümlichkeit“, ein „hausbackenes ordinaires Geschöpf, ganz rechtschaffen bürgerlich“, aber gerade der *Taucher* ist musikhistorisch von Interesse, handelt es sich doch – parallel zur *Euryanthe* – um den Versuch, eine ambitionierte durchkomponierte romantische Oper mit Orchester-Rezitativen zu schaffen. In der Wiener *Theater-Zeitung* wurde Kreutzer vorgeworfen, er habe im *Taucher* der *Euryanthe* zu sehr nachgeeifert, wogegen sich Kreutzer nachdrücklich verwahrte, hatte er seine Oper doch bereits im Juli 1823 bei der Hofoper eingereicht, zu einem Zeitpunkt als er Webers Neuschöpfung

unmöglich kennen konnte (vgl. dazu *Weberiana* 21, 2011, S. 71f.). Insofern war die Analyse des Rezensenten, in Kreutzers „instrumentierten Rezitationen“ sei „Weber’s Manier besonders sichtbar“, genau genommen ein großes (wenn auch ungewolltes) Kompliment. Kreutzer selbst beschrieb seine Oper hingegen als den Versuch, „zwischen *Weber* und *Rossini* die Mittelstraße“ einzuschlagen (vgl. T. G. Waidelichs kenntnisreiche Darstellung der Werkgeschichte im Booklet), womit er wohl eine Verbindung zwischen Webers orchestraler Dramatik und Instrumentierungs-Raffinesse und Rossinis Gesanglichkeit meinte, auch wenn Kreutzers melodische Erfindung weit eher an deutsche Lieder als an italienische Belcanto-Kunst erinnert.

Freilich war der *Taucher* 1824 keine Neuheit mehr; vielmehr hatte Kreutzer das Werk bereits 1813 am Stuttgarter Hoftheater präsentiert, damals noch mit gesprochenen Dialogen (die Rezitative waren im Sommer 1823 eingefügt worden) und mit zwei Rollen, die in Wien dann gestrichen wurden (die Erzieherin Claudia und die Bassbuffo-Rolle des Pasquale, 1813 gespielt von Auguste Döbbelin, geb. Feige, und Friedrich Wilhelm Hunnius). Diese ältere Werkfassung bildet die Grundlage für die vorliegende Einspielung. Die Wahl dieser Version verwundert (vielleicht war sie einer Art Lokalpatriotismus geschuldet?), denn die Stuttgarter Uraufführung vom 19. April 1813 blieb ohne nachhaltigen Erfolg. Lediglich ein (möglicherweise lancierter) Jubelbericht im *Morgenblatt für gebildete Stände* vom 6. Mai 1813 (wieder abgedruckt im Wiener *Sammler* vom 1. August 1813) schwärmt vorbehaltlos von der Oper, während in der Wiener *Theater-Zeitung* vom 14. Juli 1814 ambivalent geurteilt wurde: „Die Musik hat manches Gute, aber auch manche Wiederholung, der Text ist ohne Wirkung und nur der Schluß des Stücks erinnert an Schillers herrliche Ballade“ (erstaunlicherweise sprechen die Zeitungsberichte übereinstimmend von einer dreiaktigen Oper, während die zweiaktige Anlage der Stuttgarter Partitur auch durch den Theaterzettel Bestätigung findet). Offenbar erlebte das Werk in Stuttgart nur eine einzige Wiederholung (7. Juni 1813). Zwar gibt es genügend Beispiele für Fehlurteile des Opern-Publikums bei Uraufführungen, aber im Falle des *Tauchers* wäre die (mit respektablen 13 Vorstellungen) erfolgreichere Wiener Fassung von 1823/24 musikhistorisch relevanter und wohl auch interessanter gewesen; zudem hätte sich die Bühnenhandlung in der Rezitativ-Fassung

möglicherweise besser erschlossen als in der vorliegenden Form, sind die verbindenden gesprochenen Dialoge doch nicht Teil der Einspielung (leider fehlt jede Information, ob dieser Verzicht nur eine Sparmaßnahme darstellt oder die Dialoge vielleicht verschollen sind, denn gedruckt wurde 1813 nur ein Textbuch der Gesangsnummern).

Dieses Informationsdefizit ist der größte Mangel der Produktion: Die CD offeriert eine „Romantische Oper in zwei Akten“, und der Verlag Carus preist auf seiner Homepage an: „Erstmalig liegt nun eine Einspielung der ursprünglichen, originalen Fassung vor.“ Der Blick auf die Nummernfolge der CD weist aber zusätzlich zur Ouvertüre für Akt I sieben, für Akt II nur vier Musiknummern aus; im Ganzen 64 Minuten Musik für eine abendfüllende Oper? Und nur zwei der fünf Solopartien können sich mit größeren Arien vorstellen, während die drei Männerstimmen lediglich zum Ende der Oper im Ensemble gefordert sind. Tatsächlich liegt hier der Mitschnitt der konzertanten Aufführung im Mai 2023 in Backnang vor, damals noch – den Tatsachen entsprechend – als „Szenen aus Kreutzers Oper“ angekündigt. Mehr bietet auch die CD nicht: ein musikalisches Potpourri, das durch die musikalischen Kürzungen und den Verzicht auf die Dialoge keinerlei Einblick in die Dramaturgie der „originalen Fassung“ gewährt. Die Notlösung, die reinen Instrumentalnummern, die Bühnenhandlungen illustrieren (Melodram und Ballett in Akt I und Fata Morgana in Akt II) durch eine Sprecherin (Barbara Stoll) erklären zu lassen, stört den Eindruck der Musik nicht wenig.

Warum aber diese Mogelpackung? Der Hinweis auf einen musikalischen „Querschnitt“ hätte Interessenten an dieser unbekanntenen Musik kaum abgeschreckt; so aber werden Erwartungen geweckt, denen die vorliegende Auswahl nicht gerecht werden kann! Ein zusätzlicher Text (ergänzend zu T. G. Waidelichs Ausführungen zur Werkgeschichte), der die Gründe für die Wahl der Stuttgarter Version als Vorlage darlegt, die in der Aufnahme fehlenden Teile benennt und die Auswahl der vorliegenden Teile erklärt (folgte sie ästhetischen Urteilen oder außermusikalischen Erfordernissen?), wäre dringend geboten gewesen. Dem Aufwand, den eine solche musikalische „Wiederentdeckung“ bedeutet (Sichtung der Quellen, Herstellung des Aufführungsmaterials, Einstudierung ohne Vergleichsmöglichkeiten), und dem Herzblut, das

die an der Vorbereitung Beteiligten vergossen haben mögen, ist die Form der Darbietung kaum angemessen.

Dirigent Frieder Bernius hat große Verdienste bezüglich ähnlicher Wiederentdeckungen; seine Einspielungen beispielsweise von Danzis *Berggeist* und Zumsteegs *Geisterinsel* haben wundervolle Musik einer breiteren Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht und die Bewertung der Bedeutung dieser Komponisten sicherlich positiv beeinflusst. Einen vergleichbaren Beitrag zu einer Rehabilitierung des Opernkomponisten Kreutzer, der lediglich durch sein *Nachtlager in Granada* ein gewisses Renommee bei Opern-Liehabern genießt, leistet die CD leider nicht, eher scheint sie die Vorurteile bezüglich seiner Musik zu bestätigen. Dabei verheißt ein Blick in die Partitur der Wiener Fassung des *Tauchers* (im Gegensatz zur Stuttgarter Quelle digital frei zugänglich) eine zumindest vokal größere Farbigkeit.

Die vorliegende Aufnahme fokussiert sich gänzlich auf die Partien der Alphonsine und des Ivo, 1813 in Stuttgart gesungen von der ersten Sängerin Marie Elise Müller, geb. Thau, und der noch jungen Wilhelmine Mayer (später verh. Lambert), 1824 in Wien dann von den Publikumslieblichen Henriette Sontag und Caroline Unger. Die fabelhafte Sarah Wegener überzeugt als Alphonsine in ihrer Arie und zwei Duetten mit gut geführtem Sopran, der verliebte Ivo ist allerdings nicht als Hosenrolle besetzt, sondern mit dem Sopranisten Philipp Mathmann, dessen an einen Knabensopran erinnerndes helles Timbre so gar nicht zur Rolle passt. Zudem liegt ihm die Partie zu tief; wenn er sich nicht durch Oktavieren ins höhere Register „rettet“, dann bleibt die Stimme matt, kraft- und klanglos, oft genug auch unsauber bezüglich der Intonation. Leider hat gerade er die größte Partie (in der vorliegenden Aufnahme allein drei Solonummern und zwei Duette); nur zu gerne wüsste man, wie diese Nummern – wie von Kreutzer vorgesehen – gesungen von einem (weiblichen!) Mezzo wirken; die Duette mit Alphonsine gewinnen jedesmal an Spannung, sobald Sarah Wagner singt, und verlieren sich in Belanglosigkeit, sobald der Sänger des Ivo die Führung übernimmt. Diese Fehlbesetzung trübt den Eindruck der Musik ungemein; das ist keine historisch informierte Aufführungspraxis, sondern geschmäckerliche Beliebigkeit! Eine pure Verschwendung dagegen, den Bariton Johannes Hill (Lorenzo) mit ein paar Sätzen im Finale abzuspeisen; von ihm hätte man gerne mehr

gehört. Überhaupt fehlt das Gegengewicht der tiefen Männerstimmen (1813 in Stuttgart sangen Johann Baptist Krebs den Lorenzo und Heinrich Gosler den Alphonso, 1824 in Wien übernahmen Franz Anton Forti bzw. Josef Preisinger diese Rollen – sicher keine unwichtigen Partien). Der Kammerchor Stuttgart zeigt sich von seiner besten Seite, die beiden Männerchöre (Jäger- und Fischerchor) bezeugen Kreutzers besondere Begabung für dieses Genre.

Bleibt als Gesamteindruck trotz punktueller Lichtblicke das große Bedauern, dass hier eine Chance vergeben wurde und die sicher nicht geringen Bemühungen im Vorfeld der Produktion nicht durch ein in Gänze befriedigendes Ergebnis belohnt werden. Eine neue Begeisterung für Kreutzers Musik wird diese Aufnahme mutmaßlich nicht befördern.

Frank Ziegler

## Veranstungsberichte

### „Wien behauptet doch den bedeutendsten Rang unter den Musikliebenden und treibenden Städten“

#### Bericht vom Mitgliedertreffen 2023

2023 traf sich die Internationale Carl-Maria-von-Webergesellschaft e. V. aus Anlass der 200. Wiederkehr der Uraufführung von Carl Maria von Webers Oper *Euryanthe* am 25. Oktober 1823 in Wien. Die Planung vor Ort hatte Dr. Till Gerrit Waidelich vorgenommen. Bei der konkreten Ausführung wurde er dann kurzfristig von Dr. Martina Bergler unterstützt. Das Treffen fand vom 13. bis 15. Oktober statt und startete am Freitagnachmittag um 16 Uhr mit einer Stadtführung.

Der Stadtführer Mario Lulić war auf die aus der Gesellschaft heraus geäußerten Wünsche eingegangen und hatte die Tour, ausgehend vom Albertinaplatz – etwa am Standort des ehemaligen Kärntnertortheaters, in dem die *Euryanthe* ihre Uraufführung erlebte, zudem unweit der Wohnung der Familie von Weber im Jahr 1788 sowie der Quartiere Webers bei den Wien-Besuchen 1813 und 1823 – auf das Areal rund um die Hofburg (in der Weber sowohl 1804 als auch 1823 Audienzen beim Kaiser hatte und in deren Redoutensälen er konzertierte) bis hin zur Schottenkirche (der Hochzeitskirche von Webers Eltern) und der Mülkerbastei (unweit der ersten verbürgten Wohnung der Eltern Webers 1785) eingegrenzt, so dass auf einer relativ begrenzten Strecke etliche Weber-Stätten thematisiert werden konnten. Die kundigen und durch viel zusätzliches Bildmaterial bereicherten Erläuterungen von Mario Lulić ergänzte Frank Ziegler hin und wieder durch Informationen zu Weber-Bezügen, beispielsweise an der lutherischen Stadtkirche, deren Orgel Webers Lehrer Georg Joseph Vogler besonders schätzte und wo er mehrfach Konzerte gab (auch 1813 in Anwesenheit Webers), oder am Palais Niederösterreich, dem ehemaligen Haus der niederösterreichischen Landstände, dessen wundervoller Saal zur Weber-Zeit eine beliebte Konzertstätte war, in der auch Weber sich hören ließ.

Der Abend des Freitags stand zur freien Verfügung, um individuelle Opern- oder Konzertbesuche zu ermöglichen. Das kulturelle Angebot hatte Martina Bergler dankenswerterweise vorab genauestens aufgelistet.

Am Sonnabend, dem 14. Oktober, traf sich die Gesellschaft in den Räumen der Österreichischen Gesellschaft für Musik (ÖMG) unweit des Albertinaplatzes. Die ÖMG hatte in ihrem Veranstaltungskalender auf die Tagung hingewiesen, so dass die Vorträge erfreulicherweise auch von externen Interessierten besucht wurden.

Die Mitglieder fanden in Wien erstmals kleine Konferenztaschen vor, die Martina Bergler sehr passend mit (österreichischen) Süßigkeiten befüllt hatte, um den Teilnehmern das ‚Durchhalten‘ bei den Vorträgen zu erleichtern – dabei war dies gar nicht notwendig, denn es gab in den Pausen ausreichend kalte und warme Getränke sowie Kekse. Darüber hinaus hatte sie einen Konferenz-Block mit dem Logo der Gesellschaft (+ Stift) für die Notizen zu den Vorträgen beigelegt.

Nach einer kurzen Begrüßung durch die Präsidentin der ÖGM, Frau Dr. Carmen Ottner, bedankte sich der Vorsitzende der Weber-Gesellschaft, Prof. Dr. Manuel Gervink, bei dieser für die äußerst freundliche und unkomplizierte Zusammenarbeit.

Im Folgenden werden die einzelnen Referate des *Euryanthe*-Symposiums nicht detailliert besprochen, da sie in diesem Heft der *Weberiana* nachzulesen sind.

Frank Ziegler begann die Vortragsreihe mit dem Thema „Erste ‚unter den Musikliebenden und treibenden Städten‘ oder gefürchtetes ‚Wespenest‘? Webers Verhältnis zur Haupt- und Residenzstadt Wien“ und behandelte dabei vor allem Webers familiäre Beziehungen zu Wien sowie seine frühen Aufenthalte in der Stadt 1804 und 1813. Mit den Erfahrungen um die sehr erfolgreiche Aufführungsserie des *Freischütz* ab dem 3. November 1821 fuhr Weber zurück nach Dresden, um anschließend die *Euryanthe* direkt für Wien zu schreiben.

Im zweiten Vortrag öffnete Helge Kreisköther M.A. dann den Blick auf die opernästhetischen Diskussionen außerhalb Wiens: „Webers opernästhetische Anknüpfungen an Wieland, E. T. A. Hoffmann und Louis Spohr: Definitionen der deutschen ‚National‘- und Rezitativoper“. Er diskutierte einerseits den Begriff der „National“-Oper bzw. des „Nationalen“ im Theater der Zeit und stellte dann einige theoretische und praktische Beispiele zur Frage der Rezitativoper vor.

Prof. Dr. Frank Heidlberger wandte anschließend den Blick nach Paris: „Euriante‘ oder ‚Ennuyante‘? Zur Aufführung der *Euryanthe* in Paris um 1830“. Er betonte, dass in Paris die *Euryanthe* in direkter Konkurrenz zu Meyerbeers *Robert le diable* gespielt wurde. Außerdem erläuterte er zahlreiche Aneignungen der Musik aus *Euryanthe* in fremden Werken, so 1826 in *La Forêt de Sénart* (einem Pasticcio). 1831 erklang in der Académie Royale eine *Euriante*, bei der das Libretto wieder der französischen Vorlage angenähert wurde, die Musik stark umgestellt war und vier Nummern aus *Oberon* eingelegt waren. Große Beachtung fand 1831 in Paris die Aufführung der *Euryanthe* in deutscher Sprache durch das Aachener Theaterensemble unter August Röckel.

Den letzten Vortrag des Vormittags hielt Dr. Till Gerrit Waidelich „Zu Helmina von Chézy“: Er sprach auf Grund seiner zwanzigjährigen Beschäftigung (1994–2014) mit der Librettistin frei und führte das private und berufliche Leben und Wirken der Schriftstellerin höchst kenntnisreich und sehr anschaulich vor Augen.

Den Nachmittag eröffnete Dr. Michael Wittmann mit dem Thema „Domenico Barbajas kulturpolitische Rolle im Kontext der Metternich’schen Restaurationspolitik und Carl Maria von Webers *Euryanthe*“. Er gab spannende Einblicke in die politische und künstlerische Stellung des Theaterintendanten Barbaja in Wien, der Weber den Auftrag zur *Euryanthe* gegeben hatte und ließ eindringlich die Besonderheit der italienischen Sänger und Sängerinnen und der eigenen Komponisten, allen voran Gioacchino Rossini, deutlich werden.

Anschließend gab Gregor Schima BA BA M.A. einen sehr fundierten Einblick in die „*Euryanthe*-Inszenierungen in Wien und Dresden“. Aus theaterwissenschaftlicher Perspektive erläuterte er die Regiekonzepte von Vera Nemirova bei der Aufführung an der Semperoper in Dresden 2006 und von Christof Loy bei der Aufführung am Theater an der Wien 2018.

Den Abschluss bildete ein „Werkstattbericht aus der Gesamtausgabe zu *Euryanthe*“ durch Dr. Solveig Schreiter und Prof. Dr. Joachim Veit, wobei Joachim Veit das Verlesen des Parts der erkrankten Solveig Schreiter mit übernahm. Dargestellt wurde die komplexe Quellenlage sowohl bezüglich des Librettos (sehr viele Zwischenstufen bis zum endgültigen Text) als auch der Partitur (sieben erhaltene autorisierte Abschriften), so dass auch dem Laien

verständlich wurde, dass diese Edition nicht nur auf Grund des Umfangs der Partitur sehr herausfordernd ist.

Nach dieser sehr geballten Informationsflut rund um die *Euryanthe* erholten sich die Mitglieder nur kurz bei einer Kaffeepause, denn es schloss sich sogleich die Mitgliederversammlung an.

Der lange, aber sehr anregende Tag wurde dann mit einer Rezitation zu Helmina von Chézy mit dem Titel „Eine sehr angenehme Plage. Die Dichterin Helmina von Chézy“ beschlossen. Den biographischen Überblick mit zahlreichen Zitaten, der auf der neuesten Literatur basierte, hatte die Schauspielerin, Autorin und Sprecherin Steffi Böttger zusammengestellt. Sie wusste mit ihrer professionellen Stimme das Publikum sehr schnell in Bann zu ziehen. Unterbrochen wurde die Lesung durch acht Klavierstücke zu zwei oder vier Händen von Carl Maria von Weber und Franz Schubert, die Konstanze Hollitzer und Christian Hornef vortrugen.

Der rundum erfreuliche Tag klang mit einem geselligen Beisammensein in dem Stadtheurigen Gigerl aus.

Für den Sonntag war ganz ‚harmlos‘ ein Besuch des Theatermuseums angekündigt, doch geboten wurde den Mitgliedern der Gesellschaft eine zweistündige Spezialführung in der Bibliothek des Museums mit der Besichtigung zahlreicher Preziosen aus deren Beständen. Die Führung bzw. Präsentation – denn die Besucher konnten im Lesesaal Platz nehmen – erfolgte durch die Leiterin der Bibliothek, Mag.a Claudia Mayerhofer MSc. Sie erläuterte zu Beginn die Gliederung und Entwicklung der Theatersammlung, die eigentlich einen Schwerpunkt im Sprechtheater hat. Da aber im frühen 19. Jahrhundert die Theater noch nicht so deutlich zwischen Sprech- und Musiktheater getrennt waren, gibt es gerade aus dieser Zeit in der Theatersammlung auch zahlreiche Materialien zum Musiktheater. Nach dieser Einführung zeigte Frau Mayerhofer einige der Schätze der Bibliothek, bei deren Auswahl sie offensichtlich von Dr. Till Gerrit Waidelich unterstützt worden war. Er und Frank Ziegler ergänzten mit ihrer tiefen Kenntnis der Bestände der Bibliothek und der gezeigten Gegenstände die Ausführungen der Bibliotheksleiterin. Passend zum Thema des gesamten Treffens der Gesellschaft in Wien begann die Schau der Preziosen mit dem Theaterzettel zur Uraufführung von *Euryanthe*, es folgte Bäuerles Theaterzeitung, in der eine Biographie von Helmina

von Chézy, Rezensionen und Huldigungsgedichte abgedruckt waren. Aus dem alten Bestand des Burgtheaters sahen wir das Zensorexemplar von Helmina von Chézys *Wunderquell*, eine dramatische Kleinigkeit, die am 15. Januar 1824 in Wien Premiere hatte. Es folgten mehrere Quellen zum *Freischütz* in Wien, darunter auch das Manuskript einer Parodie von Josef Alois Gleich und Franz Roser: *Staberl als Freischütz*.

Frau Mayerhofer verwies dann noch auf die Inspizienzbücher des Burgtheaters, die bereits erschlossen, aber leider noch nicht online einsehbar sind. Diese ergänzen die große Sammlung an Zensorexemplaren und enthalten häufig wichtige Daten zu den Aufführungen der Stücke.

Zum Abschluss der Führung erhielten wir einen wichtigen Einblick in die graphische Sammlung der Bibliothek. Wir sahen mehrere Szenenbilder zum *Freischütz* und betrachteten die sog. Brioschi-Alben. Carlo Brioschi (1826–1895) war einer der bedeutendsten Wiener Theatermaler und in den Alben sind zahlreiche seiner Entwürfe thematisch geordnet: Es finden sich Zimmer, Säle, Gärten etc. Ergänzt werden diese Bilder durch Figurinen von Girolamo Franceschini (1820–1859). Wir bewunderten eine Auswahl dieser eindrucksvollen Bilder, mussten dann aber diese interessanten Bestände verlassen, da uns noch eine Überraschung erwartete. (Zum Glück kann man zahlreiche dieser Bestände in der online-Präsentation des Museums noch einmal selbst recherchieren: <https://www.theatermuseum.at/online-sammlung>.)

Das Theatermuseum Wien ist im Palais Lobkowitz untergebracht, in dessen Festsaal am 9. Juni 1804 Beethovens 3. Sinfonie uraufgeführt wurde, weshalb der Saal heute „Eroica-Saal“ genannt wird. Das Palais ist insgesamt hervorragend restauriert, doch dieser Saal mit seinem prachtvollen Deckenfresco von Jakob van Schuppen (Allegorie auf die Sparten der Akademie der bildenden Künste) ist ein Juwel. Und in diesem Saal mit seiner besonderen Akustik, die Prof. Dr. Heinz von Loesch noch spontan erläuterte, hörten wir zum Abschluss des Treffens von Friedrich Kuhlau die höchst virtuose *Introduction und Variationen für Flöte und Klavier über ein Thema aus Carl Maria von Webers ‚Euryanthe‘* op. 63, mitreißend gespielt von Kathrin Waldner, Flöte und Atsuko Ribel, Klavier. Welch ein Abschluss dieses insgesamt so gelungenen Treffens bei schönstem Sonnenschein in Wien!

Irmlind Capelle

## Bericht aus Pokój 2023

Das 20. „Musikfestival der historischen Parkanlagen und Gärten zu Ehren von Carl Maria von Weber“ fand vom 8. bis 10. Juni 2023 statt. Es wurde mit dem *Quartett für das Ende der Zeit* von Olivier Messiaen eröffnet. Nach der Begrüßung durch die Bürgermeisterin Pokójs, und dem Pastor der ev. Kirche, gab es vom Leiter des Festivals, Herrn Hubert Prochota, eine ausführliche Einleitung zur Entstehung des Quartettes.

Das *Quatuor pour la fin du temps* (deutsch: *Quartett für das Ende der Zeit*) ist ein achtsätziges kammermusikalisches Werk des französischen Komponisten Olivier Messiaen für die Besetzung Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier, allerdings treten nur in vier Sätzen alle Instrumente auf. Die Aufführungsdauer beträgt etwa 50 Minuten. Im Jahr 1939 wurde Messiaen zum Kriegsdienst bei der französischen Armee einberufen und geriet 1940 in deutsche Gefangenschaft. Knapp neun Monate verbrachte Messiaen im Stammlager VIII A im Görlitzer Stadtteil Moys. Die Lagerkommandanten hatten Messiaen ermöglicht zu komponieren, ihm wurde auch ein Klavier zur Verfügung gestellt; in den Waschräumen wurde geprobt. Die ungewöhnliche Instrumentierung ergab sich aus den im Lager verfügbaren Musikern, dem Klarinettenisten Henri Akoka, dem Geiger Jean Le Boulaire und dem Cellisten Étienne Pasquier. Die Uraufführung des kompletten Werkes fand im Lager in Görlitz am 15. Januar 1941 vor ca. 400 Kriegsgefangenen statt, der Komponist selbst übernahm den Klavierpart. Die französische Erstaufführung gelang bald nach Messiaens Rückkehr nach Paris, am 24. Juni 1941 (vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Quatuor\\_pour\\_la\\_fin\\_du\\_temps](https://de.wikipedia.org/wiki/Quatuor_pour_la_fin_du_temps)).

Als Einleitung zum Werk und zwischen den acht Sätzen wurde aus der Offenbarung des Johannes auf Polnisch vorgetragen. Für die deutschsprachigen Zuhörer wurden auf Wunsch Funk-Kopfhörer verteilt. Über diese trug der Dolmetscher des deutschen Konsulates in Oppeln die Lesungen simultan übersetzt ins Deutsche vor. Es war eine sehr schwere Kost und zielte auf den momentanen Zustand in Europa mit dem Krieg gegen die Ukraine. Die vier Musiker (Krzysztof Zbijowski – Klarinette, Aleksandra Czajor – Violine, Mateusz Mańka – Violoncello und Magdalena Duś – Klavier) brachten die Musik sehr eindrucksvoll, mit viel Gefühl und Ausdruck zu Gehör.

Am 2. Tag des Festivals wurde am Morgen zu einem Treffen in das Bürgermeisteramt eingeladen. Herr Detlev Maschler, bekam unter Beifall eine Dankesurkunde für den fortbestehenden großen Einsatz als Vorsitzender des Heimatkreises Karlsruhe überreicht.

Es folgte ein ausführlicher Vortrag zum Stand der Renovierung des Denkmalsparks. Der renovierte Park sollte ursprünglich Anfang September der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Durch die schlechte Wetterphase im September ist der Termin nun auf das nächste Frühjahr verschoben worden. Das Weberfestival, das nun schon zum 20. Male in Pokój stattfand, ist zum festen Kulturereignis geworden, und wird auch weiterhin durch die Stadt Pokój und die Wojwodschaft Oppeln gefördert.

Den Freitagnachmittag gestaltete das in Polen bekannte Klavierduo „Ravel Piano Duo“. Die Pianistinnen Agnieszka Kozło und Katarzyna Ewa Sokółowska trugen, zum Teil vierhändig, in der evangelischen Sophienkirche ihr Programm vor. Der Beginn war um 17 Uhr. Das Duo spielte von Józef Elsner *Polonaise in f-Moll* op. 3, von Franz Schubert *Fantasie in f-Moll* op. 103, D 940 und von Carl Maria von Weber *Aufforderung zum Tanz* op. 65 sowie *Rondo brillante* op. 62 zu vier Händen. Leider sind bei Webers wunderbaren Stücken, die zu vier Händen vorgetragen wurden, einige Passagen nicht überzeugend interpretiert worden. Außerdem erklangen von Emanuel Kania *Dumka* op. 50, von Maurycy Moszkowski *Cortege und Gawot* op. 43 und von Zygmunt Noskowski *Fantasie* op. 17. Die beiden Künstlerinnen erhielten für ihren frischen Vortrag viel Applaus.

Am letzten Tag des Festivals am Samstag, dem 10. Juni 2023, gab es in der Katholischen Kirche um 18.00 Uhr eine Messe mit der musikalischen Umrahmung vom Chor des Priesterseminars der Diözese Oppeln und Gleiwitz „Schola Gregoriana“, und dem Bläserensemble der Staatlichen Musikschule „Frederic-Chopin“ in Oppeln.

Ab 19 Uhr erklang dann das Konzert von Marcin Józef Żebrowski (1710–1792) *Vesperae de Confessore Cantores Minores Wratislavienses*. Ausführende waren hier wieder die Schola Gregoriana und das Kammerorchester der Staatlichen Musikschule Oppeln mit dem Dirigenten Piotr Karpeta. Das Chorkonzert wurde in Zusammenarbeit mit Pater Daniel Nowak vom Priesterseminar der Diözese Oppeln und Gleiwitz und Hubert Prochota aus der Staatlichen

Musikschule „Frederic-Chopin“ einstudiert. Herr Hubert Prochota ist auch der Leiter des Weber-Festivals.

In der Schlussansprache dankte die Bürgermeisterin von Pokój, Frau Barbara Zajonc, allen Beteiligten des diesjährigen Festivals und lud wieder zum 21. Weber-Festival im Jahr 2024 nach Pokój ein.

Alfred Haack

Anmerkung der Redaktion:

Im Weihnachtsbrief des Heimatkreis Karlsruhe e. V. wurde mitgeteilt:

„Die Sanierung des französischen Teiles des Schlossparkes ist abgeschlossen. In dieser Vollkommenheit haben selbst unsere Vorfahren den Park nicht gesehen.

Gesamtkosten: 27 Millionen PLN – Anteil der Gmina Pokój 5 Millionen“



Weberiana 34 (2024)

Weberiana 34 (2024)

## Bericht aus Eutin

Liebe Frau Schreiter,

bitte entschuldigen Sie meine späte Reaktion auf Ihr Schreiben. Da ich für zwei Wochen in den Urlaub gefahren war, und mich auf einer spannenden archäologischen Reise auf den Spuren der minoischen Kultur auf Kreta befand, erreichte mich die Post erst nach meiner Rückkehr.

Nun zu Ihrer Frage nach einem „Bericht aus Eutin“, der in den letzten Jahren gewissermaßen obligatorisch war. Wahrscheinlich hätte ich mich schon früher und auch aus eigener Initiative gemeldet, wenn die Lage in Eutin nicht so düster wäre, wie es der Fall ist.

Nachdem Martin Karl-Wagner sein Engagement, mit dem er über sehr lange Zeit den Ruf der „Weber Stadt Eutin“ aufrechterhalten konnte, weitgehend beendet hat, ist von Carl Maria von Weber in seiner Geburtsstadt nicht mehr allzu viel zu merken. Die „Eutiner Weber Tage“, die immerhin über den Zeitraum von 25 Jahren mit immer wieder unterschiedlichen Schwerpunkten die Musik Webers und seiner Zeit in den Focus rücken konnten, gibt es nun nicht mehr. Sie waren doch sehr eng mit der Person Martin Karl-Wagners verbunden.

Hinzu kommt der Umbau der Eutiner Festspiele. Zurzeit wird eine neue große Tribüne am See gebaut, die mit einiger Wahrscheinlichkeit im kommenden Jahr, also 2024, eröffnet werden soll. Für die neue Tribüne, wenn sie denn fertig wird, ist eine Neuinszenierung von Webers *Freischütz* geplant. Dabei handelt es sich um das Projekt, das schon für das Jubiläumsjahr geplant war, und dann wegen der Corona Auflagen abgesagt werden musste. Wenn dann nach Corona und Umbau die neue Freilichtoper endlich wieder bespielt wird, muss eine wirklich lange Zäsur überbrückt werden. Darin liegt auch die Chance für einen Neuanfang, in welcher Weise dieser gestaltet werden soll, bleibt spannend. In der Zwischenzeit wurde ein Minimalbetrieb der Festpielgesellschaft in dem Probenraum der Opernscheune angeboten. Allerdings zeichnete sich auch dort schon ein Trend ab, die Eutiner Bühne in erheblichem Maße auch für Veranstaltungen jenseits der Oper zu öffnen: Unter dem Motto „Land in Sicht – Auf zu neuen Ufern“ kommen jetzt verstärkt neben Musicals auch Konzerte der Populärmusik ins Programm.

*Weberiana* 34 (2024)

Mein Versuch, in der Übergangszeit einzelne Konzerte mit Musik von und um Weber in der Opernscheune zu lancieren, war nicht erfolgreich, zum einen, weil die Bauphase die Kräfte absorbierte, zum anderen aber auch, weil eine zu große Fokussierung auf Weber den Verantwortlichen als nicht zukunftsweisend erscheint. Es bleibt abzuwarten, in welcher Weise die in den 50er Jahren unter dem Namen „Carl Maria von Weber Festspiele“ initiierte Oper im Schlosspark sich auch zukünftig in diese Tradition stellen wird.

Die Jahre der Corona-Auflagen und der Neubau der Operntribüne haben die lange gewachsenen Veranstaltungsreihen rund um Weber in Eutin weitgehend zum Erliegen gebracht. Die neue Besetzung des Kulturamtes und des Bürgermeisters stellen zusätzliche Erschwernisse dar, außerdem wurden zwei Leitungsaufgaben in der Eutiner Landesbibliothek neu besetzt, gleich zwei Personen, mit denen wir stets gut zusammengearbeitet hatten. So kann in der Summe tatsächlich von einem Traditionsabbruch gesprochen werden.

Ich bedauere es außerordentlich, Ihnen keine besseren Nachrichten überbringen zu können. In welcher Weise sich aus diesem Traditionsabbruch auch für das Engagement der Internationalen Carl Maria von Weber Gesellschaft in Eutin neue Möglichkeiten ergeben, wird sich in der kommenden Saison erweisen. Auf jeden Fall werde ich mich weiterhin darum bemühen. So möchte ich unter anderem im Zuge der Eröffnung der neuen Bühne mit dem *Freischütz* ein entsprechendes Rahmenprogramm anbieten. Und zwei Jahre später – also 2026 – wird es in Eutin auf jeden Fall entsprechende Aktivitäten geben müssen, denn ich kann mir nicht vorstellen, dass die Stadt den 200. Todestag Webers ohne gebührende Würdigung verstreichen lassen wird. Und da ist die Gesellschaft auf jeden Fall gefragt.

Mit herzlichen Grüßen  
Ihr Matthias Viertel  
Kassel/Eutin den 21.09.2023

*Weberiana* 34 (2024)

## Abkürzungsverzeichnis

Da in der Forschung zu Carl Maria von Weber die Arbeiten der Weber-Gesamtausgabe (WeGA) Grundlage aller Beiträge sind, werden deren Publikationen mit Kürzeln zitiert. Dies betrifft vor allem die auf der Homepage (<https://weber-gesamtausgabe.de>) publizierten Briefe, Tagebücher, Schriften und Dokumente. Zitate aus diesen Quellenveröffentlichungen werden im folgenden nur mit der zugehörigen A-Nummer belegt oder die Quellenangaben werden in jedem Fall um diese ergänzt. Die Texte können dann mit dieser Nummer in der Suche oder als Ergänzung zu der Web-Adresse ([weber-gesamtausgabe.de/Axxxxxx](https://weber-gesamtausgabe.de/Axxxxxx)) schnell gefunden werden.

Die empfohlene Zitierweise für alle Elemente der Website lautet: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, <http://weber-gesamtausgabe.de/Axxxxxx>. Die für alle Abfragen gültige Version ist Version 4.11.0 vom 1. Juli 2024.

Die Bände der gedruckten Gesamtausgabe werden mit dem Kurztitel zitiert, wie er in der Bandübersicht auf der Homepage zu finden ist.

Darüber hinaus werden folgende Literatur-Kürzel verwendet:

### *Weber-Studien*

Bd. 1, hg. von Gerhard Allroggen und Joachim Veit, Mainz u. a. 1993.

Bd. 2: Wolfgang Michael Wagner, *Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper*, Mainz u. a. 1994.

Bd. 3, hg. von Joachim Veit und Frank Ziegler, Mainz u. a. 1996.

Bd. 4/1: Oliver Huck und Joachim Veit, *Die Schriften des Harmonischen Vereins. Teil 1: 1810–1812. Texte von Alexander von Dusch, Johann Gänsbacher, Giacomo Meyerbeer und Gottfried Weber*, Mainz u. a. 1998.

Bd. 5: Oliver Huck, *Von der Silvana zum Freischütz. Die Konzertarien, die Einlagen zu Opern und die Schauspielmusiken Carl Maria von Webers*, Mainz u. a. 1999.

Bd. 6: Gerhard Jaiser, *Carl Maria von Weber als Schriftsteller. Mit einer in Zusammenarbeit mit der Weber-Gesamtausgabe erarbeiteten quellenkritischen Neuausgabe der Romanfragmente Tonkünstlers Leben*, Mainz u. a. 2001.

Bd. 7: *Carl Maria von Weber und die Schauspielmusik seiner Zeit. Bericht über die Tagung der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe in der Staatsbibliothek zu Berlin*

*Weberiana* 34 (2024)

– *Preußischer Kulturbesitz am 26. und 27. November 1998*, hg. von Dagmar Beck und Frank Ziegler, Mainz u. a. 2003.

Bd. 8: *Tagungsbericht Dresden 2006 sowie weitere Aufsätze und Quellenstudien. Bericht über das Symposium „Carl Maria von Weber – der Dresdner Kapellmeister und der Orchesterstil seiner Zeit“ in der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden am 13. und 14. Oktober 2006 sowie freie Aufsätze und Quellenstudien*, hg. von Manuel Gervink, Frank Heidlberger und Frank Ziegler, Mainz u. a. 2007.

Bd. 9: *Bericht über das Symposium „Carl Maria von Weber und das Virtuositentum seiner Zeit“ (Dresden 2011) sowie Beiträge zu Weber in Stuttgart und Gotha*, hg. von Markus Bandur, Manuel Gervink und Frank Ziegler, Mainz u. a. 2014.

Bd. 10: *Euryanthe-Interpretationen. Studien und Dokumente zur „Großen romantischen Oper“ von Helmina von Chézy und Carl Maria von Weber*, hg. von Markus Bandur, Thomas Betzwieser und Frank Ziegler, Mainz u. a. 2018.

### *Weberiana*

*Weberiana. Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V.*, Heft 1–33 (1993–2023).

### MMW

Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, 3 Bde, Leipzig 1864/1866.

### Jähns (Werke)

Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen*, Berlin 1871.

### Katalog Operschafften

*Carl Maria von Weber. ... wenn ich keine Oper unter den Fäusten habe ist mir nicht wohl. Eine Dokumentation zum Operschafften*, Ausstellungskatalog Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Wiesbaden 2001.

Ferner werden folgende Periodika und Lexika abgekürzt:

### *AmZ*

*Allgemeine musikalische Zeitung*, Leipzig, Jg. 1–50 (1798–1848).

### *BMZ*

*Berlinische musikalische Zeitung*, hg. von Johann Friedrich Reichardt, 1. Jg. (1805), 2. Jg. (1806).

*Weberiana* 34 (2024)

*Vossische Zeitung*

*Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, Berlin 1785–1911.

*MGG*

Friedrich Blume (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes. 17 Bde., Kassel u.a. 1949–1986.

*MGG<sup>2</sup>*

*Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe hg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1994–2007, Sachteil Bd. 1–9, Personenteil Bd. 1–17.

*ATL*

Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher, enthält*, 2 Bde., Leipzig 1790 und 1792.

*NTL*

*Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Komponisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, kunstvoller Dilettanten, Musikverleger, auch Orgel- und Instrumentenmacher, älterer und neuerer Zeit, aus allen Nationen enthält*, 4 Bde., Leipzig 1812–1814.