

EINE SÄCHSISCHE PRINZESSIN IN WEBERS DRESDNER UMFELD

Weber und das Dresdner Königshaus

von Katharina Hofmann, Dresden¹

„Ich weiß ja, daß es hier für meine Kunst kein Heil giebt, daß ich keine spornenden Aufträge bekomme, daß es mir an Anregung und Umgang mangelt, daß hier eine lähmende, jeden hohen Schwung hindernde Luft von oben und von allen Seiten weht, daß ich mehr leisten könnte und würde, wenn ich fort ginge, aber ich kann aus dem verflucht hübschen Neste nicht heraus!“

So zitiert Webers Sohn Max Maria aus einem Brief seines Vaters an Johann Friedrich Rochlitz über Carl Maria von Webers Lebenssituation in Dresden².

Die beklagte *lähmende Luft von oben* findet in vielen Quellen zur Dresdner Geschichte, ja beinahe in der gesamten Dresdner Erinnerungs-Literatur aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts Erwähnung. Die intellektuelle Atmosphäre der Stadt erhielt während der Regierungszeit Friedrich August I. (1768-1827) von der Seite des regierenden Hauses kaum positive Anstöße. Selbst der eher unkritische, königstreue Leibarzt, der polyglotte Hobbymaler Carl Gustav Carus, mußte konstatieren: *Ein solcher Hof ist, wie sich manche die Sonne denken, äußerlich weithin leuchtend, innerlich dunkel und still*³. Der damals stadtbekannte Zyniker Hermann Meynert zergliederte 1833 die Dresdner Gesellschaft; sein Kommentar zur Adelschicht liest sich folgendermaßen:⁴

„Unter der Regierung Friedrich August's, eines, der Consequenz seines Charakters gemäß, unbeugsamen Anhängers des steifen, formellen, veralteten Wesens, war die Etiquette des sächsischen Hofes dermaßen in Fischbein eingeschnürt, daß man die zopfsteifen Sitten des vergangenen Jahrhunderts daselbst noch in der höchsten Malertreue abconterfeit finden konnte.“

Im Anschluß an sein Engagement in Prag war Carl Maria von Weber 1817 mit viel Elan und Idealismus, mit Energie und Reformideen als Musikdirektor in die sächsische Residenzstadt übersiedelt. Hier lernte er schon bald das *Innere der Sonne*, den hohen Adel und die Königsfamilie, zur Genüge kennen.

Zu den Aufgaben des Dresdner Kapellmeisters gehörte neben der Arbeit an der Oper und der Hofkirche auch die Komposition von Huldigungsmusiken für Mitglieder des Hofes. So führte Weber am 26. Juli 1817 eine kleine Kantate *Zwei Kränze zum Annen-Tage* für 4 Männerstimmen mit Klavierbegleitung (Text von Friedrich Kind, JV 218) im höfischen Kreise im Sommerschloß Pillnitz vor den Toren Dresdens unter Mitwirkung dreier beliebter Sänger der von ihm aufzubauenden Deutschen Oper auf. Weber notierte an diesem Tag in seinem Tagebuch: *dieser Tag so herlich die Aufnahme der trefflichen lieberalen und ungemein humanen*

¹ Die Autorin arbeitet an einer Dissertation über *Amalie, Herzogin von Sachsen, als Opernkomponistin* und ist Verfasserin des Artikels *Amalie, Herzogin von Sachsen* für die neue MGG, Personenteil Bd. 1, Sp. 569f.

² Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 2, Leipzig 1864, S. 168

³ zitiert nach: Günter Jäckel (Hg.), *Dresden zwischen Wiener Kongreß und Maiaufstand*, Berlin 1990, S. 113

⁴ Hermann Günther Meynert [Pseud. Janus], *Charaktergemälde von Dresden, grau in grau; für Alle, welche die Elbresidenz bewohnen oder kennen zu lernen wünschen*, Pößneck 1833, S. 340

*Prinzen und Prinzessinnen, hat doch wegen der Protektionssucht der K. und Sch. mich bestimmt dieß Labyrinth von Kabalen und Schleichwegen zu verlassen*⁵.

Zu diesen ungemein humanen Prinzen und Prinzessinnen gehörten auch die Kinder des Prinzen Maximilian: der damals 20jährige Friedrich August, der spätere König Friedrich August II. (1836-54), und sein Bruder Johann, Regent von 1854 bis 1873, der mit seiner Übersetzung der Danteschen *Göttlichen Komödie* in die Geschichte der Romanistik einging, sowie die eine oder andere ihrer vier Schwestern, sicher auch ihre älteste Schwester Marie Amalie Friederike Auguste (1794-1870), zu diesem Zeitpunkt 23 Jahre alt.

Diese Prinzessin Amalie hatte 1817 bereits eine Gesangsbildung bei den Dresdner Sängern Vincenzo Rastrelli und Aloys Miksch absolviert, sie spielte Klavier und war von Franz Anton Schubert in die Musiktheorie eingeführt worden. Ein Jahr zuvor hatte sie ihre erste Oper in Dresden im kleinen Theater an der Brühlschen Terrasse, das etwa 200 Zuschauer fassen konnte, unter Beteiligung von Musikern der Hofkapelle und Angehörigen der königlichen Familie zur Uraufführung gebracht; kleine Gelegenheitsmusiken zu Geburtstagen und sonstigen höfischen Anlässen von Amalies Feder waren im häuslichen Kreis zu Gehör gekommen.

Und natürlich hatte auch Prinzessin Amalie etwas Musikalisches zum Annetage 1817 für ihre Schwester Maria Anna Caroline und ihre Tante Maria Anna vorbereitet, nämlich ebenfalls eine Kantate; sie kam – mit selbstgedichtetem französischen Text – am Abend bei einer Feier im königlichen Gartenpalais unter Mitwirkung Amalies, einer weiteren Schwester, einer Cousine und Bläsern der Dresdner Hofkapelle zur Aufführung. Dieses Werk war Weber sicherlich nicht bekannt geworden. Noten und Text der Kantate sind heute nicht mehr nachzuweisen⁶.

Ein erstes Zusammentreffen Webers mit Prinzessin Amalie und der Königsfamilie wäre theoretisch schon in seiner Prager Zeit möglich gewesen. Der sächsische König Friedrich August I. befand sich mit seiner Familie seit 1813 mit Unterbrechung bis 1815 im Prager Exil. Amalies Biograph Robert Waldmüller belegt, daß die Prinzessin, 1814 bereits 20 Jahre alt, einen regen Anteil am dortigen Kulturleben nahm⁷. Es ist durchaus wahrscheinlich, daß die königliche Familie Webers Wirken und auch seine Prager Opernrezensionen rezipiert hat.

In Dresden war das Verhältnis zwischen Weber und dem Hof freundlich, aber nicht immer frei von Irritationen. Weber vermerkte am 2. August 1818 nach der Generalprobe seiner Kantate *Natur und Liebe* (JV 241), die in Webers Sommer-Quartier im idyllischen Hosterwitz in Anwesenheit von Mitgliedern der königlichen Familie stattgefunden hatte, in seinem Tagebuch: *sie waren alle ungemein liebenswürdig und gut. Man mußte kein Herz haben, wenn man Sie nicht lieben und anhänglichst verehren wollte.*

⁵ Die Zitate aus Webers Tagebuch [= TB] zu Amalie hat dankenswerter Weise Frau Dagmar Beck für diesen Artikel aus dem Originaltagebuch zusammengestellt. An dieser Stelle sei auch Joachim Veit, Frank Ziegler und Michael Kube für ihre Bemühungen gedankt.

⁶ Vgl. Moritz Fürstenau, *Die musikalischen Beschäftigungen der Prinzessin Amalie, Herzogin zu Sachsen*, Dresden 1874, S. 25f.; Fürstenau gibt den Titel der heute verschollenen Kantate für 3 Soprane, 8 Blasinstrumente und Baß als *D'une séparation prochaine* an (a. a. O., S. 58); zur Wiederaufführung des Schluß-Terzettes am 26. August 1819 vgl. ebd. S. 28 und 58.

⁷ Vgl. Robert Waldmüller [d. i. Charles Edouard Duboc], *Aus den Memoiren einer Fürstentochter*, Dresden 1883, S. 93-107; diese *Memoiren* bilden die Grundlage der im folgenden skizzierten Biographie der Prinzessin.



Marie A m a l i e Friederike Auguste, Herzogin zu Sachsen
Stahlstich nach dem Gemälde von Ludwig Heinrich Christian Geyer (ca. 1816)

Weber konnte im Dezember 1818 Königin und König als Tauf-Paten für seine dann im Alter von wenigen Monaten gestorbene Tochter Auguste Friederike Maria Caroline gewinnen. Offenbar aufgrund von Hofintrigen erschienen zur Taufe jedoch nicht standesgemäße Vertreter des Königspaars, sondern lediglich ein Kammerdiener und eine Kammerfrau, was Weber sehr kränkte⁸.

Immerhin gestaltete sich der Kontakt zwischen Kapellmeister und der Königsfamilie so, daß Amalies Onkel, Prinz Anton, der spätere König Anton der Gütige (1827 bis 1836), Weber eine von ihm selbst komponierte Kantate vorlegte und ihn nötigte, Korrekturen und Verbesserungen einzutragen. Weber hielt die Komposition von Anton für *recht fließend und paßend* (Eintrag in Webers Tagebuch vom 9. Januar 1819).

Es sollte aber noch bis 1824 dauern, bevor Prinzessin Amalie sich getraute – oder vielmehr von ihrem Onkel, dem König Friedrich August I., die Erlaubnis erhielt – einige Kompositions-Lektionen bei Weber zu nehmen.

Wer war diese Prinzessin, die im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts als Komponistin im Schatten der Geschichte lebte, versteckt neben ihren kulturinteressierten Brüdern und eingezwängt in die strenge Hofetikette. Derselbe Hermann Meynert, der mit ausgewählten Zynismen seine Dresdner Mitmenschen karikierte, berichtete über diese Prinzessin:⁹

„[...] nenne ich die Prinzessin A m a l i a, Tochter des Prinzen M a x i m i l i a n; ihre von Allen, die sie näher kennen, mit Begeisterung gerühmte Herzensgüte, ihr unerreichbarer Wohlthätigkeitssinn und ihr für alle Künste – in denen ihr umfassende Kenntnisse zu Gebote stehen sollen – entflammtes Gemüth, machen sie zu einer der edelsten und verehrungswürdigsten Fürstentöchter, welche Deutschland je besaß“.

Die wichtigste Sekundärquelle zur Biographie der Prinzessin Amalie ist auch heute noch die oben schon erwähnte Biographie von Robert Waldmüller *Aus den Memoiren einer Fürstentochter* von 1883, die auf der Grundlage der zwölf Tagebuchbände der Prinzessin, deren Verbleib nicht bekannt ist, erarbeitet wurde. Amalies Kompositionen sind in einer nicht besonders umfangreichen, aber sehr verdienstvollen Schrift vom Flötisten und Musikarchivar der Dresdner Hofkapelle Moritz Fürstenau *Die musikalischen Beschäftigungen der Prinzessin Amalie, Herzogin zu Sachsen* zusammengestellt worden. Auf dieser Basis und mit Blick auf die Erinnerungs-Literatur der Zeit läßt sich Amalies Biographie und ihre soziale Situation natürlich nicht vollkommen erschöpfend darstellen; ein erster Versuch mag folgendermaßen beginnen:

Als ältestes Kind des Prinzen Maximilian (1759-1838) und seiner Ehefrau Caroline von Parma (1770-1804) wuchs Amalie behütet neben ihren sechs jüngeren Geschwistern auf. Sie war zehn Jahre alt, als ihre Mutter starb. 1807 wurde die familiäre Abgeschlossenheit zum ersten Mal durch äußere Gewalt gestört. Die Kinder des Prinzen wurden für ein paar Monate nach Frankfurt ausgesiedelt, da kriegerische Auseinandersetzungen mit Preußen zu befürchten waren. Der Frieden von Tilsit behob diese Gefahr, der Rückreise stand nichts im Wege. 1810 war Amalie volljährig im Sinne der Hofetikette. Man reiste mit ihr nach Prag und Karlsbad, um sie den Mitgliedern der europäischen Herrscherhäuser vorzustellen. Der Plan, sie mit dem österreichischen Prinzregenten Ferdinand zu vermählen, scheiterte aus politischen Gründen.

⁸ vgl. Max Maria von Weber, a. a. O., Bd. 2, S. 189

⁹ vgl. Hermann Günther Meynert, a. a. O., S. 344

1811 schrieb sie in ihr Tagebuch – nach den Aussagen Waldmüllers verzeichnete Amalie hier sonst vorwiegend äußere Begebenheiten – die gewichtigen Worte: *Ich hatte auch die Donna zu komponieren angefangen*¹⁰. *Una Donna* ist eine Oper mit italienischem, offenbar selbstverfaßtem Text, die 1816 mit Sängern und Musikern der Dresdner Hofkapelle in Pillnitz uraufgeführt wurde. Die 17jährige zeigte mit der zitierten Tagebucheintragung, mit dem Plan, ein umfangreiches musikdramatisches Werk zu komponieren, daß sie sich auf ganz natürliche Weise von der höfisch-familiären Hausmusik, die ihre Jugend begleitet hatte, emanzipierte.

Von klein auf wurden die Prinzenkinder zum Musizieren, zum Theaterspielen, zum Dichten und Komponieren angehalten. Eine Vorbildfunktion für Amalies kompositorisches Engagement hatte sicher ihre Großmutter, die hochtalentierte, bayerische Prinzessin Maria Antonia Walpurgis (1724-1780), die ebenfalls als Komponistin an die Öffentlichkeit getreten war¹¹. Auch der Großvater Friedrich Christian und der Onkel Anton komponierten, der Vater schrieb Texte zu kleinen Liedern und Gelegenheitskantaten¹².

Die Ausbildung der prinzlichen Kinder lag in den besten Händen, alle erhielten je nach Neigung Instrumental- und Gesangsunterricht bei Dresdner Musikern. Die Grundlagen der zeitgenössischen Allgemeinbildung, besonders den Geschichtsunterricht, vermittelte Vater Maximilian seinen Kindern selbst. Profunde Französisch- und Italienischkenntnisse erleichterten Amalie die Verständigung auf ihren vielen späteren Reisen durch Europa und den Kontakt mit den italienischen Orchestermittgliedern der königlichen Kapelle.

Von einer zweiten Unterbrechung des höfischen Alltags berichtet die Geschichtsschreibung: Im Zusammenhang mit Napoleons Rußlandfeldzug wurde Sachsen zum Kriegsschauplatz. Der Hof floh, wie bereits erwähnt, nach Prag. Für die Jahre 1813 bis 1815 bedeutete das eine Unbehaustheit und ungewohnte Enge. In Prag wurde der kulturelle Umgang natürlich weiter gesucht und gepflegt; Amalie komponierte, besuchte die Oper und das Theater und nahm weiterhin Musikstunden. Sie hatte engen Kontakt zum kurzzeitig sehr erfolgreichen böhmischen Opernkomponisten Antonín Fabián Jan Alois Vojtěšek (geb. 1771, gest. nach 1819). Wieder daheim in Dresden, vervollständigte die Prinzessin ihre kompositorische Ausbildung bei Carl Maria von Weber sowie bei Kapellmeister Francesco Morlacchi (1784-1841).

Aus noch spielerischem Umgang mit der Musik und der Literatur heraus verfaßte die junge Amalie Gedichte, die von Vater und Onkel vertont wurden. Als ein kompositorisches Erstlingswerk ist eine kleine Ballettmusik aus dem Jahr 1812 nachgewiesen, die als Einlagemusik für eine Kantate ihres Onkels Anton und ihres Vaters diente¹³.

Die Hausmusik der prinzlichen Großfamilie war ausgesprochen vielseitig. Zu Familienfesten und Geburts- oder Namenstagen erklangen von den Mitgliedern der Familie oder von Hofmusikern komponierte Huldigungsgesänge, -kantaten und -lieder in der Interpretation der Hofmusiker wie der Familienmitglieder selbst, etwa zum erwähnten Annentag des Jahres 1817. Solch eine Szene zeigt die Vermischung von offiziellem und privatem Charakter der prinzlichen

¹⁰ vgl. Robert Waldmüller, *Aus den Memoiren einer Fürstentochter*, a. a. O., S. 57

¹¹ vgl. die Dissertation von Heinz Drewes, *Maria Antonia Walpurgis als Komponistin*, Leipzig 1934

¹² Kompositionen von Mitgliedern aus dem Königshaus sind in Auswahl gesammelt in: Otto Schmid, *Musik am sächsischen Hofe*, Bd. 3, Leipzig 1900.

¹³ vgl. Moritz Fürstenau, a. a. O., S. 14

Musik. Das wohl oft auch gemeinsame Musizieren der Opern-„Profis“ mit den Mitgliedern der prinzipalen Familie nahm mehr den Charakter von bürgerlicher Hausmusik an, als den einer für Repräsentationszwecke angesetzten Hofmusik.

Seit etwa 1815 weisen Amalies Kompositionen nach Inhalt, Intention und kompositorischem Anspruch über den Bereich der rein privaten Hausmusik hinaus. Für die Jahre von 1815 bis 1835 liegen Uraufführungsdaten von nicht weniger als 17 umfangreicheren Kompositionen aus der Feder der Prinzessin vor¹⁴. Dazu zählen u. a. zwölf italienische Opern sowie drei Opern oder Singspiele auf deutsche Texte. Zudem sind 27 weitere Werke bei Fürstenau erwähnt: überwiegend Gelegenheitsmusiken wie Lieder und kleine Kantaten, ein dreisätziges Streichquartett, Variationen für Klavier aus der Prager Zeit, aber auch katholische Kirchenmusik für vierstimmigen Chor und Orchester. So vertonte Amalie das *Stabat mater*, *Regina coeli*, *Ave Regina*, *Alma redemptoris mater*, *Salve Regina*, die *Litania lauretana*, das *Tantum ergo* und ein *Miserere*. Diese Werke sind offenbar für die liturgische Verwendung in der Dresdner Hofkirche komponiert worden und auch dort zur Aufführung gelangt. In Webers Tagebuchaufzeichnungen finden das *Regina coeli* (23. Mai 1820), das *Stabat mater* (4. April 1824) und die Litanei (29. Dezember 1821 und öfter) Erwähnung. Fürstenau fällt ein kritisches Urteil über diese Kirchenstücke: *Sie lehnen sich im Stil an Joseph Schuster's Werke dieser Gattung an, welche flüssig und mit Gewandtheit geschrieben, doch oft der kirchlichen Würde entbehren*¹⁵.

Leider läßt sich dieses Urteil heute nicht überprüfen: In der Sächsischen Landesbibliothek befindet sich ein Großteil von Amalies Opern, wohingegen die noch bis 1945 in Dresden aufbewahrten Manuskripte ihrer Kirchenmusik und wenige Gelegenheitsstücke nicht mehr vorliegen. Sie wurden offenbar nach dem Zweiten Weltkrieg nach Moskau verbracht; ihr genauer Verbleib konnte bisher nicht geklärt werden.

Amalies Opern im Bestand der Sächsischen Landesbibliothek mit Signaturangabe:

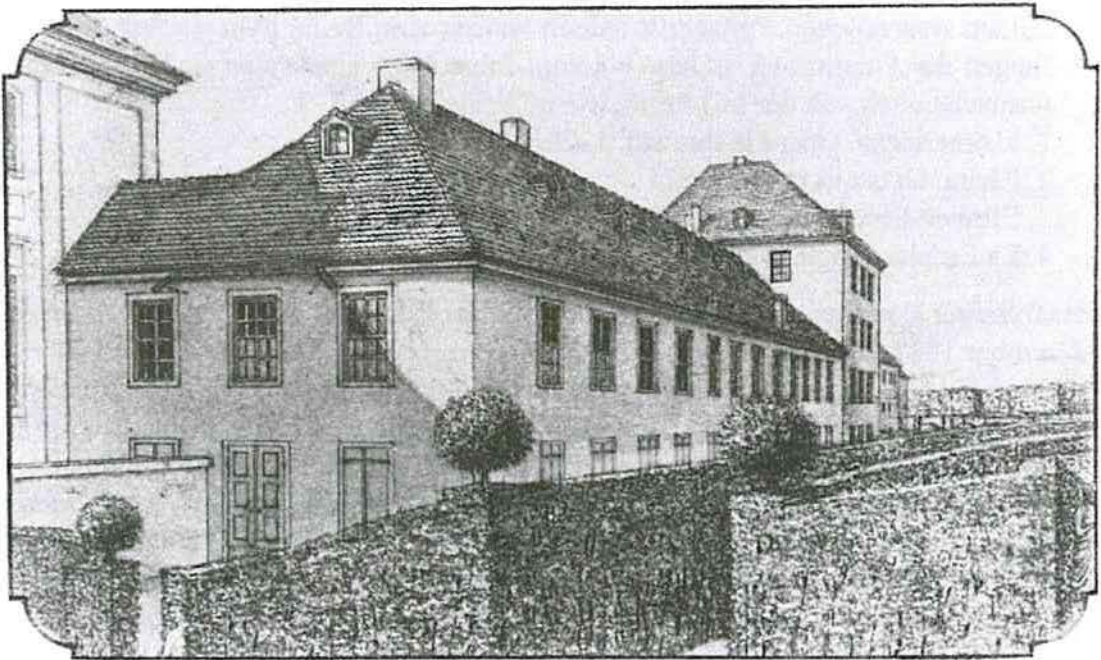
<i>Una Donna</i>	UA 8.6.1816	Mus. 4822-F-2a
<i>Le Nozze funeste</i>	UA 1816	Mus. 4822-F-5 und 5a
<i>Le Tre cinture</i>	UA 31.5.1817	Mus. 4822-F-4
<i>Il Prigioniere</i>	UA 1817	Mus. 4822-F-6
<i>Elvira</i>	UA 23.12.1821	Mus. 4822-F-8, 8a und 9
<i>Elisa ed Ernesto</i>	UA 2.8.1823	Mus. 4822-F-10 und 10a
<i>La Fedeltà alla prova</i>	UA 20.1.1826	Mus. 4822-F-15, 15a und 12
<i>Vecchiezza e gioventù</i>	UA 11.8.1828	Mus. 4822-F-17 und 17a
<i>Il Figlio pentito</i>	UA 25.7.1831	Mus. 4822-F-22 und 23a
<i>Il Marchesino</i>	UA 12.9.1833	Mus. 4822-F-26a und 501
<i>Die Siegesfahne</i>	UA 8.11.1834	Mus. 4822-F-27 und 29
<i>La Casa disabitata</i>	UA 17.9.1835	Mus. 4822-F-32a und 500

¹⁴ Als Grundlage eines vorläufigen Werkverzeichnisses der Prinzessin dienen die Anhänge *Beilage A. Vorhandene Compositionen der Prinzessin Amalie* sowie *Beilage B. Verloren gegangene Compositionen der Prinzessin*, in: Moritz Fürstenau, a. a. O., S. 54-60.

¹⁵ vgl. Moritz Fürstenau, a. a. O., S. 45

Das handschriftliche Aufführungsmaterial der Opern belegt, daß Amalie über die gesamte Aufführungs-Infrastruktur der Hofoper verfügte. So etwa finden sich in einigen Partituren Eintragungen und Korrekturen der jeweiligen dirigierenden Kapellmeister. Die Partituren und die zugehörigen Stimmen sind von denselben Hofnotisten kopiert, die auch das sonstige Aufführungsmaterial der Dresdner Hofoper für die regulären Aufführungen im Kleinen Morettischen Hoftheater herzustellen hatten. Auf den Gesangsstimmen sind in einigen Fällen die Namen der jeweiligen Sänger, die mit der Rolle betraut wurden, vermerkt; auch dieser Befund deckt sich mit Beobachtungen am Hofopern-Repertoire der Zeit¹⁶.

Da die Instrumentierung in vielen Fällen die gesamte Besetzung der Hofkapelle verlangt, versteht es sich von selbst, daß bei Aufführungen von Amalies Opern dieselben Dresdner Musiker herangezogen wurden wie für andere italienische Opern, etwa eines Paër oder Cherubini. Statt in der Hofoper und innerhalb der normalen Opernsaison mit zahlenden Besuchern ließ Amalie ihre Opern im privaten Kreis im kleinen Brühlischen Theater oder etwa im Stallgebäude der Orangerie in den Schloßanlagen in Pillnitz aufführen.



Brühlisches Theater, lavierte Federzeichnung von Friedrich Hagedorn

In Anbetracht der vielen künstlerisch aktiven Familienmitglieder aus dem Hause Wettin wurde es am sächsischen Hof im frühen 19. Jahrhundert nicht gern gesehen, wenn jemand aus der Familie mit eigener Kunst an die Öffentlichkeit trat. Die Herren der älteren Generation schämten sich fast ihrer Werke, sahen sie als Tagesgeschäft an, ließen die Elaborate von Verwandten oder Kapellmitgliedern abschreiben, damit die Autorschaft ins Dunkel geriet. So war auch Amalie gezwungen, für eine stark eingeschränkte Öffentlichkeit zu komponieren. Ein lehrreiches Ereignis mag es für die fast 30jährige Prinzessin gewesen sein, als 1823 vor einem

¹⁶ Das Notenmaterial des Dresdner Opernrepertoires wird als „Opernarchiv“ im Bestand der Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, aufbewahrt und ist seit kurzer Zeit von Barbara Wolff und Katharina Hofmann unter Leitung von Ortrun Landmann quellenkundlich erschlossen. Ein gedruckter Katalog des „Opernarchivs“ ist in Vorbereitung.

größeren Publikum ihre Komödie *Der Krönungstag* von Schauspielern des Hoftheaters auf der Bühne des Prinzenpalais aufgeführt wurde. Der König hieß diese Aufführung nicht gut und blieb demonstrativ fern, was als Ausdruck eines familiären Eklats gewertet wurde. Waldmüller berichtet diese Begebenheit und fährt fort: *Dies drängte den produktiven Trieb der Prinzessin freilich etwas zurück*¹⁷, und *nach dem Tode des Königs* [er starb 1827] *lag es nahe, mit diesen [Theater-]Stücken aus der bisher beobachteten Reserve nach und nach hervorzutreten*¹⁸.

An dieser Stelle muß betont werden, daß es für eine Frau im 19. Jahrhundert geradezu einmalig war, über solch ein großes, professionelles Ensemble, wie es die Dresdner Hofoper darstellte, zu verfügen. Nur aus dieser spezifischen biographischen Situation der Prinzessin Amalie heraus ist es erklärlich, wie eine Frau entgegen allen Traditionen und gesellschaftlichen Unwägbarkeiten über mehrere Jahre hinweg eigene Opern und auch Kirchenmusik zur Aufführung bringen konnte, in einer Zeit, in der Frauen aus Komponistenkreisen so gut wie ausgeschlossen waren.

Moritz Fürstenau teilt die Opern Amalies in zwei Gruppen. Er macht eine Frühphase aus, die bis etwa 1820 reicht, und eine Gruppe von reiferen Opern. Über diese urteilt er:¹⁹

„Einen wesentlichen Fortschritt jedoch weisen eine Reihe italienischer Opernschöpfungen der Fürstin auf, welche bis zum Jahre 1826 entstanden und zum Theil auch wahrscheinlich von der [...] Prinzessin gedichtet waren [...].

1. L'Americana. Opera in due atti. 1820.

2. Elvira. Opera in tre atti. 1821.

3. Elisa ed Ernesto. Dramma giocoso in due atti. 1823.

4. La Fedeltà alla prova. Dramma giocoso in due atti. 1826.“

Webers frühester Kommentar zu einer Komposition der Prinzessin ist in seinem Tagebuch vom 23. Dezember 1821 überliefert: *Abends zur Prinzeßin Amalie. Ihre Oper Elvira gehört. über meine Erwartung gut.* Eineinhalb Jahre später, am 2. August 1823, hörte Weber Amalies Oper *Elisa ed Ernesto*; er notierte dazu im Tagebuch: *um 1/2 6 Uhr zur Prinzeßin Amalie eingeladen. ihre Oper Ernesto ed Elisa wurde aufgeführt. ein schönes Talent, und bewundernswürdiger Fleiß.* Ein weiteres Jahr später, am 4. April 1824, dirigierte Weber Amalies *Stabat mater*, ein deutlicher Beweis dafür, daß die Kontakte enger geknüpft worden waren. Fürstenau faßt weitere Tagebucheinträge zusammen: *Sie [Amalie] benutzte seinen [Webers] Sommeraufenthalt 1824 in Hosterwitz, um in ländlicher Ruhe acht Lectionen in der Compositionslehre bei ihm zu nehmen. [...] Im Juni, October und November 1825 ertheilte er der Prinzessin wiederum sechs Lectionen. [...] am 10. Februar desselben Jahres [1826] verzeichnete er [Weber] in seinem Tagebuche [...] die letzte Lection bei Prinzessin Amalie*²⁰. Fürstenau fährt fort: *Der Meister rechnete „die bei der liebenswürdigen und hochbegabten Dame verbrachten Stunden unter die angenehmsten und geistig angeregtesten jener Zeit“*²¹.

¹⁷ vgl. Robert Waldmüller, *Aus den Memoiren einer Fürstentochter*, a. a. O., S. 240

¹⁸ a. a. O., S. 241

¹⁹ vgl. Moritz Fürstenau, a. a. O., S. 17f.

²⁰ a. a. O., S. 16f.

²¹ a. a. O., S. 17. Die abschließende, als Zitat gekennzeichnete, jedoch ohne Herkunftsnachweis versehene Passage stammt aus Max Maria von Weber, a. a. O., Bd. 2, S. 571; durch Webers TB ist sie nicht belegt.

Auch die nächste Aufführung eines größeren Werkes der Prinzessin stand unter Webers Leitung: die der Oberon-Oper *La Fedeltà alla prova* am 20. Januar 1826. Das Werk wurde immerhin so ernst genommen, daß eine Korrekturprobe am 17. Januar von zehn bis halb vier und eine Generalprobe am 19. Januar von zehn bis zwei Uhr vor der Uraufführung stattfanden²². Weber notierte am 20. Januar im Tagebuch: *um 5 Uhr den Oberon der Prinzessin Amalia aufgeführt. ging sehr gut.* Am 16. Februar reiste er nach London ab.

Die zweiaktige kleine italienische Oper *La Fedeltà alla prova* ist offenbar in der Zeit des Kompositionsunterrichts der Prinzessin bei Weber, also 1824/25, entstanden. Es sei noch einmal erwähnt, daß Amalie zu diesem Zeitpunkt nicht nur das Dresdner Opernrepertoire der Zeit studiert hatte, das lange auf das italienische Repertoire eingeschränkt blieb, bis Weber deutsche und französische Werke spielen ließ; sie hatte zu diesem Zeitpunkt schon im Exil in Prag (1813-1815), während ihres Aufenthalts in Wien (1817) und während ihrer ersten Italienreise (1819) viele andere Werke gehört, gesehen und nach Noten am Klavier durchgearbeitet.

Für die *Fedeltà* kann keine genaue Entstehungszeit angegeben werden. Dabei wäre es wichtig zu wissen, ob Weber und Amalie sich unabhängig voneinander für die *Oberon*-Thematik interessiert hatten. Es erscheint jedoch wahrscheinlich, daß Amalie sich bereits längere Zeit mit dem Thema befaßt hatte, als Weber im August 1824 nach Charles Kembles Anfrage den *Oberon*-Stoff auswählte. Vielleicht hatten Amalie und Weber auch über dieses Sujet gesprochen, bevor der Komponist das Londoner Angebot erhielt. Leider scheint es für die Kontakte der beiden keine weiteren Belege zu geben.

Webers und Amalies *Oberon* unterscheiden sich nicht allein im Titel. Gemeinsam ist ihnen auf den ersten Blick lediglich die Shakespearesche Vorgabe aus dem *Sommernachts Traum*, eine Wette zwischen Titania und Oberon über die Möglichkeit der wahren Liebe zwischen Mann und Frau. Personal, Handlung, Sprache und musikalische Anlage differieren bedeutsam: *La Fedeltà alla prova* ist eine italienische, zweiaktige Opera seria mit Rezitativen, Arien, Ensemble-Nummern und zwei großen Finali. Der Text stammt von Amalie selbst, eine inhaltliche Vorlage ist nicht ermittelt, es besteht kein Zusammenhang zu Wielands *Oberon*, der die Grundlage zu Planchés Text der Weberschen Oper bot.

Übersicht über die einzelnen Nummern der *Fedeltà alla prova*:

Ouvertüre	<i>Larghetto</i> (G-Dur), <i>Allegro</i> (G-Dur), <i>Presto</i> (G-dur)	
Akt I		
Nr. 1 Introduzione	„Del sol benefico“ <i>Allegretto</i> (F-Dur)	Chor, Titania, Oberon
Nr. 2 Aria	„Nel mirarmi a te vicina“ <i>Andante</i> (D-Dur), <i>Allegro</i> (d-Moll)	Geltrude
Nr. 3 Aria	„Ah sei o chi inver“ <i>Allegretto</i> (F-Dur)	Egberto
Nr. 4 Terzetto	„Ad inseguir le belve“ <i>Andante</i> (Es-Dur)	Geltrude, Egberto, Oswaldo
Nr. 5 Romance	„Dorma pur riposa oh bella“ div. Tempi (G-Dur)	Chor, Titania (mit Harfe)

²² vgl. Webers TB-Einträge vom 17. Januar 1826: von 10 – 1/2 4. *CorrecturPr. von der Prinzessin Amalia Oper* und vom 19. Januar 1826: 10. 2 Uhr *GeneralP: Prinzessin A: Oper*

Nr. 6 Finale I	„Alfin mia dolce speme“ div. Tempi (G-Dur)	Chor, gesamtes Ensemble
Akt II		
Nr. 7 Aria	„Di un orrido deserto“ <i>Andante sostenuto</i> (F-Dur), <i>Allegro</i> (F-Dur)	Oswaldo
Nr. 8 Quartetto	„Un anima amante nel perder“ div. Tempi (G-Dur)	Titania, Geltrude, Oswaldo, Egberto
Nr. 9 Cavatina	„Io t'adoro“ <i>Andantino</i> (A-Dur), <i>Allegro</i> (E-Dur)	Oberon
Nr. 10 Duetto	„Cara deh un sol momento“ <i>Allegretto</i> (F-Dur), <i>Allegro</i> (F-Dur)	Titania, Egberto
Nr. 11 Duetto	„Al mio destin crudele“ div. Tempi (Es-Dur)	Geltrude, Oberon
Nr. 12 Finale II	„Oh che gioia che piacere“ div. Tempi (F-Dur)	Chor, gesamtes Ensemble (mit Harfe)

Im Mittelpunkt der Handlung der *Fedeltà* steht Geltrude, die Gattin des schottischen Fürsten Eggardo. Aufgrund eines Streites zwischen Oberon und Titania hatte das Paar Eggardo in Stein verwandelt. Ein Edelmann aus Eggardos Gefolge, Egberto, wirbt um Geltrude, die aber lediglich um Eggardo klagt. Ihre Klage kommt in ihrer Arie „Nel mirarmi a te vicina“ (Beim Verweilen in deiner Nähe, Nr. 2), deren zweiter Teil nach einem Andante in D-Dur (73 Takte) in d-Moll mit chromatischen Momenten (67 Takte) ausklingt, würdig zum Ausdruck. Egberto erhält eine Liebesarie „Ah sei o chi inver“ (Ah, du bist wahrhaftig, Nr. 3) (F-Dur, 178 Takte). Weitere Arien von ähnlichem Umfang, textbezogener Motivik und weitgehend obligater Bläserbehandlung stehen Oswaldo, Geltrudes Vater, und Oberon zu. Die Romanze der Titania mit gemischtem Chor, Harfe und Piccolo-Flöte „Dorma pur riposa oh bella“ (Schlafe, um auszuruhen, oh Schöne, Nr. 5) bildet den musikalischen Höhepunkt der Oper, im Rang gefolgt von den Ensemble-Nummern (Duette Nr. 10 und 11, Terzett Nr. 4 und Quartett Nr. 8); besonders auf die beiden großräumig angelegten Finali sei hier verwiesen.

Oberon und Titania versuchen Geltrude respektive Egberto zu verführen. Egberto erliegt Titanias Versprechungen, während Geltrude hartnäckig vor Oberons Annäherungen flieht; vgl. Duett Nr. 11 „Al mio destin crudele“ (Bei meinem grausamen Schicksal). Das zweite Finale ist eine geschickte Zusammenführung der bisher entfalteten dramatischen und musikalischen Elemente. Vom Inhalt her bietet es ein lieto fine mit einem eindeutigen Sieg Titanias.

Auf den ersten Blick fällt bei der Instrumentierung die routinierte Bläserbehandlung auf, selbst das Fagott ist weitgehend selbständig geführt. Im zweiten Finale ersetzt das Fagott mit Hörnermotivik über weite Strecken die Hörner, die aufgespart werden, um bei der Lösung des Zauberbannes über Eggardo, unter Verwendung einer neapolitanischen Modulation, als neue und originäre Klangfarbe programmatisch benutzt zu werden. Besagtes Hörnermotiv wird bereits in der Ouvertüre eingeführt und dort in die thematische Arbeit einbezogen. Die Bläserverwendung allgemein ist in der gesamten Oper bemerkenswert. Sie resultiert offenbar aus Amalies Unterricht bei Weber. Fast durchgehend werden die Bläser in unterschiedlichsten Kombinationen eingesetzt. Es ist erstaunlich, wie dicht in der gesamten Partitur verschiedene Bläserkombinationen zusammengestellt werden, wie sie im klassischen Sinne verarbeitet und variiert werden und an der Stimmungsbildung in allen Nummern der Oper beteiligt sind.

Duetto

Geltrude

Oberon

Al mio destin crudele

Dei - Nel consue il que

Radiciarmi in pedia omai

mi - an - Nela

mo - al

Oberon

Amalie, Herzogin zu Sachsen, *La Fedeltà alla prova*
Beginn des Duetts Nr. 11 Geltrude / Oberon „Al mio destin crudele“

Das Harmoniegerüst der einzelnen Nummern sowie die Tonartenverwendung in der gesamten Oper ist konsequent und durchaus der Zeit angemessen. Die nicht besonders virtuose Melodik ist auf die routinierte italienische Verzierungspraxis der Dresdner Hofsänger berechnet. Auch in anderen Opern der Prinzessin, die sich zeitweise vom Rossini-Fieber anstecken ließ, bleibt Amalie dabei, virtuose Elemente im Vokalpart nicht zu notieren, sondern dem jeweiligen Sänger anheimzustellen.

Heinrich Marschner, der von 1824 bis 1826 als Musikdirektor in Dresden angestellt war, übernahm die Aufgabe, die Ouvertüre für Klavier zu vier Händen einzurichten²³. Der Beginn des Duetts Geltrude / Oberon Nr. 11 „Al mio destin crudele“ (132 T.) wurde postum im Klavierauszug veröffentlicht²⁴.

Amalies eigentliche künstlerische Karriere aber begann erst im Jahr 1833 als Dramenautorin. In diesem Jahr erlebte sie mit ihrem Lustspiel *Lüge und Wahrheit*, das anonym in Berlin aufgeführt wurde, einen schriftstellerischen Durchbruch im dramatischen Genre. Von da an spielten zahlreiche deutschsprachige Bühnen ihre bürgerlichen Dramen und Lustspiele mit beachtlichem Erfolg²⁵. Als Frucht dieses „Coming-Out“ veröffentlichte sie in den Jahren 1836 bis 1842 in einer sechsbändigen Werkausgabe 18 ihrer Theatertexte²⁶. Im Bereich des unterhaltenden, gern moralisierenden aber solide ausgearbeiteten bürgerlichen Dramas hatte Amalie – die teilweise das Pseudonym „Amalie Heiter“ verwendete – nach Angabe der biographischen Gewährsmänner ihre Berufung gefunden. Die Dramen machten einige Furore, waren aber zu sehr Kinder ihrer Zeit, als daß sie heute mit einem länger anhaltenden Erfolg aufgeführt werden könnten²⁷.

Immerhin stellt der stark soziologisch und geradezu modern argumentierende Theodor Mundt Amalies literarisches Werk 1842 noch in eine Reihe mit den Dramen von Friedrich Hebbel, Friedrich Halm, Michael Beer oder Karl von Holtei²⁸.

Amalie blieb zeit ihres Lebens Dilettantin, auch wenn sie mit ihrem dramatischen Schaffen die Kritik der Öffentlichkeit nicht scheute; nie war sie auf den Erlös ihres künstlerischen Schaffens angewiesen. Die Sammlung ihrer Dramen ließ sie *Zum Besten des Frauenvereins zu Dresden* drucken. Die Kompositionen hatten allein ihren eigenen Ansprüchen zu genügen. Diese Ansprüche bewegten sich offenbar in einem musikalisch eher konservativen Bereich. Auch wenn ihre Einstellung zur modernen Musik der Zeit, also etwa zur Musik von Beethoven, Schumann oder Wagner, ihren Biographen nicht explizit bekannt war, so wird doch deutlich, daß sie sich nicht

²³ vgl. Otto Schmid, *Das sächsische Königshaus in selbstschöpferischer musikalischer Bethätigung*, Leipzig 1900, S. 27

²⁴ vgl. Otto Schmid, *Musik am sächsischen Hofe*, Leipzig 1900, Bd. 3, S. 55-59

²⁵ vgl. etwa die Zusammenstellung sämtlicher Aufführungen in Berlin, Dresden, München und Wien in: Robert Waldmüller [d. i. Charles Edouard Duboc] (Hg.), *Dramatische Werke der Prinzessin Amalie, Herzogin zu Sachsen*, Leipzig 1873, Bd. 1, Anhang D zur Lebensskizze, S. LII-LVI

²⁶ Amalie, Prinzessin von Sachsen, *Original-Beiträge zur deutschen Schaubühne*, Dresden und Leipzig 1836-42

²⁷ Zum dramatischen Schaffen vgl. die Dissertation von Christian Ponader, *Prinzessin Amalie von Sachsen. Ein Beitrag zur Geschichte des bürgerlichen Dramas*, Würzburg 1923.

²⁸ Theodor Mundt, *Geschichte der Literatur der Gegenwart. Vorlesungen [Friedrich von Schlegel's Geschichte der alten und neuen Literatur. Bis auf die neueste Zeit fortgeführt, 2. Teil]*, Berlin 1842, S. 497f.

als eine musikalische Neuerin empfand. In ihrer Opernproduktion führte sie eine Tradition aus dem 18. Jahrhundert fort, die sich in ihrer Zeit überlebt hatte und durch Komponisten wie etwa Rossini auf der einen, Weber auf der anderen Seite neue Anstöße erhielt.

Will man vergleichbare kompositorische und dramatische Werke von anderen Autoren bei der Bewertung von Amalies Œuvre heranziehen, muß man in einem anderen Umfeld suchen als bei der Wiener und der deutschen Romantik oder dem Jungen Deutschland. Als Vorbilder Amalies sind vielmehr Komponisten wie Piccinni und Salieri sowie Dramatiker wie Kotzebue oder die erwähnten Holtei und Halm anzusprechen.

Um die Biographie der Weberschülerin an dieser Stelle noch zu Ende zu führen: Die Prinzessin blieb bis zu ihrem Tod Prinzessin und Herzogin zu Sachsen, also unverheiratet. Nach dem Ende ihrer literarischen Karriere in der Mitte des Jahrhunderts zog sie sich immer mehr zurück. Sie pflegte einen kleinen Freundeskreis, nahm bis ins Alter das sächsische Kulturleben interessiert wahr, erblindete in den frühen 50er Jahren, ließ sich den grauen Star behandeln, was ihr die Sehkraft eines Auges rettete. *Sie war, als sie alterte, eine kleine hagere Gestalt geworden, die kranken Augen waren geschützt durch eine blaue Brille, das rauhe Organ nahm wenig für sie ein; aber schon nach wenigen Augenblicken wünschte man ihre Erscheinung gar nicht anders als sie war*²⁹.

Amalie war eine hochgebildete, ausgesprochen kreative Frau, eingeschnürt in das Korsett des Hofes³⁰, der Kontakte zum sächsischen Adelskreis und zum intellektuell interessierten Bürgertum ausschloß oder zumindest nur in offiziellen Hofabenden oder im strengen Inkognito zuließ. Ihr Handeln war zudem eingeschränkt durch ihre Stellung als unverheiratete Frau: Vor diesem Hintergrund wirkt Amalies Engagement in der Musik als enorme Charakterleistung. Für ihre Persönlichkeitsentwicklung jedoch mag es die einzig mögliche Art der Flucht aus dem strengen höfischen Zeremoniell und eine Form der Selbstverwirklichung gewesen sein.

Betrachtet man einerseits die gesellschaftlichen Zwänge und andererseits die großartigen künstlerischen Möglichkeiten, über die Amalie in Gestalt des gesamten Dresdner Opernensembles verfügte, so steht ihr Opernschaffen als absolut einmalig am Beginn des 19. Jahrhunderts da, flankiert nur von den Werken ihrer adligen Großmuttergeneration, denen einer Antonia Walpurgis, Herzogin von Sachsen, einer Anna Amalia von Preußen oder deren Schwester Wilhelmine von Bayreuth.

Und diese Einmaligkeit wurde durchaus von ihren Mitmenschen wahrgenommen, wenn dies auch nur selten ausgesprochen bzw. aufgeschrieben wurde. Noch in ihrem Sterbejahr weiß das *Musikalische Conversations-Lexikon* zu berichten:³¹

„Marie A.[malie] Friederike Auguste [...] hat sich [...] zu einer der geistvollsten Fürstinnen der Gegenwart gebildet. Auch in der Musik leistet sie Tüchtiges und einige ihrer Kirchenstücke, vorzüglich ein *Stabat mater*, sollen von Werth sein.“

²⁹ Friedrich Kummer, *Dresden und seine Theaterwelt*, Dresden 1938, S. 153f.

³⁰ Vgl. Friedrich Kummer, a. a. O., S. 152: *Sie hatte als Kind niemals zu Fuß über die Straßen Dresdens gehen, nie die Augustusbrücke betreten dürfen.*

³¹ Hermann Mendel (Hg.), *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Bd. 1, Berlin 1870, S. 190