

„... das hätte der Vater doch anders gemacht!“

Max Maria von Webers Erinnerungen an Richard Wagner und die
Dresdner *Tannhäuser*-Uraufführung
wiederentdeckt von Eveline Bartlitz, Berlin

Im Gedenkartikel an Caroline von Weber im vorigen Heft¹ wurden auch deren Kontakte zu dem von ihr sehr geschätzten Richard Wagner kurz beleuchtet. Sie war es, die dem jungen Musiker zuredete, die nach dem Tod von Vincenzo Rastrelli (1839) und Francesco Morlacchi (1841) vakante Kapellmeisterstelle in Dresden (neben Carl Gottlieb Reissiger) anzunehmen, die Wagner nach seinem *Rienzi*-Erfolg (Uraufführung in Dresden am 20. Oktober 1842) angeboten worden war. In seinem Probe-Dirigat hatte Wagner am 10. Januar 1843 Webers *Euryanthe* aufgeführt. Auf diese Interpretation begründete Caroline ihr Zureden, denn sie betonte, dieses Werk zum ersten Mal seit dem Tod ihres Gatten wieder im richtigen Geist und richtigen Zeitmaß gehört zu haben:²

„Einen wichtigen Einfluß auf die Erweichung meiner Stimmung übte endlich die Witwe *Carl Maria von Webers*, die lebhaft und lebenswürdige *Karoline*, in deren Haus ich mich jetzt öfter befand und deren Umgang durch unmittelbar auflebende Erinnerungen an den von mir noch immer so innig geliebten Meister für mich besonders anziehend war. Diese beschwor mich nun mit wahrhaft rührender Innigkeit, doch ja dem bedeutungsvollen Zuge des Schicksales nicht widerstreben zu wollen. Sie habe ein Recht, mich zur Einkehr in Dresden aufzufordern, um dort die Stelle einzunehmen, die seit dem Tode ihres Mannes so traurig leer geblieben sei. »Denken Sie sich«, sagte sie mir, »wie ich einst *Weber* wiedersehen soll, wenn ich ihm davon zu berichten habe, wie bisher das von ihm so aufopferungsvoll gepflegte Werk, da wo er es wirkte, verwahrlost worden; denken Sie sich, wie mir zumute ist, wenn ich dort, wo einst der seelenvolle *Weber* stand, jetzt nur noch den faulen *Reissiger* sehen soll – wie mir zumute ist, wenn ich seine Opern mit jedem Jahre geistloser heruntergespielt höre; lieben Sie *Weber*, so

¹ *Weberiana* 12 (2002), S. 26ff.

² Richard Wagner, *Mein Leben*, vollständige, kommentierte Ausg., hg. von Martin Gregor-Dellin, München 1976, S. 259; zur *Euryanthe*-Aufführung vgl. ebd., S. 264.

sind Sie es seinem Andenken schuldig, in seine Stelle zu treten, um sein Werk fortzusetzen.«

Wagner wurde nach der Uraufführung seiner nächsten Oper *Der Fliegende Holländer* in Dresden (2. Januar 1843) und dem erwähnten Probe-Dirigat am 2. Februar 1843 zum Königlich Sächsischen Kapellmeister am Dresdner Hoftheater berufen und hatte damit für die nächsten Jahre eine gesicherte Existenz – bis zu seiner Flucht aus Dresden nach der gescheiterten 1848er Revolution.

Die Verdienste Wagners um die Heimführung von Webers sterblichen Überresten aus London nach Dresden sind weitestgehend bekannt und gut dokumentiert³. Wagner hatte als Vorsitzender im zweiten Komitee zur Vorbereitung der Begräbnis-Feierlichkeiten und zur Errichtung eines Denkmals in Dresden eine maßgebliche Stimme und Einfluß. Über die geglückten Unternehmungen und die Beisetzungs-Zeremonien im Dezember 1844, zu denen Wagner neben seiner vielzitierten Grabrede auch einen Trauermarsch nach *Euryanthe*-Motiven und einen Grabgesang (mit eigenem Text) für Männerstimmen geschrieben hatte, berichtete er ausführlich in seiner Autobiographie⁴. Bekannt ist in diesem Zusammenhang zudem ein Brief Wagners vom 3. September 1844 an den damals in London weilenden Max Maria von Weber⁵.

Ein Zufall spielte uns einen Aufsatz von Max Maria von Weber in die Hände, dessen Hauptteil eine Begegnung mit dem englischen Ingenieur Samuel

³ Vgl. Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. II, Leipzig 1864, S. 714 ff.; Helmut Kirchmeyer, *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland dargestellt vom Ausgange des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, [4:] *Das zeitgenössische Wagner-Bild*, Bd. 2: *Dokumente 1842-1845 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 7)*, Regensburg 1967, Dokumente 483-497, 499 und 619; Hans John, *Die Überführung der Gebeine Carl Maria von Webers nach Dresden. Eine Dokumentation nach Archivquellen*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Jg. 30 (1988), S. 90-95.

⁴ Richard Wagner (wie Anm. 2), S. 308-312. Autograph der Grabrede: *D-B*, Mus. ms. autogr. theor. R. Wagner 4. *Trauermusik nach Motiven aus Carl Maria von Webers Euryanthe für Bläser* (WWV 73): *D-B*, Mus. ms. autogr. R. Wagner 3; *An Webers Grabe*, Gesang für vierst. Männerchor Des-Dur (WWV 72), Autograph 1992 bei Sotheby's (Fotografie des Autographs: *A-Wn*, PhA 50); vgl. auch die Dokumentation in: Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, Bd. 18 II, Mainz 1997, S. XL-XLIII und Bd. 16, Mainz 1993, S. 203-213.

⁵ Vgl. Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. II, Leipzig 1970, S. 395f. Das Original ist verschollen. Hans Schnoor erwähnt in seinem Buch *Weber. Gestalt und Schöpfung* (Dresden 1953, S. 426) zusätzlich einen ehemals im Familienbesitz befindlichen Brief Wagners von 1855, in dem dieser dem Weber-Sohn von einer Neueinstudierung der Weberschen *Silvana* abtät.

Clegg (1781-1861) reflektiert, der u. a. in London die Gasbeleuchtung einführte. Weber gedenkt ferner weiterer bedeutender englischer und deutscher Ingenieure, die sich, ebenso wie Clegg, vor allem um das Eisenbahnwesen verdient gemacht hatten, und kommt schließlich auf Richard Wagner zu sprechen. Die diesbezüglichen Passagen bieten eine wunderbare Ergänzung zum Thema, die wir unsern Lesern nicht vorenthalten wollen⁶. Weber hat diese Reminiszenzen 34 Jahre nach den geschilderten Begegnungen veröffentlicht, dadurch sind Erinnerungsfehler nicht ausgeschlossen; besonders die zeitliche Einordnung ist nachweislich falsch (vgl. Anm. 7). Trotz solcher Irrtümer hat der Bericht aber bis heute nichts an Lebendigkeit eingebüßt, beleuchtet er doch großartig die damalige Dresdner Kulturszene:

„Drei Jahre nach diesem Feste⁷ saß ich mit Karl Maria von Weber's Wittwe, meiner Mutter, vor der prachtvollen Rothsammet-Courtine Desplechin's⁸ im Dresdener Hoftheater, deren Emporgehen die Venusberg-Decoration der ersten Scene des »Tannhäuser« enthüllen sollte. Die kleine Gestalt des jungen Componisten war am Dirigentenpult erschienen; – bleich und bewegt erhob er den Taktstock – denselben, den ich als Kind so oft in meines Vaters Hand gesehen hatte. Wagner's Art zu dirigiren, die jetzt eine so ganz andere geworden, hatte damals viel Aehnlichkeit mit der Weber's⁹. Seine Bewegungen waren meist

⁶ *Kleine Erinnerungen an große Menschen* [Folge 2], in: *Deutsche Rundschau*, Bd. XXI, (Oktober-Dezember 1879), S. 446-459 [das nachfolgende Zitat ist den Seiten 455-458 entnommen]. Gekürzt in: Max Maria von Weber, *Vom rollenden Flügelrade. Skizzen und Bilder* (nachgelassenes Werk), Berlin 1882, S. 10-39 [darin Folge 1 komplett, Folge 2 gekürzt (ohne den hier wiedergegebenen Text)]. Der auf Wagner bezogene Abschnitt ist gekürzt nochmals wiedergegeben bei: Edgar Istel, *Wagner und die Familie Weber*, in: *Richard Wagner-Jahrbuch*, hg. von Ludwig Frankenstein, Bd. 3, Berlin 1908, S. 56-61 (nochmals in: *Rheinische Musik- und Theater-Zeitung*, Jg. 10, 1909, Nr. 42, S. 543-545).

⁷ Mit diesem Fest, von dem der Weber-Sohn zuvor als dem *bedeutsamsten* seines Lebens berichtet (ebd., S. 454), kann nur die Zusammenkunft im Anschluß an die offiziellen Trauerfeierlichkeiten im Rahmen der Umbettung der sterblichen Überreste seines Vaters am 14./15. Dezember 1844 gemeint sein. Max Maria von Weber ordnet die *Tannhäuser*-Uraufführung im Dresdner Hoftheater (19. Oktober 1845), die im Zentrum seiner Wagner-Erinnerungen steht, fälschlich drei Jahre später (also zwei Jahre zu spät) ein.

⁸ Edouard Désiré Joseph Despléchin (1802-1870), französischer Theatermaler, der vorwiegend für die Pariser Oper arbeitete, aber auch Dekorationen für andere französische und ausländische Theater lieferte, z. B. für Toulon, Brüssel und Dresden.

⁹ Max Maria von Weber war vier Jahre alt, als sein Vater starb; insofern verwundert die Erinnerung an dessen Dirigat. Vielleicht sind diese Bemerkungen eher auf Äußerungen seiner

einfach, fast eng, aber die Präcision dieser kurzen Regungen des Stabes ließen kein Schwanken aufkommen; obgleich sie sich nur in Momenten bedeutenden Affectes zu weiten Schwingungen von Hand und Arm ausdehnten, wirkten sie mit der Unwiderstehlichkeit elektrischer Zuckungen auf das Orchester.

Die, dichtgedrängt, alle Räume des Hauses füllende Masse, welche Alles in sich begriff, was das damalige Dresden Wagner's, Semper's, Rietschel's und Bendemann's¹⁰ an geistigen Bedeutungen umfaßte, brachte dem Werke nur vereinzelte Sympathien entgegen. Die abenteuerlichsten Gerüchte, durch die Worte »Venusberg«, »Sängerkampf«, »Romfahrt« &c angeregt, waren im Umlauf. Im großen Ganzen erwartete das Publicum vom Componisten des »Rienzi« ein farbenglühendes, von packenden Melodien volles, instrumental überreich colorirtes, mehr als rauschendes, sehr üppiges Werk im modernsten, an Meyerbeer angelehnten Stile, während die Minorität, mit Hinweis auf den »Fliegenden Holländer«, gar nicht genug des romantisch Phantastischen davon zu erzählen wußte.

Wir, eine sehr kleine Gemeinde (in der Weber's von ihm hochverehrte Wittwe nie fehlen durfte), die der junge Componist in seiner behaglichen Wohnung auf der Ostra-Allee zuweilen versammelte, um ihr in seiner wunderlichen, nervösen, aber eindringlichen Weise, größere oder kleinere Bruchstücke aus seinen umfassenden, damals begonnenen

Mutter Caroline gestützt. Allerdings berichtet der Weber-Sohn an anderer Stelle über seine Proben-Besuche zur Einstudierung der *Euryanthe* 1824 in Dresden als Zweijähriger (!): [...] *wenn sie [Wilhelmine Schröder-Devrient] mir vom strengen Regiment von meines Vaters Taktstock und dem unheimlichen Glühen seiner Brille erzählte, da stand ich wieder als Knabe neben dem Souffleurkasten des Hoftheaters zu Dresden, wohin ich oft während der Proben zur „Euryanthe“ gehoben wurde, neben mir saß wieder des Vaters großer Jagdhund, der mit mir zuweilen gleiche Vergünstigung genoß und vor mir bewegte sich die glanzlose Probenscenerie, tönten die vertrauten Melodien, die oft des Meisters unbarmherziges „Pst“, auch wenn sie aus Frau Devrient's Munde kamen, mitten durchschnitt [...]; vgl. Max Maria von Weber, Ein Ausflug nach dem französischen Nordafrika, Leipzig 1855, S. 2. Zur Bekanntschaft des Weber-Sohnes mit Wilhelmine Schröder-Devrient vgl. auch die Reminiscenzen von Maria Wildenbruch, geb. von Weber, in: Hartmut Herbst, Weber-Spuren in Weimar, in: Weberiana 11 (2001), S. 24.*

¹⁰ Gottfried Semper (1803-1879), Architekt (u. a. Dresdner Opernhaus und Synagoge) und Lehrer an der dortigen Kunstakademie 1834-1849; Ernst Rietschel (1804-1861), Dresdner Bildhauer, schuf 1860 das Weber-Denkmal (heutiger Standort neben der Semper-Oper); Eduard Bendemann (1811-1889), Maler, war 1838-1859 Professor an der Kunstakademie in Dresden, Lehrer von Alexander von Weber.

Textcyclen¹¹ vorzutragen, wußten wenigstens, was wir vom Stoff und dramatischen Verlauf der Oper zu erwarten hatten. Mit unbegreiflicher Geduld ertrug der junge Meister bei diesen Vorträgen das Zerreißen der wirkungsvollsten Momente in denselben durch das Gekläff seines kleinen, unglaublich verzogenen Lieblingshundes, oder die absurden Töne seines Papagei's, der ihm mitten im begeisterten Vortrag der Pilgerchöre, oder Lohengrin's und Elsa's Liebesgespräche »Richard, komm herauf!« zurief, oder den grellen Klang zusammengestoßener Gläser täuschend nachahmte. Auf das Gutmüthigste und mit unerschütterlichem Ernste, den zu beherrschen oft in solchen Momenten seinen Zuhörern schwer wurde, unterbrach dann Wagner seinen Vortrag, um die frechen Thiere durch Schmeicheleien und Leckerbissen zu beruhigen, wobei ihn seine schöne und überaus liebenswürdige erste Gattin¹², die treue Mitträgerin der Misère während der ersten Periode seiner Künstlerlaufbahn vor den Erfolgen des »Rienzi«, auf das Anmüthigste unterstützte. Diese kleine bevorzugte Gemeinde bestand keineswegs aus künstlerischen Größen. Wagner hatte wenig Freunde unter diesen in Dresden und hielt sich schroff und abweisend von fast allen fern. Die ständigsten Mitglieder seines Auditoriums bildeten der später so unheilvoll in die Revolution von 1849 verwickelte, begabte, aber unfleißige August Röckel¹³, der geistreiche, aber als Künstler wenig hervorragende Schauspieler Heine¹⁴ und eine treffliche Sängerin

¹¹ Neben dem *Tannhäuser*-Buch erinnert sich Weber w. u. auch an Passagen aus dem *Lohengrin*, dessen Text-Erstschrift Wagner am 27. November 1845 abgeschlossen hatte; eine erste Lesung daraus im Freundeskreis ist für den 18. Dezember 1845 bezeugt; vgl. John Deathridge, Martin Geck, Egon Voss, *Wagner. Werk-Verzeichnis (WWV)*, Mainz u. a. 1986, S. 311 und 323.

¹² Minna Planer (1809-1866), Heirat mit Wagner am 24. November 1836, geschieden 1861.

¹³ August Röckel (auch Roeckel) (1814-1876), Dirigent, Kapellmeister, Neffe und Schüler Johann Nepomuk Hummels, war 1830-1832 Assistent Rossinis in Paris, 1832 in London Assistent von Meyerbeer an der französischen Oper, Musiklehrer und Operettenkomponist, 1838 in Bamberg, 1839/40 in Berlin, dann Weimar, 1843-1849 zweiter Musikdirektor unter Richard Wagner in Dresden, beteiligte sich 1848/49 an der Dresdner Revolution, Herausgeber der politischen Wochenschrift *Volksblätter*, Landtagsabgeordneter und Mitglied der provisorischen Regierung, 1849-1862 inhaftiert, danach als Journalist in Frankfurt/Main, München und Wien tätig.

¹⁴ Ferdinand Heine (1798-1872) war 1819-1850 Charakterdarsteller und Komiker am Dresdner Hoftheater, 1850-1852 Garderobe-Inspektor des Hoftheaters in Berlin, dann Lehrer der Vortragskunst am Dresdner Konservatorium.

Frau Kriete¹⁵, zu denen sich ausnahmsweise, wenn ich mich recht entsinne, zuweilen die Schröder-Devrient¹⁶, damals zwar schon rasch im Abblühen ihres Glanzes begriffen, aber immer noch eine mächtige Künstlerin und ein faszinierendes Weib, und Wagner's Bruder, Albert¹⁷, mit seiner Tochter Johanna¹⁸, dem entzückendsten Bilde einer deutschen, romantischen Fürstentochter, die später seine Elisabeth und Elsa, in nie wieder auch nur annähernd erreichter Weise in Erscheinung und Darstellung verkörperte, gesellten. Aber gerade weil wir den dramatischen Bau des Werkes, das noch hinter jener Desplechin'schen Gardine ruhte, in seiner ganzen Neuheit, Tiefe und Größe kannten, mußte sich unsere Spannung auf das Höchste steigern, wie es dem jungen Meister gelungen sein werde, dieser [sic] mächtigen dramatischen Gliederungen, deren Gleichen noch kein Operntext aufzuweisen gehabt hatte, mit musikalischer Rundung, Fülle und Schönheit zu umkleiden. Daß wir keine »Oper« im bisher mit diesem Werke verknüpften Sinne zu erwarten hatten, war uns vollkommen klar – das »Was« aber, welches dafür geboten sein werde, – lag eben hinter jener Gardine.

Wie die jetzige Generation, die mit Eisenbahnen, Dampfschiffen, Telegraphen geborne ist, sich eine Welt, ein Leben ohne das Alles, und den Eindruck von dessen ersten Kommen und Werden nicht mehr klar

¹⁵ Henriette Wüst (1816-1892), Sopranistin, heiratete 1843 den Schauspieler Georg Kriete (1800-1868). Sie debütierte an der Leipziger Oper, war dann kurze Zeit in Breslau und 1834-1858 (Gastspiele bis 1866) am Dresdner Hoftheater engagiert. Sie sang u. a. die Partie der Irene in der UA des *Rienzi*, später auch die Partie des Adriano. Nach Beendigung ihrer aktiven Laufbahn übernahm sie pädagogische Aufgaben.

¹⁶ Wilhelmine Schröder-Devrient (1804-1860), Webers *Euryanthe* in der Dresdner EA 1824 (vgl. Anm. 9), war zu der Zeit bereits (seit 1842) in zweiter, unglücklicher Ehe mit einem Herrn von Döring verbunden, der sie hinterging und finanziell ausbeutete. Sie hatte bei den Dresdner Wagner-Uraufführungen den Adriano (*Rienzi*), die Senta (*Der Fliegende Holländer*) und die Venus (*Tannhäuser*) gesungen.

¹⁷ Albert Wagner (1799-1874), Opersänger u. a. in Würzburg, Bernburg, einige Zeit Opernregisseur in Berlin.

¹⁸ Johanna Jachmann-Wagner (1828-1894), Sopranistin, natürliche Tochter des hannoveranischen Leutnants Bock von Wülffingen, adoptiert von Richard Wagners Bruder Albert. Spielte schon Kinderrollen und trat in Würzburg und Bernburg auf; sang ab 1844 in Dresden, u. a. die Elisabeth bei der *Tannhäuser*-Uraufführung. Ab 1850 war sie mit glänzendem Erfolg in Berlin engagiert. 1859 heiratete sie den Landrat Jachmann. Nach zeitweiligem Verlust ihrer Stimme arbeitete sie als Schauspielerin in Berlin, zog sich 1872 von der Bühne zurück, sang aber auf besonderen Wunsch ihres Onkels 1872 und 1876 nochmals in Bayreuth.

vorstellen kann, so ist es ihr, die mit Wagner's Opern aufwuchs, nicht mehr vorstellbar zu machen, wie unmöglich es für die Jugendzeitgenossen des originalen Künstlers war, Das auch nur entfernt vorher zu ahnen, was er mit seinem »Tannhäuser« brachte. Auch die bestwilligste, lebendigste Phantasie der Epigonen kann keine Vorstellung davon gewinnen, in welchem Maße das Werk dessen ersten Hörern, als ein Gemisch von Großem, Erhabenem, Schönem mit Bizarrem, künstlerisch geradezu Unmöglichem, ja Triviale und beinahe Lächerlichem erschien. Mächtig gepackt waren Alle, aber die Ergriffenheit durchlief die ganze Scala der menschlichen Empfindungswelt, von der begeisterten Entzückung, die in äußerster Minorität war, bis zum grimmigsten künstlerisch-sittlichen Zorn und Spott hinab.

Nie vor-, nie nachher habe ich im ganzen Wesen eines großen Auditoriums eine künstlerische Einwirkung so durchgreifend ausgedrückt gesehen, als die, welche sich im Publicum der ersten Tannhäuser-Vorstellung nach dem Vorüberschreiten der Ouverture spiegelte. Starres Staunen, höchste nervöse Erregung, ängstliches Suchen, lauteste Erwartung, Spannung, Verwunderung – selten hie und da aufleuchtendes Verstehen und Entzücken, lag auf allen Gesichtern. Frauen brachen in Thränen nervöser Erschütterung aus – vor Allen aber löste sich ein mächtiger Druck nach deren Schluß, als sei Etwas in seiner Neuheit und Größe Unheimliches, Unbequemes und Drückendes, jedenfalls aber Mächtiges vorübergegangen.

Es ist hier nicht der Ort, den unglaublichen Wechsel der Eindrücke zu schildern, der sich im Verlauf des Werkes in einem Publicum vollzog, dem Alles, bis selbst zum Alphabet der Sprache herab, in der dasselbe redete, neu war; wie die Stellen, welche an die gewohnte Opernform anklangen, unglaublich zündeten und dazwischen eine Abspannung, sogar Langeweile eintrat, die, uns jetzt absolut unverständlich, oft einer Art stiller Desperation glich.

Nur drei Anschauungsmomente schienen nach dem Schlusse der Oper, der sich mit ablehnendem Schweigen der Masse vollzog, eine breitere Basis im Publicum, das sich wie eine Schar aus einer stürmischen, tief bewegenden Parlamentssitzung Kommender, laut und wild debattierend, auf die stillen Straßen des Dresden von 1847 [recte: 1845] ergoß, gewonnen zu haben. Daß zwar die Rede des Werkes, in der es eben zu der Menge gesprochen hatte, so weit entfernt vom gewöhnlichen trivialen Opern-Jargon, ja man gab sogar zu, an Vornehmheit

darüber, stehe, wie das Nibelungenlied über dem Text zum Figaro; aber daß der musikalische Ausdruck sich gerade im umgekehrten Verhältnisse hierzu befinde, die Poesie des Werkes kaum für etwas Anderes als nervösen Sinnenkitzel gelten können, die Form desselben allen Regeln der Kunst entgegen und monströs sei, und daß endlich der Mangel an zum Herzen gehender Melodien, an eigentlicher musikalischer Schönheit, über das Maß alles Erlaubten hinausgehe. So unbegreiflich alles Das dem mit dem Wagnercultus aufgewachsenen Geschlecht und uns Allen jetzt erscheinen mag, so klang es doch in tausend Variationen aus den leidenschaftlich bewegten, lauten Massen heraus, die nur zögernd und lebhaft gesticulirend das Haus verließen.

Weber's Wittwe, die der Vorstellung mit gespannter Aufmerksamkeit gefolgt war, hatte zwar zuweilen staunend und verwundert den Kopf geschüttelt, aber nur beim Sängerkriege die leise Aeußerung gethan: »das hätte der Vater doch anders gemacht!«¹⁹ Sie erhob sich am Schlusse und sagte, all' die lauten Controverse hörend, bloß: »Ja, ja, gerade so hat man zu Wien nach der ersten Aufführung des Don Juan auch gesprochen – laß uns auf die Bühne gehen, ich muß Wagner die Hand drücken«. – Oben in dem nur noch halb erleuchteten Raum, in dem alle Erscheinungen des Venusbergs und Wartburgskampfs in Gestalt dunkelbunter Coulissen, Hintergründe und Soffitenfetzen der köstlichen Decorationen von Dieterle²⁰ und Despléchin, Balken, Seile und Wolken herumhingen, stand Wagner, blaß und sich den Schweiß abtrocknend, in einem Kreise von Künstlern und Freunden, die sehr gemischte Empfindungen bewegten. Wußte man doch nicht recht, ob das Werk einen tiefgehenden Erfolg erhalten, oder ein innerliches Fiasco erlitten habe, so verschieden waren auch die Kundgebungen des Publicums von denen bei »Premièren« anderer Werke gewesen.

¹⁹ Dieser Einwand bezieht sich wohl eher auf die generellen Unterschiede in der Compositionsweise, nicht auf Webers eigenes, unausgeführt gebliebenes *Tannhäuser*-Projekt zu einem Libretto von Clemens Brentano. Am 21. November 1816 hatte Carl Maria von Weber seiner Braut in einem Brief aus Berlin mitgeteilt: *Brentano war heute Morgen bei mir, und las mir den Plan des Tannhäusers vor, Ich glaube daß es ein seltsam interessantes Ding geben wird, auf jeden Fall voll Leidenschaft und wunderbarem Interesse. Zeit wäre es daß ich einmal eine ordentliche Oper unter die Fäuste bekäme.*

²⁰ Jules Pierre Michel Diéterle (1811-1889), französischer Maler, arbeitete eine Zeitlang als Theatermaler mit Despléchin zusammen, auch für Brüssel und Dresden, 1848-1855 in der Manufaktur von Sèvres tätig, Mitarbeit bei der Dekoration des Palais de l'Elysée in Paris.

Als Wagner Weber's Wittwe sah, eilte er bewegt auf sie zu, reichte ihr die Hände und fragte laut: »Nun?« Aber ehe diese antworten konnte oder wollte, schoß die Schröder-Devrient, die die Venus gesungen hatte und nach der aufgeführten Bearbeitung in der Schlußerscheinung des Venusbergs beschäftigt gewesen war, im weißen Peignoir mit halboffenem, prächtigem Blondhaar aus ihrer Garderobe heraus, packte sie in ihrer leidenschaftlichen Weise am Arm und rief: »Nicht wahr Weberchen, ... Musik hat er gemacht – aber ein großer Mann wird er doch!« – Und in helles Lachen löste sich die Spannung der phantastischen Scene, deren Detail mir unvergeßlich in der Erinnerung geblieben ist und sich zu immer neuer Lebendigkeit auffrischt, so oft ich den Vorhang nach dem Werke fallen sehe, das für mich, so wenig mir auch die Offenbarung der späteren Werke Wagner's zu Theil geworden ist, zu dem Herrlichsten gehört, was deutsche Kunst geschaffen hat.

Ich traf, auf einer Reise nach Nordafrika begriffen, die große Künstlerin, die von K. M. v. Weber, so zu sagen, entdeckt worden war, in ihm ihren eigentlichen Meister und Lehrer verehrte und mit den Seinen stets in freundschaftlicher Beziehung geblieben war, fünf Jahre später in Paris wieder²¹.

Ihr gewaltig heißblütiges Naturell hatte sie in der sturmbewegten, kurz auf die erste Aufführung des »Tannhäuser« folgenden Periode, in eine Gesinnungsrichtung gedrängt, in der sie sich mit den beiden größten Künstlern ihrer Art in unserer Zeit, Wagner und Semper zusammenfand, und die sie leidenschaftlich einst in ein Album schreiben ließ: »Die L i n k e n, das sind die R e c h t e n!« Die Kundgebungen dieser Gesinnungen hatten sie, wie jene Kunsthéroen, aus Deutschland vertrieben. Sie war damals die Gattin eines ungemein liebenswürdigen, geistvollen, liefländischen Edelmanns von Bock, ihr kleiner Salon in der Rue de la fermière des Mathurins der Sammelpunkt einer Anzahl von Elitepersönlichkeiten, die nicht groß sein konnte, da die Hausfrau nur die mit gesellschaftlicher Liebenswürdigkeit gepaarte geistige Bedeutung zu ihren Familiaren werden ließ. »Gelehrte Bären«, sagte sie, »kann ich eben so wenig brauchen, als platte Affen.«

²¹ Die Schröder-Devrient, die 1850 den livländischen Baron von Bock geheiratet hatte, verbrachte den Herbst und Winter 1852/53 in Paris. Max Maria von Weber war auf der Durchreise nach Algier im März 1853 mehrmals Gast bei den Kaminabenden in ihrem Salon in Paris, zu denen sich die geistige Elite der Seine-Metropole versammelte; vgl. Max Maria von Weber, *Ein Ausflug nach dem französischen Nordafrika*, Leipzig 1855, S. 2f.

Sie sang häufig in diesem kleinen Kreise und für diesen. Die Stimm-
mittel hatten sie fast ganz verlassen, aber die glühende, tief durchge-
stigte Macht ihres Vortrags hat nie auf größerer Höhe gestanden. Wer
von ihr »den Erlkönig« oder »Ich grolle nicht« damals gehört hat, dem
rieseln noch bei der Erinnerung Weiheschauer durch die Glieder. –

Auch hier im Exil hatte sie die Begeisterung für jede bedeutende
Leistung, den heiligen Zorn gegen Unrecht und Unterdrückung, die sie
groß und unglücklich zugleich gemacht hatten, bewährt.“

Webers Erinnerungen schließen mit dem Gedenken an den französischen
Astronomen Urbain Jean Joseph Leverrier (1811-1877), der 1846 den
Planeten Neptun entdeckt hatte.