

Autobiographie und *Künstlerleben* Neue Erkenntnisse zu Schriften Webers

von Frank Ziegler, Berlin

Ungeachtet der vor wenigen Jahren vorgelegten verdienstvollen Dissertation von Gerhard Jaiser über *Weber als Schriftsteller*¹ können längst noch nicht alle die Schriften des Komponisten betreffenden Fragen als gelöst betrachtet werden. Eine neue Gesamtausgabe von Webers literarischen Texten, die gleichsam die Grundlage für deren Neubewertung bietet, bleibt weiterhin wünschenswert. Daß selbst scheinbar altbekannte Texte durch vergleichende Studien interessante Geheimnisse preisgeben können, will der nachfolgende Artikel anhand zweier Beispiele, der sogenannten „autobiographischen Skizze“ sowie eines Fragments aus dem Roman-Projekt *Tonkünstlers Leben*, verdeutlichen.

Neben den Tagebüchern und Briefen Webers gehört seine 1818 für Amadeus Wendt verfaßte Lebensskizze zu den wichtigsten autobiographischen Zeugnissen. Sie wurde in ihrer originalen Form erstmals 1828 von Karl Gottfried Theodor Winkler im ersten Band der Weber-Schriftenausgabe publiziert², dort datiert: „Dresden den 26. März 1818.“ In späteren Ausgaben sind einige Übertragungsfehler dieser Erstpublikation korrigiert³; die Datierung wurde in 14. März 1818 geändert⁴. Dieser scheinbare Widerspruch erklärt sich bei einem Blick ins Tagebuch Webers: Tatsächlich läßt sich der Entstehungsprozeß der kurzen Autobiographie darin recht genau verfolgen; über eine Zeitspanne von drei Wochen finden sich Notizen, die mit diesem Projekt in Beziehung stehen:

10. März 1818 „geordnet, gearbeitet für *Wendt*.“

14. März 1818 „Biographie geschrieben“

¹ Gerhard Jaiser, *Carl Maria von Weber als Schriftsteller. Mit einer in Zusammenarbeit mit der Weber-Gesamtausgabe erarbeiteten quellenkritischen Neuausgabe der Romanfragmente „Tonkünstlers Leben“* (Weber-Studien, Bd. 6), Mainz u. a. 2001.

² Vgl. Theodor Hell (d. i. K. G. Th. Winkler, Hg.), *Hinterlassene Schriften von Carl Maria von Weber*, Bd. 1, Dresden und Leipzig: Arnoldische Buchhandlung, 1828, S. V-XIV.

³ Bei Winkler finden sich zahlreiche Namens-Verlesungen: Hauschkel (statt Heuschkel), Sonnenfels (Senefelder), Gambart (Gombart), Gensbacher (Gänsbacher).

⁴ Vgl. Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 3, Leipzig 1866, S. 175 sowie Georg Kaiser, *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber. Kritische Ausgabe*, Berlin und Leipzig 1909, S. CI.

- 21. März 1818 „Wendt kam [in Dresden] an. [...] Abends mit Wendt“
- 22. März 1818 „Abends Wendt bey uns, Thee. geplaudert bis 10 Uhr.“
- 23. März 1818 „Mittag *Wendt* [...]“
- 26. März 1818 „Biographie. [...] Abends [...] nach Hause. gearbeitet.“
- 29. März 1818 „Abschrift der Biographie“
- 30. März 1818 „[...] geschrieben. an Wendt [in Leipzig] nebst Biographie“

Der Adressat der Autobiographie ist gesichert, bislang herrschte jedoch Unge-
 wißheit, „für welche Zwecke Wendt die Skizze benutzt“ haben könnte und
 ob sie „überhaupt für den Druck bestimmt“ war⁵. Der Leipziger Philoso-
 phie-Professor Wendt hatte ein äußerst breites Interessenspektrum, beson-
 ders ausgeprägt waren seine Begeisterung für Ästhetik, Literatur und Musik.
 Er war als Autor, Redakteur bzw. Herausgeber verschiedenster Periodika
 sehr aktiv, doch die Suche nach Veröffentlichungen Wendts, für die Webers
 Notizen als Vorlage gedient haben könnten, blieb in Kunstzeitschriften wie
 der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* oder dem *Leipziger Kunst-*
blatt ergebnislos.

Außer Acht war bislang geblieben, daß Wendt als Mitarbeiter auch an
 einem ehrgeizigen und zukunftsweisenden Lexikon-Projekt beteiligt war: dem
Conversations-Lexicon des Verlages Brockhaus⁶. Und tatsächlich findet sich
 im 1819 erschienenen Bd. 10 dieses Werkes (gehörig zur 2.-4. Auflage) ein
 Artikel zu Carl Maria von Weber⁷, der inhaltlich genau, über weite Strecken
 fast Satz für Satz, der Lebensskizze von Weber folgt; allerdings erscheint erst
 in der wesentlich geänderten 6. Auflage von 1824 der Hinweis: „Wir haben

⁵ Vgl. Kaiser (wie Anm. 4), S. CI.

⁶ So heißt es im 1819 erschienenen Bd. 10 (zur 2.-4. Auflage, vgl. Anm. 7), S. XIII, Wendt
 habe sich um die Revisionen der neu aufgelegten Bände „ein besonderes Verdienst erworben.
 Er hat namentlich den dritten, fünften, sechsten, siebenten und achten Band nach dem
 ersten Drucke durchgesehen und an deren weiterer Ausbildung mit eben so viel Sach-
 kenntniß, besonders im Fache der schönen Künste, als Umsichtigkeit Theil genommen.“
 An den nachfolgenden Bänden arbeitete Wendt als Autor einzelner Artikel mit.

⁷ Der Bd. 10 erschien für die drei genannten Auflagen (Leipzig, 2. 1812-1819, 3. 1814-
 1819, 4. 1817-1819) gemeinsam, mit auswechselbaren Titelblättern, je nach Auflage (u. a.
Conversations-Lexicon oder encyclopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände bzw. *Allge-
 meine Hand-Encyclopädie für die gebildeten Stände*). Der Weber-Artikel befindet sich auf
 S. 495-499 und ist ungezeichnet. Amadeus Wendt verfügte laut Mitarbeiterverzeichnis
 (Bd. 10, S. XV) zwar über eine eigene Chiffre (T.), zeichnete den Artikel allerdings nicht;
 vermutlich weil er ihn lediglich redaktionell überarbeitet hatte.

die hier gegebenen Notizen aus seinen [Webers] eigenen Mittheilungen geschöpft.“⁸

Während die späteren Auflagen ab 1820 tatsächlich mehr aus Webers Autobiographie schöpfen, ist der Band 10 von 1819 noch sehr viel näher an Webers Bericht, übernimmt ihn freilich nicht unverändert. Die Ich-Erzählung der Autobiographie ist in eine Darstellung über Weber (in der 3. Person) transformiert, wobei sich Wendt hin und wieder veranlaßt sah, Webers persönliche Schreibart redaktionell quasi zu neutralisieren, um den Text zu raffen und lexikalisch-objektiver erscheinen zu lassen⁹.

Webers Erinnerung an das Jahr 1802 lautet in der autobiographischen Skizze beispielsweise folgendermaßen:¹⁰

„1802 machte mein Vater eine musikalische Reise mit mir nach Leipzig, Hamburg, Holstein, wo ich mit dem größten Eifer theoretische Werke sammelte und studirte. Unglücklicherweise stieß ein *Doctor Medicinae* alle meine schönen Lehrgebäude mit den oft wiederkehrenden Fragen: *w a r u m u. s. w.* über den Haufen, und stürzte mich in ein Meer von Zweifeln, aus dem mich nur nach und nach das Schaffen eines eigenen, auf natürliche und philosophische Gründe gestützten, Systems rettete, so daß ich das viele Herrliche, das die alten Meister befohlen und festgestellt hatten, nun auch in seinen Grundursachen zu erforschen und in mir zu einem abgeschlossenen Ganzen zu formen suchte.“

Wendt tilgte die Hinweise auf den Arzt, der Webers Verunsicherung ausgelöst hatte – es handelt sich um den Augsburger Dr. Joseph Anton Munding –, und die Andeutungen zu den Hintergründen von Webers wachsender Skepsis, die Ursachen für seinen nun aufflammenden Widerspruchsggeist gegenüber der unkritischen Befolgung von Lehrmeinungen. Im Lexikon-Artikel liest man:¹¹

⁸ *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände (Conversations-Lexicon)*, 6. Aufl., Bd. 10, Leipzig 1824, S. 558.

⁹ Weitere, eingreifendere Straffungen und Umformulierungen des Textes, aber auch Ergänzungen zur Biographie bzw. zu neu geschaffenen Werken finden sich in den (jeweils redaktionell veränderten) Weber-Artikeln der Folgeauflagen; vgl. *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände (Conversations-Lexicon)*, 5. Aufl., Bd. 10, Leipzig 1820, S. 585-587; dass., 5. Aufl., 3. Abdruck, Bd. 10, Leipzig 1822, S. 585-587; dass. 6. Aufl., Bd. 10, Leipzig 1824, S. 556-558; dass. (hier: *Conversations-Lexikon*), 7. Aufl., Bd. 12, Leipzig 1827, S. 114-117.

¹⁰ Hell (wie Anm. 2), Bd. 1, S. IX.

¹¹ Brockhaus *Conversations-Lexicon* Bd. 10 von 1819 (wie Anm. 7), S. 497.

„Im Jahre 1802 machte er [Weber] mit seinem Vater eine musikalische Reise nach Leipzig, Hamburg und Holstein, wo er mit dem größten Eifer theoretische Werke über Musik sammelte und studirte, aber durch mannichfaltige Zweifel bewogen, die Harmonie in ihrem Grunde zu erforschen, sich ein eignes musikalisches Gebäude aufbaute, in welchem er die herrlichen Regeln der alten Meister durch eignes Nachdenken begründet aufnahm und benutzte.“

Hin und wieder verfälschte Wendt den Text durch seine Eingriffe auch, wie in der Passage zu den Jahren 1807-1810. Die napoleonischen Feldzüge vertrieben Weber 1807 aus dem schlesischen Carlsruhe, wo er am Hof von Eugen von Württemberg gastliche Aufnahme gefunden hatte. In seiner Autobiographie berichtet Weber dazu:¹²

„Der Krieg zerstörte das niedliche Theater und die brave Kapelle [in Carlsruhe]. Ich trat eine Kunstreise an, von den ungünstigsten Verhältnissen der damaligen Zeit begleitet. Ich entsagte also eine Zeitlang der Kunst als ihr unmittelbarer Diener, und lebte im Hause des Herzogs Louis von Württemberg in Stuttgart. Hier, von der freundlichen Theilnahme des trefflichen Danzi ermuntert und angeregt, schrieb ich eine Oper: *Silvana*, nach dem Sūjet des frühern Waldmädchens von Hiemer neu bearbeitet, den ersten Ton, Overtüre, umgearbeitete Singchöre, wieder Klaviersachen u. s. w., bis ich 1810 mich wieder ganz der Kunst weihte, und abermals eine Kunstreise antrat.“

Bei Wendt lautet die vergleichbare Passage:¹³

„Als aber der Krieg das niedliche Theater und die brave Capelle zerstörte, trat er, von den ungünstigsten Verhältnissen der damaligen Zeit begleitet, eine Kunstreise an, von welcher er bald in das Haus des Herzogs Eugen [sic] nach Stuttgart ohne unmittelbaren Dienst der Kunst zurückkehrte [sic]. Hier schrieb er, von der freundlichen Theilnahme des trefflichen Danzi ermuntert und aufgeregte [sic], seine bekannte Oper *Silvana*, nach dem Sujet des früheren Waldmädchens von Thiemer [sic] neu bearbeitet (späterhin im Clavierauszuge bei Schlesinger in Berlin herausgegeben), arbeitete seine Cantate: der erste Ton, nebst einigen Overtüren und Symphonien, um [sic], und schrieb viele Klaviersachen. Im Jahre 1810

¹² Hell (wie Anm. 2), Bd. 1, S. XI f.

¹³ Brockhaus *Conversations-Lexicon* Bd. 10 von 1819 (wie Anm. 7), S. 498.

widmete er sich von neuem ganz der Kunst, und trat eine neue Kunst-
reise an, klarer und entschiedener als je.“

Einige der Fehler müssen nicht zwangsläufig auf Wendt zurückgehen, sie könnten auch dem Setzer angelastet werden, doch die falschen Angaben zu Kompositionen resultieren sicherlich aus Wendts Text-Redaktion: Die Kantate *Der erste Ton* wurde in Stuttgart nicht umgearbeitet, sondern komponiert; Neufassungen entstanden zwischen 1807 und 1810 nur von je einer Ouvertüre (Konzertfassung der *Schmoll*-Ouvertüre) und einer Sinfonie (Nr. 1), nicht aber von mehreren¹⁴. Weber selbst scheint keine Korrekturen angeregt zu haben, da die meisten Fehler auch in den folgenden Auflagen des Lexikons zu finden sind¹⁵.

Besonders auffällig ist eine umfangreiche Kürzung Wendts – sie betrifft Webers Bekenntnis zu seinem Lehrer Georg Joseph Vogler. Den Bericht über seinen Unterricht bei Vogler in Wien 1803/04 unterbricht Weber in seiner Autobiographie durch folgende Eloge:¹⁶

„Wahrlich, nur wer so wie ich, und einige Wenige noch, Gelegenheit hatte, diesen tiefführenden starken Geist, diesen unerschöpflichen Reichthum an Kenntnissen, und die feurige Anerkennung alles Guten, aber – auch die strenge Wägung desselben – zu beobachten, dem mußte er ehrwürdig und unvergeßlich seyn, und er mußte die durch Erziehung, Stand, Anfeindungen aller Art und Mißverstehen, dem großen Ganzen eingeschoben, es umgebenden und scheinbar verwirrenden Schlacken und seltsamen Eigenheiten, als an sich minder merkwürdige Erscheinungen hinnehmen, übersehen, und natürlich finden.

¹⁴ Bezüglich Webers Kompositionen finden sich bereits in der Veröffentlichung von 1819 mehrere Eingriffe Wendts in den Weberschen Text: Die Angaben zu den Werken, die 1799/1800 im Unterricht bei Kalcher in München entstanden und später vernichtet worden waren, sind gegenüber der autobiographischen Skizze (S. VII) bei Wendt (1819, wie Anm. 7, Bd. 10, S. 496) wesentlich knapper gehalten; den Titel der Vogler-Oper, deren Klavierauszug Weber 1803 bearbeitete, gibt Wendt (1819, S. 497) falsch mit *Somari* statt *Samori* an (korrigiert ab 5. Aufl., wie Anm. 9, Bd. 10, Leipzig 1820, S. 586). Dafür ergänzt er im Prag-Abschnitt einen Hinweis zur Kantate *Kampf und Sieg* (1819, S. 498).

¹⁵ Vgl. in der 5. Aufl., Leipzig 1820 sowie in der 5. Aufl., 3. Abdruck, Leipzig 1822 (wie Anm. 9), jeweils Bd. 10, S. 586, auch in der 6. Aufl., Leipzig 1824 (wie Anm. 8), Bd. 10, S. 557; lediglich der Einschub zum Einfluß von Franz Danzi wurde in den Folgeauflagen ab 1820 gestrichen und somit auch das fehlerhafte „aufgeregt“ (statt angeregt) beseitigt; Thiemer wurde zu Hiemer korrigiert.

¹⁶ Hell (wie Anm. 2), Bd. 1, S. X.

Möge es mir einst gelingen, diese seltene psychologische Kunst-Erscheinung der Welt klar vor die Augen zu stellen, seiner würdig und zur Belehrung der Kunstjünger.“

Wendt strich die gesamte Passage und übernahm lediglich die Beschreibung Voglers als eines „gleich vielen andern merkwürdigen Menschen, oft verkannten Meisters“, die er in Webers Beschreibung des Unterrichts einflocht¹⁷. Daraus Ressentiments Wendts gegenüber Vogler abzuleiten, wäre wohl falsch; tatsächlich ehrt Weber die ausgedehnte Lobrede auf seinen Lehrer, doch für einen Lexikon-Artikel über ihn scheint sie kaum passend. Die Passage zu Webers späterem Unterricht bei Vogler in Darmstadt übernahm Wendt nahezu unverändert.

Webers autobiographische Skizze endet mit seiner Amtsübernahme als Leiter der deutschen Oper in Dresden und seiner Hoffnung, auch künftig seinen eigenen Ansprüchen gemäß für die Menschen und die Kunst Positives bewirken zu können. Eine Bewertung seines eigenen Schaffens lag ihm fern. Dieser Teil des Lexikon-Artikels – immerhin ca. ein Viertel¹⁸ – mußte redaktionell (wohl von Wendt) ergänzt werden. Betont wird in diesem Schlußteil, daß Weber

„große und glänzende Eigenschaften und Talente in einer Person verbindet, nämlich das eines originellen und gründlichen Tonsetzers, eines großen ausübenden Künstlers (er ist einer der vorzüglichsten Pianofortespieler), eines eben so feurigen, als besonnenen und einsichtsvollen Musikdirectors, – in welcher Eigenschaft von Weber gewiß einzig da steht – und eines in dem ästhetischen und grammatischen Theile seiner Kunst überall einheimischen Theoretikers. Setzt man noch dazu einen poetisch gebildeten Geist, der nicht in einseitiger Befangenheit seiner Kunst fröhnt, sondern den tiefen Zusammenhang derselben mit andern Künsten, vorzüglich mit der Dichtkunst, und mit den höchsten Bedürfnissen des Menschen selbstdenkend zu würdigen und seinen Gedanken Worte zu geben weiß, der endlich damit im Äußern die größte Feinheit und Sicherheit gesellschaftlicher Bildung verbindet, so möchten wohl sehr wenige der jetzt lebenden Tonkünstler ihm gleich kommen, gewiß keiner ihn übertreffen.“

¹⁷ Brockhaus *Conversations-Lexicon* Bd. 10 von 1819 (wie Anm. 7), S. 497.

¹⁸ Brockhaus *Conversations-Lexicon* Bd. 10 von 1819 (wie Anm. 7), S. 498f.

Nachfolgend werden einige Kompositionen eingehender gewürdigt: Die konzertierenden Instrumentalstücke seien für „sehr geübte Spieler berechnet“; unter den Opern gehörten *Silvana* und *Abu Hassan* zu den bedeutendsten, wozu ergänzt wird: „noch arbeitet der Componist an einer von Fr. Kind gedichteten Oper: die *Jägersbraut*, und einer Musik zu dem aus dem Französischen bearbeiteten Drama: die *Makkabäer*“¹⁹. Hervorgehoben werden unter den Vokalwerken, in denen man „überall den poetischen und declamatorischen Tonsetzer“ erkenne, u. a. die Kantate *Kampf und Sieg*, die „durch Größe, Fülle, Ideen, wie durch glänzende Bearbeitung imponirt“, die „mit so großem Beifall aufgenommene Liedersammlung“ *Leyer und Schwert* sowie die Es-Dur-Messe²⁰. Der Artikel schließt mit einem Hinweis auf Webers schriftstellerisches Schaffen:²¹

¹⁹ Zu dem nicht ausgeführten Schauspielmusik-Projekt vgl. die von Theodor Hell (alias Winkler) in die *Dresdner Abend-Zeitung* Nr. 31 vom 6. Februar 1818 eingerückte „Bekanntmachung“. Bereits in der 5. Aufl. des Lexikons (wie Anm. 9), Bd. 10, Leipzig 1820, S. 587 (sowie allen späteren Aufl.) ist der Hinweis auf das geplante Werk getilgt. Der neue Titel der Oper *Freischütz* (zuvor *Jägersbraut*) ist, ergänzt durch einen Hinweis auf die erfolgreiche Uraufführung 1821 in Berlin, ab der 5. Aufl., 3. Abdruck (wie Anm. 9), Bd. 10, Leipzig 1822, S. 587 zu finden. In der 6. Aufl. (wie Anm. 8), Bd. 10, Leipzig 1824, S. 558 wird der mit dem Sensationserfolg des *Freischütz* begründete Wiener Operauftrag und die Uraufführung der *Euryanthe* erstmals erwähnt, allerdings traut sich der Redakteur des Artikels zu diesem Zeitpunkt (diese Passage ist datiert mit „Anf.[ang] Nov.[ember]“ 1823) „noch kein Urtheil“ zu. Im dem nach Webers Tod erschienenen Bd. 12 der 7. Aufl. von 1827 (wie Anm. 9), S. 116f. sind schließlich auch *Preciosa* und *Oberon* gewürdigt sowie die unvollendet hinterlassene Oper *Die drei Pintos* erwähnt; anschließend an den Hinweis auf Webers sich verschlechternden Gesundheitszustand, die Kur in Ems und schließlich Tod und Begräbnis in London findet sich hier (S. 116) bezüglich Webers kompositorischen Schaffens eine neue Wertung: „Er hat in der musikalisch-dramatischen Composition Epoche gemacht, vieles Neue geschaffen, die Instrumente mit einziger, tiefer Wirkung angewendet, den Volksgesang veredelt und dem Singspiel ein neues Leben eingehaucht.“

²⁰ Verwiesen wird in diesem Zusammenhang auf Wendts eigene Äußerungen über die Messe innerhalb seines Berichts „Schreiben eines Reisenden an den Herausgeber des Kunstblatts. (Das Kunstwesen in Dresden betreffend.)“ im *Leipziger Kunstblatt, insbesondere für Theater und Musik*, Jg. 1, Nr. 93 (21. April 1818), S. 384 und Nr. 94 (23. April 1818), S. 387. Diese Bemerkung wurde ab der 5. Aufl. des Lexikons (wie Anm. 9), Bd. 10, Leipzig 1820, S. 587 getilgt und statt dessen ein Hinweis zur G-Dur-Messe eingefügt.

²¹ Brockhaus *Conversations-Lexicon* Bd. 10 von 1819 (wie Anm. 7), S. 499. Ab der 5. Aufl., 3. Abdruck (wie Anm. 9), Bd. 10, Leipzig 1822, S. 587 wird auf die Veröffentlichung von Fragmenten aus *Tonkünstlers Leben* in der von Friedrich Kind herausgegebenen Zeitschrift *Die Muse* von 1821 (Bd. 1, H. 1, S. 49-72 sowie H. 3, S. 79-98) hingewiesen. „Das Ganze“, d. h. alle überlieferten Fragmente des Romans, kündigt die 7. Aufl. (wie Anm. 9), Bd. 12, Leipzig 1827, S. 117 für das Jahr 1828 an: in der geplanten Schriftenausgabe von

„Vieles Interesse verspricht ein bald zu vollendendes Werk, in welchem dieser geniale Mann seine Ansichten und Erfahrungen unter dem Titel: *Künstlerleben*, aussprechen wird.“

Das von Wendt so gepriesene *Künstlerleben* sollte leider unvollendet bleiben. Weber arbeitete daran in mehreren Etappen zwischen 1809 und 1820/21. Zu den amüsantesten, einprägsamsten Einfällen der Prosa-Fragmente, die Weber im Zusammenhang mit dem Roman-Projekt schuf, gehören ohne Frage die Opernparodien²². Verknüpft durch Auftritte des Hanswurst werden drei Persiflagen auf verschiedene Operngattungen einander gegenübergestellt: Ziel des Spotts sind gleichermaßen die „große Italienische Oper“, die „große Französische Oper“ wie die deutsche Oper. Dieses stilistisch durchaus geschlossen wirkende Fragment entstand über einen erstaunlich langen Zeitraum hinweg zwischen 1810 und 1818; Anregung lieferte – wie nachfolgend gezeigt werden soll – ein Lektürefund Webers, der den Musiker zur Weiterbearbeitung reizte.

Zunächst ist jedoch die genaue Datierung der Weberschen Parodien zu klären, da alle bisherigen diesbezüglichen Darstellungen unvollständig bzw. fehlerhaft sind: Der Beginn ist im Autograph²³ mit „24^t September 1810“ datiert, wobei drei nachfolgende Wechsel von Schriftduktus und Tintenfarbe (ab Zeile 73, 124 sowie 209) signalisieren, daß dieses Stück nicht in einem Zuge, sondern in vier verschiedenen Arbeitsphasen niedergeschrieben wurde²⁴. Zu Beginn der Fortsetzung mit dem Epilog des Hanswurst zur französischen Oper (ab Zeile 246) vermerkte Weber „12^t Juny 1813“ – allerdings ist diese Datums-Notiz zu korrigieren, denn im Tagebuch finden sich am 12. Juni 1813 keinerlei Hinweise auf *Tonkünstlers Leben*, wohl aber am 12. Juni 1818, an dem Weber nach eigenem Zeugnis „Nachtische [die] Epiloge des Hanswurstes zur französischen und deutschen Oper gemacht“ hat. Die Jahreszahl im Manuskript ist deutlich als 1813 geschrieben, dürfte

Theodor Hell (vgl. dazu Anm. 2), hier allerdings noch mit der Umfangsangabe „2 [statt 3] Bde.“

²² Vgl. Fragment VI der Edition bei Jaiser (wie Anm. 1), S. 181-191.

²³ D-B, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 6, Abt. 1, Bl. 8a-10b.

²⁴ Im Tagebuch findet sich am 24. September 1810 der Hinweis „am Künstlerleben gearbeitet“; den drei Anschlußteilen lassen sich keine entsprechenden Tagebuch-Einträge mit Sicherheit zuweisen. Jaiser (wie Anm. 1), S. 242 vermerkte den ersten Schrift- und Tintenwechsel nach Zeile 72 nicht.

aber auf einem Versehen Webers beruhen. Die Zeilen 1-309 (nach der Neu-edition von 2001) sind auf zwei Doppelblättern identischer Papierqualität (Bl. 8a/b und 9a/b mit demselben Wasserzeichen) notiert; für die Fortsetzung auf dem 3. Doppelblatt (Bl. 10a/b; Beginn ab Zeile 310) benutzte Weber einen anderen Papiertyp (mit abweichendem Wasserzeichen). Auch die Niederschriften auf diesem Bogen (undatiert; deutlicher Schrift-/Tintenwechsel nach Zeile 398) lassen sich zeitlich einordnen: Im Tagebuch notierte Weber am 24. November 1816 „die deutsche Oper ins Künstlerl: niedergeschrieben“; der Epilog dazu entstand am 12. Juni 1818 (s. o.) Schriftduktus und Tinte der beiden am 12. Juni 1818 niedergeschriebenen Epiloge stimmen überein.

Die Arbeit an diesem Fragment stellt sich demnach, läßt man nachträgliche Textrevisionen hier außer Acht²⁵, folgendermaßen dar: Am 24. September 1810 entstanden die Zeilen 1-72 und vermutlich in unmittelbarer Folge die Zeilen 73-123, 124-208 sowie 209-245 (Prolog, italienische und französische Oper); der Rest des Doppelblattes 9 (ab Bl. 9a recto unten) blieb unbeschrieben. Dann setzte Weber am 24. November 1816 auf einem neuen Doppelblatt fort (jetzige Zeilen 310-398, deutsche Oper) und ergänzte schließlich am 12. Juni 1818 auf den jeweils frei gebliebenen Seiten der Doppelblätter 9 und 10²⁶ die Zeilen 246-309 (Epilog zur französischen Oper) sowie 399-439 (Epilog zur deutschen Oper)²⁷.

²⁵ Im Manuskript finden sich zahlreiche Korrekturen und Einfügungen, die, nach Schriftduktus und Tintenfarbe zu urteilen, mit deutlicher zeitlicher Distanz vorgenommen wurden.

²⁶ Die Ergänzungen sind notiert auf Bl. 9a recto unten bis Bl. 9a verso (Bl. 9b blieb gänzlich leer) sowie auf Bl. 10a verso unten bis 10b recto oben (der Rest blieb leer).

²⁷ D. h. die Datierungen der Edition von 2001 (wie Anm. 1), S. 242 sind in Teilen zu korrigieren. Die falsche Datierung bezüglich Bl. 10a/b (1813) hat auch eine Fehldatierung des Fragments XII zur Folge (S. 248); statt eines Beginns 1813 wäre daher frühestens einer 1816 denkbar. Völlig aus der Luft gegriffen ist die Datierung, die Friedrich Kind seinem Erstdruck des Textes hinzufügte: „Darmstadt, d. 2. October 1811“; vgl. „Viertes Bruchstück aus: »Tonkünstlers Leben.« Eine Arabeske“, in: Friedrich Kind (Hg.), *W. G. Becker's Taschenbuch zum geselligen Vergnügen. Auf das Jahr 1827*, Leipzig 1826, S. 371-385 (Text nur bis zur Zeile 300 nach der Edition von 2001; Datierung auf S. 385). Weber hielt sich am genannten Tag nicht in Darmstadt, sondern auf Schloß Jegenstorf bei Bern auf, wo er die Konzertarie für Madame Beyermann (WeV E.3) vollendete; Arbeit am Romanfragment ist dort nicht nachweisbar. Ungenau ist übrigens auch Jaisers Datierung des Kind-Erstdrucks (wie Anm. 1, S. 243), der nicht „mehr als ein Jahr nach“ Webers Tod, sondern, wie bei Taschenbüchern und Almanachen üblich, vor Beginn des betreffenden Jahres, also wohl noch im Herbst 1826 erschien.

Ungeachtet der inhaltlichen Geschlossenheit des Gesamttextes fällt ein kleiner stilistischer Bruch im frühesten, 1810 entstandenen Teil ins Auge, und zwar innerhalb der zeitlich zusammenhängend niedergeschriebenen Auftritte der italienischen und französischen Oper: Die italienische Oper erscheint als Personifikation ihrer selbst und singt nach der Ouvertüre eine „Scena“ sowie ein „Duetto“ (der Duett-Partner wird nicht genannt), zusammengesetzt aus typischen Text-Floskeln italienischer Libretti („Oh Dio“, „addio“, „ah non pianger mio bene“, „Idol mio“, „Barbaro tormento“), die allerdings keine Handlung ergeben und keine Akt-Gliederung aufweisen. Auch die französische Oper spielt mit floskelhaften Texten („Amour“, „Hélas“, „O malheur“), auch sie erscheint in der Einleitung noch selbst, tritt dann jedoch in der eigentlichen Parodie nicht mehr in Erscheinung. Die ist stattdessen in drei Akte gegliedert, hat drei Akteure (plus Chor) und eine (wenn auch dürftige) Handlung: Prinz und Prinzessin lieben sich. Der Prinz fällt im Kampf; die Trauer der Prinzessin rührt Pallas Athene, ihr den Geliebten wiederzugeben.

Dieser recht unscheinbare Bruch wird plausibel durch einen Blick auf die Textgenese: Die Parodie der französischen Oper stammt gar nicht von Weber – worauf übrigens schon eine Fußnote im Erstdruck aufmerksam macht²⁸. Weber entdeckte sie vielmehr in der von Carl Wilhelm Reinhold herausgegebenen Zeitschrift *Archiv für Theater und Literatur*, wo folgende, ohne Autoren-Angabe veröffentlichte „Parodie einer großen französischen Oper“ abgedruckt ist:²⁹

²⁸ Vgl. Kind (wie Anm. 27), S. 380: „Nach einer schon 1670 in Paris selbst erschienenen Parodie der großen Oper.“ Ebenso bei Theodor Hell (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 72. Den Zeitgenossen war die Übernahme also bewußt; möglicherweise hatte Weber selbst bei seinen Lesungen aus dem *Künstlerleben* (laut Tagebuch Webers z. B. am 26. Mai 1817 vor Kind, am 20. März 1819 im Liederkreis bei Böttiger) darauf aufmerksam gemacht. Georg Kaiser korrigierte die Fußnote dahingehend, daß die Parodie erst 1778 in der Comédie italienne aufgeführt worden sei, und machte auf die Versform (Alexandrin) aufmerksam, dürftte also die Wiedergabe in den *Annales dramatiques* (wie Anm. 33) gekannt haben, die er allerdings verschweigt; vgl. Kaiser (wie Anm. 4), S. 482.

²⁹ *Archiv für Theater und Literatur*, Hamburg, Jg. 1, Nr. 49 (17. Dezember 1809), Sp. 390f.

Erster Act.

La Princesse.

Cher prince on nous unit.

I [Le] Prince.

J'en suis ravi, princesse.

Peuple, Chantez, dansez, montrez votre allegresse.

Choeur.

Chantons, dansons, montrons notre allegresse.

(Ende des ersten Acts.)

Zweyter Act.

La Princesse.

Amour!

(Kriegerisches Getöse. Sie fällt in Ohnmacht. Der Prinz erscheint kämpfend gegen seine Feinde und wird erschlagen.)

La Princesse.

Cher prince!

Le Prince.

Hélas!

La Princesse.

Quoi?

Le Prince.

J'expire!

La Princesse.

O malheur!

Peuple, chantez, dansez, montrez votre douleur.

Choeur.

Chantons, dansons, montrons notre douleur.

(Ein Marsch beschließt den zweyten Act.)

Dritter Act.

Pallas erscheint.

Pallas te rend le jour.

La Princesse.

Ah quel moment!

Le Prince.

Ou suis-je!

Peuple, chantez, dansez, celebrez ce prodige.

Choeur.

Chantons, dansons, celebrons ce prodige.

Dieser im Dezember 1809 publizierte Text stimmt, wenn man von orthographischen Abweichungen, drei minimalen Varianten³⁰ und dem Verzicht auf die Darstellung der Versstruktur³¹ absieht, gänzlich mit dem von Weber im September 1810 (oder kurz darauf) niedergeschriebenen Text (Zeilen 215-242 nach der Edition von 2001) überein; er wurde von Weber in seinen eigenen Entwurf integriert und dürfte darüber hinaus die eigentliche Anregung zu seinen eigenen Parodien der italienischen und deutschen Oper gewesen sein. Eine direkte Verbindung Webers zum Herausgeber Reinhold in Hamburg ist nach derzeitiger Quellenlage erst für das Jahr 1810 verbürgt³², war allerdings zu dieser Zeit bereits so eng, daß man Webers Kenntnis von dessen Publikationen – zumal bei seinem ausgeprägten Interesse für Presseerzeugnisse zur Thematik Kunst, Musik und Theater – auch für das Jahr 1809 voraussetzen kann; möglicherweise bestand damals sogar schon ein persönlicher Kontakt.

Reinholds Archiv enthält freilich nicht den Erstdruck des Textes, vielmehr übernahm der Redakteur den winzigen Dreiakter aus dem 1808 erschienenen 1. Band der *Annales dramatiques*, wo er unter dem Titel *Les Adieux de Thalie*

³⁰ Bei Weber „schließt“ (nicht „beschließt“) der Marsch den II. Akt und Pallas Athene „erscheint in den Wolken“; zudem markiert ein „*Fin.*“ den Abschluß.

³¹ Die Darstellung der Alexandriner ist schon in der Reinhold-Ausgabe nicht immer exakt, vermutlich, da der Zeitungs-Setzer nicht um ihre Bedeutung wußte; sie wurde hier entsprechend dem Erstdruck des Textes (vgl. Anm. 33) wiedergegeben.

³² Vgl. Oliver Huck, Joachim Veit, *Die Schriften des Harmonischen Vereins*, Teil 1: 1810-1812. *Texte von Alexander von Dusch, Johann Gänsbacher, Giacomo Meyerbeer und Gottfried Weber* (*Weber-Studien*, Bd. 4/1), Mainz u. a. 1998, S. 57f., 282. Veröffentlichungen von Texten Webers sind in der von Reinhold ab 1810 herausgegebenen Zeitschrift *Archiv für Literatur, Kunst und Politik* nachweisbar.

veröffentlicht wurde³³. Dieser Abschied ist bezogen auf die Abschlußvorstellung der Saison 1778 im Pariser Théâtre Italien. Während des Applauses nach der Aufführung trat der Schauspieler Thomassin in der Rolle eines Musikers vor den Vorhang und verkündete, daß er noch eine selbst verfaßte dreiaktige „grand petit-opéra“ zu Gehör bringen wolle. Diese Oper, in der Thomassin alle Rollen selbst verkörperte, dauerte samt Ouvertüre gerade zwölf Minuten – also eine Opéra minutes 150 Jahre vor Darius Milhaud!³⁴ Die wortreichen Ausführungen des französischen Originals in den *Annales dramatiques*, welche die eigentliche Parodie einrahmen, faßte Reinhold im Abdruck des Archivs folgendermaßen zusammen:

„Sie [die Oper] wurde einst wirklich, bey Gelegenheit des Schlusses der Bühne, in Paris aufgeführt, und dauerte nicht länger als 10 [sic] Minuten. Ein Componist erschien, von dem komischen Schauspieler Thomassin dargestellt, und versicherte, er habe, um sein Talent für die komische Oper auszubilden, mit einer großen Oper den Anfang gemacht. Das Sūjet des Stücks sey völlig neu, Ein junger amerikanischer Prinz ist verliebt in eine junge Prinzessin, kommt um und wird am Ende des Stücks wieder auferweckt.“

Vorlage für Webers Text war nicht die französische Ausgabe von 1808, sondern die Veröffentlichung des Archivs von 1809, wie an einigen Eingriffen Reinholds in den Text eindeutig zu erkennen ist. Neben kleineren, möglicherweise versehentlichen Abweichungen³⁵ vereinfachte Reinhold das Original da, wo er meinte, daß seine Leser Schwierigkeiten mit dem Verständnis des französischen Textes bekommen könnten: Die Szenenanweisungen zu Beginn und

³³ Vgl. *Annales dramatiques ou Dictionnaire général des Théâtres*, Bd. 1, Paris 1808, S.105-109 (die eigentliche Parodie darin auf S.107f.). Diesen Hinweis danke ich meinem Kollegen Joachim Veit.

³⁴ Gemeint sind dessen Opern auf antike Sujets nach Texten von Henri Hoppenot *L'enlèvement d'Europe* (UA 1927), *La délivrance de Thésée* (UA 1928) und *L'abandon d'Ariane* (UA 1928).

³⁵ Beim ersten Auftreten des Prinzen ist sein Dialogtext in der französischen Ausgabe 1808 mit „Le Prince“, bei Reinhold fälschlich mit „I Prince“ überschrieben (Weber korrigierte zu „Le“). In der Ausgabe 1809 richtet sich die jeden Akt beschließende Aufforderung zu singen und zu tanzen an das Volk (peuple; so auch bei Weber), im Original aber an die Völker (peuples). Dazu kommen bei Reinhold (und ebenso bei Weber) zahlreiche Abweichungen bezüglich der Interpunktion sowie vergessene Akzente (bei „allégresse“, „Où“, „célébrez“ sowie „célébrons“).

Ende des II. Aktes wurden kurzerhand übersetzt³⁶ und ein Passus zu Beginn des III. Aktes, der nochmals auf die Rahmenhandlung (die Darbietung durch den Schauspieler Thomassin) Bezug nimmt³⁷, gestrichen bzw. ersetzt.

Interessant ist Webers Umgang mit dem vorgefundenen Text: Die Parodie selbst übernahm er weitgehend unverändert, der lediglich anekdotische Vorspann hatte für ihn allerdings keinerlei Wert. Er ersetzte ihn durch eine eigene Einleitung, welche die französische Oper noch deutlicher charakterisiert und damit den opernästhetischen Diskurs, der sich hinter den drei Parodien verbirgt, zuspitzt:

„die große Französische Oper erscheint.

Eine wohlgeborene Pariserin, geht auf dem Sokkus einher, und bewegt sich sehr höflich in dem sie etwas unbequem beengenden griechischen Gewande.

Das *Corps d: Ballet* umgibt sie beständig, verschiedene Götter lauern im Hintergrunde. die Handlung spielt zwischen 12 Uhr und Mittag.“

Sehr viel spezifischer als in der Vorlage nimmt Weber hier, freilich parodistisch überzeichnet, auf den „Masterplan“ einer französischen Oper Bezug: das antikisierende Sujet (1809 nur durch die Pallas Athene angedeutet, jetzt durch griechisches Gewand und Kothurne sowie weitere lauende Götter verdeutlicht), die Einheit von Zeit und Ort in der Tragödie (gänzlich neu eingeführt), die „gezirkelte“ Bewegungs-Choreographie und immer maßvolle Emphase („wohlgeboren“, „sehr höflich“) sowie die besondere Bedeutung von Chor und Ballett (letzteres 1809 lediglich mit der dreimaligen Aufforderung an den Chor: „dansez“, jeweils zum Akt-Finale, thematisiert³⁸). Weber übernahm also eine fremde Vorlage, stellte sie in einen neuen Kontext, gestaltete

³⁶ Das französische Original lautet an diesen Stellen: „Bruit de guerre qui effraie la princesse; elle va s'évanouir dans la coulisse. Le prince revient, poursuivi par les ennemis, il combat et est tué: La princesse arrive.“ sowie: „Une marche finit le second acte.“ Übersetzt sind zudem die Aktangaben.

³⁷ Der Beginn des III. Aktes lautet:

„Il commence par un compliment, que le musicien adresse à l'orchestre. Faisant un bouclier avec son chapeau, et prenant une canne pour lui servir de lance, il monte sur un fauteuil, et chante:

Pallas te rend le jour.

Vite, il descend et revient auprès du fauteuil, où devait être la princesse.“

³⁸ In der französischen Ausgabe von 1808 war in der Einleitung von einem „ballet pantomime“ als Krönung der Vorstellung die Rede, diese Passage ist bei Reinhold allerdings entfallen.

sie nach seinen Bedürfnissen um und schuf, von ihr angeregt, einen Text, den man sicherlich zu den ästhetischen Schlüsselpassagen seiner Schriften zählen kann. Das abschließende Urteil lautet also wohl nicht vorsätzliches Plagiat, sondern schöpferische Anverwandlung – und gerade dieses Spiel mit literarischen Vorlagen (u. a. Kapuziner-Predigt aus *Wallensteins Lager* sowie Ode *An die Freude* von Schiller, Goethes *Wahlverwandtschaften* u. a. m.) macht den großen Reiz der Fragmente des *Künstlerlebens* aus und verdeutlicht einmal mehr den Bildungshorizont ihres Schöpfers.

