

## „Ich will es nicht, wie weiland Carl Maria, machen“

Conradin Kreutzer, Weber, Meyerbeer und Friedrich Kind

Vier Skizzen von Till Gerrit Waidelich, Wien

Conradin Kreutzer (1780–1849) teilt mit einer Reihe anderer deutscher Opernkomponisten zwischen Beethoven und Wagner das Schicksal, als eine Art Nachahmer Carl Maria von Webers zu gelten, dessen Œuvre keinen Einfluss auf den fernerer Gang der Geschichte der Oper habe. Wollte man schon Louis Spohr und Heinrich Marschner kaum zubilligen, als Glieder einer Entwicklungslinie zu fungieren, die letztlich zum Musikdrama Wagnerischer Prägung hinführte, so galt und gilt erst recht Kreutzer als ein Komponist, der weder von Richard Wagner noch von Albert Lortzing wahrgenommen wurde. Und dies, obgleich das *Nachtlager in Granada* in der überarbeiteten Fassung mit Rezitativen, die am 9. März 1837 im Kärntnertortheater in Wien erstaufgeführt wurde, sich über einen Zeitraum von hundert Jahren großer Popularität erfreute. Von dieser Oper sind allein schon rund hundert Erstaufführungen in halb Europa sowie Russland und Nordamerika nachzuweisen<sup>1</sup>, von zahlreichen späteren Neueinstudierungen ganz zu schweigen.

Dass Kreutzer jedoch schon im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts zwei Dutzend Werke in allen damals denkbaren Genres des Musiktheaters verfasst hatte und ohne das vermeintliche Vorbild Spohrs oder Webers vor Augen nicht nur verschiedenste Singspiele, sondern auch „große heroische“ und „große romantische“ Opern konzipierte, wurde in der Musikgeschichtsschreibung meist geflissentlich übergangen. Die Wahrnehmung ist reduziert auf einzelne Nummern der genannten Oper und der Bühnenmusik zu Ferdi-

<sup>1</sup> Eine wohl vollständige Auflistung dieser Erstaufführungen erarbeitete Robert Paschinger, Wien, der mit unermüdlicher Akribie zahlreiche Fakten zu Leben und Werk Kreutzers zusammentrug und sie dem Verfasser dankenswerterweise stets großzügig zur Verfügung stellte. Des Weiteren sei auch Max Ruh, Schaffhausen, und Wolfgang Martin, Villingen-Schwenningen, für Hinweise auf Quellen und Kopien sehr herzlich gedankt. Genauso gilt dies schließlich für die zahlreichen (in den Anmerkungen stets verzeichneten) Institutionen, die Einsichtnahme in die Quellen gewährten, sowie Frank Ziegler für seine umsichtige Redaktion des Textes. In einem Praktikum zum Arbeitsgebiet Briefedition (Universität Wien, WS 2006/07), in dem die Quellen zu Kreutzers Briefwechsel primärer Gegenstand waren, haben sich eine Reihe von Studierenden sehr produktiv mit Teilbereichen dieses Themas auseinandergesetzt, darunter insbesondere Katharina Bleier und Carmen Ofner (zu Martin Blessing) sowie Bernhard Radschiner (zu Giacomo Meyerbeer), ihnen sei für verschiedene Hinweise gedankt. Dem Senior-Studenten Wolfgang Schubert (†), der das Thema „Kind und Kreutzer“ bearbeitete, möchte ich ein ehrendes Andenken widmen.

nand Raimunds *Verschwender* (beide ursprünglich 1834 im Wiener Theater in der Josephstadt uraufgeführt).

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der Kreutzer an die 50 Bühnenwerke schrieb und zur Aufführung brachte, blieb er sich zwar stilistisch treu und experimentierte bewusst nicht als „Neutöner“, was er für den Bereich des Liedes und der Chormusik sowie der Klavier- und Kammermusik gegen Ende seines Lebens dezidiert, für die Oper lediglich andeutungsweise formulierte<sup>2</sup>. Mit den verschiedenen Operngattungen aber, die im deutschsprachigen Raum aufgeführt wurden, also auch dem Repertoire Frankreichs und Italiens, das er in den 40 Jahren seiner Kapellmeisterlaufbahn ständig einzustudieren hatte, setzte er sich intensiv und letztlich auch produktiv auseinander. Dass er es also auch als Komponist nicht einfach nur „wie weiland Carl Maria“ machen wollte – also einem Vorbild nachstreben –, hätte Kreutzer tatsächlich so formuliert haben können, selbst wenn er Weber als Komponisten durchaus hoch schätzte und das Originalzitat in einem anderen Zusammenhang steht<sup>3</sup>.

Im folgenden Versuch, das Thema *Kreutzer und Weber* oder vielmehr *Kreutzer, Weber, der Harmonische Verein und Kind* zu umreißen, sollen verschiedene Bereiche zur Sprache kommen:

<sup>2</sup> Dass er sich auch in seinem Bühnenschaffen primär in älteren Traditionen verankert sah, beweist Kreutzers Brief vom 13. Januar 1841 an den Verleger des Klavierauszugs zu seiner Oper *Die beiden Figaro*, G. M. Meyer in Braunschweig, in dem er schrieb: „Begierig bin ich was die *Kölner* zu meinen *Figaros* sagen werden – vielleicht gefällt es – da sie nicht sehr für ganz neu moderne Musiken sind! und meine Composition sich ziemlich an die Mozartsche annähert!“ Autograph: Historisches Archiv der Stadt Köln.

<sup>3</sup> Der originale Zusammenhang des Zitats sei wie folgt erläutert: Gegenüber dem Leipziger Verleger Heinrich Albert Probst bekundete Kreutzer, als er ihm am 5. Februar 1828 eine neue Oper zum Vertrieb anbot, er setze sein volles Vertrauen in Probst, und das Misstrauen, welches Weber gegenüber dem Verleger gehegt habe, sei seine Sache nicht (Autograph des Briefes: Library of Congress, Washington, ML 95, K84). Bei der in dem Brief erwähnten Oper handelt es sich um *Die Jungfrau*, romantische Oper in 3 Akten (uraufgeführt schließlich am 9. November 1831 in Prag, Libretto von Andreas Schumacher nach *La femme sanglante* von Mélesville, d. i. Charles Duveyrier). Dies ist auch jene Oper, die Kreutzer während seines Aufenthaltes in Paris unter dem Titel *Luna* erwähnte, es handelt sich dabei um eine überarbeitete Fassung desselben Werkes, nicht wie vom Verfasser in seinem Artikel über Kreutzer in MGG<sup>2</sup> erwogen, um eine verschollene weitere Oper.



Conradin Kreutzer, Porträt-Lithographie von Josef Kriehuber (1837)

- die unmittelbaren Berührungspunkte und persönlichen Kontakte von Kreutzer mit Weber sowie weiteren Mitgliedern des Harmonischen Vereins, speziell Meyerbeer, die bislang kaum je dargestellt wurden<sup>4</sup>,
- Kreutzers Begegnung mit Webers Musik, speziell als Dirigent von *Euryanthe* und *Freischütz*, sowie mit der Musik Meyerbeers,
- Kreutzer als Bearbeiter Weberscher Musik für das Orchestrion von Martin Blessing,
- schließlich der nur einseitig überlieferte Briefwechsel Kreutzers mit Friedrich Kind<sup>5</sup>, der zwar zu keiner Zusammenarbeit führte, jedoch letztlich im *Nachtlager* – das nie Thema des Briefwechsels war und an dessen geringfügiger Überarbeitung zum Libretto (durch Karl Freiherrn von Braun) Kind nicht den mindesten Anteil hatte – zu einem unverhofften Erfolg führte.

Es sei an dieser Stelle darauf verzichtet, Kreutzers Werdegang nochmals detailliert nachzuzeichnen, doch sei erwähnt, dass der Sohn eines Mühlenbesitzers bei Meßkirch – aus dem Gebiet zwischen Donauquelle und Rhein – schon als Schüler eine sehr gründliche Unterweisung in vielen musikalischen Belangen genoss, als Sänger, Instrumentalist (Oboe, Klarinette, Klavier) und Tonsetzer. Da ihn ein in Freiburg begonnenes Studium, das ihn in einen Brotberuf als Jurist hätte führen sollen, nicht im mindesten interessierte, wandte er sich neuerlich der Musik zu und ging 1804 auf eigene Faust nach Wien, wo er dank Ignaz Schuppanzigh rasch Anschluss und Anerkennung fand und sogar noch Haydn und Albrechtsberger kennenlernte. Nachdem er es dazu gebracht hatte, dass man im Frühjahr 1810 erstmals eines seiner Singspiele in der Hofoper aufführte, lernte er den Flugpionier und Instrumentenbauer Franz Leppich (\*1778, † um 1819) und dessen Panmelodikon kennen, ein Instrument, in dem – wie bei der Glasharmonika oder dem von Weber später herangezogenen Harmonichord – der Ton durch Reibung erzeugt wird<sup>6</sup>. Dies

<sup>4</sup> Während Johann Nepomuk Poißl, Peter von Lindpaintner und zahlreiche andere Musiker dem Harmonischen Verein immerhin nahestanden, kann dies von Kreutzer nicht behauptet werden. Er hatte auch keine persönliche Beziehung zu Danzi oder gar Vogler, obgleich er beiden begegnet ist.

<sup>5</sup> Wie bei Weber ist auch bei Kreutzer die Korrespondenz zu einem Gutteil nur einseitig überliefert (im Falle Kreutzers annähernd 500 erhaltene Briefe). Bei den wenigen bekannt gewordenen Briefen an Kreutzer handelt es sich entweder um protokollierte Antworten in Aktenbeständen oder Entwürfe der jeweiligen Korrespondenzpartner.

<sup>6</sup> Kaum bekannt war, dass Leppich und Kreutzer auch damit experimentiert haben dürften, das Panmelodikon, namentlich seine tiefen Töne, als therapeutisches Instrument einzusetzen. Diesen Hinweis verdanke ich Rita Steblin, Wien, die das Tagebuch von Johann Nepomuk Chotek (1773–1824) auswertet und darin verschiedene Einträge über das

fürte zu einem fast anderthalbjährigen Leben als reisender Instrumentalist, in dem Kreutzer sich, wie er dem Schweizer Hans Georg Nägeli voll Stolz berichtete, sowohl auf dem Panmelodikon als auch dem Klavier in „Franckreich [...] den Niederland[en] – Holland – und am Rhein herauf“ hören ließ („in *Paris* war ich 3 Monathe“)<sup>7</sup>.

Diese Konzertreise führte im Dezember 1810 in Mannheim auch zu ersten Kontakten zwischen dem Harmonischen Verein (Gottfried Weber, Weber, Meyerbeer) und Kreutzer: Am 5. Januar 1811 notierte Weber in seinem Tagebuch, dass er das „*Panmelodicon* [...] von Leppich und Kreuzer“ in Augenschein genommen habe<sup>8</sup>, wobei er sich gewiss auch von dessen Klängen einen Eindruck verschafft hatte. Weiterer Schilderungen aber enthielt er sich<sup>9</sup>. Da Aufzeichnungen von Kreutzers Hand aus diesem Jahr kaum vorhanden sind, erschöpfen sich die Nachrichten über eine direkte Begegnung rasch<sup>10</sup>.

Instrument im Frühjahr 1810 nachweisen konnte, etwa vom 17. März 1810: „Um 12 Uhr ging ich ein neues Instrument *Panmelodicon* anzusehen, welches sein Erfinder *Leppich* in seiner Wohnung zeigt und dort von dem bekannten Klavierspieler *Kreutzer* gespielt wird. Es ist eine Art von Harmonika – aber mit Meßingstäben welche sich mit dazwischenliegenden Leder und Sammt an einer ebenfalls Meßingnen Walze reiben, an welche sie durch Berührung der Tasten gedrückt werden, – Es hat aber einen schönen angenehmen Ton und den Vorzug daß man zwischen *pianissimo* und *forte* eine Menge Zwischenstufen hervorbringen kann, aber auch die Unvollkommenheit daß kein *Allegro* darauf gespielt werden und jede etwas geschwinde Paßage nur mit Anstrengungen und Aufopferung des *Piano executirt* werden kann. Hingegen giebt es nach Willkühr auch einen gewissen zitternden angenehm aber die Nerven angreifenden Ton. *Leppich* glaubt mit einem tiefen Baßton dieses Instruments – den er besonders anfertigt und der 128 Fuß hat Nervenranke heilen zu können und hat wirklich ein kontraktes Mädchen in der *Cur*.“ Transkription: Rita Steblin, Original: Prag, Státní oblastní archiv, RA Chotek, Karton 148, Tagebuch X, S. 169f.

<sup>7</sup> Kreutzer aus Stuttgart an Nägeli in Zürich, 14. Januar 1812, Autograph: Zürich, Zentralbibliothek (nachfolgend: *CH-Zz*), Handschriftenabteilung, Autogr. ZB: Kreutzer, C. an Nägeli; abgedruckt bei Max Ruh, *Die Beziehungen Conradin Kreutzers zur Schweiz*, in: *Hegau*, Jg. 38 (1981), S. 77–112.

<sup>8</sup> Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz (nachfolgend: *D-B*), Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 1; Tagebuch-Übertragungen nach dem Text der Weber-Gesamtausgabe, Transkription: Dagmar Beck.

<sup>9</sup> Gottfried Weber dagegen würdigte Kreutzer im *Badischen Magazin* und in der *Zeitung für die elegante Welt* als Panmelodikon-Spieler ohne jegliche Missgunst, wie sie bei den jüngsten und begabtesten Mitgliedern des Vereins, Weber und Meyerbeer, recht deutlich in Erscheinung treten sollte; vgl. die detaillierte Dokumentation der Schriften des Harmonischen Vereins in: *Weber-Studien*, Bd. 4/1, Mainz 1998, S. 103, 105 und 111.

<sup>10</sup> Denkbar wäre vielleicht noch, dass Weber in Stuttgart bereits am 11. November 1808 oder im Dezember d. J. eine Vorstellung von *Die zwei Worte oder Die Schreckensnacht* besucht

So unverfänglich wie die mutmaßliche Erstbegegnung zwischen dem 30-jährigen Conradin Kreutzer und dem 24-jährigen Weber sich anlässlich der Besichtigung des eher originellen als originären Instrumentes gestaltete<sup>11</sup>, so führte Kreutzers Mannheim-Aufenthalt doch – vermutlich ohne dessen Zutun oder Wissen – aufgrund der Konkurrenzsituation beider Musiker hinsichtlich der Mitwirkung des dortigen Orchesters in ihren Konzerten zu Verärgerung seitens Webers, welche dieser in einer publizistischen Äußerung nicht verhehlte. Nachdem er bereits nach Darmstadt abgereist war, fragte Carl Maria am 8. Januar 1811 bei Gottfried Weber in Mannheim nach, wie „denn Kreuzers *Concert* abgelaufen“ sei: „hat das *Orchester* darinn gespielt? schreibe mir dieß doch sogleich wegen weiterer Maasregeln.“<sup>12</sup> Den säumigen Empfänger der Nachricht musste er am 15. Januar nochmals mahnen, doch unbedingt zu antworten. Zwar habe er eine Notiz erhalten, aber keine Antwort auf alle seine Fragen; er wisse vor allem nicht, „ob das *Orchester* dem Kreuzer *accompagnirt* hat oder nicht“. Im weiteren Verlauf des Briefs insistiert er nochmals (wobei der Name des Konkurrenten nur mehr als Kreuzzeichen aufscheint): „schreibe mir nur gleich wegen Xers *Concert* daß ich losbrechen kann, über das verruchte *Orchester*.“

Detailliert geht er auf die Angelegenheit in einem Brief an Johann Baptist Gänsbacher vom 13. Januar 1811 ein, wo auch der Konflikt mit dem Mannheimer Kapellmeister Peter Ritter zur Sprache kommt:

„d: 23<sup>r</sup> [Dezember] gieng ich zurück nach Mannheim, und wurde da so *bombardirt* noch ein *Concert* zu geben, daß ich [mich] endlich dazu entschloß, ich bat die Musiker und [vielmehr: um] ihre Mitwirkung, alle versprochen es, und ich kündigte nun mein *Concert* an, hatte eine herrliche *Subscription* und allen Anschein zu einer guten Einnahme war vorhanden, als auf einmal das *Orchester* sich anderst besann /: auf Kabalen des H: Ritters ./ und mir schriftlich erklärte, so lange Ihre *Concerte* dauerten, hätten sie ein Gesez welches Ihnen verböte einen Fremden Künstler zu unterstützen. ich nicht faul, ließ daß in die Zeitung sezen

haben könnte, eine „Operette“ Kreutzers, die offenbar in seiner Abwesenheit dort uraufgeführt wurde, einstudiert und geleitet wohl von Franz Danzi.

<sup>11</sup> Leppich hatte mit seinem technischen Sachverstand eine frühere Erfindung von Johann Christian Dietz und Peter Rieffelsen perfektioniert, vgl. dazu die ausführlichen Erläuterungen in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (nachfolgend: AmZ) bzw. in verschiedenen anderen zeitgenössischen Berichten; eine Dokumentation dazu findet sich in den *Weber-Studien*, Bd. 4/1, S. 299f.

<sup>12</sup> Alle Zitate aus Briefen Carl Maria von Webers nach dem Text der Weber-Gesamtausgabe.

auf eine freie Art, daß die Herrn ihr Wort zurück genommen h[ätten], welches viel Aufsehen, machte, aber was half es mich [sic], ich war um [eine] schöne Einnahme geprellt.

ein paar Tage darauf kommen die H: Kreuzer und Leppich mit Ihrem *Panmelodion* und siehe da, die geben Concert, daß ich dazu nicht still schweigen werde, kannst du denken<sup>13</sup>, und da giebts es vielleicht eine kleine Fehde.“

Während Kreuzer in diese missliche Angelegenheit vermutlich unschuldig „hineinschlitterte“, wurde ihm eine freimütige Äußerung über den Vereinsbruder Gänsbacher dann aber übel ausgelegt. Inzwischen wurde nämlich Gänsbacher durch Meyerbeer eine weitere Nachricht (vom 10. Januar 1811) zuteil, die aus Meyerbeers Blickwinkel ein ungünstiges Licht auf Kreuzer werfen sollte, der sich soeben Abbé Vogler (dem „Vater“ des Vereins) in Darmstadt vorgestellt und auch dort ein Konzert gegeben hatte:<sup>14</sup>

„Er hat Papa besucht und da ich dort hörte daß er aus Wien wäre, so habe ich ihn gleich gepackt, auf die Seite gerissen, un[d] ihm mit Donnertönen zugerufen, in's Teufels Namen kennen Sie den[n] auch den Gänsbacher? Ei freilich recht gut war die Antwort, worauf wir denn ein Langes und Breites von Dir schwatzten. Er fand alles was Du gemacht hattest, recht hübsch und recht scharmant, nur zu Deiner neuen Oper von der ich ihm erzählte, hatte er nicht viel Vertraun. Das recht hübsch und recht scharmant hatte mich schon verdrossen; sein Unglauben an Deiner Oper aber brachte mich vollends in Harnisch. Ich bewieß ihm also mit der zartesten Schonung daß er ein Esel sei, und daß ein Kerl [...] wie Du [...] genugsam [...] dokumentiert hätte

<sup>13</sup> Webers Stellungnahme, die weit diplomatischer als der Brief an Gänsbacher formuliert ist, erschien in der Leipziger AmZ, Jg. 13, Nr. 15 (10. April 1811), Sp. 262f. Auch hier beschrieb er allerdings die „Verwunderung, als ich von vielen Musikfreunden aufgefordert wurde, noch ein Concert zu veranstalten, und von sämtlichen Herren erst eine wirkliche *Zusage*, später aber eine *schriftliche Erklärung* erhielt, in welcher gesagt wurde, dass sie, vermöge eines bey ihnen bestehenden Gesetzes, *keinem* Fremden während der Dauer ihrer Winter-Concerte accompagniren könnten. Dieser, obwol etwas sonderbare Grund, befriedigte mich dennoch, und nachdem ich das Publicum davon benachrichtigt hatte, war die Sache für mich vergessen. Als aber wenige Tage darauf die Herren Kreuzer und Leppich ankamen und das Orchester ihnen sämtlich, trotz der mir gegebenen *schriftlichen Erklärung*, mitspielte, ja diess bey noch mehrern folgenden that: so konnte ich meine gerechte Verwunderung nicht bergen.“

<sup>14</sup> Giacomo Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 1, hg. von Heinz Becker, Berlin 1960, S. 89.

[...], daß das Publikum einer dramatischen Kunstschöpfung [...] mit achtungsvollem Vertraun entgegensehe. Das leuchtete ihm denn auch ein, und er ward nachher ganz zerknirscht. Leppich erzählte mir auch das Kreuzer 3 Opern komponiert hätte; »Konradin von Schwaben«, »Der Taucher«, und »Jery und Bätely«. Die letztere soll in Wien mit erstaunlichem Enthusiasmus aufgenommen worden sein.“

Zweifel am Talent eines Bruders des Harmonischen Vereins, und wären sie auch berechtigt gewesen, konnten nicht geduldet werden. Meyerbeer gab Gänsbacher noch zu verstehen, dass er mithin um so mehr an dessen Urteil über Kreuzer interessiert sei und sich zudem in Wien über Kreuzers dortigen Stellenwert erkundigen wolle. Wegen seiner Reise nach Mannheim habe er selbst, so merkt Meyerbeer süffisant an, Kreuzer bei dessen Darmstädter Konzert „nicht bewundern können“.

Eine Stellungnahme zur Eignung Gänsbachers als dramatischer Komponist ausgerechnet gegenüber Meyerbeer abzugeben, erscheint aus heutigem Blickwinkel kühn, aber der junge Meyerbeer war damals noch nicht als Musiktheater-Experte erkennbar, da er im Hinblick auf das dramatische Fach noch über wenig persönliche Erfahrungen verfügte. Dass er diese dann 1813 ausgerechnet unter den Augen Kreuzers sammeln sollte, war noch nicht absehbar.

Das Jahr 1810 hatte hingegen sowohl Kreuzer als auch Weber beachtliche Anerkennung als Opernkomponist verschafft. Beide hatten sich schon seit Jahren ambitionierten Projekten gewidmet. Und ihre sehr verschiedenartigen Werke für das Musiktheater waren teilweise sogar zur Aufführung gelangt – wenn auch in vergleichsweise noch kleinem Rahmen. Dass der sechs Jahre jüngere Weber bereits auf weit vielfältigere Erfahrungen mit sehr unterschiedlichen Stellungen als Komponist und Kapellmeister an Theatern zurückblicken konnte, ist bekannt: Nach dem mehrfach inszenierten *Waldmädchen* (vier Einstudierungen zwischen 1800 und 1806) waren ja auch *Peter Schmoll* (1803) und die *Silvana* (1810) aufgeführt worden, selbst zum Breslauer *Rübezahl* sind weit mehr als Pläne überliefert.

Kreuzer durchlief eine ganz andere Entwicklung: Er dürfte als Klosterschüler in Oberschwaben (bei Ernest Weinrauch im Stift Zwiefalten und zu Schussenried) bereits in den damals dort aufgeführten geistlichen Singspielen mitgewirkt haben<sup>15</sup>. Während seines Studiums hatte er aber auch

<sup>15</sup> Vgl. Christian Friedrich Johann Girschner, *Biographische Notizen. II. Conradin Kreuzer*, in: *Berliner Musikalische Zeitung*, Jg. 1 (1833), Nr. 23–26, S. 91–104, zu Weinrauch S. 91f.



eigene Singspiele komponiert, die gleichfalls aufgeführt wurden: *Der Militz oder die lächerliche Werbung* (Freiburg im Br. 1802<sup>16</sup>) sowie Kotzebues *Eremit auf Formentera* (verschollen). In den ersten Wiener Jahren (1804–1810) entstanden mindestens fünf (vielleicht sieben) weitere dramatische Werke, nämlich eine *Panthea* (verschollen), das Scherzspiel *Der Apollo-Saal*, ein *Aesop* (erhalten ist eine spätere Fassung) und *Die zwei Worte* (nach Vorlagen aus dem Französischen), sodann der erste *Conradin von Schwaben* und nach Schiller (sowie Samuel Gottlieb Bürde) *Der Taucher*. Die letzten drei Werke wurden 1808, 1812 bzw. 1813 in Stuttgart uraufgeführt, nachdem Einstudierungen in Wien – kriegsbedingt – nicht gelangen. Anfang 1808 war Kreutzer seine eigene Kühnheit, in diesem Fach hervorzutreten, noch bewusst. Er habe gerade, so schrieb er an Nägeli:<sup>17</sup>

„für das Nationaltheater eine heroische Oper geschrieben, die soeben einstudirt [...] wird. Mir pocht jetzt schon das Herz, denn dies ist wirklich in Wien ein gewagtes Werk. Seit ich hier bin, haben [sic] schon mehr wie 10 Compositeur gescheitert, selbst Beethoven hat mit seiner Oper nicht reussirt [...]. Es ist hier wirklich das gebildetste musikalische Publikum [...]. Bei den meisten Opern der neueren Compositeurs brummt man laut oder die Theater sind ganz leer. – Du mein Gott, wie wird es dann mir ergehen? – [...] Sobald meine Oper ein bischen glücklich ausgefallen ist, werde ich mehrere Compositionen von mir auch hier herausgeben [...].“

Schließlich war 1810 nach Goethes Libretto auch *Jery und Bätely* entstanden und im Wiener Kärntnertortheater uraufgeführt worden. So geschickt es zu sein schien, die herrschende Schweiz-Euphorie in Wien zu bedienen, so handelte sich Kreutzer damit die dauerhafte Gegnerschaft Joseph Weigls (1766–1846) ein, der Konkurrenzprodukte zu seiner erfolgreichen *Schweizer Familie* (1809) nicht dulden wollte<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Umarbeitung Wien 1826; in einem Brief an Adolf Bäuerle vom 29. Juni 1826 (*D-B*, Mus. ep. Konradin Kreutzer 10) erläutert Kreutzer recht detailliert, dass das im Theater in der Josephstadt gegebene Singspiel zwar sechs neue Nummern und eine neue Orchestrierung aufweise, aber dennoch eine neue Bearbeitung des Singspiels von 1802 darstelle.

<sup>17</sup> Ruh (wie Anm. 7), S. 104.

<sup>18</sup> Vgl. Till Gerrit Waidelich, *Das Bild der Schweiz in der österreichischen Musik des 19. Jahrhunderts*. [...] (*Hundertneunzigstes Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 2006*), Winterthur 2005.

Die Vorzeichen, unter denen Kreuzers Kontakte zu Weber und dem Harmonischen Verein entstanden, waren also wahrlich nicht geeignet, künftig ein unverkrampftes Verhältnis herbeizuführen. Gegenüber Gottfried Weber konnte Carl Maria von Weber aus Würzburg am 27. Februar 1811 mit Genugtuung vermelden, dass er dort mit mehr Erfolg aufgetreten sei als der Konkurrent:<sup>19</sup>

„ich habe Gestern Abend in ein paar Gesellschaften schon das Andenken des H: Kreuzers rein vertilgt, indem die Leute wirklich versicherten ich spiele etwas besser als Er.“

Während Weber sich also dem Glauben hingab, die Wertschätzung des Konkurrenten dank seines eigenen Auftretens nachhaltig unterbunden zu haben, war in der Schweiz das „Andenken“ Kreuzers alles andere als „vertilgt“: Namentlich Nägeli hielt diesem die Treue, was dank seiner „Anrede“ zur Eröffnung der Sitzung der Schweizerischen Musikgesellschaft vom 21. August 1811 im Rahmen des Schweizer Musikfestes in Schaffhausen (21.–23. August) wohl auch Weber und Meyerbeer zu Ohren gekommen sein dürfte<sup>20</sup>. Über die Teilnahme der beiden letzteren an der Feier hat sich Carl Maria gegenüber Gottfried Weber recht ausführlich geäußert<sup>21</sup>. Er wurde nun auch zum Ehrenmitglied der Schweizerischen Musikgesellschaft ernannt<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> In der Familien-Chronik von Friedrich Ludwig (und seinem Sohn Fritz) von Hartmann sind Termine verzeichnet, an denen Kreuzer in Würzburg zu Besuch war und dort auftrat bzw. auf dem Klavier der Familie spielte, nämlich am 26. November sowie 1. und 4. Dezember 1810. Am 27. Februar und 1. März 1811 war dann Weber bei Hartmanns zu Gast; vgl. Walburga Litschauer (Hg.), *Neue Dokumente zum Schubert-Kreis. Aus Briefen und Tagebüchern seiner Freunde*, Bd. 2: *Dokumente zum Leben der Anna von Revertera*, Wien 1993, S. 23. Die *Neue Fränkisch-Würzburgische Chronik* berichtet von den im November 1810 angekommenen Gästen Leppich und Kreuzer sehr detailliert, würdigt ihre Auftritte vom 1., 6. und 7. Dezember sowie ihre speziellen Erfindungen und Leistungen ausführlich; vgl. Jg. 5, Nr. 48 (1. Dezember 1810), Sp. 748f. sowie Jg. 6, Nr. 1 (5. Januar 1811), Sp. 3–7, Nr. 2 (12. Januar 1811), Sp. 17–21 und 25f., Nr. 3 (19. Januar 1811), Sp. 37–40.

<sup>20</sup> Ein Abdruck von Nägelis Rede erschien in der Leipziger AmZ, Jg. 13 (1811), Nr. 39 (25. September), Sp. 656–664, Nr. 40 (2. Oktober), Sp. 665–673, Nr. 41 (9. Oktober), Sp. 685–692; zu Kreuzer darin Sp. 671.

<sup>21</sup> Vgl. den Brief an Gottfried Weber vom 30. August 1811.

<sup>22</sup> Max Ruh (wie Anm. 7) vermutete 1981 noch, dass Kreuzer, Weber und Meyerbeer sich in Schaffhausen begegnet sein könnten. Nach freundlicher Mitteilung von Ruh 2011 ist die Anwesenheit des Erstgenannten aber auszuschließen: Kreuzer führte seine Konzertreise ja nach Frankreich und in die Niederlande, er konnte zu diesem Zeitpunkt keinen Abstecher nach Schaffhausen machen. In der *Post- und Ordin. Schaffhauser Zeitung* 1811 ist keiner der illustren Gäste erwähnt. Zahlreiche weitere Informationen über das Musikfest bietet

Im Jahresbericht der Gesellschaft sind unter den als Ehrenmitglieder „neu angenommenen Candidaten“ allerdings weder Weber, Meyerbeer noch Kreutzer verzeichnet. Eine Aufnahme als ordentliches oder außerordentliches Ehrenmitglied erfolgte nach einem recht komplizierten Regelwerk, das sich an Funktionen, Würdigkeit und Präsenzen orientierte<sup>23</sup>.

Am 17. Mai 1812 nahm Kreutzer in München die Möglichkeit wahr, Meyerbeer am Klavier sein neues Singspiel *Feodore* (nach Kotzebue) vorzuspielen, der sich daraufhin in Tagebuchnotizen der Wortwahl Kreutzers bei der Beurteilung Gänsbachers bediente und gleichfalls relativierend von „recht hübsche[n] Sachen“ sprach, die er da hören durfte, nur sei „alles zu gross für so ein kleines Sujet genommen.“<sup>24</sup> Bereits im Januar des Folgejahres hatte

folgender Artikel von Ruh: *Das musikalische Leben in Schaffhausen zu Beginn des 19. Jahrhunderts (Samuel Gottlob Auberlen als Leiter des Musik-Collegiums)*, in: *Schaffhauser Beiträge zur Geschichte*, H. 55 (1978), S. 44–125.

<sup>23</sup> Das Protokoll über die Vorgänge im Jahr 1811 erwähnt die Annahme der „von den Herren Correspondenten angegebenen neuen Aspiranten (Beilage C.) theils als Kandidaten, theils als Ehrenmitglieder“, welche in der Beilage D verzeichnet sind, sowie die Ernennung von „Johann Gaudenz von Salis-Seewis [...] zu einem ausserordentlichen Ehrenmitglied“ (*Protokoll* 1811, S. 3 f). Die „Beilage C“ führt „neu angenommene Candidaten“ auf, getrennt nach anwesend und abwesend. Hier sind weder Kreutzer noch Weber aufgeführt, wobei an Webers Teilnahme ja nicht zu zweifeln ist. Die „Beilage D“ dagegen listet die Herren „Keller, Jahn, Joh. Conrad Kreuzer und Baron Carl Maria von Weber“ als ordentliche Ehrenmitglieder auf, Salis-Seewis hingegen als außerordentliches Ehrenmitglied. Dabei wird nun dezidiert auf den Passus „B. Ordentliche Ehrenmitglieder“ des Protokolls von 1810 verwiesen, der folgendermaßen untergliedert ist: „a) die zwar keine Schweizerbürger sind, sich aber in der Schweiz wenigstens zehen Jahre aufgehalten haben; b) als Mitglieder sich Verdienste gemacht haben, c) oder als Angestellte bey Kantons-Musikgesellschaften von denselben besonders empfohlen werden“ (*Protokoll* 1810, S. 36).

Das *Protokoll der Schweizerischen Musik-Gesellschaft 1818* enthält dagegen betreffend Kreutzer erst einen Nachweis für 1818, doch scheint er hier – nachdem er ja 1816/17 lange in der Schweiz präsent war – lediglich vom „ordentlichen Ehren-Mitglied“ zum „außerordentlichen“ mutiert zu sein (vgl. ebenda S. 66ff.). Für Spohr ist ein solcher Wechsel dezidiert angegeben (S. 3ff). Die Angabe für Weber ist dagegen etwas irreführend, firmiert er doch nach wie vor unter den „ordentl. Ehren-Mitglieder[n]“ folgendermaßen „1811 Weber, Carl Maria, Baron (von), Componist, von Wien“. Für die Zitate aus den Protokollen danke ich Frau Angelika Salge von der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich, die das Archiv der AMG verwaltet, herzlich. Ferner sei auch Frau Dr. Alexa Renggli von der Handschriftenabteilung dieser Bibliothek für ihre Hilfe sehr gedankt.

<sup>24</sup> Meyerbeer (wie Anm. 14), Bd. 1, S. 174. Auch erheblich später spricht Meyerbeer dann, wenn er Kreutzers Musik erwähnt, meist nach wie vor von „recht hübschen“ Nummern usw. Erst am 11. August 1850 hörte er „Im Opernhause“ zu Berlin, wie er im Tagebuch vermerkt, „Das Nachtlager von Granada [...]: sehr melodische, thematische, hübsch instrumentierte Musik, aber keine Spur von Drama noch Charakteristik.“; vgl. Meyerbeer

Kreutzer, als inzwischen wohlbestallter Kapellmeister am Württembergischen Hof in Stuttgart, dann seinerseits Gelegenheit, Meyerbeer in die Schranken zu weisen, indem er bei der Einstudierung von dessen Opernerstling *Alimelek, oder Wirth und Gast* offenkundig wenig kooperativ agierte. Meyerbeer berichtete, der Konzertmeister Wilhelm Sutor (er schrieb versehentlich Satos) habe ihm

„auf seine Ehre versichert daß wenn er es dirigirt hätte schon vor 2 Tagen alles hätte gut gehen sollen, und daß Kreutzer's Unfähigkeit und [...] Malice das Ding so trainirten. [...] So viel ist sicher daß Kreutzer eine kleine Bestie ist, denn Schwarz<sup>25</sup> hat mir erzählt, daß er das Finale bis fast zum Schlußchor streichen wollte, und es erst bei den Wort *.l.* soll ihn dein Zorn verderben *.l.* anfangen sollte. Nur durch Schwarzen's Bemühen, und Wächters<sup>26</sup> Verboth ist dieses verhindert.“<sup>27</sup>

Während der nächsten fünf Jahre wandelten die Vereinsbrüder und Kreutzer auf recht verschiedenen Pfaden. Auch dass Kreutzer in Stuttgart zunächst just bei jenem König zu reüssieren schien, der Weber auf so unerfreuliche Weise den Laufpass gegeben hatte, mag dazu beigetragen haben, dass beide einander während Kreutzers Stuttgarter Jahren 1812–1816 (Weber befand sich bekanntlich in Prag) eher mieden. Kontakte, die lediglich in Webers Tagebuch verzeichnet sind, gab es offenbar nur auf dem Wege der Korrespondenz<sup>28</sup>. Unmittelbar persönliche Begegnungen scheint es erst im März 1818 wieder gegeben zu haben, nachdem Kreutzer sich nach Berlin begeben

(wie Anm. 14), Bd. 5, hg. von Sabine Henze-Döhring, Berlin 1999, S. 252. Es sei erlaubt, darauf zu verweisen, dass Meyerbeers Ästhetik und seine Bewertungsmaßstäbe grundsätzlich von jenen Kreutzers abwichen und für diesen nicht gültig sind.

<sup>25</sup> Carl Schwarz (1768–1838), Schauspieler u. a. in Breslau (1802–1809), Stuttgart (1809–1813), Wien (ab 1813).

<sup>26</sup> Karl Eberhard Freiherr von Wächter (1758–1829), Intendant des Stuttgarter Theaters.

<sup>27</sup> Meyerbeer (wie Anm. 14), Bd. 1, S. 214; Brief an Johann Gottfried Wohlbrück vom 6. Januar 1813.

<sup>28</sup> Webers Tagebuch enthält am 31. Dezember 1813 den Hinweis auf den Empfang eines Briefes von Kreutzer und am 5. Januar den dazugehörigen Antwortvermerk. Thema des Briefwechsels war wohl Kreutzers Singspiel *Die Insulanerinnen* (nach Metastasio's *Lisola disabitata*), dessen Libretto Weber am 31. März 1814 erhielt. Erst vier Jahre später, also nach Kreutzers Weggang aus Stuttgart, sind in Webers Tagebuch zwei weitere Posteingänge (16. und 25. Februar 1818) und Antworten (25. und 26. Februar) bezeugt, dies bereits im Vorfeld von Kreutzers Besuch in Dresden.

hatte, wo er auf eine Einstudierung seines *Orestes* hoffte<sup>29</sup>. Auf der Reise von Berlin nach Prag besuchte Kreutzer Dresden, wo er Weber begegnete und konzertierte. Weber notierte am 6. März 1818 mehrere Treffen mit Kreutzer in seinem Tagebuch, zunächst seine „Visite bey Kreuzer“ und nach der Generalprobe seiner *Missa* Kreutzers Gegenbesuch zum Mittagessen bei den Webers (zusammen mit dem Sänger Luigi Bassi<sup>30</sup>), dem sich ein gemeinsamer Spaziergang anschloss. Am Folgetag war er dann sowohl in Kreutzers Probe als auch in dessen abendlicher konzertanter Darbietung im Hoftheater, die er als „sehr mittelmäßig“ beurteilte. Noch Jahre später – Kreutzer war bereits als Hofkapellmeister in Donaueschingen tätig – gab dieser sich der Illusion hin, dass sein *Orestes* in Berlin doch noch einstudiert werde; am 2. Januar 1822 schrieb er an den Berliner Musikdirektor Georg Abraham Schneider:<sup>31</sup>

„In dem vorletzten Briefe des Hrn: Grafen [Brühl] vom Aprill 1821 versprach Er mir nach den Opern *Olympia*, *Freyschütz* – und einer Oper von Ihrer *Composition*, die auf den Geburtstag Sr. *Mayestaet* gegeben werde, die Aufführung des *Orestes* zu besorgen<sup>32</sup>.“

Waren kurz zuvor sowohl Weber als auch Kreutzer noch als Kandidaten für die Stelle eines Hofkapellmeisters zu Kassel im Gespräch gewesen, so trat – nachdem sich die Verhandlungen mit beiden zerschlugen – bekanntlich Louis Spohr diese Stelle an<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> Wilhelm Beer meldete seinem Bruder Meyerbeer am 3. Februar 1818, „Späterhin“ werde „eine Oper ‚Elektra‘ von dem Stuttgarter Kreutzer“ gegeben, für die er sich wenig Erfolg verspreche; vgl. Meyerbeer (wie Anm. 14), Bd. 1, S. 350. Gemeint ist Kreutzers Oper *Orestes*, die der Komponist auch selbst als *Electra* titulierte; vgl. w. u., S. 88. Kreutzer stellte sich im Oktober 1819 zu Berlin im Hause Beer bei der Mutter Amalia vor, trotz seiner früheren Differenzen mit deren Sohn Meyer; vgl. ebd., S. 390.

<sup>30</sup> Zu Bassi, dem ersten Interpreten der Titelfigur des Mozartschen *Don Giovanni*, in Dresden vgl. Till Gerrit Waidelich, *Don Juan von Mozart, (für mich componirt.) Luigi Bassi – eine Legende zu Lebzeiten, sein Nekrolog und zeitgenössische Don Giovanni-Interpretationen*, in: *Mozart Studien*, Bd. 10 (2001), S. 181–211.

<sup>31</sup> Autograph: Badische Landesbibliothek Karlsruhe (nachfolgend *D-KA*), L 2413.

<sup>32</sup> Statt des *Orestes* verwendete sich Brühl im Jahr darauf für Kreutzers *Libussa*; als Festoper anlässlich der Vermählung des preußischen Kronprinzen brachte er dieses Werk als erstes in Vorschlag. Webers *Euryanthe* folgte erst auf dem dritten Platz dieser Liste; vgl. den Beitrag von Eveline Bartlitz in dieser Ausgabe, S. 16, Anm. 19. Der Berliner Erstaufführung der *Libussa* (1. Dezember 1823) folgten lediglich zwei Wiederholungen.

<sup>33</sup> Vgl. Arne Langer, *Dokumente zu Webers geplanter Anstellung in Kassel 1821*, in: *Weber-Studien*, Bd. 3, Mainz 1996, S. 83.

Während Webers Wien-Aufenthalt 1822 zur Vorbereitung der *Euryanthe* und zur Begutachtung der dortigen *Freischütz*-Inszenierung könnten Begegnungen zwischen beiden Komponisten stattgefunden haben, da Kreutzer nach seinen unsteten Reiseaufenthalten (u. a. in Darmstadt) bereits seine Fühler neuerlich nach Wien ausgestreckt hatte und sich im März auch von Wien aus um eine Lösung des Kontraktes mit Donaueschingen bemühte. Weber gedenkt seiner jedoch weder im Tagebuch noch in seiner Korrespondenz. Gegenüber der Chézy erwähnte Weber am 22. Dezember 1822 lediglich Kreutzers *Libussa*, die in Wien und auch vielen anderen Städten erfolgreich gewesen war, deren Wertschätzung er in Zusammenarbeit mit der Librettistin jedoch übertreffen wolle<sup>34</sup>. Korrespondenz zwischen Kreutzer und Weber gab es erst wieder 1823, als beide in Wien mit großen Opern Erfolge zu feiern hofften<sup>35</sup>. Beide versuchten, die deutsche Oper in Wien nachhaltig zu konsolidieren. In seinem Brief vom 16. September 1823 umreißt Kreutzer gegenüber Louis Spohr in Kassel die Situation in Wien; dabei werden ausnahmsweise auch eine Reihe von Komponistenkollegen genannt:<sup>36</sup>

„Von *Carl Maria Weber* erhalten wir bis Ende dieses Monats seine *Eureanthe*, worauf ganz Wien sehr gespannt ist – und *die*, hoffe ich, der Italienischen Oper einen ordentlichen Gnadenstoss geben soll – nach der *Eureanthe* kommt wieder eine Oper von mir, von der ich mir einen guten Erfolg verspreche – wir haben dann noch ein paar neue *original* deutsche Opern – eine von Halm – eine andere von *Schubert* – auch schreibt *Beethoven* die schöne *Melusine* von *Grillparzer*<sup>37</sup> –.“

<sup>34</sup> Kreutzers Oper war am 4. Dezember 1822 am Wiener Kärntnertortheater uraufgeführt worden; Weber erlebte dort Aufführungen am 29. September und 22. Oktober 1823; zu seinen eher abschätzigen Äußerungen über das Werk vgl. Frank Ziegler, „[...] *wahr und genau aufgezeichnet*“ – *Webers Wien-Besuche 1822/23 und die Rezeption seiner Bühnenwerke in der Kaiserstadt 1821–1829 im Spiegel zeitgenössischer Erinnerungen*, in: *Weber-Studien*, Bd. 8, Mainz 2007, S. 524 (Anm. 316).

<sup>35</sup> Alle diese Briefe von 1823 sind wiederum verloren und nur in Webers Tagebuch dokumentiert: „Brief v. Kreutzer erhalten.“ (25. Januar); „geschrieben an Kreutzer, Beethoven.“ (28. Januar); „Brief von Gr. Walsch erhalten und Kreutzer“ 13. Februar), „geschrieben an Kreutzer und Beethoven.“ (18. Februar). „Libussa von Kreutzer erhalten“ (6. März); „Brief von [...] Kreutzer erhalten.“ (23. März); „geschrieben [...] an Kreutzer“ (21. April); „für Rastrelli an Weigl und Kreutzer geschrieben.“ (22. Juli).

<sup>36</sup> *D-B*, Mus. ep. Korrespondenz Louis Spohr, Bd. 1, S. 88.

<sup>37</sup> Kreutzer hat diese Melusina später selbst vertont, vgl. Till Gerrit Waidelich, *Geisterreich und entfesselte Phantasie. Conradin Kreutzers Melusina (1833) nach Grillparzers Opern-*

Meldete Carl Maria am 4. November 1823 noch an seine Frau Caroline in Dresden über die vierte Vorstellung, dass sie „recht gut gieng. Kreuzer dirigierte recht brav“, und war der persönliche Erfolg für ihn wieder sehr bedeutend („ich saß in einem Logenwinkel, aber es half nichts, ich mußte wieder nach jedem Akt heraus“), so kränkte ihn sehr, was nach seiner Abreise mit der Oper geschah. Da Kreutzers Einrichtung der *Euryanthe* in den Schriften zu Weber überhaupt sowie zu dem Werk im Speziellen vielfach diskutiert worden ist, sei hier lediglich auf die erste präzisere zusammenfassende Mitteilung dieser Kürzungen in Max Maria von Webers Biographie verwiesen, der Kreutzers Eingriffe in das Werk seines Vaters nicht nachvollziehen konnte und erst recht nicht verzieh<sup>38</sup>. Einzugehen sein wird später aber doch auf Kreutzers späte Rechtfertigung dieser Maßnahme (vgl. S. 74–76).

Es war für alle anderen Komponisten, die in jener Zeit mit deutschen Opern im Wiener Kärntnertortheater zu reüssieren hofften, alles andere als erfreulich, dass Webers *Euryanthe* – wie der Komponist selbst wusste – zu keinem solchen Zugstück wie der *Freischütz* geworden war, das die Neugier auf weitere deutsche Opern geweckt hätte. Während Schubert alle Hoffnungen begraben musste, dass seine von der Impresa der Hofoper bestellten Werke (*Fierrabras* D 796 und *Die Verschwornen* D 787) aufgeführt würden<sup>39</sup>, wurden Kreutzers *Libussa* und *Cordelia* immerhin weiter gegeben und sein neuer *Taucher* sogar uraufgeführt. Aber Kreutzers Ambitionen, hier mit einem eigenständigen Werk hervorzutreten, sind von der Kritik nicht wirklich wahrgenommen worden. Er musste sich einen Vergleich mit Weber gefallen lassen, der keineswegs schmeichelhaft gemeint war:<sup>40</sup>

„Weber’s »Euryanthe« ist in manchen Szenen allzudeutlich zum Grunde gelegt. In den instrumentirten Rezitationen aber ist Weber’s Manier besonders sichtbar. Wir glauben sogar, daß manche Musikstücke

*Libretto für Beethoven*, in: *Witz und Lebensangst. Raimund, Nestroy, Grillparzer*, hg. von Ilija Dürhammer, Pia Janke, Wien 2001, S. 181–204.

<sup>38</sup> Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 2, Leipzig 1864, S. 536–540.

<sup>39</sup> Vgl. Thomas Denny, *Schubert’s Fierrabras und Barbaja’s Opera Business*, in: *Schubert : Perspektiven*, Jg. 5 (2005), S. 19–45, und Till Gerrit Waidelich, *Joseph Hüthenbrenners Entwurf eines Aufsatzes mit der ersten biographischen Skizze Schuberts (1823) und zwei Fragmente seines ungedruckten Schubert-Nachrufs (1828)*, in: *Schubert : Perspektiven*, Jg. 1 (2001), S. 37–73.

<sup>40</sup> „Noch etwas über die Oper, »der Taucher.«“, in: *Allgemeine Theater-Zeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* (Wien), Jg. 17, Nr. 18 (10. Februar 1824), S. 70.

besser imponiren und aus der Masse hervortreten würden, wenn nicht das ganze Orchester in immerwährenden Figuren bewegt, in beständiger Anstrengung gehalten wäre. Das Thema eines Duetts, einer Arie würde weit besser hervortreten, wenn diese ewige Bewegung unterbrochen, und durch gehörige Ruhepunkte getrennt wäre. Ein immerwährendes Streben verbannt die Ruhe, welche doch bey jeder Bewegung erst die nöthige Steigerung möglich macht, ganz aus dem Werke.“

Am 12. Februar 1824 verwahrte sich Kreutzer gegen diese Darstellung im Rahmen folgender „Berichtigung und Zurechtweisung über den in Nr. 18 der allgemeinen Theaterzeitung erschienenen Aufsatz, betitelt »noch etwas über die Oper ‚der Taucher‘ von einem geschätzten Musikfreunde eingesendet«“ wie folgt:<sup>41</sup>

„Die Oper »der Taucher« ist im Jahr 1809 hier in Wien vom Unterzeichneten componirt, 1813 auf dem königl. Hoftheater in Stuttgart aufgeführt und im verflossenen Jahre mit mehreren Abänderungen und Zusätzen ausgestattet, 1813 [recte: 1823] den 26. July der Administration des k. k. Hoftheaters nächst dem Kärnthnerthor, laut Protokoll, übergeben worden. Nur die Anwesenheit der italienischen Oper, und die im Oktober mit Herrn Kapellmeister Weber angekommene Oper: »Euryanthe« verzögerten die frühere Aufführung des »Tauchers.«

Wien, den 12. Februar 1824.

Conradin Kreutzer,

Kapellmeister am k. k. Hoftheater | nächst dem Kärnthnerthor.“

Wenn dann auch Friedrich August Kanne, Redakteur der *Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung*, in Beethovens Konversationsheft vom Mai 1824 in den Chor der Tadler einstimmte, dass Kreutzer in seinem *Taucher* „Euri-anthelt“ habe<sup>42</sup>, dann war eine solche Stellungnahme zu diesem Zeitpunkt schon alles andere als originell. An dieser Stelle sei ein Anachronismus erlaubt: Einen ähnlichen Einwand musste Kreutzer nämlich noch 1837 – hier jedoch nicht im Vergleich mit Weber – bezogen auf die Uraufführung der *Höhle bei Waverley* am 6. April 1837, einstecken, bei der gerade das getadelt wurde, was seine Stellung zwischen Weber und Wagner ausmachen dürfte:<sup>43</sup>

<sup>41</sup> *Allgemeine Theater-Zeitung* [...] (Wien), Jg. 17, Nr. 22 (19. Februar 1824), S. 88.

<sup>42</sup> Vgl. Ziegler (wie Anm. 34), S. 524.

<sup>43</sup> *Der Humorist*, Jg. 1, Nr. 43 (10. April 1837), S. 172.



„Durchführung und Ausdruck der Worte und Situationen sind fast durchaus – *deutsch*. Ganz eigen ist es, daß der geschätzte Komponist hier, – wie es auch bei mehreren früheren Werken geschehen – in manchen Tonstücken mehrere äußerst anziehende Motive bald aufnimmt, bald, oft sogar *gleich*, wieder fallen läßt, durch Recitationen unterbricht, u. s. w. – Solche Tonstücke bekommen dadurch ein mosaikähnliches Ansehen, und ihren Elementen nach könnte die Wirkung derselben viel größer sein, gefiele sich der Meister auch immer, in einem mehr vollendeten architektonischen Bau.“

Kreutzer hat aber die Auseinandersetzung mit Webers Musik in den folgenden Jahren keineswegs gescheut: Am Dirigentenpult stand er als Kapellmeister des Wiener Kärntnertheaters vermutlich nicht nur bei der Neueinstudierung des nun der Originalgestalt weitgehend angenäherten *Freischütz* an diesem Haus im Januar 1829, vielmehr dürfte dies im folgenden Monat auch beim *Oberon* der Fall gewesen sein. Hier trat als Rezia Marianne Hardmeyer auf, die Tochter seines Zürcher Freundes (Kreutzer hatte die Hardmeyer für seine *Libussa* eigens nach Wien geholt).

Zusammenfassend darf also bemerkt werden: Während die Begegnungen zwischen Weber und Marschner sich sehr unglücklich entwickelten und auch die zum Wiener Franz Schubert problematisch oder unergiebig verliefen (und kaum angemessen dokumentiert sind)<sup>44</sup>, sind jene zu Kreutzer allem Anschein nach alles in allem kollegial-korrekt verlaufen und haben nach anfänglichen Diskrepanzen später dann weder zu grundsätzlichen Auseinandersetzungen noch zu sonstigem Unfrieden geführt. Es ist zwar keineswegs davon auszugehen, dass Kreutzer ein besonderer Kenner und Verehrer Webers gewesen wäre, aber zumindest ist auch das Gegenteil nicht dokumentiert. An die allgemeine Wertschätzung Webers anzuknüpfen, fiel Kreutzer nicht schwer, und sein *Nachtlager* mag gerade deshalb nach einer Vorlage des *Freischütz*-Librettisten Kind entstanden sein. In seiner *Adele von Budoy* (bzw. deren Umarbeitung *Cordelia*), der *Libussa* und dem *Taucher* verfolgte Kreutzer ähnliche Kompositionsprinzipien wie sein erfolgreicherer Kollege, allerdings wohl kaum direkt von Weber beeinflusst, wie ja auch Marschner sich stets dagegen verwahrte, als bloßer Nachahmer Webers zu gelten; diese Ideen lagen gleichsam „in der Luft“.

<sup>44</sup> Zu Marschner vgl. Till Gerrit Waidelich (Hg.), *Von der Lucretia zum Vampyr. Neue Quellen zu Marschner. Dokumente zur Entstehung und Rezeption der Lucretia – Vollständige Edition des Reise-Tagebuchs von 1826 bis 1828 – Anmerkungen zu Marschners journalistischem Wirken*, Tutzing 1996, S. 16–30; zu Schubert vgl. Ziegler (wie Anm. 34), S. 497–500.

Nicht lange nach Webers Tod wurden die Geschehnisse rund um die Uraufführung der *Euryanthe* bereits in zahlreichen historiographischen Versuchen thematisiert, darunter namentlich auch durch zwei Augen- und Ohrenzeugen, Beethovens Adlatus Schindler und Kreutzer. Obwohl zwischen den Eheleuten Kreutzer und Schindler um 1830/31 zumindest zeitweilig ein erstaunliches Naheverhältnis bestanden haben muss, letzterer auch während der Landaufenthalte der Kreutzers zuweilen in deren Wiener Wohnung gelebt haben dürfte, fielen Schindlers spätere Bemerkungen über Kreutzer alles andere als neutral oder gar positiv aus, was indes zu einem Gutteil an Schindlers problematischem Charakter gelegen haben mag<sup>45</sup>.

In der ersten Auflage von Schindlers Beethoven-Biographie (1840) hatte sich dieser äußerst problematisch über Weber geäußert („einer jener Selbstirren“)<sup>46</sup>. Dies löste eine wahre Fehde von Stellungnahmen in der zeitgenössischen Presse aus<sup>47</sup>. Und weil dabei auch „der Durchfall“ der *Euryanthe* thematisiert wurde, den einzelne Weggefährten Webers gern der Wiener Theaterpraxis und damit auch Kreutzer und dessen Eingriffen in die Partitur anlasten wollten, entschloss dieser sich, seine Sicht der Dinge beizusteuern.

Kreutzers Brief vom 25. Dezember 1840 an „Herrn *Anton Schindler* Professor der Musick in *Achen*“<sup>48</sup> gibt über seinen Standpunkt erschöpfend Auskunft, und letztlich muss man einräumen, dass er mit diesem Zeugnis

<sup>45</sup> Unter die vergleichsweise harmlosen Bosheiten Schindlers gehört eine von ihm notierte vom 14. September 1843 in Dessau, nachdem er Friedrich Schneiders Dirigat des Oratoriums *Pharao* beobachtet hatte. Zu dieser Gelegenheit bemerkte er, dass Schneider in seiner Zeichengebung sehr präzise sei, anders als „z. B. Spohr, Kreutzer und viele andere, die lauter wellenförmige Bewegungen mit den ganzen Armen machen und man nie recht weiß, ob es das 1. oder 3. Viertel ist, wenn sie die Luft durchschneiden.“ Schindlers Tagebuch von 1841 bis 1843 ist wiedergegeben in: *Anton Schindler, der Freund Beethovens*, hg. von Marta Becker, Frankfurt a. M. 1939.

<sup>46</sup> Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840, S. 99.

<sup>47</sup> Vgl. u. a. Woldemar Biering, *Noch ein Wort über die Schindler'sche Biographie Beethoven's, C. M. v. Weber betreffend*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 13, Nr. 48 (12. Dezember 1840), S. 189–191.

<sup>48</sup> Der Brief (*D-B*, Mus. ep. Konradin Kreutzer 23) trägt kein präzises Datum, was mehrfach zu Konfusionen führte. Kreutzer gibt lediglich (ohne Jahresangabe) „am hl. WeinachtsTage“ an. Auch der Poststempel „*Coeln 25*“ lässt offen, ob Kreutzer bereits am Vortag schrieb und in welchem Jahr. Von fremder Hand (Bleistift) wurde eine Datierung auf 1841 erwogen, die sich aber als falsch erweist, da Schindler einen Gutteil des Briefs bereits im Januar 1841 in Schumanns *Neuer Zeitschrift für Musik* abdrucken ließ; vgl. ebd., Bd. 14, Nr. 8 (25. Januar 1841), S. 33. Bei dem zu Beginn des Briefes mehrfach erwähnten „böse[n] Wille[n] der Weberschen Parthei“ handelt es sich um den als Chorleiter mit Kreutzer konkurrierenden

um 1840, als die Hochachtung gegenüber Weber in der Regel eine Selbstverständlichkeit darstellte, auch in eigenem Interesse keineswegs beabsichtigen konnte, Weber oder eines seiner Werke grundlos zu kritisieren. Man darf also davon ausgehen, dass er sich hier als nüchternen – unbestochenen urteilenden – Zeitzeugen empfand, der nur präzise angab, wie es dazu gekommen war, dass er in Webers Partitur eingriff:

„ich werde diese Oper nach den drei ersten [von Weber geleiteten] Vorstellungen im gleichen Jahre höchstens 6 mal noch dirigiert haben – dann blieb sie ganz vom *Repertoire* weg – in spätern Jahren kam sie wieder unter der *Direction* des Grafen *Gallenberg*<sup>49</sup> in die Szene – ja *Madame Schröder Devrient* sang selbst unter der *Direction* des H<sub>e</sub> *Duport*<sup>50</sup> die *Eureanthe*, ohne daß das Wiener Publicum eine größere Vorliebe dafür gezeigt hätte, und so blieb diese Oper meines Wissens bis jetzt vom *Repertoire*<sup>51</sup>. – noch muß ich Ihnen beifügen – daß mich *Carl M. v. Weber* bey der vorletzten Theater-Probe der *Eureanthe* – um meine offene Meinung fragte – ob wohl diese Oper in *Wien* gefallen würde – worauf ich Ihm ohne Hehl sagte – ja, aber nur unter einer Bedingung, nemlich wenn er die *Partitur* um  $\frac{1}{3}$ <sup>tel</sup> kürzen würde! – worauf er nur erwiederte »das kann und werde ich nicht thun!« – den andern Tag aber nach der 1<sup>ten</sup> Vorstellung kamm er zu mir – übergab mir seine *Partitur* mit der Bitte – nach der dritten Vorstellung – solche ganz nach meiner Ansicht, die ich Ihm mündlich mittheilte, zu streichen, und Ihm eine Abschrift hievon nach Dresden zu senden – was auch geschah – und nach welcher Einrichtung er diese Oper später in Dresden, und an andern Theatern zur Aufführung brachte! –

Domorganisten Franz Weber (1805–1876), der mit Carl Maria von Weber nicht verwandt ist.

<sup>49</sup> Gemeint ist Wenzel Robert Graf Gallenberg, der allerdings erst ab Oktober 1828 Pächter des Kärntnertheaters war (vgl. auch Anm. 110) – unter dessen Direktion fand keine Aufführung der Oper mehr statt, lediglich der *Freischütz* und *Oberon* standen (unter Kreuzers Leitung) recht kontinuierlich auf dem Spielplan. Kreuzers Erinnerung bezüglich der *Euryanthe* ist hier also unpräzise.

<sup>50</sup> Louis Antoine Duport (1781–1853), Tänzer, unter Barbaja Administrator des Kärntnertheaters.

<sup>51</sup> Kreuzer hat mit dieser Behauptung völlig recht, erst rund 15 Jahre nach der Niederschrift dieses Briefs an Schindler kam das Stück 1855 in einer neuen Einstudierung auf die Bühne, und war nach der Darbietung mit Wilhelmine Schröder-Devrient in der Titelrolle am 29. April 1828 nicht mehr gespielt worden.

Von diesen *Notitzen* können Sie nun nach Belieben Gebrauch machen – es sind Thatsachen, die ich verbürge. – –“

Kreutzer hatte diesen Teil des Briefs eigens so offiziell formuliert, dass er damit zitiert werden konnte<sup>52</sup>. Im folgenden Teil des Schreibens bittet er Schindler; dieser möge bei der von ihm geplanten Reise nach Paris bereits den Boden für Kreutzer bereiten:

„Vergessen Sie nur in *Paris* nicht meiner! – Ich möchte gar so gerne, daß möglich wäre, eine meiner schon componierten Opern als das Nacht-lager, oder die Libussa, auf einem der bedeutenden Theater zur Aufführung bringen – ich glaube auch beyde Opern – mit etwelchen Abänderungen im Buch müßten dort so gut als in Deutschland gefallen – auch glaube ich daß sich der *Genre* der Musick in beyden Opern, mehr für die *Opera Comique*, als für die große Oper eignen wird!“

Dieser letzte Brief an Schindler enthält zudem die Bitte, dieser möge den Kontakt mit dem Ehemann der Sängerin Maria Malibran, dem Geiger Charles Auguste de Bériot wieder anknüpfen, den Kreutzer in Wien kennengelernt hatte. Bériot hatte Kreutzer ermuntert, sein Glück in Paris zu versuchen, angeblich übrigens nicht ohne ihn zu warnen:

„er animirte mich lebhaft, ja nach Paris zu kommen und versicherte mich: daß ich gewiß als *Compositeur der Zeit* großes Aufsehen [erregen] werde – der Mangel an guten Theater *Componisten* sey wirklich sehr fühlbar. – auch gab er mir den Rath mich sehr vor MaierBeer und Schlesinger zu hüten und vorerst nur für das Theater *Fedeau*, oder *la Renaissance* zu schreiben um die Eifersucht des einen nicht zu sehr rege zu machen. –“

Das Vertrauen, das Kreutzer gegenüber Schindler offenbar noch zu hegen schien, war keineswegs angebracht, und er tat auch gut daran, Bériots Rat nicht zu beherzigen, wie seine Versuche, gerade mit Hilfe Meyerbeers und Schlesingers in Paris gut eingeführt zu werden, deutlich belegen.

<sup>52</sup> Anfangs handelt sein Brief an Schindler auch von den Vorbereitungen des Rheinischen Musikfestes im Frühjahr 1841, wo u. a. unter Kreuzers Leitung eine extrem großbesetzte Aufführung von Beethovens 9. Symphonie realisiert wurde. Gegenüber Maurice Schlesinger beteuerte Kreutzer Ende April 1841 aus Köln (Poststempel 26. April), „die hiesigen musikalischen Kräfte“ seien „nicht unbedeutend – da werden wohl an 300 Mitwirkende von hier allein sein“; aus Düsseldorf, Elberfeld, Aachen und Lüttich erwarte er weitere 400–500 mitwirkende Musiker bzw. Choristen; Autograph: Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Nach den anfangs mitgeteilten Dokumenten zum Verhältnis zwischen Kreutzer und Meyerbeer ist man zunächst geneigt, folgende Nachricht des *Humoristen* vom Dezember 1842 für einen groben Scherz zu halten:<sup>53</sup>

„(Konradin Kreutzer's „Nachtlager in Granada“) wird ein neues italienisches Libretto erhalten (das gegenwärtige nannten die Franzosen *un enfantillage*), und mit einigen Veränderungen und hinzu komponirten Nummern in der italienischen Oper gegeben werden. [...] Kreutzer wurde in Paris von Meyerbeer und Donizetti auf das Freundschaftlichste aufgenommen, und ihm aller mögliche Vorschub geleistet.“

In diesem Falle ist freilich anzunehmen, dass Moritz Gottlieb Saphir durch Kreutzer darüber benachrichtigt wurde, dass dieser in Paris die geschilderten Begegnungen hatte, die ihm vielversprechend erschienen. Schon Monate zuvor hatte der *Humorist* – wahrscheinlich gleichfalls durch Kreutzer selbst direkt oder indirekt informiert – gemeldet, dass dieser beabsichtige „nach Paris zu gehen, und zwar, wie es heißt, auf Anrathen Meyerbeer's.“<sup>54</sup> Dieser durchaus bemerkenswerte Wandel im Verhältnis zwischen Kreutzer und Meyerbeer hatte sich nach und nach ergeben.

Seit Meyerbeer nach seinen wechselvollen, aber insgesamt höchst erfolgreichen Jahren in Italien und Paris völlig zurecht in Kreutzer keinen Konkurrenten mehr sah, änderte er diesem gegenüber sein Verhalten grundlegend: Zwar hatte sein Bruder Wilhelm ihn in einem Brief vom 25. Juli 1838 über gravierende Eingriffe in die Partitur der *Huguenots* im Vorfeld der Wiener Erstaufführung informiert und in diesem Zusammenhang Kreutzer als den „infamste[n] Intriguant[en,] den es giebt“, bezeichnet<sup>55</sup>; doch Meyerbeer war über seinen Schatten gesprungen und hatte dafür nicht zuletzt pragmatische Gründe: Es war ein taktisch kluger Schachzug, Kreutzer die Hand zu reichen, denn damit mag er auch getrachtet haben, den – wie die meisten Kollegen – stets pekuniär klammen Kreutzer letztlich als engagierten Sachwalter im Wiener Theateralltag für sich zu gewinnen.

War es in jenen Jahren schon das Ausweichen vor weiteren Konflikten, die dem reiferen Meyerbeer offenbar zuwider waren, bezwang er den alten Groll gegen den Landsmann und akzeptierte dessen nun ebenfalls vergleichsweise vertraulichen Ton: Kreutzer hatte es am 29. Dezember 1838 (in einem

<sup>53</sup> *Der Humorist*, Jg. 6, Nr. 242 (5. Dezember 1842), S. 979.

<sup>54</sup> *Der Humorist*, Jg. 6, Nr. 207 (17. Oktober 1842), S. 834.

<sup>55</sup> Vgl. Meyerbeer (wie Anm. 14), Bd. 3, hg. von Heinz und Gudrun Becker, Berlin 1975, S. 156.

seiner längsten Briefe überhaupt)<sup>56</sup> sogar gewagt, auf die unselige Stuttgarter Episode anzuspähen und in seinem Kommentar zur außerordentlichen Entwicklung Meyerbeers als Opernkomponist die Stationen *Wirth und Gast*, *Il Crociato*, *Robert* und *Les Huguenots* zu erwähnen. Entweder war das reines Kalkül<sup>57</sup> oder es bedeutet im Hinblick auf Kreutzers Verhältnis zu Meyerbeer wirklich, dass er nun ein vom Saulus zum Paulus mutierter Verehrer wurde. Das scheint – zumindest zu einem Gutteil – durchaus möglich: Nach anfänglichem Widerwillen entwickelte Kreutzer zur Musik des Belcanto und der französischen Opéra(-comique), die er im Theater in der Josephstadt (ab 1833) und im Kärntnerter (ab 1836) vielfach einzustudieren und zu dirigieren hatte, durchaus eine positive Beziehung<sup>58</sup>. Als *Robert le diable* im Frühjahr 1835 in der Josephstadt seine Wiener Erstaufführung erlebte, stand Kreutzer am Dirigentenpult. Seine Verdienste bei der Einstudierung wurden in den Rezensionen eigens herausgestrichen<sup>59</sup>. In den folgenden Jahren hat

<sup>56</sup> Vgl. ebd., Bd. 3, S. 173–177.

<sup>57</sup> Natürlich war Kreutzer bekannt, welche außerordentliche Stellung Meyerbeer inzwischen hatte, und er dürfte, wie auch Heinrich Heine und Richard Wagner, zumindest gehäht haben, über welchen Reichtum Meyerbeer verfügte. So war also diese plötzliche Wertschätzung des ehemaligen Konkurrenten ein Gebot der Stunde. Heinz Becker hat eindrucksvoll beschrieben, wie kompliziert es für Meyerbeer war, damit umzugehen, von zahlreichen Landsleuten (darunter eben auch Heine und Wagner) wegen seines Erfolgs und seines damit nur bedingt in Verbindung stehenden Reichtums umschmeichelt zu werden und stets dem kränkenden und absurden Verdacht ausgesetzt zu sein, die positive Resonanz auf sein Œuvre lediglich gekauft zu haben, vgl. ders., *Der Fall Heine – Meyerbeer: neue Dokumente revidieren ein Geschichtsurteil*, Berlin 1958.

<sup>58</sup> An Fürst Carl Egon in Donaueschingen berichtete Kreutzer bereits am 10. März 1823: „Ich wünschte, daß Euer Durchl. mit Ihrer Erlauchten Frau Gemahlin diese Italienischen Opern hören könnte, die in so großer Perfection executiert werden.“ Nachdem er bereits eine Reihe von Belcanto-Opern an der Josephstadt für Wien erstaufgeführt hatte, meldete Kreutzer am 3. April 1836, er sei nun an der Hofoper „als 1<sup>er</sup> Kapellmeister zur Direction der deutschen und Italienischen Opern mit einem Gehalte von 2000 fl CM angestellt“ und „habe die *Direction* aller großen *Ital.* und deutschen Opern – für die kleinen Opern ist ein zweyter Kapellmeister angestellt!“ Am 20. Mai 1836 heißt es dann: „Übrigens finde ich mich in meinem neuen Wirkungskreis sehr angenehm, obwohl sehr angestrengt; denn es ist seit 6 Wochen täglich *Ital.* Oper, die ich allein zu *dirigieren*, und auch die zahllosen Proben zu halten habe – zudem liegt mir auch die *Organisation* der deutschen Oper ob!“ Autographe: Donaueschingen, Fürstlich-Fürstenbergisches Archiv, Personalakte bzw. Privatkorrespondenz Carl Egon, freundlicher Hinweis von Dr. Andreas Wilts.

<sup>59</sup> Vgl. *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben* (Wien), Jg. 28, Nr. 60 (25. März 1835), S. 239.

Kreutzer eine Reihe von Vorstellungen der Opern Meyerbeers geleitet, 1839 auch die *Welfen und Gibellinen (Hugenotten)*<sup>60</sup>.

Kreuzers Brief vom Dezember 1838, der Meyerbeer offenbar überzeugte, dass es einen Wechsel zur Einvernehmlichkeit gegeben hatte, erreichte ihn aber so spät, dass Kreutzer erst Anfang 1840 eine versöhnliche Antwort erhielt, der Meyerbeer sogar – nicht ganz ohne Hintersinn – „ein unverstümmeltes Exemplar“ der *Hugenotten*-Partitur (wohl eher des Klavierauszuges) beilegte<sup>61</sup>. Gewiss rechnete er weit eher damit, dass er Kreutzer gelegentlich in Wien wieder begegnen werde, doch fühlte sich dieser veranlasst, seinen Wirkungskreis zu verändern, und ging nach Deutschland, wo beide dann – etwas zeitversetzt – sogar am selben Theater, nämlich in Braunschweig, wirkten. Nachdem Meyerbeer im Frühjahr 1840 eigens aus Baden-Baden angereist war, um in Braunschweig persönlich die „Proben und die erste Aufführung“ seiner *Hugenotten* zu leiten<sup>62</sup>, kam es im August am selben Haus zur Uraufführung von Kreuzers *Die beiden Figaro*<sup>63</sup>. Die Hoffnungen Kreuzers aber, der während seines Kölner Engagements (Herbst 1841 bis Frühjahr 1842) auf nichts anderes zu sinnen schien, als wieder einmal nach Paris zu reisen, erfüllten sich keineswegs. Seine hoffnungsfrohe, bereits zitierte (mutmaßliche) Mitteilung an Saphir, abgedruckt in dessen *Humoristen* vom Dezember 1842, erwies sich letztlich als Illusion, selbst wenn das *Nachtlager* wirklich in Paris gegeben wurde, wenn auch keineswegs auf Französisch und in so illustrier Besetzung wie ursprünglich erhofft.

Kreutzer vertraute sich Meyerbeer, inzwischen „königl[ich] preußische[r] General Musickdirector“, am 15. Dezember 1844 nochmals an:<sup>64</sup>

„Es wird Ihnen wohl aus den *Journalen* bekannt geworden seyn [...], daß sich die Herren [Giorgio] *Ronconi* und *Mario* [eigentlich Giovanni

<sup>60</sup> Vgl. *Der Humorist*, Jg. 3, Nr. 254 (21. Dezember 1839), S. 1021.

<sup>61</sup> Brief von Meyerbeer an Kreutzer vom 4. Dezember 1839; vgl. Meyerbeer (wie Anm. 14), Bd. 3, S. 219f.

<sup>62</sup> Vgl. *Der Humorist*, Jg. 4, Nr. 87 (30. April 1840), S. 347; Erstaufführung am 15. April 1840.

<sup>63</sup> Vgl. Till Gerrit Waidelich, *Conradin Kreuzers Die beiden Figaro (Wien 1840). Anknüpfungen an ältere Muster und aktuelle Tendenzen der Opéra „comique“ und „buffa“ bei der Fortsetzung eines bewährten Sujets*, in: Irmlind Capelle (Hg.), *Albert Lortzing und die Konversationsoper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bericht vom Roundtable aus Anlaß des 200. Geburtstages von Albert Lortzing am 22. und 23. Oktober 2001 in der Lippischen Landesbibliothek Detmold [...]*, München 2004, S. 173–214.

<sup>64</sup> Autograph: Privatbesitz.

Matteo de Candia], und dann späterhin auch hauptsächlich Mad: [Francesca Felicita (Fanny)] *Persiani* weigerten in meiner Oper zu singen – letztere gab den Grund schriftlich an, daß sie außer Stand – *incapable* – wäre eine solche deutsche Musick zu singen *pp* – der *Director* [Auguste Eugène] *Vatel* erklärte mir hierauf, daß er seine ersten Sänger zum Singen nicht zwingen, *forcieren* könne [...], ich daher mich mit den *Supplementen*, *Madame Manara*, und den Hrn: [Leone (?)] *Corelli*, [Luciano] *Fornasari* – begnügen müsse!“

Endlich mit etwas mehr Sinn für die Realität schreibt er dann:

„Durch diese traurige Erfahrung habe ich nun alle Lust verloren, jemals wieder nach Paris zu gehen – denn in der *Opera comique* versperrt mir Hr: *Auber* den Weg – Ich glaube besser zu thun alle Pläne für Paris aufzugeben.“

Mit Verwunderung dürfte Meyerbeer im selben Brief die folgende Idee für ein Engagement in Berlin gelesen haben:

„Ich glaube, es bedürfte nur einer kleinen Empfehlung von Ihrer Seite, so könnte ich so glücklich seyn an Ihrer Seyt irgend eine taugliche Anstellung zu erhalten?“

Er verweist euphemistisch auf seine „etwas kritische Lage“, da er seine „ältere Tochter *Caecilie*, die hier seit 2 Jahren als erste Sängerin am Stadttheater *engagiert* ist mit einem sehr artigen, soliden Mann – einem reichen Fabrikanten aus *Rochlitz*, namens *Winckler* verheirathen“ werde<sup>65</sup>. „Zum Ersatze habe ich glücklicherweise noch eine jüngere Tochter“<sup>66</sup>. Abschließend wendet er sich wieder an Meyerbeer direkt, dem er bekennen muß:

„In *Belgien* konnten wir zu meinem Bedauern weder ihre *Robert* noch die *Hugenotten* zur Aufführung bringen, weil wir keinen ersten Tenor hatten, und die *Chöre* viel zu schwach waren.“

Aber auch die Pariser Situation, die Meyerbeer natürlich weit besser vertraut war, bringt er noch ins Spiel:

<sup>65</sup> Anna Wilhelmina Cäcilia Kreutzer, geb. Zürich 21. Juni 1820, gest. Blankenburg/Harz 17. Februar 1902, ab 1. Februar 1845 dann verheiratete Winkler; 1842–1844 am Stadttheater Mainz.

<sup>66</sup> Maria Theresia Kreutzer, geb. Wien, 4. Oktober 1828, gest. Hubertusburg in Wermsdorf bei Rochlitz 31. Juli 1888.



„Daß Sie in *Paris* immer mit großer Sehnsucht erwartet werden, wird Ihnen wohl bekannt seyn – denn die große Oper liegt in den letzten Zügen – und nur ein Prophet mag solche vom Tode retten.“

Gegenüber dem Rittmeister Gustav von Berneck<sup>67</sup> bekannte Kreutzer noch am Silvesterabend 1848 aus Riga seine Neugier auf Meyerbeers *Prophète*; dieser werde „ohne Zweifel [...] wieder ein grossartiges Werk sein! Wäre ich nur schon wieder flott hier!“<sup>68</sup>

Kreutzers stets enge Beziehung zu seinen heimatlichen Gefilden bewirkte noch einen weiteren Kontakt mit Webers Schaffen, denn Kreutzer versuchte sich als Bearbeiter von dessen effektvollen Werken für ein mechanisches Musikinstrument, dessen Popularität im Verlauf des 19. Jahrhunderts stetig zunahm; es handelt sich dabei um einen sehr aufwendig hergestellten Vorläufer der Musikreproduktionsinstrumente des 20. Jahrhunderts: das Orchestrion.

Als Begründer der Orchestrion-Industrie im Schwarzwald gelten die Brüder Carl (1769–1820) und Martin Blessing (1774–1847)<sup>69</sup>. Ersterer baute – als erfahrener Flöten- und Spieluhrenmacher – kurz vor seinem Tod das erste kleine Orchestrion. Sein Bruder Martin interessierte sich schon bald nach seinem Schulabschluss gleichfalls für den Spieluhrenbau und ließ sich dazu bei Jacob Duffner in Furtwangen ausbilden. Als 17-Jähriger ging er nach Moskau, wo er als Uhrenhändler arbeitete, sich aber bald wieder dem Instrumentenbau (Drehorgeln) zuwandte und auch Musikunterricht nahm. Zwischen 1805 und 1809 wirkte er wieder in Furtwangen und fertigte in seinem Unternehmen Spieluhren und Drehorgeln an, betrieb dann aber von 1809 bis 1814 neuerlich eine Reparaturwerkstatt für solche Instrumente in Russland. 1829–1831 baute er schließlich sein erstes großes Orchestrion und zog Kreutzer zur Herstellung der Arrangements heran, dies möglicherweise auch deshalb, weil in diesem Instrument auch ein Panmelodikon integriert war, mit dem Kreutzer einst erfolgreich reiste (s. o.)<sup>70</sup>. Blessings Orchestrion

<sup>67</sup> Es handelt sich um den Militär-Schriftsteller Karl Gustav von Berneck (1803–1871), der für Kreutzer zwei Libretti schrieb: *Die Hochländerin* (1846 für Hamburg) und *König Conradin* (1848 für Stuttgart, nicht aufgeführt).

<sup>68</sup> [Gustav von Berneck,] *Briefe von Conradin Kreutzer*, in: *Neue Berliner Musikzeitung*, Jg. 7, Nr. 34 (5. Oktober 1853), S. 267.

<sup>69</sup> Vgl. auch Kurt Blessing, *Briefwechsel zwischen Conradin Kreutzer und Martin Blessing von 1822 bis 1832*, in: *Das mechanische Musikinstrument*, Jg. 11 (1987), Nr. 42, S. 12f.

<sup>70</sup> Ob Kreutzer auch für sein Konzertieren auf dem Panmelodikon Werke Webers heranzog, ist derzeit nicht bekannt. Es ist aber wenig wahrscheinlich, da er ab den 1820er Jahren

umfasste darüber hinaus 164 Pfeifen und 15 Register mit Trommel und Triangel. Er spielte sein Instrument jedoch nicht selbst, sondern verkaufte es; es gelangte zunächst nach Freiburg und schließlich nach London.

Kreutzers erster Brief zu diesem Gegenstand stammt vom 29. September 1829<sup>71</sup>, in dem er bestätigt, von Blessing ein „Schreiben – und vor einigen Tagen auch die Musikalien – sammt Beschreibung der Maschine erhalten“ zu haben. Er werde nun selbst im Hinblick auf die gewünschten Arrangements

„an die Arbeit gehen – das wichtigste ist nun allerdings die gute Auswahl der Musikstücke. – als Ouverture werde ich entweder jene aus dem Freyschütze, oder aus Oberon von Weber wählen, an einer Parthie munteren und tanzbaren Walzern kanns hier gar nicht fehlen – für die übrigen 4 Walzen – muß wohl von Mozart – Haydn – Beethoven – Rossini – und meiner Wenigkeit, etwas ansprechendes und effectvolles gewählt werden – allenfalls auch etwas von Händl – der Abgott der Engländer – Nun – das wird sich wohl alles finden – ich werde mich schon gehörig vorerst in das Instrument einstudieren. – –“

Am 1. Februar 1830 begann er sich dann konkret der Arbeit zu widmen:<sup>72</sup>

„sozwar daß ich Ihnen als sicher versprechen kann, daß Sie noch im Laufe dieses Monathes – wenigstens 1 *Numero* – und zwar die vortreffliche und allbeliebte *Ouverture* aus Oberon von *Carl Maria v Weber* erhalten werden – ist nur ein ein [sic] Musikstück fertig, und habe ich mich dadurch in das Geschäft hineingedacht, und hinein gearbeitet, so kann 14 Tage später das Gesambte fertig seyn [...].“

Am 4. März 1830 schilderte Kreutzer dann auch die Schwierigkeiten bei der Arbeit:<sup>73</sup>

„Ihr letztes Schreiben kam mir wie erwünscht – denn schon war ich mit der Verfertigung der *Ouverture* aus dem Freyschütze beschäftigt, und ich fand darinn grosse Schwierigkeiten, und wenig Hoffnung, daß sie besonders effectuieren werde – auch wollte es mich schon gereuen,

über kein solches Instrument mehr verfügt haben dürfte. Dies darf man wohl schließen aus einem Brief Kreutzers vom 16. November 1822 an Fürst Carl Egon in Donaueschingen, dem er sein Instrument wohl überlassen hatte; vgl. Autograph und Abschrift: Donaueschingen, Personalakte.

<sup>71</sup> Autograph: Privatbesitz.

<sup>72</sup> Autograph: *D-KA*, K 2227.

<sup>73</sup> Autograph: *D-KA*, K 2228.

solche *proponirt* zu haben – darum habe ich sie sogleich auf die Seyte gelegt, und statt dessen die *Ouverture* aus *Oberon*, ebenfalls von *Weber*, angefangen, die sich weit besser machen wird, da sie munterer und lebhafter ist. –



Indessen gestehe ich Ihnen daß mich diese Arbeit verdammt schwer ankommt, weil ich mich nicht so recht mehr in die Sache hineindenken kann – aus dem Grunde muß ich mir auch noch die Freyheit nehmen, etwelche Fragen an Sie zu thun, und Sie um schleunige Auskunft bitten. –

1<sup>tens</sup> kann ich z. Beyspiel in dem obern *Clavier* das Register *Fugara* – zugleicher Zeit etwas anderes spielen lassen – als z. b. die *Oboa*? – – kann die Oboe z. b. einen *Accord* aushalten – und die andren Register schnellere Noten 8<sup>tel</sup> oder 16<sup>tel</sup> spielen? – oder müssen alle Instrumente das gleiche hören lassen?

2<sup>tens</sup> ein ähnlicher Fall im untern *Clavier* mit selbem Register.

3<sup>tens</sup> hat das *Clarinet* im untern *Clavier* auch so wie die *Oboe* – ein *crescendo* und *decrescendo* – oder die *Oboe* ganz allein von allen Registern? –

4<sup>tens</sup> wird die Basstrommel in einem gewissen Ton gestimmt seyn sollen muß solche als wie die gewöhnliche türkische grosse Trommel behandelt werden – oder auch wie eine Paucke. –

5<sup>tens</sup> wie soll das *Panmelodicon* verwendet werden – ganz allein? – und wieviel und welche Töne hat solches? – besonders hievon habe ich gar nichts in ihrer Vorschrift gefunden: – nach meinem Rathe sollten es höchstens 12 bis 20 Töne seyn – ungefähr von  – alle diese Scrupel sind mir erst zu Kopfe gekommen, als ich  anfang mit der *Ouverture* vom Freyschütze den Versuch zu machen –“

Erst bei der Darstellung des komplexen Orchestersatzes von Webers Partitur wurde Kreutzer also recht bewusst, auf welches Abenteuer er sich eingelassen hatte. Er erarbeitete, wie er im Brief vom 4. März 1830 beschreibt, eine – heute verschollene – „*Partitur* [...] auf 16 Linien“, die von Blessings Instrument „die *Trompetten* [...] *Fugara* – *Lieulich gedeckt*, 2 *Viola da Gamba* 3 [...] *Oboe* [...] *Flauts* und *Picolo* 6 [...] *Principal* – 1 *Rohrflöte* 2, *Spitzflöte* 3 [...] *Clarinet*. 4 [...] *Rohrflöte* 5 und *Salicet*. 6 [...] *Triangel* [...] *Trommel*“ heranzog. Zu den „*projectirten* Musickstücke auf die 6 Walzen“ zählten demnach die „*Ouverture* aus *Oberon* C. M. *Weber*“ kombiniert mit „*Marche* aus dem Lastträger an der Themse von C. *Kreutzer*“, ferner dann aktuelle

Werke von *Auber* (*La muette*), Walzer von Kreutzer selbst, die „*Ouverture* aus *Fidelio* von *Beethoven*“ in Kombination mit „*Ariette* aus *Figaro* von *Mozart*“ sowie „*Finalechor* aus *Donjuan*“, eine „*Aria* von *Rossini* [...] *Preghieria* aus *Moses* [...] *Kuhreigen* aus *Wilhelm Tell*“, des weiteren dann „*Marche* aus dem *Oratorium Samson* von *Haendel* [...] *God Sav[e] the King* mit *Variationen* [...] *Alleluja* aus *Messias* – von *Haendel*.“

Mit dieser Auswahl glaubte Kreutzer, wie er weiter schreibt, „allen Musikern, und Liebhabern – ja selbst allen musikalischen Nationen Genüge zu thun – da ich von den berühmtesten Meistern taugliche Stücke wähle – vielleicht, dass ich im Verfolge der Arbeit darinn noch eine Änderung treffen kann, dass ich auch noch ein Stück von *Haydn*, und eines von *Cherubini* anwenden kann – dafür allenfalls eines von *Rossini* und *Händel* auslasse.“ Weber auszulassen stand hingegen nicht zur Disposition, selbst wenn Kreutzer die *Ouverture* des *Freischütz* fallen ließ:

„ich gebe mir gewiß alle erdenklich Mühe die Auswahl gut zu treffen, daß die Musikstücke auch ihrem grossen Fleisse und Anstrengungen in jeder Hinsicht entsprechen, und Sie dadurch in den Stand gesetzt werden – ihre vieljährige Arbeit mit Vortheil zu verkaufen. – [...] setzen Sie nicht [Z]utrauen und Werth auf meine Bearbeitung, ich hätte es nicht unternommen, – Doch nun bin ich schon im Gange. bis Ende der Woche ist die *Ouverture* aus *Oberon* und mein Marsch fertig, und ich sende Ihnen solche mit dem nächsten Postwagen zu [...].“

Eine gute Woche später erwog Kreutzer für den Fall, dass sein Marsch aus dem *Lastenträger* nicht mehr auf die Walze passe, das Arrangement eines weiteren kurzen Stückchens von Weber:<sup>74</sup>

„Um Ihnen zu beweisen, daß es nun einmal Ernst gilt – und ich im Feuer der Arbeit bin – erhalten Sie unter heutigem *Datum* N<sup>o</sup> 1 – *Ouverture* aus *Oberon* – und N<sup>o</sup> 2 – *Marche* aus einer meiner neuesten Oper[n].“

Er sei selbst mit seiner Arbeit zufrieden und gehe davon aus, dass sie auf dem Orchester „großen Effect“ machen werde. Zum Arrangement der Musik für diese eine Walze habe er eine Woche Arbeitszeit gebraucht. Blessings Angabe, dass auf einer seiner Walzen bereits die *Ouverture* der *Zauberflöte* programmiert sei, reicht ihm nicht aus, er erwartet genauere Angaben:

„Sie müssen mir – 1<sup>ten</sup> dieses *Allegro* nach dem *Metronom* bestimmen – und zweytens wie viele Minuten der Dauer! – Denn nun weiß ich wirk-

<sup>74</sup> Brief vom 12. März 1830; Autograph: Stockholm, Statens Musiksamlingar, Musikmuseet.

lich nicht – ob – außer der Overture von *Oberon* – noch der Marsch auf die gleiche Walze gehen wird – Sollte das nicht der Fall seyn, so müßten Sie den Marsch für eine andere Walze aufheben – und wenn es nothwendig wäre – könnte vielleicht noch eine andere kleine *Pièce* von *Weber* dazu gewählt werden. – Ist es Ihnen gleichviel in welcher Ordnung ich Ihnen die Musikstücke zusende? –

Die *Overture* aus *Wilhelm Tell* von *Rossini* ist ein sehr schwaches Musikwerk<sup>75</sup> – desto vorzüglicher ist aber die aus *Oberon* und der Stummen von *Portici* von *Auber* – letztere ist wirklich das *Favorit* Stück der *Wiener* – und Sie werden staunen, wenn Sie solche auf Ihrem Instrumente hören werden –“

Am 12. April 1830 ist dann davon die Rede, dass Blessing „am 28<sup>ten</sup> Merz – die erste Lieferung der Musik – nemlich die Overture aus Oberon [...] von CM Weber, und den Marsch aus der Lastträger an der Themse“ von Kreutzers Komposition „noch nicht erhalten“ habe, sowie vom „unbeschreiblichen Effect“, den er sich von der Overtüre zu Aubers *Muette* mache; Kreutzer schreibt weiter:<sup>76</sup>

„Zugleich kann ich Ihnen auch die Versicherung geben, daß 2 und 4 Spieler zugleich auf diesem Orgelwerk nicht den Effect hervorbringen werden [...] – dazu bräuchte man wenigstens 12 Hände – [...] Daß Sie noch einen so genannten Schweller anbringen wollen – das lobe ich sehr, wenn es immer möglich ist – der Effect müßte groß seyn, wenn man mit dem ganzen Werke ein *cresc.* und *decresc.* machen könnte [...].“

Aber auch die Ergänzung des Schwellers führte nicht zu weiteren Weber-Arrangements Kreutzers für das Orchesterion.

Dass der *Freischütz*-Dichter Friedrich Kind stets ein Repräsentant der Biedermeier-Zeit war und das, was man in der Literatur- und Musikgeschichte unter Romantik versteht, kaum in Ansätzen streifte, wurde schon von seinen Zeitgenossen vielfach bemerkt<sup>77</sup>. Pseudo-romantische Sujets wie der *Freischütz*

<sup>75</sup> In einem späteren Brief vom 6. Juli 1830 revidierte Kreutzer sein abschätziges Urteil über Rossinis Overtüre zu *Guillaume Tell* etwas, hier wird sie als die „bewährte Overture aus Wilhelm vom hochgefeierten Rossini“ bezeichnet, die sich „eminent ausnehmen“ werde; Autograph: Privatbesitz.

<sup>76</sup> Autograph: D-KA, K 2229.

<sup>77</sup> Einen erschöpfenden Überblick über Kinds Stellung in der Musik-, Literatur- und Kulturgeschichte bietet Joachim Reiber nicht nur in seinem Buch über das *Freischütz*-Libretto (vgl. ders., *Bewahrung und Bewährung: das Libretto zu Carl Maria von Webers Freischütz im*

übten jedoch starken Einfluss auf den im kollektiven Bewusstsein verankerten Begriff von der deutschen romantischen Oper aus, und Webers Anteil an der Nobilitierung von Kinds Ruf ist beträchtlich. Insofern ist das Zerwürfnis der Verfasser des *Freischütz* während dessen erfolgreichem Siegeszug über die Bühnen ein unseliger aber bezeichnender Zufall. Fakt ist jedoch, dass Weber mit den Librettisten seiner wichtigsten Opern jeweils nur ein Werk schuf und ein allem Anschein nach zunächst annähernd freundschaftlicher Kontakt während der Zusammenarbeit stets zu einem rein geschäftlichen mutierte. Bereits kurz nach der außergewöhnlich erfolgreichen Uraufführung des *Freischütz* zelebrierte Kind aber auch nach außen auf das Deutlichste sein Gefühl, gekränkt zu sein, und alle Bemühungen Webers, etwa durch eine freiwillige Verdopplung des Honorars an den Dichter sich mit diesem wieder auszusöhnen, schlugen fehl<sup>78</sup>.

Während Helmina von Chézy sich im Zuge ihrer Auseinandersetzungen mit Weber<sup>79</sup> selbständig an Franz Schubert, Felix Mendelssohn<sup>80</sup> und später auch andere Komponisten wandte, wurde Friedrich Kind als Librettist von Marschner umworben; es entstanden gemeinschaftlich u. a. *Schön Ella* (Frankfurt 1822) und *Der Holzdieb* (Dresden 1825). Bezeichnend für den Biedersinn Conradin Kreutzers war es, dass er Kind aufrichtig zu schätzen schien und ihm keine falschen Komplimente „drechselte“, sondern offenkundig ganz unverhohlen schrieb, was er dachte, als er sich am 10. November 1825 erstmals an Kind in Dresden wandte:<sup>81</sup>

*literarischen Horizont seiner Zeit*, München 1990), sondern auch in folgendem Lexikonartikel: Kind, (Johann) Friedrich, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearbeitete Auflage, Personenteil Bd. 3, Kassel 2000, Sp. 110f.

<sup>78</sup> Hermann F. Weiss, „Ich war nie der Knopf an Fortuna's Hute“. *Dokumente zur Beziehung zwischen Weber und Kind*, in: *Weber-Studien*, Bd. 3, Mainz 1996, S. 72–81.

<sup>79</sup> Vgl. u. a. des Verfassers Beitrag „Durch Webers Betrügerey die Hände so gebunden“. *Helmina von Chézys Kampf um die Urheberrechte an ihrem Euryanthe-Libretto in ihrer Korrespondenz und Brief-Entwürfen*, in: *Weberiana* 18 (2008), S. 33–68.

<sup>80</sup> Till Gerrit Waidelich, „Wer zog gleich aus der Manteltasche ein Opernsujet?“ *Helmina von Chézys gescheiterte Libretto-Projekte für Felix Mendelssohn Bartholdy*, in: *Mendelssohn Studien. Beiträge zur neueren deutschen Kultur- und Wirtschaftsgeschichte*, hg. für die Mendelssohn-Gesellschaft von Rudolf Elvers und Hans-Günter Klein, Bd. 12, Berlin 2001, S. 149–177.

<sup>81</sup> Autograph: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (nachfolgend: *D-Dl*), Msc. Dresd. App. 204, 47.

„Mein Hochverehrtester Herr!

In der angenehmen Hoffnung, daß Ihnen mein Name als *Compositeur* nicht ganz unbekannt ist, und im Vertrauen auf Ihre Nachsicht, wage ich Ihnen einen schon lange gehegten Wunsch vorzutragen.

Ich bin so sehr von Ihren glücklichen Dramatischen Dichtungen, die ich durch den Freyschütz, und das Nachtlager von *Granada*<sup>82</sup> kennen zu lernen Gelegenheit hatte, eingenommen, daß ich nichts sehnlicheres wünsche, als von Ihrer Hand ein Opern Buch zur *Composition* zu erhalten; da ich von der Wahrheit überzeugt bin, daß heut zu Tage die vortrefflichste Musik ohne ein gut gearbeitetes, *interessantes* Opern *Sujet* wenig oder nichts mehr macht, und sich ohne letzteres niemals auf dem *Repertorium* erhalten wird. – Diese Erfahrung habe ich selber in meinen 2 hier *componirten* Opern *Libuša*, und der Taucher gemacht – wovon Sie wohl selber die erstere werden in *Dresden* gehört, und meine Behauptung werden erwahrt gefunden haben!<sup>83</sup> – Hätte sich nicht aus dem äusserst romantischen und manigfaltigen Stoff der *Libuša* weit was *interessanteres*, *effectvollers* vom Dichter bearbeiten lassen, und hoffentlich wäre der *Compositeur* auch nicht hinter ihm zurüke geblieben? – Das Gedicht soll eigentlich den *Compositeur* begeistern – so wie der Fall bey Ihrem Gedicht der Freyschütz war – Sie haben den H<sub>v</sub>. Kapell: C. M. v. Weber alle Gelegenheit gegeben sein Talent zu zeigen, und sich durch ein einziges Werk unsterblich zu machen, was er *ohne dies Gedicht* warscheinlich *niemals* geworden wäre.

Die Wahl des Stoffes – warscheinlich aus dem romantischen – schauerlichen – oder Idyllischen Gebiete – würde ich Ihnen ganz überlassen. –

Sollten Sie sich, mein verehrtester Herr, entschließen können, meinem Wunsche zu willfahren, so würden Sie mir eine unbegranzte Freude machen; Sie haben dann nur die Gefälligkeit mir die Bedingungen zu sagen, unter denen Sie diese Arbeit unternehmen wollen.

<sup>82</sup> Kinds zweiaktiges Schauspiel *Das Nachtlager in Granada* erlebte am 22. Januar 1818 seine Uraufführung in Dresden; Weber hatte zu diesem Zweck eine Romanze komponiert (WeV F.12).

<sup>83</sup> Weber hatte das Werk schon Anfang 1823 für das Dresdner Theater angenommen; am 6. März d. J. erhielt er laut Tagebuch die „*Libuša von Kreuzer*“ (wohl die Partitur). Die Dresdner Erstaufführung fand noch vor Webers Rückkehr aus Wien am 8. November 1823 mit Wilhelmine Schröder-Devrient in der Titelpartie statt. Weber besuchte die zweite Vorstellung am 13. November; am 9. Dezember übernahm er (nach vorheriger Probe) selbst die Leitung der vierten und letzten Aufführung.

Mit Anfang des Neuen Jahres wird H. Barbaja wieder auf 3 Jahre das Kärtner Thor Theater übernehmen<sup>84</sup> – auch diesem würde eine Arbeit von Ihrer Hand gewiß äusserst willkommen seyn, wie jeder deutschen Bühne. –“

Dank der präzisen Erwähnung in Kreutzers folgendem Brief ist bekannt, dass Kind ihm umgehend antwortete, nämlich bereits am 17. November. Doch ist dieses Schreiben wie alle anderen Kinds an Kreutzer nicht überliefert, und man muss sich daher an Kreutzers Informationen aus seinen von Kind akribisch verwahrten Briefen halten. Die Antwort an Kind erfolgte – bedenkt man den Postweg – genauso zügig, nämlich am 29. November 1825, Kreutzer geht hier primär auf seine vom Typus des *Freischütz* inspirierte Vision einer „romantischen, fabelhaften und schauerlichen Volksoper“ ein, die nun – eine Anbiederung an Kind? – ausdrücklich nicht durchkomponiert (mit Rezitativen verbunden) sein soll:<sup>85</sup>

„Ihr gefälliges Schreiben vom 17<sup>ten</sup> dies habe ich zur Zeit richtig erhalten, und ich beeile mich, Ihnen hierauf sogleich zu antworten.

In meinem Wunsche liegt eine – wie Sies mit Recht nennen – VolksOper zu *componieren* – der zum Grunde eine bekannte *interessante* Volkssage liegt – umso mehr, da ich in diesen *Genre* noch nichts geschrieben habe! – Ich finde solche dem Zeitgeschmack am angemessensten – denn mit der heroischen Oper will es heut zu Tage fast gar nicht mehr gehen, es fehlen selbst die Sänger und Sängerinnen, die diesen hohen Musik*genre* vortragen könnten –

Ich habe selbst vor 8 Jahren eine *Electra* *componirt*, die ich noch nirgends zur Aufführung zu bringen mich getraute<sup>86</sup>. – Auch glaube

<sup>84</sup> Der vorherige Pachtvertrag des italienischen Impresario Domenico Barbaja war im März 1825 abgelaufen; am 18. Februar 1826 wurde ein neuer Vertrag geschlossen; die Aufführungen begannen am 29. April 1826.

<sup>85</sup> Autograph: Wienbibliothek im Rathaus (nachfolgend: *A-Wst*), H. I. N. 4489.

<sup>86</sup> Diese Behauptung Kreutzers ist falsch: Sein *Orestes*, so der korrekte Titel, war bereits um 1815/16 in und für Stuttgart nach einem Libretto von Georg Reinbeck entstanden. Die Kreutzer in Wien und Berlin recht konkret in Aussicht gestellten Einstudierungen fanden zwar wirklich nicht statt, aber am 6. Mai 1818 erfolgte im Prager Ständetheater die durch ihn selbst einstudierte und geleitete Uraufführung dieser heroischen Oper. Darüber gibt das von Weber angelegte und später von anderer Hand weitergeführte Prager Notizenbuch wichtige Auskünfte. Da die Prager Theaterzettel jener Jahre keine Besetzungsinformationen enthalten und die mitwirkenden Sänger beim *Orestes* ansonsten nicht überliefert zu sein scheinen, sind die Angaben im Notizenbuch von großem Quellenwert. Für die Übermittlung von Digitalisaten der Quelle danke ich Susanna Basicova.



[ich,] ist dies romantische, fabelhafte und oft schauerliche Wesen ganz für Musik geeignet. –

Ich habe mich aus diesen und mehreren Gründen ganz für diese Gattung bestimmt – und glaube daran am besten zu thun. – Bei der Oper nimmt es die hiesige *Censur* auch nicht so ganz streng wie bey dem Schauspiel, auf jeden Fall müssen Sie aber doch die Güte haben, und hierauf Bedacht haben. –

Es versteht sich also von selbst, daß nicht alles in Musik gesetzt wird, sondern gesprochener *Dialog* eingemischt – [in] Hinsicht der Musik-*Pieçen* habe ich Ihnen schon früher geäußert, daß Sie auf ein oder 2 tüchtige *Finales* denken mögen, wenn sich Gelegenheit darbietet – auch wären mir nebst den großen *Scenen* (*Arien, Duette etc*) auch ein paar *Romanzen*, oder Liedchen, die ich gar zu gerne *componiere*, darinn sehr angenehm!

Auf Ihre Dichtung, das Buch mache ich also nur in so ferne Anspruch, als ich solches zur *Composition* bedarf, und zur Herausgabe eines *Clavier*-auszuges. Was die ehemalige *Proposition* des H<sub>c</sub>. *Steiner* betrifft, so ist eine solche allerdings nicht zu verwerfen, wenn sie der Sache werth, und von Bedeutung ist, woran ich aber vor der Hand zweifle, da ich diesen Herrn Musikhändler schon gut kennen gelernt habe! – Darum wäre es mir auf jeden Fall lieb, von Ihnen zu vernehmen, worin Ihre Bedingungen *vis a vis* meiner wären! – ohnehin so lange wir hier keine gute deutsche Oper wieder haben, wird ein H<sub>c</sub>. *Steiner* gar keine Lust haben irgend eine solche bedeutende *Entreprise* zu machen, da er ohnehin mit der *Eureanthe* von *Weber* mehrere tausende verlohren hat!<sup>87</sup> – – –

Ich bitte Sie daher mein Verehrtester, mir recht bald wieder weitere Nachrichten über diese Angelegenheit mitzuthemen. – –

Leider kann ich Ihnen vor der Hand keine Hoffnung machen nach *Dresden* oder in Ihre Nähe zu kommen, was gewiß ebensowohl in meinem Wunsche läge, und wir müssen uns vor der Hand wohl nur auf schriftliche unterredungen beschränken.“

Obwohl Kind wieder umgehend geantwortet haben dürfte, geriet diese Korrespondenz nun durch Kreuzer bis Mitte Februar 1826 ins Stocken. Doch am 16. Februar schrieb er Kind erneut.<sup>88</sup>

<sup>87</sup> Vgl. dazu auch den Beitrag von Eveline Bartlitz in dieser Ausgabe, S. 21.

<sup>88</sup> Autograph: *D-B*, Mus. ep. Konradin Kreuzer 9.

„Sie werden nicht wissen, was Sie zu meinem langen Stillschweigen auf Ihr Letztes Schreiben denken sollen. Ich säume nun nicht, Ihnen die Ursache sogleich zu enthüllen! – – Seit 4 Wochen warteten wir mit Sehnsucht [auf] das endliche *Resultat* über das KärntnerThorTheater – doch erst vor 8 Tagen ist die Sache endlich so weit gediehen, daß es keinem Zweifel mehr unterliegt, und *Barbaya* wirklich dies Theater wieder auf 3 Jahre in Pacht erhalten hat, und bis längstens den 15<sup>ten</sup> *Aprill* das Theater mit *Ballet* und der deutschen Oper beginnen wird, wozu jetzt schon durch verschiedene und vielfältige *Engagements* Vorbereitungen getroffen werden. Ich habe nun vor ein paar Tagen mit H<sub>c</sub>: *Duport* dem Geschäftsführer des H<sub>c</sub>: *Barbaya* – dem eigentlichen *Director* – eine Unterhandlung in Betreff unserer Angelegenheit gepflogen – deren *Resultat* ist: – *Duport* gab mir den Auftrag Ihnen, mein verehrtester Herr, unumwunden zu schreiben – daß er im Namen *Barbayas* Ihre *Proposition*, eine romantische VolksOper in 3 *Akten* gegen ein *Honorar* von 100 *Ducaten* *acceptierte*, und Ihnen solche unter folgenden Bedingungen zusichert – 1<sup>mo</sup> wenn die *Administration* des KärntnerThorTheaters das Buch für gut erachtet, und 2<sup>do</sup> die hiesige *Censur* die Aufführung gestattet. – –

Die erste Bedingung ist mehr *Formalitaet* – denn wer wollte daran zweifeln, daß der Verfasser des Freyschütz, und des Nachtlagers von *Granada* wieder nicht was ganz vortreffliches liefern werde! –

Sie müssen sich also wirklich daran nicht kehren, denn uns *Compositeur[en]* wird auch immer die gleiche *Clausel* beygegeben!

Der 2<sup>te</sup> Punct aber – der der *Censur* – ist wohl wichtiger – und der *Direction* nicht zu verübeln. – Doch hoffe ich Sie werden dieser Klippe wohl glücklich ausweichen können – zudem man doch in den Opern immer etwas nachsichtiger ist – da ich den Ober*Censor* selbst sehr gut kenne – so würde ichs zur Zeit selber ihm übergeben. – Ich habe schon einmal eine belehrende Erfahrung gemacht mit der *Cordelia* – als solche von der *Direction* der *Censur* eingesandt wurde – so kam sie nach 4 Wochen mit dem »*nonadmittitur*« zurück – ein paar Wochen später habe ich solche selber hingetragen – früher ganz kleine Abänderungen machen lassen – und die Sache ging durch!<sup>89</sup>

<sup>89</sup> Kreutzers *Cordelia*, eine Umarbeitung der *Adele von Budoy*, hatte am 15. Februar 1823 in Wien Premiere. In Dresden stand das Werk ab Juni 1823 – wie in Wien mit der erst 18-jährigen Wilhelmine Schröder-Devrient in der Titelrolle – auf dem Spielplan, Weber übernahm lediglich die Leitung der zweiten Aufführung am 26. August 1823 (nach einer

Haben Sie nun die Güte mir recht bald Ihren Entschluß mitzutheilen, und ungefähr den Monath zu bestimmen, bis wann wir hoffen dürften, die Oper von Ihnen zu erhalten – *Duport* erwartet mit Sehnsucht Ihre Zusage, und freut sich gar sehr darauf – er sagte auf Ihre Forderung von 100 *Ducaten* als *Honorar* – daß er das für ein gutes, glückliches *Sujet* durchaus nicht zu viel finde – da das Hauptgelingen davon abhänge, und der Freyschütze als Schauspiel nicht weniger *Effect* machen müsse! –

Darum bitte ich Sie nochmal mir recht bald Ihre gefällige Antwort zukommen zu lassen [...].“

Nun ließ sich Kind etwas Zeit, aber sein folgender Brief aus dem April 1826 enthielt bemerkenswerterweise offenbar das Szenarium zu einer Oper nach einem *Sujet* Heinrich von Kleists, das später noch mehrfach als Vorlage von Libretti verwendet wurde<sup>90</sup>. Da bezüglich dieser Kindschen Pläne ausschließlich Kreutzers Schilderung im Brief vom 4. Mai vorliegt, sei diese zitiert:<sup>91</sup>

„Ihr werthes Schreiben vom 24<sup>t</sup> Aprill mit den allerliebsten Gedichtchen und dem Entwurf einer Oper habe ich richtig erhalten, und b[e]eile mich Ihnen hierauf, sobald ich mit *Duport* Rücksprache genohmen hatte, meine Ansichten offen mitzutheilen. Sie haben ganz recht, daß das Kätchen von Heilbronn einen äußerst artigen und wunderlieblichen Stoff zu einer Oper gäbe, und es unter Ihrer Feder gewiß ganz was ausgezeichnetes werden würde. – nur habe ich das einzige Bedenken, und das ist – seit mehreren Jahren wird hier im kk Burg Theater sowohl, als auch auf der Wieden ein Schauspiel gleichen Nahmens und Stoffes

Probe am Vortag). Nach der vierten Vorstellung (20. Juli 1824) wurde der Einakter abgesetzt. Zu diesem Werk vgl. den folgenden Beitrag des Verfassers: *Anna Milder-Hauptmann* (1785–1838). *Wilhelmine Schröder-Devrient* (1804–1860). „[...] wenn das Orchester [...] tobt, und die Sängerin sich dazu wie eine Furie geberdet“. „*Cordelia*“ (1823), *Conradin Kreutzers Oper über „eine wahre Begebenheit im Jahre 1814“ für zwei Primadonnen*, in: *Vom Salon zur Barrikade. Frauen der Heinezeit*, hg. von Irina Hundt (*Heine-Studien*), Stuttgart, Weimar 2002, S. 111–128.

<sup>90</sup> Zu erwähnen sind hier in erster Linie *Liebeszauber* (Wien 1845) nach Otto Prechtler von Kreutzers Bekanntem Johann Vesque von Püttlingens (1803–1883) sowie das *Kätchen* (Frankfurt a. M. 1881) nach Friedrich Bulhaupt von Carl Martin Reinthaler (1822–1896), Wiederaufführung in Erfurt 2009.

<sup>91</sup> Autograph: *D-Dl*, Mscr. Dresd. Aut. 1159. Wegen Erkrankung konnte Kreutzer diesen Brief erst am 16. Mai absenden.

bearbeitet von Hohlbein<sup>92</sup> mit ausserordentlichem Beyfall gegeben – so zwar, daß auch jezt noch das Theater bey der jüngsthin gewesenen Aufführung überfüllt war – H<sub>v</sub>: *Anschütz*<sup>93</sup> ist darinn unübertrefflich. – Nun befürchte [ich] daß eben diese allzu gute Aufnahme des Drama – und die vielen Vorstellungen desselben nothwendig der Oper Schaden bringen müßten – besonders weil in der Oper auch viele der *interessantesten* Szenen des *Drama* wegen allzugroßer *Extension* wegbleiben müßten, und dann die Vergleichen, die man gewöhnlich anstellt, doch nachtheilig werden könnten! –

Ich muß aus Ihrem werthen Schreiben schließen, daß es Ihnen nicht bekannt war, daß dies Drama von *Hohlbein* hier schon sooft gegeben wurde, da Sie dessen nicht sondern nur eines früheren von *Kleist* erwähnen. – Nehmen Sie daher mein verehrter Freund meine Offenherzigkeit nicht in übel – und haben Sie die Güte mir einen andern Stoff vorzuschlagen, an denen Sie gewiß keinen Mangel haben werden – oder allererst mir Ihre Ansichten über meine gemachten Äusserungen und Besorgnisse mitzutheilen! – Ich gestehe es gerne, ich wünschte für meine Person lieber eine Oper, deren Stoff nicht schon zu sehr bekannt wäre, nemlich durch Schauspiele! – Ich muß sagen, als ich das erstemal Kätchen von *Heilbronn* sah, war ich ganz entzückt davon, und dachte – das hätte eine vortreffliche Oper gegeben – – aber nun befürchte ich sehr dafür! –

[...] ich [...] bitte Sie nochmal einen andern – noch nicht bearbeiteten Stoff zu wählen, und solchen mir zu bestimmen. Im übrigen werd ich Ihnen im Auftrag der *Administration* vollkommen entsprechen, die Ihre letzte *Proposition* annimmt, und sobald wir uns über den Stoff vereint haben, sogleich die 25 # zusenden, und nach Erhalt des Manuscriptes die weitem 75 # – darauf können Sie sich verlassen –“

In der Nachschrift auf der Rückseite des Briefes sind dann sogar Weber und dessen neueste Oper erwähnt, wobei die Notiz so flüchtig geschrieben ist, dass ihr mutmaßlicher Wortlaut nur mit einiger Wahrscheinlichkeit wiedergegeben werden kann:

<sup>92</sup> Diese Theaterfassung des 1810 im Theater an der Wien uraufgeführten Schauspiels von Kleist hatte Franz von Hohlbein 1822 erarbeitet, sie wurde in der Tat sehr häufig gespielt.

<sup>93</sup> Heinrich Anschütz war bereits in Breslau als Graf Wetter vom Strahl mit seiner Braut (und späteren Frau) Emilie, geb. Butenop, als Kätchen erfolgreich, in Wien wurde er am Burgtheater in der Rolle berühmt.

„Ich höre, *Oberon* von *C. Weber* soll so sehr London gefallen! – haben Sie hierüber nichts offizielles?“

Nur wenig später muss Kreutzer auch in Wien von Webers prekärem Gesundheitszustand erfahren haben, was er in einem Brief vom 1. Juni 1826 knapp thematisiert: darin befragt er den Verleger Schott in Mainz über Weber:<sup>94</sup>

„Hören Sie nichts, wie geht es dem H<sub>e</sub>. Kapel: *C. Mar Weber* mit seiner Gesundheit, man hat hier sehr beunruhigende Nachrichten von Ihm, ich wünsche nur, daß solche nicht gegründet seyn mögen.“

Die Nachricht von Webers Tod, die Wien am 16. Juni erreicht haben dürfte, da sie am 17. bereits in den Zeitungen zu lesen war<sup>95</sup>, veranlasste dann einen neuen Blickwinkel in der Korrespondenz zwischen Kreutzer und Kind, die der Komponist am 22. Juni fortsetzte:<sup>96</sup>

„Werden Sie nicht böse daß ich Sie schon wieder mit einem Schreiben belästige, das diesmal aber vor der Hand eine ganz andere *Tendenz* haben soll! –

Ich möchte mich gerne bei Ihnen Raths erhohlen, an wen ich mich zu wenden habe, um bey Seiner May: den König eine Bittschrift um die durch *C. M. Webers* Tod erledigte Hofkapellmeisters Stelle einzureichen – wessen *Protection* ich zu erringen trachten soll! – Zugleich möchte ich denn auch erfahren, worinn die *Dienstverrichtungen*, und die *Emolumente* [= Vorteile] dieses Platzes bestehen! –

Ich glaube nun, daß Sie, mein verehrtester Freund, mir über alles dieses Aufschluß ertheilen könnten, wodurch Sie mich gar sehr verbinden würden! – Ich begreife wohl, daß sich um diese Stelle viele *Competenten* einfinden werden, und es wohl der *Protectionen* bedarf! –

Ich habe vorläufig auch schon an Seine *Ex*: den H<sub>e</sub>: Grafen v *Einsiede*<sup>97</sup> geschrieben, der mir von länger her schon gewogen scheint, und ihn um seine *P[rotection]*<sup>98</sup> gebeten! – Es würde mich unendlich

<sup>94</sup> Autograph: Mainz, Schott-Archiv. Am 17. Januar 1827 geht Kreutzer gegenüber demselben Empfänger auf Beethovens Gesundheitszustand ein, hier ist er freilich aus besseren Quellen informiert.

<sup>95</sup> Vgl. Ziegler (wie Anm. 34), S. 510f.

<sup>96</sup> Autograph: Privatbesitz.

<sup>97</sup> Detlev Graf von Einsiedel, sächsischer Kabinettsminister.

<sup>98</sup> Siegelloch, aber wahrscheinliche Lesart.

freuen diesen Posten<sup>99</sup> zu erhalten, und ich glaube, daß ich solchem auch gewachsen wäre.

Dann mein Verehrtester wollten Sie bald über eine Oper im Reinen seyn! nicht wahr? – Hier in Wien sind ohne[hin] die Anstellungen bey den Theatern so *precaire* und unsicher, daß man sich nach einer soliden Anstellung ernstlich sehnen muß! –

Haben Sie nun die Freundschaft, mein geehrtester Freund, mir recht bald, und recht ausführliche Nachricht zu ertheilen [...].

P. S. Darf ich fragen was Sie weiter in Hinsicht eines Opern Buches für das KärtnerTheater beschloßen haben? *Duport* fragte mich unlängst deßhalb! –“

Es ist hinreichend bekannt, dass viele und durchaus auch namhafte Zeitgenossen Webers sich um dessen Stelle bemühten, die schließlich Carl Gottlieb Reißiger erhielt. Der bereits in Dresden als Musikdirektor wirkende Heinrich Marschner, der sich bei Weber unbeliebt gemacht hatte, verließ die Stadt umgehend und begab sich auf eine fast zweijährige Reise in die östlichen und westlichen Provinzen Deutschlands<sup>100</sup>. Auch Kreutzer musste seine Hoffnungen rasch begraben und schrieb Kind am 27. August 1826 aus dem mährischen „WeißÖhnbütten bey Ollmütz“:<sup>101</sup>

„Seit 4 Wochen bin ich hier in der Heimath meiner Lieben Frau auf dem Lande! Wohl habe ich zur Zeit noch Ihr werthes Schreiben in *Wien* erhalten, allein ich wollte immer auf irgend eine Antwort von Seiner *Ex*: dem Minister oder auch des H<sub>c</sub>: *Intendanten*<sup>102</sup>, an den ich mich ebenfalls Ihrem Rathe gemäß wandte, abwarten – und so kam es, daß die Antwort bis jetzt in der Feder blieb; und ich bis zur Stunde nicht nur ohne alle Antwort von *Dresden* bin, sondern auch seither über die ganze Angelegenheit des Kapellmeisterthums nicht eine Silbe vernahm – unlängst schrieb mir ein Bekannter aus *Carlsruhe*, daß der dortige Capellm: *Strauss*<sup>103</sup> einen Antrag von *Dresden* erhalten, allein nicht angenommen, wovon ich nun aber weder das eine, noch das andere zu glauben Lust habe! –

<sup>99</sup> Siegelloch, aber vielleicht kein Textverlust.

<sup>100</sup> Detaillierte Angaben dazu bei Waidelich, *Lucretia* (wie Anm. 44), S. 83–138.

<sup>101</sup> Autograph: *D-B*, Mus. ep. Konradin Kreutzer 11.

<sup>102</sup> Wolf August Adolph von Lüttichau war von 1824 bis 1862 Theater-Intendant in Dresden.

<sup>103</sup> Joseph Strauß (1793–1866) leitete von 1824 bis 1863 die Hofkapelle in Karlsruhe.

Sie würden mich dahero, mein Freund, gar sehr verbinden, wenn Sie die Güte ha[e]tten mir etwas näheres über diesen Gegenstand zu schreiben, im Falle nemlich etwas verlauten möchte! – Ist vielleicht gar der Minister zur Krönung nach *Rusland*<sup>104</sup> gereist und also abwesend – sonst kann ich mir das Stillschweigen gar nicht anders erklären, da Er mir sonst sein gnädigstes Wohlwollen schenkte! – –

Und – was macht denn unsere *projectierte* Oper? – haben Sie seither nicht mehr daran gedacht? – mit dem schönen liebl: *Ka[e]tchen* von *Heilbronn* geht es nun einmal nicht – *Duport* will soviel wie möglich einen *Original* Opern Text – und hat mir gesagt, daß er dem H<sub>c</sub>: Hoffmann<sup>105</sup> den Auftrag gegeben hätte, an Sie deshalb zu schreiben, und Sie zur Bearbeitung eines andern Stoffes aufzufordern! – Es kann Ihnen ja an Stoff nicht fehlen – wäre ich nur auf etwelche Monathe bey Ihnen in *Dresden!* – der 2te mir *projectierte* Stoff – *Hermann von Unna*<sup>106</sup> will mir gefallen und [in] Hinsicht des Vehmgerichts dürfte die Wiener *Censur* keinen Anstand machen – könnte ich nicht etwas Näheres über Ihren Plan erfahren! – Ich wünsche gar zu gerne mit Ihnen etwas Bedeutendes zu schaffen – und ich glaube es, wir werden uns sehr gut verstehen! –

Nun ist *Carl Maria Weber* todt – und die deutschen glücklichen Theater*Compositeurs* sind bald zusammengezält – nur durch ein recht gutes Opern Buch kann ich mich emporschwingen! – Darum bester Freund beherzigen Sie auch ein bißchen meine *Muse* und mein Glück – und erfreuen Sie auf jeden Fall Ihren Sie hochschätzenden und bereitwilligsten Freund mit ein paar Zeilen – und zwar hieher, wo mich Ihr Brief noch bis zum 15 *September* treffen kann, dann später wieder in *Wien* in der *CarlsGasse*“.

Bis zum 13. Mai 1828 war der Briefwechsel zwischen Kreutzer und Kind nun wegen Kreutzers Reise nach Paris und der unklaren Wiener Theaterver-

<sup>104</sup> Nach dem Tode des Zaren Alexander I. von Russland am 1. Dezember 1825 übernahm dessen Bruder Nikolaus die Regierung; er wurde am 3. September 1826 als Nikolaus I. gekrönt.

<sup>105</sup> Hier dürfte es sich um den für die Wiener Hofoper vielfach mit der Verfertigung von Libretti betrauten Georg von Hoffmann (1771–1845) handeln.

<sup>106</sup> Zu Anders Fredrik Skjöldebrands vielgespieltem Drama gab es bekanntlich bereits eine Schauspielmusik von Georg Joseph Vogler.

hältnisse unterbrochen, er wurde erst anlässlich eines Empfehlungsgesuches wieder angeknüpft:<sup>107</sup>

„Ich nehme die Freyheit Ihnen überbringerin dieses Briefchens – *Madame Walzel-Franchetti* – als eine sehr brave Sängerin zur geneigten Aufnahme zu empfehlen. Sie war mehrere Jahre bey unserm Theater, wo sie in deutscher und italienischer Oper mit Beyfall mitwirkte<sup>108</sup> – sie ist auf ihrer ersten Kunstreise begriffen – und sucht ein *Engagement* – mehr brauche ich Ihnen, geehrter Freund, nicht zu sagen. – Können Sie Ihr etwas gefälliges erweisen, so werden Sie mich sehr verbinden – besonders bedarf sie auch des *Encouragements!* –

Lang mußte ich nun einen freundschaftl: Briefwechsel mit Ihnen entbehren – theils weil unsere Theaterverhältnisse in den 2 letzten Jahren so erbärmlich waren, daß man gar nicht mehr an eine deutsche Oper auch nur von Ferne her denken konnte, theils weil ich geraume Zeit von hier abwesend, und in fernen Landen war –

Daß die Pacht Zeit mit *Barbaya* zu Ende, und unser Theater seit d 1<sup>ten</sup> *May* gänzlich geschlossen ist, werden Sie bestimmt schon wissen –

Nun steht die *Regierung* mit H<sub>c</sub>: *Schmidt*<sup>109</sup> – ehemaligem *Director* in *Brunn*, einem sehr erfahrenen und gewandten Theater*Director* in Unterhandlungen, den ich selbst seit 20 Jahren als einen vielseitig gebildeten und braven Mann, einen ächten Deutschen, kenne. –

Ich hoffe zu Gott, daß er *reußire*<sup>110</sup> – unter seinen *Auspizien* soll die deutsche Oper sein [sic] Haupt wieder erheben – S. *Maj*: der Kaiser, will ihm persönlich sehr wohl, so wie die ersten Minister als Graf *Zzernin*<sup>111</sup> – Fürst *Metternich*, und der PolizeyMinister *Sedelnizki*<sup>112</sup>. ich habe gegründete Hoffnung Opernd*director* zu werden! – Ist das wirklich eingetroffen, so werde ich mit einer alten Bitte um ein Opernbuch wieder

<sup>107</sup> Autograph: Zürich, Zentralbibliothek, Handschriftenabteilung, Autogr. Ott: Kreutzer, C.

<sup>108</sup> Fortunata Franchetti wechselte 1826 von Graz nach Wien, wo sie am 6. Mai 1826 als Agathe im *Freischütz* debütierte, vgl. Ziegler (wie Anm. 34), S. 521.

<sup>109</sup> Heinrich Schmidt (1779–1857), Theaterdirektor in Brünn.

<sup>110</sup> Statt dessen wurde am 22. Oktober 1828 ein Pachtvertrag mit Wenzel Robert Graf Gallenberg abgeschlossen; das Kärntnertheater wurde unter neuer Direktion am 6. Januar 1829 wiedereröffnet.

<sup>111</sup> Es handelt sich vielmehr um Johann Rudolf Graf Czernin (1757–1845).

<sup>112</sup> Josef Graf Sedlnitzky von Choltitz (1778–1855) war seit 1815 bis 1848 Polizeipräsident in Wien und als solcher auch für die Zensur zuständig.



angestochen kommen; ich hoffe es soll alles besser gehen, da wir weder mit einem Franzosen, noch einem Italiener mehr zu kämpfen haben werden! Binnen 14 Tagen soll sich diese Angelegenheit entscheiden – eröffnet soll dies Theater aber erst im *October* werden! –

Vielleicht werde ich im Laufe dieses Sommers benöthigt seyn eine Reise zu machen, um mehrere *Individuen* für unser Theater zu suchen, da werde ich auch *Dresden* besuchen, und bey dieser Gelegenheit das Vergnügen haben, Ihre persönliche Bekanntschaft zu machen.

Ich wünschte wohl etwas näheres über die Verhältnisse der Mad<sup>me</sup> *Devrient* zu erfahren – die grosse Lust äusserte ein *Engagement* hier anzunehmen – allein (:unter uns bleibe es:) gegen eine unverschämte Forderung von 12 tausend Gulden *C. M. !!!*<sup>113</sup>

Vielleicht machen Sie mir das Vergnügen mich bald mit ein paar Zeilen zu erfreuen?“

Ob Kind Kreutzer dessen Wunsch erfüllte, ist nicht bekannt. Es ist abschließend nurmehr ein letzter Brief des Komponisten an den Dichter überliefert, den er am 9. Oktober 1830 niederschrieb, und der Kind abermals die Hoffnung auf ein Libretto aus dessen Feder nicht verhehlte:<sup>114</sup>

„Durch H<sub>c</sub>: *v Deinhardstein*<sup>115</sup> erfuhr ich vor einigen Tagen, daß Sie einen neuen vortrefflichen OpernText fertig, und selbst die mir so schmeichelhafte Äußerung gegeben haben, daß Sie dies Kind Ihrer Muse mir zur *Composition* anvertrauen wollten, jedoch gegen den Erlag von 100 *Ducaten Honorar*, und des VerlagsRechtes.

Wie sehr mich diese Nachricht erfreute, dürfen Sie wohl glauben da ich mich schon Jahrelang nach einem guten Opern Text sehne, und solchen in Ihrer Arbeit sicher gefunden zu haben, hoffen darf. –

Recht gerne möchte ich nun auf der Stelle Ihr gefälliges Anerbieten unbedingt annehmen, wenn nur meine *pecuniären* Kräfte so stark wären sogleich eine solch bedeutende Vorauslage machen zu können.

Deßhalb werde ich mich nun mit H<sub>c</sub>: *Duport* ins Einvernehmen setzen müssen – um aber mit Ihm etwas zu erzwecken, so wird es

<sup>113</sup> Wilhelmine Schröder-Devrient blieb in ihrem Dresdner Engagement, hatte allerdings 1828 in Wien gastiert, wo sie u. a. am 29. April die Titelrolle in der 13. und letzten Vorstellung der *Euryanthe* in der Uraufführungs-Inszenierung gab; vgl. Ziegler (wie Anm. 34), S. 508.

<sup>114</sup> Autograph: *A-Wst*, H. I. N. 127818.

<sup>115</sup> Johann Ludwig Deinhardstein (1794–1859).

unumgänglich nothwendig seyn, daß Sie mir entweder die Oper selbst – oder doch wenigstens das Programm, und ausführliche genaue Scenarium sambt den bemerkten Musik *Nummern* zur Einsicht und Prüfung gefälligst zusenden – um mich von *Duports* Seite der Annahme und Aufführung sowohl, als bey der *Censur* der Erlaubniß zu versichern.“

Auch dieses Gesuch führte nicht zu dem erwünschten Erfolg, und Kinds Annoncierung zweier Libretti in der Wiener *Theaterzeitung* 1831<sup>116</sup> blieb vorerst nicht nur von Kreutzer unberücksichtigt. Kreutzers größter Erfolg auf der Opernbühne steht dennoch mit Kind in Verbindung: Dessen Schauspiel *Das Nachtlager in Granada* war Textgrundlage des von ihm vertonten Librettos von Karl Johann Braun Ritter von Braunthal. Bereits am 27. Februar 1834, sechs Wochen nach der Wiener Uraufführung der Singspielfassung des *Nachtlagers von Granada* im Theater in der Josephstadt (13. Januar 1834), vermochte Kreutzer an den Leipziger Verlag Kistner & Probst zu schreiben:<sup>117</sup>

„Daß diese Oper auf allen Bühnen Deutschlands zur Aufführung kommen, und eine Repertoires-Oper bleiben wird, daran ist gar nicht mehr zu zweifeln – denn hier herrscht darüber nur eine Stimme, daß – seit Webers *Freyschütze*, kein anderer deutscher Original Oper [sic] solch vollkommenen Succes gehabt habe – Das Sujet ist getreu nach Kinds Drama und meisterhaft für die Oper bearbeitet – im künftigen Monath wird solche in Dresden zur Aufführung kommen<sup>118</sup>, die Partitur ist schon dort – da haben Sie Gelegenheit sich selbst zu überzeugen. – –“

Ein im Frühjahr 1823 u. a. von Ignaz Franz Castelli überliefertes Bonmot, das den gekränkten Kind mit einer blasphemischen Anspielung vordergründig in Schutz zu nehmen scheint („Was wäre wohl Maria ohne Kind“<sup>119</sup>)

<sup>116</sup> In seiner *Oper-Anzeige* vom 26. Mai 1831 bot Kind zwei Operndichtungen an: *Buschmutter, oder die Unterirdischen*, eine „romantische Oper in fünf Aufzügen“, sowie *Die Braut von Matavai, oder die Südseefahrer*, eine „große Oper mit Ballet, in vier Aufzügen (zum Theil nach Kapitein Bligh und Lord Byron)“; vgl. *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Mode und geselliges Leben* (Wien), Jg. 24, Nr. 72 (16. Juni 1831), S. 296.

<sup>117</sup> Autograph: *A-Wst*, H. I. N. 39797.

<sup>118</sup> Die Dresdner Erstaufführung des *Nachtlager*-Singspiels fand am 5. April 1834 statt.

<sup>119</sup> Am 20. April 1823 hatte Ignaz Franz Castelli als Begleitbrief zu seinen Wiener Korrespondenzen unter dem Pseudonym „Höhler“ an den Redakteur der *Abend-Zeitung* Carl Theodor Winkler geschrieben: „*Ad vocem Weber* muß ich dir doch ein herrliches Epigramm schreiben, was hier in aller Leute Munde ist. – Es ist auf den Umstand bezogen daß sich

dürfte aus dem Blickwinkel Kreutzers im Hinblick auf Kinds Bedeutung für die Musikgeschichte folgendermaßen variiert worden sein: Ohne Maria gäbe es kein(en) Kind (und man gedächte seiner kaum), auch wenn Kreutzers Adaption des Kindschen *Nachtlagers* gleichfalls wesentlich zu dessen Popularisierung beitrug.

Kind geärgert hat daß man überall nur Weber nennt und seiner gar nicht gedenket | Was sie doch übertrieben sind | Den Einen wollen sie vor Liebe fressen | Indeß sie auf den Andern ganz vergessen, | Was wäre wohl Maria ohne Kind?“; das Autograph von Castellis Brief liegt in *A-Wst*, H. I. N. 5974.

*allegro*  
*con spirito*  
 De-um lau-damus  
 lau-da-mus, qui propter su-um no-men tu-um lau-da-mus  
 De-um lau-damus

qui propter su-um no-men tu-um lau-da-mus  
 qui propter su-um no-men tu-um lau-da-mus  
 qui propter su-um no-men tu-um lau-da-mus  
 qui propter su-um no-men tu-um lau-da-mus

Gottfried Webers *Te Deum*  
 Ausschnitte aus dem Autograph mit Textnachträgen von Carl Maria von Weber