

Solveig Schreiter und Joachim Veit

Franz Grüners „Szenerei der großen Oper Euryanthe“ – ein bemerkenswertes Regiedokument zur Darmstädter Erstaufführung 1825

Vorbemerkung

Nach dem *Freischütz*-Jubiläum 2021 ist mit dem 200. Jubiläum der Uraufführung von Webers *Euryanthe* am 25. Oktober 1823 im Kärntnertortheater in Wien in diesem Jahr ein weiteres, musikgeschichtlich bedeutsames Ereignis zu feiern. Zwar sind die Arbeiten an der Neuedition dieses Werks im Rahmen der Weber-Gesamtausgabe gegenwärtig in vollem Gange, zum Jubiläum wird sie aber noch nicht fertiggestellt sein. Das Thema *Euryanthe* beschäftigt die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter aber schon lange: Im weiträumigen Vorfeld hatte bereits 2015 in Frankfurt anlässlich einer Neuinszenierung des Werkes eine zweitägige Tagung zur *Euryanthe* stattgefunden, deren Beiträge 2018 in Bd. 10 der *Weber-Studien* zusammen mit einer umfangreichen Dokumentation zeitgenössischer Besprechungen des Werkes publiziert wurden¹, wobei viele neue Aspekte der Rezeption beleuchtet werden konnten. Während der Vorbereiten für die Edition ergaben sich immer wieder Details, die unser heutiges Interesse verdienen, aber den in einer Werkedition vorgegebenen Rahmen sprengen. Dies gilt auch für den nachfolgenden Beitrag, der letztlich auf eine Ausstellung zurückgeht, die anlässlich des Mitgliedertreffens der Weber-Gesellschaft 1996 im Hessischen Staatsarchiv Darmstadt (HStAD) stattfand. Im anschließend von Hans Schneider/Tutzing publizierten Katalog dieser Ausstellung waren u. a. Belege für Aufführungen von Webers Werken in Darmstadt dokumentiert worden². Darunter befanden sich auf S. 131–133 auch Hinweise auf die hier nun vollständig publizierte *Scenerei der großen*

1 Ausführliche Angaben vgl. Abkürzungsverzeichnis am Ende des Bandes.

2 Vgl. *Carl Maria von Weber in Darmstadt. Ausstellung im Hessischen Staatsarchiv Darmstadt im November 1996 anlässlich der Mitgliederversammlung der internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V.*, Katalog, hg. anlässlich des 70. Geburtstags von Eveline Bartlitz von Joachim Veit und Frank Ziegler, Tutzing 1997.

Oper Euryanthe, die der Regisseur Franz Grüner für die erste Darmstädter Aufführung am 27. November 1825 erstellt hatte. Dieses Szenarium hatte dann Arne Langer nicht nur in seiner Dissertation aus dem Jahr 1997 beschrieben³, sondern 2018 in dem genannten Band 10 der *Weber-Studien* erstmals alle dem Szenarium beigelegten Pläne (außer Nr. 2) abgedruckt und näher erläutert⁴. Dieses ausführliche Szenarium zur *Euryanthe* ist ein einzigartiges Dokument der frühen Inszenierungsgeschichte und wird im Folgenden zunächst in den Kontext von Grüners Wirken am Darmstädter Hoftheater – mit einem spezifischen Blick auf sein Verhältnis zu Werken Webers – gestellt. Im Anschluss daran ist der Text des Dokuments komplett mit den beigelegten Plänen wiedergegeben.

Zur Situation am Großherzoglichen Hoftheater Darmstadt

Als Carl Maria von Weber sich vom 4. April 1810 bis 14. Februar 1811 – mit vielen Unterbrechungen – in Darmstadt aufhielt, u. a. um neuerliche Studien bei seinem Lehrer Abbé Vogler zu betreiben, traf er in eine vielversprechende Umbruchzeit in der Theatergeschichte der Stadt: Vom Februar 1807 bis Mai 1810 lag das Theaterleben noch in den Händen der Schauspielgesellschaft von Xaver Krebs (1763–1841), die anfangs im Gasthaus Zum Erbprinzen, später in der Alten Post am Weißen Turm auftrat. Großherzog Ludewig I. (1753–1830) hatte aber beschlossen, diese Gesellschaft als Hoftheatergesellschaft zu übernehmen. So wurde am 24. Mai 1810 das „Großherzogliche Theater“ der Residenz in der Alten Post mit dem Schauspiel *Die kleine Zigeunerin* von Kotzebue eröffnet, zugleich aber die alte Landgrafenbühne instandgesetzt. Dort wurde dann am 20. Oktober mit Mozarts *Titus* das „Großherzogliche Opern-Theater“ eröffnet. Eine Besonderheit dabei war, dass der die Künste liebende Herzog Ludewig I. selbst erster Kapellmeister und Theaterdirektor in einer Person war, von der Einstudierung der Opern bis zum szenischen

3 Vgl. Arne Langer, *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis der Opernregie im 19. Jahrhundert (Perspektiven der Opernforschung, Bd. 4)*, Frankfurt a. M. 1997, S. 293–311.

4 Ders., *Die Szenographie in der Aufführungsgeschichte der Euryanthe*, in: *Weber-Studien*, Bd. 10, S. 173–212, speziell zu Darmstadt S. 182–190. Auf die in Darmstadt erhaltenen Szenarien Grüners hatte schon 1966 Herta Klein-Seeger in ihrer Dissertation hingewiesen (vgl. dazu w. u.).

Arrangement alles selbst anordnete und teils auch die Opernproben leitete. Gespielt wurde viermal wöchentlich⁵.

Weber beschrieb diese Situation in seiner Städtecharakteristik zu Darmstadt 1811 im *Morgenblatt für gebildete Stände* rückblickend wie folgt:⁶

„Es gibt gewiß wenige Fürsten, die mit so vieler Wärme die Kunst pflegen, als Se. Hoheit der Großherzog. Besonders in musikalischer Hinsicht, wo ihm als Kenner ein kompetentes Urtheil zusteht, ist seit ein Paar Jahren durch anhaltenden Eifer bedeutend viel geleistet worden; das Orchester zählt sehr brave Mitglieder (worunter der dirigirende Konzertmeister | Mangold als achtungswerther Violinspieler besonders auszuzeichnen ist), und wird von einer Anzahl Liebhaber aus allen Ständen, von Se. Königl. Hoheit dazu aufgemuntert, fleißig unterstützt, – so wie ebenfalls, was den Gesang betrifft, außer ein Paar fürs Konzert engagirten Sängern, auch aus lauter Dilettanten ein sehr zahlreiches schönes Chor gebildet ist, das gewiß jedem Fremden bey dem ersten Anhören erfreulich imponirt. Mit diesen vereinten Kräften wurden sonst wöchentlich 3 bis 4 sogenannte Konzert-Proben im Großherzogl. Schlosse veranstaltet, wo größere Musik-Stücke, als Opern, Oratorien, Kantaten etc. aufgeführt wurden, und wozu nur wenigen Zuhörern der Eintritt gestattet war. Der Großherzog wohnte selbst allen diesen Proben bey, und war, indem er in einer Partitur nachlas, aufs eifrigste für die Richtigkeit des Vortrags besorgt. [...] so darf sich das Darmstädter Orchester zu den besten Deutschlands zählen. Die ungemeyne Herablassung und Artigkeit, die Se. Hoheit der Großherzog übrigens bey allen diesen Gelegenheiten beweist, muß Ihm gewiß die Liebe aller seiner Untergebenen erwerben.“

In den folgenden Jahren baute der Großherzog seinen Theaterbetrieb weiter aus. Am 7. November 1819 wurde mit Spontinis *Ferdinand Cortez* das von Georg Moller neu erbaute „Großherzogliche Hof-Opern-Theater“, dessen Bühneneinrichtung von Ignatz Dorn stammte, eingeweiht. Im August 1825

5 Vgl. dazu Hermann Knispel, *Das Großherzogliche Hoftheater zu Darmstadt von 1810–1890: mit einem geschichtlichen Rückblick auf die dramatische Kunst zu Darmstadt von 1567–1810*, Darmstadt 1891, S. 29–70; Wilhelm Ammann, *Das Hoftheater in Darmstadt: eine Würdigung seiner künstlerischen Wiedergeburt*, Darmstadt 1913 und Hermann Kaiser, *Das Großherzogliche Hoftheater zu Darmstadt: 1810–1910*, Darmstadt 1964, speziell S. 11–40.

6 Vgl. Jg. 5, Nr. 118 (17. Mai 1811), S. 472 (A031131).

hat übrigens der Großherzog Weber bei dessen Besuch in Darmstadt laut Tagebuch „das Buch von *Cortez*“ gezeigt und Weber konnte am 24. August noch eine Probe des neu einstudierten Werkes miterleben⁷. Als der Großherzog im Jahr 1830 starb, zählte das Orchester 85 Mitglieder (12 Violinen 1, 11 Violinen 2, 9 Violen, 13 Violoncelli, 7 Kontrabässe, 1 Harfe, 3 Flöten, 3 Oboen, 2 Klarinetten, 1 Bassethorn, 3 Fagotte, 5 Hörner, 4 Trompeten, 4 Posaunen, 1 Ophicleide sowie je 1 Triangel, Becke, Trommel, Pauke, Harmonika). Der stattliche Chor verfügte über 27 Frauen- und 33 Männerstimmen, 7 weibliche und 10 männliche Solisten waren beschäftigt⁸. Am Theater hatten so berühmte Theatermaler wie Lorenz Schönberger, Georg Primavesi, Joseph Sandhaas, Ernst Friedrich Schnittpahn und Joh. Heinrich Schilbach gewirkt, immer wieder erwähnt wird auch der Maschinenmeister Ignatz Dorn. Das Großherzogliche Hoftheater war also unter Ludwig I. zu einer der bedeutendsten deutschsprachigen Bühnen avanciert.

Webers *Euryanthe* in Darmstadt

Gut zwei Jahre nach ihrer Uraufführung in Wien erlebte Webers *Euryanthe* am 27. November 1825 in Darmstadt ihre Premiere, weitere Vorstellungen folgten im Jahr 1826 am 12. Februar, 5. und 12. März, 2. April, 28. Mai und 20. August⁹. Mitwirkende waren laut Theaterzettel¹⁰ Sophie Madler (*Euryanthe*), Auguste Krüger-Aschenbrenner (*Eglantine*), Gustav Hähnel bzw. Hähnle (*Adolar*), Eduard Delcher (*Lysiart*), Ferdinand Neukäufler (*König*), Betty Ramstädter (*Bertha*) und Anton Mickler (*Rudolph*). In den zeitgenössischen Kritiken wurde die Aufführung gelobt, besonders was ihre Ausstattung

7 Vgl. TB 23. August 1825 (A066131), wo es auch heißt: „zum Großherzog, ungemein reich“ und 24. August (A066132). Das Werk erklang dabei laut Knispel (wie Anm. 5), S. 59, in einer „neuen, vom Componisten selbst veranstalteten Bearbeitung“; vgl. dazu auch Langer 1997 (wie Anm. 3), S. 304–310.

8 Vgl. dazu Knispel (Wie Anm. 5), S. 68f.

9 Bis 1910 gab es weitere 33 Aufführungen, zwischen 1910 und 1962 nur noch acht Aufführungen; vgl. Kaiser (wie Anm. 5), S. 183. Webers *Freischütz* (EA 4. August 1822) erlebte in Darmstadt bis 1962 dagegen 354 Aufführungen. Auch Webers *Abu Hassan* wurde in Darmstadt gegeben, erstmals am 29. Januar 1815 (vgl. Knispel, wie Anm. 5, S. 310). Dagegen kam die dem Großherzog übersandte *Silvana* zu Webers Lebzeiten nicht zur Aufführung.

10 Theaterzettel Darmstadt ULB (Theatersammlung), Abb. in: Katalog Darmstadt 1996 (wie Anm. 2), S. 131.

betrifft. Der anonyme Rezensent der *Didaskalia oder Blätter für Geist, Gemüth und Publizität* schrieb:¹¹

„Diese äusserst schwierige Oper für Gesang und Orchester wurde hier mit großem Triumphe exekutirt, dessen dieses Werk an andern Orten sich nicht ganz schmeicheln konnte; [...] Die Chöre waren stark besetzt, und mit aller Genauigkeit einstudirt; besonders ist sehr zu loben, daß man jedes Wort verstanden hat. Das Orchester, unter der trefflichen Leitung des Herrn Kapellmeister Mangold, hat sich meisterhaft gezeigt; alle Schwierigkeiten, die oft nicht sehr für die Instrumente geeignet sind, hat es überwunden, besonders die Ouvertüre, welche eine sehr undankbare Composition ist, und so blieb nichts zu wünschen übrig. Für das Jäger-Chor war es Schade, daß das Echo nicht auf dem Theater angebracht wurde. Die Scenerie war bei dem Hochzeitsmarsch sehr schön, und von großem Effekt, aber der Composition des Marsches kann ich keinen Geschmack abgewinnen: er ist ein wahres Chaos von lauter Dissonanzen. Die Oper hat durch die Regie des Herrn Grüner bedeutend gewonnen. Die Dekorationen waren prächtig, besonders im dritten Akt. | Die Garderobe war nicht ganz dem alten französischen Costüme getreu, aber sonst sehr gut.“

Auch in der *Rheinischen Flora, Blätter für Kunst, Leben, Wissen und Verkehr* wurde die Darmstädter Umsetzung hervorgehoben: „Der Pomp, mit welchem diese Oper hier gegeben wird, ist außerordentlich. Die Dekorationen sind meisterhaft, und überhaupt ist die ganze Aufführung vortrefflich.“¹²

Franz Grüners Wirken in Darmstadt

Der in den Besprechungen lobend erwähnte Franz Carl Grüner (1780–1845) war im Sommer 1816 als Regisseur des Schauspiels am Darmstädter Hoftheater angestellt worden. Zuvor war Grüner, eigentlich Franz von Akáts (de Baromlak), neben Pius Alexander Wolff Schauspielschüler von Goethe in Weimar gewesen und über München und Danzig nach Wien gelangt, wo er ab 1807 am Theater an der Wien als Schauspieler und Regisseur wirkte. Bei seiner Anstellung in Darmstadt hatte er sich zusichern lassen, dass er seine

11 Nr. 336 (2. Dezember 1825), S. 2f. (vgl. A031986).

12 Jg. 2, Nr. 41 (12. März 1826), S. 163f. (vgl. A031079).

Tätigkeit „unter der unmittelbaren Leitung“ des Großherzogs ausüben und ihm selbst seine jeweiligen Ideen vorstellen durfte¹³. Sein Verhältnis zum Großherzog blieb, trotz zahlloser Gesuche um Zulagen, Vorschüsse und Kurautfenhalte usw. offensichtlich ungetrübt; Ludewig I. erfüllte meist die Bitten seines Angestellten und erlaubte ihm im Laufe der Zeit eine Ausdehnung seines Wirkungsfelds auch auf den Bereich der Oper¹⁴. Als Grüner im Oktober 1823 für sein jährliches Benefiz ein wirkungsvolles Werk suchte und wegen der Aufführungsserie der von ihm betreuten Spontinischen *Olympia* kein anderes „großes Specktakel Stück“ in Szene gesetzt werden durfte, schlug er im Anschluss an diese Serie „die Präciosa mit Musik von Weber“ vor, ersatzweise bat er um einen einstweiligen Vorschuss. Der Großherzog hatte aber offensichtlich andere Ideen¹⁵. Am 6. Oktober 1823 klagte Grüner gegenüber dem Kabinettssekretär Ernst Schleiermacher (fol. 82r):

„Seiner Königlichen Hoheit der GrosHerzog hatten gestern die Allerhöchste Gnade, mit dem huldreichsten Wohlwollen, welches ich ehrfurchtswoll und mit innigsten Dank erkenne, den Freischützen, neu in die Scene gesetzt, zu meinem Benefize, statt der Präciosa zu bestimmen; das Unerwartete überraschte mich so sehr, und tief gerührt durch das Allerhöchste Zutrauen, war ich ausser Stande die Schwierigkeit der Annahme zu berücksichtigen.“

Abgesehen davon, dass Grüner befürchtete, dass bei dieser „bereits gegen 18mal“ gegebenen Oper der Besuch (vor allem in den kostspieligeren Logen)

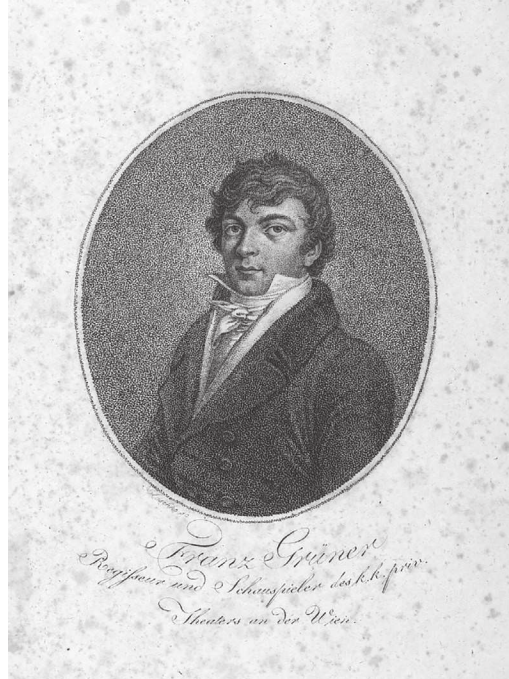
13 Die Zitate dieses Abschnitts sind den im Folgenden verkürzt nur mit den Bestands- und Blattnummer angegebenen Archivalien des Hessischen Staatsarchivs Darmstadt entnommen, hier (*D-DSSa*), D 12, Nr. 22/4, fol. 5–8.

14 Diese Anerkennung erhielt Grüner aber auch von außen. Knispel (wie Anm. 5), S. 46 zitiert den Bericht eines Reisenden von Anfang 1817, in dem darauf hingewiesen wird, dass seit Grüners Engagement „ein neues Leben und ein ganz anderer Geist“ eingezogen sei: „Ein hoher Enthusiasmus für die Kunst durchglüht diesen in seinem Fache ausgebildeten Mann [...] dessen Thätigkeit und Liebe für die Sache die schönsten Hoffnungen für die immer steigende Vervollkommnung der hiesigen Bühne unter seiner Leitung mit Recht verbürgen“.

15 Der Vorschlag zur Aufführung der *Preciosa* wurde erst sehr viel später aufgegriffen. Am 15. August 1828 legte Grüner auf Bitten des Großherzogs Vorschläge für das „Kostüm der Zigeuner“ vor. Die erste Aufführung fand am 9. November 1828 statt; vgl. Wiedergabe des Theaterzettels im Katalog Darmstadt (wie Anm. 2), S. 139.

mäßig ausfallen würde, hatte er auch inhaltliche Bedenken gegenüber einer Neuinszenierung, die er dem Großherzog mitteilte (fol. 86v, 89r):

„Mehr [...] beängstigt mich die Furcht, – den Allerhöchsten Beifall, und den guten Eindruck, den ich nur durch die Scenerie der Oper *Olimpia*, welche die Allergütigste Nachsicht Euer Königlichen Hoheit | gelungen nannte – erworben habe, durch eine unvollständige Scenerie in den *Freischützen*, wieder verlieren zu können [...]. Unvollständig aber müßte die Scenerie des *Freischützen* immer werden, da man wohl in der Stellung, in der Gruppierung des Chors und der Komparsen, eine effectvollere Wirkung hervorbringen kann – Mehr und weiter umfassende Anordnungen in der Scenerie aber, um dieselbe vollständig zu machen, so, daß man mit Recht ankündigen dürfe, neu in die Scene gesetzt, würden Abweichungen der Bestehenden nach sich ziehen, eine Abänderung der meisten Dekorationen in den drei Acten fordern, welches gewiß großen Schwierigkeiten unterliegt [...].“



Franz Gröner, nach der Radierung von János Blaschke, ULB Darmstadt, his-Port-G-0120

In diesem Falle bestand aber der Großherzog auf seiner Wahl und am 26. Oktober 1823 wurde laut Theaterzettel (fol. 139) der *Freischütz* „zum Benefize des Regisseur Gröner“ (der selbst den Caspar gab) aufgeführt – auf dem Zettel fehlt aber ein Zusatz wie „neu in Szene gesetzt“. Allerdings exis-

tiert von der Hand Grüners ein undatiertes „Unmaßgeblicher Vorschlag von der Scenerie zur Oper Der Freischütze.“ (D 12, Nr. 19/9, fol. 9r–13v), der nicht, wie üblich, in allen Details ausgearbeitet ist und durch eine Bemerkung zum III. Akt, Szene 4 („Es versteht sich, daß die Anordnung der Scenerie sich ganz nach den einmal allerhöchst bestimmten Dekorationen richten muß“) darauf schließen lässt, dass es sich um einen offenbar nicht umgesetzten Versuch Grüners handelt, dem Willen seines Dienstherrn doch zu entsprechen. Die Sache war aber auch insofern besonders heikel, als die Szenerie der ersten Darmstädter Aufführungen ab 4. August 1822 von Grüners Kollegen Ignatz Dorn stammte¹⁶ und dieser eine Neuinszenierung sicherlich als Affront empfunden hätte¹⁷. Die Einnahmen fielen, wie von Grüner erwartet, mit 394 Gulden nicht allzu üppig aus, Großherzog und Großherzogin steuerten aber immerhin stattliche 440 Gulden zu dem Benefiz bei.

Ludewig I. schien nicht nur von Grüners Szenerie der Spontinischen *Olympia*, sondern auch von der am 13. Februar 1825 aufgeführten Gluck'schen *Iphigenie auf Tauris* so angetan, dass er Grüner noch im selben Monat die Verantwortung für die Regie der Opern antrug, worauf dieser erneut etwas zurückhaltend antwortete (fol. 121f.):

„Die Allerhöchste *Resolution* – die Verwandlung meines jährlichen Benefizes für die Führung der *Regie* des Schauspiels, in einen fixen Gehalt von Eilfhundert Gulden, den 1^{ten} May anfangend – beauftragt mich zugleich mit der neuen Dienstobliegenheit der *Arrangement* der Opern; ich fühle mich durch dieses Zutrauen auf meine geringen Kenntnisse und Fähigkeit hochgeehrt – muß aber bedauern bekennen zu müssen, daß ich befürchte, meine Kräfte könnten für diese doppelte Geschäfts-Führung nicht hinlänglich sein, und meinen guten Willen beschämen.

16 Vgl. dazu die Abbildung seiner Dekorationsskizze zur Wolfsschlucht im Katalog Darmstadt (wie Anm. 2), S. 127 und die Besprechung in: *Charis. Rheinische Morgenzeitung für gebildete Leser*, Jg. 2, Nr. 15 (4. September 1822), S. 2 (A030332); Dorn war seit 1811 als Theater- und Maschinenmeister angestellt.

17 Dennoch scheint es 1823 eine Neuinszenierung gegeben zu haben, denn dazu existiert ein weiterer Dekorations-Entwurf zur Wolfsschlucht von Ernst August Schnittpahn, vgl. Abbildung im Katalog Darmstadt (wie Anm. 2), S. 128. Grüners Scenerie-Entwurf spart diese Szene aus bzw. verweist nur auf die „Individualität des 2^{ten} Aufzugs“, die „ganz von der Musik, Maschinerie und dem Spiel der Einzelnen“ abhängt (fol. 11r).

Das Geschäft der *Regie* des Schauspiels welches hier Obliegenheiten umfaßt, die nur einen Intendanten zu kommen, fodert große Aufmerksamkeit und Anstrengung – die Auswahl und Vorbereitung der Stücke, die Proben und die Scenerie – das | Abwägen so verschiedener Interessen, nehmen die ganze Thätigkeit eines Mannes in Anspruch. Ferner den Conflict mit Herrn Hasloch der als *Regisseur* der Oper *autorisiert* und bezahlt ist; alle diese Gründe nöthigen mich, Euer Königlichen Hoheit in Unterthänigkeit zu bitten, die nähere Bestimmung der neuen Dienstobliegenheit der *Arrangement* der Opern dahin zu modifiziren und festzustellen:

„daß ich nur jene neue Opern zu sceniren verbunden sei, welche Euer Königlichen Hoheit der GrosHerzog allergnädigst selbst zu bestimmen geruhen werden – sonst aber und in Allgemeinen zu keiner weitem Dienstleistung – die *Regie* und Scenerie der Oper, welche im Gange sind betreffend, sowohl jetzo als auch in Zukunft – ohne unmittelbar allerhöchsten | Befehl – von mir als Verpflichtung gefordert werden könne.“

Am 28. Februar 1825 erhielt Grüner dann von dem Kabinettssekretär Ernst Schleiermacher die Mitteilung, dass der Großherzog damit einverstanden sei, ihn von der „Einrichtung der ältern Opern (: Ferdinand Cortez ausgenommen, welche Oper als ganz neu zu betrachten ist :) zu dispensiren“ und ihm „nur die Scenirung der neuen Opern zu übertragen“ (fol. 128). Der Großherzog gewährte ferner Grüners Bitte, diese Tätigkeit rückwirkend ab 1. Januar und als Ersatz für sein jährliches Benefiz mit einer Summe von 1.100 Gulden zu honorieren – im Gegenzug verzichtete Grüner auf Sonderzahlungen für einzelne Inszenierungen.

Im selben Jahr, in dem Grüner dann Szenarien für Spontinis *Fernand Cortez* (Premiere der neuen Version am 24. Juli 1825) und Webers *Euryanthe* entwarf, erfolgte am 1. Oktober die Ernennung „zum Regisseur der Scenerie aller Opern, und zum Mitglied der HofTheaterComité“ (fol. 141), außerdem wurde Grüner von den Verpflichtungen als Schauspieler befreit. Schließlich verlieh Ludwig I. im September 1828 Grüner den Titel „*Director* der Scenerie bey den Opern“ (fol. 167) und machte ihn zugleich auch für die Auswahl der Kostüme verantwortlich.

Als der Großherzog am 6. April 1830 verstarb, übernahm Grüner von 1831 bis 1836 die Leitung des Frankfurter Stadttheaters, wo er unter dem Vorwurf der Mißwirtschaft entlassen wurde. Danach arbeitete er noch als Sekretär in Wien und Pest, wo er wahrscheinlich 1845 verarmt starb¹⁸.

Das *Euryanthe*-Szenarium vor dem Hintergrund von Grüners Regie-Konzepten

Seine Erfahrungen mit der Einrichtung von Szenarien zu Opern und Schauspielen hat Franz Grüner nachträglich, während seiner Zeit in Wien in gedruckter Form vorgelegt: *Kunst der Scenik in ästhetischer und ökonomischer Hinsicht theoretisch, praktisch und mit Plänen, wie auch als Beispiel des Verfahrens durch eine ganz scenirte Oper ›Iphigenia in Tauris‹ erläutert. Als Handbuch für Intendanten, Privat-Direktoren, Kompositeure, Kapellmeister, Regisseure, Opernsänger, Schauspieler, Theatermaler und Meister, und für Alle, die bei der Leitung des Theaters betheiligt sind*. Erschienen ist die Publikation 1841 parallel in Wien und Leipzig¹⁹. Auf die Bedeutung dieser Schrift hat erstmals Arne Langer nachdrücklich hingewiesen, der auch deren Spezifika hervorhebt: „Eine derart präzise Darstellungsform der Massenregie ist auch in den französischen Vorbildern der Zeit – abgesehen von der Tanznotation – ohne Beispiel“. Und er fügt hinzu: „Der über die Mitteilung von Aufführungsmustern weit hinausgehende Ansatz steht in krassem Kontrast zur geringen Verbreitung der Schrift, die [...] offenbar kaum Beachtung gefunden hat.“²⁰ Da Grüner in seinem Text neben der ausgiebig und mit zahlreichen Plänen dokumentierten Darmstädter *Iphigenie in Tauris* von 1825 auch etliche andere Darmstädter Inszenierungen als Beispiele erwähnt (darunter ausführlich Spontinis *Nurmahal*, Darmstädter EA am 15. Februar 1829, ferner Spontinis *Vestalin*, EA am 24. Juli 1825, aber auch Aubers *Stumme von Portici*, EA am 4. Oktober 1829, Pietro Generalis *Die Bacchanten*, EA der zweiten Einstudierung am 6. August 1828 und die Neueinstudierung von Ferdinando

18 Vgl. Österreichisches Biographisches Lexikon (DOI:10.1553/0x00281942) und ADB-online, <https://www.deutsche-biographie.de/sfz24210.html>.

19 Grüner gibt selbst im Vorwort S. VIII an: „das Ganze ist das Resultat eines dreißigjährigen thätigen Kunstlebens“.

20 Langer 1997 (wie Anm. 3), S. 224; Grüners Arrangement der *Stimmen von Portici* wird im Theater-Lexikon von Blum/Herloßsohn/Marggraff von 1846 ausführlicher gewürdigt.

Paers *Sargin* 1827), kann auch die Bedeutung des Szenariums der *Euryanthe* vor dem Hintergrund der Ausführungen dieser – hier nur in wenigen Details skizzierbaren – Schrift leichter erfasst werden (im Folgenden beziehen sich die in Klammer zugesetzten Seitenzahlen auf Grüners Text)²¹.

Für Grüner zerfällt die Kunst der Scenerie in zwei Teile: „die Anordnung der Ausschmückung, und die Anordnung des Lebendigen“ (XIII). In Zusammenhang mit der *Euryanthe* erscheint vor allem letzteres, d. h. „alle Bewegungen der Einzelnen, wie der Menge und deren Stillstand (Gruppirung)“ (XIII) interessant. Zum ersteren zählen dagegen die Bereiche der Dekorationen, der Kostüme, der Bühnentechnik und Maschinerie, für die Grüner sehr nützliche Hinweise gibt. Ausführlich ist auch der Aufbau einer Bühne (aus Proscenium und Bühnenfläche mit von vorne nach hinten und auf beiden Seiten parallel durchnummerierten – in Darmstadt in der Regel je sechs – Kulissen als Seitenwänden und dem nach hinten abschließenden Vorhang) beschrieben (vgl. dazu auch die Pläne im *Euryanthe*-Szenarium).

Eingehender widmet sich Grüner dem „Lebendigen“, worunter er die Comparsen versteht, also „alle jene Personen, welche nebst den darstellenden Individuen, entweder zur Verständlichkeit der Handlung, oder zu deren Ausschmückung nothwendig sind. [...] Die Comparsen sind gewöhnlich zusammengesetzt vom männlichen und weiblichen Chore, von Figuranten des Ballets, wo ein solches besteht; von Statisten, und diese entweder aus dem Civilstande, oder aus dem Militär genommen.“ (44f.). Interessanterweise

21 Die meisten der hier genannten Szenarien sind in der Handschriftenabteilung der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt (D-DS) vorhanden; Langer (wie Anm. 3) listet auf S. 295 neben dem *Euryanthe*-Manuskript Hs 3654 auf: Hs 3652 *Die Bacchantinnen*, Hs 3655 *Cortez* (vollständige Textwiedergabe bei Langer im Anhang, S. 383–385), Hs 3656 *Iphigenie auf Tauris* (Textwiedergabe auf S. 367–373), Hs 3658 *Die Stumme* (Textwiedergabe auf S. 373–383) und Hs 3659 *Vestalin*, darüber hinaus die im Text nicht erwähnten Szenarien Hs 3653 *Dido* von Piccini (EA 26. Dezember 1825) und Hs 1045 *Die bezauberte Rose von J. M. Wolfrum* (EA 14. Dezember 1828). – Weitere Szenarien haben sich im Hessischen Staatsarchiv Darmstadt erhalten, jenes zu Paers *Sargin* unter D 12, Nr. 19/9, fol. 84–105; ferner finden sich dort Ergänzungen zu den Opern *Olympia*, Darmstädter EA am 14. September 1823 und *Dido*. Auf die Szenarien wurde, wie oben erwähnt, bereits in der Dissertation von Herta Klein-Seeger, *Bühnentechnik und Schauspielerdarstellung des Darmstädter Hofopertheaters in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Wien 1966, hingewiesen. Laut Langer beschrieb sie die in der Bibliothek überlieferten Szenarien der Opern *Die Vestalin*, *Die Stumme von Portici* und *Fernand Cortez*.

folgt Grüner bei der Einteilung der Personen des Chores rein musikalischen Gesichtspunkten (54) und teilt ihn in acht Gruppen zu je „vier weibliche und vier männliche“ (d. h. Sopran 1, Sopran 2, Alt 1, Alt 2 und Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, Bass 2), wobei idealerweise jede sich auf der Bühne bewegend Gruppe aus „sechs Individuen besteht“ (so dass ein vollzähliger Chor 48 Personen umfasst – ein hoher, in Darmstadt gegebener, an vielen Bühnen nicht erfüllbarer Anspruch; für kleinere Bühnen bleibt laut Grüner aber die halbe Personenzahl unabdingbar; vgl. 56). Es sei dafür Sorge zu tragen, dass die Gruppen des Chors nie durch andere Personen (etwa Statisten) verdeckt sind, dass sie möglichst „im Vorder- oder Mittelgrunde“ der Bühnen zu stehen kommen und „zu dem Sopran immer der Tenor, und zu dem Alt der Baß“ eingeteilt werde (57). Beim Arrangement der Chöre steht laut Grüner „die Eintheilung in Berücksichtigung auf Eigenthümlichkeit der Musik“ (58) im Vordergrund, weshalb die Anforderungen an den Regisseur der Oper besonders hoch seien.

Auch für die Einteilung der Statisten gibt er detaillierte Anweisungen ihrer Stellungen, wesentlich ist, dass alle Gruppen als solche erkennbar bleiben und dies sei durch eine klare Trennung in gruppierte Abteilungen von sieben bis neun Individuen zu erreichen (64).

Der zentrale Abschnitt zum Verständnis auch des *Euryanthe*-Szenariums betrifft aber die „Bewegungen der einzelnen Abtheilungen und Individuen und der Massen“ (69ff.). Ein in Varianten häufig wiederholter Satz dabei lautet: „Eine gerade Auftritts-Linie ist jedesmal fehlerhaft [...]“ (69). Grüner verbindet in seinen Plänen die Kulissen beider Seiten durch ein System von schrägen Linien bzw. direkt durch gestrichelte ovale Linien, um den Raum ungleich einzuteilen und darin die Gruppen zu verorten bzw. die Bewegungsrichtung anzudeuten (vgl. die Skizze zu S. 38). Alle Anordnungen, etwa von Zügen auf der Bühne, müssen „wohl berechnet sein“, denn nichts erhöhe so sehr die Täuschung, „als wenn mehrere Abtheilungen zugleich und verschiedenartig sich bewegen und aufstellen, indessen andere Abtheilungen in verschiedenen Richtungen ihren Marsch fortsetzen“, wobei man auch „Abtheilungen, welche gut motivirt abgingen, später in demselben Zuge wieder erscheinen lassen“ könne (70f.). Aber auch Volksszenen, „insbesondere die tumultuarischen“ müssen „die willkürlichste Unordnung durch die strengste und genaueste Ordnung, der Täuschung, als wirklich“ vorstellen

(89). Dabei sollen die Personengruppen „durch verschiedene Coullissen-Oeffnungen“ erscheinen, „und zwar immer in entgegengesetzter Richtung, und in entgegengesetzter Bewegung“ (89). Die Führung der Personen werde noch „unendlich schwieriger, wenn durch den Sing-Chor die beweglichen Volksmassen repräsentiert werden sollen“, da hier auf die Verwandtschaften der Stimmen mit geachtet werden müsse (93) und „beim Beginnen des Gesanges wo möglich der ganze Chor auf der Bühne sich befinde“ (79). Dabei sind Auftritte wie insbesondere auch Abgänge sehr genau zu regeln (110ff.), wobei zu letzteren stets auch im voraus zu berücksichtigen sei, ob die Personen sich umkleiden oder ihr Aussehen verändern müssen und wann und von wo sie in der Folge wieder erscheinen sollen (114ff.).

Detailliert beschrieben wird auch die Nutzung von „Vorder-, Mittel- und Hintergrund“ der Bühne, wobei zur Verstärkung der Perspektivwirkung die Besetzung des Hintergrunds durch kleinere Statisten oder Kinder empfohlen wird (101ff.) „Im Vordergunde auf beiden Seiten suche man in der Oper immer den Chor zu stellen [...] Im Mittelgrunde [...] die haupthandelnden Personen“. Grüner empfiehlt dabei wiederholt eine „Umgehung der Einförmigkeit durch Kontraste“ (103), denen er auch einen eigenen Abschnitt widmet, wobei es nicht um „grelle Gegensätze“, sondern „stufenweise wohl nüancirte Übergänge“ gehe, für die auch Farben und der Schnitt der Kostüme unterstützend wirken können (123ff.).

Am Rande erwähnenswert ist auch Grüners Sorge, durch das „Abtragen“ von Gegenständen²² die Täuschung zu stören, wozu er ein Webersches Beispiel anführt (132):

„Wie z. B. in der Oper der Freischütze im zweiten Act. Die Handlung beginnt in dem Zimmer des Försters, welches mit einem Tische und einem Stuhle eingerichtet sein soll; nach dem Abgang der Agathe und der Andern, folgt unmittelbar die Verwandlung in die Felsenschlucht. Wann nun nach dem Abgang der spielenden Personen eine allgemeine Pause entsteht, die Verwandlung nicht unmittelbar erfolgen kann, veranlaßt durch die Nothwendigkeit, die Möbeln aus dem Zimmer erst mit Hilfe einiger Leute wegbringen zu lassen, so ist diese Pause ein wahres Abkühlungsmittel und unterbricht die Handlung auf die unangenehmste

22 Den Requisiten und der Beleuchtung widmet er ein eigenes Kapitel.

Weise. Dieser Uebelstand kann jedoch bei dem angeführten Falle leicht gehoben werden, wenn man den Tisch und den Stuhl zugleich mit der Verwandlung vermittelt der Freifahrt von der Bühne wegbringt. Auf ähnliche Weise war es auch in Darmstadt angeordnet.“

Es ist hier nicht der Ort, um Grüners zahllose Details beleuchtende Konzepte eingehender zu würdigen, aber hinzuweisen ist auf den Wunsch, den er in seiner Schrift ausdrücklich formuliert: Er regt an, dass Komponist und Dichter dafür Sorge tragen möchten, dass ihren Werken „die Anordnung der Scenerie in ihrem ganzen Umfange, mit kleinen Planungen und Anmerkungen des Bedarfs in einem Anhang beigegeben würde, damit die Darstellung auf sämtlichen Bühnen gleichgestellt wäre.“ (135). Dabei heißt es auch: „In Frankreich hat man bereits auf diese Art begonnen und gewöhnlich erscheint bei den neuen großen Opern die Composition der Scenerie mit.“ (136)²³ Die Scenerie zu *Euryanthe* ist also in diesem Sinne keine Anweisung für die Darmstädter Bühne allein, sondern wird von Grüner als empfohlenes Idealbild einer Inszenierung des Werkes angesehen (zumal er seine Lösungen stets als nicht nur wirkungsvoll, sondern auch als besonders kostengünstig charakterisiert).

Arne Langer hebt hervor, dass bei Grüner nicht die visuelle Vermittlung einzelner Textpassagen im Vordergrund stehe, sondern dass er vielmehr nach „spektakulärer Bebilderung größerer szenischer Zusammenhänge“ suche²⁴.

Das *Euryanthe*-Szenarium von Grüner

Grüners Szenarium für die Darmstädter Erstaufführung der *Euryanthe* ist, wie einleitend bemerkt, bereits mehrfach erwähnt worden. Mit diesem Beitrag wird nun erstmals der vollständige Text des von Grüners Regie-Schreiber Christian Noack kopierten Szenariums veröffentlicht²⁵.

23 Dies ist exakt das Ziel, was laut Frank Heidlberger auch die gedruckten französischen *Livrets de mise en scène* erreichen wollten, d. h. die Provinzbühnen sollten in der Lage sein, die Inszenierungen der Hauptstadt nachzuspielen; vgl. dazu Heidlberger, *Die „Livrets de mise en scène“ der „Freischütz“-Aufführungen in Paris*, in: *Weber-Studien*, Bd. 1 (1993), S. 133–154; dazu auch Langer 1997 (wie Anm. 3), S. 295f.

24 Langer 1997 (wie Anm. 3), S. 296.

25 Christian Noack war seit 1816 bei der Regie des Hoftheaters „als Scribent“ angestellt (vgl. *D-DSSa*, D 12, Nr. 23/21, ein Schreiben vom 25. Februar 1831, das zugleich als Hand-

Dass diese Form der Beschreibung in Darmstadt keinen Sonderfall darstellte, wird schon allein durch die Vordrucke belegt, in die diese Regiebemerkungen eingetragen sind. Es handelt sich um Doppelblätter mit Tabellenspalten, in die folgende Überschriften eingedruckt sind: „Nummern.“, „Anführung des Akts und der Scene.“, „Anmerkung.“; ein weiteres belegtes Exemplar von 1827 zu Paers Oper *Sargin* enthält die vorgedruckten Spalten „Namen des Stücks.“, „Zahl der Komparsen.“, „Eintheilung der Nummern.“, „Verwendung derselben, mit Anführung des Akts und Scene.“, „Anmerkung.“²⁶ In diesen Formularen wird deutlich, wie Grüner auch in solchen Äußerlichkeiten versuchte, den Regievorgang zu professionalisieren.

Als Ergänzung zu dem *Euryanthe*-Szenarium ist auch auf das zur Aufführung 1825 in Darmstadt gedruckte Textbuch²⁷ hinzuweisen, das der gekürzten Version der Oper (wie z. B. im Berliner Textbuch 1825) entspricht, aber im Hinblick auf die Szenenanweisungen nach dem Darmstädter Regiekonzept eingerichtet wurde. Dabei entfielen zwar etliche originale Anweisungen des 1824 bei Wallishausser gedruckten (und in Details abweichenden) Wiener Buchs, andererseits kamen zahlreiche kürzere Bemerkungen hinzu, die auf Grüners Szenarium zurückgehen, die dort ausführlicheren Bemerkungen aber in der Regel in kürzere Anweisungen umsetzen. In der ersten Szene von Akt I entfiel dabei (wie im Szenarium angegeben) der „ernste Reigen“, was möglicherweise damit zusammenhängt, dass Darmstadt über kein Ballett verfügte. Schon Langer weist darauf hin, dass im II. Akt das zweite Bild nicht

schriftenprobe dienen kann). Als Kopist der Szenarien zu *Iphigenie*, *Olympia* und *Cortez* ist Noack ausdrücklich in Grüners Bericht vom 28. Juni 1825 in D 12, Nr. 19/9 genannt (zu *Cortez* vgl. auch die Handschriftenprobe bei Langer 1997, wie Anm. 3, S. 309), mit dem er erfolgreich um „ein kleines Honorar“ für Noack bittet. Auch das erwähnte Szenarium zu *Sargin* stammt von seiner Hand.

26 Vgl. *D-DSSa*, Bestand D 12, Nr. 19/9, fol. 86; in dem am 28. August 1827 eingereichten Entwurf Franz Grüners ist meist nur die breiteste Spalte zur „Verwendung“ ausgefüllt. Der Schreiber ist mit jenem des *Euryanthe*-Entwurfs von 1825 identisch. Dagegen ist Grüners Vorschlag zur Scenerei des *Freischütz* noch auf lediglich durch Bleistiftstriche in drei Spalten eingeteiltem Papier beschrieben (hier sind in der schmalen linken Spalte lediglich Nummern notiert, die rechte schmale Spalte ist nur vereinzelt benutzt, um die Zahl der Statisten oder sonstigen Beteiligten anzugeben; vgl. im selben Bestand fol. 9–18v.

27 Benutztes Exemplar: *D-B*, Mus. Tw 224/17. Der Untertitel der Oper lautet hier: „Große historisch-romantische Oper in drey Handlungen“.

denselben Saal wie im I. Akt, sondern eine zusätzliche Dekoration, eine gotische Säulenhalle, verwendet²⁸. Über die auch in anderen Partituren übernommenen Kürzungen hinausgehend sind hier im III. Akt zusätzliche Streichungen zu finden: In Szene III/1 ist die komplette Passage „Schirmender Engel Schar [...] Gegen diesen Augenblick!“ gestrichen und im Textbuch nur vermerkt: „(Es erscheint eine große Schlange, welche sich gegen Adolar erhebt; dieser tödtet sie mit dem Schwerdt.)“ (S. 45; vgl. hierzu im abgedruckten Szenarium S. 37). Grüner verzichtet also auf die Musik, die im Sinne einer Teichoskopie den für den Zuschauer nicht sichtbaren, sondern nur in Euryanthes Worten beschriebenen Kampf Adolars mit der Schlange schildert, und ersetzt dies durch eine Szene mit der (laut Plan Nr. 5) in der Bühnenmitte erscheinenden Schlange, wobei er die Dauer des sichtbaren Kampfs offensichtlich auf wenige Takte des Orchesters („ohne Gesang“, wie es im Szenarium heißt), beschränkt. In Szene III/4 ist die komplette Cavatine mit Chor („Giebt keine Treu auf weiter Erde mehr [...] Als unsrer Herrin Treu!“ gestrichen und lediglich nach dem Chor angemerkt „(In seiner Rüstung kommt Adolar und wankt nach dem Vordergrunde.)“ (S. 52; zu Adolar ist im Szenarium lediglich vermerkt, dass er mit der 2. Strophe des vorausgehenden Chors erscheint).

Das Szenarium zur *Euryanthe*, das unter der Signatur Hs 3654 in der ULB Darmstadt aufbewahrt wird, umfasst außer dem Titelblatt und den sechs „Plänen“ insgesamt 42 beschriebene Seiten. Die Vorderseiten der Blätter sind, wie erwähnt, durch die vorgedruckten Bezeichnungen „Eintheilung der Nummern.“, „Verwendung derselben, mit Anführung des Akts und der Scene.“ und „Anmerkung.“ in drei ungleich breite Spalten eingeteilt. Bei der Niederschrift der Erläuterungen ist vorwiegend nur die mittlere Spalte genutzt worden, deshalb wurde in der nachfolgenden Wiedergabe auf eine dreispaltige Anlage verzichtet und der Text der mittleren Spalte als Haupttext wiedergegeben.

Bei den Inhalten der linken Spalte handelt es sich nur um wenige Nummernangaben im III. Akt. Sie wurden im laufenden Text an entsprechender Stelle in eckigen Klammern übernommen. In der rechten Spalte sind dagegen zusätzliche Erläuterungen zur Komparserie zu finden, die offensicht-

28 Langer 2018 (wie Anm. 4), S. 183 bzw. 186.

lich dem leichteren Überblick über Besetzungsfragen dienen sollten. Diese Anmerkungen wurden in der nachfolgenden Textwiedergabe in Form von Fußnoten zur entsprechenden Stelle wiedergegeben.

Die sechs Dekorations-Pläne sind, soweit möglich, in der Nähe ihrer Erwähnung im Text positioniert. Dabei wurde, um diese Pläne lesbar zu halten, auf eine vollständige Abbildung des jeweiligen Blattes verzichtet, was jedoch lediglich bedeutet, dass die im rechten oberen Bereich stehende, raumgreifende Angabe „Plan No. x.“ entfällt, so dass der eigentliche Inhalt der Pläne größer abgebildet werden konnte. Dabei ist zu beachten, dass die Angaben „Rechts“ und „Links“ aus der Perspektive der Mitwirkenden (aus der Perspektive des Zuschauers also vertauscht) erfolgen!

Weitere drei kleine Zeichnungen bzw. Skizzen zur Aufstellung im laufenden Text sind ebenfalls als Faksimiles an den entsprechenden Textstellen integriert.

Orthographie und Interpunktion der Wiedergabe folgen dem Original, auch Unterstreichungen und Lateinschreibung wurden (letztere als Kursiva) wiedergegeben. Offensichtliche Fehler wurden gekennzeichnet korrigiert. Nicht berücksichtigt ist der originale Zeilenfall (Seitenwechsel des Originals sind aber durch | vermerkt). Einrückungen wurden dagegen beibehalten und die (meist unterstrichenen) Zitate aus den musikalischen Nummern der Partitur durch eine vereinheitlichende deutlichere Einrückung gekennzeichnet.

Die in der Szenerie namentlich erwähnten Personen wurden in der nachfolgenden Liste erfasst (wo möglich mit einem Hinweis auf Archivalien des Hessischen Staatsarchivs Darmstadt, die Informationen zu diesen Personen enthalten)²⁹.

Liste der im Text des Szenariums namentlich genannten Personen (in Klammer zugehörige Akten *D-DSsa*)

Balzer, Anführer – nicht identifiziert

Bernhard, Dem. – nicht identifiziert

²⁹ Dem Verzeichnis liegen Aufzeichnungen zur Statisterie und Garderobe von fremder Hand bei, die jedoch zu einer späteren Aufführung, vermutlich nach 1836 (dem Anstellungsjahr des darin genannten Tenors Joseph Watzinger), gehören und daher hier nicht berücksichtigt wurden.

Döbus [Debus], Helene, Sopran (D 8, 131/4)
Doepfer, Andreas, Hofchorist, Tenor 2 (D 8, 98/9)
Feldmann, Christiane, Alt (D 8, 131/4)
Fey, Otilie, Sopran (Knispel, S. 546)
Fillmann, E., Bass 2 (D 8, 132/3)
Habicht, Georg, Hofchorist und Militärmusiker, Tenor 2 (D 8, 132/6)
Hummel, Johann, Hofchorist, Tenor 2 (D8, 98/14)
Hannstein, Susanne, geb. Platz, Alt (D 8, 104/4)
Kiefer, Ludwig, Hofchorist, Bass 2 (D 8, 99/2)
Krill d. 3te, (Luise?), Hofchoristin, Alt (D 8, 131/12)
Lang, Gottfried, Hofchorist, Bass 2 (D 8, 99/4)
Langheinz, Helene, Hofchoristin (D 8, 131/13)
Meyer, Ernst Ludwig, Hofchorist, Bass 2 (D 8, 132/15)
Müller, Wilhelm, Hofchorist, Bass 2 (D 8, 132/18)
Müller, Johannes, Hofchorist, Bass 2 (D 8, 132/19)
Nau, Johannes, Hofchorist, Tenor 2 (D 8, 132/20)
Smirmund-Bernhard, Carl, Hofchorist, Hofchauspieler und Gehilfe der
Rechnungskammer (D 8, 125/1)
Taubert, Alt – nicht identifiziert

Scenerei
der großen Oper Euryanthe;
wie dieselbe auf Allerhöchsten Befehl gestellt worden ist.
1825.

I^{ter} Aufzug.

1^{te} Scene.

Decoration, Plan N^o 1.

Ein ganz geschlossener Saal; im Königlichen Schloße; verzier[t] mit Trophäen; bestehend aus Gattungen aller Waffen jener Zeit.

In der Mitte der Thron, ebenfalls mit Trophäen umstellt.

Wie der Vorhang aufgezogen wird – ist auf der Bühne:

Der König Ludwig auf dem Thron.

Sechs Edle und Fürsten¹ umgeben denselben.

Adolar steht rechts

Lysiard steht links am Throne.

30 Knappen²; 20 davon mit Fähnchen – worauf die Wappen der Ritter zu sehen, 10 davon mit Trophäen. |

Die Introduction fängt mit 19 Tackte[n] ohne Gesang an; wo nun der ganze Chor unbeweglich stehen müßte; welches die Dichterin, wie der Compositeur schlecht berechnet haben. – Es scheint von größerer Wirkung zu seyn – wenn, wie der Vorhang ganz oben ist, mit dem ersten Tackte der Introduction, der weibliche Chor von beiden Seiten eintritt, und zwar /: wie im Plan N^o 1 bezeichnet :/ Sopran N^o 1 u. 2 – zu Vier und Vier gereihet – rechts. Coul. 4 u. 5.

Alto N^o 1 u. 2 – eben so – links, Coul. 4 und 5.

Sie sind festlich geschmückt – im Hofkleide jedoch ohne Schleppe, /: weil eigentlich das ganze Fest, den Charakter eines Tanz-Bankets hat – wie in

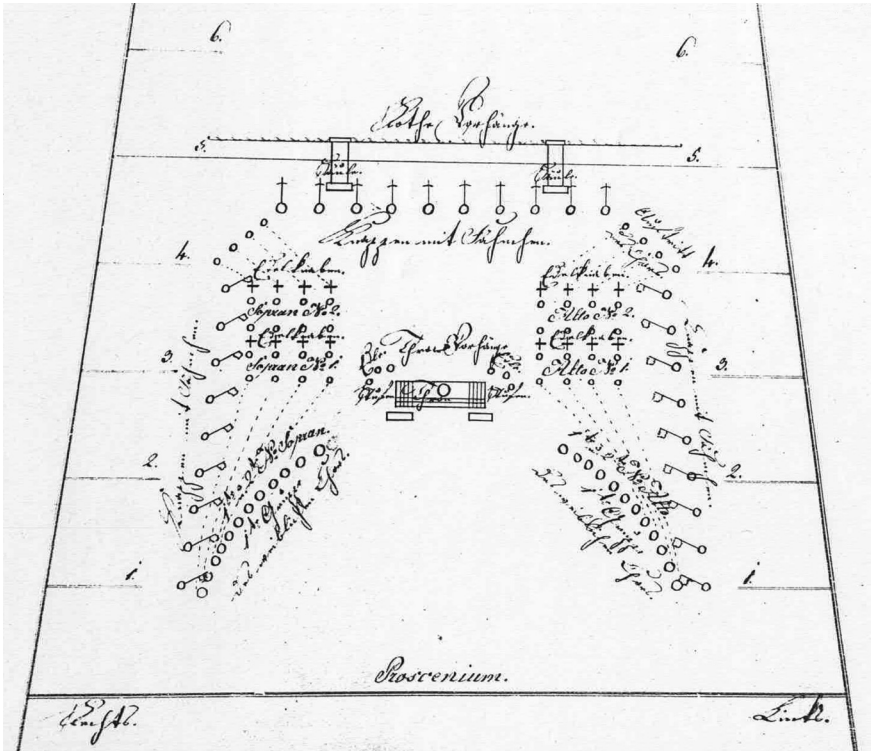
1 [Die im Folgenden durch Fußnoten näher erläuterten Einträge sind im Original in der rechten Spalte als „Anmerkung“ eingetragen:] 6 Edle u. Fürsten /: Statisten :/

2 30 Knappen. Militär.

jenen Zeiten noch Scherz-Turniere gehalten wurden :/ auf ihren Häuptern mit Kränzen geziert. – |

Beide Abtheilungen treten zugleich ein; und jede von einem Frauenzimmer in ausgezeichneter Kleidung /: welche in der Folge der Scene – anstatt der Herzogin von Burgund – den Adolar, wie es vorgeschrieben ist, bekränzen :/ angeführt.

Plan N° 1.



Hinter der 1^{ten} und 2^{ten} Reihe der Damen kommen vier Edelknaben – die Kränze mit Guirlanden verbunden auf mit Immergrün verzierten Stangen tragend.

Die Frauen stellen sich auf, wie im Plan N° 1 bezeichnet mit 1^{te} Gruppe.–

Die 20 Knappen mit Fähnchen, von ihren Herolden geführt – umgehen bevor die Frauen sich reihen, auf beiden Seiten die Prosceniums Linie gegen einander – und | längs der *Coulissen* auf 2 u. 3 ab.

Diese Stellen nehmen dann die Edelknaben ein.

Dieses könnte während den 19 Tackten Introduction ohne Gesang geschehen – und so würde dann – in dieser 1^{ten} Gruppe – der 1^{te} Frauen-Chor gesungen.

Dem Frieden Heil! nach Sturmestagen usw.

Bei dem Schluß des Frauen-Chors – tritt derselbe einige Schritte zurück an die Coulissen-Linie – und der Männer-Chor als Ritter festlich gekleidet – tritt ein, und zwar:

Rechts Tenor 1 u. 2 – zu 4 u. 4 –

Links Basso 1 u. 2 – zu 4 u. 4 –

Wie die Frauen zurückgetreten sind – | treten die Edelknaben auf beiden Seiten durch die Coulissen 2 u. 3 ab – jedoch kommen sie gleich wieder hinter den Thron zu stehen – ohne Guirlanden – wie im Plan N^o 2 bemerkt.

Die Ritter treten am Schluß des Frauen-Chors vor; zu den Frauen gewendet /: wechselseitige Verneigung :/

Nach den vier ersten Tackten des Tutti – wo männlicher und weiblicher Chorgesang zusammentritt:

Der Liebe Preiß erschallt in süßen Tönen –

Der Frauen-Chor von beiden Seiten tritt durch die Mitte des Theaters, mit halber | Wendung an die Palustrate des Throns – und reihet sich in drei Reihen auf – so daß *Sopran* N^o 1 rechts und *Alto* N^o 1 links zu stehen kommen.

Zur selben Zeit gehen die Pagen auf beiden Seiten *Coul.* 2 u. 3 ab – gehen gleich wieder durch 4 u. 5 auf die Bühne, ohne Guirlanden. Zwey davon haben Kissen, worauf auf dem einen eine Cyther_[s] auf dem andern ein Myrthen und Juwelen Kranz sich befindet.

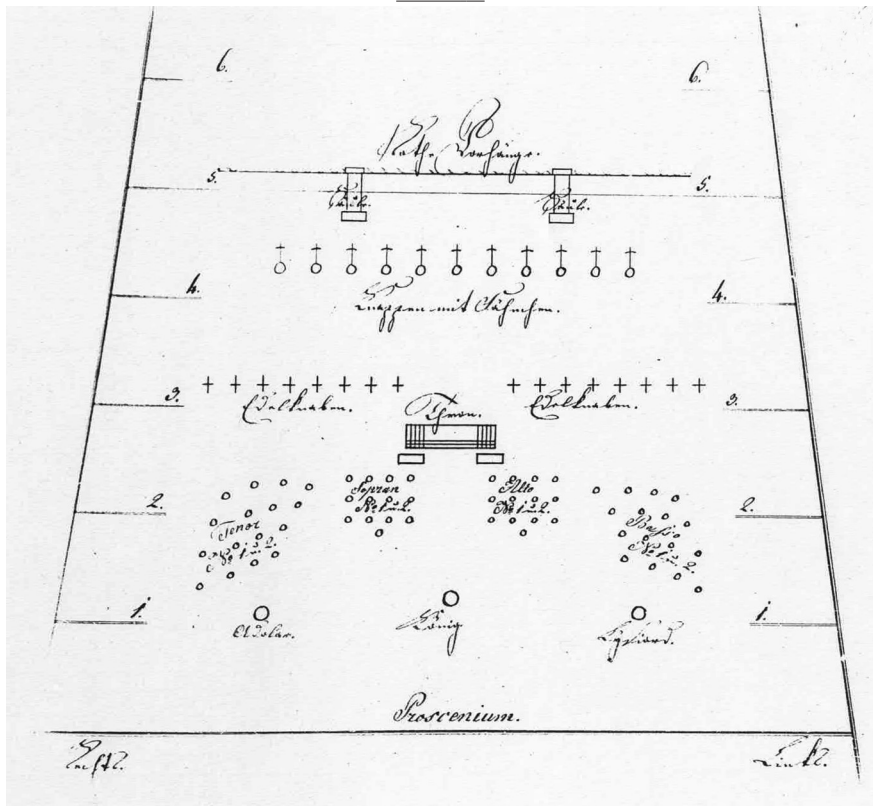
Die Ritter schreiten vor und bleiben am Proscenium in schreger Linie stehen.

Adolar die Frauen ausweichend – ist der rechts stehenden Abtheilung der Ritter gefolgt – und kommt ganz vorne rechts an der Prosceniums-Linie zu stehen. – |

Lysiart – eben so.

Der König ist links von Thron herabgestiegen – und kommt durch die Gruppe der Frauen und Ritter, so links – in die Mitte des Theaters zu stehen.
– Plan N^o 2.

Plan N^o 2.



so beginnt der Dialog, oder vielmehr das Recitativ.

Der vorgeschriebene Reigen bleibt weg. Nach geendetem allgemeinen Chor treten zwei Edelknaben vor –

Der Eine rechts – hat auf einem blauen Kissen – eine Cyther – und stellt sich in gleiche Reihe mit den Frauen.

Der andere Edelknabe links – hat ebenfalls auf einem blauen Kissen einen Blumen Kranz mit Juwelen verziert – er tritt dem Ersten gegenüber.

Auf den Wink des Königs –
tritt die rechts stehende Ideal gekleidete Frau mit der Cyther vor und über-
reicht dieselbe Adolarn –

Nach der Romanze – mit dem Beginn des Chors:

Heil Euryanthe, der lieblichsten der Schönen –

Der Liebe Heil in reiner Unschuld Glanz – u. s. w.

treten die 2 Ideal gekleideten Frauen, begleitet von der Hälfte des Chors
nemlich – *Sopran N^o 1* u. *Alto N^o 1* die in der 1^{ten} Reihe stehen vor; letz-
tere bilden einen halben Kreis um Adolar, die links stehende Frau, nimmt
den Kranz vom Kissen und überreicht ihn der andern, dann nimmt diese das
Kissen vom Pagen und legt es | Adolar vor – tritt zurück – die rechts stehende
setzt Adolarn den Kranz auf – und tritt zurück – die links stehende nimmt das
Kissen und gibt es dem Pagen.

Während dem ist der Chor geendet und so treten alle auf ihren vorigen
Platz zurück.

Der Kranz wird ihm aufgesetzt – bei den Worten des Chors:

Dich Held und Sänger müste Ruhm bekrönen, u. s. w.

Gleich beim Anfange der heftigen Reden des Adolars und Lysiarts und ins
besondere bei der Rede des Lysiarts:

Was zürnst du gleich, die Weise tadle ich nicht –

Doch wohl die Worte vom Gedicht. |

entfernen sich die Damen; und zwar:

Sopran N^o 1 u. 2 – rechts – die Edelknaben nach. –

Alto N^o 1 u. 2 – links – die Edelknaben nach. –

Die hintersten Reihen gehen zuerst, und wenn diese an der Ausgangs
Coulisse /: 4 und 5 :/ sind so gehet die erste Reihe auf selbe Art ab, so daß mit
dem Schluß der Rede des Lysiarts:

Doch Weibes Brust schließt keine Treue ein.

Alle Frauen ab seyn müssen.

Anmerkung: Der ganze weibliche Chor muß alsogleich sich in Bäuerinnen
einkleiden.

Wie der Frauen-Chor beginnt sich zu entfernen – so zieht sich der männ-
liche Chor in die Mitte des Theaters zusammen.

Die Siegelringe werden knieend überreicht. Der König übergibt sie einem vom Chor. /: Smirmund :/

|
Abgang.

Der König und Adolar; mit den Fürsten und Edlen durch die Mitte – rechts Coul. 4 u. 5 mit ihm Tenor N° 1 u. 2 und Basso N° 2. – die Knappen mit den Trophäen gehen voraus, die Hälfte rechts und die Hälfte links.

Lysiart links Coul. 4. u. 5. mit Basso N° 1.

Anmerkung: Tenor N° 1 u. Basso N° 1 müste also gleich als Bauern umgekleidet werden.

Verwandlung.

Decoration Plan N° 3. |

2^{te} Scene.

Euryanthe – kommt aus der Kapelle.

3^{te} Scene.

Eglantine kommt rechts Coul. 5 u. 6.

Euryanthe ab in die Kapelle.

4^{te} Scene.

Eglantine, allein.

Eglantine will nach ihrer Arie abgehen – da hört sie Lysiarts Trompeten und sieht erwartend in die Scene. – Nach dem 2^{ten} Trompetenstoß geht sie in die Kapelle.–

5^{te} Scene.

Mit dem Eintreten des Gesangs tritt der Chor der Landleute linker Seite auf – und zwar: |

Diese marschiren rechts aus *Coul.* 1 u. 2 – längs der Prosceniums-Linie, – durch die Mitte des Theaters – da biegen sie um bis an die Kapelle – stellen sich am Eingang der Kapelle, die 2 Herolde auf; fer[n]er –

Lysiart an der Kapelle –

Die Ritter biegen rechts um – und marschiren nach der rechten Koulissen Linie – wo sie sich von der Kapelle im Hintergrunde angefangen bis ans *Proscenium* – in schreger Linie aufstellen.

Die Knappen mit den Fahnen aber gehen aus ihren Reihen heraus, und stellen sich an das Gebäusch rechts an der *Coul.* 5 u. 6 in einer Linie auf. |

Der weibliche Landleute Chor hat sich längs der linken Coulissen Linie ausgebreitet. –

Beide Abtheilungen halten ihre Guirlanden in einander verschlungen – in die Höhe – Bey einer Stelle im Chor treten die Bäuerinnen in 4 Gruppen gegen die Ritter vor – in Haufen rangirt.

Wie Euryanthe mit Eglantine aus der Kapelle tritt und vorschreitet nach der Prosceniums Linie – setzen sich alle Gruppen in Bewegung – und zwar:

Alto 1 u. 2 – folgt unmittelbar dem Vorgehenden – durch Einschwenkung –

Die Ritter *Basso* N^o 2 ebenso – aber hinter den Bäuerinnen. |

Die Bauern *Tenor* N^o 1 folgen auf gleiche Art den Rittern *Tenor* N^o 2.

Die Landleute *Basso* N^o 1 eben so – und das Ganze kommt nun so zu stehen:

2^{te} Aufstellung



Bey dem ersten Eintreten des Chors – nach Euryanths vorhergehenden Gesang:

Fröhliche Klänge, Tänze Gesänge –
feiern, verschönen euch den Tag –

bilden die Landleute 4 Gruppen – und zwar ganz vorne an der Prosceniumslinie.

Rechts *Alto* 1 u. 2 – um Rudolphen, an der 1^{ten} *Coulisse*.

Links *Sopran* 1 u. 2 um Bertha, an der 1^{ten} *Coulisse*.

Nach dem 3stimmigen Gesang der Eglantine, Rudolphs, Lysiarts – beim 2^{ten} Eintreten des Chors – geschieht die zweite nemliche Bewegung: 20 Tackte Zeit – |

Die Knappen mit den Fahnen treten beim Schluß rasch vor in die Mitte des Theaters – und bilden einen Bogengang zu 2 u. 2 die Fahnen über einander haltend – wodurch Lysiart die Euryanthe abführt. –

Die Landleute bleiben aber in haltenden Gruppen stehen.

II^{ter} Aufzug.

1^{te} Scene.

Decoration. Vom 1^{ten} Aufzuge die letzte.

Lysiart – kommt rechts *Coul.* 4. u. 5.

2^{te} Scene. /: Ganz dunkel :/

Eglantine – aus der Kappe. [lle]

Ferner Donner.

Auf das Schlagwort, welches Eglantine bringt:

In Ewigkeit von Adolar sich trennen!

Wie führ' ich diesen Schlag.

starker Blitz – von links –

so daß der rasch hervortretende Lysiart – und Eglantine stark beleuchtet sind. |

Darauf Donner entfernter.

Beide ab – nach rechts. *Coul.* 4 u. 5.

3^{te} Scene.

Verwandlung.

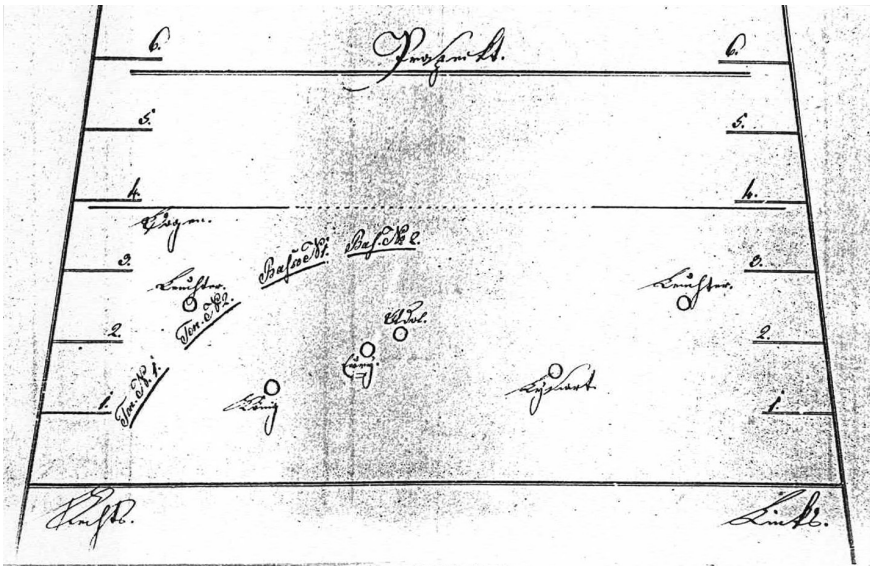
Decoration Plan N^o 4.

Säulenhalle im Königlichen Pallast, festlich und hell erleuchtet.
Adolar allein.

Plan N^o 4.

Verwandlung.

Gothischer Saal Bogen 3 fl und Prospekt 5 fl zwischen beiden hell beleuchtet. Links und Rechts hinter II ein Leuchter mit 12 Wachslichter.



4^{te} Scene.

Euryanthe mit Gefolge.

Vier Damen vom Chor, welche angekleidet blieben:

Dem: Bernhard: Fey: Krill 3^{te}: Hanstein.

Euryanthe und ihr Gefolge kommt, Mitte – so daß sie rechts zu stehen kommt und Adolar links. – rechts im Bogen. |

Das Gefolge bleibt im Bogen – und geht noch vor dem Eintreten der Ritter ab.

5^{te} Scene.

Während den 10 Takten Einleitungs Musik, tritt der männliche Chor als Ritter ein. In Haufen rangirt.

Ganzer männlicher Chor.

Tenor N^o 1 von rechts – durch den Bogen sich nach rechts ziehend.

Basso N^o 1 von links – durch den Bogen sich nach links ziehend.

Nach Basso N^o 1 – folgt Tenor N^o 2 – rechts eintretend und rechts aufstellend –

Hierauf Basso N^o 2 links eintretend und links aufstellend. |

Gegen Ende des Chors tritt der König ein, von Lysiart und den Großen des Reichs begleitet³ links eintretend hinter den Bogen und durch denselben auftretend – Euryanthe und Adolar umgehend

Stand des Ganzen

Statisten im Bogen Raum stehend



Bey der Stelle des Lysiart

Mit Trauer muß ich wiedergeben

Was ich empfangen ohne Widerstand

schreitet Lysiart zur Euryante, und überreicht ihr den Ring; und geht dann rückwärts um | den König auf seinen vorigen Platz.

Mit dem Chor:

Ha! die Verrätherin!

O! Unthat, gräßlichste von Allen!

drängen sich alle 4 Gruppen – sich zurückziehend zusammen – gleichsam ihr Erstaunen und ihren Unwillen gegen einander äussernd.

3 6 Statisten vom 1^{ten} Aufzug. 1 Statist mit dem Kästchen worin der Ring zur Belohnung.

Belehnung geschieht blos dadurch – daß der König winkt – Einer von den Großen des Reichs vortritt – und öffnet ein kleines Kästchen daraus nimmt der König einen Ring – und giebt ihn dem vor ihm knieenden mit entblößtem Haupte Lysiarten – zugleich greifen alle Ritter an die Griffe der Schwerdter welche | sie Handbreit aus der Scheide ziehen.

Mit den Worten des Adolar:

Komm Euryanthe!

ändert sich die ganze Gruppe.

Adolar – tritt über die Mitte des Theaters nach links –

Euryanthe – folgt und beide kommen dadurch in die Mitte –

Der König umgehet beide und kommt so rechts zu stehen.

Lysiart bleibt auf der rechten Seite –

Der Chor bildet eine schräge Linie, der *Tenor* hat sich nach dem Prosce-
nium rechts gezogen, und die andern Stimmen sind ihm gefolgt – ohngefähr
so wie im Plane N^o 4.

Der Abgang geschieht durch den Bogen.

III^{ter} Aufzug.

1^{te} Scene.

Decoration, Plan N^o 5.

Adolar links *Coul.* 1 u. 2 über den Felsen. Er steigt ganz herab – wie er auf der ersten Abtheilung ist – kommt

Euryanthe links *Coul.* 1 u. 2 über den Felsen und bleibt – an der untern Abtheilung des Felsen stehen.

Adolar. Ich führe dich zum Tode fort!

Euryanthe: Barmherzigkeit!

/: sie eilt vom Felsen herab :/

Adolar. Nicht verzage mit Gott will ich den Kampf bestehen!

/: schweigt die Musik :/ dann folgen die acht Tackte Musik ohne Gesang – |

Erscheint die Schlange *Coul.* 2 u. 3 rechts und geht auf Adolar los – dieser tödtet sie mit seinem Schwerdte. –

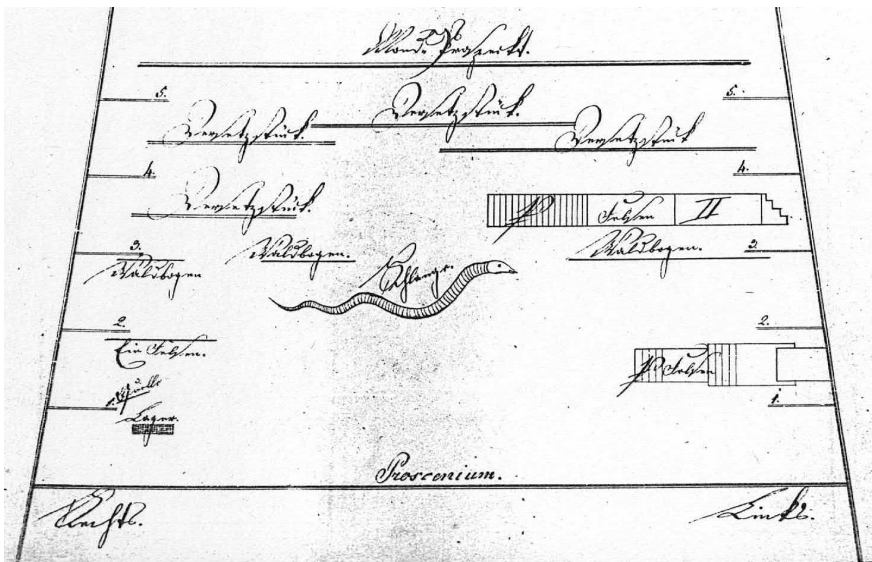
Während des kurzen Kampfes ist Euryanthe – nach rechts an die Quelle geflüchtet, wo sie sich auf das Lager – das Gesicht verhüllend – hinwirft.

Nach geendigtem Kampfe geht sie ihm entgegen – Adolar ab – rechts Coul. – 3 u. 4.

Plan N° 5.

III^{ter} Aufzug.

Felsenschlucht, vom Mond beleuchtet, links an 1 und hinter *p* Felsen, rechts an 1 das Lager und die Quelle. – Die Schlange kommt rechts hinter 2. – Morgenröthe tritt ein unterm Jäger-Chor.



2^{te} Scene.

Euryanthe allein.

3^{te} Scene.

Die Jäger – und der König.

Nach der zweiten Strophe treten die Jäger heraus – und zwar:

1^{tens} 3 Tenor N° 1 links Coul. 3 u. 4 –

2^{tens} 3 Basso N° 2 links Coul. 1 u. 2 – dann

3^{tens} 3 Tenor N° 2 links Coul. 3 u. 4 – und

4^{tens} 3 Basso N° 1 links Coul. 1 u. 2. – |

Die 2^{te} Strophe wird auf dem Theater gesungen. Der König kommt am Ende des Chors links *Coul* 3 u. 4 auf die Anhöhe.

Mit den Worten des Königs tritt er auch gleich vor:

O! seht die Schlange erlegt von starker Hand –

Der Chor folgt /: die Abtheilung von seiner Höhe wo der König war :/

Chor. Und dort in Thränen eine zarte Frau!

Die Abtheilung auf 1 u. 2 steigt die Hälfte herab –

Mit dem Vorschreiten des Königs zur Euryanthe – zieht sich der *Tenor* 1 u. 2 rechts an die Quelle – und der *Basso* 1 u. 2 bleibt links – |

Der König in der Mitte

Bei dem Ausruf des Chors:

Euryanthe!

tritt der ganze Chor einige Schritte zurück –

Chor: Hülf uns auf der Wahrheit Spur!

Während der Cavatine der Euryanthe

Zu Ihm! zu Ihm! o! weilet nicht!

müssen die Jäger so gestellt seyn – daß der *Tenor* 1 u. 2 – rechts an der *Prosceniums* Linie – und der *Basso* 1 u. 2 links an die *Prosceniums* Linie zu stehen kommt – die Mitte wird allein von Euryanthen eingenommen.

Am Schluß wo Euryanthe abeilet – gegen die Mitte des Theaters und des Felsen Vorsprungs – links an der *Coul.* 3 u 4 sinkt sie am Aufgang dieses Felsens nieder – |

Auf den Wink des Königs kommt ein Jäger der auf das Zeichen des Königs wieder abgeht – und sogleich mit andern fünfen und einer Tragbahre zurückkehrt⁴.

Der singende Chor schließt den Kreis und deckt so den Hintergrund derweilen setzen die Jäger Euryanthen auf die Tragbahre – wo sie dann in einer sitzenden Stellung abgetragen wird – rechts – *Coul.* 2 u. 3 –

Der König und die Jäger folgen.

Verwandlung.

Decoration Plan N^o 6.

Bertha. Rudolph und Landleute.

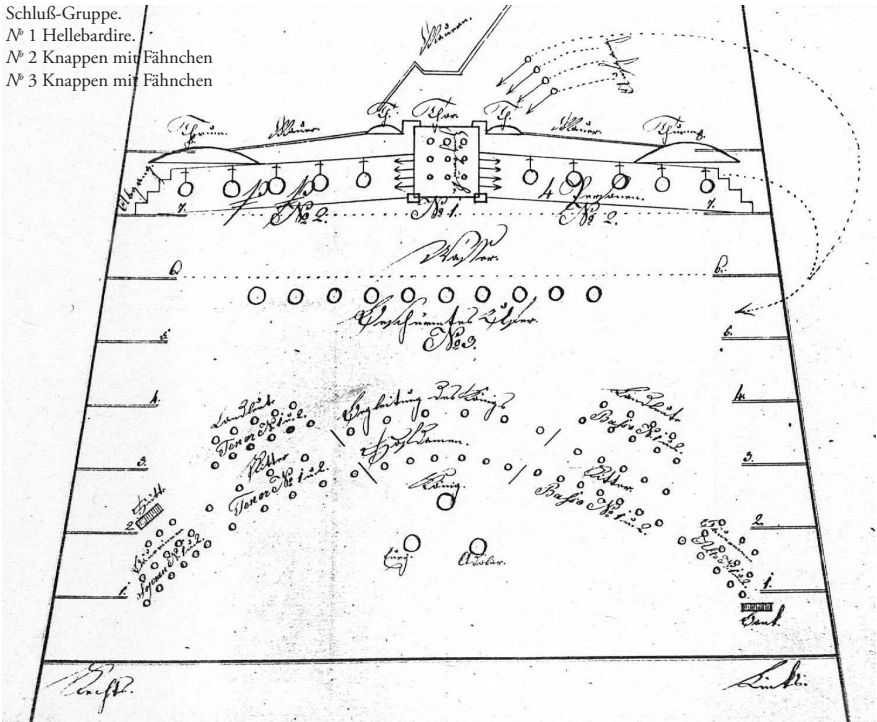
letztere mit blauen Guirlanden.

4 /: 6 Jäger, Statisten :/ die gewesenen Hofherren.

Plan N° 6.
Verwandlung.

Im Grunde die p Burg, mit Thor. – Rechts an 2 die Hütte
an der Coulisse links 1 die Bank.

Schluß-Gruppe.
N° 1 Hellebardiere.
N° 2 Knappen mit Fähnchen
N° 3 Knappen mit Fähnchen



Längs dem beschirmten Ufer, auf der Coulissen Linie – stehen *Sopran N° 2* und *Alto N° 2* gruppiert.

Wie die Verwandlung geschehen – tritt *Sopran N° 2* und *Alto N° 2* vor; *Sopran N° 2* steht rechts; *Alto N° 2* steht links.

Wie diese eintreten;
kommen aus den *Coul. 2* u. *3* – rechts *Sopran N° 1* und *Bertha* und links aus den *Coul. 3* u. *4* *Alto N° 1*

zugleich kommt aus der Hütte –

Rudolph – mit einem Strauß und geht seiner Braut der *Bertha* entgegen.

Sind diese vorgetreten und haben sich in halbem Kreis gruppiert – kommen rechts |

2 u. 3 *Tenor N^o 1* mit Sträußen – links 2 und 3 *Basso N^o 1* mit Sträußen – Die Männer kommen hintern Frauen Kreis zu stehen.

Mit der zweiten Strophe erscheint Adolar links *Coul.* 1 u. 2 – und setzt sich erschöpft auf die Bank, welche *Coul.* 1 steht.

Mit dem 3^{ten} Refrain – zieht der *Alto N^o 1* und *N^o 2* und *Basso N^o 1* zurück nach der Mitte des Theaters und bilden so eine schräge Linie.

5^{te} Scene.

Prachtvoller Hochzeitszug |

Lysiart. Eglantine

Mit dem Beginnen des Zuges –

treten die Landleute zurück bis an die *Coul.* Linie 6 – so daß der *Alto N^o 1* u. 2 – wie auch *Basso N^o 1* links – aber wie auch *Tenor N^o 1* rechts zu stehen kommen.

Auch haben sie ihre Guirlanden und Sträuße bei dem Wasser abgelegt.

Mit dem 8^{ten} Tacte beginnt auch oben, aus dem Burgthor der Zug – und zwar in folgender Ordnung:

[*N^o 1.*]⁵ Zwei Herolde⁶, mit Stäben treten aus dem Chor, und bleiben auf beiden Seiten *en faco[n]* in der Parallele der Pfeiler stehen.

[*N^o 2.*]¹⁰ Hellebardiere und 2 Anführer⁷. |

Die Anführer mit weißen Fähnchen⁸.

Die Nummer ist in 4 Reihen rangirt zu 3 u. 3.

Die erste Reihe macht – 1 Anführer und 2 Hellebardiere – die 2^{te} Reihe ebenso – die übrigen Reihen von den andern 6.

Sie treten gerade aus dem Thore 2 Schritte vor; schwenken sich dann Gliederweis – das erste Glied rechts – das zweite links; marschiren so rechts und links über die Anhöhe in die *Coul.* 7 u. 6. – umbiegen diese; und

5 [Die folgenden Nummernangaben in Klammern stehen in der Vorlage in der linken Spalte.]

6 2 Herolde. Statisten.

7 10. Hellebardiere/: die 10 Knappen mit den Trophäen vom 1ⁿ Aufzuge :/

8 2 Anführer. Balzer u. ein Statist. /: Hoboist :/

marschieren auf beiden Seiten zugleich heraus tretend *Coul.* 6 u. 5 – längs der Wasser Linie in die Mitte – wo sie aufschwenken und in gerader Linie – in der Mitte des Theaters bis an die *Coulissen* Linie 3 marschieren – hier abermals rechts und links schwenken und auf beiden Seiten durch die *Coul.* 2 u. 3 von der Bühne marschieren.

Anmerkung: Die Landleute ziehen sich zugleich mit dem marschirenden an beiden Seiten längs der *Coulissen* Linie – bis *Coul* 3 vor.

Oben aber tritt gleich das *N^o* 3 ein.

[*N^o*. 3.] 12 Ritter /: die vorigen 12 Jäger⁹ :/

Rangirt zu 3 u. 3.

6 *Tenor* zuerst, marschieren nach rechts

6 *Basso* dann, marschieren nach links

Umgehen das Theater wie *N^o* 2, jedoch wenn sie auf der mittlern Linie bis an die *Coulissen* Linie 2 vorgekommen sind so ziehen sie sich und bleiben gerichtet stehen – *Tenor* rechts. *Basso* links. |

[*N^o*. 4.] 6 Ritter. *Basso* *N^o* 2. Kiefer. Meier. Lang. Müller. Müller. Fillmann.

zu 3. u. 3 – stellen sich links auf.

Lysiart – 3 Pagen¹⁰ gehen rechts ab.

6 Ritter *Tenor* *N^o* 2. Habicht. Smirmund. Döpfer. Hummel. Wau.

zu 3 u. 3 – stellen sich rechts auf.

Abwärts links – und links *Coul.* 6 u. 5 heraus.

3 Pagen /: Statisten :/ vom 1^{ten} Akt – wie alle andern Pagen auch.

[*N^o*. 5.] 1 Herold¹¹.

3 Hofdamen – Bernhard (*Sopran.*). Fey. (*Sopr.*) Feldmann. (*Alto*)

in einer Reihe, stellen sich rechts auf.

3 Pagen¹², in einer Reihe – gehen rechts ab.

Eglantine und 2 Hofdamen¹³. |

3 Pagen¹⁴, in einer Reihe, gehen rechts ab.

9 6 *Tenor* 1. 6 *Basso* 1.

10 3 Pagen /: Statisten :/ vom 1^{ten} Akt – wie alle andere Pagen auch.

11 1 Herold /: Statist :/

12 3 Pagen /: Statisten :/

13 2 Hofdamen bei Eglantine Langheinz. (*Sopr.*) Debus. (*Sopran.*)

14 3 Pagen /: Militair :/

3 Hofdamen Taubert. (*Alto*) Krill d 3^t. (*Alto*) Hanstein. (*Alto.*)

Alle diese gehen nach rechts.

[*N*^o 6.] 10 Knappen mit Fähnchen¹⁵ –

rangirt wie *N*^o 2 nur steht in der 1^{ten} u. 3^{ten} Reihe der Anführer auf dem Flügel, marschiren über die Anhöhe auch wie *N*^o 2.

Beim Herausmarsch aber – kommen sie auf beiden Seiten einzeln – marschiren so gegen einander und stellen sich in Fronte an der Wasser Linie auf.

[*N*^o 7.] 10 Knappen mit Fähnchen und 1 Anführer mit weißer Fahne¹⁶

marschiren zu 3 u. 3 – und stellen sich längs der Anhöhe auf. |

[*N*^o 8]. Das *N*^o 2 von diesem Zuge – bleibt aber in Masse unter dem Thorwege stehen.

Wie die Handlung beginnt –

Lysiart, Vasallen werft den Fremdling in den Thurm.

Die um Adloar stehenden Ritter /: *Basso* :/ treten einige Schritte vor und ziehen ihre Schwerdter – und eben so der rechts stehende *Tenor*, die Frauen ziehen sich etwas zurück.

Adolar: Mich wollt ihr fangen – Mich –

Der ganze männliche Chor tritt in die Mitte der Bühne – und wirft sich nach einem kurzen Erstaunen rasch auf ihre Kniee, und so den Chor mit hoch gehobenen Schwerd|tern singen: Heil! Adolar –

Die Knappen mit den Fähnchen treten ein paar Schritte vor und schwenken ihre Fahnen während des Chors, ein Gleiches thun die Knappen oben an der Burg.

Die *Tenor* rechts – treten ebenfalls einige Schritte vor.

Lysiart. Verwegene Knechte, büßend sollt ihr fallen!

Erheben sich die Ritter schnell von ihren Knieen und drängen sich gegen die Mitte zusammen – ihre Schwerdter gerade gegen Lysiart ausgestreckt, beginnen sie den Chor:

Trotze nicht Vermessener!

der weibliche Chor – hat sich bei dieser Gelegenheit hinter die Ritter weg auf beiden Seiten nach vorn bewegt, bis an die Prosceniums Linie. |

15 10 Knappen vom 1^{ten} Aufzuge.

16 10 Knappen vom 1^t Aufzuge. 1 Anführer /: *Militair* :/ mit weißer Fahne.

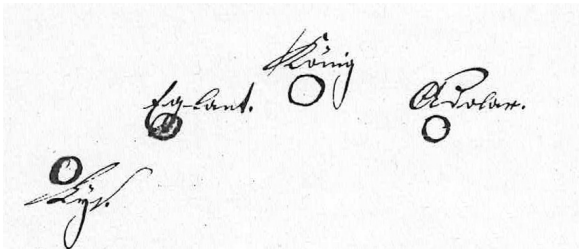
6^{te} Scene.

Wenn der König erscheint, treten die Knappen mit den Fähnchen an ihren alten Platz zurück.

Der König rechts *Coul.* 2 u. 3. mit Gefolge 6 Edle¹⁷.

Wie der König eintritt – ziehet sich alles zurück – und zwar die Ritter in Haufen – so – daß die *Tenor* – und *Basso* zusammen kommen, sich vereinigend und dann ihre Schwerdter einsteckend.

Adolar wirft sich dem König zu Füßen. Beim Eintreten des Königs hat sich Lysiart nach rechts gezogen bis an die Prosceniums Linie. – |



Lysiart. Was hält mich daß ich dich zermalme, Meineidiger[sic!] Verrätherin!

ersticht Lysiart – Eglantine. Diese fällt in die Arme ihrer Frauen, die sich sie gleich zurück bringen, und abtragen, rechts *Coul.* 3 u. 4

Chor. Ruchloser Mörder!

Die 6 Tenor !: welche Jäger waren !/ stürzen auf Lysiart und entwaffnen und halten ihn fest – die 6 Basso !: welche Jäger waren !/ – haben rasch ihre Schwerdter gezogen wie überhaupt alle Ritter !/ und eilen auf die andere Seite zu dem *Tenor*. – |

König. Führt zum Tode ihn!

führen obige zwölf den Lysiart ab – *Coul.* 4 u. 5. rechts und bleiben in der *Coul.* 2 u. 3 stehen, diese singen den Chor hinter der Scene

O! Wonne; sie athmet, sie lebt! rechts *Coul.* 4 u. 5.

[/:] Allgemeine Gruppe nach der *Coulisse* gewendet, aus welcher Euranthe kommt !/

17 6 Edle v. 1ⁿ Aufz.

Euryanthe, gefolgt von den Rittern *Tenor* und *Basso*, welche Lysiarten abgeführt haben – fliegt in Adolars Arme.

Anmerkung: Die *Basso* gehen gleich wieder zu den den Rittern links. |

Wie der SchlußChor anfängt, kommen die Knappen mit den Fähnchen, von der Burg rechts und links herab, sobald sie an der Coullisse sind, treten die untern Fähnchen vor und umgeben die ganze vordere Gruppe, die herabgekommenen Knappen nehmen den Platz ein, den jene vorher inne hatten, die Hellebardiere treten aus der Burg, bis an die Spitze der Zugbrücke, auf dem rechten und linken Flügel überall ein Anführer mit Fahne.

SchlußChor.

Schluß-Gruppe *Plan N° 6.*
