

Helge Kreisköther

**„[E]in so elendes, totgeborenes Machwerk“:  
Librettologische Perspektiven auf die Krise der  
deutschen Rezitativoper um 1823**

**Einführung in ein komparatistisches Dissertationsprojekt, ergänzt um einen vorläufigen Ausblick auf die Entstehungs- und Rezeptionsbedingungen der Weberschen *Euryanthe*.**

Sind Operntexte stets minderwertig? „Keine Oper solle vom Gesichtspunkte der Poesie betrachtet werden, – von diesem aus ist jede *dramatisch*-musikalische Komposition Unsinn, – sondern vom Gesichtspunkte der Musik; als ein musikalisches Bild mit darunter geschriebenen erklärendem Texte.“<sup>1</sup> Was Beethovens Wiener Zeitgenosse Franz Grillparzer (1791–1872) hiermit exemplarisch zum Ausdruck bringt, ist eine bis heute weit verbreitete, grundsätzliche Skepsis gegenüber Opernlibretti. Vielfach sind diese als reine Gebrauchstexte abgetan worden, deren höchster Zweck darin besteht, für musikalische Inspiration zu sorgen. Schlechterdings sind die Komponist:innen dennoch auf ein originelles, konzises und idealerweise bühnentaugliches Libretto angewiesen – nicht umsonst suchten Mozart, Weber oder Verdi zeit ihres Lebens wie besessen nach den ‚guten Büchlein‘. Die Bedeutung des hybriden Textgenres Libretto für das Musiktheater ist also, trotz dessen Schmähung, evident. Dementsprechend bedeutet eine Gattungskrise in der langen Gattungsgeschichte der Oper, genauer betrachtet, zumeist eine Librettokrise: Überzeugt die Textgrundlage als Drehbuch nicht, ist das eine ‚Hypothek‘ für die Vertonung und die übrigen Bestandteile des Gesamtkunstwerks (letztlich auch die Inszenierung). Die Überwindung einer solchen Librettokrise kann theoretisch gelingen durch das Erschließen neuer Stoffkreise und ästhetischer Prinzipien, ergo: durch die Erfindung und Etablierung neuer Genres. Ob man diese dann „Reformoper“ (wie bei Gluck), „National-Singspiel“ (unter Joseph II.

1 Franz Grillparzer, [*Über die Oper*], in: Ders., *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte. Dritter Band. Satiren – Fabeln und Parabeln. Erzählungen und Prosafragmente – Studien und Aufsätze*, hg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher, Darmstadt 1964 [München 1963], S. 897–900, hier S. 897.

in Wien) oder „Musikdrama“ (ein in seiner Prägung Wagnerscher Terminus) nennt, ist beinahe sekundär.

In jedem Fall scheint die Art und Weise des Zusammenwirkens von Text (Libretto) und Musik (Komposition) maßgeblich für den künstlerischen Wert und die Langlebigkeit einer Oper (auf der Bühne, im Theaterrepertoire, später zudem auf Tonträgern). Wie E. T. A. Hoffmann in seiner Erzählung *Der Dichter und der Komponist* schreibt, die zunächst Ende 1813 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, einige Jahre später in der Prosasammlung *Die Serapionsbrüder* erscheint, „sind Dichter und Musiker die innigst verwandten Glieder einer Kirche: denn das Geheimnis des Worts und des Tons ist ein und dasselbe, das ihnen die höchste Weihe erschlossen“<sup>2</sup>. In diesem Sinne besingt am Ende auch die Gräfin in *Capriccio*, der letzten Oper von Richard Strauss, die Symbiose von Dicht- und Tonkunst: „Vergebliches Müh'n, die beiden zu trennen. In eins verschmolzen sind Worte und Töne – zu einem Neuen verbunden. [...] E i n e Kunst durch die a n d e r e erlöst!“<sup>3</sup> Hoffmanns Protagonisten, Ludwig und Ferdinand<sup>4</sup>, werden im weiteren Verlauf zu Verfechtern einer Ästhetik, die insbesondere die Bedeutung des *Dichters*, nicht des Komponisten aufwertet, und damit scheinbar völlig im Widerspruch zur damaligen sozialen Wirklichkeit steht. Denn wie Albert Gier herausstellt, „gelten Librettisten seit Beginn des 19. Jahrhunderts meist als verkrachte Existenzen, ignorante Stümper, als ein notwendiges Übel des Opernbetriebs“<sup>5</sup>. Was die beiden fiktiven Dialogpartner in platonischer Manier ‚ausverhandeln‘, antizipiert dessen ungeachtet die später durch ihren Leser Richard Wagner realisierte Personalunion von Librettist und Komponist. Zumindest weist *Der Dichter und der Komponist* unzweideutig darauf

2 E. T. A. Hoffmann, *Die Serapions-Brüder*, hg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht, Frankfurt/Main 2008, S. 102.

3 Richard Strauss, *Capriccio. Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug von Clemens Krauss und Richard Strauss. Op. 85* (Libretto), Mainz 1987, S. 89 (hier die 13., letzte Szene).

4 Man fühlt sich durch diese *telling names* unweigerlich an Hoffmanns musikalischen ‚Übervater‘ Ludwig van Beethoven (1770–1827) und dessen Schüler Ferdinand Ries (1784–1838) erinnert.

5 Albert Gier, *Mythos und Kolportage. Verdi, Wagner und die (Welt-)Literatur*, in: Arnold Jacobshagen (Hg.), *Verdi und Wagner: Kulturen der Oper*, Köln u. a. 2014, S. 11–33, hier: S. 15f.

hin, dass Opern, die hinsichtlich ihrer Handlung nicht als „grillenhafte Folge zweckloser Feereien“<sup>6</sup> o. ä. diskreditiert werden wollen, textlich und musikalisch ‚aus einem Guss‘ entstehen müssen<sup>7</sup>. Der erste elementare Schritt hierfür ist bei Hoffmann (wie schon zuvor in Christoph Martin Wielands *Versuch über das Teutsche Singspiel, und einige dahin einschlagende Gegenstände*, 1775) die Wahl des Stoffes: Nicht umsonst bezeichnet Ludwig die Märchen des venezianischen Dramatikers Carlo Gozzi als „reiche Fundgrube vortrefflicher [d. i. im Kontext: dezidiert *romantischer*, Anm. HK] Opernsujets“<sup>8</sup>; und auch Schikaneders *Zauberflöte* wird, bewusst anachronistisch, als „wahrhaft opernmäßige[r], romantische[r] Stoff“<sup>9</sup> gewürdigt.

Während die Relevanz dieser Hoffmannschen Erzählung für die Perspektive einer historischen, intersektionalen Librettoforschung – der sog. Libretto-*logie* – auf der Hand liegt, findet sie hier weiterhin Erwähnung, da *Der Dichter und der Komponist* in eine operngeschichtlich spannende Phase fällt, die im Fokus dieser Dissertation steht: in eine, wenn nicht gar die entscheidende Phase der Selbstfindung bzw. Neuausrichtung der Oper in Deutschland<sup>10</sup> um 1820. Konkret ist damit die sogenannte Große Oper<sup>11</sup> gemeint, was gattungs-terminologisch nichts anderes bedeutet als: eine stofflich ernste und formal

6 Hoffmann (wie Anm. 2), S. 104.

7 Als wahre Opernform wird nur die anerkannt, „in welcher die Musik unmittelbar aus der Dichtung als not-wendiges Erzeugnis derselben entspringt“. Zitiert nach: Hoffmann (wie Anm. 2), S. 102.

8 Ebd., S. 104.

9 Ebd., S. 117.

10 Geht es um die deutsche Oper vor Wagner – genauer gesagt vor der *Ring*-Tetralogie und dem *Parsifal* – müsste eigentlich, historisch sauber, vom Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation (bis 1806) sowie (ab 1815) vom Deutschen Bund (1866–71: Norddeutschen Bund) gesprochen werden. Dennoch wird der Übersichtlichkeit halber in dieser Arbeit konsequent die Bezeichnung Deutschland bzw. deutsch verwendet.

11 Durchaus in Analogie zum französischen Gattungsterminus *grand opéra* (Auber/Meyerbeer/Halévy u. a.), jedoch i. d. R. mit drei statt wie letztere mit fünf Aufzügen; zeitgenössisch werden die deutschsprachigen Werke meist unsystematisch als „Große heroisch-romantische Oper“ (wie E. T. A. Hoffmanns *Aurora*, 1812), als „Heroisch-romantische Oper“ (wie Schuberts *Fierrabras*, 1823) oder als „Historisch-romantische Oper“ (wie *Aloise* von Ludwig Maurer, 1828) bezeichnet. Vgl. Peter Ackermann, *Romantische Oper*, in: *MGG*<sup>2</sup>, Sachteil Bd. 8, Sp. 507–517, hier Sp. 508.

mindestens passagenweise durchkomponierte<sup>12</sup> Rezitativoper im Unterschied zur im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts noch vorherrschenden Tradition dialogischer Opern. Diese beinhalten, wie schon das ‚leichtere‘, bürgerliche Singspielgenre aus dem norddeutschen Raum, dem ihrerzeit Christian Felix Weiße in Leipzig oder der junge Goethe in Weimar zuarbeiten (1767: *Lottchen am Hofe*, 1776: *Claudine von Villa Bella*), aber auch die nach 1789/90 zum Gattungsmodell avancierte *opéra-comique* zum Teil reine Sprechrollen, ergo: nicht-gesungene Passagen<sup>13</sup>. Die deutsche Oper allgemein – verwendet man den Begriff übergreifend für Dialog- und Rezitativkompositionen, so auch für die neuere Große Oper – hat sich indessen bis zum Jahrhundertwechsel (um 1800) keine originären Gedanken um die Wahl ihrer Sujets gemacht. Da sie sich nach vereinzelt Vorstößen wie Wielands/Schweitzers *Alceste* (Weimar 1773) und Kleins/Holzbauers *Günther von Schwarzburg* (Mannheim 1777), auch nach Mozarts sehr erfolgreicher *Zauberflöte* (Wien 1791) noch nicht auf ein bewährtes Gattungsschema stützen können, beziehen sich deutsche Operschaffende zu Beginn der musikalischen Romantik (wie gesagt: um 1815/1820) auf sehr heterogene stoffliche Inspirationsquellen. Helga Lühning benennt folgende: „[...] die bestehenden Traditionen des heiteren [Opera buffa; Opéra-comique] und des ernstesten [Opera seria; Tragédie lyrique] Genres, der ‚sentimentalen‘ Mischformen (Semiseria, Rettungsoper), des Gluckschen

12 Helga Lühning definiert „durchkomponiert“ für die Epoche um 1820 nicht etwa im teleologischen Hinblick auf das Wagnersche Musikdrama, sondern – im Sinne einer ‚voranschreitenden‘ Kompositionstechnik – als „Gegensatz zur strophischen oder reprisenartigen Abrundung und damit auch zur Autonomie [...] der musikalischen Formen [d. i. Nummern]“. Zitiert nach: Helga Lühning, *Schubert als Dramatiker: Alfonso und Estrella. Vorurteile, Mißverständnisse und einige Anregungen zu einer Neuorientierung*, in: Michael Kube (Hg.), *Schubert und das Biedermeier. Festschrift zum 70. Geburtstag von Walther Dürr*, Kassel 2002, S. 25–43, hier: S. 32.

13 Oftmals wird übersehen, dass es sich noch bei *Fidelio* und *Der Freischütz* strukturell keineswegs um Opern, sondern um dialogische Stücke in der Singspieltradition handelt. Wenn-gleich der Trend nach 1830–50 sukzessive zur Durchkomposition geht, wird Heinrich Marschner als opernhistorisches Bindeglied zwischen Weber und Wagner noch bis in die 1830er Jahre hinein mit Singspielen bzw. Dialogopern reüssieren (1828 *Der Vampyr*, 1833 *Hans Heiling*, 1844 schließlich die wenig beachtete Rezitativoper *Kaiser Adolph von Nassau*). Vgl. hierzu: Sabine Henze-Döhring, *Das Singspiel und die Idee des „Romantischen“*, in: Sieghart Döhring und Sabine Henze-Döhring, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber 1997, S. 96–109, hier: S. 106.

Theaters, des Wiener Singspiels und der Zauberoper [d. i. Mozart], der orientalischen, der exotischen und der deutschen Roman- und Märchenwelten“<sup>14</sup>. Letztere spannen von Friedrich Heinrich Himmels *Die Sylphen* (1806) über den *Berggeist* des Weber-Freundes Franz Ignaz Danzi (1813) und Fouqués/Hoffmanns *Undine*-Oper (1816) einen Bogen bis hin zu Wagners *Tannhäuser* und *Lohengrin* (1845/50) oder Schumanns einziger Oper *Genoveva* (1850) – im Grunde bis hin zu dezidierten Märchenopernkomponisten wie Engelbert Humperdinck (1893: *Hänsel und Gretel*, 1902: *Dornröschen*). Welche Opernstoffe grundsätzlich als romantisch gelten können – vorbehaltlich einer Differenzierung in paradigmatische, Schlegelsche *Athenaeums*- und „Trivialromantik“, wie sie etwa Carl Dahlhaus vornimmt<sup>15</sup> – und welche Sujets, Motive, Figuren etc. für romantische Opern typisch sind, muss in diesem Zusammenhang noch näher untersucht werden. Vorläufig kann man sich Elisabeth Schmierer anschließen, die konstatiert, dass es „vor allem anhand der Stoffe und weniger anhand der Ausprägung einer eigenen Gattung oder eines romantischen musikalischen Idioms möglich“<sup>16</sup> ist, „eine Traditionslinie [zu] zeichnen, die eine deutsche romantische Oper ausprägt, [...] von *Undine* ausgeht und zu Wagners *Fliegendem Holländer* führt“<sup>17</sup>. Im Übrigen taucht das Attribut romantisch in Verbindung mit einem Opernwerk nicht zum ersten Mal 1816 (*Undine*) oder 1821 (*Freischütz*), sondern bereits 1805 und 1808 auf<sup>18</sup>. Wenn Antonín Dvořák mit *Rusalka* noch 1901 ein ganz romantisches „Lyrisches Märchen“ komponiert, bestätigt dies die Annahme, dass romantisch nur als vage musikhistorische Einordnung taugt. Genauso problematisch ist es ferner, von einer deutschen Nationaloper zu sprechen: ein patri-

14 Lühning (wie Anm. 12), S. 25.

15 Vgl. Albert Gier, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt 2010 [1998], S. 287 (Anm. 33).

16 Elisabeth Schmierer, *Kleine Geschichte der Oper*, Stuttgart 2001, S. 143.

17 Schmierer (wie Anm. 16), S. 143.

18 Nämlich als Genrezuweisung für Ignaz von Seyfrieds (1776–1841) *Untreue aus Liebe* (Wien 1805) und für E. T. A. Hoffmanns *Trank der Unsterblichkeit* (Bamberg 1808). Vgl. hierzu: Joachim Kremer, *Franz Danzis „Berggeist“* [Booklet], in: Franz Ignaz Danzi, *Der Berggeist. Oder: Schicksal und Treue*. Romantische Oper in zwei Akten. Colin Balzer / Daniel Ochoa / Sophie Harmsen u. a. Kammerchor Stuttgart, Hofkapelle Stuttgart / Frieder Bernius, Stuttgart 2013, S. 4f.

otisch gefärbter Begriff, der seinen Ursprung im sogenannten Aufgeklärten Absolutismus des Mannheimer Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz bzw. des in Wien residierenden römisch-deutschen Kaisers Joseph II. hat<sup>19</sup>. Beide Monarchen sind nicht nur Musikliebhaber, sondern auch ambitionierte Theaterförderer. In der Epoche der romantischen alias Großen Oper hat die Nationaloper wiederum Hochkonjunktur, was mit einem Blick auf die politisch-gesellschaftlichen Zusammenhänge leicht interpretiert werden kann.

Mit der Napoleonischen Besetzung Europas, vor allem Preußens, und weiterhin während der „lange[n] Latenzzeit“<sup>20</sup> nach dem Wiener Kongress von 1814/15, die meist als Restauration oder „Metternich-Ära“ bezeichnet wird, ändern sich auch die Verhältnisse bzw. die Bedürfnisse auf den deutschen Opernbühnen. In engem Zusammenhang mit den nationalen Identitätsfindungs- und Demokratisierungsprozessen bildete sich, einen neuen Patriotismus widerspiegelnd, die genannte Nationaloper heraus: Ob der kompositorisch-idiomatisch keinesfalls originär deutsche *Freischütz* von Weber und Kind, ungeachtet aller Wald- und Jagdseligkeit, hierfür als Paradebeispiel gelten kann, sei dahingestellt. „In dem Bestreben, etwas Ureigenes, ja national Spezifisches zu schaffen (Spohr sprach von einem ‚Wiedererwachen der deutschen Oper‘), begnügte man sich nicht mehr mit Bearbeitungen oder Übersetzungen französischer Libretti“<sup>21</sup> – so jedenfalls stellt es Sabine Henze-Döhring in Bezug auf die Epoche von Louis Spohr (1784–1859) und Carl Maria von Weber (1786–1826) fest. Und auch die italienischen Sujetvorlagen haben offenkundig ausgedient – wengleich der spätere Münchener Hofmusikintendant Johann Nepomuk von Poißl (1783–1865) mit seinem *Wettkampf zu Olympia* noch 1815 eine Oper nach Metastasio vorlegt. Insofern ließe sich tatsächlich von einer Renaissance oder wohl treffender: von einer verspäteten Geburt der deutschen Oper sprechen. Dabei wird vor allem gegen die auf vielen europäischen Bühnen vorherrschende italienische Oper

19 Vgl. Helga Lühning, *Das Theater Carl Theodors und die Idee der Nationaloper*, in: Ludwig Finscher, Bärbel Pelker und Jochen Reutter (Hgg.), *Mozart und Mannheim: Kongreßbericht Mannheim 1991*, Frankfurt/Main u. a. 1994, S. 89–99, hier: S. 90.

20 Martin Geck, *Richard Wagner*, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 47.

21 Sabine Henze-Döhring, *Der Blick auf die deutsche Große Oper oder Das Scheitern zweier Projekte: Spohrs Jessonda und Webers Euryanthe*, in: Sieghart Döhring und Sabine Henze-Döhring (wie Anm. 13), S. 130–144, hier: S. 134.

Position bezogen. Nicht von ungefähr geht das nach 1813 (*Tancredi*) grasierende Rossini-Fieber, das vor allem die höfischen Theater im deutschsprachigen Raum ‚angeheizt‘ haben, sukzessive in eine patriotische, die ästhetischen Lager übergreifende Anti-Rossini-Polemik über, die noch bis etwa 1840 durchaus *en vogue* bleibt<sup>22</sup>. Im Hinblick auf argumentative Seriosität ist diese in Zeitungsartikeln, Abhandlungen oder Novellen (Wagners *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*; Paris, 1840/41) zum Ausdruck gebrachte Polemik wenig erträglich, setzt zugleich aber einige wertvolle, gattungstheoretische Impulse. So schreibt Louis Spohr, seit 1822 Kasseler Hofkapellmeister, in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* – übrigens nur zwei Wochen vor der Premiere seiner neuen Oper *Jessonda*:<sup>23</sup>

„Die längst erwartete Zeit scheint nun gekommen zu seyn, wo unser deutsches Publikum, der süß-faden, neu-italienischen Musik müde, sich nach gehaltreicherer sehnt. Alle, seit einiger Zeit neu in die Scene gesetzten [inszenierten] Rossini’schen Opern haben mehr oder weniger missfallen, und die Theaterdirectionen fangen schon an, sich nach etwas anderm umzusehen. [...] Es scheint also nun der Zeitpunkt da zu seyn, wo sich deutsche Kunst auch im Theater wieder wird geltend machen können, und der Zweck dieser Zeilen ist: die Deutschen Komponisten aufzufordern, sich durch grosse und zweckmässige Thätigkeit in Besitz des Opern-Repertoirs zu setzen und alles Fremde [...] nach und nach davon zu verdrängen.“

Mit patriotischer Überzeugung wird also eine Art Boykott italienischer (zweitrangig übrigens auch französischer) Opernaufführungen anempfohlen. Ähnlich Carl Maria von Weber bemüht sich Spohr in seinem *Aufruf an deutsche Komponisten* jedoch auch systematisch „um die Nobilitierung der deut-

22 Vgl. Arnold Jacobshagen, *Gioachino Rossini und seine Zeit*, Laaber 2020 [2015], S. 316. Vor allem in Wien ist die Beliebtheit Rossinis in den frühen 1820er Jahren enorm: Dies hängt mit der Verpflichtung Domenico Barbajas (1777–1841) als Intendanten für die Theater am Kärntnertor bzw. an der Wien im Jahr 1821, aber auch mit dem persönlichen, ‚antideutschen‘ Musikgeschmack etwa des Fürsten Metternich zusammen; Barbaja leitete zuvor das Teatro San Carlo in Neapel und bleibt bis 1826 in seinem Wiener Amt.

23 *AmZ*, Jg. XXV, Nr. 29 (16. Juli 1823), Sp. 457–464, hier: Sp. 457f.

schen Oper von singspielhaften Formen zur durchkomponierten Tragödie<sup>24</sup>. Gegen Ende liest man etwa folgende konkrete Vorschläge in Bezug auf die schon skizzierte (wenn auch von Spohr nicht so bezeichnete) Große Oper:<sup>25</sup>

„Eine andere Frage ist aber, ob wir Deutsche nicht auch endlich die Oper als Kunstwerk zu grösserer Einheit dadurch erheben sollten, dass wir die Dialoge in Recitative verwandeln. Wenn die Aesthetiker die Oper als Kunstwerk verwerfen und monströs nennen, so ist es hauptsächlich der Wechsel von Rede und Gesang, der sie dazu berechtigt. [...] Doch bin ich weit [davon] entfernt, zu verlangen, dass man Dialoge über triviale, aus dem gemeinen Leben genommene Gegenstände [...] komponiren solle, denn eben so gut könnte man auch einen politischen Zeitungsartikel in Musik setzen. Nein; eine Oper in der alles gesungen werden soll, muss 1) eine, vom Anfang bis zu Ende poetische Handlung haben, 2) eine so einfache, dass der Zuschauer durch das was geschieht, auch ohne den Text zu verstehen [sic], den Inhalt errathen kann, und 3) zur Besetzung nur wenige Personen, höchstens fünf bis sechs verlangen [...].“

Interessanterweise wurde und wird das bis hierhin umrissene, durch Spohr u. a. propagierte Wiedererwachen der deutschen Oper – präziser ausgedrückt: eine vermeintliche Phase des *Take off* für die große Rezitativoper – vor allem durch die nachfolgenden Generationen und in der einschlägigen Musiktheaterforschung überwiegend negativ, als gattungsübergreifende *crisis* von nationaler Tragweite bewertet. Man geht, zumindest solange lediglich die bis heute kanonischen Stücke des Opernrepertoires beleuchtet werden, gewissermaßen davon aus, dass zwischen Webers *Freischütz* (1821) und Wagners *Fliegendem Holländer* (1843) eine klaffende Lücke von etwa zwei Dezennien bestünde. Ungeachtet aller ambitionierten, sowohl theoretischen als auch praktischen (kompositorischen) Versuche, über die es noch zu sprechen gilt, sei in diesem historischen Abschnitt keine deutsche Oper von europäischer, zumindest überregionaler Bedeutung entstanden<sup>26</sup>. Schon Robert Schumann

24 Jürgen Schläder, „Spohr, Louis (Ludewig)“, in: Horst Weber (Hg.), *Metzler Komponisten Lexikon. 340 werkgeschichtliche Porträts*, Stuttgart/Weimar 1992, S. 754–756, hier: S. 754.

25 *AmZ* (wie Anm. 23), S. 463f.

26 Sabine Henze-Döhring grenzt diese Zeitspanne etwas genauer ein, indem sie die These aufstellt, *Catharina Cornaro* von Franz Lachner (UA 1841 in München) sowie Wagners



spricht Ende der 1830er Jahre, ergo: mit vergleichsweise geringem zeitlichem Abstand von „jener schlaffen [Opern-]Periode 1820–1830“<sup>27</sup>. Wie kommt es jedoch zu dieser ‚Erschlaffung‘ oder was führt zu einer solchen (nachträglich) Wahrnehmung der 1820er Jahre? Allein die unzureichenden Libretti? Im Sinne einer verbreiteten und zugleich hochproblematischen teleologischen Musikgeschichtsschreibung (Welche Opern antizipieren das Wagnerische Musikdrama?) wäre womöglich der Begriff Stagnation oder gar Rezession für diese Phase passend. Aber nicht zuletzt aus Zweifeln an ebendieser Sichtweise möchte die vorgestellte Arbeit das krisenbehaftete *Jessonda*-und-*Euryanthe*-Jahr 1823 in den Fokus nehmen: Gibt es, von hier ausgehend, einen entscheidenden ästhetischen Impuls für die deutsche Opernlandschaft oder – verblassen jegliche Bemühungen in der langen Rezeptionsgeschichte des 19. (und 20.) Jahrhunderts?

Die Librettist:innen frühromantischer deutscher Opern werden in der Regel als Amateurdichter:innen oder „Assistent:innen“ der entsprechenden Komponisten wahrgenommen<sup>28</sup>. Die Rezeption der Schriften Helmina von Chézys (1783–1856; geb. Wilhelmine Christiane von Kléncke), allen voran ihres *Euryanthe*-Librettos für Weber, ist auf frappierende Weise exemplarisch für diese Art der Diskreditierung:<sup>29</sup>

*Rienzi* und *Der fliegende Holländer* (1843/43; beide in Dresden) seien „die innerhalb zweier Dezennien nach der *Euryanthe*-Premiere einzigen an deutschen Bühnen uraufgeführten Großen Opern, welche mehr als Opernereignisse von provinzieller Bedeutung waren“. Zitiert nach: Sabine Henze-Döhring, *Die Großen Opern Wagners*, in: Sieghart Döhring und Sabine Henze-Döhring (wie Anm. 13), S. 165.

27 Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Bd. 3* [1838–40], Leipzig 1854, S. 84. Des Weiteren beschreibt Schumann diese Dekade polemisch als eine Zeit, „wo die eine Hälfte der musikalischen Welt noch über Beethoven nachsann, während die andere in den Tag hineinlebte, wo nur der einzige Deutsche C. M. von Weber dem eindringenden lockern Italiäner [sic] Rossini mit Mühe das Gleichgewicht hielt“. (ebd., S. 84).

28 Henze-Döhring zufolge zogen es Spohr und Weber vor, „dilettierende Literaten wie [Eduard Heinrich] Gehe oder Chézy mit der in ihrer Schwierigkeit wohl unterschätzten Aufgabe des Textdichtens zu betrauen“, vgl. Henze-Döhring (wie Anm. 21), S. 135.

29 Oswald Panagl, *Bewundert wenig und viel gescholten. Helmina von Chézy als Textdichterin für Carl Maria von Weber (Euryanthe) und Franz Schubert (Rosamunde)*, in: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl (Hg.), *Die „Schaubühne“ in der Epoche des Freischütz. Theater und Musiktheater der Romantik. Vorträge des Salzburger Symposions 2007*, Salzburg 2009. S. 423–435, hier: S. 423. Im verbreiteten Reclamschen Opernführer ist, an

„Wendet man sich Opernführern, älteren Textbüchern oder der reich fließenden Literatur zu den Komponisten Weber und Schubert zu, so begegnet der Name der Textdichterin von *Euryanthe* und *Rosamunde* meist im Umfeld von Vorwürfen, ja bisweilen Schmähungen, bei denen es an Beiwörtern wie ‚unsäglich‘, ‚ungeschickt‘, ‚unselig‘, ‚heillos‘, ‚berüchtigt‘ oder wenigstens ‚metierfremd‘ nicht fehlt. Als Grundtenor der Kritik wird der mangelnde oder wenigstens nicht nachhaltige Erfolg der beiden Bühnenwerke fast durchwegs dem Versagen der Librettistin zugeschrieben.“

Ebendieser kritische, aber undifferenzierte Grundtenor ist Anlass bzw. Ausgangspunkt für die vorliegende komparatistische Untersuchung: Dass die Große deutsche Oper gewissermaßen von Beginn an zum Scheitern verurteilt ist, weil ihr die „kleingeistigen“ Textdichter:innen nicht gewachsen sind – diese (zugespitzte) Annahme kann mitnichten eine wissenschaftlich zufriedenstellende Erklärung für eine vermeintliche Gattungskrise sein. Wie verbreitet sie dennoch ist, belegt etwa auch ein Blick in die einführende *Kleine* [Reclam-] *Geschichte der Oper* von Elisabeth Schmierer:<sup>30</sup>

„Beethoven warf deutschen Literaten vor, sie könnten keine Libretti schreiben [sic], und Webers Versuch, 1817 in Dresden eine deutsche Oper einzurichten, war nicht von Erfolg gekrönt. Auch in Wien setzte sich in den [18]20er-Jahren zunehmend wieder die italienische Oper durch; so fielen beispielsweise Franz Schuberts heute wieder aufgeführte Opern *Alfonso und Estrella* [...] sowie *Fierrabras* [...] der Beliebtheit der italienischen Oper zum Opfer. [...] Hinzu kam, dass die Große Oper [...] schon bei Betrachtung nur der beiden bekanntesten Werke wenig Erfolg hatte. Webers *Euryanthe* (Wien 1823) hatte Schwächen in der Konzeption des Librettos, die durch die musikalische Gestaltung nur bedingt ausgeglichen werden konnten. Und mit Spohrs im gleichen Jahr aufgeführter *Jessonda* (Kassel 1823) verhielt es sich ähnlich [...]. Weber starb zu früh, um noch andere Projekte verwirklichen zu können, und

die o. g. Schmähungen anknüpfend, von einem „wirr-betutliche[n] Libretto und dessen geschwellene[m] Stil“ die Rede. Zitiert nach: Rolf Fath, *Reclams Opernführer*, 40., durchgesehene Auflage, Stuttgart 2010 [1994], S. 193.

30 Schmierer (wie Anm. 16), S. 141f.

Spohrs weitere romantische Opern [...] zeigten keine größere Wirkung. [...] Erst die Großen Opern Richard Wagners [...] waren von durchschlagendem Erfolg [...].“

Zwar entgleitet die Passage bei Schmierer zu keinem Rundumschlag gegen die jeweiligen Librettist:innen, gleichwohl wirft sie viele Fragen auf, die unbeantwortet bleiben. In welchem Kontext ist zum Beispiel Beethovens Kritik zu sehen; welche – womöglich häufig theaterpraktischen, das heißt dem Publikums- oder Intendantengeschmack geschuldeten – Gründe für das Misslingen genannter Projekte lassen sich im Einzelfall rekonstruieren; ganz grundsätzlich: Was kennzeichnet überhaupt den durchschlagenden Erfolg einer Oper? Weiterhin muss der Frage nachgegangen werden, ob das allseitig vernichtende Urteil gegen die Textdichter:innen tatsächlich in der Epoche Beethovens und Webers einsetzt, also um 1820 bereits ein kontemporäres Phänomen (u. U. die subjektive Meinung einzelner Rezensent:innen) ist, oder doch eher dem Revisionismus des langen, musik- und rezeptionsgeschichtlich besonders langen 19. Jahrhunderts entspringt. Dabei spielt es, wie Albert Gier treffend anmerkt, auch eine erhebliche Rolle, dass die „literarische Qualität eines Librettos [...] fast immer nach vom Sprechtheater abgeleiteten Normen beurteilt“<sup>31</sup> wird. Folglich warfen (und werfen) „konservative Kritiker [...] dem Verfasser implizit vor, keine regelgerechte [d. i. *aristotelische*, Anm. HK] Tragödie geschrieben zu haben, während die Vertreter der literarischen Avantgarde die jeweils avanciertesten literarästhetischen Positionen als Maßstab zugrunde legen.“<sup>32</sup> Ganz ähnlich beschreibt es 2015 der Theaterwissenschaftler Alexander Rudolph in seiner Dissertationsschrift *Für und Wider die Librettologie*.<sup>33</sup>

„Der Drang, literarische Qualitäten des Librettos zu diagnostizieren, entspringt meist einer normativ-ästhetischen Perspektive, die [...] als untauglich entlarvt wird. Allerdings hält sie sich bedauerlicherweise

31 Gier (wie Anm. 15), S. 23.

32 Ebd., S. 23f.

33 Alexander Rudolph, *Für und Wider die Librettologie. Zu Geschichte und Kritik einer Librettoforschung des Gesangstheaters*. Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Bayreuth, Bayreuth 2015, S. 86.

immer noch hartnäckig und wird weiterhin mit Nachdruck vertreten – auch von Personen, die es eigentlich besser wissen müssten, wie etwa Peter Sloterdijk, der sagt: ‚Die großartigste Musik hat immer im Dienst der fragwürdigsten Texte gestanden.‘“

Um die Geburts- und zugleich krisenhafteste Stunde der Großen bzw. heroisch-romantischen Oper anhand dieser Fragen zu rekonstruieren und ‚aufzuarbeiten‘ – et vice versa – sollen im Analyseteil der vorgestellten Arbeit drei Musiktheaterstücke, und dabei vor allem die dramaturgisch-sprachliche Struktur ihrer Libretti exemplarisch untersucht werden: *Alfonso und Estrella* (vertont von Franz Schubert), *Jessonda* (vertont von Spohr) und *Euryanthe* (vertont von Weber). Diese Opern, unter denen letztere wegen ihrer zeitlichen Nähe zum *Freischütz*<sup>34</sup> und ihrer konzeptionellen Nähe zu Wagners *Lohengrin* (auf die noch verwiesen wird) heute sicher noch die ‚populärste‘ ist, entstehen allesamt 1821–23 in einem mehr oder minder identischen kulturellen Umfeld<sup>35</sup> und werden entweder 1823 erfolglos (mit geringem, kurzzeitigem Erfolg) uraufgeführt oder, wie im Falle von Schuberts Dreiakter, aus naheliegenden Gründen gar nicht erst zur Theaterpremiere zugelassen – und folglich erst posthum gegeben<sup>36</sup>. Im Hinblick auf das jeweilige mittelalterliche oder frühneuzeitliche Sujet mögen das subversive Königsmärchen (Schubert), die exotisierende Indien-Tragödie (Spohr) und die chevalereske Tugendlegende (Weber; letztere beiden übrigens nach einer altfranzösischen bzw. französischen Vorlage) intertextuelle Gemeinsamkeiten aufweisen, aber auch die – unterschiedlich ausgeprägte – Tendenz zur Durchkomposi-

34 *Euryanthe* funktioniert ästhetisch-dramaturgisch völlig anders als ihr älterer nicht-durchkomponierter ‚Bruder‘; gerade dies ist überraschend, wenn man bedenkt, dass Carl Maria von Weber sein Opus 81 (WeV C.9, JV 291) unmittelbar nach dem Erfolg seines Opus 77 (WeV C.7, JV 277) in Angriff genommen hat.

35 Wenngleich seit 1806 nicht mehr dem Heiligen Römischen Reich untergeordnet: Wien als das Zentrum der Habsburgermonarchie (des Kaiserthums Oesterreich) auf der einen, Kassel als die Landeshauptstadt des 1814/15 neu geschaffenen Kurfürstentums Hessen auf der anderen Seite.

36 *Jessonda* am 28. Juli 1823 im Hoftheater Kassel, *Euryanthe* am 25. Oktober 1823 im Wiener Theater am Kärntnertor; die Uraufführung von *Alfonso und Estrella* (vollendet bereits im Frühjahr 1822) ging erst posthum über die Bühne, und zwar am 24. Juni 1854 im Hoftheater Weimar unter der musikalischen Leitung des ambitionierten Opernförderers (und unglücklichen -revidierers) Franz Liszt.

tion, mitunter zu einer verdichtet-symphonischen Schreibweise anstelle der lockeren, dialogischen Singspielstruktur und die (partielle) Abkehr von der italienischen Nummernabfolge einschließlich des *colpo di scena* (charakteristisch für Rossini) verbinden sie miteinander. Hinsichtlich ihrer individuellen Klanggestalt, aber auch der szenischen und versischen Einrichtung bzw. Akzentuierung weisen sie dagegen durchaus Unterschiede auf, die es näher zu bestimmen gilt. Ihre drei Librettist:innen Franz von Schober (1796–1882), Eduard Heinrich Gehe (1793–1850) und Helmina von Chézy betreten mit diesen ihren ersten (oder einzigen) Operntexten, wie schon angedeutet, dichterisches Neuland<sup>37</sup>; sie verbindet in erster Linie die Schmähung durch ihre Um- und vor allem Nachwelt. So rekurriert das titelgebende Zitat der Dissertation auf einen Brief Schobers an Heinrich Schubert, den Neffen des Komponisten, aus dem Jahr 1876, welcher in puncto Selbsterniedrigung kaum zu übertreffen ist:<sup>38</sup>

„Von der Vereinigung mit Ihrem unsterblichen Onkel und mir haben Sie gerade den unseligsten Moment herausgehoben, als ich [...] die Oper Alfonso und Estrella für ihn schrieb, die mir zwar von namhaften Autoritäten wie Friedrich Schlegel, L. Tieck und Matth. von Collin großes Lob als Gedicht eintrug, als Operntext aber *ein so elendes, totgebo-  
renes Machwerk* [Hervorh. HK] war, daß selbst ein so großer Genius, wie Franz Schubert war, sie nicht zu beleben vermochte [...].“

Dabei sollte es – ein ernsthaftes wissenschaftliches Interesse vorausgesetzt – vielmehr darauf ankommen, „abseits von Klischees und Schablonen, zwischen seltenen Huldigungen und zahlreichen (oder besser zahllosen) Pole-

37 Chézys Version des einer französischen Romanze von Gerbert de Montreuil (13. Jahrhundert) entlehnten Euryanthe-Stoffs, den sie in einer Pariser Bibliothek entdeckt, wird erstmals 1804 in Friedrich Schlegels *Sammlung von Memoiren und romantischen Dichtungen des Mittelalters* unter dem Titel *Geschichte der tugendsamen Euryanthe von Savoyen* veröffentlicht. Vgl. hierzu: Knut Holtsträter, „Drahtgestelle, die Wortdraperien tragen“. *Zur Figurenführung in der Euryanthe von Helmina von Chézy und Carl Maria von Weber*, in: Kristina Richts und Peter Stadler (Hgg.), „Ei, dem alten Herrn zoll' ich Achtung gern“. *Festschrift für Joachim Veit zum 60. Geburtstag*, München 2016, 371–395, hier: S. 384.

38 Zitiert nach: Otto Erich Deutsch (Hg.), *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, Leipzig 1966, S. 239.

miken einen objektiven Zugang<sup>39</sup> zu den Librettist:innen, ihrem Schaffen und ihrem soziokulturellen Umfeld zu finden. Die vorgestellte Dissertation bemüht sich daher, einem librettologischen, also ursprünglich komparatistischen Ethos gemäß, zunächst werkanalytisch (über ein *close reading* der Libretti), dann vergleichend, schließlich rezeptionskritisch auf die vermeintlich „totgeborene[n] Machwerk[e]“ zuzugreifen. Intermedialität und Transnationalität sind diesem Unterfangen angesichts der zahlreichen Bezüge zur europäischen, vor allem italienisch-französischen Opern- und Theatergeschichte (Boccaccio, Shakespeare, Voltaire; Rameau, Gluck, Gaspare Spontini etc.) inhärent.

Der relative Misserfolg etwa von Webers mittlerer abendfüllender Oper, *Euryanthe*, kann im Œuvre des schon 1826 verstorbenen Tondichters gewissermaßen als Bindeglied zwischen dem *Freischütz* (Berlin 1821) und *Oberon* (London 1826) betrachtet werden – kann z. B. nicht allein auf das literarische Versagen der *Rosamunde*-Autorin, die Weber übrigens 1817/18 im Dresdner Liederkreis kennenlernte<sup>40</sup>, zurückgeführt werden. Im zeitgenössischen Umfeld reagierten sogar „Goethe oder der mit den Mendelssohns befreundete Berliner Musikschriftsteller Adolf Bernhard Marx [...] empört, als man [nach der Premiere; Anm. HK] versuchte, den Komponisten der Verantwortung für den geringen Erfolg der *Euryanthe* zu entheben und Helmina von Chézy die Schuld in die Schuhe zu schieben.“<sup>41</sup> Diese sah sich indessen schon zwei Wochen, nachdem *Euryanthe* im Kärntnertortheater uraufgeführt worden war, veranlasst, eine Rechtfertigung aus librettistischer Sicht in Wiener Zeitschriften publizieren zu lassen<sup>42</sup>. Weber wiederum besaß zwar das offensichtliche Talent, Kritik respektive mangelhafte Resonanz positivis-

39 Panagl (wie Anm. 29), S. 424.

40 Vgl. Panagl (wie Anm. 29), S. 425.

41 Sabine Henze-Döhring, „Reihe der treffendsten Gemälde“: Überlegungen zu Musik und Dramaturgie der *Euryanthe*, in: *Weber-Studien*, Bd. 10, S. 1–16, hier: S. 5.

42 Nämlich am 8. November 1823 in *Bäuerles Theaterzeitung* (d. i. die *Wiener Allgemeine Theaterzeitung*), gefolgt von einer Darlegung ihrer szenischen Konzeptionen und der Abweichungen Webers am 15. und 18. November in Johann Schickhs *Wiener-Moden-Zeitung* (später: *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*). Vgl. hierzu: Joachim Veit, „Die Wirkung, die die *Euryanthe* hervorbringt ist ganz so wie ich es mir gedacht habe“ – Webers Werk und seine frühe Rezeption, in: *Weber-Studien*, Bd. 10, S. 147–160, hier: S. 149.

tisch umzudeuten – „Die Wirkung die die Euryanthe hervorbringt ist ganz so wie ich es mir gedacht habe“<sup>43</sup> –, aber auch der deutschlandweit gefeierte *Freischütz*-Komponist setzte sich intensiv mit Vorwürfen von Kolleg:innen und Rezensent:innen auseinander.<sup>44</sup> Ungeachtet dieser individuellen Bewältigungs- bzw. Kompensationsstrategien dürfte grundsätzlich feststehen: Ob ein Stück des Musiktheaters „durchschlagenden Erfolg“ (Schmierer) hat oder nicht, hängt von vielerlei Faktoren ab. Hier sind es sicher auch die höchst anspruchsvollen, zum Teil widersinnigen und dramaturgisch unvorteilhaften Bedingungen, die der Komponist Carl Maria von Weber zeit seines Lebens an seine Textdichter:innen stellt, welche für das Scheitern des Gesamtprojekts mit-, wenn nicht sogar hauptverantwortlich zeichnen.

„Als ideale Lösung des Opernproblems wird eine möglichst enge Zusammenarbeit von Textautor und Komponist angesehen. Das ‚Gesamtkunstwerk‘ ist nicht erst eine Erfindung Wagners, schon Wieland wünschte sich, daß ‚der Komponist mit dem Dichter aus Einem Geist und auf Einen Zweck arbeitete [...]‘, und Carl Maria von Weber läßt 1819 in einem Dialog äußern: ‚Es versteht sich von selbst, daß ich von der Oper spreche, die der Deutsche und Franzose [ergo: nicht der Italiener; Anm. HK] will, einem in sich abgeschlossenen Kunstwerke, wo alle Teile und Beiträge der verwandten und benutzten Künste *ineinanderverschmelzend*

43 Aus einem Brief vom 15. Dezember 1823; nachfolgend im Zusammenhang: „Die Wirkung die die Euryanthe hervorbringt ist ganz so wie ich es mir gedacht habe. Meine übertriebene Freunde gaben diessmal meinen Feinden die Hand, indem beide lächerlicher weise verlangen, dass die Euryanthe eben so die M a s s e anziehen soll, als der Freyschütz. Wie thöricht! als ob — *sans comparaison*, — eine *Iphigenia*, ein *Don Carlos* irgendwo Zugstücke geworden wären. Die 3 ersten Vorstellungen in Wien, die ich dirigirte, wurden wirklich mit einem unglaublichen Enthusiasmus aufgenommen [...]. Bis zur 12ten Vorstellung war nun der Beifall immer derselbe, bei mässig besetztem Hause. [...] Der [...] hat sich wie ein wahrer Rezensenten-Schuft benommen: in s e i n e Zeitung, in die *Moden-Z e i t u n g* und in den *S a m m l e r* zugleich geschrieben, [...] und selbst die offenbare Lüge nicht gescheut, oder listiges Verschweigen angewendet, um den Erfolg als zweifelhaft darzustellen. Auf Neid muss man gefasst seyn.“ (A042183)

44 Vgl. Veit (wie Anm. 42), S. 148.

*verschwinden* [Hervorh. HK] und auf gewisse Weise untergehend eine neue Welt bilden.<sup>44,45</sup>

So weit, so schön in der abstrakten Konzeption. Was Weber in praktischer Zusammenarbeit schon dem *Freischütz*-Librettisten Johann Friedrich Kind (1768–1843) abverlangt, grenzt allerdings eher an eine Demütigung. So wäre schon dieser zwei Jahre vor der *Euryanthe* vertonte Operntext literarisch um einiges höher einzustufen, wenn nicht Weber sich mit seinen Vorstellungen von einem konzisen, Bühnenwirksamen Libretto durchgesetzt hätte:<sup>46</sup>

„Friedrich Kinds Libretto läßt den Eremiten schon in einem ‚Vorspiel‘ [Prolog] auftreten, das Weber nicht komponiert hat: Eine Vision zeigt dem frommen Mann, welche Gefahr Max und seiner Verlobten droht, er gibt Agathe geweihte Rosen, die sie schützen sollen<sup>47</sup>. Der Vorwurf des Dichters, ohne diese beiden Szenen sei das Werk ‚eine Statue, welcher der Kopf fehlt‘, ist nicht unberechtigt: Ähnlich wie der Auftritt des Oberpriesters [d. i. Oroë] zu Beginn von [Gaetano] Rossis und Rossinis *Semiramide* [Venedig 1823; sämtliche Anm. HK] liefert Kinds Vorspiel den Schlüssel zum folgenden; nichts geschieht ohne Billigung des ‚Herrn der Welt‘ [...].“

Die ersatzlose Streichung des Prologs in der finalen kompositorischen Gestalt ist symptomatisch für den durchaus revisionsreichen – im direkten Vergleich mit der Genese von *Euryanthe* gleichwohl unproblematischen – Entstehungsprozess des *Freischütz*. Spätestens im Zusammenhang mit der Rekonstruktion

45 Christoph Nieder, *Von der „Zauberflöte“ zum „Lohengrin“*. *Das deutsche Opernlibretto in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1989, S. 33. Das Zitat Webers stammt aus der *Undine*-Besprechung in der *AmZ* 1817 (A030013)

46 Gier (wie Anm. 15), S. 142.

47 Darauf wird in der endgültigen Librettofassung nur am Rande verwiesen, etwa durch Änchen: „Erzähle doch! Noch weiß ich gar nicht, wie dein Besuch abgelaufen ist, außer daß dir der fromme Greis diese geweihten Rosen geschenkt hat.“ Agathe gesteht ihr daraufhin: „Die Rosen sind mir nun doppelt teuer, und ich will ihrer auf das treueste pflegen.“ In der vorletzten Szene berichtet sie schließlich den Brautjungfern: „der fromme Eremit gab mir die weißen Rosen so ernst und bedeutend; windet daraus die Brautkrone“. Zitiert nach: Carl Maria von Weber, *Der Freischütz. Romantische Oper in drei Aufzügen. Dichtung von [Johann] Friedrich Kind. Vollständiges Buch. Mit einer Einleitung neu herausgegeben von Wilhelm Zentner*, Stuttgart 1968, S. 37 (II.1) u. 57 (Ende III.5).



einer vermeintlichen (Libretto-)Urfassung stellen derartige dramaturgisch-stilistische Brüche mitunter noch heute Musikwissenschaftler:innen und Interpret:innen einer historisch informierten Aufführungspraxis vor Herausforderungen<sup>48</sup>. Die Konzeption und die szenenweise vorgenommene Einrichtung der *Euryanthe*, die Weber in engem (brieflichen) Austausch mit der drei Jahre älteren Helmina von Chézy bewerkstelligt, ist vermutlich ähnlich „unausgewogen“ abgelaufen wie die Zusammenarbeit mit „Kind“ und „Kindeskind“<sup>49</sup>. Oswald Panagl rekonstruiert etwa die Änderung eines zentralen Handlungsmoments, nämlich „den Selbstmord von Adolars Vorfahrin [Schwester; Anm. HK] Emma, begangen aus Verzweiflung über den Schlichtentod ihres Geliebten Udo“<sup>50</sup>. Ebendiese stumme Protagonistin, in deren letzte Ruhestätte Eglantine frevelhaft eindringt (Szene II.1/2) – die Schauerromantik wie in Meyerbeers *Robert le diable* (1831) lässt mit diesem Topos grüßen –, kann bekanntlich „erst Ruhe im Grabe finden, wenn die Tränen treuer Liebe ihren Ring benetzen“<sup>51</sup>.

„Vergleicht man diese komplizierte und szenisch kaum darstellbare Voraussetzung mit dem ursprünglichen Plot der Librettistin, in dem ein veilchenfarbiges Muttermal Euryanthes unter ihrer Brust nur ihrem Verlobten Adolar rechtens bekannt sein durfte, so liegt der dramaturgische Mangel auf der Hand. Doch im ursprünglichen Szenar [Szenario; Entwurf] der Chézy, die ja den altfranzösischen Text [d. i. *L'Histoire du très-noble et chevalereux prince Gérard comte de Nevers, et de la très-vertueuse et très-chaste princesse Euriant de Savoie, sa mye*; Anm. HK, vgl. Anm. 37] anonym für das Ehepaar Schlegel in Paris übersetzt hatte, war

48 Z. B. der Dirigent René Jacobs im Zusammenhang mit seiner Gesamteinspielung des *Freischütz* (Juni 2021) auf historischen Instrumenten (Freiburger Barockorchester; Zürcher Sing-Akademie), die auf Restititionen und Ergänzungen der Kindschen Dialoge bzw. des musikalischen Materials (etwa durch *Entr'actes*; Miteinbeziehung zeitgenössischer Musik anderer Komponisten, etwa Schuberts) basiert. Vgl. Arles (*harmonia mundi*) 2022.

49 So in einem zeitgenössischen Spottvers aus August von Platens *Der romantische Oedipus* (1829). Hier zitiert nach: Joachim Reiber, „Kind, (Johann) Friedrich“, in: *MGG*<sup>2</sup>, Sp. 110–112, hier: S. 111.

50 Panagl (wie Anm. 29), S. 429.

51 Ebd.

das schlichtere und wirksamere Motiv vorgesehen<sup>52</sup>. Es wurde von Weber den rigiden Vorschriften der Wiener Zensurbehörde und wohl auch den damals modischen Attitüden des Schicksaldramas geopfert, mit dem etwa Franz Grillparzer in seiner *Ahnfrau* [1817] szenisch überaus erfolgreich war. [...] Ein weiterer stehender Vorwurf sind die schwierigen Versmaße und Reimtypen, mit denen die Dichterin vor allem den letzten Akt des Librettos unnötig belastet habe. Gerade in diesem Punkt haben Briefstellen Webers ergeben, dass der Komponist die Dichterin um solche Herausforderungen geradezu gebeten hat, um seine kompositorische Leistung zu steigern und seine melodische Kompetenz herauszufordern.<sup>53</sup>

Bedenken etwa des befreundeten Schriftstellers, Dramatikers und Übersetzers Ludwig Tieck, „doch lieber auf einen anderen Stoff, vielleicht Shakespeares ‚Cymbeline‘ [*The Tragedie of Cymbeline*, um 1611; Anm. HK] zurückzugreifen“<sup>54</sup>, lehnte Weber trotz aller Verworfenheit bzw. Brisanz des *Euryanthe*-Sujets ab. Ob er seine Reputation und seine Erfahrung in dramaturgisch-theaterpraktischen Belangen gegenüber Helmina von Chézy im Sinne eines *Mansplaining* ausgenutzt hat – darüber kann nur spekuliert werden. Michael Leinert suggeriert, Weber habe Helmina von Chézy auch im schwierigen Vertonungsprozess durchaus nicht vor den Kopf stoßen wollen<sup>55</sup>. Dass sich der Komponist wiederum nachweislich von seiner Ehefrau, der Sopranistin Caroline Brandt (verheiratete von Weber; 1794–1852), zur Umarbeitung respektive beträchtlichen Kürzung des auf Johann August Apels *Gespens-terbuch* (1810) basierenden Opernlibrettos anregen lässt<sup>56</sup>, spricht jedenfalls nicht für einen chauvinistischen Charakterzug.

52 Diese Behauptung kann durch neuere musikwissenschaftliche Quellenforschung widerlegt werden; demnach taucht das genannte Muttermal auch im Szenar gar nicht mehr auf. Offenbar haben Chézy und Weber es schon zuvor zum mystifizierenden ‚Geheimnis‘ der verstorbenen Schwester abgewandelt.

53 Panagl (wie Anm. 29), S. 429.

54 Michael Leinert, *Carl Maria von Weber*, Reinbek bei Hamburg 1985 [1978], S. 105.

55 Vgl. Leinert (wie Anm. 54), S. 105.

56 Vgl. ebd., S. 93f.

*Der Freischütz* wird am 18. Juni 1821 im Königlichen Schauspielhaus zu Berlin uraufgeführt, seine Wien-Premiere findet bereits ein halbes Jahr später, am 3. November, im Kärntnertheater statt<sup>57</sup>. Während dieses Stück den zweifelhaften Status einer Nationaloper erreicht und bis heute im Opernkanon der Deutschen fest verankert ist – nach wie vor lehrreich: Theodor W. Adornos Essay *Bilderwelt des Freischütz* (1964)<sup>58</sup> –, bleibt der *Euryanthe* ein solcher Status, wohl nicht zuletzt wegen ihrer ungleich komplexeren musikdramatischen Struktur verwehrt. Daraus zu schließen, dass die ritterliche Tugendoper bei den Zeitgenoss:innen keinerlei Widerhall fand, wäre allerdings falsch: „Der Erfolg, den dieses Werk 1823 in Wien und im Jahr darauf in Dresden und Berlin erzielte, war nicht gering, blieb aber doch hinter den Erwartungen Webers zurück. Anders als *Der Freischütz* konnte die Oper besonders im Ausland (etwa in Paris 1831 und 1857) nicht wirklich reüssieren.“<sup>59</sup> Insofern ist der Versuch, der deutschen National-, terminologisch genauer: Rezitativoper 1823 einen Triumph zu verschaffen und sie womöglich international, mindestens überregional zu etablieren, gescheitert. Anders ausgedrückt: Weber scheint „mit seinem *Euryanthe*-Vorhaben für Wien Utopisches geplant und so das Mögliche verfehlt“<sup>60</sup> zu haben. Insbesondere mag die immer noch neuartige Verfasstheit des Stückes, das ein rezitatives Gegenmodell zu den bewährten Dialogopern liefert und insofern dem zitierten *Aufruf* Louis Spohrs Folge leistet, das Publikum befremdet haben<sup>61</sup>. Weber selbst scheint diese ‚Zurückweisung‘ in gewisser Weise vorausgeahnt zu haben, schreibt er doch bereits am 28. April 1822, also noch vor Beginn der Kompositionsarbeit, an einen Berliner Freund: „der verdammte Freysch

57 Vgl. Henze-Döhring (wie Anm. 41), S. 1.

58 Verfasst anlässlich einer *Freischütz*-Aufführung an der Hamburgischen Staatsoper in der Spielzeit 1961/62. Vgl. für die Lektüre: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften. Band 17. Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromptus*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt/Main 2003 [1982].

59 Panagl (wie Anm. 29), S. 430

60 Ebd., S. 429.

61 Entsprechende Skepsis, die sich auf die Rezitativform, vor allem auf deren mangelhafte praktische Ausführung durch die unerprobten Sänger:innen bezieht, liest man etwa Ende 1823 in der *AmZ* und im Leipziger *Conversations-Blatt*. Vgl. hierzu: Veit (wie Anm. 42), S. 154.

[*Freischütz*]: wird seiner Schwester Euryanthe schweres Spiel machen<sup>62</sup>. Vom Nachleben der *Euryanthe* zeugt indessen eine eindeutige intertextuelle Spur hin zu Wagners *Lohengrin*. Das Intrigant:innenpaar Eglantine–Lysiart entspricht unverkennbar dem späteren Ortrud–Telramund aus der 1850 uraufgeführten Schwanenritter-Oper. Auch die Handlungsschauplätze von *Euryanthe* und *Lohengrin* sind sich erstaunlich nahe – im relativen geographischen, aber vor allem im historischen Sinn: Spielt erstere im Frankreich (Préméry und Nevers) des frühen 12. Jahrhunderts (Ludwig VI. „der Dicke“ regiert 1108 bis 1137)<sup>63</sup>, gibt Wagner das Herzogtum Brabant in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts (Heinrich „der Vogler“ ist König von 919 bis 936) als Schauplatz an. Beide früh- bzw. hochromantische Operntexte operieren also typischerweise mit einem konkreten, relativ genau lokalisierbaren – nicht, wie etwa im *Ring des Nibelungen*, nebulös-mythologisierenden – *medieval setting*<sup>64</sup>.

Auch Carl Dahlhaus erkennt die Parallelen zwischen den beiden Werken, spricht der *Euryanthe* in *Richard Wagners Musikdramen* aber jedweden Repertoirewert ab: „Und daß ‚Euryanthe‘ zu den Opern gehört, die berühmt und dennoch verschollen sind, ist nicht nur dem unsäglich schlechten Text [sic], sondern auch dem Mißgeschick zuzuschreiben, daß sie aus dem Repertoire [...] durch *Lohengrin* verdrängt worden ist, kaum anders als Rossinis ‚Otello‘ [Neapel 1816] durch den von Verdi [Mailand 1887].“<sup>65</sup> Wird Dahlhaus

62 Hier zitiert nach: Veit (wie Anm. 42), S. 148.

63 In der von Schlegel herausgegebenen ProsaVorlage Helmina von Chézys führt gleich der erste Satz ins spezifische historische Setting ein: „Im Jahre Tausend und zehn nach unsers Herrn Christi Geburt regierte in Frankreich der großmütige König Ludwig, benannt der Dicke.“ Zitiert nach: Friedrich Schlegel, *Sammlung von Memoiren und romantischen Dichtungen des Mittelalters aus altfranzösischen und deutschen Quellen*. Eingeleitet und hg. von Liselotte Dieckmann, in: Ernst Behler (Hg.) unter Mitwirkung anderer Fachgelehrter: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Dreiunddreißigster Band. Dritte Abteilung. Editionen, Übersetzungen, Berichte*, Paderborn u. a. 1980, S. 317. Dort liest man weiterhin, die Titelfigur einführend: „so wie er [d. i. Graf Gerhart von Nevers, dem Grafen Adolar des Librettos entsprechend; Anm. HK], war auch seine Geliebte, namens Euryanthe, die, wenn sie an Schönheit alles übertraf, auch die treueste und zärtlichste Freundin war, die noch geboren worden.“ Zitiert nach: Schlegel (wie zuvor), S. 318.

64 Vgl. etwa die Publikation Michael S. Richardson, *Medievalism and Nationalism in German Opera. Euryanthe to Lohengrin*, London/New York 2021.

65 Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, Stuttgart 2020 [1971], S. 61f.

durchaus zurecht für seine musikanalytische Schärfe geschätzt, handelt es sich hierbei doch eher um einen schiefen Vergleich. Seiner apodiktischen Abwertung der Oper stehen etwa die zeitnahen, allerdings rein auf Webers Musik gerichteten Rehabilitierungsversuche von René Leibowitz (1913–1972) gegenüber, der sich in seiner Schrift *Les Fantômes de l'opéra. Essais sur le théâtre lyrique* (Paris 1972) u. a. der vergessenen/verfluchten *Euryanthe* widmet<sup>66</sup>. Insbesondere neuere musikwissenschaftliche (und dabei textkritische, auf gewisse Weise: librettologische) Arbeiten, die sich *Euryanthe* widmen, weisen zwar ebenfalls auf die inhaltliche und konzeptionelle Nähe zu *Lohengrin* hin, betrachten die Oper aber nicht ausschließlich aus dem wagneristischen Blickwinkel, sondern in ihrem zeitgenössischen, gattungstheoretischen Spannungsfeld. Während die Monographie *Euryanthe and Carl Maria von Weber's Dramaturgy of German Opera* von Michael C. Tusa (Oxford 1991) eine umfassende, historische und werkanalytische Einordnung vornimmt, hat besonders die Weber-Forschung der letzten Jahren den verworrenen Konzeptions-, Entstehungs- und Premieren- bzw. Aufführungskontext der *Euryanthe* aufgearbeitet. Exemplarisch sei an dieser Stelle auf einen 2018 von Markus Bandur, Thomas Betzwieser und Frank Ziegler herausgegebenen Band verwiesen: *Euryanthe-Interpretationen. Studien und Dokumente zur „Großen romantischen Oper“ von Helmina von Chézy und Carl Maria von Weber*. Hervorgegangen ist diese Aufsatzsammlung aus einem 2015 veranstalteten Symposium, das wiederum durch eine Neuinszenierung an der Oper Frankfurt (Premiere: 5. April 2015; Regie: Johannes Erath; musikalische Leitung: Roland Kluttig) angeregt wurde.

Wie schon angedeutet, nimmt sich die hier vorgestellte Dissertation vor, sorgsam zwischen tatsächlichen, werkimmanenten Schwächen (Bruchstellen) und einer nachträglichen Zuschreibung, emphatischen Auf- oder pauschalen Abwertung, möglicherweise sogar intendierten Verunglimpfung durch die Nachwelt zu differenzieren. *Alfonso und Estrella* von Schober/Schubert, *Jessonda* von Gehe/Spohr und *Euryanthe* von Chézy/Weber stehen hierbei keineswegs als Meisterwerke mit Modellcharakter, jedoch als in ihrer

66 Das Chézy/Weber-Kapitel ist zu finden unter: René Leibowitz, *Un opéra maudit: „Euryanthe“*, in: *Les fantômes de l'opéra: essais sur le théâtre lyrique (Bibliothèque des idées)*, Paris 1972, S. 145–174; eine Übersetzung ins Deutsche hier: Ders., *Eine verachtete Oper: „Euryanthe“*, in: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hgg.), *Carl Maria von Weber. Musik-Konzepte, Bd. 52.*, München 1986, S. 48–71.

Epoche anders- und neuartige – abgelehnte oder vergessene – Stücke gewissermaßen partes pro toto für eine junge, im präwagnerianischen Minderwertigkeitskomplex gefangene deutsche Opernform. Für diese sollte unbedingt ein kritisch-fundierter Rezeptionsweg jenseits deutschtümelnder Vereinnahmung (besonders problematisch in der NS-Kulturideologie; vertreten durch den Musikwissenschaftler Hans Joachim Moser) und totaler Vernachlässigung (auf den Spielplänen des deutschsprachigen Opernraums der letzten Jahre<sup>67</sup>) gefunden werden. Wenngleich *Euryanthe* schwerlich den populären Status eines Kassenschlagers wie die *Zauberflöte* oder den aus einer kontinuierlichen Aufführungstradition hervorgehenden Bekanntheitsgrad Wagnerscher Opern erreichen wird, dürfte das Stück (d.h. sowohl Webers Partitur als auch das – zugegebenermaßen verworrene – mittelalterlich-frühromantische Sujet) dennoch zu neueren Lesarten und einer produktiven wissenschaftlichen bzw. theatralen Auseinandersetzung anregen.

67 Eine erfreuliche Ausnahme stellt Christof Loys Inszenierung der *Euryanthe* am Theater an der Wien im Dezember 2018 dar (musikalische Leitung: Constantin Trinks; ORF Radio-Symphonieorchester Wien und Arnold-Schoenberg-Chor). Vgl. hierzu eine Rezension: <https://www.concerti.de/opern/opern-kritiken/theater-an-der-wien-euryanthe-12-12-2018/> (zuletzt abgerufen am 24. 07. 2023).