

„Die Schwester(n) des *Freischütz*“

Ausstellung zum 200. Jubiläum der Uraufführung von *Euryanthe* im Carl-Maria-von-Weber-Museum in Hosterwitz vom 28. Mai 2023 bis 14. Januar 2024

2023 jährt sich am 25. Oktober das Datum der Uraufführung von Webers Oper *Euryanthe* zum 200. Mal – Anlass für das Carl-Maria-von-Weber-Museum eine Ausstellung über Webers „verfluchte“¹ Oper zu zeigen. Das Werk hat es bis heute schwer und wird kaum auf der Bühne gespielt, obwohl es als eine der ersten durchkomponierten Opern wegweisend wirkte und vor allem Richard Wagner (1813–1883) beeinflusste². Zahlreiche Musikwissenschaftler haben sich mit der Suche nach den Ursachen für das Scheitern dieser Oper beschäftigt, wobei man feststellte, dass es „ein Jammer [sei], daß eine der genialsten Partituren der deutschen Operngeschichte in den Archiven vergilb[t].“³

Verantwortlich für die Misere hat man die Librettistin Helmina von Chézy (1783–1856) gemacht, die Weber im „Dresdner Liederkreis“ kennengelernt hatte. Nach seinem Zerwürfnis mit Friedrich Kind (1768–1843) hatte Weber nach einem geeigneten Dichter gesucht, um an den Erfolg des *Freischütz* anzuknüpfen. Ludwig Tieck (1773–1853), der in Dresden lebte und mit dem Weber in engem Kontakt stand, hat höchstwahrscheinlich abgelehnt, obwohl er später beratend an der *Euryanthe* mitwirkte. E. T. A. Hoffmann (1776–1822), der vielleicht ebenfalls in Frage hätte kommen können, verstarb 1822.

Das unsägliche Libretto

Helmina von Chézy reagierte wohlwollend auf Webers Ansinnen und schlug ihm einen Stoff vor, den sie bereits aus Paris kannte und gemeinsam mit

1 René Leibowitz, *Un opéra maudit: „Euryanthe“*, in: *Les fantômes de l'opéra. Essais sur le théâtre lyrique*, Paris 1978, S. 145–174.

2 Vgl. Michael C. Tusa, *Richard Wagner and Weber's 'Euryanthe'*, in: *19th-Century Music*. Vol. 9, No. 3, Spring 1986, S. 206–211.

3 Kurt Honolka, Einleitung zur von ihm und Wilhelm Zentner neu eingerichteten Textfassung der *Euryanthe*, Stuttgart 1961, S. 5.

Friedrich Schlegel (1772–1829) übersetzt hatte – *Euryanthe*⁴. Mit der Wahl dieses Sujets versuchte Weber vor allem der allgemein herrschenden Zensur zu begegnen, die deutsch-nationale Texte ablehnte. Zudem sollte sich die neue Oper bewusst vom *Freischütz* abheben und als Große Opera seria neue Akzente im Schaffen Webers setzen. Damit stand Webers Intention diametral den Erwartungen des Publikums entgegen, das im Grunde genommen einen zweiten *Freischütz* erwartete. Chézy erkannte dies und versuchte zumindest teilweise den Erwartungen entgegenzukommen, indem sie in ihrer ersten Bühnenfassung beispielsweise den Namen „Adolar“ in den deutschen Namen „Gerhard“ abänderte, um eine einfachere Verständlichkeit zu erreichen – bis heute bilden die ungewöhnlichen, altfranzösischen Namen der Protagonisten („Eglantine“, „Lysiart“ und nicht zu vergessen „Euryanthe“ selbst) eine Hemmschwelle für das Publikum und erschweren den Zugang zum Inhalt; sie sind außerdem schon nach der Uraufführung dem Spott ausgesetzt gewesen. Zudem griffen Weber und Chézy stark in den Handlungsverlauf ein und veränderten die Ursprungsgeschichte derart, dass sie am Ende kaum noch verständlich war und vor allem nicht mehr dramaturgisch nachvollziehbar ist. Bereits im 19. Jahrhundert gab es deshalb mehrere Versuche, das Libretto umzuschreiben, um die Oper doch noch zu retten, doch fast alle Versuche scheiterten⁵.

Dabei waren beide Künstler ursprünglich von dem Projekt und dem zu erwartenden Erfolg überzeugt: „Weber ist sehr fleißig an meiner Euryanthe, die hoffentlich auch in München erscheinen wird. Sie dürfen von seinem Eifer u[nd] meinem guten Willen diesmal etwas Außerordentliches erwarten“, schrieb Chézy im Mai 1823⁶.

4 1804 war Helmina von Chézys Übersetzung des französischen Epos „L’histoire de tres-noble et chevalereux prince Gerard conte de Nevers et de Rethel et de la vertueuse et tres chaste princesse Euriant de Savoye s’amy“ unter dem Namen „Geschichte der tugendsamen Euryanthe von Savoyen“ erschienen. Vgl. Friedrich Schlegel, *Geschichte der tugendsamen Euryanthe von Savoyen*, Leipzig 1804.

5 Vgl. dazu: Knut Holtsträter: „*Drahtgestelle, die Wortdraperien tragen*“. *Zur Figurenführung in der Euryanthe von Helmina von Chézy und Carl Maria von Weber*, in: Kristina Richts (Hrsg.): „*Ei, dem alten Herrn zoll’ ich Achtung gern*“: *Festschrift für Joachim Veit zum 60. Geburtstag*, München 2016, S. 371–395.

6 Helmina von Chézy am 22. Mai 1823 (A045108).

Das später zerrüttete Verhältnis von Weber und Chézy entstand vor allem aufgrund finanzieller Differenzen, da Chézy wegen der vielen Änderungen weitere Honorarforderungen stellte, doch zunächst hatte die Zusammenarbeit harmonisch begonnen: „[...] wir haben von Oktober 1821 bis Junius 1823 mit dem schönsten Willen in friedlicher Eintracht oft Stundenlang über Einzelheiten berathend u[nd] feilend gearbeitet.“⁷ Chézy äußerte sich später mehrfach zu der Kritik, die ihrem Libretto entgegengebracht wurde und verteidigte sich dahingehend, dass viele Ideen und sogar entscheidende Eingriffe im Text von Weber selbst gekommen wären und er auf deren Umsetzung bestanden hätte:⁸

„Niemand hat tiefer, als ich, welche die altfranzösische Novelle mit Weglassung mehrerer störender u[nd] hemmender Episoden, u[nd] leeren Ausfüllungen, verteutscht, ihren Zauber empfunden. Jedermann wird mir, nach einigem Nachdenken, zugestehn, daß Weber die Novelle nicht komponiren konnte. Mit wenigen hätte ich es wagen können, mit Weber wagt' ich nichts, wenn ich viel Schönes in der Grundlage, woran ich innig hieng, durch das ersetzte, was Er verlangte, die Operndichtung wurde [...] ganz nach Webers Wünschen umgeschmolzen u[nd] verarbeitet, bis er nachdem er selbst durchgängig mehreres einwebte, den Schlußchor machte, die Rezitative nach Bedürfniß zusammenschob, oder ausdehnte, u[nd] erklärte: Er ließe sich nun keine Silbe vom Text nehmen! Zu einigen Chören und Cavatinen hat er selbst das Silbenmaas angegeben [...].“

Weber wiederum betonte, wie sehr er auf seine Textdichterin angewiesen sei. So schrieb er im Februar 1823 an Chézy: „Ich schreibe Ihnen theure Freundin diese wenigen Worte damit Sie nicht etwa glauben sollen ich schmolle kindischer Weise. Was ich Ihnen alles zu sagen habe, wie sehr ich Ihrer Hülfe bedarf, läßt sich ja doch nicht schreiben.“⁹

7 Helmina von Chézy, *Euryanthe-Replik 1825*, Wien, August 1825 (A031915).

8 Ebd.

9 Carl Maria von Weber an Helmina von Chézy am 27. Februar 1823 (A042101).

Nachdem sich abzeichnete, dass die *Euryanthe* nicht an den fulminanten Erfolg des *Freischütz* anknüpfen würde, schoben sich beide gegenseitig die Schuld zu. Chézy schrieb beispielsweise:¹⁰

„Die Euryanthe stirbt hier des blassen Todes, macht leere Häuser, [...] es scheint, als hätte Weber sich den Kopf zerbrochen den Instrumenten Mißtöne zu entreißen und die schönen Menschenstimmen durch die widrigste Unnatur der Tonsetzung zum heisern Angstschrei zu verwandeln. Doch muß man billig seyn, die Musik schien mir beßer, ud alles gieng anders, eh gestrichen war, u[nd] als er dirigierte. Jetzt aber ist es nicht zum Aushalten.“

Die Komplexität und Vielschichtigkeit der Beziehung zwischen Weber und Chézy wird in der Sonderausstellung des Carl-Maria-von-Weber-Museums angedeutet. Außerdem wird versucht, darzustellen, warum die Oper bis heute kaum bekannt ist, zumal die ersten Aufführungen in Wien, Dresden und Berlin sehr erfolgreich waren. Dies kann vorrangig auf die hervorragenden Sängerinnen Henriette Sontag (1806–1854) und Wilhelmine Schröder-Devrient (1804–1860) zurückgeführt werden, die jeweils die Euryanthe sangen. Ein Teil der Sonderausstellung widmet sich den außergewöhnlichen Biografien dieser beiden Sängerinnen, die für Weber von so außergewöhnlicher Bedeutung waren.

Zum Titel der Sonderausstellung

Der Titel der Sonderausstellung „Die Schwester(n) des *Freischütz*“ soll verdeutlichen, dass bei dieser Weber-Oper – im Gegensatz zum *Freischütz*, wo Max die zaudernde Hauptfigur darstellt – die Frauenfiguren im Mittelpunkt stehen. Euryanthe und Eglantine verkörpern zwei gegensätzliche Frauentypen und stehen sich nach außen hin rivalisierend gegenüber. Zudem wurde das Libretto durch eine Dichterin verfasst, was auch noch Anfang des 19. Jahrhunderts eine Ausnahme bildete.

10 Brief von Helmina von Chézy an Sarah Kaskel vom 19. Dezember 1823 (A042051).

Bis heute kann die *Euryanthe* als Nachfolge-Oper des *Freischütz* und musikalisch-fulminante Fortführung (somit als „Schwester“) angesehen werden, die sowohl in der Instrumentierung als auch in der Verwendung von Leitmotiven und Harmonik in die Zukunft verweist – ein Werk, das zu Unrecht vergessen scheint und das nur im Schatten des *Freischütz* wahrgenommen wird.

Moderne Inszenierung in Dresden

Aus heutiger Betrachtung und aus dem Blickwinkel einer modernen, vielschichtigen Inszenierung können dramaturgische Mängel der Oper aufgehoben werden. Dies gelang in einigen Inszenierungen, wobei in der Sonderausstellung auf die letzte Dresdner Inszenierung von Regisseurin Vera Nemirova eingegangen wird (Premiere: 25. Februar 2006), indem Impressionen des Dresdner Fotografen Matthias Creutziger gezeigt werden. Nemirova hat die Handlung ins Heute verlegt und überwand dadurch manche dramaturgische Schwäche des Stückes. Szenen wurden neu gedeutet oder durch Bilder neu interpretiert, wobei die Farbsymbolik eine zentrale Rolle spielt. Euryanthe in unschuldigem Weiß steht der in Rot gekleideten Gegenspielerin Eglantine gegenüber. Stoffe und Kleidung werden geschickt genutzt, um symbolische Inhalte zu transportieren. Beispielsweise steht Euryanthe in ihrem übergroßen Brautkleid völlig unbeweglich auf einem Sockel, sodass das Bild der Unschuld, welches sie verkörpert, ihr eigenes Wesen unterdrückt. Eglantine mit ihrem roten Schlangenkleid entpuppt sich hingegen als die Verkörperung einer Femme fatale, die an ihren eigenen Bedürfnissen zugrunde geht. Die reflektierte und einfühlsame Inszenierung begeisterte das Dresdner Publikum und war eine gelungene Neuinterpretation des Werkes.

Die Sonderausstellung versucht, die Oper *Euryanthe* und ihren Misserfolg einem breiten Publikum verständlich zu machen. Dabei wird deutlich, wie vielschichtig und komplex Fragen rund um den Erfolg und Misserfolg musikedramatischer Werke waren und sind. Die *Euryanthe* ist ein solcher „Un-Fall der Musikgeschichte“ – ein Werk, dem eigentlich ein ganz anderer Werdegang hätte zugestanden werden müssen.

Romy Donath