

Carolin Krahn

„Klingklangdudeldum“ – „Applaudirsünden“ – „Rosinenfieber“: Carl Maria von Weber, Meyerbeers *Emma* und das musikalische Italien in Dresden

Vorbemerkung: Der folgende Beitrag entstand im Kontext der Dissertation der Verfasserin, die sich mit Johann Friedrich Rochlitz' Bild des musikalischen Italien um 1800 beschäftigt und dabei seine publizistischen und belletristischen Schriften, Romane, kunsttheoretischen Abhandlungen, Herausgebertätigkeiten und Korrespondenzen aus diskursanalytischer Perspektive auswertet. In diesem Kontext wurde deutlich, dass Topoi der musikbezogenen Italien-Imagination im deutschsprachigen Raum, wie sie in der Forschung für die Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts beschrieben wurden, von Rochlitz bereits am Beginn seiner Tätigkeit als Herausgeber der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* formuliert und in den folgenden Jahrzehnten umfassend verbreitet wurden. Im Rahmen der Dissertation wurde zudem untersucht, ob diese Italien-Imagination sich in ähnlicher Weise bei Rochlitz' Korrespondenzpartner Carl Maria von Weber findet, da sich die beiden intensiv über ästhetische Fragen austauschten. Lassen sich hier Parallelen finden, erscheinen diese insofern bedeutsam, als es sich bei beiden um für das deutschsprachige Musikschritftum des 19. Jahrhunderts einflussreiche Protagonisten handelt.¹ Die nachfolgende Beschäftigung mit Webers Italien-Bild geht auf die eingereichte Fassung der Dissertation zurück und wird hier als eigenständiger, nicht in die Druckversion übernommener Beitrag veröffentlicht. Die Verfasserin dankt Joachim Veit für seine kritische Lektüre und hilfreichen Anmerkungen zu einer früheren Version des vorliegenden Manuskripts."

Carl Maria von Weber und Johann Friedrich Rochlitz verband u. a. ihr ausgesprochen kritischer Blick auf das zeitgenössische Musikpublikum. Weber hatte seinem Ärger darüber beispielsweise in seinen *Bruchstücken aus Tonkünstlers*

1 Einen umfassenderen Beitrag älteren Datums zu dieser Thematik im Blick auf Weber legte der Herausgeber sämtlicher Schriften Carl Maria von Webers zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor: Georg Kaiser, *Beiträge zu einer Charakteristik Carl Maria v. Webers als Musikschritftsteller*, Berlin 1910, zugleich Diss. Univ. Leipzig 1910; Ders., *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber*, Berlin und Leipzig 1908.

Leben Luft gemacht. Mit der folgenden Passage wurde er 1824 von Amadeus Wendt in den Kreis der deutschen Beurteiler Rossinis aufgenommen:²

„Der Kontrapunkt ist worden zu einem Kunterbunt,
Die Lernenden sind ausgelassen Lärmende,
die Melodien sind verwandelt in Maladien,
und allen gesegneten klass'schen Genuß
verkehrt man uns in Knall-Fidibus.
Woher kommt das? Das will ich euch verkünden,
das schreibt sich her von vielen Applaudirsünden,
von dem Geschrei und Bravogeben,
dem jetzt die Publikumer leben;
wenn freche Passag' macht den Magnetstein,
der den Applaus zieht in die Oper 'nein.
Auf den Laufer, gut oder übel,
Folgt das Gepatsch, wie die Thrän' auf die Zwiebel;
hinter dem Esel kommt gleich der Schwanz,
das ist 'ne alte Kunstobservanz.“³

Hier spielt Weber viele Aspekte dialektisch gegeneinander aus, die auch Rochlitz im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit dem musikalischen Italien und der Idee einer deutschen Tonkunst immer wieder beschäftigt⁴. Hinzu

- 2 Es handelt sich hierbei um eine Zusammenstellung ausgewählter Urteile über Rossini durch Zeitgenossen aus Italien, Frankreich und Deutschland, die Wendt seiner deutschen Adaption von Stendhals *Vie de Rossini* als Anhang beifügte. Neben Weber werden für den deutschsprachigen Raum dort u. a. Louis Spohr, Friedrich August Kanne, Ludwig Tieck und schließlich Johann Friedrich Rochlitz aufgeführt. Vgl. Amadeus Wendt, *Rossini's Leben und Treiben, vornehmlich nach den Nachrichten des Herrn v. Stendhal geschildert und mit Urtheilen der Zeitgenossen über seinen musikalischen Charakter begleitet*, Leipzig 1824, S. 312–387.
- 3 Hier zitiert nach Wendt, ebd., S. 381f. Wendt gibt Webers Text, der eine Parodie von Schillers Kapuzinerpredigt in dessen *Wallensteins Lager* darstellt, nach der Erstveröffentlichung in Friedrich Kinds *Muse*, Bd. 1 (1821), Heft 3, S. 81–98 wieder.
- 4 Ein Grundlage dafür bieten Rochlitz' Ausführungen zu den ästhetischen Kategorien des „Anmuthigen“ und „Niedlichen“ mit Beispielen aus der deutschen und italienischen Musikgeschichte, insbesondere in folgendem Beschluss einer vierteiligen Artikelserie: Johann Friedrich Rochlitz, *Ueber den zweckmaessigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst (Beschluss aus dem dreyzehnten Stücke)*, in: *AmZ*, Jg. 8, Nr. 16 (15. Januar 1805), Sp. 241–249; außerdem in Bezug auf das Publikumsverhalten: Ders., *Beyfall in Italien und Beyfall in Deutschland. Ein Dialog*, in: *AmZ*, Jg. 11, Nr. 36 (7. Juni 1809), Sp. 561–570 und Nr. 37 (14. Juni

kommt, dass Carl Maria von Weber, insbesondere dessen *Freischütz*, später als Inbegriff der deutschen Nationaloper des 19. Jahrhunderts betrachtet wurde.⁵ Gerade in diesem Kontext wurden immer wieder seine mitunter heftigen rhetorischen Attacken auf die sich international und vor allem mit Rossini im deutschsprachigen Raum allmählich ausbreitenden italienischen Opern in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts zitiert. Vor diesem Hintergrund geht der vorliegende Beitrag anhand ausgewählter Stationen der Frage nach, in welcher Weise sich die Herausbildung von musikästhetischen Kategorien deutscher im Gegensatz zu italienischer Musik bei Weber gestaltete und auf welchen Ebenen die Auseinandersetzung mit Italien beziehungsweise mit dem deutschen und italienischen Publikum in diesem Zusammenhang verlief.

Die Grundlage der Beschäftigung mit diesen Aspekten stellen nachfolgend persönliche Briefe, Tagebücher und verschiedene weitere, an geeigneter Stelle spezifizierte Texte aus der umfassenden Korrespondenz und publizistischen Tätigkeit Carl Maria von Webers dar. Als für die Konstruktion von Webers musikbezogenem Italienbild zentral erweist sich im Wesentlichen ein Zeitraum, der mit der Arbeit am *Freischütz* von 1817 bis zu dessen Premiere im Berliner Schauspielhaus 1821 korreliert. Das Jahr 1817 markiert die Eröffnung des „Deutschen Departements“ des Königlich Sächsischen Hoftheaters, für das Weber dezidiert engagiert worden war⁶. Gleichzeitig wirkte er damit

1809), Sp. 577–585. Für eine ausführlichere Diskussion der Thematik bei Rochlitz vgl. die Dissertation der Verfasserin: Carolin Krahn, *Topographie der Imaginationen. Johann Friedrich Rochlitz' musikalisches Italien um 1800*, Diss. Univ. Wien 2017. Die Publikation der überarbeiteten Fassung dieser Monographie ist für 2019 geplant.

- 5 Wolfgang Michael Wagner, *Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper* (= *Weber-Studien*, Bd. 2), Mainz u. a. 1994; Stephen C. Meyer, *Carl Maria von Weber and the Search for German Opera*. Bloomington 2003; Michael C. Tusa, *Cosmopolitanism and the National Opera. Weber's „Der Freischütz“*, in: *Journal of Interdisciplinary History*, Jg. 36, Nr. 3 (2006), S. 483–506; Joachim Veit, *Carl Maria von Weber als Kapellmeister in Dresden – Anmerkungen zur Rolle Webers bei der „Errichtung eines deutschen Singspiels“ durch den Sächsischen Hof*, in: *Weber-Studien* Bd. 8, S. 63–90.
- 6 Vgl. dazu: Eberhard Kremtz, *Das „deutsche Departement“ des Dresdner Hoftheaters*, in: *Die Dresdener Oper im 19. Jahrhundert*, hg. von Michael Heinemann u. a. (= *Musik in Dresden*, Bd. 1), Laaber 1995, S. 107–112; Veit (wie Anm. 5). Außerdem sei auf die Erläuterungen zur Geschichte des Opernhauses auf der Internetpräsenz der heutigen Semperoper Dresden verwiesen: Online: <https://www.semperoper.de/ihr-besuch/geschichte-des-hauses.html> (letzter Zugriff: 10. Juli 2018).

in einer Institution, an welcher, gemäß der lange üblichen Praxis im höfischen Kontext Europas, nach wie vor italienisches Repertoire eine fest etablierte Größe darstellte. Somit wurden Weber in seinem beruflichen Alltag institutionell verankerte Kategorisierungen von „deutscher“ gegenüber „italienischer“ Musik (schwerpunktmäßig auf dem Gebiet der Oper) vor Augen und Ohren geführt. Gleichwohl war dies ein zunehmend deutlicher zutage tretender, schon gängiger Kontrast in der Musikpublizistik um 1820⁷, an welchem Weber im deutschsprachigen Raum maßgeblich diskursiv beteiligt war. In diesem Kontext zeigt sich bei Weber, so meine These, ein zunehmend ästhetisierender Bezug auf Italien, während er, anders als Rochlitz zu dieser Zeit, noch in der Endphase seines vorherigen Wirkens in Prag in einer primär privaten Haltung⁸ auf Italien geblickt zu haben scheint, die viel mehr der Reisetradition des späten 18. Jahrhunderts verpflichtet ist. Besonders prägnante Stationen des damit skizzierten Prozesses sollen nachfolgend diskutiert werden.

Ein Zeugnis aus der Frühphase des hier betrachteten Zeitraumes ist Webers Brief aus Prag an seine ehemalige Berliner Klavierschülerin Amalie Krause vom 4. Februar 1816. Dort heißt es: „Italien ist freylich mein lichter Punkt der viel anziehendes für mich hat, und mir scheint selbst daß ich mich nach einer nördlichen Richtung auf einmal so südlich wenden werde.“⁹ Interessanterweise ist schon in dieser insgesamt noch sehr positiv gestimmten, dabei jedoch recht vagen Äußerung eine Kontrastierung zwischen Norden und Süden¹⁰ angelegt. Sie wird sich bei Weber aber erst in Dresden konkretisieren sowie deutlich ambivalenter zuspitzen. Prägend für diesen Prozess erscheinen

7 Vgl. etwa folgenden Kommentar in der Besprechung zur Aufführung von Meyerbeers *Emma di Resburgo* in Italien: „Das Werk, obgleich es mit dem Duft seiner Blüten dem Süden angehört, hängt doch mit den feinsten Fasern an dem deutschen Boden.“ (Anonymus unter „Wissenschaftliche und Kunst-Nachrichten“ in: *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen*, 1819, Nr. 95 (10. August), [S. 7]).

8 Ein Beispiel dafür ist die Verwendung des Begriffes „Italien“ als romantisierendes Sinnbild für einen gänzlich privaten Sehnsuchtsort, den er schließlich durch seine zukünftige Frau, Caroline Brandt, in persona ersetzt sieht. So schreibt Weber ihr am 29. Juni 1816: „aber jezzt ist Muks [Kosename für Caroline Brandt] mein Italien“ (A040913).

9 A040879.

10 Vgl. zu der ästhetischen Aufladung dieser zugespitzten Gegenüberstellung, in der wahlweise Griechenland oder Italien als historische Prototypen des Südens dargestellt werden: Dieter Richter, *Der Süden. Geschichte einer Himmelsrichtung*, Berlin 2009 und Gernot Gruber,

nicht zuletzt die veränderten Arbeitsumstände Webers mit seiner Berufung in Richtung Norden, also nach Dresden, zum Beginn des Jahres 1817. Hatte der Komponist sich noch im August 1815¹¹ mit konkreten, mehrjährigen Reiseplänen (nach Berlin und Hamburg, nach Italien und auch nach Paris) getragen, die er nach Ablauf seines Arbeitsvertrages in Prag im September 1816 umzusetzen gedachte, so wurden diese Vorstellungen mit der Festanstellung in Dresden ab dem 13. Januar 1817 ad acta gelegt. Dies ebnete die Bahn für einen sich auch aus der geographischen Distanz zu Italien speisenden, zunehmend künstlerisch-ästhetisierenden Italienbegriff Webers¹². Anlässe zu dahingehenden Äußerungen waren ihm oft seine Alltags Erfahrungen im Umgang mit italienischen Musikern in Dresden sowie die Verfolgung italienischer bzw. in Italien erfolgreicher Musik aus der Dresdener Ferne durch musikalische Rezensionen sowie Briefwechsel. Neben seinen Zuständigkeiten für das „Deutsche Departement“ hatte Weber zudem gelegentlich seinen italienischen Kollegen, den bekannten Hofkapellmeister Francesco Morlacchi zu vertreten¹³. So war Weber sowohl für die italienische Oper als auch für die Kirchenmusik am Dresdener Hof mit verantwortlich. Bekanntlich ging dies mit teils massiven Spannungen zwischen ihm und Morlacchi einher¹⁴, von

Nietzsches Begriff des „Südländischen“ in der Musik, in: *Nietzsche und die Musik*, hg. von Günther Pöltner und Helmuth Vetter, Frankfurt am Main u. a. 1997, S. 115–128.

11 Vgl. seinen Brief an Giacomo Meyerbeer vom 26. August 1815 (A040816).

12 Dies fällt zusammen mit einer allgemein intensivierten Beschäftigung Webers mit musikalisch-ästhetischen Fragestellungen, die Matthias Silesius Viertel auf die Jahre 1810–1820 datiert und auf Webers Auseinandersetzung mit der Idee von Klassizität unter Einfluss von Schellings Philosophie des Idealismus zurückführt; vgl. Matthias S. Viertel, *Carl Maria von Weber. Der „künftige Schreiber einer Ästhetik“*, in: *Weber – Jenseits des „Freischütz“*. Referate des Eutiner Symposiums 1986 anlässlich des 200. Geburtstages von Carl Maria von Weber, hg. von Friedhelm Krummacher und Heinrich W. Schwab (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*, Bd. 32), Kassel u. a. 1989, S. 167–175.

13 Vgl. Reiner Zimmermann, „*Es freut mich, dass Morlacchis Oper gefallen hat ...*“. Zum Verhältnis Carl Maria von Webers zu Francesco Morlacchi, in: *Die italienische Oper in Dresden von Johann Adolf Hasse bis Francesco Morlacchi*, hg. von Günther Stephan und Hans John (= *Schriftenreihe der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber*, Sonderheft), Dresden 1988, S. 516–523.

14 Vgl. z. B. Webers Beschwerdebrief an Detlef Graf von Einsiedel vom 8. November 1818 („Früh 11 Uhr“), nachdem ihn Morlacchi durch den Kapelldiener zur Vertretung eines Kapelldienstes am selben Tag hatte bestellen lassen (A041459).

denen Weber auch Rochlitz berichtete¹⁵. Nicht zuletzt durch Webers Schriften führte dies, wie Anno Mungen bemerkt hat¹⁶, historiographisch zur bisweilen klischeebesetzten Rezeption entlang der Idee einer deutschen Nationaloper. Hinter manchem vermeintlichen Streit über alltägliche Lappalien¹⁷ verbirgt sich jedoch eine verwickelte, zwischen provokanter Polemik und fundierter Ausformulierung einer persönlichen Musikästhetik changierende Haltung Webers, die keineswegs auf das Verhältnis zu Morlacchi reduziert werden kann¹⁸.

Dies zeigt schon die Beschäftigung mit der Vorgeschichte eines zentralen Konfliktpunktes im hier behandelten Zeitraum: Webers schließlich zum Eklat führende Besprechung von Meyerbeers *Emma di Resburgo* (und *Alimelek*) in der Dresdener *Abend-Zeitung* vom 21. und 22. Januar 1820¹⁹. Die Aktivitäten seines Freundes Giacomo Meyerbeer im Ausland verfolgte Weber aufmerksam. Bekanntermaßen von Richard Wagner²⁰ und anderen 1850/1869 verunglimpft, wurde Meyerbeer lange aus der deutschnationalen Musikgeschichtsschreibung verdrängt. Für die Artikulation von Webers Italienerbild um 1820 spielte er jedoch eine bedeutende Rolle. So äußerte sich Weber privat schon zwei Jahre vor der oben genannten Besprechung – die

15 Vgl. die Ausführungen dazu bei Gerhard Allroggen, „*Emma di Resburgo*“ und der Streit um das „Verdauungsvermögen der italienischen Kunstmägen“, in: Giacomo Meyerbeer (1791–1864). *Große Oper – Deutsche Oper. Wissenschaftliche Konferenz im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele 1991*, hg. von Hans John und Günther Stephan (= *Schriftenreihe der Hochschule für Musik, Carl Maria von Weber*; Heft 24), Dresden 1992, S. 70–80, hier S. 75.

16 Anno Mungen, *Morlacchi, Weber und die Dresdner Oper*, in: *Die Dresdner Oper im 19. Jahrhundert*, hg. von Michael Heinemann und Hans John (= *Musik in Dresden*, Bd. 1), Laaber 1995, S. 85–105.

17 Vgl. Michael Heinemann, *Morlacchi – Webers Gegenspieler?*, in: *Weber-Studien* Bd. 8, S. 37–43, hier S. 37f.

18 Vgl. Joachim Veit / Frank Ziegler, Artikel „Weber, Carl Maria (Friedrich Ernst) von“, in: *MGG*², Bd. 17 (Personenteil), Sp. 511–561, bes. Sp. 520.

19 Carl Maria von Weber, *Dramatisch-musikalische Notizen. Als Versuche, durch kunstgeschichtliche Nachrichten und Andeutungen, die Beurtheilung, neu auf dem Königl. Theater zu Dresden erscheinender Opern zu erleichtern*, in: *Abend-Zeitung*, Jg. 4, Nr. 17 (21. Januar 1820), Bl. 2v (A030315) und Nr. 18 (22. Januar 1820), Bl. 2v (A030316).

20 Vgl. Richard Wagners antisemitische Schmähchrift „Das Judentum in der Musik“ [1850/1869], in: Ders.: *Die Kunst und die Revolution. Das Judentum in der Musik. Was ist deutsch?*, hg. von Tibor Kneif, München 1975, S. 51–77.

zuerst Gerhard Allroggen grundlegend unter Einbeziehung einiger auch hier verwendeter Passagen diskutierte²¹ – kritisch gegenüber Meyerbeers Hinwendung zum populären Geschmack im damaligen Italien. Davon zeugt ein Brief, den Weber am 24. August 1818 an seinen Freund Johann Gänsbacher richtete:²²

„Meyerbeer ist noch immer in Italien, und schreibt für Turin diesen *Carneval*, glaube ich. Es war nahe daran daß ich auch nach Italien, /: nach *Mayland* und *Venedig* :/ zu gleichem Zweckge gegangen wäre. ich kann aber theils hier noch nicht so lange fort, theils in dieser Zeit meine Frau nicht verlassen, und endlich mag und kann ich nicht solchen Klingklangdudeldum schreiben wie die Kerls jezt haben wollen.“

Für die Einordnung derartiger Äußerungen in den Dresdner Kontext ist ein genauerer Blick auf die Dresdner *Abend-Zeitung* hilfreich. Sie wurde im Jahr 1817 als wichtiges Forum der damaligen Literatur- und Kunstkritik neu gegründet²³. Während der Restaurationszeit war die *Abend-Zeitung* ein führendes, von Zeitgenossen als eines der bedeutendsten Unterhaltungsblätter kategorisiertes²⁴ Publikationsorgan im deutschsprachigen Raum, das besonders in den 1820-er Jahren ein Netzwerk von „Korrespondenten in den wichtigsten europäischen Hauptstädten“²⁵ aufwies. Die *Abend-Zeitung*

21 Vgl. Allroggen (wie Anm. 15).

22 A041447.

23 Die von Friedrich Laun begründete Dresdner *Abend-Zeitung* wurde nach nur zwei erschienenen Jahrgängen (1805 und 1806) eingestellt. 1817 schließlich folgte die durch Johann Christoph Arnold neu gegründete Dresdner *Abend-Zeitung*, hg. von Karl Gottfried Theodor Winkler und Friedrich Kind.

24 Vgl. den Artikel „Zeitungen und Zeitschriften“ in: *Neues Rheinisches Conversations-Lexicon oder enzyklopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände*, hg. von einer Gesellschaft rheinländischer Gelehrten, Bd. 12, Köln 1830, S. 549–569, hier S. 566.

25 Dirk Hempel, *Literarische Vereine in Dresden. Kulturelle Praxis und politische Orientierung des Bürgertums im 19. Jahrhundert* (= *Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur*, Bd. 116). Tübingen 2008, S. 64. Weitere Informationen zur Geschichte der *Abend-Zeitung* finden sich bei Werner Hanspach, *Die periodische Presse der Stadt Dresden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (= *Arbeiten aus dem Stadtarchiv und der Stadtbibliothek zu Dresden*, Bd. 9), Dresden 1939, S. 86ff.

erschien im Umfang von bis zu 2000 Exemplaren pro Auflage²⁶ mitsamt einer Auslandsbeilage. Letztere ist durch die Spiegelung einer Reflexion über Italien aus Sicht „extern“ beobachtender, primär für die Dresdener Öffentlichkeit berichtender Korrespondenten auch für Weber von Relevanz. Zudem stand die *Abend-Zeitung* unter den publizistischen Plattformen dieser Zeit musikin-teressierten Kreisen in Dresden von Anbeginn nahe, ging sie doch aus dem nach umfassender kultureller Bildung strebenden, von Bürgern und Aristokraten getragenen Dresdner Liederkreis²⁷ hervor²⁸. In der Frühphase schrieben so berühmte Literaten der Romantik wie Ludwig Tieck²⁹ als Kritiker für die *Abend-Zeitung*. Tieck kann im Blick auf das intellektuelle Klima Dresdens, in welches Webers Italien-Bild eingebettet ist, als wichtige geistige Bezugsgröße gelten. Dabei breitete Tieck nicht nur seine literarische Begeisterung für Goethes Œuvre in der *Abend-Zeitung* aus. Vor allem geriet er wiederholt mit dem Dresdner Liederkreis in Konflikt, da er zentrale Literaten des Zirkels als

26 Die Angabe zu dieser Auflagenhöhe entstammt Theodor Mundt, *Geschichte der Literatur der Gegenwart. Vorlesungen über deutsche, französische, englische, spanische, italienische, schwedische, dänische, holländische, vlämische, russische, polnische, böhmische und ungarische Literatur. Von dem Jahre 1789 bis zur neuesten Zeit*, Leipzig 1853, S. 583.

27 Vgl. hierzu und auch zum Herausbergremium in Webers Dresdner Anfangszeit die einleitenden Anmerkungen in Andreas Meier, *Christian August Vulpius. Eine Korrespondenz zur Kulturgeschichte der Goethezeit*, Bd. 1 (Brieftexte), Berlin und New York 2003, bes. S. XCI.

28 Den Recherchen des Literaturwissenschaftlers Carsten Gerhard zufolge veröffentlichte der gerade nach Rom gereiste deutsche Literat und spätere Hölderlin-Biograph Wilhelm Waiblinger nicht weniger als 14 seiner *Italienbilder* ab 1826 in der *Abend-Zeitung*. Vgl. dazu das Kapitel „Publizität als Last und Lust: Die Entstehung der Italienbilder“ in: Carsten Gerhard, *Wilhelm Waiblingers Reiseberichte aus Italien. Wahrnehmung, Darstellung, Zwecke*, Diss. FU Berlin 2006 (online zugänglich unter: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/JCRKKNULGRPLKWJPGOLW2TPL6G322SG>), S. 8. Gerhard nennt dort als weitere Publikationsorte von Waiblingers *Italienbildern* zwischen 1826 und 1831: das Taschenbuch *Penelope*, die Dresdner *Morgen-Zeitung*, den Berliner *Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz*, das Stuttgarter *Morgenblatt für gebildete Stände* sowie die in Leipzig verlegte *Zeitung für die elegante Welt*.

29 Ludwig Tieck nutzte die *Abend-Zeitung* vor allem als öffentliches Forum seiner dramaturgisch-literarischen Auseinandersetzung mit Goethe, nahm jedoch, nachdem er sich mit dem Herausgeber überworfen hatte, spätestens ab 1826 Abstand von der Zeitung. Vgl. dazu: *Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Claudia Stockinger und Stefan Scherer, Berlin u. Boston 2011 sowie Armin Gebhardt, *Ludwig Tieck. Leben und Gesamtwerk des „Königs der Romantik“*, Marburg 1997.

eigentlich inkompetente Philister erachtete und den Kreis noch Jahre später (u. a. anhand von fiktiven Konversationen über die italienische Oper) in seiner satirischen Märchennovelle *Die Vogelscheuche* karikierte³⁰. Das in seinen Augen niedrige geistige Niveau des Kreises attackierte Tieck dort exemplarisch anhand eines „elegischen Briefes“ über eine fiktive musikalische Gesellschaft inmitten literarischer Zirkel im zweiten Teil der Novelle³¹. Dabei bezog er sich offensichtlich voller Ironie auf jene Dresdner Leserschaft der breit rezipierten *Abend-Zeitung*. Eine der zentralen Figuren im Text, der philisterhafte, aber im Habitus unanfechtbarer Überlegenheit auftretende Apotheker Ledebinna, empfiehlt dem fiktiven Syndicus der illustren musikalischen Gesellschaft bald eifrig die aktive Hinwendung zum tratschsüchtigen Zeitgeist: „Und Klätschereien! Ohne diese macht einmal kein Blatt und kein Buch mehr Glück. [...] O nein, wir müssen, wenn wir gelten, wirken, etwas sein wollen, unsre Loge in jedem Augenblick zu einer Klatschbude umsetzen können.“³² Welche Konsequenzen eine solche Geisteshaltung für den Blick auf Musik zu besitzen vermochte, hatte Tieck zudem in einer als „Große musikalische Gesellschaft“ betitelten Szene konkretisiert. Im dort eingebetteten Monolog einer „[dunkelrothgeschminkten] Witwe“³³ zeichnete er nämlich ein ironisierendes Bild vom zeitgenössischen Musikgeschmack. Bestimmend ist hierbei die Ablehnung einst geschätzter Musiker wie Righini, Reichardt, Gluck und Mozart:³⁴

„Nur nicht so langweilig Zartes [...], das können meine zarten Nerven unmöglich vertragen, und ich muß dann fürchten, meine entsetzlichen Krämpfe wieder zu bekommen. So geht es mir fast immer, wenn ich etwas von Righini, oder Reichard, oder Gluck, selbst Mozart, oder einem aus der alten Schule hören muß. Das sind unausstehliche Menschen, daß sie unsre Nerven so angreifen. Und doch wollen viele das die einfache

30 Ludwig Tieck, *Die Vogelscheuche. Märchen-Novelle in fünf Aufzügen* [= *Novellenkranz. Ein Almanach auf das Jahr 1835*], Berlin 1835. Vgl. zu den Hintergründen Armin Gebhardt (wie Anm. 29), S. 228.

31 Tieck, *Vogelscheuche* (wie Anm. 30), S. 227–228 (= III. Akt, 1. Szene).

32 Ebd., S. 237f.

33 Ebd., S. 81 (= II. Akt, 3. Szene).

34 Ebd., S. 81f.

und wahre Kunst nennen. Nein, wenn ich eine Romanze, oder ein ganz schlichtes herzliches Lied goutiren soll, so muß, wenigstens im Accompagnement, der Satan selbst sich von seiner Kette losreißen, und so rasen, daß mir Hören und Sehen vergeht. Dann gerathe ich in einen Zustand, in welchem ich erst zu hören anfang. Die Gitter, Klappen, Vorhänge, fallen mir dann erst von dem Gehör meines Geistes hinweg.“

Darauf folgt noch eine detailliertere, satirische Beschreibung des Verhältnisses von Kategorien wie Melodie und Begleitung, wobei auch ein Konflikt zwischen „alter“ und „neuer“ Musik anklingt:³⁵

„Dann verlange ich auch, daß neben diesem geistreichen Accompagnement in jedem Takt die Melodie wechselt, daß in jeder Minute eine neue Tonart eintritt, wenigstens in jeder Zeile eine ganz neue, künstliche und geniale Ausbeugung, eine Figur, die unsre ältern Musiker für unerlaubt, und dem menschlichen Ohr für unerträglich ausgaben. Lieber Himmel! Was müssen unsre pedantischen Vorfahren für kuriose Ohren gehabt haben! Das war alles so weichlich und monoton, so gehalten und so getragen, wie sie es nannten, daß man es jedem Bauerngesange anfühlt, sie hatten damals noch keine Constitutionen. Das lungert alles so hin, kein Aufpauken, wie bei unserm Spontini, keine Musik der auferstandenen Verwesung, wie in Robert dem Teufel [gemeint ist Meyerbeers Oper *Robert le diable*]. O Himmel, sollte sich ein jungfräuliches Gemüth noch einmal wieder verlieben, welche Wonne müßte es sein, einen schon halb verweseten Mann, einen genialen Verbrecher an sein Herz zu drücken.“

Derart provokant warf Tieck mit dem Erstdruck 1835 also ein überaus kritisches Licht auf das Bildungsbürgertum seiner Zeit, welches zu einem Gutteil das Publikum der Dresdener Aufführungen und die Leserschaft der musikalischen Besprechungen von Weber in der *Abend-Zeitung* gewesen sein dürfte. Bezogen auf den von Tieck hier nur gestreiften Meyerbeer, bemerkte Weber in einem Brief vom 4. August 1819 an einen der Herausgeber der *Abend-Zeitung*, Karl Gottfried Theodor Winkler (Pseudonym Theodor Hell), enthusiastisch „den außerordentlichen Erfolg eines deutschen Künstlers in

35 Ebd., S. 82.

Italien³⁶, welchen er nun durch die Zeitung verbreiten wolle. Weber schrieb nun deutlich weniger distanziert über seinen ehemaligen Darmstädter Studienkollegen Meyerbeer als noch in dem eingangs zitierten Brief an den Freund Gänsbacher ein Jahr zuvor; wobei sich Weber in eben diesem Brief auch als womöglich „zu parteiisch für den Componisten als Freund u. Deutscher“ und „wohl nicht ohne Seitenblick auf den jetzt waltenden Lärm-Unsinn in Italien“ bezeichnet³⁷. Klang also noch 1818 primär Skepsis gegenüber Meyerbeers kompositorischem Eingehen auf die gegenwärtigen „Moden“ in Italien an (wie sie sich auch 1835 bzw. 1854 in den Publikationen von Tiecks Märchen-novelle zeigt), so trat Webers Distanzierung bereits 1819 zugunsten einer Vereinnahmung von Meyerbeer als dezidiert „deutschem Komponisten“, der Erfolg in Italien genießt, in den Hintergrund.

Veranschaulichen lässt sich dies auch anhand von Webers eingangs bereits erwähntem, öffentlichkeitswirksamem Beitrag über Meyerbeers *Emma di Resburgo*³⁸ und seine deutschsprachige komische Oper *Alimelek*³⁹. Innerhalb der Reihe „Dramatisch-musikalische Notizen. Als Versuche, durch kunstgeschichtliche Nachrichten und Andeutungen, die Beurtheilung, neu auf dem Königl. Theater zu Dresden erscheinender Opern zu erleichtern“⁴⁰ machte der Autor seine Haltung gegenüber Meyerbeer explizit. Gleichzeitig befeuerte er

36 A041522.

37 Ebd. Die Weber-Gesamtausgabe verweist diesbezüglich auf Leopold Hirschbergs Ergänzung „Rossini“, was nahelegt, dass die Abwertung als „Lärm-Unsinn“ auf die Musik Gioachino Rossinis zu beziehen ist. Vgl. Leopold Hirschberg, *Carl Maria v. Webers Briefe an Theodor Hell [alias Karl Gottfried Theodor Winkler]*, in: *Berliner Börsen-Courier* Nr. 575 (1923).

38 *Emma di Resburgo. Melodramma eroico in due atti*. Die Uraufführung fand am 14. November 1820 im Teatro alla Scala in Mailand statt.

39 Die Uraufführung des Singspiels in zwei Akten *Alimelek* fand 1815 in Prag statt. Dem gingen folgende Varianten voraus: das zweiaktige Lustspiel *Wirth und Gast oder Aus Scherz Ernst* (Johann Gottfried Wohlbrück), dessen Uraufführung am 6. Januar 1813 im Stuttgarter Hoftheater stattfand; revidiert kam dieses am 20. Oktober 1814 als *Die beiden Kalifen* am Wiener Kärntnertheater erstmals zur Aufführung.

40 Unter dem gleichen Reihen-Titel hatte Weber im Oktober 1815 in Prag eine Einführung zu *Alimelek* veröffentlicht: *Kaiserlich Königlich privilegirte Prager Zeitung*, Jg. 2, Nr. 294 (21. Oktober 1815), S. 1203 (A031184). Einen Monat später erschien in der *Allgemeinen musikalische Zeitung* von Weber unter dem Titel „Korrespondenznachricht aus Prag“: *Ueber die Oper Alimelek*, in: *AmZ*, Jg. 17, Nr. 47 (22. November 1815), Sp. 785–788 (A031185).

damit Morlacchis Empörung über ihn, so dass sich die Spannungen zwischen Weber in Abgrenzung zu einer „italienischen Partei“ in Dresden noch verstärkten.⁴¹ Bemerkenswert ist, wie Weber in seinem Schreiben die beiden Kompositionen *Emma di Resburgo* und *Alimelek* rhetorisch direkt mit der Idee musikalischer Qualität verknüpfte und dabei explizit die Polarität von Deutschem (im Blick auf *Alimelek*) versus Italienischem (bezogen auf *Emma di Resburgo*) in Meyerbeers Komponieren unterstrich. Die genannten Opern Meyerbeers seien derart einzuordnen:⁴²

„Zwei der verschiedenartigsten Blüten seines reichen, herrlichen Genius; die ihm hoffentlich den Beifall der Freunde der italienischen und der deutschen Tongestaltungen, und den des wahren Kenners, der inmitten dieser Partheien steht und das Gute würdigt, es komme woher es wolle, es von dem Standpunkte des Erzeugers desselben beurtheilend, erwerben werden.“

Der wahre Kenner allerdings, wie er Weber vorschwebte – und als welchen er sich selbst im Dienst des informierten künstlerischen Werturteils betrachtete – war also weder exklusiv dem Italienischen noch ausschließlich dem Deutschen zugeneigt. Vielmehr bestand die Qualität des wahren Kenners, auch in Rochlitz' Sinn⁴³, in einer grenzüberschreitenden Kompetenz zur Kunstkritik, die ihm gleichsam die Fähigkeit zu einem fundierten Urteil über Musik sicherte. So wurde es ihm möglich, auf dem Gebiet der Musik sowohl aus Italien als auch aus Deutschland echte Qualität festzustellen. Derart informierte Experten waren demzufolge ästhetisch universal gebildet und urteilsbefugt, anstatt lediglich einseitig Partei ergreifen zu können. Somit gelang es auch Webers Idealtypus des geschmacklich geschulten Kenners, aus allem nur das Beste herauszufiltern. Webers rhetorisch auf künstlerische Universalität abzielende Kritik kam zu dem Ergebnis, dass *Alimelek* gegenüber der in

41 Vgl. zu den detailreichen Konsequenzen der Kontroverse abermals Allroggen (wie Anm. 15), S. 74–76.

42 A030315.

43 Zu Rochlitz' Auseinandersetzung mit der Bedeutung des Kenners vgl. die Konzeption des Beitrags *Beyfall in Italien und Beyfall in Deutschland* als Dialog zwischen Kenner und Liebhaber (wie Anm. 4) sowie die grundsätzlichen Überlegungen zum Kunstgenuss in Johann Friedrich Rochlitz, *Der Geschmack. Schreiben an einen Tonkünstler*, in: *AmZ*, Jg. 33, Nr. 30 (27. Juli 1831), Sp. 477–483.

Italien viel euphorischer rezipierten *Emma di Resburgo* zu favorisieren und aufgrund der zeitgenössischen Geschmacksverirrung öffentlich fälschlicherweise unterbewertet worden sei. Nicht etwa die Tatsache also, dass *Alimelek* im Gegensatz zu der in und für Italien geschriebenen *Emma di Resburgo* ein deutsches Lustspiel und bereits 1813 in Stuttgart aufgeführt worden war, zählte hier. Vielmehr verlieh Weber der von ihm konstruierten Einordnung der beiden Kompositionen an diesem Punkt anhand einer geschickten Herleitung über den zuvor illustrierten universal einsetzbaren Kenner besonderes Gewicht. Dass Meyerbeers *Emma*, wie Weber befand, durchaus die „italiänischen Kunstmägen“⁴⁴ bediente, wurde schließlich mit der Kennerschaft des Komponisten relativiert: Er habe damit zeigen wollen, „daß er als Herr und Meister über alle Formen schalten und gebieten könne.“⁴⁵

Somit näherte er sich einer schon zuvor in der deutschsprachigen Öffentlichkeit kursierenden Vorstellung von besonderer Universalität der deutschen Musikkultur. Ihr zufolge ging eine sprachlich vielseitige Bildung von Musikern mit besonderer Flexibilität in Bezug auf musikalische Stilistik einher.⁴⁶ Auf die Bildung ernsthafter Künstler ging Weber ausführlicher ein. Dazu zählte er nicht allein die „Erziehung in literarisch-wissenschaftlicher Hinsicht“, sondern auch die „Kenntniß fremder Sprachen“⁴⁷. Weber betonte zudem, der erfolgreiche Meyerbeer sei „dann zu Vervollkommnung seiner Bildung, nachdem er Deutschland durchkreuzt hatte, nach Frankreich und

44 A030316.

45 Ebd.

46 Greifbar wird diese Vorstellung in einem als Vergleich zwischen Deutschland und Italien angelegten Gesangslehrbuch für ein weibliches Publikum, das sich in Rochlitz' Privatbesitz befand und 1803 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* ausführlich besprochen wurde: Nina d'Aubigny von Engelbrunner, *Briefe an Natalie über den Gesang, als Beförderung der häuslichen Glückseligkeit und des geselligen Vergnügens. Ein Handbuch für Freunde des Gesanges, die sich selbst, oder für Mütter und Erzieherinnen, die ihre Zöglinge für diese Kunst bilden möchten*, Leipzig ¹1803 und ²1824. Rochlitz' Exemplar der zweiten Auflage mit Annotationen und Einklebungen befindet sich im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig, Inventarnummer A/2011/2463. Die Rezension der Erstausgabe erschien anonym in zwei Teilen: *AmZ*, Jg. 5, Nr. 51 (14. September 1803), Sp. 837–848 und Nr. 52 (21. September 1803), Sp. 853–861.

47 A030315.

von da nach Italien⁴⁸ gegangen, was ihn schließlich zu einem universalen Künstler gemacht habe. Demgemäß konnte er sich sowohl den italienischen Modeerscheinungen anpassen als auch mit aller nötigen Kunstfertigkeit das hervorbringen, was Weber unter einem „deutschen Kunstwerk“ verstand. Exemplarisch im gleichen Schreiben anhand von *Alimelek* dargestellt, klang dies derart:⁴⁹

„Der anziehende, heitre und gemüthvolle Stoff (der erwachte Schläfer aus tausend und einer Nacht) ist vom Dichter, Hrn. Wohlbrück (dermalen in Leipzig) mit vieler Theaterkenntniß, Laune und Musik begünstigend, geschrieben. Der Componist hat in Einheit und Haltung des Ganzen und Zeichnung der Characteres sich als Meister bewiesen. Dabei entfaltet er die Beweise seines ernstesten musikalischen und dramatischen Studiums, durch die schöne Verbindung selbstständiger Melodie-Formen. Alles voll reger lebendiger Phantasie, ohne Weitschweifigkeit immer schnell in der Handlung fortrückend, bloß die möglichst dramatische Wahrheit vor Augen habend, treffliche Declamation, liebliche, oft üppige Melodien, reiche neue Harmoniewendungen, oft in überraschender Zusammenstellung gedachte Instrumentation, die mit einer Zierlichkeit verschlungen, auch freilich fast die Sorgfalt eines Quartett-Vortrags erfordert; – dieses möchte das Bezeichnende dieses Werkes seyn, und es ganz als deutsches Kunstwerk stempeln.“

Weber ging es aber nicht allein um geschulten Kennergeschmack oder um kompositorisches Handwerk, sondern – ebenso wie Rochlitz der „wahre Kunstgenuss“ bzw. das „wahre Kunsturtheil“⁵⁰ umtrieb –, um nichts Geringeres als die Begründung von Kunst auf „wahre Kunstprinzipie“⁵¹. Dies sah Weber nicht allein durch diverse „Einwirkungen von Oben, Unten, Außen und Innen“ der Verwaltungsapparate zeitgenössischer Theaterbetriebe bedroht. Vielmehr erschien ihm auch das aus seiner Perspektive bisweilen unglückliche Wirken von „Zufall und Glück“⁵² den Generatoren eines ausschweifenden, musika-

48 Ebd.

49 Ebd.

50 Rochlitz (wie Anm. 43), Sp. 481.

51 A030315.

52 Ebd.

lich wie auch immer gearteten Publikumserfolgs, in künstlerischer Hinsicht als defizitär. Umstände also, welche kompositorischem Kalkül und vor allem der eingeforderten Notwendigkeit einer adäquaten Anerkennung von musikalischer Qualität gegenüber bloß oberflächlichem Applaus nicht zwingend Rechnung trugen. Dieses ästhetische Übel sah Weber, ähnlich wie Rochlitz dies vor allem in Hinblick auf das Dilettantenwesen beschäftigt hatte⁵³, im euphorisierten Publikum seiner Zeit kulminieren. Weber veranlasste dies auch privat wiederholt zur Kritik am grassierenden „Rosinenfieber“⁵⁴, weshalb *Alimelek* aus seiner Sicht nur noch klarer als gelungener eingestuft gehörte.

Bei alledem war Webers kritische Haltung gegenüber dem italienischen Publikum seiner Gegenwart kein Einzelfall. Exemplarisch sei hier auf eine Beschreibung von Meyerbeers Publikum durch Ignaz von Mosel verwiesen. Nachdem Meyerbeer in der deutschsprachigen Presse wiederholt heftig für die angebliche Imitation zahlreicher Regelverstöße der „Rossini’schen Kompositionsweise“ kritisiert worden war, verteidigte ihn Mosel durch eine Akzentverlagerung auf die Beurteilung des Publikums:⁵⁵

„Man kennt die Art, wie Italiener die Oper zu genießen pflegen. Nur den ersten Abend wird sie vollständig angehört, um sich für die Folge jene Gesangsstücke auszulesen, welchen man Aufmerksamkeit schenken will. Bey den nachkommenden Vorstellungen wird geschwätzt, gelärmt, in den Logen Besuch gegen Besuch gewechselt, Karten gespielt, soupirt, ja, man lässt wohl gar die Vorhänge an der Loge herab, um auch nicht zufällig von der Bühne her im Spiele oder Gespräche gestört zu werden. [...] Was soll da eine interessante Handlung? was ein schönes Gedicht?

53 In diesem Zusammenhang können Beiträge wie der folgende als Schule der Wahrnehmung für ein musikalisches Laienpublikum gelesen werden: Johann Friedrich Rochlitz, *Die Fuge. Zunächst an Dilettanten und Layen*, in: *AmZ*, Jg. 15, Nr. 19 (12. Mai 1813), Sp. 309–317 und Nr. 20 (19. Mai 1813), Sp. 325–333.

54 Gemeint ist natürlich das „Rossinifieber“; Brief an Georg Friedrich Treitschke vom 29. Januar 1820 (A041588).

55 Ignaz von Mosel, *Versuch die über Herrn Mayerbeers Oper: Emma di Resburgo, bisher erschienenen Urtheile zu mildern*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat*, Jg. 4, Nr. 14 (16. Februar 1820), Sp. 105–111, hier Sp. 111. Siehe zur Beziehung zwischen Ignaz von Mosel und Carl Maria von Weber auch: Theophil Antonicek, *Ignaz von Mosel (1772–1844). Biographie und Beziehungen zu den Zeitgenossen*, Diss. Univ. Wien 1962.

Was eine verständige musikalische Behandlung von Worten, auf die man nicht hört? [...] Was soll da musikalische Wahrheit der Situationen, die man nicht achtet? Was endlich die Aufstellung eines ästhetischen Ganzen, aus welchem man sich nur einige wenige Theile zum Genuss ausscheidet? zwey oder drey liebliche Motive, gleichviel, ob mit Handlung und Worten übereinstimmend oder nicht; und die Oper thut ihre Schuldigkeit.“

Angesichts solcher Umstände fühlte sich Carl Maria von Weber ähnlich wie Rochlitz dazu verpflichtet, sich dahingehend zu engagieren, dass es in Deutschland gar nicht erst so weit kommen konnte wie in Italien. Dem zeitgenössischen Dresdner Publikum wollte er daher die Beurteilung der ihnen vorgeführten Musik durch öffentliche Einführungen, wie er dies 1817 im Titel seiner in Dresden erschienenen Vorrede zu den „Dramatisch-musikalischen Notizen“⁵⁶ formuliert hatte, „erleichtern“. Er besprach Meyerbeers jüngste Erfolge auf Basis einer rhetorisch klaren Trennung zwischen deutschem und italienischem Geschmack. Bald wurde der Ton bedeutend expliziter: Bereits am 8. Februar 1820 notierte Weber in seinem Tagebuch:⁵⁷

„um ½ 1 Uhr zu S: Exz: dem Herrn Minister Graf Einsiedel gerufen. derselbe eröffnete mir auf die humanste und achtungsvollste Weise, daß die H: Italiener mich durch H: *Morlachi* wegen des Aufsatzes über Meyerbeer in der Abendzeitung worin ich sagte daß der Musikgeschmack in Italien verdorben sein müsse – verklagt haben – – – –“

Nur einen Tag später reagierte Weber in einer ausführlichen persönlichen Stellungnahme an Einsiedel, von dessen Gunst immerhin seine damalige berufliche Existenz abhing. In forschem Ton heißt es dort:⁵⁸

„Sodann [...] wo hat sich denn H: *Morlachi* das Recht erworben [...] nur allein, den jezigen MusikGeschmack in Italien schlecht finden zu dürfen? tadelt er nicht laut Roßini, und selbst diese *Emma* des *Meyerbeers*? also nur ein deutscher Künstler darf das nicht sagen.“

56 Vgl. das Vorwort zu den *Dramatisch-musikalischen Notizen*, in: *Abend-Zeitung*, Jg. 1, Nr. 25 (29. Januar 1817), Bl. 1v–2r (A030051).

57 Tagebucheintrag vom 8. Februar 1820 (A061183).

58 Brief an Detlef Graf von Einsiedel am 9. Februar 1820 (A041589).

Indem er gerade Morlacchi selbst, also einen Italiener, als Kritiker der „Rossini-Mode“ präsentierte, wertete Weber seine eigene Überzeugung gegenüber dem Staatsminister auf. Dies war eine Strategie, die in anderer Form auch bei Rochlitz zutage getreten war, wenn er beispielsweise Salieri als konservativ und der zeitgenössischen italienischen Musik gegenüber distanziert präsentierte.⁵⁹ Zugleich zementierte Weber damit die Polarisierung „italienische vs. deutsche Musik der Gegenwart“ ein weiteres Mal, um daraufhin als eigentlichen Hintergrund eine prinzipielle ästhetische Debatte über Kunst in den Fokus zu rücken. Weber als für die Sache Agierenden belasteten die hinter seinem Rücken vorgebrachten, „willkürlichen Klagen der Herrn Italiener wegen [...] geäußerter allgemeiner KunstAnsichten“⁶⁰, was letztlich bloß auf eine Form von Zensur abziele, indem man „ohne die bitterste Ahndung nichts in Italien Erzeugtes [...] tadelnswerth finden“ dürfe⁶¹. Dies führte Weber im Wesentlichen auf Missgunst ihm gegenüber in den italienischen Kreisen um Morlacchi zurück, was ihn schließlich dazu veranlasste, den König persönlich um Protektion zu bitten.

Die nach außen hin nun deutlich zugespitzte Situation brachte Weber aber keineswegs dazu, sich bezüglich der Inhalte, an denen es ihm gelegen war, wenigstens in diesen Tagen etwas gemäßigter zu verhalten. So schrieb er drei Tage nach dem Brief an den Staatsminister an seinen Freund Rochlitz mit Blick auf Meyerbeers *Emma di Resburgo*: „Wie kann man so um Beifall buhlend seine ganze Eigenthümlichkeit verleugnen, und als Roßinischer Nachäffer sich mit Gewalt auf eine niedrige Stufe stellen.“⁶² Ergänzt wurde dies durch Webers von dem Konflikt mit Morlacchi geschürte Befürchtung, er werde „bald so allein in der Welt stehen mit [seinem] reinen Willen für die Kunst, daß [ihm] fast graulich zu Muthe werden möchte.“⁶³

Nur zwei Tage später folgte dann eine Antwort aus Leipzig; allerdings nicht aus der Feder von Rochlitz, sondern von der im Kollektiv schreibenden

59 Vgl. Johann Friedrich Rochlitz, *In mein Haus* [9. Juli 1822] [als Teil des Konvoluts *Musik und Musiker aus Wien. Zwey Briefe*], in: Ders.: *Für Freunde der Tonkunst*, Bd. 4, Leipzig 1832, S. 339–363, bes. S. 344.

60 A041589.

61 Ebd.

62 Brief an Johann Friedrich Rochlitz vom 12. Februar 1820 (A041590).

63 Ebd.

Redaktion des *Literarischen Merkur*. Sie reagierte auf die schon seit einiger Zeit in der Öffentlichkeit schwelende, von Weber angeheizte ästhetische Debatte über Meyerbeer in Italien. Am 14. Februar 1820 ließ die Leipziger Redaktion darum in den „Bemerkungen über den Artikel des Herrn Carl Maria von Weber, Königl. Sächs. Kapellmeisters und Direktors der Deutschen Oper, in No. 17 und 18 der Abendzeitung“ verlauten:⁶⁴

„Denn Herrn M.[eyerber] als deutsches Originalgenie so himmelhoch zu erheben, wie es der Herr M. v. W.[eber] für diesen Freund wünschte, schien um so schwieriger, da es unmöglich war, Ohr und Sinn aller Zuhörer dergestalt zu fesseln, daß sie rechtmäßiges Eigentum vom erborgten Schmucke nicht zu unterscheiden vermocht haben sollten. Wir wollen sehn, wie sich Herr M. v. W. hier zu helfen wußte. Emma, mochte er sich selbst sagen, wurde in Italien geschrieben, da ist es ja leicht, dem Dresdener Publikum glauben zu machen, daß Meyerbeers erhabenes Genie nur den Italern [sic] zu Gefallen und um sich als Meister zu bewähren, der in allen Formen zu herrschen wisse, sich jenem entarteten Geschmacke unterwarf.“

Die Reaktion hebt anschließend auf eine explizite Kritik an Webers Rede vom Universalgenie ab, die er lediglich zur parteiischen Verteidigung seines Freundes Meyerbeer eingesetzt habe, nachdem dessen *Alimelek* schon die dritte Version einer zunächst in Stuttgart durchgefallenen Oper sei. Um Webers Argumentation inhaltlich weiter zu entkräften, betonte die Redaktion die Ausprägung eines genuin eigenen Kompositionsstiles einer Reihe „großer Komponisten“ der Vergangenheit über nationale Grenzen hinweg:⁶⁵

„Wohl uns, daß Haydn, Mozart, Gluck, Piccini, Cimarosa, Paesiello, Naumann, Schuster usw. diese Vielseitigkeit nicht besaßen, sondern jeder in seinem eigenen Stil groß und originell waren; ihre Werke wurden von allen Nationen als klassisch anerkannt und werden es ewig bleiben.“

⁶⁴ Redaktion des *Literarischen Merkur*, *Bemerkungen über den Artikel des Herrn Carl Maria von Weber, Königl. Sächs. Kapellmeisters und Direktors der Deutschen Oper*, in No. 17 und 18 der *Abendzeitung*, in: *Literarischer Merkur, oder wöchentliches Unterhaltungsblatt für alle Stände*, Jg. 2, Nr. 13 (14. Februar 1820), [o. S.] (A030971).

⁶⁵ Ebd.

Der Text schließt mit der Empfehlung, Weber möge sich zukünftig besser durch gehaltvolle musikalische Kompositionen nach dem Vorbild seiner berühmten Vorgänger an das Publikum wenden, statt den Geschmack durch viele Worte vordiktieren zu versuchen, denn: „Will man behaupten, daß Italien jetzt einen Rossini habe, so muß man wenigstens gestehen, daß Mozarts Stelle für Deutschland noch ganz unbesetzt blieb!“⁶⁶ In einem Punkte stimmten die beiden sehr unterschiedlich argumentierenden Perspektiven also mit Rochlitz überein: Sowohl Carl Maria von Weber als auch die Redaktion des *Literarischen Merkur* fürchteten um die Qualität der Musik ihrer Gegenwart. Weber berührte diese Reaktion auf das Empfindlichste: „Der Hr. Bemerkter beginnt mit folgender groben Unwahrheit, oder gefißentlichen Entstellung meines Strebens zum Guten!“⁶⁷ Mit diesen Worten eröffnete Weber seine drei Tage darauf im Leipziger *Literarischen Merkur* erscheinende Antwort. Dadurch zog die Debatte topographisch weitere Kreise. Denn nun bezichtigte Weber die gesamte Redaktion des *Literarischen Merkur* der einseitigen Stimmungsmache gegen seine Person, unter Zuhilfenahme verschiedener ausführlicher Zitate seiner selbst aus der Dresdener Anfangszeit bei der Übernahme des „Deutschen Departements“ der Hofoper. Als Weber in seinem Schreiben auf den Vorwurf zu sprechen kam, er versuche das Publikum bloß einseitig zugunsten seiner präferierten Kompositionen zu beeinflussen, folgt das Bekenntnis zu den von ihm dirigierten „internationalen Lieblingen“, was ihn in Anknüpfung an seine Ausführungen zur Universalität nur noch kompetenter erscheinen ließ:⁶⁸

„Laßt uns doch diese Meister besehen, um meine Einseitigkeit und Liebhaberey kennen zu lernen. Mehúl, Fischer, Gretry, Weigl, Cherubini, Catel, Boyeldieu, Isouard, Mozart, Dittersdorf, Schmidt, Dalleyrac, Spontini, Himmel, Soliè, Fränzl ce. Nun! das sind eben keine schlechten Leute. Ich hätte mich meiner Lieblinge nicht gerade zu schämen, und sie wären wohl auch mannigfaltiger Art genug. Oder, hätte ich vielleicht Rossini's *Elisa-*

66 Ebd.

67 Carl Maria von Webers Berichtigung erschien in: *Literarischer Merkur, oder wöchentliches Unterhaltungsblatt für alle Stände*, Jg. 2, Nr. 14 (17. Februar 1820), Bl. 1v–2v (A030377).

68 Ebd.

beta und *Italiana in Algeri* nicht nur mit derselben Sorgfalt und Eifer aufzuführen gesucht, wie die andern Opern? Nein, ich ehre gewiß alles Gute, komme es von welchem Volk es wolle.“

Weber fuhr fort, man sei sich immerhin über „Haydn, Mozart ec.“⁶⁹ einig, um dann seinen Publikumsbegriff im Blick auf seine Kritik am „italienischen Geschmack“ zu differenzieren, was vorab in dieser Form im Rahmen seiner öffentlichen Polemik gegen Italien nicht geschehen war. Er bemühte abermals das bereits erläuterte Bild der Kenner – und kontrastierte diese mit einer breiten Publikumsmasse aus ästhetisch ungebildetem Pöbel, der sich auf Kosten benannter alter Meister von Rossinis „Unwahrheiten“ täuschen lasse:⁷⁰

„Und ich glaube es nicht, daß man nur dadurch in Italien gefallen könne: denn wer wird so unsinnig seyn, behaupten zu wollen, daß in dem Wiegenlande des ächten Gesanges und schmelzenden Gefühles, nicht unter den Besseren, Gebildetern, noch der wahre Geschmack sich eben so finden müsse, wie in Wien, Dresden, München, Berlin ec. Daß aber in Italien, wie in den eben genannten Städten, der große Haufe lieber ein Feuerwerk, als ein Gemählde von Raphael sieht, wird Niemand leugnen. Wer wird nicht gerne Rossini's lebendigem Ideen-Sturme, – dem pikanten Kitzel seiner Melodien lauschen? Wer wird aber auch so verblindet seyn, ihm dramatische Wahrheit einräumen zu wollen? Oder meint der Hr. Bemerkter, daß diese ein dramatischer Komponist nicht brauche? Da würde er den ältern italienischen Meistern, Paisiello, Cimarosa, ein schönes Compliment machen.“

Es bleibt festzuhalten, dass die schriftliche Austragung der musikästhetischen Spannungen, wie sie in den hier diskutierten Beispielen sichtbar werden, mit einer argumentativen Ausdifferenzierung einer anfänglich rhetorisch noch deutlich oberflächlicher verlaufenden Polemik einhergehen. Freilich treten auch hier (vgl. die „alten Meister“ im letzten Zitat) klischeearartige Verfestigungen von Italien-Vorstellungen zutage; womöglich werden sie zum Teil gerade im Austragen der Debatte gedanklich verdichtet und produziert. Jedenfalls war die Polarität von „deutscher vs. italienischer Musik“ im

69 Ebd.

70 Ebd.

musikästhetischen Denken Carl Maria von Webers um 1820 bereits so deutlich artikuliert, dass sie ihre Schatten auf die Debatte um den Wiener *Freischütz* zwischen Franz Sales Kandler und Giuseppe Carpani vorauswarf⁷¹. Die aufgebaute diskursive Spannung findet ihre Resonanz alsbald in der Rezeptionsgeschichte von Webers Kompositionen. So veranlasste die euphorische Aufnahme des *Freischütz* in Wien im November 1821 den Korrespondenten rund ein Jahr nach Webers Reaktion im *Literarischen Merkur* zu einer aggressiven Auspielung der seiner Ansicht nach bedeutend subtileren „deutschen Musik“ gegen die bloß oberflächlich beeindruckende „italienische“:⁷²

„Das ist eben der Vorzug der deutschen Musik vor der italiänischen, daß die oft gehäuften und manchmal etwas verborgenen Schönheiten der erstern erst bei mehrmaligem Anhören gefunden und begriffen werden, indessen das platte italiänische Zeug zwar einen augenblicklichen Eindruck macht, der sich aber bei jeder Wiederholung immer mehr schwächt und endlich zum Ekel wird.“

71 Vgl. Allroggen (wie Anm. 15), S. 70f.

72 Anonymus, *Tagebuch aus Wien* [Aufführungsbesprechung des *Freischütz* am Kärntnertortheater], in: *Abend-Zeitung*, Jg. 6, Nr. 18 (21. Januar 1822), S. 72 (A031053).

Gespensterbuch.

Herausgegeben

von

A. Apel und F. Laun.



Erstes Bändchen.

Leipzig bei G. J. Göschen 1811.

Gespensterbuch von Apel und Laun, Bd. 1: Titelblatt der Erstausgabe mit Vignette (Wolfschlucht) von Karl Wilhelm Schenk nach Hans Veit Friedrich Schnorr von Carolsfeld