

Wagner war sichtlich stolz auf die Wirkung, die er mit seiner Komposition erzielt hatte. Noch in der Autobiographie *Mein Leben* heißt es: *Mein einfacher Gesang scheint sich aus der Ferne ganz artig ausgenommen zu haben, wogegen ich erfuhr, daß der Effekt der gewagten Mendelssohnschen Kombination gänzlich verfehlt war, da niemand verstanden hatte, warum die Sänger nicht dasselbe gesungen hätten, was die Blechmusik blies. Mendelssohn, der selbst zugegen gewesen war, hinterließ mir jedoch schriftlich die Bezeigung seines Dankes für die sorgfältig von mir angeordnete Ausführung seiner Komposition [...]¹⁷.* Obwohl Wagners Worte plausibel klingen, wäre es an der Zeit, sein Urteil anhand der *Mendelssohnschen Kombination* und etwaiger weiterer Quellen zu überprüfen.

Außer der Tatsache, daß die beiden gewürdigten Autographe einfache Liedkompositionen mit Dresden-Bezug enthalten, ist ihnen ihre jüngere Vergangenheit gemeinsam. Beide stammen aus der Sammlung des berühmten Tenors Anton Dermota (1910 - 1989), die dieser durch Vertrag vom 14. März 1985 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien als Dauerleihgabe übertragen hatte¹⁸. Nach dem Tode des Kammersängers wurde der Vertrag von den Erben gekündigt, und seither wird die Sammlung offenbar nach und nach veräußert. So bitter es für eine Bibliothek ist, wenn sie sich von Quellenschätzen trennen muß; im Falle des Weber- und des Wagner-Manuskripts mag es tröstlich stimmen, daß die beiden Autographe öffentlich zugänglich bleiben, und daß sie just in jene Institution gelangt sind, die für ihre dauerhafte Aufbewahrung prädestiniert scheint.

DIE MUSIKDRAMATURGISCHEN BEARBEITUNGEN DER OPER *EURYANTHE* VON CARL MARIA VON WEBER

Notizen zur Dissertation von Marita Fullgraf, Saarbrücken

Die Rezeptionsgeschichte von Webers Opern *Euryanthe* und *Oberon* gehört zu den eigenartigsten der Opernhistorie. Vor allem die *Euryanthe*, aber auch der *Oberon* sind nahezu aus dem Repertoire der Bühnen verschwunden. Ausnahmen bilden gelegentliche Aufführungen, insbesondere zu Weber-Jubiläen. Wenn überhaupt wurden beide Werke in mehr oder weniger vom Original abweichenden Fassungen gespielt. Zwar hatten die meisten Opern der Vergangenheit ihre "Bearbeitungsphasen", sie etablierten sich in unserem Jahrhundert aber durchweg als Original oder in Form behutsamer Bearbeitungen. Für die beiden letzten Bühnenwerke Webers hat dagegen eine wirkliche Rückkehr zum Original nicht stattgefunden, sieht man von den *Euryanthe*-Aufführungen in Berlin 1986 und Nürnberg 1991 einmal ab. Auch die erfolgreichsten Bearbeitungen – *Euryanthe*: Kurt Honolka, *Oberon*: Gustav Mahler – haben sich nicht durchsetzen können. Die immer wieder gewagten Revisio-

¹⁷ Richard Wagner, *Mein Leben*, 1. authent. Veröff. München 1963, S. 307

¹⁸ Thomas Leibnitz, Agnes Ziffer, *Katalog der Sammlung Anton Dermota*, Tutzing 1988, S. VII. Das Wagner- und das Weber-Autograph sind in diesem Katalog als Nr. 565 bzw. 584 beschrieben.

nen zeigen Unzufriedenheit mit den vorhergehenden Versuchen, sie dokumentieren aber auch Verehrung für die bedeutende musikalische Substanz der Opern.

Der Ausgangspunkt meiner Betrachtungen, die wegen der Überfülle des Stoffes auf *Euryanthe* beschränkt bleiben mußten, liegt nicht in erster Linie in einer Urtext-Gläubigkeit. Er besteht vielmehr in dem Versuch, die Aufführbarkeit dieser Oper zu prüfen, dabei zu neuen Aufführungen anzuregen und auf Fehler und gute Ansätze der Vergangenheit aufmerksam zu machen. Bei der Einschätzung der vorliegenden Fassungen muß immer wieder zwischen Webers Intentionen und einer neuen dramaturgischen Plausibilität abgewägt werden. Die angeblichen "Fehler" der Textautorin Helmina von Chezy werden als von Weber gewollte Eigentümlichkeiten aufgefaßt.

Die Darstellung beschäftigt sich zunächst mit den ästhetischen Vorstellungen Webers: das Ganze; die Wahrheit; die romantische Realität; Webers neuer Darstellungswille (der Darstellungsstil, das Bühnenbild, die Sänger) und seine Meinung zu Bearbeitungen. Auch die Fehleinschätzung seiner Ästhetik hat zu Veränderungen der Oper geführt.

Die meisten Bearbeitungen sind für konkrete Aufführungen konzipiert worden. Alle in Textbüchern, Klavierauszügen und Partituren dokumentierten Versuche werden untersucht. Aber auch die Bearbeitungen aus Paris 1857, von Hösel und Quedenfeldt, die nur aus einer Rezension, einem Aufsatz bzw. einem Programmheft und Szenenbildern zu rekonstruieren waren, werden berücksichtigt. Natürlich erhebt die Arbeit keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Der Schwerpunkt liegt im 20. Jahrhundert, das seit Mahlers Version einen größeren Respekt vor dem Original erkennen läßt.

Die dramaturgisch-musikalischen Veränderungen betreffen vor allem die Geisterszenen: die "Vision" Euryanthes im 1. Akt, das 2. Finale mit der Anklage Lysiarts und Euryanthes Reaktionen, Eglantines "Wahnsinnsszene" und Adolars "Vision" im 3. Akt. Desgleichen unterliegen die "Verführungsszene" des 1. Finale, im 3. Akt die Szene zwischen Euryanthe und Adolar in der Wildnis, die Schlangenszene, die Ohnmachts- und Wiederauflebensszene der Euryanthe, die Szenen der Landleute und die Selbstanklage Adolars immer neuen Eingriffen. Auch die Charaktere der Protagonisten werden abgewandelt. Es handelt sich zum größten Teil um Details, die bereits von den Kritikern der Uraufführung moniert wurden. Auch die Pantomime, deren frühe Handhabung den leitmotivisch wiederkehrenden Passagen der Geistermusik zuzurechnen ist, wird von einigen Bearbeitern in unterschiedlicher Weise aufgenommen. Kaum eine Fassung kommt ohne Kürzungen aus. Diese werden mit den Kürzungen Webers, Kreutzers und ähnlichen Eingriffen des 19. Jahrhunderts verglichen.

Die sprachlichen Bearbeitungen reichen bis zur gänzlichen Neudichtung (Moser, Hofmüller). Durch Aktzusammenlegung oder -aufteilung, Veränderung der Pause sowie Korrekturen der Bühnenbildvorschläge und Regieanweisungen Webers versprach man sich strukturelle Verbesserungen. Die Schaffung neuer Szenen und eines abgewandelten Szenenaufbaus führten zur Umstellung und Neukomposition von Musik. Ursprüngliche Strukturen wurden hierbei, z.B. im 3. Akt (Moser, Weigert), zerstört und selbst Veränderungen der Leitmotivik vorgenommen. Nicht mehr das im 19. Jahrhundert kritisierte "Neutönerische" der Musik befremdete, sondern das Phänomen sogenannter "schwacher Stellen". Dabei kam es sowohl dramaturgisch als auch musikalisch zu einer Anlehnung an Wagners *Lohengrin*.

Folgende Bearbeitungen wurden untersucht:

1. Paris 1857
2. Gustav Mahler 1904
3. Hermann Stephani 1911
4. Hans Joachim Moser 1912
5. Erich Band 1923
6. Rolf Lauckner, Donald Francis Tovey 1923
7. Kurt Hösel 1924
8. Hermann Weigert 1932
9. Max Hofmüller 1935
10. Franz Benecke 1938/1958
11. Gustav Quedenfeldt 1952
12. Kurt Honolka 1954
13. Manfred Haedler 1986

Die Chronologie der Fassungen wird durch systematische Gesichtspunkte ersetzt, denn die Bearbeitungen der *Euryanthe* folgen keinen ausgeprägten Zeittendenzen. Die Rezeptionsgeschichte der Oper spiegelt auch eine Aufführungs- und Inszenierungsgeschichte. An drei Bearbeitungen werden die Interpretationen der Regisseure deutlich: Hofmüller - Walter Felsenstein, Quedenfeldt - Wieland Wagner, Haedler - Christian Pöppelreiter.

Die Diskrepanz zwischen dramaturgischer Wahrhaftigkeit und Webers Romantik stellt bis heute ein ungelöstes Problem dar.

[Dissertation am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität des Saarlandes in Saarbrücken, Abgabe März 1994]

UNTER ALTEN RARITÄTEN

Ein unbekanntes Weber-Bild

Am 8. September 1870 sandte Rudolph Zumsteeg¹ dem Königlichen Musikdirektor Friedrich Wilhelm Jähns einen Brief in die Berliner Krausenstraße Nr. 62, auf dessen Umschlag er notiert hatte: *Unter alten Raritäten fand ich Einlage, von einem Freunde Webers (Hiemer?) gezeichnet und hoffe damit Ihnen eine Freude zu bereiten.*² Die *Einlage* war die hier abgebildete kolorierte Federzeichnung Carl Maria von Webers. Bei dem Empfänger muß sich indessen die Freude über ein weiteres Stück für seine Weberiana-Sammlung mit Skepsis gemischt haben, ob es sich bei dem Bild tatsächlich um eine zeitgenössische Darstellung

¹ Rudolph Zumsteeg, Enkel des vor allem durch seine Balladenkompositionen bekannt gewordenen Komponisten Johann Rudolph Zumsteeg (1760 - 1802)

² Staatsbibliothek zu Berlin - PK, Beilage zu Slg. Weberiana, Cl. VIII, H. 1, Nr. 5