
"... EIN GEDICHT RECHT WOHL GEFALLEN KANN"

Ein Arbeitsbericht zu Carl Maria von Webers Schauspielmusik¹

von Oliver Huck, Detmold

Das heftigste Unrecht im Kapitel 'Bühnen-Musiken' jedoch ist Carl Maria v. Weber widerfahren, weil man es bisher – seit über hundert Jahren – für nicht erforderlich hielt, seine Werke überhaupt zu drucken.²

Die Schauspielmusik gehört, wie Constantin Floros zurecht bemerkt hat, zur terra incognita in Carl Maria von Webers Schaffen³. Der Grund dafür ist (neben dem Mangel an einer zuverlässigen Ausgabe) darin zu sehen, daß sich die Darstellungen zur Geschichte der Schauspielmusik bisher primär an den Dramen bedeutender Dichter orientiert haben und nicht wenige der von Weber vertonten Dramen als *literarische Totgeburten erster Klasse*⁴ betrachtet wurden. Symptomatisch ist die Einschätzung von Franz Mirow⁵:

C. M. v. Weber brauchen wir in diesem Zusammenhang kaum näher zu behandeln. Seine "Preziosa"-Musik (so herrlich sie als musikalisches Werk ist) hat rein lyrischen Charakter und kann P. A. Wolffs Machwerk nicht erträglicher machen; die Wolfsschlucht-Szene im "Freischütz" aber gehört trotz ihrer melodramatischen Konzeption und ihrer engen Verbundenheit mit den Voglerschen Grundprinzipien der Schauspielkomposition ins Gebiet der Operngeschichte, von welcher sie ja auch zur Genüge behandelt wurde.

Drei Aspekte, die das Bild Webers und seiner Schauspielmusik prägten, sind hier genannt: Das einzig bekannte Werk dieser Gattung ist die Musik zu *Preciosa*. Weil Wolffs Schauspiel jedoch nicht zum Kanon der Nationalliteratur gezählt, sondern als *Machwerk* verworfen wird, spielt Webers Musik zu diesem Drama in den Darstellungen zur Geschichte der Schauspielmusik

¹ Die folgenden Ausführungen zu Webers Schauspielmusik sind eine kurze Zusammenfassung einiger Ergebnisse meiner im Oktober 1994 an der Universität Paderborn bei Prof. Dr. Gerhard Allroggen eingereichten Magisterarbeit *Die Schauspielmusik Carl Maria von Webers* und zugleich ein Arbeitsbericht zu Bd. 10, Serie III der *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe*.

² Leopold Hirschberg, *Webers Musik zu Grillparzers "Sappho"*, in: *Die Musik*, Jg. 18, Heft 9 (Juni 1926), S. 652

³ vgl. Constantin Floros, *Carl Maria von Weber - Grundsätzliches über sein Schaffen*, in: *Carl Maria von Weber*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1986 (= *Musik Konzepte*, Bd. 52), S. 5

⁴ Leopold Hirschberg, *Ein verschollenes "Agnus Dei" Carl Maria von Webers*, in: *Zeitschrift für Musik*, Jg. 93, Nr. 6 (Juni 1926), S. 333

⁵ Franz Mirow, *Zwischenaktmusik und Bühnenmusik des deutschen Theaters in der klassischen Zeit*, Berlin 1927 (= *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Bd. 37), S. 72. In gleicher Weise äußerte sich auch Edgar Istel, *Schauspielmusik*, in: *Das literarische Echo*, Jg. 9, Nr. 17 (1. Juni 1907), Sp. 1291: *Webers 'Preziosa' [...] läßt bedauern, daß eine so herrliche Musik, die zum ersten Mal mit vielem Geschick charakteristische Exotik einführte, an ein so völlig unmögliches Machwerk, wie es das Schauspiel Pius Alex. Wolfs ist, verwendet wurde.*

keine Rolle. Webers Schaffen und seine Bedeutung werden dabei letztlich wieder einmal auf den *Freischütz* reduziert. Gerade der *Freischütz* verweist jedoch auf Webers eigene Schauspielmusik, die im wesentlichen in dem Jahrzehnt zwischen seiner Abreise aus Darmstadt 1811 und der Uraufführung des *Freischütz* 1821 entstanden ist. In dieser Zeit schrieb er nicht nur seine bekannteste Oper, sondern auch 22 der insgesamt 24 Kompositionen für die Schauspielbühne. Allein drei dieser Werke komponierte Weber zu Schauspielen des *Freischütz*-Librettisten Friedrich Kind, der hierin den Grundstein für die Zusammenarbeit bei der Oper gesehen hat⁶. Nicht zu übersehen ist zudem, daß Webers Erfolg eine doppelte Ursache hatte: *Der Freischütz* und *Preciosa* erschienen beinahe gleichzeitig auf der Bühne. Mit diesem Erfolg brach Webers kompositorisches Schaffen für die Schauspielbühne – abgesehen von einem *Festspiel* für den sächsischen Hof – ab.

Ich möchte hier zur Orientierung zunächst eine Übersicht über Webers Schauspielmusik geben:

WeV	JV	Titel	Dichter / Quellen	Premiere
F. 1	75	Turandot	Friedrich Schiller / Carlo Gozzi, <i>Turandot</i>	Stuttgart: 20.9.1809
F. 2	110-113	Der arme Minnesänger	August von Kotzebue	München: 9.6.1811
Prag				
F. 3	Anh. 43-45	Das österreichische Feldlager	Heinrich Schmidt / Friedrich Schiller, <i>Wallensteins Lager</i>	24.10.1813
F. 4	Anh. 48	Romeo und Julia	William Shakespeare	9.12.1813
F. 5	186-187	Lieb' und Versöhnen oder die Schlacht bei Leipzig	Friedrich Wilhelm Gubitz	Prag: 18.10.1815 Berlin: 3.4.1816
F. 6	189	Gordon und Montrose oder der Kampf der Gefühle	Georg Reinbeck / Otto Friedrich von Diericke, <i>Eduard Montrose</i>	Prag: 19.11.1815 Dresden: 20.3.1817
F. 7	195 und Anh. 62	Diana von Poitiers	Ignaz Franz Castelli / ?	4.9.1816
Dresden				
F. 8	214	König Yngurd	Adolph Müllner	Dresden: 14.4.1817 Berlin: 9.6.1817

⁶ vgl. Friedrich Kind, *Der Freischütz. Volks-Oper in drei Akten. Ausgabe letzter Hand*, Leipzig: Göschen 1843, S. 123: *Wir waren, wie die alten Troubadoure, gleichsam Dichter und Harfner in einem.*

F. 9	Anh. 65 und 85	Die Ahnfrau	Franz Grillparzer	18.9.1817
F. 10	220	Donna Diana	Carl August West (Joseph Schreyvogel) / Agustín Moreto y Cavana, <i>El Desdén con el Desdén</i>	2.10.1817
F. 11	222	Der Weinberg an der Elbe	Friedrich Kind	15.11.1817
F. 12	223	Das Nachtlager in Granada	Friedrich Kind / Ballade: August Friedrich Ursinus nach Thomas Percy und Ginés Pérez de Hita	22.11.1818
F. 13	225	Das Turnier zu Kronstein oder Die drei Wahrzeichen	Ignaz Franz Holbein	3.3.1818
F. 14	227	Das Haus Anglade, oder die Vorsehung wacht	Theodor Hell (Karl Theodor Winkler) / Narciss Fournier und Frédéric, <i>La Famille d'Anglade ou le Vol</i>	13.4.1818
F. 15	237	Der Tod Heinrichs IV.	Eduard Gehe	6.9.1818
F. 16	240	Sappho	Franz Grillparzer	18.7.1818
F. 17	243	Der Abend am Waldbrunnen	Friedrich Kind	11.1.1819
F. 18	Anh. 71	Die Zwillinge	Friedrich Maximilian Klinger, bearb. von August Rublack	18.8.1818
F. 19	246	Liebe um Liebe	August Rublack	20.9.1818
F. 20	273	Carlo	Georg Graf von Blankensee	Berlin: 5.4.1820
F. 21	276	Der Leuchtturm	Ernst von Houwald	24.4.1820
F. 22	279	Preciosa	Pius Alexander Wolff / Miguel de Cervantes, <i>La Gitanilla</i>	Berlin: 14.3.1821
F. 23	280	Der Kaufmann von Venedig	William Shakespeare	1.2.1821
F. 24	289	Festspiel "Den Sachsensohn vermählet heut"	Ludwig Robert	28.11.1822

Durch die rege Sammlertätigkeit von Friedrich Wilhelm Jähns sind 20 von 24 Schauspielmusiken ganz oder zumindest teilweise erhalten geblieben⁷. In seinem Werkverzeichnis traf Jähns bezüglich der Echtheit einzelner Sätze jedoch eine Reihe von zweifelhaften Entscheidungen. Den Ausschlag für oder gegen die Zuschreibung an Weber gaben dabei nicht die Quellenlage, sondern stilkritische Erwägungen. Jähns hat damit eine Situation geschaffen, in der heute,

⁷ Als verloren müssen die Musik zu *Das österreichische Feldlager*, *Romeo und Julia*, *Die Ahnfrau* und *Die Zwillinge* gelten.

bei einer durch den Verlust der Manuskripte des Dresdner Theaterarchivs⁸ weitaus schlechteren Quellenlage, in einigen Fällen zunächst die Frage nach der Autorschaft Webers neu gestellt werden mußte. Dabei wurde deutlich, daß sowohl jene Stücke, die bereits Jähns für zweifelhaft gehalten hatte (JV Anh. 86, Anh. 87 und Anh. 97), als auch der von Jähns für eine Komposition Webers gehaltene *Andantino*-Satz aus der Musik zu *Das Haus Anglade* (JV 227) nicht von Weber komponiert worden sind.

Zu *Donna Diana* hat Weber offenbar nur ein 8-taktiges *Duo* (WeV F.10, JV 220) für zwei Gitarren komponiert. Neben den beiden Stücken, für die bereits Jähns Adalbert Gyrowetz als Komponist ermittelt hatte⁹, konnte das *Menuett* als eine Komposition Leonhard von Calls identifiziert werden¹⁰. Die *Romanze* findet sich in einem Druck mit Werken von Joseph Küffner¹¹. Im Gegensatz zu Schwarz-Reiflingen, der Weber als Komponisten und Küffner lediglich als Arrangeur dieser *Romanze* ansieht¹², gehe ich davon aus, daß es sich um eine Komposition Küffners handelt, da Küffner seine Arrangements ansonsten stets als solche kenntlich gemacht hat, die unterschiedlichen Tonarten (C-Dur in Dresden bzw. A-Dur bei Küffner) als Fehler beim Abschreiben aus Küffners Druck am ehesten zu erklären sind¹³ und in Dresden vermutlich nicht alle Stücke zu *Donna Diana*, die Jähns angibt, gleichzeitig verwendet wurden¹⁴, so daß das Datum des Druckes (1824) nicht gegen Küffners Autorschaft spricht.

⁸ Trotz mehrmaliger Anfragen im Archiv des heutigen Staatsschauspiels Dresden konnte bisher keine der bei Jähns genannten Quellen des ehemaligen Hoftheaterarchivs nachgewiesen werden. Es existiert allerdings ein noch nicht gesichteter Depotbestand, der jedoch derzeit nicht zugänglich ist.

⁹ vgl. Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichnis seiner sämtlichen Compositionen*, Berlin 1871, S. 232

¹⁰ Es handelt sich um den fünften Satz, *Menuetto cantabile*, aus dessen 1811 erschienenem *Notturmo* op. 89. Vgl. *4^{me} / NOTTURNO / pour / Flûte, Alto & Guitarre, / Composé et dédié / à Madame Eleonore Inkey de Passin / née Comtesse d'Hoditz. / Par / LEONARD DE CALL / Œuvre 89. / Prix: 3 Francs. / A BONN chez N. Simrock. / Déposée à la Bibliothèque Imperiale.* [PN 852; die Zählung *4^{me}* und die Opuszahl sind handschriftlich ergänzt] Für die Hilfe bei der raschen Beschaffung dieser und anderer Quellen möchte ich Herrn Frank Ziegler herzlich danken.

¹¹ Nr. 7 der *VIII PIÈCEN / für / zwei / Gitarren, komponirt / und seinem Freunde / Stadelmaier gewidmet / von / J. KÜFFNER. / 140.tes Werk. / [...] / Offenbach a/M, bey Joh. André.* [PN 4749] Vgl. dazu auch Matthias Henke, *Joseph Küffner. Leben und Werk des Würzburger Musikers im Spiegel der Geschichte*, Bd. 2, Tutzing 1985, S. 177.

¹² vgl. Erwin Schwarz-Reiflingen, *Die Gitarre in C. M. v. Webers Musik zu Donna Diana*, in: *Die Gitarre*, Jg. 9, Heft 3/4 (1928), S. 26

¹³ Die Stimme der Gitarre 1 ist im Druck in A-Dur notiert, erklingt durch den geforderten Aufsatz des Kapodasters auf dem dritten Bund jedoch in C-Dur. Die Stimme der Gitarre 2 ist klingend in C-Dur notiert.

¹⁴ Zum Problem der Zuordnung der einzelnen Musikstücke zu den Regieanweisungen vgl. Oliver Huck, *"Glaub mir, der Ton der Laute, malet meine Liebe nicht!"*. *Carl Maria von Weber und die Gitarre II*, in: *Gitarre und Laute*, Jg. 15, Nr. 6 (November/Dezember 1993), S. 14-15. Mein Plädoyer, aufgrund der Widersprüche bei Jähns bis zum Beweis des Gegenteils alle Stücke zu *Donna Diana* Weber zuzuschreiben, ist durch die neue Quellenlage hinfällig geworden.

Von der Ballettmusik zu *Das Haus Anglade* hatte Jähns den abschließenden zwölftaktigen *Andantino*-Satz Weber zugeschrieben¹⁵. Diese Ballettmusik wurde jedoch in Dresden nicht bei der Premiere des Schauspiels am 13. April 1818, sondern erst bei Aufführungen am 22. und 27. Januar 1822 gespielt¹⁶ und das Ballett zudem später als selbständiges Divertissement aufgeführt¹⁷. Bei dieser Ballettmusik handelt es sich offenkundig um eine Zusammenstellung mehrerer bereits vorhandener Musiknummern, deren Orchesterbesetzung von der in Webers *Tanz und Gesang* (JV 227) abweicht. Das Ballett wurde vor dem Lied des Troubadours getanzt und der abschließende *Andantino*-Satz ist lediglich eine Verbindung zwischen Ballettmusik (Schluß in F-Dur) und dem *Tanz und Gesang* (G-Dur) durch eine simple Sequenzierung des Kopfmotivs (T_{8,7} TP⁷ [=D⁷]). Nichts spricht für eine Autorschaft Webers.

Auch der von der Harfe begleitete Monolog zu Grillparzers *Sappho* (JV Anh. 87) stammt wahrscheinlich nicht von Weber, wie bereits Jähns vermutet, Hirschberg aber später bezweifelt hat¹⁸. Auf diese Szene wurde in der Dresdner Kritik erstmals bei einem Gastspiel, das Sophie Schröder 1819 als Sappho gab, hingewiesen¹⁹ und es ist damit zu vermuten, daß diese gefeierte Sappho-Darstellerin die Musik mitgebracht hat. Zudem fällt auf, daß die Satztechnik in der Harfenstimme (z. B. Übergreifen der Hände) anders angelegt ist, als in Webers Werken für dieses Instrument (WeV F.6, JV 189 und WeV F.21, JV 276).

Die in Dresden aufbewahrte Overtüre, die angeblich zum *österreichischen Feldlager* gehört, wurde Weber untergeschoben²⁰. Hingegen könnte der *Kriegseid* (WeV H.3, JV 139), dessen Text neben zahlreichen anderen Zitaten in *Das österreichische Feldlager* eingearbeitet ist, in der Prager Aufführung verwendet worden sein und ist möglicherweise mit dem von Jähns als *Quodlibet* (JV Anh. 45) bezeichneten Satz identisch²¹.

Aufgrund der Kritiken zu den Berliner Aufführungen von *Lieb' und Versöhnen* ist zu vermuten, daß das von Jähns nicht datierbare Arrangement von *Heil dir im Siegerkranz* (JV 247) bei diesen Aufführungen gesungen wurde²². Auf dem Manuskript hat Jähns einen Schriftzug des

¹⁵ vgl. Jähns (*Werke*), S. 247

¹⁶ vgl. *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 16, Nr. 22 (18. März 1822), S. 268

¹⁷ vgl. *Dresdner Abend Zeitung*, Nr. 77 (30. März 1822), S. 308

¹⁸ vgl. Jähns (*Werke*), S. 441, hingegen: Hirschberg (*Sappho*), S. 653

¹⁹ vgl. *Dresdner Abend Zeitung*, Nr. 184 (3. August 1819)

²⁰ vgl. Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus. 4689-N-9. Die Overtüre verwendet ein Thema aus *Lützow's wilde Jagd* (JV 168) - einem Lied, das Webers erst ein Jahr nach der Aufführung des *Feldlagers* komponierte.

²¹ vgl. Jähns (*Werke*), S. 432. 'Quodlibet' ist ein Lesefehler [recte: Quartett], vgl. TB, 22. Oktober 1813. Zum ursprünglichen Anlaß und zur Entstehungsgeschichte des *Kriegseids* (WeV H.3, JV 139) vgl. Jürgen Mainka, *Carl Maria von Weber und die antinapoleonische Unabhängigkeitsbewegung*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Jg. 29, Nr. 1 (Januar 1987), S. 73-75.

²² vgl. hierzu: *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, Nr. 42 (6. April 1816): *Die Musik-Einleitung von C. Maria von Weber zu dem kleinen Schauspiel 'die Schlacht bei Leipzig' war sehr kurz, aber zweckmäßig. Ergreifender wirkte indeß die Melodie des Volksliedes: 'Heil dir im Sieger-Kranz!' am Schluß, auf alle, für König und Vaterland treu fühlenden Herzen.*

Sängers Stümer identifiziert²³, der bei diesen Aufführungen mitgewirkt hat. Weber spricht zudem in einem Brief vom 20. Januar 1816 an Johann Gänsbacher davon, daß er zu *einem Stück von Gubitz 3 Lieder mit Orchester* komponiert habe.

Webers Kompositionstätigkeit in der Gattung Schauspielmusik stand in engem Zusammenhang mit seinen jeweiligen dienstlichen Verpflichtungen: In Prag, wo Weber das Amt eines Direktors der Oper inne hatte, war er nicht für die Schauspielmusik zuständig, wie seine Notizen aus dieser Zeit belegen²⁴. Die hier entstandenen Werke sind Gelegenheits- bzw. Gefälligkeitskompositionen. *Das österreichische Feldlager*, eine aktualisierte und durch bekannte Liedtexte von Goethe, Koerner, Collin und Castelli erweiterte Adaption von Schillers *Wallensteins Lager*, wurde als Festspiel zur Feier des Sieges in der Schlacht bei Leipzig innerhalb von drei Tagen geprobt und aufgeführt²⁵. Den Chor zu *Romeo und Julia* komponierte Weber für eine Benefizvorstellung des Schauspielers Franz Rudolf Bayer²⁶. Die beiden Lieder zu *Lieb' und Versöhnen* entstanden auf die Bitte von Friedrich Wilhelm Gubitz hin²⁷, der das Schauspiel im Rahmen eines groß angekündigten Wohltätigkeitskonzertes am 3. und 17. April 1816 in Berlin aufführen ließ. Webers Freund Georg Reinbeck hatte nach eigenem Bekunden Schwierigkeiten, sein Trauerspiel *Gordon und Montrose* auf die Bühne zu bringen²⁸. Weber half ihm dabei nicht nur in Prag, sondern später auch in Dresden.

In Dresden, wo Weber als Musikdirektor der deutschen Oper und des deutschen Schauspiels angestellt wurde, war er vor allem zu Beginn seiner Tätigkeit für die Musik im deutschen Schauspiel zuständig. In dieser Zeit entstanden eine ganze Reihe von Kompositionen zu Dramen von Mitgliedern des Dresdner Liederkreises (WeV F. 11, 12, 14, 15 und 17) und zu erfolgreichen Dramen der Zeit (WeV F. 8, 9, 10, 13 und 16). Erstaunlich ist dabei, daß Webers Musik in den Kritiken, die seine Freunde August Böttiger für die *Dresdner Abend Zeitung* und Karl Theodor Winkler für das *Morgenblatt für gebildete Stände* schrieben, nur selten erwähnt wird. Nach 1818 komponierte Weber nur noch vereinzelt Schauspielmusik, vor allem zu Festspielen für den Hof (WeV F. 11, 19 und 24).

Eine Sonderstellung nehmen die Musik zu *König Yngurd* und *Preciosa* ein. Hierbei handelt es sich um Auftragsarbeiten für den Berliner Intendanten Karl Graf Brühl, die in Zusammenhang mit dessen Bemühungen, Weber nach Berlin zu verpflichten und mit Brühls Interesse an

²³ vgl. Jähns (*Werke*), S. 269

²⁴ vgl. Jaroslav Bužga, *Carl Maria von Webers Prager Notizenbuch (1813-1816)*, in: *Oper heute. Ein Almanach der Musikbühne*, hg. von Horst Seeger und Mathias Rank, Bd. 8, Berlin 1985, S. 29-32 und 36-37

²⁵ In Wien wurde das Stück am 23. Oktober 1813 mit Musik von Ignaz Seyfried gegeben.

²⁶ vgl. TB, 9. Dezember 1813: *Chor zu Romeo und Julie für Bayer gemacht [...] ins Theater Bayers Benefice. Rom: und Julie. Chor singen lassen.*

²⁷ vgl. TB, 6. Oktober 1815: *Brief von Gubitz erhalten*. Weber komponierte die beiden Lieder am 10. und 12. Oktober und übersandte sie Gubitz am 13. Oktober 1815.

²⁸ vgl. dazu Georg Reinbeck, *Sämmtliche dramatische Werke. Nebst Beiträgen zur Theorie der deutschen Schauspieldichtung und zur Kenntniß des gegenwärtigen Standpunktes der deutschen Bühne*, Bd. 4, Coblenz: Holscher 1819, S. 188

einer musikalischen Ausstattung der gehobenen Schauspiele²⁹ gesehen werden können. Nach dem Erfolg des *Freischütz* 1821 nahm Weber keine Aufträge mehr für Schauspielmusik an, wie seine abschlägigen Antworten in Bezug auf Michael Beers Drama *Der Paria* zeigen³⁰.

Webers Umgang mit der Schauspielmusik war vielfach von praktischen Überlegungen geleitet, er griff immer wieder auf frühere Werke, die er umarbeitete, zurück³¹. In dem Bewußtsein der geringen Wirkungsmöglichkeiten der Schauspielmusik³² hat Weber zudem einzelne Stücke später wiederverwendet³³.

Weber ging es in der Schauspielmusik nicht um eine Interpretation der Dramen in einer Ouvertüre oder Zwischenaktmusik, er schrieb vor allem effektvolle Musik zu den von den Dichtern geforderten Liedern und Instrumentalstücken, die einen illustrativen Charakter hat³⁴. Eine neue Ouvertüre komponierte er nur zu *Preciosa*, für *Turandot* brachte er eine ältere Komposition in eine endgültige Gestalt. Während diese beiden Ouvertüren durch die Verwendung einer *Couleur locale*³⁵ in den Schauplatz der Handlung einführen, hat Weber Dramen, die diese Möglichkeit

²⁹ vgl. hierzu Marieluise Hübscher, *Die Königlichen Schauspiele zu Berlin unter der Intendanz des Grafen Brühl (1815-1828)*, Diss. Berlin 1960, S. 183

³⁰ vgl. die Briefe vom 27. November 1823 an Michael Beer und vom 4. Dezember 1823 an Graf Brühl, sowie den Brief vom 10. Dezember 1823 an Hinrich Lichtenstein: *Den 4t erhielt ich Brief von Brühl, wegen einer Ouverture zu den Paria von Michael Beer. es that mir leid es abschlagen zu müßen, aber dergl. Arbeiten mache ich nicht mehr.*

³¹ Die *Ouverture Chinesa* (WeV M.1, JV Anh. 28) wurde zur Ouvertüre zu *Turandot*, der erste Satz der *Harmonie in B* (WeV O.2, JV Anh. 31) ging als Nr. 6 in die Musik zu *Heinrich IV.* ein, *Preciosas Tanz* (WeV F.22, JV 279/ Nr. 4) ging aus dem *Tedesco* (WeV O.7, JV 191) hervor, der seinerseits auf einem *Favoritwalzer* (WeV S.8/1, JV 143) basiert und der instrumentale Einleitungssatz zu Roberts *Festspiel* (WeV F.24, JV 289/ Nr. 2) ist eine Umarbeitung des *Adagios* aus der *Symphonie Nr. 2 C-Dur* (WeV M.3, JV 51).

³² vgl. etwa Webers Brief vom 11. Dezember 1818 an Friederike Koch: *Meine Musik zu Rublaks Stük kann nicht weiter wirken.*

³³ Vor allem die Musik zu *Heinrich IV.* diente Weber als Steinbruch musikalischer Ideen. Den Tanz (Nr. 2) hat Weber zu einem *Alla Siciliana* für Klavier zu vier Händen (WeV T.3/5, JV 236) umgearbeitet, die melodramatische Begleitung (Nr. 5) war zunächst für die zweite Szene im zweiten Akt des *Oberon* vorgesehen, wurde dann aber gestrichen (vgl. Leopold Hirschberg, *Reliquienschein des Meisters Carl Maria von Weber*, Berlin u. a. 1927, S. 159) und der Krönungsmarsch (Nr. 9) in das Finale des dritten Aktes (Nr. 22) des *Oberon* integriert. Das nachträglich zu *Euryanthe* arrangierte *Pas de cinq* ist hingegen nicht aus der Musik zu *Heinrich IV.*, sondern direkt aus der *Harmonie in B* (WeV O.2, JV Anh. 31) hervorgegangen. Einzelne Motive aus dem zweiten Lied zu *Lieb' und Versöhnen* (WeV F.5 Nr. 2, JV 187) hat Weber in Rezitativ und Arie (Nr. 4 und 5) seiner Kantate *L'Accoglienza* (WeV B.13, JV 221) wieder aufgegriffen.

³⁴ Die theoretische Diskussion um die Schauspielmusik drehte sich zu Webers Zeit vor allem um die Ouvertüren und Zwischenaktmusiken. Hinweisen möchte ich dabei auf einen Aufsatz von Gottfried Weber, *Über Musikstücke bey dem romantischen Trauerspiele*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat*, Jg. 1, Nr. 8 (20. Februar 1817), Sp. 58-62.

³⁵ Zu den mutmaßlichen *nazional-karakteristischen* Melodien, die Weber in seiner Musik zu *Das Nachtlager in Granada*, *Das Haus Anglade* und *Preciosa* verwendet hat, waren bisher keine Quellen zu finden, die Quellen

nicht bieten, eigene Ouvertüren vorangestellt, die am jeweiligen Aufführungsort noch unbekannt waren³⁶.

Weber verwendete zur Begleitung der Lieder im Schauspiel in der Regel nur einzelne Instrumente, insbesondere die Gitarre³⁷, aber auch die Harfe (WeV F. 6 und 21), und erreichte damit jene Realitätstreue, wie sie etwa E. T. A. Hoffmann forderte³⁸. Eine Ausnahme bildet dabei die Musik zu höfischen (WeV F. 11, 19 und 24) und patriotischen (WeV F. 3 und 5) Festspielen. Hier erforderte die Gattung des Festspiels eine Musik, die dem Zweck höfischer Repräsentation bzw. den monumentalen Posen der Siegesfeiern durch eine große Orchesterbesetzung Rechnung trägt³⁹. Eine zweite Ausnahme ist die Musik zu *Preciosa*. Durch die von Wolff nicht vorgesehene melodramatische Verknüpfung einzelner Szenen erlangt die Musik hier eine gewisse Selbständigkeit. Dennoch gibt es keinen Grund, bei der Musik zu *Preciosa* von einem Singspiel zu sprechen: Der geringe Umfang (ein Lied, vier Chöre) und der geringe gesangstechnische Anspruch der Musik sprechen, ebenso wie die Gestaltung des Textes als Versdrama, gegen eine Zuordnung zur Gattung des Singspiels. Diese Zuordnung ist ein rezeptionsgeschichtliches Phänomen, das auf dem großen Erfolg von Webers Musik beruht, der dazu führte, daß sich das Interesse an der *Preciosa* vom Text auf die Musik verlagert hat und somit Wolffs *Preciosa* zu Webers *Preciosa* wurde⁴⁰.

Weber hat sich über keines der Dramen, zu denen er Musik komponiert hat, wertend geäußert und es berechtigt nichts zu der Annahme, daß er die Qualität der Texte für so gering gehalten hat, wie viele seiner späteren Fürsprecher. Vergleicht man Webers Kompositionen mit den ästhetischen Vorstellungen einzelner Dichter, so fällt auf, daß eine Übereinstimmung vor allem

zu Webers Musik zu *Turandot* sind bereits bei Gaynor Grey Jones, *Backgrounds and themes of the operas of Carl Maria von Weber*, Diss. Cornell 1972, S. 250-254 ausführlich dokumentiert.

³⁶ Die Ouvertüre zu *Peter Schmoll* (WeV M.4, JV 54) zu *Lieb' und Versöhnen*, die Ouvertüre zu *Der Beherrscher der Geister* (WeV M.5, JV 122) zu *König Yngurd* und die Ouvertüre aus *Silvana* (WeV C.5, JV 87) zu Roberts Festspiel.

³⁷ zu WeV F. 2, 7, 10, 12, 17 und 23 vgl. auch Huck, a. a. O., S. 14-17

³⁸ vgl. E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik. Nachlese*, hg. von Friedrich Schnapp, München 1963, S. 174: *Im Schauspiel [...] soll das Lied wirklich ein Lied sein, wie man es wohl im Leben anstimmt, und da vernichtet die Mitwirkung des Orchesters, als etwas ganz fremdartig Hinzutretendes, den eigentlich beabsichtigten Effekt des Ganzen. [...] Rez. würde zu solchen, in Schauspielen vorkommenden Liedern höchstens die Begleitung setzen, welche von den auf dem Theater befindlichen Personen, wenigstens scheinbar, ausgeführt werden kann.*

³⁹ vgl. hierzu Peter Sprengel, *Die inszenierte Nation, Deutsche Festspiele 1813-1913*, Tübingen 1991, S. 17. Sprengel weist zudem darauf hin (S. 30), daß die Festspieldichtung häufig einen *Kantatencharakter* aufweist, so daß es mir, wenn man zudem die szenischen Anweisungen bei Robert berücksichtigt, in Bezug auf Webers Musik zu Roberts Festspiel sinnvoller scheint, dieses Werk, wie auch die anderen Festspiele, den Schauspielmusiken zuzurechnen, als es, wie von Jähns (*Werke*), S. 19 vorgeschlagen, den Huldigungskantaten zuzuordnen.

⁴⁰ vgl. zu *Preciosa* insbesondere auch: Frank Ziegler, *Preciosa - Schauspielmusik zwischen Bühne und Konzertsaal*, in: *Programmbuch zum Konzert der Staatskapelle Berlin am 22. und 23. Juni 1994*, Berlin 1994

zwischen Weber und Friedrich Kind zu verzeichnen ist⁴¹. Kinds Dramenkonzeption basiert auf einer Gattungskombination, die auf der Grundlage der Idylle andere Künste, vor allem auch die Musik, in besonderem Maße mit einbezieht. Kind faßt seine Ideen selbst zusammen: *Darf man aber vollends Rede, Mimik und Musik zu Hülfe nehmen, so ist es ja augenscheinlich noch gewisser, daß etwas ächt Künstlerisches erzeugt werden könne.*⁴² Die Bedeutung von Webers Musik zu Kinds Dramen wird durch die gemeinsame Publikation von Text und Musik noch unterstrichen⁴³.

Will man sich Webers musiktheatralischem Schaffen nicht von den gängigen, am *Freischütz* entwickelten Vorurteilen aus nähern, bedarf es einer Beschäftigung mit jenen Gattungen der Vokalmusik, die Weber in dem Jahrzehnt, das zwischen *Silvana* und *Abu Hassan* und der Uraufführung des *Freischütz* liegt, besonders gepflegt hat. Neben der Schauspielmusik sind dies die Kantate, die Konzertarie und eine Reihe von Opernbearbeitungen - ein Bereich in Webers Schaffen, der bisher nur wenig Beachtung gefunden hat und den ich daher noch weiter verfolgen werde.

⁴¹ Grillparzers Polemiken gegen Weber sind hinlänglich bekannt. Neben Grillparzer und Kind hat sich von den oben genannten Dichtern nur Adolph Müllner explizit zu Webers Musik geäußert, wobei sein Brief vom 27. August 1826 an Friedrich Wagener auf eine eher ablehnende Haltung schließen läßt. Er kritisiert die Verwendung von Waldhörnern für das Blasen der *Nothörner* und schlägt zudem vor, die Musik zu Beginn des dritten Aktes wegzulassen. Vgl. Friedrich Wagener, *Müllner in poetischer, kritischer und religiöser Beziehung*, Meissen: Goedsche 1831, S. 13 und 27. Vgl. auch den Briefwechsel zwischen Weber und Müllner zum *Lied der Brunhilde* (JV 214) in: Carl Maria von Weber, *Sämtliche Schriften*, hg. von Georg Kaiser, Berlin und Leipzig 1908, S. 368-376.

⁴² Friedrich Kind, *Van Dyck's Landleben*, Leipzig: Göschen 1821, S. 18-19 und Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, Bd. 2, S. 397. Auf die Bedeutung der Idylle für das Verständnis von Kinds Dramen und des *Freischütz*-Librettos hat bereits Joachim Reiber mehrfach hingewiesen, vgl. Joachim Reiber, *Bewahrung und Bewährung. Das Libretto zu Carl Maria von Webers "Freischütz" im literarischen Horizont seiner Zeit*, München 1990 (= *Literatur aus Bayern und Österreich*, Bd. 2), S. 66-67 und ders., *Friedrich Kind - Versuch einer Würdigung*, in: *Weber-Studien*, Bd. 1, hg. von Gerhard Allroggen und Joachim Veit, Mainz 1993, S. 232.

⁴³ Die Musik zu *Der Weinberg an der Elbe* wurde dem Erstdruck des Schauspiels als Typendruck in Partitur beigegeben, vgl. Friedrich Kind, *Der Weinberg an der Elbe*, Leipzig: Göschen 1817 (= *Malerische Schauspiele*, Bd. 2), Beilage zwischen S. 52 und 53. Auch für *Der Abend am Waldbrunnen* war eine gemeinsame Publikation von Text und Musik vorgesehen, wie aus einer Ankündigung von Kind in der *Dresdner Abend Zeitung*, Nr. 257 (28. Oktober 1818) hervorgeht und noch auf dem Titelblatt des Erstdrucks im *Almanach für Privatbühnen. Drittes Bändchen auf das Jahr 1819*, hg. von Adolph Müllner, Leipzig: Göschen 1818, S. 329 vermerkt ist: *Der Abend am Waldbrunnen. Dramatisches Idyll in einem Aufzuge von Kind. Mit einer Melodie von Carl Maria von Weber*. Warum die Musik nicht mit abgedruckt wurde, ist unklar. Kind entschuldigte sich für dieses Versehen in der *Dresdner Abend Zeitung*, Nr. 286 (1. Dezember 1818).