

Herbert Lölkes

## Conradin Kreutzer – »der Lyriker unter unsern Operncomponisten«

*Wenn wir einen jener Menschen feiern sollen, die berufen sind, Werke zu schaffen, dann gilt es vor allem, das Werk gebührend zu ehren. Im Falle eines Tonkünstlers geschieht dies dadurch, daß wir die Werke seiner Kunst zum Tönen bringen ... In diesen Klängen ist der Künstler selbst da, denn die Gegenwart des Meisters im Werk in die einzig echte.*

(Martin Heidegger in seiner Rede »Gelassenheit« anlässlich der Conradin-Kreutzer-Feier 1955 in Meßkirch, Kreutzers und Heideggers Geburtsort)

Conradin Kreutzer – geb. in einfachsten Verhältnissen am 22.11.1780 (dem Tag der heiligen Cäcilie, der Schutzheiligen der geistlichen Musik) im badischen, damals fürstlich-fürstenbergischen Meßkirch, gest. 14.12.1849 in Riga und dort auch bestattet – gehört nicht zu den ganz Großen, aber sicherlich auch nicht zu den Kleinmeistern der Musik. Dagegen spricht schon allein seine Präsenz in der Musikkultur seiner Zeit, die mit den Epochenbegriffen Romantik, Biedermeier und Vormärz zu umreißen ist. Er war – wie schon der Kulturhistoriker Wilhelm Heinrich Riehl Mitte des 19. Jahrhunderts in einem Nachruf auf Kreutzer betonte – sicherlich kein musikalischer Revolutionär, nicht einmal ein Reformator auf einem musikalischen Gebiet, aber ein beliebter, volkstümlicher, den liedhaften Singspiel- und Balletton ebenso wie den opera-seria-Duktus souverän handhabender Komponist und insbesondere Melodiker: »der Lyriker unter unsern Operncomponisten, der sinnige schwäbische Frühlingssänger« (*Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch*, 1. Bd., Stuttgart <sup>3</sup>1851, S. 263). Will man ihn Zeitgenossen vergleichend gegenüberstellen, wird man sagen dürfen: besaß er im *Bühnengenre* zwar nicht die Inspiration, Komik und Raffinesse seiner jüngeren Zeitgenossen Auber oder gar Rossini (dazu war er zu biedermeierlich, zu rührend, formal zu sehr »Klassizist«), so doch stets das musikalische Niveau und die Innigkeit eines Lortzing oder Nicolai.

### **Oper als Zentrum des Schaffens**

Nach einer eher auf die Sakralmusik verweisenden musikalischen Ausbildung – im Benediktinerkloster Zwiefalten (Pater Ernest Weinrauch), bei den Prämonstratensern in Schussenried und schließlich (nach einem Juraintermezzo an der Universität Freiburg) bei Johann Georg Albrechtsberger in Wien – war Kreutzer vor allem mit drei Genres im städtisch-bürgerlichen Musikleben des 19. Jahrhunderts (bis nach Amerika) präsent: mit seinen annähernd 180 klavierbegleiteten Sololiedern (darunter viele Vertonungen seines schwäbischen Dichter-Landsmanns Ludwig Uhland), seinen rund 150 Männerchören (Friedrich Silcher vergleichbar, wenn auch kompositorisch über ihm stehend) sowie auf einer ambitionierteren Stufe mit seinen Bühnenwerken. Die dramatischen Werke bedienen alle damals gängigen Typen des europäischen Musiktheaters, von der historisch-heroischen oder »romantischen« Oper und dem Melodram bis zur Komischen Oper (in der Tradition von opéra-comique und opera buffa), zur Volksposse, zum Märchen- und Zauberstück (z. B. *Melusine* nach Grillparzer Berlin 1833 oder Raimunds *Verschwender* Wien 1836, woraus Valentins »Hobellied«: »Das streiten sich die Leut' herum/Oft um den Wert des Glück's« sogar zum Volkslied wurde). Mit vielen seiner insgesamt rund 50 deutschsprachigen Bühnenwerke – seit 1802 trat er fast jedes Jahr mit einem neuen Werk hervor – hatte er immer wieder große Erfolge an seinem Hauptwirkungsort Wien, wo er in verschiedenen Lebensabschnitten und an verschiedenen Theatern wirkte, aber auch in Berlin, Prag, Hamburg, Wiesbaden und Stuttgart, wo er seit 1812 für vier Jahre als Hofkapellmeister engagiert war. Speziell zu Kreutzers Rolle in der theaterreichen Musikmetropole Wien vermerkt Eduard Hanslick in seiner *Geschichte des Concertwesens in Wien* (1869/70): »Ein zweiter namhafter Componist, dem wir in den Concerten der dreißiger Jahre häufig begegnen, ist Conradin Kreutzer, von 1822 bis 1833 Capellmeister am Kärntnerthor-Theater, dann von 1833 bis 1840 am Josephstädter-Theater. Obgleich sein Talent vorwiegend für die lyrische Oper und das Lied geschaffen und hierin zumeist anerkannt war, fanden doch auch Orchesterstücke und (meist von ihm selbst vorgetragene) Claviercompositionen anerkennende Zustimmung. Kreutzer gab häufig »Akademien« im Jahre 1831 im kleinen Redoutensaale und im Hofoperntheater, 1834 im Musikverein, wobei seine Ouverture zur »Melusina« (dem ursprünglich Beethoven zugedachten Operntext von Grillparzer) zur ersten Aufführung kam« (1. Bd., S. 354; vgl. auch Kreutzers Erwähnung ebd., S. 212–213).

Als besonders charakteristisch für seinen melodisch-ariosen Stil – man hat ihn nicht zu Unrecht »musikalisches Biedermeier« genannt – sind etwa die Opern *Der Taucher* (Stuttgart 1813, Revisionen Wien 1824, 1834), *Libussa* (Wien 1822, Revision Berlin 1823) und *Das Nachtlager in Granada* (1834) zu nennen – letzteres Kreutzers größter Bühnenerfolg und die einzige seiner Opern, die sich bis ins 20. Jahrhundert auf den Spielplänen halten konnte. Neben der deutschsprachigen Oper hat der Katholik Kreutzer auch lateinische Kirchenmusik und andere Sakralwerke geschrieben (mehrere Messen, ein effektvolles *Te Deum*, ein *Moses-Oratorium*) sowie drei für seine eigenen Virtuosenreisen bestimmte Klavierkonzerte. Neben seinen Reisen als Solist auf Klavier und Klarinette ist auch sein Wirken als Orchesterdirigent bemerkenswert: er hat eigene wie fremde Werke dirigiert und leitete 1841 auf dem 23. Niederrheinischen Musikfest die Kölner Erstaufführung der riesig besetzten *Neunten Sinfonie* von Beethoven (der Festschriftbericht nennt 505 Choristinnen und Choristen sowie 182 Orchestermitglieder). Der Vollständigkeit halber sei noch auf Kreutzers Beiträge zur eifrig gepflegten Hausmusik sowie auf eine aufschlussreiche Korrespondenz mit etwa 500 überlieferten Briefen – von 1801 bis zu seinem Tod 1849 – hingewiesen. Alles in Allem also ein volles Lebenswerk, das keinesfalls verdient, vergessen zu werden.

»Kreutzer war eben seiner ganzen Natur nach Lyriker, und kein Dramatiker« [...] Kreutzer's Werke zeichnen sich durch seltene Innigkeit und Frische der Melodie aus, mit welchen Vorzügen sich jene einer vortrefflichen Harmonisierung, effectvollen Instrumentation und gewandten Stimmen zu einem gelungenen Ganzen verbinden. Die Seele des Gesangs beherrscht den allzeit natürlich dahinfließenden Melodieenquell, und Alles ist leicht sangbar, weil der Spender desselben selbst ein gewiegter Sänger war.« (Aus dem Kreutzer-Beitrag von H. Giehne, Hof-Kirchenmusikdirektor in Karlsruhe, in: *Badische Biographien*, hg. v. Friedrich von Weech, 1. Teil, Heidelberg 1875, S. 476–480)

»Für Kreutzer charakteristisch ist eine Art deutscher Belcantostil mit kantabler, melismenreicher Melodik, der nur selten eigentliche stimmliche Brillanz fordert. [...] Sein Bestreben war es zu zeigen, daß auch in der deutschen Oper neben dem motivisch-semantisch durchgestalteten Orchestersatz eine Dominanz der Gesangsmelodie ihre Berechtigung hat.« (Till Gerrit Waidelich in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [MGG2], Personenteil 10, Sp. 709–710)

### **Zur Oper »Der Taucher«**

Die Entstehungs- und Fassungsdaten dieser *Romantischen Oper in zwei Aufzügen* (so der Untertitel in der handschriftlichen Partitur/Österreichische Nationalbibliothek und in dem von Kreutzer selbst verfassten und Wien 1824 zum Druck gegebenen Klavierauszug) lauten in Kürze:

Libretto Samuel Gottlieb Bürde (1753–1831). Uraufführung(en): 19.4.1813 Stuttgart, Königliches Hoftheater (ohne Rezitative); Fassung mit Rezitativen: 24.1.1824 Wien, Kärntnertheater und dort bis 17.3.1824 13 Mal wiederholt (Textrevision: Franz Carl Weidmann); Neufassung: Wien 18.12.1834 (Textrevision: Georg Ernst von Hofmann).

Die Oper ist jedoch schon früher als für die Stuttgarter Premiere (1813) konzipiert worden. Kreutzer selbst ließ 1824 in der *Wiener Theaterzeitung* folgende Notiz »Zur Berichtigung und Zurechtweisung« einrücken: »Die Oper ›der Taucher‹ ist im Jahr 1809 hier in Wien vom Unterzeichneten componirt, 1813 auf dem Königl. Hoftheater in Stuttgart aufgeführt und im verflossenen Jahr mit mehreren Abänderungen und Zusätzen ausgestattet, 1813 den 26. July der Administration des k. k. Hoftheaters nebst dem Kärnthnerthor, laut Protokoll, übergeben worden [...] Wien, den 12. Februar 1824. Conradin Kreutzer, Kapellmeister am k. k. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthor«. Richard Wallaschek nennt in *Die Theater Wiens*, 4. Bd. (= *Das K. K. Hofopertheater*, Wien 1909, S. 7–8) eine konzertante Privataufführung im Palais des Fürsten Esterházy von 1809, an der auch der preußische Komponist und Schriftsteller Johann Friedrich Reichardt teilnahm, der der Musik bescheinigte, sie sei voll »recht angenehmer und glänzender Effekte, besonders von seiten der Instrumentalpartie.« Der Stoff, mehr oder weniger frei nach Friedrich Schillers tragischer Ballade gleichen Titels (Druck 1797), wurde auch in anderen Bühnenwerken verarbeitet, so von Johann Friedrich Reichardt (Oper, 1811) und Friedrich Christian Hermann Uber (Melodram, um 1809).

Es ist keine Seltenheit in den Opern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dass ihre Protagonisten von adligem Stand sind: es begegnen uns Herzöge, Fürsten und sogar Zaren (wie Peter der Große in Albert Lortzings *Zar und Zimmermann*). Alle sind sie, trotz politisch-reaktionärer Zeitläufte, moralisch gute Menschen, die ihre Verirrungen, sofern vorhanden, bald wortreich bereuen und sich zum Besseren bekehren – ein *lieto fine* (»happy end«) ist sichergestellt. Auch in Kreutzers Opern taucht dieses fürstliche Personal mehrfach auf, und sein aus gehobenem Bürgertum und Adel bestehendes Opernpublikum in Wien, Stuttgart oder Berlin dürfte ihm dafür dankbar gewesen sein. Ein dezidiert sozialistisch eingestellter Autor wie der DDR-Musikforscher Georg Knepler quitiert dies denn auch in seiner zweibändigen *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* (seinerzeit ein Meilenstein der Musikgeschichtsbetrachtung) mit dem Kommentar: »Die vierunddreißig in Deutschland regierenden Fürsten werden es in ihren Hoflogen sehr angenehm empfunden haben, wenn die positiven Helden ihrer Opernbühnen, scheinbar »schlichte Menschen aus dem Volk«, sich zum guten Ende als verkleidete Prinzen und Baronessen entpuppten [...] Zwei der größten Opernerfolge der ersten Jahrhunderthälfte, die über zahllose Bühnen gingen, *Das Nachtlager von Granada*, 1834, von Konradin Kreutzer (1780–1849) und *Martha*, 1847, von Friedrich von Flotow (1812–1883), waren von ausgesprochen fürstenfreundlicher Gesinnung [...] Jedermann konnte sich auf diese Weise durch Augenschein davon überzeugen, wie einfach, bescheiden, liebenswürdig und menschenfreundlich die Fürsten eigentlich waren!« (2. Bd., Berlin-Ost 1961, S. 799–800).

Zwei »rührende« Zusammenführungen bilden den Inhalt der beiden Aufzüge des *Taucher*: einerseits werden wir Zeuge der Wiederbegegnung und Wiedererkennung der Herzogsbrüder Lorenzo (regierender Herzog des süditalienischen Messina, Bass) und Alphonso (sein zu Unrecht vertriebener Bruder, Bass); andererseits erleben wir die Verbindung von Alphonsine, der Tochter Herzog Lorenzos (Sopran), mit ihrem schwärmerischen Geliebten Ivo, dem Sohn des unrechtmäßig vertriebenen Alphonso (ebenfalls Sopran). Als Nebenbuhler tritt Antonio auf, Herzog von Calabrien (Tenor), der mit Ivo zunächst einen Zweikampf ausführt, sich dann aber mit seinem Konkurrenten versöhnt (II, 2-3). In einer gespenstischen Traumszene (II, 4), die an Schillers Ballade vom unglücklichen Taucher anknüpft, der von einem frevelhaften König ins Verderben gedrängt wird, erscheint Lorenzo sein verstoßener Bruder dreimal in einem beunruhigenden »Traumgesichte« (II,5). In dieser Vision wird dem irrenden Lorenzo die Botschaft verkündet, dass sein Bruder nur unter dieser Bedingung gefunden werden könne: »Schaff' Einen, der hinunter tauche, dann gibt, versöhnend, das Geschick den Bruder lebend dir zurück!« Während der Taucher in Schillers berühmter Ballade (Druck 1797) jedoch von den Wellen verschlungen wird, steht am Ende von Kreutzers *Der Taucher* – freilich mit Hilfe der Fee Morgana und ihrer Wassernixen (Pantomime) – nicht nur die Rettung des jugendlichen, zum Ritter geschlagenen Liebhabers Ivo, sondern auch seine Ehe mit Alphonsine.

Die Oper – zwar inhaltlich sentimental, aber in flüssigen Versen geschrieben – ist ganz auf moralische Skrupel, auf daraus resultierende Vergebung und Versöhnung gestimmt. Dabei spielt sie – typisch für ihre »Romantik« – vor allem in der freien Natur, Webers späterem *Freischütz* nicht unähnlich: wir hören viel »open-air«-Musik und werden zu Jagd-, Kampf- und Ritterszenen geführt, was zu mehreren Chören, vor allem Männerchören Veranlassung gibt. Als reine Naturszenen begegnen vor allem die Elementarkräfte Wasser und Sonne. Entpuppt sich die ausgedehnte, pittoreske Ouvertüre als »Wassermusik« (*Andante maestoso* – *Allegro vivace*), so wird von der weiblichen Protagonistin Alphonsine gleich in der 1. Szene die aufgehende Sonne in einer großen, prunkvollen Arie besungen; ihre dreiteilige Anlage ist typisch auch für etliche weitere Soloarien und Duette der Oper: rezitativische Einleitung (hier unmittelbar aus der Chorintroduktion hervorgehend) – *Andante con moto* als lyrische Mitte – *Allegro molto* mit Strettaschluss als schneller Hauptteil). Ouvertüre und Aufttrittsarie der Alphonsine sind durch die gleiche schwungvolle D-Dur-Melodie verknüpft, die auch als Zitat nochmals im Finale II auftaucht und damit die weibliche Protagonistin (mit leicht heroischem Anstrich) ins Zentrum stellt. Hinzu kommen die für Kreutzer so typischen zarten, schwärmerischen Romanzen- und Andante-Sätze, die (übrigens auch in seiner Kammermusik) das Vorbild Mozart immer wieder durchklingen lassen. Es vereinigen sich italienisch inspirierte Kantabilität und Gesangsvirtuosität, prägnante Rhythmik (wenn man will das französische Element) und deutsche Lied- und Chortradition zu einem Personalstil, der im Orchestersatz vor allem durch ein reiches Bläserkolorit von insgesamt 20 Stimmen charakterisiert ist.