

Joseph von Eichendorffs „Die Freier“. Ein Erfolgsstück und seine Bühnenmusik

von Irmgard Scheitler, Würzburg

Als Joseph von Eichendorffs Lustspiel *Die Freier* 1833 erschien, schrieb der Rezensent im *Literatur-Blatt* des Cotta-Verlags, wahrscheinlich August Lewald, es könne des Dichters Absicht bei diesem Stück wohl nicht gewesen sein, „unsere Schauspieler auf der Bühne daran ihre Kräfte versuchen zu sehen“. Das Publikum habe keinen Sinn für „poetische“ Schauspiele dieser Art.¹ Diese Voraussage sollte sich bewahrheiten, aber nur knapp 100 Jahre lang.² Dann nämlich fand das Publikum unerwartet Geschmack an dieser romantischen Verwechslungskomödie; sie wurde auf Bühnen in ganz Deutschland ein Kassenschlager. Verschiedene Bearbeitungen wurden zwischen 1920 und 1940 gespielt; die größte Beliebtheit aber erreichte diejenige von Otto Zoff. Diese Akzeptanz verdankt sich mehreren Umständen: der Textbearbeitung, der Vorliebe der Epoche, aber auch – so meine ich – nicht zuletzt der musikalischen Einrichtung.

Eichendorffs Komödie lebt weniger von ihrer Fabel, als von der Spielfreude der Figuren und ihrem Wortwitz. Alles verwirrt sich, alle gehen in die Irre und blamieren sich ein bisschen, und doch ist am Ende keiner bloßgestellt. Trotz diesem oder vielmehr gerade wegen diesem Tohuwabohu finden sich die Paare. Allem voran löst sich für die Gräfin das Rätsel ihrer Seele: Sie begegnet dem Mann ihrer gleichsam objektlos gehüteten Liebe. Vereinfacht lässt sich die Geschichte so erzählen: Die scheinbar männerfeindliche Gräfin Adele soll auf Wunsch des namenlosen Herrn Präsidenten mit dem jungen Grafen Leonard vermählt werden. Leonard macht sich auf zum Schloss, hat aber keine Eheschließung im Sinn, sondern will sich inkognito einen Spaß machen. Auch Hofrat Fleder, ein urkomischer Beamtentyp, der auf Wunsch des Präsidenten den Gang der Dinge überwachen soll, begibt sich als Musikant verkleidet aufs Schloss. Als man dort von dem Besuch der beiden Herren hört, beschließen Gräfin Adele und ihre Zofe Flora, ihrerseits Komödie zu spielen und die Kleider zu wechseln. Zwei fahrende Künstler, Flitt und Schlender, die just in der Gegend herumstrolchen, werden mir nichts dir nichts in das Spiel verwickelt. Der Diener Viktor, auch er ein eingefleischter Jungeselle, obwohl eigentlich in Flora verliebt, verwirrt die Rollen noch weiter, so dass am Ende nahezu jeder um jeden freit und keiner sich an die rechte Person wendet. Als der Spaßvogel Viktor sie allesamt zum selben Stelldichein beordert, findet die Verwechslung ihren Höhepunkt und ihr Ende – in Wohlgefallen.

¹ *Joseph von Eichendorff im Urteil seiner Zeit*, hrsg. v. Günter u. Irmgard Niggel. Bd. I (= Joseph von Eichendorff: *Sämtliche Werke*. HKA Bd. XVIII,1) Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1975, S. 242. Als Textgrundlage des Originaldramas von Eichendorff wurde benützt: Joseph von Eichendorff: *Werke*, hrsg. v. Wolf Dietrich Rasch, München: Hanser 1971, *Die Freier* S. 477–535.

² *Die Freier* wurden bereits zu Eichendorffs Lebzeiten aufgeführt: Am 2. Dezember 1849 im Theater der Ressource zu Graudenz. Eine weitere Aufführung erlebte das Stück 1908 in Münster i.W. Beide Male handelte es sich um Sondervorstellungen; eine Aufnahme in das Repertoire einer Bühne schien zum damaligen Zeitpunkt undenkbar. Karl Freiherr von Eichendorff: „Aufführungen Eichendorffscher Bühnenspiele“, in: *Aurora* 1 (1929) S. 130–132, hier S. 131.

Die Kompliziertheit der Handlung bedeutet schon für den Leser eine große Schwierigkeit, umso mehr für den Zuschauer. Eine Straffung konnte der Darstellbarkeit nur zuträglich sein; aber sie durfte doch zugleich den romantischen Reiz der Komödie nicht tilgen. Dieser nämlich war es, der – zusammen mit dem großen Namen Eichendorff – dem Lustspiel zwischen 1920 und 1940 zu insgesamt fünf Bearbeitungen verhalf.

1923 überraschte Otto Zoff, ein aus Prag stammender Dichter und Regisseur, der bis 1920 bei Otto Falckenberg an den Münchner Kammerspielen als Chefdramaturg gearbeitet hatte, mit einer Bearbeitung der *Freier*.³ Zoff, der als Expressionist vom Publikum wenig geliebt worden war, leitete mit dieser Bearbeitung, die er selbst inszenierte, seine Wendung zum „poetischen Theater“ ein.⁴ *Die Freier* wurden zu seinem größten Bühnentrionf.⁵ Die ersten Aufführungen fanden am 11. und 13. Januar in Bad Godesberg und in Frankfurt statt.⁶ Zoff hatte ausdrücklich bestimmt, dass seine Bearbeitung mit der Musik Christian Lahusens verbunden werden sollte. Die Aufführungsrechte lagen bei Lahusens Verlag, dem Drei Masken-Verlag in Berlin.⁷

Am 31. Januar 1923 kamen die *Freier* in den Münchner Kammerspielen heraus⁸ und erlebten dort zahlreiche Wiederholungen. Im Journal der Kammerspiele „Das Programm“ erläuterte Otto Zoff seine Bearbeitung und Alfred Kerr steuerte ein Gedicht „Eichendorff“ bei.⁹ Als weitere Spielorte folgten Berlin, Düsseldorf, Augsburg, Mannheim, Regensburg, Hamburg, Heidelberg, Bonn, Gablonz, Mönchengladbach – überall bezauberte das Stück die Zuschauer.

Besonders aufschlussreich sind die Rezensionen. Herbert Ihering bezeichnet die Aufführung 1923 am Berliner Staatstheater als einen „der hübschesten Abende in dieser Sommerspielzeit“.¹⁰ Besonders lobt er, dass man der „Operettenverführung Widerstand geleistet“ hat. Auch der Rezensent der Hamburger Aufführung, Walther Victor, äußert sich sehr positiv. Er nennt sie ein „entzückendes Märchen“ und hebt die „schmiegsame Musik“ besonders hervor.¹¹ Beide Kritiker waren scharfsichtige Beobachter des fatalen Rechtsrucks in ihrer Zeit. Die Rezensionen nehmen sich wie eine Antwort auf Thomas Manns Essay *Betrachtungen eines Unpolitischen* aus. Thomas Mann hatte in Eichendorffs Taugenichts mit seiner Gesundheit, Naivität und „politischen Unschuld“

³ *Die Freier*, Lustspiel in drei Aufzügen von Joseph von Eichendorff. In freier Bearbeitung von Otto Zoff. Leipzig: Reclam [1923].

⁴ Bezeichnend für diese Richtung ist auch Zoffs Inszenierung von Gozzis *König Hirsch*.

⁵ Wolfgang Petzet: *Theater. Die Münchner Kammerspiele 1911–1972*, München: Desch 1973, S. 128.

⁶ Karl Freiherr von Eichendorff (wie Anm. 2) S. 131.

⁷ *Die Freier*. Lustspiel in drei Aufzügen von Joseph von Eichendorff (in freier Bearbeitung von Otto Zoff), Bühnenmusik von Christian Lahusen. Berlin u. a.: Drei Masken-Verlag [1923]. Drei Lieder aus dem Lustspiel „Die Freier“. Für Gesang und Klavier komponiert von Christian Lahusen. Berlin u. a.: Drei Masken Verlag o. J. Für die Anfertigung und Überlassung einer Kopie der im Nachlass befindlichen Drucke danke ich der Universitäts- und Landesbibliothek Münster und Herrn Bibliotheksoberrat Hans Mühl. Alle Belege, der Druck der Schauspielmusik, der Druck der drei Klavierlieder und der unten erwähnte Abdruck aus dem Berliner Tageblatt stammen aus dem Nachlass Lahusens.

⁸ Lahusens Musik wurde dirigiert von Robert Tants. Bühnenbild Emil Preetorius. Petzet (wie Anm. 5) S. 590.

⁹ Das Programm. München 1923, S. 1–3.

¹⁰ Herbert Ihering: „Die Freier“. Staatstheater. [Zum Lustspiel von Eichendorff], in: ders.: *Theater in Aktion. Kritiken aus drei Jahrzehnten. 1913–1933*, hrsg. v. Edith Krull u. Hugo Fetting. Berlin 1987. S. 123–125, hier S. 124. [Zuerst in: Berliner Börsen-Courier Nr. 309 vom 5.7.1923].

¹¹ Walther Victor: „Die Freier“, Lustspiel von Eichendorff. *Hamburger Kammerspiele*, in: ders.: *Freund und Feind. Kritiken aus fünf Jahrzehnten*, hrsg. v. Herbert Greiner-Mai unter Mitarbeit von Marianne Victor, 2. Aufl. Berlin u. Weimar 1985. S. 37–39. [Zuerst in: Hamburger Echo vom 1.3.1923].

den „deutschen Menschen“ schlechthin gesehen.¹² So war der Rückgriff auf den Autor Eichendorff ein Rückgriff ins Bewährte, Urdeutsche und Unangreifbare, weil Unpolitische.¹³ Gerade unter diesem Aspekt sind die Rezensenten erleichtert und begeistert von der Zoffschen Bearbeitung, weil sie wenigstens von aller romantischen Schwüle frei ist.

Zoffs Bearbeitung wurde auch nach ihrem Siegeszug von 1923 weiter gespielt. 1926 kam sie am Berliner Theater am Schiffbauerdamm heraus, damals die zweite Spielstätte der Berliner Volksbühne. Aus diesem Anlass druckte die illustrierte Beilage des Berliner Tageblatts ein Stück aus der Schauspielmusik ab.¹⁴ 1931 inszenierte Otto Falckenberg *Die Freier* in Bearbeitung Zoffs in den Münchner Kammerspielen. Bei sehr guter Besetzung besaß die Aufführung „allen jenen poetischen Zauber, den man seit langem mit dem Begriff einer Falckenberg-Inszenierung verband.“¹⁵ Auch nach dem Krieg, in den Jahren zwischen 1947 und 1950 wurde das Stück immer wieder gegeben.¹⁶

Dieser Erfolg hatte sicher auch mit der reizenden Theatermusik zu tun. Ihr Schöpfer, Christian Lahusen, wurde 1886 in Buenos Aires als Sohn eines hanseatischen Großkaufmanns geboren. Er wuchs in Bremen auf, studierte in Leipzig Komposition und bildete sich auf ausgedehnten Reisen. Nach dem Ersten Weltkrieg arbeitete er als künstlerischer Beirat bei Otto Falckenberg an den Münchner Kammerspielen.¹⁷ In den folgenden Jahren komponierte Lahusen die Musik zu zahlreichen Inszenierungen.¹⁸

Da nun einmal das Erfolgspotenzial entdeckt war, das in Eichendorffs Lustspiel steckte, konnte die Zoff-Lahusen'sche Fassung nicht alleine das Feld behaupten.

Hansgerhard Weiss brachte 1928 eine Bearbeitung speziell für die Möglichkeiten und Bedürfnisse der Jugend- und Laienbühne heraus.¹⁹ Der Herausgeber verweist in seinem Vorwort darauf, dass er mit Zustimmung Zoffs bei dessen Bearbeitung Anleihen gemacht habe. Auch in der Tendenz der Auffassung folgt er Zoff. Am Ende des

¹² Kapitel „Von der Tugend“. Frankfurt am Main: Fischer 1956, S. 367: „... sich also auf eine heute schlechthin verblüffende Weise im Stände politischer Unschuld und Ruchlosigkeit befindet“. S. 372: „Es ist die Reinheit des Volksliedes und des Märchens und also gesund und nicht exzentrisch.“ S. 373: „Er ist so überzeugend und exemplarisch deutsch, und obgleich sein Format so bescheiden ist, möchte man ausrufen: wahrhaftig, der deutsche Mensch!“ – Vgl. die Klage Iherings (wie Anm. 10) über die unpolitische Einstellung der Deutschen, des Romantischen als des Unpolitischen. Der Deutsche, so der Kritiker schließe sich in seine Seelenwelt ein, die er unendlich vertieft, aber er verliere den Anschluss an das politische Europa. S. 124: „Eichendorffs Lustspiel ‚Die Freier‘ ist gewiß zu leicht, um es mit diesen prinzipiellen Fragen zu belasten. Aber es kommt in einer künstlerischen Situation nach Berlin, die die Perspektiven von selbst ergibt.“

¹³ Victor (wie Anm. 11) S. 37 „Daß man auf ihn zurückgreift, ist lediglich dem in unsern Zeitläufen wieder einmal aktuellen Verlangen nach urdeutscher Kost zuzuschreiben.“

¹⁴ Abdruck der „Tafelmusik“ in der illustrierten Wochenschrift des Berliner Tageblattes mit dem Titel „Jede Woche Musik“, Ausgabe vom 3. Juli 1926.

¹⁵ Petzet (wie Anm. 5) S. 228.

¹⁶ Vgl. Schreiben des Komponisten an den Drei Masken-Verlag von 14. Februar 1949. Isolde Maria Weineck: *Christian Lahusen. Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung seiner liturgischen Kompositionen*, Diss. Phil. Münster 1981, S. 35, 386. – Seit 2001 ist Zoffs Fassung wieder im Angebot des Drei Masken-Verlags. Der Drei Masken-Verlag vertreibt das Stück ohne Lahusens Musik. *Die Freier* sind bei Privatbühnen und bei Sommerfestivals sehr beliebt und wurden, wie dem Internet zu entnehmen, in den vergangenen Jahren mehrfach in Deutschland gespielt. Allerdings wird kaum je die Bearbeitung angeboten.

¹⁷ Vgl. Isolde Maria Weineck: „Lahusen, Christian“, in: *MGG*² Personenteil Bd. X (2003) Sp. 1025–1027. Falckenberg schätzte Lahusen sehr. Bereits 1919 holte er ihn für die Einstudierung der Tänze zu seinem avantgardistischen *Sommernachtstraum* (Musik oder besser Geräusche: Alexander Laszlo). Petzet (wie Anm. 5) S. 144.

¹⁸ Heute sind diese Arbeiten vollkommen vergessen. Bekannt geblieben ist der 1975 in Überlingen am Bodensee verstorbene Lahusen jedoch als Komponist von Lied- und Chorsätzen, nicht zuletzt auch aus dem geistlichen Bereich.

¹⁹ *Die Freier*. Ein Lustspiel von Eichendorff frei bearbeitet von Hansgerhard Weiss. Die Musik ist von Hans Ernst. Leipzig: Strauch [1928] = Der Karren. Eine Reihe neuer Spiele, hrsg. v. Kurt Riemann. Heft 7.

Druckes finden sich die fünf Bühnenlieder.²⁰ Der Komponist Hans Ernst verzichtet auf Instrumentalmusik und auf ein Orchester: Beigegeben sind Harmoniehinweise, die wohl für Gitarrenbegleitung (ad libitum) gedacht sind. Eine weitere Bearbeitung erfolgte 1934 durch Alfons Hayduk.²¹ Vier Jahre später inszenierte das Wiener Burgtheater *Die Freier* in einer eigenen Bearbeitung durch Herbert Waniek. Dazu adaptierte man Musik von Robert Schumann. Deren musikalische Einrichtung besorgte Kapellmeister Franz Salmhofer. Sie erforderte nur eine Violine (Kapellmeister Albert Meithner) und ein Klavier (Louise Dreyer-Zeidler).²² Die Premiere fiel in eine überaus schwierige Zeit des Burgtheaters. Durch Anpassung an das nationalsozialistische Regime hatte das Theater rasche Wechsel in der Leitung. Um keine Fehler zu machen, setzte man auf den Spielplan v. a. Klassiker, daneben Leichtes und Nationales. Unmittelbar vor den *Freiern* hatte *Thomas Peine* Premiere, ein Schauspiel des Präsidenten der Reichsschrifttumskammer Hanns Johst.²³

Doch bereits ein Jahr vor der Wiener war eine andere Bearbeitung auf die Bühne gekommen: „Die Freier oder Wer ist Wer? Romantisches Lustspiel in zwei Tagen (8 Bildern) von Joseph von Eichendorff. Bearbeitung von Ernst Leopold Stahl mit der Kammermusik von Cesar Bresgen“ – so der Titel des 1937 erschienenen Werkes.²⁴ Noch 1955 druckte der Stuttgarter Reclam-Verlag Stahls Bearbeitung. Diese Fassung war – angeregt von der nationalsozialistischen Leitung – für die Heidelberger Reichsfestspiele 1938 geschaffen worden.²⁵ Die Inszenierung wurde 1939 wieder aufgenommen.²⁶ Die Reichsfestspiele wollten die Gelegenheit ergreifen, das beliebte romantische Lustspiel des deutschesten der Dichter auf die Bühne zu bringen. Zoff und Lahusen waren aus „rassehygienischen“ Gründen nicht mehr brauchbar: Zoff war emigriert, Lahusen wegen seiner jüdischen Frau suspekt.²⁷

Nähere Aufschlüsse bietet das Programmbuch der Reichsfestspiele Heidelberg, 17. Juli bis 21. August 1938.²⁸ Die Festspiele standen unter der Schirmherrschaft von Goebbels.²⁹ Der Aufführung von Eichendorffs *Die Freier* ist ein stark braun gefärbter Artikel von Rainer Schlösser beigegeben, der ursprünglich im Almanach „Aurora“ stand und der in die Aussage mündet:

²⁰ Flitts schlaftrunkener Singsang „Wenn die Nacht vor Alterschwächen“, Leonards „Zum grünen Wald“ (das Weiss Zoff nachahmend einfügt und mit einem Tralala ergänzt), Floras Abendlied „Offen stehen Fester, Türen“, Leonards Ständchen „O ihr Güt’gen und Charmanten“ und „Des guten Kerls Freierei“: „Einstens, als ich Lust bekam“, das Weiss von Schlender, Adele und Fleder singen lässt.

²¹ Vgl. Isolde Schmid-Reiter: *Das musikdramatische Werk Cesar Bresgens*, Diss. Wien 1989, S. 432.

²² Premiere 29. Sept. 1938, bis zum 8. März 1939 18-mal gespielt. Vgl. *Burgtheater 1776–1976. Aufführungen und Besetzungen von 200 Jahren*, 2 Bde. hrsg. v. Minna von Alth. Wien: Ueberreuter 1976, Bd. I, S. 597.

²³ *Burgtheater Wien 1776–1986. Ebenbild und Widerspruch, zweihundert und zehn Jahre*, hrsg. v. Reinhard Urbach und Achim Benning, Wien: Schroll 1986, S. 30 f.

²⁴ München: Das Werk 1937.

²⁵ Stahls Nachwort zur Reclam-Ausgabe erwähnt mit keinem Wort, dass die Bearbeitung ursprünglich für die Heidelberger Reichsfestspiele geschaffen wurde. Rudolf Lück: *Cesar Bresgen*, Wien 1974, S. 73: „Auftragswerk für die Schloßfestspiele Heidelberg, Uraufführung Heidelberg 1938.“ Bezeichnend ist die Abfälschung „Reichsfestspiele“ in „Schloßfestspiele“.

²⁶ Deutscher Bühnen-Spielplan. 43. Jahrgang, H. 11, Juli 1939, S. 189.

²⁷ Weil sich Lahusen nicht scheiden ließ, wurde er aus der Reichsmusikkammer ausgeschlossen und erhielt 1941 Unterrichts- und Aufführungsverbot. Weineck (wie Anm. 16) S. 50 und 390.

²⁸ Festspielbuch Reichsfestspiele Heidelberg 1938. Schirmherr Reichminister Dr. Goebbels. Heidelberg: Marggraff 1938. Der Theaterzettel zu den *Freiern* S. 48. Das Stück wurde bei den letzten Reichsfestspielen wieder aufgenommen: 13. Juli 1939. Vgl. Isolde Schmid-Reiter (wie Anm. 21) S. 545.

²⁹ Das Heft ist zunächst mit einem Bild Hitlers mit einem von ihm stammenden Sinnspruch zur Bestimmung der deutschen Kunst geschmückt. Dann folgt das Bild Goebbels und die Grußworte und Bilder noch weiterer NS-Größen. Unter den Abbildungen der Künstler findet sich auf S. 82 auch das Bild von Cesar Bresgen.

„Eichendorffs Glaube an die kommenden frischen Geschlechter und ihren ehrlichen Kampf ist nicht zuschanden geworden. Im Gegenteil, er hat durch uns Nationalsozialisten seine Bestätigung erst recht gefunden. Das Sinnvolle dabei aber ist, daß der Sieg in diesem Kampfe auch ein Sieg Eichendorffs ist. Schon war es soweit, daß sich die teuflischen Mächte der Zerstörung anschickten, auch an ihn Hand anzulegen, an ihn, über dessen Werk Gott seine Hände faltete. Die Errettung Deutschlands vor diesen Mächten war auch eine Errettung Eichendorffs für Deutschland.“³⁰

Ferner enthält das Festspielbuch einen kleinen Artikel von Stahl, der die innere Verbindung zwischen Heidelberg und dem Lustspiel hervorhebt. Zwar findet man in Stahls Ausführungen keine explizite Anbiederung an die Nationalsozialisten; die Bestimmung der Bearbeitung für die Reichsfestspiele ist aber eindeutig, wenn es am Ende heißt:

„Die ‚Freier‘ sind ein einziger großer Hymnus auf den genius loci unseres geliebten Heidelberg. Ihm gilt, ebenso wie dem Genius des Dichters, die Huldung der Reichsfestspiele, wenn sie sie in seinem Schloßhof Körper und Seele gewinnen lassen.“³¹

Der Bearbeiter Stahl verknüpfte seinen Text ebenso mit der Musik von Cesar Bresgen, wie das für Zoff und Lahusen gilt. Die Bearbeitung geht von einer gleichberechtigten Behandlung der Schauspieler und Musiker aus: „Es wird vorgeschlagen, auf dem Theaterzettel neben den darstellenden Personen auch die musizierenden mit Namen aufzuführen, da sie gleich jenen in dem kleinen Kammerorchester als ‚Solisten‘ in Erscheinung treten“, heißt es unter der Liste der Dramatis Personae.³² Der Komponist Cesar Bresgen, damals 23-jährig, war ein reich begabter und erfolgreicher Musiker: Er hatte bereits ein Jahr in London als Komponist bei Mary Wigman und ihrem Ensemble für Ausdruckstanz gearbeitet. Als Schöpfer von zahlreichen Spiel- und Scholopern, v. a. aber als Komponist von Chören und Liedern machte er sich, auch im Dritten Reich, einen Namen. In sehr jungen Jahren erhielt er eine Professur in Salzburg. Die Partitur zu den *Freiern* entstand 1936/37.³³

Der Erfolg von Stahls Fassung reichte zwar nicht entfernt an den von Zoffs Bearbeitung heran. Aus den dargestellten Gründen aber verdrängte sie die Zoff'sche. Sogar an den Münchner Kammerspielen wurde sie 1940 gespielt.³⁴

Stahl greift insgesamt tiefer in den Text ein und verändert ihn zu einem Lustspiel in zwei Teilen zu je 4 Bildern. Musik wird – anders als bei Zoff/Lahusen – nach jedem Bild gespielt. Von den im Original vorgesehenen Liedern sind einige gestrichen und andere neu hinzugesetzt. Nicht sie aber bestimmen den Eindruck des Spiels, sondern die Zwischenszenenmusiken. Stahl betont mehrfach, er wolle nicht die illusionsfördernde Kraft

³⁰ Rainer Schlösser: „Das einfältige Herz oder Eichendorff als Geschichtsschreiber unseres Innern“, in: *Festspielbuch* (wie Anm. 28) S. 21–25, hier S. 25. Der Artikel ist leicht gekürzt übernommen aus: *Aurora* 5 (1935) S. 3–7.

³¹ Ernst Leopold Stahl: „Das Lustspiel der Heidelberger Romantik. Eichendorffs ‚Freier‘“, in: *Festspielbuch* S. 34–35.

³² 1936 hatte Bresgen gerade erst das Kompositionsstudium bei Joseph Haas in München abgeschlossen. Zur Biographie vgl. Lück (wie Anm. 25). Über Bresgens Beziehungen zum Nationalsozialismus liegen widersprüchliche Meinungen vor. Von ihm selbst und von seinem Biographen Rudolf Lück wurde seine Arbeit für die Hitlerjugend heruntergespielt. Lücks Biographie von 1974 besteht zu einem großen Teil aus Gesprächen mit dem Komponisten. Andererseits stellen manche Autoren seine Verflechtung in die nationalsozialistische Musikszene als prominentestes Merkmal heraus und suggerieren, Bresgen habe seine ersten, sehr bemerkenswerten Erfolge v. a. dieser Verbindung zu verdanken. Vgl. Michael H. Kater: *Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich*, München: Piper 2000, S. 174–281. Vgl. den abwägenden Beitrag von Thomas Nußbaumer: „Cesar Bresgen. Komponist im Dritten Reich“, in: *Cesar Bresgen – Komponist und Musikpädagoge im Spannungsfeld des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Thomas Hochradner und Thomas Nußbaumer. Anif/Salzburg: Mueller-Speiser 2005, S. 17–45. Zu Verschleierungen in Lücks Biographie vgl. Fred K. Prieberg: *Musik im NS-Staat*, Frankfurt: Fischer TB 1982, S. 13–16.

³³ Cesar Bresgen: *Die Freier*, Partitur, Kassel u. Basel: Bärenreiter (BA 1273). Neben dem ersten Stück der Partitur steht „Cesar Bresgen 1936/37“. Am Ende: „München 1936“. – Ich danke dem Bärenreiter-Verlag und der Alkor-Edition (Heinrich-Schütz-Allee 35, 34131 Kassel) für die Überlassung der Partitur aus Beständen des Leihmaterials zur Einsicht.

³⁴ Petzet (wie Anm. 5) S. 368. Premiere 3. Juli 1940. Regie Leo König. Musik: J. F. Leven. Petzet S. 600. Der bei Petzet sonst nicht erwähnte Leven war vermutlich nur der Dirigent.

von Bühnenmusik nutzen. Bei ihm spielt die Musik konsequent aus dem Orchestergraben heraus.³⁵

Die Instrumentalmusik beim Szenenwechsel verknüpft die Bilder motivisch, v. a. aber hält sie den Zuschauer in einem ständigen Fluidum von Stimmung, in dem keine Pause auftreten soll. Überhaupt legt die Bearbeitung auf das Erzeugen von Stimmungsgehalten großen Wert. Sie reichert zu diesem Zweck das Eichendorffsche Stück mit Versen aus dem lyrischen Werk des Dichters an.³⁶ Bereits die Vorrede in Versen ist aus Eichendorff-Texten abgeleitet. Der „Vorspruch auf Worte Eichendorffs“ wird von einem Vorredner im Kostüm der Eichendorffzeit vorgetragen (Incipit: „Als unser Dichter einst in Heidelberg studierte“).

Bresgens Musik verlangt neun Spieler: Flöte/Piccolo, Oboe, Fagott, Horn, Trompete, Percussion, bestehend aus Becken, Triangel, Kleiner Trommel, Pauke ad lib., zwei Violinen, Kontrabass. Durch den Text bedingt ist die Flöte dem Hofrat Fleder, die Geige Schlander zugewiesen. Statt der von Eichendorff wiederholt verlangten Hörner verwendet Bresgen Horn und Trompete und erreicht damit einen eher heroischen Effekt oder eine Signalfunktion.

Bresgens Musik spielt eine größere Rolle als die Lahusens. Ihren herben Stil gewinnt sie aus dem Rückgriff auf alte Formen, etwa aus der Renaissance. Damit steht sie in merkwürdigem Gegensatz zu dem biedermeierlichen Grundzug der Textbearbeitung.

Das Vorspiel ist weit mehr als nur eine Ouvertüre, sondern begleitet eine ausgedehnte Pantomime. Nach einer Einleitung mit volkstümlicher Melodie über einem drehleierartigen Bass stellen sich, von der Musik charakterisiert, alle Schauspieler vor; damit greift die Dramaturgie auf einen Usus des 16. Jahrhunderts zurück. Für die Choreographie verweist das Textbuch auf „das berühmte Biedermeierbild vom Einzug der Komödianten auf offenem Wagen“;³⁷ gemeint ist wahrscheinlich Spitzwegs um 1838 entstandenes Bild „Reisende Komödianten“.

Der Vergleich der Partitur mit der Textfassung von 1955 ist nicht immer ganz einfach, denn die Musik bezieht sich auf die Textvariante von 1937³⁸ mit leicht anderen Szenenbenennungen. Die Übergangsmusiken zwischen den einzelnen Bildern setzen häufig schon während des gesprochenen Teils ein und verklingen oft erst im Text des nächsten Bildes. Bemerkenswert ist die Verwendung der 1. Hälfte der Melodie von „Wem Gott

³⁵ Stahl in seinem Nachwort zur Reclam-Ausgabe (1955) S. 78: „In der Konsequenz dieses Gedankens wurde auch auf das naturalistische Stimulans der Bühnenmusik hinter der Szene verzichtet und die an sich sparsam verwendete instrumentale Begleitung in den Orchesterraum verlegt. Diese, gelegentlicher Untermauerung oder der Überleitung von Bild zu Bild dienende Begleitmusik erfordert nicht mehr als ein erweitertes Kammerquartett, worin die Führung denjenigen Instrumenten zugeteilt ist, die im Stücke selbst mitspielen: Flöte, Geige, Waldhorn, Laute. Sie stammt von Cesar Bresgen, dem reichbegabten Münchener Komponisten und Professor am Salzburger Mozarteum.“ Freilich ist es nicht zu umgehen, dass die Bühnenlieder auch auf der Bühne gesungen werden.

³⁶ Stahls Ideal ist das eines möglichst pausenlosen Spiels. Nach dem 4. Bild = Ende des 1. Teils heißt es: „Es folgt die einzigste Pause des Abends.“ Aber selbst diese Teilung wird durch die Musik motivisch wieder überbrückt. In Bild 5 nimmt die Musik das Motiv der Serenade von Bild 4 wieder auf, um dann, wie es im Text heißt, „unmittelbar in die Stimmung des Frühmorgens“ überzuleiten. Diese Stimmung wird durch ein Oboenmotiv unterstrichen. Diese Oboe, nicht etwa Adeles Worte, meint mithin Leonard, wenn er in der wichtigen Szene Eichendorff II, 1 aufwacht und sagt: „Horch, was klang so lieblich durch die Luft.“ Die Oboe, die wiederholt erklingt, soll die Stimmung unterstreichen.

³⁷ Reclam (1955) S. 7.

³⁸ Vgl. Anm. 24.

will rechte Gunst erweisen“ zum 3. Bild des 1. Teils. Ansonsten vermeidet Bresgen Anspielungen auf Bekanntes. Seine Melodien sind sehr schlicht, knapp und auch im Ambitus beschränkt; durch Effekte wie Abspringen vom Leitton wirken sie altertümlich. Auch die Bühnenlieder sind wenig sanglich-einschmeichelnd. Sogar die lustigen Wunderhornstrophen „Einstens, da ich Lust bekam“ wirken eher deklamatorisch als liedhaft. Der spröden Melodik entspricht eine denkbar einfache Harmonik. Selbst die 4. Stufe ist nur spärlich verwendet. Von Durchgängen und Ausweichungen kann keine Rede sein. Die harmonische Simplizität trägt, ebenso wie Taktwechsel, Bordunbässe oder unorthodoxe Parallelen und Reibungen, zu dem archaischen Gesamteindruck bei. Das Konzept ist kammermusikalisch – gemäß der schlichten Rolle der Musik im Schauspiel. Die Streicher haben – anders als bei Lahusen – nur eine Füllfunktion; Träger des Klanges sind die Bläser. Die Personen werden durch Instrumente, melodisch-rhythmische Motive, ggf. auch durch Tonarten charakterisiert.

Besonders fällt die häufige Melodramatik auf: Musikalisch unterlegt ist Adeles Monolog (4. Bild³⁹) „Nur einen Augenblick muß ich eratmen“ (bei Eichendorff I,4). Gegen Ende des 6. Bildes ist als große Pantomime mit Musik der „Zug der Freier“ eingeschaltet. Wie im Vorspiel werden die einzelnen Figuren musikalisch charakterisiert. Vor dem 8. Bild ist das musikalisch-pantomimische Zwischenspiel „Flucht der Freier“ hinzugefügt.

Gerhard Kluge, der einzige, der in seiner Dissertation kurz auf Stahls Bearbeitung eingeht, kritisiert den sentimentalisierenden Effekt von Stahls Textveränderung.⁴⁰ Diese Kritik ist durchaus nachvollziehbar, sieht man nur auf den Text. Wenn Stahl die wichtigen Monologe Adeles durch Eichendorff-Gedichte anreichert oder melodramatisch mit Musik unterlegt haben will, so gewinnt man den Eindruck, dass er den Gehalt dieser Monologe – sie sind Ausdruck von Adeles vorbewusster Liebe zu Leonard – nicht recht verstanden hat. Vielmehr sieht er in ihnen v. a. Auslöser von Stimmung und will diese Wirkung intensivieren.⁴¹ Der Musik Cesar Bresgens hingegen kann man keinen sentimentalischen Duktus unterstellen.

Ein folgenreicher Eingriff in den Text Eichendorffs besteht darin, dass Stahl versucht, den Verwechslungen und Verkleidungen bei Eichendorff eine klare Intention zu geben. Bei ihm laufen sie auf Entlarvung und Verlachen hinaus. Das war aber nicht Eichendorffs Anliegen. Die Tollheit eines Fleder, Flitt oder Schlender braucht gar nicht korrigiert zu werden. Eichendorff schrieb keine Intrigenkomödie, sondern eine Spielkomödie. Sie feiert das Spiel an sich und die Spielfähigkeit, ist freilich auch durchwoben mit einem ernsten Element: der Selbstfindung von Adele und Leonard. Von einer Zuspitzung auf die Entlarvung Fleders kann keine Rede sein.

³⁹ Reclam (1955) S. 31.

⁴⁰ Gerhard Kluge: *Spiel und Witz im romantischen Lustspiel*, Diss. Phil, Köln 1963. Zu den *Freiern* S. 132–156.

⁴¹ Im 5. Bild (Reclam-Ausg. 1955, S. 34) fügt Stahl hinzu:

Es schauert der Wald vor Lust,
Die Sterne nun versanken
Und wandeln durch die Brust
Als himmlische Gedanken.

Ob das Gedicht – es handelt sich um Nr. 5 von „Nachklänge“ (*Werke*, wie Anm. 1, S. 219) – in der Tat nötig war oder ob es eine Verbesserung darstellt, sei dahingestellt. Vgl. den vehementen Einspruch von Kluge (wie Anm. 40) S. 152.

Stahl assoziierte bei seiner Bearbeitung immer wieder Shakespeare. In seinem Nachwort zur Reclamausgabe von 1955 betont er die Nähe zum Sommernachtstraum,⁴² obgleich der Vergleich der Wanderkomödianten mit den Handwerkern sehr weit hergeholt ist. Folgenreich ist, dass er aus Hofrat Fleder einen „Vetter“ von Shakespeares Malvolio (aus *Was ihr wollt*) macht⁴³ und die Figur ins Boshafte verändert. In dieser Intention wird die Textbearbeitung durch die Musik unterstützt. Fleders Abgang, charakterisiert durch expressiv-karikaturistische Flötenseufzer, gestaltet sich sinnlos-atonal. Das vor Bild 8 eingefügte musikalisch-pantomimische Zwischenspiel „Flucht der Freier (prestissimo)“ dient einzig dazu, den Hofrat, den Gärtner Friedmann und Schlender lächerlich zu machen.

Stahls Tendenz zur unangebrachten Sentimentalisierung und selbstständigen Uminterpretation setzt sich am deutlichsten am Schluss durch, den er neu gestaltet hat, und zwar als musikalisch-pantomimisches Nachspiel. Während Schlender und Flitt vier Strophen von Eichendorffs Gedicht „Die Hochzeitsänger“ singen,⁴⁴ erscheinen auf der Bühne Fackeltänzerpaare, Adele und Leonard zeigen sich auf dem Balkon, die Lichter im Haus gehen nacheinander aus, der Nachtwächter tritt auf und schließt den Vorhang. Flitt und Schlender ziehen auf der Vorbühne ihres Weges.

Das pantomimische Spiel ist ganz auf den Text des von Stahl eingefügten Liedes abgestimmt. Doch dieses passt nicht mit dem Lustspiel zusammen: Die Hochzeitssänger aus Eichendorffs Lied sind arme Musikanten, die ohne Liebe leer ausgehen und trotzdem singen müssen und grimmig blasen, auch wenn ihnen das Herz entzweispringt. Flitt und Schlender haben keinen solchen Tiefgang und tragen weder Grimm noch Herzeleid. Sie als verarmte und zu Unrecht verachtete Künstler abgehen zu lassen, entspricht in keiner Weise dem heiteren und versöhnlichen Ausgang des Lustspiels und schon gar nicht dem Charakter von Flitt und Schlender.

Zoff und Lahusen haben weit weniger in den ursprünglichen Text eingegriffen. Auch Zoff bezeichnet es im Nachwort als sein Anliegen, das Dramatische zu stärken, indem er die Verwechslungen durchschaubarer und ihre Lösung stringenter gestaltete. Seine Version arbeitet den heiteren Charakter des Stückes heraus – unter Vernachlässigung des Romantisch-Traumhaften und Rätselhaften der ursprünglichen Fassung. Was die Gestalt des Fleder betrifft, so hat er den versöhnlichen Charakter des Schlusses gegenüber Eichendorff sogar noch unterstrichen.⁴⁵

Lahusens Musik hat an der Heiterkeit und Frische des ganzen Spiels wesentlichen Anteil. Sie steckt voll von Späßen und Ironie. Anders als bei Stahl/Bresgen tritt bei Lahusen Rahmenmusik nur dann ein, wenn es der Szenenumbau erfordert, ferner zu Beginn, vor den Akten und am Schluss.

Das Orchester besteht aus 2 Hörnern in F, einer Flöte, 2 Violinen, Viola und Violoncello, also einem Streichquartett mit Bläsern. Die Flöte, so wird sich zeigen, dient den

⁴² S. 77.

⁴³ S. 77.

⁴⁴ Eichendorff: *Werke* (wie Anm. 1) S. 193. Strophe 2 ist ausgelassen.

⁴⁵ Nicht ohne Bedeutung ist es, dass Zoff den Eichendorff-Text wesentlich kleinteiliger gestaltet hat als der Dichter. Durch die häufigeren Szenenwechsel in der Bearbeitung bekommt der Komponist die Gelegenheit, in die nächste Szene durch eine Zwischenszenenmusik einzuleiten und kann es vermeiden, etwa den von Eichendorff vorgeschriebenen Hörnerklang als rein akustisches Signal ohne musikalischen Zusammenhang spielen zu müssen.

witzigen Passagen Fleders. Die Hörner sind bei Eichendorff selbst vorgesehen. Es sind dies die einzigen, recht spärlichen Musikhinweise im Originaltext.

Lahusens Musik führt auf unbeschwerter Art in das Stück ein. Auf harmonische Feinheiten wird verzichtet. Insgesamt herrscht schlichte Tonalität, die Musik lebt aus ihrer Dynamik und Rhythmik, ihren Figuren sowie aus der Charakteristik der Instrumente: Die Hörner mit ihren Naturintervallen Terz und Sexte lassen Natur, Wald assoziieren. Das zweistimmige Hornmotiv des Beginns zitiert die Hubertusfanfare des Marquis von Dampierre (ca. 1723). Dieses Fanal ist auch im weiteren Verlauf immer wieder zu hören. Die Flöte tanzt ihrem Charakter entsprechend lustig über dem Ganzen, aber sie ist auch das Instrument des exzentrischen Fleder und schlägt deswegen Kapriolen. Das Streichquartett garantiert das musikalische Fundament. Bereits in dieser Einleitungsmusik gibt es aber einen Abschnitt, durch den eine penetrante Chromatik spukt, die gar nicht zu der sonst herrschenden Einfachheit passen will, und bei der noch dazu Tempowechsel irritieren: Die Musik deutet auf die Komplikationen hin, die das Stück insgesamt bringt und die sich vornehmlich an Fleder manifestieren.

Alle Musikstücke verfolgen die Absicht, die Aussagen des Textes zu unterstreichen. Lahusen versucht, seine Musik zu semantisieren. Er gibt ihr Bedeutung, lässt sie Worte nachsprechen, Vögel nachahmen, Gesten imitieren, ironisch musikalische Stile und Figuren, ja sogar Werke zitieren. Auf diese Weise fügt der Komponist dem Witz der Worte noch seine musikalischen Späße hinzu.

„Zu Pferde“, ruft Fleder, als er sich nach der 1. Szene entschließt, auf das Schloss der Gräfin zu reiten. Die 1. Geigen rufen es ihm nach: zu Pferde, zu Pferde und laufen in einer geschwinden Tonfolge abwärts weg.⁴⁶ Die Musik zeigt mit abgerissenen Tönen zwischen Pausen Fleders Atemlosigkeit. Das gleiche Motiv wird dann aber umgedeutet und bereitet auf die nun folgende Wirtshausszene vor: Flitt und Schlender, die fahrenden Künstler, schlafen und schnarchen. Die 1. Geige beschließt die Zwischenszenenmusik mit einem langsam über eine Quint heruntergezogenen Ton: „wie ein faules Gähnen“. Dann singt Flitt ein Liedchen, um sich zu rekreieren. In seiner Schlaftrunkenheit atmet er ungeschickt in die Passagen hinein: „Wenn die Nacht | vor Alters | schwäche drückt ihr letztes | Auge zu, Geht der Hirt den Tag an | brechen und bläst tu | tu | tu | tu | tu“.

Bisweilen hat die Bearbeitung ein zusätzliches Musikstück oder Lied eingefügt. Als Leonard auf Schlender trifft, wollen sie ausprobieren, wie sie zusammen musizieren können und führen das Lied „Zum Grünen Wald“ auf. Es handelt sich um drei Strophen aus Eichendorffs „Lustige Musikanten“, die von ihrem Text her ganz gut passen.⁴⁷ Lahusen leitet zur Musik schon während der letzten gesprochenen Worte über: „Musikprobe! Und Zeisig und Fink seien höflichst geladen daran teilzunehmen“ sagt Leonard und die Flöte imitiert dazu Vogellaute. Leonard ruft: „Angestimmt, Maestro Schlender, solange Tannenrauschen dazu den Contrapunkt gibt.“ Die tieferen Streicher spielen dazu einen tiefen F-Dur Akkord mit „kontrapunktischen“ Synkopen. Dann setzt

⁴⁶ Diesen Effekt hat Bresgen übernommen. Wie bei Lahusen wird Fleders Ruf „Zu Pferde“ von der Musik gleichsam nachvollzogen: Bei Bresgen ist es die Trompete.

⁴⁷ Werke (wie Anm. 1) S. 38.

Schlenders Geige ein (= die 1. Geige), die „derb wie eine Fiedel“ klingen soll, während Leonard singt.

Gutmütig und einfältig ist die Musik des Ständchens „Oh ihr Güt’gen und Charmanten“, das Schlender und Leonhard der (vermeintlichen) Gräfin darbringen. Das Lied war in etwa schon vorbereitet durch die Tafelmusik, die aus dem Schloss erklingt, während die „Gräfin“ ihren Gästen Erfrischung darbietet. Diese Musik kombiniert ein kleines Zitat aus J. S. Bach mit dem volksliedhaften Ländlermotiv des nachfolgenden Ständchens.

Im 2. Akt glaubt sich Fleder geliebt, weil er zu einem Stelldichein geladen ist. Allein auf der Bühne, räsoniert er darüber, was ihm zu seinem Glück verholfen hat. „Oh die schwierige Passage auf meiner Flöte, sie hat ihr Herz erobert“. Die Flöte spielt Triolen, einen Sechzehntellauf und zuletzt eine chromatische Tonleiter abwärts. Diese Tonleiter begleitet dann auch Fleders obligatorisches Turnen: „Oder sollte es dieser Körper gewesen sein [...] Er macht Kniebeugen... Oder auch die Metaphysik der Wade...“ Von der heftigen Bewegung beim Turnen geht dem Hofrat die Luft aus. Die einzelnen Flötentöne mit Pausen dazwischen machen es deutlich. Nun erklingt Schlenders Geige – Schlender, so versteht der Zuschauer, geht im Garten auf und ab. Fleder ärgert sich; er verachtet den fahrenden Musikanten und bläst in sein Geigenspiel hinein: Es entwickelt sich ein instrumentaler Streit. Geige und Flöte sind gleichsam Stellvertreter der Figuren.

Die nun folgende Zwischenmusik, die wegen der Verwandlung nötig ist, nimmt Fleders Verliebtheit in köstlicher und intelligenter Weise aufs Korn. Wenn zuvor festgestellt wurde, dass Lahusen auf harmonische Finessen verzichtet, so gilt das wahrhaftig nicht für diese Passage: Chromatisch aufsteigende Linien enden jeweils in einer Wagner’schen oder Mahler’schen, jedenfalls typisch spätromantischen chromatischen Umspielungsfloskel. Leidenschaftlich drängende Synkopen charakterisieren die Begleitung, Vorhalte und Reibungen sind häufig. Die Oberstimme schraubt sich in die höchsten Töne und ins Fortissimo, um dann wieder im Pianissimo in sich zusammenzusinken. Diese musikalische Parodie fängt mit ihren Stiliziten Fleders Liebesgefühle ein, indem sie sich der spätromantischen Tonsprache bedient, die für die Bildungsbürger der Jahrhundertwende identisch war mit Liebesschwelgerei.

In den nächsten Szenen befinden wir uns im gräflichen Garten. Adele will den Streit zwischen Schlender und Fleder schlichten und rät zum Singen. Sie selbst, so heißt es in Abweichung zu Eichendorff, will auf der Laute begleiten. Man entschließt sich, das Lied von *Des guten Kerls Freierei* aus *Des Knaben Wunderhorn* zu singen: „Einstens, da ich Lust bekam“.⁴⁸ Fleders Flöte und Schlenders Geige machen ein kleines Vorspiel, dann soll der Gesang einsetzen. Aber in der 1. Strophe will keiner so recht. Sie probieren: „Einstens... einstens... einstens“. In der 2. Strophe hingegen drängen sich alle vor: „Ich sprach, Ich sprach. Ich sprach“ und wollen sich an Lautstärke übertönen. Die 3. Strophe bringt es fertig, dem liedgemäß immer gleichen Anfang noch eine Variante abzugewinnen: Listig singen die drei: „Wollt ihr, wollt ihr, wollt ihr“. Lahusen will das ganz komisch parodistisch vorgetragen haben und gibt an, man solle im Ausdruck übertreiben.

⁴⁸ Strophe 1, 2, 13. Das Lied bei Eichendorff II, 2.

Ein weiterer musikalischer Spaß findet sich am Ende des 2. Akts. Friedmann, der alte Gärtner, kann sich die allgemeine Verwirrung nur als Betrunkenheit erklären. Sinnend klimpert er auf der Laute, die er im Gras gefunden hat und spricht, auf dem Hügel in der Sonne stehend: „Wie balde muß lassen sein Blätter der Wald etc.“ Zoff hat diese Verse offenbar selbst gedichtet. Mit ihren romantischen Versatzstücken ahmen sie Eichendorffs Ton täuschend nach und erinnern an „Herbstweh“.⁴⁹ Freilich konterkariert die ganze Situation den gefühlvollen Text der Verse. Sie reden von Herbst und kommenden Eis. In Wirklichkeit scheint die helle Sommersonne. Die Musik tut ein Übriges. Hochironisch untermalt sie das Gedicht melodramatisch: mit hinkenden gebrochenen Akkorden, sentimental liegenden Noten, Mollklängen, harmonischen Durchgängen und verminderten Akkorden zitiert sie wiederum die musikalische Spätromantik. Als es am Schluss heißt: „rüst die Flügel zur Reise, denn die Zeit geht schnell“, wird die Musik immer langsamer und verebbt im Pianissimo. Währenddessen fällt der Vorhang nach dem 2. Akt.

Im 3. Akt zeigt sich, dass Hofrat Fleder durchaus fähig ist, über sich selbst zu schmunzeln. Er hat erfahren müssen, dass seine angebetete Gräfin in Wirklichkeit der Straßenmusikant Schlender war.⁵⁰ Damit ist auch Fleders Hoffnung, durch die vornehme Heirat auf der Karriereleiter weit hinaufzusteigen, in sich zusammengebrochen. Doch er nimmt es von der humorigen Seite. „O Hofrat! Hofrat! Ich werde der Welt eine Geschichte erzählen, wie man kein Präsident wird“ – sagt er, *Kabale und Liebe* zitierend, und wiederholt „Ich liebte sie, doch sie ... war ... war ... ein Schlender...“ Hier setzt die Musik ein, die Fleders Liebessehnen mit spätromantischen, chromatischen Umspielungen und schmach tend-schleppenden Synkopen noch einmal glänzend im „dolce espressivo“ karikiert. Missklänge mit alterierten Tönen, großen Vorhalten und Verwendung des Tritonus – zwischen ihnen die schon bekannten Pausen der Fleder'schen Atemlosigkeit – spuken herum. Fleder findet sich aber in sein Schicksal: Die Musik zeigt es mit einem Pianissimo-Lauf nach unten und zwei lustigen Pizzicato-Schlussakkorden an.

Die bislang besprochenen musikalischen Anspielungen waren teils Selbstzitate, literarisch gesprochen, Autoreferenzen, teils Stilzitate, die ihre Bedeutung aber innerhalb des Verstehenszusammenhangs der Musik Lahusens erreichen. Ein selbstständiges Fremdzitat, das jeder einigermaßen Gebildete sofort erkennt, kommt in jener Szene vor, in der Schlender auf Betreiben Viktors sich als Frau verkleidet hat und Flitt um ihn als vermeintliche Gräfin wirbt. Die Musik zitiert Webers „Jungfernkranz“ aus dem *Freischütz* und macht sich über diese Verwechslung lustig.

Weniger auffallend sind die versteckten Mozart-Anspielungen. Mit einigem Recht könnte man etwa in der Melodie von „Des guten Kerls Freierei“ eine Ähnlichkeit zur Arie des Blondchens „Welche Wonne, welche Lust“ aus der *Entführung aus dem Serail* (2. Akt) finden. Der Bearbeiter Weiss, der an Zoffs Fassung der *Freier* wiederholt mitgewirkt hat, teilt aus der Praxis der Inszenierung mit, Fleder habe für seine gymnasti-

⁴⁹ *Werke* (wie Anm. 1) S. 274.

⁵⁰ Selbstironisch bemerkt er: „Oh, ich könnte ein Poet werden!“ und singt:

„Ich zog zu ihr durch mondbeglänzte Länder,
Ich liebte sie, doch sie war nur ein Schlender!“

schen Übungen (I,2) die Melodie von Mozarts *Don Giovanni*-Menuett gepfiffen.⁵¹ Die erheiternde Wirkung dieses Melodiezitates konnte nicht ausbleiben. Sollten die Wagner-Anspielungen eine schwüle Liebesatmosphäre karikierend evozieren, so lässt Mozarts Stil die genannten Stellen etwas zopfig erscheinen und trägt zugleich zu einer liebenswürdigen harmlosen Laune bei.

Bei Zoff und Lahusen wird Fleder nicht gefleddert. Auch findet er selbst zu seiner guten Laune. Gegen Ende des letzten Aktes (Szene 9) hat Lahusen ein Chorlied eingeschaltet, Eichendorffs: „Wann der Hahn kräht auf dem Dache“.⁵² Zoff hat den Einstropher um eine weitere Strophe ergänzt, die Fleder hervorruft. Da hört man auch schon vom Dach herunter dessen Flöte kollern: Sie trillert und trippelt die chromatische Tonleiter hinauf und hinunter. Der Chor, in zwei Gruppen geteilt, kommentiert die Quintessenz des ganzen Stücks, im Sprechgesang deklamierend: „Theater, unvergleichlich und Komödie“. Unbeschwert rundet sich das Stück. Die Schlussmusik knüpft an die Eingangsmusik an: Wieder hören wir die Hubertusfanfare und können bei schlichter Harmonik entspannen.

Beim Einsatz der Schlussmusik ist das Stück aber noch nicht aus. Es kommt noch eine kleine Nachepisode, die der Handlung vollends die romantisch-gefühlvolle Spitze abbricht: Die Hochzeit zwischen Leonard und Adele findet eine Parallele auf niedrigerer Ebene: „Da mag der Teufel Junggeselle bleiben“ sagt Viktor und wird mit Flora einig. Nun reitet der Hofrat langsam ab. Seine Flöte kichert noch, ist aber von den chromatischen Verschraubungen befreit. Mit vollem Streicher- und Bläserklang endet das Stück.

Lahusens Musik lässt sich nicht in die simple Rolle einer Geräuschzutat drängen. Auf einen bloßen Klangeffekt liefe es hinaus, wollte man nur Eichendorffs lakonische Anweisungen „Hörnerklang“ umsetzen. An solchen Stellen hat Lahusen den verlangten Effekt in einen kompositorischen Zusammenhang gestellt. So komponiert er beispielsweise für die Szene, in der Adeles Rückkunft von der Jagd durch Hörnerklang angekündigt wird, ein „gesprochenes Terzett“ für die Personen, die sich gerade auf der Bühne befinden. In ihm finden sich die Hörner in der Begleitmusik.⁵³

Um zu vermeiden, dass Musik als Zusatz und Fremdkörper im Sprechstück erscheint, lässt Lahusen handlungsbedingte Musik stets schon vor deren eigentlichem Beginn einsetzen – er schleicht sie in die Rede ein, entwickelt sie aus der Rede heraus. Die Illusion, auf der Bühne würde in der Tat geigeit und geflötet, wird nicht unterstützt. Die Musik kommt unmerklich aus dem Dialog heraus und hat dabei – musikalisch gesehen – die Funktion eines Vorspiels. Dieses Präludium nimmt die Motive des Dialogs in seine Musiksprache auf.⁵⁴

⁵¹ Weiss (wie Anm. 19) S. 81. Eine entsprechende Angabe findet sich weder im Druck der Bühnenmusik Lahusens, noch im Zoffschen Textbuch. Überhaupt zeigt der Vergleich zwischen Textbuch und Partitur zahlreiche Abweichungen, nicht zuletzt eine ganz verschiedene Szenenzählung. Dies ist einfach dadurch zu erklären, dass im Laufe der Aufführungen sich Änderungen ergeben haben.

⁵² *Werke* (wie Anm. 1) S. 32.

⁵³ Die Stelle fehlt in der Reclam-Ausgabe (1923). Das verwendete Gedicht „Wär ich ein muntres Hirschlein schlank“ („Jäger und Jägerin“) *Werke* (wie Anm. 1) S. 181 wird auch bei Stahl an der gleichen Stelle mit gleicher Wirkung verwendet, dort aber gesungen. Es passt insofern sehr gut, als es bei seiner ursprünglichen Platzierung im Roman *Ahnung und Gegenwart* schon eine Gesangseinlage war, gesungen von einem jungen Mädchen und einem jungen Jäger. *Werke* S. 553 f.

⁵⁴ Z.B. Ende von I,5: „Zum grünen Wald“.

Stets ist die Musik bemüht, die Aussagen des Stückes musikalisch umzusetzen. Dazu muss der Komponist die Töne semantisieren. Er erreicht dies durch Zitate (Webers Jungfernkranz), Stilparodien (Floskeln der musikalischen Romantik) oder musikalische Wendungen, die während des Stückes ihre Bedeutung zugewiesen bekommen haben. Mit „bedeutungsvoller“ Musik operierend, kann er, ohne etwa auf das System der Leit-motive zurückgreifen zu müssen, Inhalte unterstreichen, konterkarieren und vorwegnehmen; die Musik macht Aussagen. Sie steht im Dienste des Textes, bildet sich aber zeitweilig sogar zu einer eigenen Bedeutungsebene heraus und trägt nicht unwesentlich zu der inneren Geschlossenheit und dem geistreichen Witz des Stückes bei.

Möglicherweise kommt die Tiefe des Eichendorff-Textes zu kurz. Verwischt wird auch die metrische Differenziertheit des Dramas.⁵⁵ Die Bearbeitung wollte Sentimentalität vermeiden, weil sie darin eine Gefahr ihrer Zeit erkannte. Die drei großen Monologe Adeles sind gekürzt. Gestrichen ist Floras romantisches Lied „Offen stehen Fenster, Türen“ (bei Eichendorff in I,4), das ohnehin zu der Figur der Zofe Flora nicht recht passte. Wo Musik bei Zoff/ Lahusen romantisch eingekleidet daherkommt, ist sie parodistisch. Das Hochromantische gewann in den 1920-er und 1930-er Jahren allzu schnell den Geschmack des Urdeutschen. Dieser Gefahr entging Zoffs Bearbeitung durch eine spielerische Auffassung der *Freier*. An ihr und damit am überwältigenden Erfolg des Stückes hat die Bühnenmusik wesentlichen Anteil.

⁵⁵ Eichendorffs Text wechselt absichtsvoll zwischen Prosa und Vers, bei letzterem zwischen gereimten und ungereimten Passagen.