

„Der Glöckner von Notre-Dame“ Spielräume und Problematik der Schauspielmusikpraxis um die Mitte des 19. Jahrhunderts an einem Beispiel aus dem Stuttgarter Hoftheater*

von Andreas Münzmay, Stuttgart

1925 legte Adolf Aber mit einer Reihe vor allem am Repertoire ‚klassischer‘ Texte ausgerichteter musikwissenschaftlicher Vorträge den Grund für eine auch für das 19. Jahrhundert als Desiderat erkannte Erforschung der Schauspielmusikpraxis.¹ Neben Untersuchungen zu Shakespeare- und *Faust*-Vertonungen – noch heute neben Schiller und dem Repertoire der Antike bevorzugte Gegenstände der Schauspielmusikforschung² – nahm er eine Typisierung von Musik im Schauspiel vor, die von der „Bühnen- oder Incidenzmusik“ über „Schauspielmusik im weiteren Sinne des Wortes“, die

„mit musikalischen Mitteln die Handlung auszudeuten, ihren Stimmungsgehalt zu vertiefen und Übergänge zwischen den einzelnen Teilen des Schauspiels zu schaffen“ versucht, bis zur „Einleitungs-, Zwischenakts- und Schlußmusik [...], die überhaupt in keinem inneren Zusammenhang mit dem aufgeführten Schauspiel steht, sondern rein als Füllwerk für die Pausen, bzw. als Eröffnungs- und Schlußmusik im Theater verwendet wird“,

reicht. Detlef Altenburg mahnt wiederholt die Erforschung dieses Typs phatischer „Musik im Schauspielhaus“³ im Rahmen bühnentechnischer Voraussetzungen (z. B. Umbau, Vorhang) an.⁴ Wie das hier untersuchte Stuttgarter Beispiel zeigt, ist aber gerade dieser Typ als „bis in die Jahrhundertmitte herrschende Konvention“⁵ unter bestimmten Umständen auch im Kontext der „analogen“⁶, d. h. handlungsbezogenen

* Schriftfassung eines am 27.9.2003 im Rahmen der Jahrestagung der GfM in Lübeck gehaltenen Vortrages.

¹ Gesammelt erschienen als Adolf Aber, *Die Musik im Schauspiel. Geschichtliches und Ästhetisches*, Leipzig 1926.

² Ansätze zu einer Ausweitung der Forschungsgegenstände auf heute nicht mehr bekanntes Theaterrepertoire der ersten Hälfte des 19. Jh. finden sich v. a. in der Weber- und in der Mendelssohn-Forschung bzw. deren Umfeld, vgl. Oliver Huck, *Von der Silvana zum Freischütz: die Konzertarien, die Einlagen zu Opern und die Schauspielmusik Carl Maria von Webers* (= *Weber-Studien* 5), Mainz 1999; Joachim Veit, „Georg Joseph Voglers Beiträge zur Gattung Schauspielmusik“, in: *Carl Maria von Weber und die Schauspielmusik seiner Zeit*, hrsg. von Dagmar Beck u. Frank Ziegler (= *Weber-Studien* 7), Mainz 2003, S. 75–102; Ralf Wehner, „... das sei nun alles für das Düsseldorfer Theater und dessen Heil...! Mendelssohns Musik zu Immermanns Vorspiel ‚Kurfürst Johann Wilhelm im Theater‘ (1834)“, in: *Mf* 55 (2002) 2, S. 145–161; vgl. auch die umfangreichen Erläuterungen des Herausgebers in: Carl Maria v. Weber, *Sämtliche Werke*, Serie III: *Bühnenwerke*, Bd. 9: *Preciosa* (WeV F.22), hrsg. von F. Ziegler, Mainz 2000.

³ Aber, S. 8.

⁴ Detlef Altenburg, Art. „Schauspielmusik“, Abschnitte I.1–II.2, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 1035–1040, Sp. 1037; ders., „Das Phantom des Theaters. Zur Schauspielmusik im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert“, in: *Stimmen – Klänge – Töne, Synergien im szenischen Spiel*, hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Tübingen 2002 (= *Forum Modernes Theater* 30), S. 183–208, S. 203.

⁵ Lorenz Jensen, Art. „Schauspielmusik“, Abschnitte II. 3–II.6, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 8, Sp. 1040–1046, Sp. 1043.

⁶ Vgl. die im vorliegenden Beitrag zitierten Verwendungen von „analog“ durch den Stuttgarter Komponisten Friedrich Siber und das Plädoyer von Ursula Kramer für die Nutzung dieses im 19. Jahrhundert allgemein gebräuchlichen Epithetons für die Schauspielmusikforschung; Ursula Kramer, „Herausforderung Shakespeare – ‚Analoge‘ Musik für das Schauspiel an deutschsprachigen Bühnen zwischen 1778 und 1825“, in: *Mf* 55 (2002) 2, S. 129–144, S. 130; sowie dies., „Zur Bedeutung Johann Andrés für die Herausbildung einer neuartigen, ‚analogen‘ Schauspielmusik. Seine Kompositionen zu *Macbeth* und *King Lear*“, in: *Carl Maria von Weber und die Schauspielmusik seiner Zeit*, S. 61–74. Im Bereich der Rahmenmusik steht „analoge“ Musik im Gegensatz zur „Musik im Schauspielhaus“; vgl. zur Typologie der Schauspielmusik Altenburg, Art. „Schauspielmusik“, Sp. 1035 f.

Rahmenmusik des mittleren Typs mitzudenken, da er Erwartungshaltung und Rezeptionsverhalten des Publikums maßgeblich bestimmte.

Lorenz Jensen stellte deutlich heraus, dass „Schauspielmusiken von kompositions- und rezeptionsgeschichtlicher Relevanz wie Beethovens *Egmont*-Musik oder Mendelssohns Musik zum *Sommernachtstraum* [...] in der Theaterpraxis der Zeit [...] nach gegenwärtigem Forschungsstand eine Ausnahme“ bildeten und „vielen Gelegenheitswerken“⁷ gegenüberstünden. Die Quellen des Stuttgarter Hoftheaters⁸ belegen für das 19. Jahrhundert eindrucksvoll die – von Jensen in Beibehaltung der Hauptblickrichtung auf die als „mustergültige Produktionen“⁹ wirkenden ‚Spitzenwerke‘ sozusagen indirekt benannte – Notwendigkeit der Erforschung der breiten Praxis der Musik im Sprechtheater.

Etwa ein Drittel des Gesamtrepertoires und über 20% des Schauspielrepertoires des Stuttgarter Hoftheaters werden in den beiden Jahrzehnten vor 1850 von Übersetzungen und Bearbeitungen französischer Stücke gebildet; mit diesem starken Einfluss¹⁰ korrelieren die häufigen Klagen über den Mangel an guten Originalstücken¹¹ – ein Mechanismus der Ablehnung französischen Repertoires, der bis weit ins 20. Jahrhundert hinein auch das Bild der Operngeschichte prägte. Im Gegensatz zur Wirkungsmacht der französischen Oper auf deutschen Bühnen ist aber dieser Einfluss im Bereich des Sprechtheaters auch heute noch weitgehend unbekannt, allenfalls wird wiederum auf die Oper, etwa die grand opéra Eugène Scribes, als Paradigma des ‚romantisch‘-effektvollen¹² Repertoires der fraglichen Zeit verwiesen.¹³ Wie der hier vorgestellte Text der ungemein erfolgreichen, heute praktisch unbekanntem Schauspielerin und Autorin Charlotte Birch-Pfeiffer zeigt, verlangt jedoch gerade auch das nicht zum

⁷ Jensen, Sp. 1043.

⁸ Insbesondere die handschriftlichen Aufführungsmaterialien (D-Sl, Cod.mus., Signaturengruppe HB XVII; Katalog: *Die Handschriften der württembergischen Landesbibliothek Stuttgart*, 2. Reihe: *Die Handschriften der ehemaligen Hofbibliothek Stuttgart*, 6. Bd.: *Codices musici*, beschrieben von Clytus Gottwald, 2. Teil, Wiesbaden 2000 u. 3. Teil, Wiesbaden 2004) und die seit 1807 vollständig erhaltenen Theaterzettel des Stuttgarter Hoftheaters (D-Sl, Musiksammlung, im Folgenden *Theaterzettelsammlung*). Diese Quellen werden derzeit im Rahmen des von der DFG geförderten Forschungsprojekts „Musik und Bühne am Stuttgarter Hoftheater im 19. Jahrhundert“ (Heidelberg/Stuttgart) gesichtet, zueinander in Beziehung gebracht und in musikästhetischer Hinsicht untersucht.

⁹ Jensen, Sp. 1043.

¹⁰ Zum Vergleich: Der Anteil italienischer Stücke am Gesamtrepertoire betrug im genannten Zeitraum etwa zehn, der Anteil englischer bzw. italienischer Stücke am Schauspielrepertoire etwa vier bzw. zwei Prozent.

¹¹ Eduard Devrient (*Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, in 2 Bd. neu hrsg. von Rolf Kabel u. Christoph Trilse, Bd. 2, München/Wien 1967 [Ursprünglich 4 Bde.: 1–3: 1848, 4: 1861], S. 177–179 u. 335–367) beruft sich dabei wiederholt auf Ludwig Tieck; vgl. auch Heinrich Laube, *Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze*, hrsg. von Alexander von Weilen, Berlin 1906, Bd. 1, S. 20 und die frankreichkritische Tendenz zahlreicher Beiträge der *Blätter aus der Theater-Welt*, hrsg. von [B.] Korsinsky, Stuttgart 1846 und der nur in den Monaten März bis Juni 1847 erschienenen *Stuttgarter Theater-Zeitung*.

¹² Vgl. zur Problematik des Romantikbegriffs, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll, grundlegend Georges Gusdorf, *Le romantisme*, I: *Le savoir romantique*, Paris 1993, S. 9–59, bes. S. 10–12; Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= *NHdMw* 6), Laaber 1989, S. 13–21.

¹³ Vgl. u. a. Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin 1999, S. 35; Erika Fischer-Lichte („Das deutsche Drama und Theater“, in: *Europäische Romantik III, Restauration und Revolution* (= *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft* 16), Wiesbaden 1985, S. 153–192) als eine der wenigen, die überhaupt von so vielgespielten AutorInnen wie Johanna v. Weissensturn, Ernst Raupach oder Charlotte Birch-Pfeiffer Kenntnis nehmen, behandelt unter „Schicksals- und Schauerdramen“ die Zeit zwischen etwa 1815 und 1830, worauf, jeweils unter Einbezug französischer Repertoires, „Die romantische Oper“ und „Das romantische Ballett“ folgen. Vgl. auch den kurzen Abschnitt über das Repertoire des „Vormärz“ bei Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, 3. Bd., Stuttgart/Weimar 1999, S. 115–118. Einen Eindruck vom Ausmaß der Frankreichrezeption gibt das Verzeichnis aller gedruckten französisch-deutschen Übersetzungen 1815–1830 in Karl Goedeke, *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*, Bd. 16, bearbeitet von Herbert Jacob, Berlin 1985, S. 769–879.

Bereich der Oper gehörige Repertoire französischer Prägung unter Umständen in hohem Maße nach Musik als integralem Inszenierungsbestandteil.

Die Musik zur Uraufführung von Birch-Pfeiffers Schauspiel *Der Glöckner von Notre-Dame* (nach Victor Hugos Roman *Notre-Dame de Paris. 1482*) am Berliner Königstädtischen Theater am 18.3.1835¹⁴ stammte vom dortigen Musikdirektor Wilhelm Hermann Cläpius¹⁵ und fand nachweislich auch in München Verwendung.¹⁶ Im Musikalienbestand des Coburger Hoftheaters finden sich sogar zwei *Glöckner*-Musiken von Friedrich Hesselbach (1837)¹⁷ bzw. Emanuel Faltis (1882)¹⁸. Auch in Stuttgart trifft man auf eine aus den Reihen des eigenen Orchesters heraus angefertigte *Glöckner*-Partitur: Die aus dem Nachrevolutionenjahr 1849 stammende umfangreiche Musik von Friedrich Siber¹⁹ vermag als exemplarischer Fall Wesen und Problematik der Schauspielmusikpraxis an einem deutschen Hoftheater um die Jahrhundertmitte zu veranschaulichen.

In den Spielplänen waren die lokalen Kompositionen verschieden präsent und/oder langlebig: Cläpius' Musik wurde in Berlin bis mindestens 1848 und in München bis 1871 verwendet; Siber kam in Stuttgart in vier Jahren (1849–1852) auf neun Aufführungen (was angesichts des stark auf Aktualität ausgerichteten, schnell wechselnden Repertoires²⁰ ein achtbarer Erfolg ist²¹), verschwand dann aber vom Spielplan. Insgesamt scheint das Verhältnis zwischen Text und Schauspielmusik von einem ‚Geben und Nehmen‘ bestimmt zu sein, die Musik konnte am (Miss-)Erfolg in zweifacher Weise teilhaben: Einerseits passiv, indem sie genauso oft oder selten aufgeführt wurde wie das Schauspiel, andererseits aktiv, indem sie selbst als integraler Bestandteil des Theaterereignisses einen wichtigen Beitrag zur Wirkung und damit zum Erfolg leistete.²²

Im Folgenden sollen die verschiedenen Stufen der Anreicherung des für das deutschsprachige Theater adaptierten Stoffes mit Musik beleuchtet werden: Ein erster Ab-

¹⁴ *Deutsches Schriftstellerlexikon. 1830–1880*, bearb. von Herbert Jacob (= *Goedekes Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung – Fortführung 1*), Bd. A–B, Berlin 1995, S. 439.

¹⁵ Vgl. zu Wilhelm Hermann Cläpius (1810–1868) Jean-François Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, Bd. 2, Paris 1861, S. 309 und den am 30.9.1868 erschienenen anonymen Nachruf unter „Kurze Nachrichten“, in: *Leipziger allgemeine musikalische Zeitung* 3 (1868) 40, S. 319.

¹⁶ Vgl. das 1835–1871 verwendete Aufführungsmaterial der Bayer. Staatsoper: W. H. Cläpius, *Musik zu dem Schauspiel: Der Glöckner von Notre Dame*, D-Mbs, St.Th.511-1 (Partitur) u. St.Th.511-2 (Stimmen).

¹⁷ D-Cl, TB Op 54 (Ouvertüre und zehn weitere Nummern, mit Aufführungsvermerken 1837–1850); vgl. Rudolf Potyra, *Die Theatermusikalien der Landesbibliothek Coburg*, Katalog, München 1995.

¹⁸ D-Cl, TB Einl 313 (zwei Chöre und zwei Entr'actes, mit Aufführungsvermerken 1882–1883); vgl. Potyra.

¹⁹ Friedrich Siber, *Der Glöckner von Notre Dame [...] Entre Acts, Chöre, Lieder und die zur Handlung gehörige Musik*, autographe Partitur: D-Sl, HB XVII 600, datiert „Siber d. 20. Jan. 1849“ (f. 90r), Stimmenmaterial: HB XVII 600/1. Siber (1800–1857) war als Hornist und Trompeter langjähriges Mitglied der Stuttgarter Hofkapelle; vgl. Staatsarchiv Ludwigsburg, E 18 II, Bü 855.

²⁰ In den 1830er- und 40er-Jahren wurden in Stuttgart pro Jahr durchschnittlich mehr als 26 Erstaufführungen gemacht, wovon durchschnittlich etwa fünf auf Ballett und Oper entfallen; vgl. *Theaterzettelsammlung*.

²¹ Zum Vergleich: Wolfs/Webers *Preciosa*, das in Stuttgart in der ersten Jahrhunderthälfte mit Abstand erfolgreichste Schauspiel mit eigener Musik, brachte es im Zehnjahreszeitraum 1840–49 auf sechzehn Aufführungen, Goethes/Beethovens *Egmont* wurde in den acht Jahren zwischen seiner Neuinszenierung 1842 und 1849 sechsmal aufgeführt. Der 1847 mit großem Aufwand herausgebrachte und viel besprochene *Sommernachtstraum* (Shakespeare/Mendelssohn) kam bis 1852 auf sechs Aufführungen.

²² Darauf wies z. B. Franz Liszt im Zusammenhang mit Mendelssohns *Sommernachtstraum* deutlich hin: „Wir sehen [...] ein wohl kaum vorher dagewesenes Beispiel, daß ein Meisterwerk der Poesie sich nur an der leitenden Hand der Musik auf den Brettern acclimatisirt, nur durch sie mit Nachdruck auf den Repertoires der Bühnen eingeführt wird“; F. Liszt, „Ueber Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum“, in: ders., *Sämtliche Schriften*, Band 5: *Dramaturgische Blätter*, hrsg. von Dorothea Redepenning u. Britta Schilling, Wiesbaden 1989, S. 21–26, S. 22.

schnitt befasst sich mit Birch-Pfeiffers Theatertext, der bereits deutlich opernhafte, d. h. Züge eines Librettos aufweist. Cläpius' Umsetzung der musikalischen Vorgaben des Textes dient als Vergleichspunkt zur wesentlich später komponierten Stuttgarter Musik. Abschließend soll gezeigt werden, wie der Fall des Stuttgarter Hofmusikers die bislang kaum dokumentierte Praxis der Schauspielmusikproduktion ‚unterhalb‘ der „Schauspielmusiken von kompositions- und rezeptionsgeschichtlicher Relevanz“ repräsentiert und im Auseinanderklaffen von theoretisch-ästhetischem Anspruch und Theaterpraxis symptomatisch die Situation um 1850 verdeutlicht.

*

Die Verbindung des faustischen Motivs des Kampfes zwischen Göttlichem und Teuflischem mit der von Hugo postulierten Ästhetik des Grotesken,²³ mit Elementen der beliebten historischen Romane sowie mit einer theaternahen Gesamtanlage als Abfolge von Tableaus macht Victor Hugos Erfolgs- und Skandalroman *Notre-Dame de Paris*. 1482 bekanntermaßen zu einem der wichtigsten Texte des französischen Romantismus.²⁴ Darüber hinaus belegt der Roman (und sein Erfolg) in besonderer Weise die Verzahnung des ‚romantischen‘ Booms des Effektivollen und Tableauhaften mit der französischen *Faust*-Rezeption. Als konkretes Beispiel zeigt die Integration von Kirchenmusik in Hugos Roman, indem sie von dort ausgehend in die Bühnenbearbeitung und ihre von Theater zu Theater verschiedene kompositorische Umsetzung eingeht, die verschlungene Nachwirkung der Ostergesänge (V. 737–807) der „Nacht“-Szene von *Faust I*.²⁵

Charlotte Birch-Pfeiffer gehörte um die Jahrhundertmitte zu den erfolgreichsten deutschsprachigen Theaterautoren überhaupt,²⁶ auch in Stuttgart, wo sie seit den frühen 1830er Jahren bis weit in die zweite Jahrhunderthälfte hinein mit 25 verschiedenen Stücken vertreten war, erreichten ihre Werke teils außergewöhnliche Aufführungszahlen.²⁷ *Der Glöckner von Notre-Dame*, ein „romantisches Volksstück in 6 Bil-

²³ Victor Hugo, „Préface de Cromwell“, in: ders., *Critique*, hrsg. von Jean-Pierre Reynaud, Paris 1985, S. 1–44, bes. S. 8–13. Vgl. auch die 1839 in Stuttgart erschienene Übersetzung: V. Hugo, *Sämtliche Werke* [20 Bde. 1839–1842], Bd. 7, *Cromwell*, übers. von Kathinka Halein.

²⁴ Vgl. Gusdorf, S. 45. Gusdorf begreift den Romantismus als von der dt. Romantik Schlegel/Tieck'schen Zuschnitts beeinflusstes, aber verschiedenes Phänomen („romantisme postérieur et importé“); ebd., S. 7.

²⁵ Vgl. zur Dramaturgie dieser Szene und zu ihren kirchenmusikalischen Vorbildern Tina Hartmann, *Goethes Musiktheater*, Tübingen 2004, S. 359–363.

²⁶ Vgl. Susanne Kord, *Ein Blick hinter die Kulissen: deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert* (= *Ergebnisse der Frauenforschung* 27), Stuttgart 1992, S. 70–76 u. 335–341; Laube, *Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze* Bd. 2, S. 375–384; Eugen Müller, *Eine Glanzzeit des Züricher Stadttheaters. Charlotte Birch-Pfeiffer 1837–1843*, Zürich 1911; Else Hes, *Charlotte Birch-Pfeiffer als Dramatikerin. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1914; Alexander von Weilen, *Charlotte Birch-Pfeiffer und Heinrich Laube im Briefwechsel*, auf Grund der Originalhandschriften dargestellt, Berlin 1917.

²⁷ Allen voran wurde das Bühnenstück *Dorf und Stadt* seit 1848 mit sehr großem Erfolg jahrzehntelang aufgeführt, mit Zwischenakten in Form schwäbischer Volksliedpotpourris von F. Siber (D-Sl, HB XVII 599); vgl. *Theaterzettelsammlung* und *Die Handschriften der württembergischen Landesbibliothek*, 3. Teil, S. 142; vgl. zum überragenden Erfolg des Stückes in Berlin: Frenzel, S. 499, in Wien: Weilen, S. 78.

dem“²⁸ ist Teil der eingangs beschriebenen sparten- und gattungsübergreifenden Frankreichrezeption im deutschen (Musik)-Theater. Die rigorose Beschränkung der Handlung²⁹ bezeugt die Theatererfahrung der Autorin, deren Geschick, weitverzweigte historische Romane zu Theaterstücken ‚einzudampfen‘, von vielen Zeitgenossen gerühmt wurde.³⁰ (Selbst Ludwig Tieck in Dresden konnte nicht umhin, „Birchpfeiffieriaden“, wie man halb spöttisch, halb boshaft sagte, auf den Spielplan zu setzen, und den *Glöckner* hielt er, bei allen Vorbehalten, für das beste Birch-Pfeiffer-Stück.³¹) Die Gliederung in Tableaus und insbesondere die Stilisierung der Charaktere gelten aber darüber hinaus als typische Charakteristika der zeitgenössischen Opernlibrettistik, und tatsächlich liegt hier ein Schauspieltext vor, in dem „die Handlung ganz auf die Wirkung von Furcht und Mitleid im Zuschauer hin angelegt“ ist und der so zum Indiz für eine „eminente [...] Rückwirkung“ der Librettistik „auf das Drama“ nicht nur „in Goethes später Dramatik“³² sondern auch im Repertoire der Folgezeit wird.

Birch-Pfeiffers Dramatisierung scheint nach Gelegenheiten für die multimediale Anreicherung durch Bühnenmusik „als Realitätszitat“³³ förmlich zu suchen (vgl. Tabelle, S. 124, linke Spalte), wobei der Einsatz der Bühnenmusik an Verfahren gemahnt, die aus der Oper bekannt sind.³⁴ Vorgesehen sind ein eröffnender Festchor³⁵ sowie zu Beginn des fünften Bildes ein Bettlerchor, ferner der Barentanz im ersten und Esmeraldas Tanz im zweiten Tableau, dazu zwei Lieder: Eines für Esmeralda (II,4), das der rührseligen Inszenierung ihrer wehmütigen Erinnerung an bessere Zeiten in einem fernen Lande dient; das zweite (III,4) führt die Frömmigkeit der Kupplerin Cudarde vor Ohren, eine Frömmigkeit, die sich, durch das intime Singen emotionalisiert, dem Publikum als Identifikationsfläche anbietet und so die folgende Schauerwirkung des dämonisch-mörderischen Auftritts des Erzdiakons nicht nur bei Cudarde psychologisch wahrscheinlich erscheinen lässt, sondern auch beim Zuschauer verstärkt.

²⁸ Theaterzettel vom 14.3.1849, in: *Theaterzettelsammlung*; vgl. auch die Gattungsangabe des Erstdrucks des Stücks (*Der Glöckner von Notre-Dame: romant. Drama in 6 Tableau's; nach dem Roman d. Victor Hugo, frei bearbeitet von Charlotte Birch-Pfeiffer*, Berlin [1835]) und des als Textgrundlage dieser Studie benutzten titelgleichen Drucks im *Jahrbuch deutscher Bühnenspiele* 16 (1837), S. 1–96 (D-SL, A21/2025-16.1837, im Folgenden „Birch-Pfeiffer, *Glöckner*“), der am Stuttgarter Hoftheater als „Soufflirbuch“ (ms. Eintrag ebd., S. 16) verwendet wurde. Das Stück ist eines der frühesten unter Birch-Pfeiffers mehr als hundert Stücken (Werkverzeichnis s. Kord., S. 335–341), die genaue Entstehungszeit ist unbekannt. Mehrere Stellen geben (*Deutsches Schriftstellerlexikon*, S. 439; Kord, S. 337) Birch-Pfeiffers eigene, mit Sicherheit falsche Angabe „1830“ wieder (Hugos Roman erschien in Paris am 16.3.1831).

²⁹ Die Vielschichtigkeit des Konflikts um Esmeralda ist reduziert auf die Rivalität des Erzdiakons Claude-Frollo (bei Birch-Pfeiffer „Claude-Frello“) und des Offiziers Phöbus; alle Figuren, insbesondere der ganz ins Heldenhaft-Positive gewendete Phöbus, sind stark stilisiert; Pierre Gringoire tritt in einer kleinen Rolle lediglich als Teil der Volksmasse in Erscheinung, die Episoden um Louis XI. fehlen ganz.

³⁰ Vgl. z. B. Laube, *Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze*, Bd. 1, S. 172 u. Bd. 2, S. 380.

³¹ „Ich finde [...] das Sujet großartig, interessant. Victor Hugos Genie durchstrahlt, erhebt, durchgeistigt die Theatermache von Madame l'Artiste. Die Feder der Birch-Pfeifferin hat den großen Romantiker an der Seine wirklich nicht ganz umzubringen vermocht – und das genügt“; Bericht der mit Tieck befreundeten Schauspielerin Karoline Bauer, zit. nach Hes, S. 220.

³² Dieter Borchmeyer, Art. „Libretto“, Abschnitt „A. Textform“, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 5, Kassel u. a. 1996, Sp. 1116–1123, Sp. 1118.

³³ Altenburg, „Das Phantom des Theaters“, S. 192.

³⁴ In Frankreich wurde das Stück in einem Korrespondentenbericht über die Münchener Aufführung sogar als „opéra“ bezeichnet; *Revue et gazette musicale de Paris* 3 (1836) 12, S. 96.

³⁵ Vgl. zur Tradition eröffnender Festchöre auf der Musiktheaterbühne Arnold Jacobshagen „Formstrukturen und Funktionen der Chor-Introduktion in der Opéra comique des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts“, in: *Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, Hildesheim u. a. 1997, S. 151–168.

Zweimal wird Musik zur akustischen Repräsentation eines nicht sichtbaren ‚Fernen‘ bzw. ‚Inneren‘ eingesetzt: 1. Das instrumentale „von ferne“ hörbare „Spanische Lied“ (II,2 u. II,4). Indem vor dieser akustischen Folie die verbitterte Gervaise und der junge Liebhaber Phöbus ihre vom Gehörten ausgelösten gegensätzlichen Assoziationen aussprechen, nutzt Birch-Pfeiffer die Möglichkeit der musikalischen Evozierung der Hauptfigur vor deren Bühnenauftritt zu einem so effektvollen wie beliebten Theatertrick: die Ambivalenz der emotionalen Bewertung wird auch beim Zuschauer aufrecht erhalten, also eine gespannte Erwartung erzeugt, die erst im Moment des Auftritts der jungen, schönen Heldin aufgelöst wird.³⁶ Die aus dem verdunkelten Innenraum der Kirche ertönde „Orgel“ und „Unsichtbare Stimmen“ (IV,6) kündigen in scharfem Kontrast zum grausig-feierlichen Aufzug, der Esmeralda zur endgültigen Entscheidung für ‚Himmel‘ oder ‚Hölle‘ vor die Kirche führt, den Auftritt des Erzdiakons als todbringenden Richter an. Anders als in der berühmten Kirchenszene in *Robert le diable*, die bekanntlich ein halbes Jahr nach dem Erscheinen von Hugos Roman Europas Theater eroberte, ist hier mit der Kirchenmusik nicht die zuletzt siegreiche Macht des Göttlichen verbunden, sondern ihre zu Verführungszwecken effektiv in Szene gesetzte Instrumentalisierung durch den das Böse verkörpernden Erzdiakon, eine inhaltliche Doppelbödigkeit, die Scribes und Meyerbeers *Robert* ganz fern liegt. Cläpius‘ Musik, die in Berlin und München bei Aufführungen unter persönlicher schauspielerischer Mitwirkung der Autorin zur Anwendung kam und möglicherweise in Zusammenarbeit mit ihr entstanden war, setzt, dem Gebot dramaturgischer Wahrscheinlichkeit der Zeitabläufe folgend, auf sehr engem Raum die Textvorgaben um; die Opernnähe dieser Schauspielerszene erstreckt sich notwendigerweise nicht auf die kompositorische Gestaltung, sondern nur auf die Verwandtschaft der inszenatorischen Strategien. Auf das kurze Bläservorspiel – solche Bläusersätze waren als ‚Orgelersatz‘ weit verbreitet³⁷ – folgt unter stetiger Bläserbegleitung ein kompletter Durchgang des Textes, den Birch-Pfeiffer aus dem Roman von Hugo übernommen hatte.³⁸ (Bsp. 1)

³⁶ Vgl. als frühes Bsp. Cherubinis *Lodoïska* (1791): die Titelfigur wird hier nicht durch eine Auftrittsarie, sondern durch ihren Gesang hinter der Szene eingeführt; vgl. ferner den ersten Akt von Scribes/Aubers *Le domino noir*, in dem ebenfalls einem Bolero die Rolle zukommt, bei Angèle („Maudit boléro!“) und Brigitte („Le joli boléro!“) ganz gegensätzliche Empfindungen zu wecken, oder auch den ersten Akt von Verdis *Trovatore* (1853), in dem Manrico aus dem Hintergrund sein Lied singt und auf der Bühne eine beinahe fatale Verwechslung auslöst.

³⁷ Vgl. Sieghart Döhring, „Musikdramaturgie und Klanggestalt: Die Orgel in Meyerbeers ‚Robert le diable‘“, in: *Über Musiktheater*, FS Scherle, hrsg. von Stefan G. Harpner, München 1992, S. 63–70, S. 63.

³⁸ „Eine Stimme. Non timebo millia populi, si circumdabis me, exsurge Dominus, salvum me fac Deus. Mehrere Stimmen. Salvum me fac Deus, quoniam intraverunt aquae usque animam meam. Chor. Infixus sum in timo [recte: limo] profundo, et non est substantia“; Birch-Pfeiffer, *Glöckner*, S. 61 (nach Psalm 3 u. 69). Cläpius ändert die Stimmverteilung: die erste Phrase wird vom Chor, die zweite von einer einzelnen Stimme und die abschließende dritte wieder vom Chor gesungen.

Unsinn der Zwischenaktmusik im Schauspiel,⁴¹ in der sie sich, wie auch später der mit ihr in engem Kontakt stehende Heinrich Laube,⁴² für die Zwischenaktmusik aussprach, die „das bequemste Auskunftsmitglied“ sei, „um bei einer Schauspielerstellung dem Publikum eine Unterhaltung zu gewähren, während auf der Bühne die nötigen Vorbereitungen zu einem folgenden Akte geschehen“.⁴³

Cläpius' Vertonung folgt insgesamt recht genau der im Text vorgegebenen musikalischen Ausgestaltung (vgl. die mittlere Spalte der Tabelle), die Münchner Abschrift enthält aber weder den „heiteren Marsch“ (II,1) noch das Lied Cudardes (III,4), in beiden Fällen ist es denkbar und wahrscheinlich, dass Einlagemusiken verwendet wurden. Auch „No. 7. Introduction des 5ten Actes“ entpuppt sich bei näherer Betrachtung als reines Vorspiel zum Bettlerchor, der im Unisono bereits bei geschlossenem Vorhang einsetzt und beim Öffnen des Vorhangs durch die Aufspaltung in einen dreistimmigen Satz eine musikalische Steigerung erfährt, die mit dem visuellen Eindruck der neu sich öffnenden Szenerie einhergeht. Die „freudige stürmische Symphonie“ am Ende des vierten Aktes scheint hingegen zu fehlen; der Gestus des Chorvorspiels würde zwar passen, aber dass in weniger als zwei Minuten (so lange dauern ungefähr die 46 Takte bis zur Eintragung „Vorhang“⁴⁴) der Umbau erfolgte, ist nicht wahrscheinlich. Die im Text angelegte Überleitungsmöglichkeit bleibt bei Cläpius ungenutzt. Welche Musik in Berlin bzw. München in diesem (wo mit der Bezeichnung „freudige stürmische Symphonie“ der Charakter des Musikstücks ausdrücklich vorgegeben ist) und den anderen Zwischenakten erklang ist vom gegenwärtigen Forschungsstand aus nicht zu bestimmen.

*

Die Stuttgarter *Glöckner*-Produktion (Premiere am 14.3.1849) fällt in eine Phase des Stuttgarter Hoftheaters, die sich insgesamt als eine Phase des Umbruchs und Neubeginns darstellt. Sie beginnt 1846 mit dem Theaterneubau, der einem wesentlich größeren Publikum Platz bot und neue technische Möglichkeiten (z. B. Gasbeleuchtung) aufwies, außerdem wurde in dieser Zeit, mit Ausnahme des seit 1819 amtierenden Kapellmeisters Lindpaintner, die gesamte Leitung des Theaters ausge-

⁴¹ Nachdem Adolf Bernhard Marx 1825 das weitgehende Fehlen neuer „eigener, vollkommen passender und wirkungsvoller Musik“ zu Schauspielen beklagt hatte (A. B. Marx, „Ueber die Musik bei Schauspielaufführungen, ein Vorschlag zu Gunsten der Bühnen-Orchester“, in: *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* 2 (1825) 42, S. 333–336, S. 334), empfahl er noch 1847 Entr'actes, „die auf Stimmung und Handlung des nächsten Akts vorbereiten sollen“ im Rahmen des didaktischen Systems seiner Kompositionslehre als letzte Vorübung zu Ouvertüre und Symphonie (ders., *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 4, Leipzig 1847, S. 403; vgl. dieselbe Argumentation bereits in „Ueber die Musik bei Schauspielaufführungen“, S. 335: Schauspielmusik als Arbeitsfeld für junge Komponisten, „die solche Aufträge gern übernehmen und in der Arbeit eine Vorübung und Prüfung zu dramatischem Berufe fänden.“). Franz Liszts Kritik richtet sich, im Gegensatz zu Hillers und Lobes Beiträgen, nur gegen willkürlich gewählte „Musik im Schauspielhaus“; F. Liszt, „Zwischenaktmusik“, in: *Berliner Musik-Zeitung Echo* 5 (1855), S. 385–392 (9.12.1855); Nachdruck unter dem irreführenden Titel „Keine Zwischenakts-Musik –!“, in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Lina Ramann, Bd. 3,1, Leipzig 1881, S. 136–150. Vgl. auch Meier, S. 89–97; Jensen, Sp. 1044.

⁴² H. Laube, „Das norddeutsche Theater“ (Wien 1871), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 31, Leipzig 1909, S. 127. Vgl. auch Weilen.

⁴³ In den Akten des Zürcher Theater-Archivs befindlicher Brief vom 7.4.1838, zit. nach Müller, S. 125.

⁴⁴ Cläpius, *Der Glöckner von Notre-Dame*, f. 51v.

wechselt.⁴⁵ Nach der Einweihung des Neubaus mit Dingelstedts/Lindpaintners großer Oper *Lichtenstein* nach Wilhelm Hauff⁴⁶ folgen vor allem im Schauspiel die Premieren rasch aufeinander, darunter die *Sommernachtstraum*-Produktion mit Mendelssohns Musik (5.4.1847). Die Stuttgarter Theaterzettel weisen jetzt auch im Sprechtheater die Bühnenbilder gesondert aus,⁴⁷ beim *Sommernachtstraum* die von der Uraufführung 1843 übernommenen „Decorationen von Carl Gropius in Berlin“⁴⁸, beim *Glöckner* die neuen Kirchenbilder aus eigener Werkstatt („Im vierten Bild: Façade der Kirche von Notre-Dame. Im fünften Bild: Plattform derselben Kirche. Beide Dekorationen, entworfen von Hrn. Baumeister Leins, gemalt von Hrn. Maler Braakmann“⁴⁹).

Zur Kirchenszene (IV,6) überliefert das Stuttgarter Material drei Fassungen. Die autographe erste umfasst ein 21-taktiges Orgelvorspiel⁵⁰ (*Adagio*, f. 58v) in ABA-Form (a-Moll–C-Dur–a-Moll), das einen vierstimmigen Männerchorsatz (f. 59r) einleitet, der mit sehr frei an die originalen lateinischen Verse angelehnten deutschen Versen textiert ist. Bei dieser gereimten, etwas holprigen Fassung⁵¹ geht nicht nur die auch durch die lateinische Sprache getragene mittelalterliche ‚couleur‘ der Notre-Dame-Szene verloren, sondern ebenso die textliche Anspielung auf ‚Schmutz‘ und ‚Tiefe‘ des Kerkers, in dem Esmeralda gefangen ist. Der mittels Zwischendominanten chromatisch angereicherte dreiteilige Chorsatz (||: A :|| BA, 32 Takte) steht im Mittelteil in A-Dur, die Außenteile wie beim Orgelvorspiel in a-Moll. Diese ‚protestantische‘ Fassung, die vielleicht in vorausgehendem Gehorsam der gerade in Bezug auf die Darstellung religiöser Handlungen auf der Bühne sehr strengen Stuttgarter Zensurpraxis geschuldet sein mochte,⁵² ist mit Bleistift komplett gestrichen und scheint nicht aufgeführt worden zu sein.⁵³

⁴⁵ Als Intendant löst Baron von Gall den seit 1841 provisorisch eingesetzten Freiherrn von Taubenheim ab, für Franz Dingelstedt wird eine Dramaturgenstelle eigens geschaffen, und mit Karl Grunert wird ein engagierter und langjährig erfolgreicher Theaterregisseur und Hauptdarsteller gewonnen. Drei Jahre später erfolgt die Verpflichtung August Lewalds zum Opernregisseur, vgl. Rudolf Krauß, *Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1908, S. 207 sowie Reiner Nägele, *Peter Joseph von Lindpaintner. Sein Leben. Sein Werk. Ein Beitrag zur Typologie des Kapellmeisters im 19. Jahrhundert*, Tutzing 1993, S. 243.

⁴⁶ 13.7.1846, nach fünf Aufführungen bereits 1848 wieder abgesetzt und ab Jan. 1849 durch das stoffgleiche Schauspiel *Herzog Ulrich* ‚ersetzt‘ (Text von Adolf Seubert nach W. Hauff, Ouvertüre und Bühnenmusik von Joseph Avenheim).

⁴⁷ Erstmals am 24.9.1846 bei der neunten Aufführung von *Die verhängnisvolle Wette, oder: Das Fräulein von Belle-Isle*, Drama in fünf Akten nach Alexandre Dumas von Franz Holbein („Die neue Decoration ist vom Maler Thouret“), mit kombinierter Zwischenaktmusik: Ouvertüre *Der Schnee* (Auber), nach dem I. Akt *Marlborough Marcia*, nach dem II. *Hungarese* (Ignaz Lachner), nach dem III. *Andante* (Molique) und Ouvertüre aus *Der Gott und die Bajadere* (Auber), nach dem IV. *Andante* (Molique). In Oper und Ballett sind solche Theaterzettel-Hinweise zu diesem Zeitpunkt seit längerem gängige Praxis (erstmalig im 19. Jh. bei der Stuttgarter Erstaufführung von Meyerbeers *Die Kreuzfahrer in Ägypten* am 13.6.1828, dann beim „mythologischen Ballet in fünf Abtheilungen“ *Cephalus und Procris*, 13.12.1829).

⁴⁸ Theaterzettel vom 5.4.1847.

⁴⁹ Theaterzettel vom 14.3.1849.

⁵⁰ Dass alle drei Fassungen eine Orgel erfordern, lässt darauf schließen, dass im Stuttgarter Hoftheater 1849 bereits eine Orgel zur Verfügung stand, die Theaterakten teilen aber erstmals im September 1850 (im Vorfeld zur Stuttgarter Erstaufführung von Scribes/Meyerbeers *Le prophète* am 31.3.1851) Pläne zur Anschaffung einer „neuen Orgel“ mit; Staatsarchiv Ludwigsburg, E 18 II, Bü. 615, fasc. 134.

⁵¹ „Tausenden tobenden feindlicher Schaaeren / wollen wir trotzen und jeglichem Spott, / Wirst du uns gnädig und väterlich wahren / Mittler, Erlöser und heiliger Gott! / Ohne dich wären / wir längst verfallen / tödlicher Sünde und flammender Noth, / Aber, o Herr, du hilfst uns Allen / aus dem ererbten ewigen Tod!“; Siber, *Glöckner*, f. 59r.

⁵² Vgl. die von der Zensur geprägte Aufführungsgeschichte von Schillers *Räubern*: Rezension zur Aufführung am 20.6.1841 in *Die Waage, Blätter für Unterhaltung, Literatur u. Kunst* 82 (Juni 1841), S. 327, sowie R. Krauß, „Die Erstaufführungen von Schillers Dramen auf dem Stuttgarter Hoftheater“, in: *Euphorion* 12 (1905), S. 599–627, S. 600. Ein literarisches Zeugnis für die Instrumentalisierung des Protestantismus als Grundlage der württembergischen Monarchie im 19. Jahrhundert ist Wilhelm Hauffs Roman *Lichtenstein* (1826).

⁵³ Weder Stimmen (D-Sl; HB XVII 600/1) noch Soufflierbuch (Birch-Pfeiffer, *Glöckner*) noch Rollenhefte (D-Sl, Cod. theatr. 824) weisen in irgendeiner Weise auf die Verwendung dieser ersten Fassung hin.

Unmittelbar dahinter ist eine zweite, sichtlich stärker um ‚katholisch-mittelalterliche‘ couleur bemühte, auf anderem Papier in anderer Schrift geschriebene Fassung in die Partitur eingebunden. Diese Version sieht ein improvisiertes „Kurzes Preludium der Orgel in Amoll“ vor, auf das zunächst einstimmig psalmodierend der erste Teil (9 Takte), dann vierstimmig in einfachster diatonischer Setzweise der Schlussabschnitt des lateinischen Textes folgt (7 Takte). Das Stimmenmaterial weist Bearbeitungsspuren auf (in der Vorsängerstimme Strich der beiden Takte „exsurge Dominus“, Änderung der Tonhöhe bei „po-puli“), die einen Eindruck davon vermitteln, in wie differenzierter Weise an der Wirkung der Musik zur Kirchenszene gefeilt wurde. Daneben enthält das Stimmenmaterial eine dritte, in der Partitur nicht enthaltene Version mit ausnotiertem Orgelpräludivium (As-Dur, 8 Takte) und einer 1:1-Umsetzung der Vorgaben des Textes: Auf ein psalmodierendes Bass-Solo (As-Dur, 17 Takte) folgt der mittlere Textteil, von zwei Sängern vorgetragen (F-Dur, 13 Takte), dann der Chor (a-Moll/C-Dur, 6 Takte) (s. Bsp. 2). Die nicht durch Modulationen verbundene Tonartendisposition scheint eine möglichst naturgetreue Nachahmung der verschiedenen Tonlagen der singenden Mönche zu versuchen, aber die durchgehende Orgelbegleitung, obwohl sie sicherlich wesentlich zur Feierlichkeit und zum sakralen Tonfall beiträgt, steht merkwürdig quer zu dieser Naturtreue. Da im Stimmenmaterial zu dieser Fassung u. a. die Namen der die Soli ausführenden Choristen nachgetragen sind, scheint ihre Verwendung bei Aufführungen besonders wahrscheinlich.

*

Siber ‚komplettiert‘ im Vergleich zu Cläpius die musikalische Anlage, so dass sie schließlich ausnahmslos alle Aktpausen erfasst (vgl. die rechte Spalte der Tabelle, S. 124); seine Vorbilder sind dabei wohl unter ähnlich ‚vollständigen‘ Musiken wie der *Egmont*-, *Sommernachtstraum*- oder Lindpaintners *Faust*-Musik zu vermuten. Der Chor der Narrenprozession⁵⁴ ist im Schauspieltext ebenso wenig vorgesehen wie die Zwischenaktmusiken zum dritten Tableau, zum vierten Tableau mit anschließendem Melodram und zum sechsten Tableau. Am Übergang vom vierten zum fünften Tableau komponiert Siber eine wirklich zweiteilige Musik, bestehend aus einer Siegesymphonie (in Rhythmik und Tonfall durchaus an die Beethoven’sche aus *Egmont* erinnernd), und dem Bettlerchor mit eigenem Orchestervorspiel. Dauer und formale Anlage der Siegesymphonie mit vielfältigen Wiederholungsmöglichkeiten sind Indizien dafür, dass hier der im Text gemachte Vorschlag einer musikalischen Überbrückung der Aktpause eingelöst ist.

Der Bauart dieser Entr’actes entspricht Sibers Erklärung, seine Musik gehe „analog mit der Handlung. Die Schlußscene eines Aktes nimmt das Orchester auf und trägt die letzte Situation der Handlung hinüber in die Hauptmomente des folgenden Aktes.“⁵⁵ Der reihende Gesamtaufbau der „Nro. 2. 2tes Tableau. Entre Act und Chor“ zeigt

⁵⁴ „Die genießen, die sich freuen / alle die bereuen / die da hoffen, wünschen, harren / Alle sind sie Narren!“ etc., Siber, *Glöckner*, f. 21r, Textdichter unbekannt.

⁵⁵ Erste Eingabe Sibers an den Intendanten Baron v. Gall vom 30.12.1850; Staatsarchiv Ludwigsburg, E 18 II, Bü. 855, fasc. 157.

Birch-Pfeiffer, <i>Der Glöckner von Notre Dame. Romantisches Drama in sechs Tableau's</i> [ca. 1831]	Cläpius, <i>Musik zu dem Schauspiel: Der Glöckner von Notre Dame</i> (1835)	Siber, <i>Der Glöckner von Notre Dame [...] Entre Acts, Chöre, Lieder und die zur Handlung gehörige Musik</i> (1849)
	„Ouverture“	
I,1 „Mädchen und Bursche tanzen mit den Kindern.“ – „Chor.“	„No. 1: Coro“	„Nro. 1: 1tes Tableau. Entre Act u. Chor“
I,1 „Musik, Dudelsack, und [...] Bärenanz“	„No. 2: Bärenanz“	
I,7 Gervaise sucht ihre geraubte Tochter Grève-Platz. „Als aufgezogen wird, hört man von Ferne einen heitern Marsch von Trompeten“		„Nro. 2: 2tes Tableau. Entre Act II,1 [mit Marsch] u. Chor“ [der Narrenprozession]
II,2 „Man hört von ferne eine baskische Trommel schlagen, Castagnetten und eine Zither.“		„Nro. 3: Poleros“, „auf dem Theater“ „das 1te mal entfernt“
II,4 „Man hört die Musik der Trommel, der Castagnetten und der Zither sich nähern, die Melodie ist ein spanisches Lied“	„No. 3* [spanischer Tanz]“	„Nro. 3: Poleros“ „das 2te mal näher“
II,4 „(Die Musik geht zum Präludium einer spanischen Romanze über.) Esmeralda (singt).“	„No. 4: Lied“	„Nro. 4“ [Lied]
II,4 „Nach dem Gesange nimmt sie ihre Trommel wieder, und tanzt den Fandango“	„No. 5: Tanz“	
II,7 Claude-Frello zieht mit Quasimodo ab, Studenten tuscheln über seine alchemistischen Versuche		„Nro. 5: 3tes Tableau. Entre Act“
III, 1 Phöbus bei Nacht auf Esmeralda wartend		
III,4 „Cudarde (allein, singend).“		„Nro. 6“ „Cudarde allein singend“
III, 6 Mordversuch Frellos an Phöbus, Esmeralda sinkt in Ohnmacht		„Nro. 7: 4tes Tableau. Entre Act und Melodrama“
IV,1 Kerker, Nacht. „Esmeralda (allein; sie liegt auf dem Stroh und schläft. [...] Sie seufzt tief im Schlaf [...] und ruft in abgestoßenen Lauten:) Nein – nein – fort [...]“		
IV,6: „[...] fliegen [...] die Kirchentüren auf, eine Orgel ertönt, Alles wird totenstill. Man sieht das Innere der Kirche [...] Unsichtbare Stimmen in der Kirche singen“	„No. 6“, „auf dem Theater“	Kirchenszene, 3 Fassungen
V,1: „Am vorigen Akt Schluss fiel eine freudige stürmische Symphonie ein, die mit dem Thema des Bettlerchores endet; ehe aufgezogen wird, hört man [...] den Chor“	„No. 7: Introduction des 5ten Acts“	„Nro. 8: Entre Act [mit ‚Siegessymphonie‘] u. Chor der Bettler“
V,4: „Klang einer großen Glocke rasch nacheinander anschlagend“ „Klang eines kolossalen Feuerhorns“		„Feuerrufe, von einem Horn ausgeführt“
V,5 Quasimodo allein in der Kirche, Esmeralda von Claude-Frello geraubt		„Nro. 9. 6tes Tableau. Entre Act“
VI,1 Grève-Platz wie in II, Monolog Gervaises, Gebet		

stellvertretend die Umsetzung dieses weit ins 18. Jahrhundert zurückreichenden Konzepts⁵⁶ einer „gedanklich und atmosphärisch“⁵⁷ überleitenden Musik, die hier den Sprung von der ländlichen Szenerie des Heimatdorfes Gervaises – der Idylle, in der sich gerade die Katastrophe des Kindesraubes ereignet hat – zum Pariser Grève-Platz, wo Gervaise „zwölf Jahre später“⁵⁸ als verbitterte Büsserin im ‚trou aux rats‘ zu sehen ist, zu schaffen hat. Sie beginnt fortissimo mit unthematischer Kreismotivik über einem verminderten Akkord; nach einer Generalpause wird diese dreitaktige Klangfläche eine Quart tiefer wiederholt, nach nochmaliger Generalpause mündet die Musik in eine lange, unaufgelöste Dominante bei ähnlich bleibender Motivik. Die Komposition nimmt so den Stimmungsgehalt des Aktschlusses auf (I,7, Gervaise: „Verlieren müßt ihr erst eure Kinder, dann lernt ihr den Schmerz begreifen. – Mir haben sie’s gestohlen – [...] (Rasend auffahrend.) Wach’ auf, wach’ auf dort oben, schlaftrunkener Himmel, [...] eine Mutter ruft dich, höre mich!“). (Bsp. 3) Dieser erste Abschnitt endet, mit Pausen durchsetzt, in stockendem ‚Suchen‘ (T. 29–33, f. 11r). Im Anschluss daran leitet ein rezitatives Klarinettensolo als Ausdruck von ‚in Resignation übergegangenem mütterlichem Schmerz‘ zum Beginn des zweiten Tableaus über. (Bsp. 4) Die Resignation Gervaises ist dabei gepaart mit ihrem Hass auf die Zigeuner als Räuber ihrer Tochter, der immer, wenn Esmeralda ihre Kunststücke auf dem im Blickfeld der Büsserin liegenden Platz zeigt, neu aufflammt. Für diesen Grundkonflikt des Stücks steht der auf die ‚Resignation/Schmerz‘-Passage folgende Bolero; dieses modische Theater-Accessoire wird so bei Siber Teil eines Spiels von Verweisen und Bezügen, an dem auch – und das ist neu im Vergleich zu Textvorlage und Uraufführungsmusik – reine Instrumentalmusik teilhat. Die intendierte Assoziation ‚Bolero‘/‚Zigeuner‘ konnte, da sie im Theater durch zahlreiche Stücke vorgeprägt war, vom Hörer sicherlich mühelos geleistet werden.⁵⁹ (Bsp. 5) Siber schließt diesen ersten Abschnitt des Entr’actes mit einer wörtlichen Reprise des ‚Wut‘-Beginns und versucht so, ohne gegen die inhaltlichen Anforderungen zu verstoßen, die Reihungsform der ‚handelnden‘ Musik mit musikalischer Geschlossenheit zu verbinden.

Nach der sechsten Vorstellung des *Glöckners* (20.12.1850) beklagt er sich in zwei Eingaben an den Intendanten von Gall bitter über die schlechte Aufführung seiner Musik und sieht sich, da er mit seinen vor allem gegen den Chordirektor Schmidt gerichteten Vorwürfen auf wenig Verständnis stößt, genötigt, eine längere Erklärung über „Entstehung und Consequenzen“ seiner Musik abzugeben. Er schildert die Begeisterung des Regisseurs Grunert über seinen Entwurf, dem er „sogar bis auf die Minute“ bezeichnet habe, „wie lange jede Scene daure“. Man habe ihn aber „nicht zu Rathe gezogen, wie dies oder jenes in Verbindung mit der Musik hätte für beide Theile zum Nutzen des Ganzen angewendet werden sollen.“ Die Zwischenakte hatten sich, wie weiter aus der Eingabe hervorgeht, als zu kurz erwiesen, so dass man „nichts anderes zu thun“ wusste, „als Repetitionen anzubringen“, wodurch „so viele Wiederho-

⁵⁶ Vgl. dazu zusammenfassend Jensen, Sp. 1042.

⁵⁷ Ebd., Sp. 1043.

⁵⁸ Birch-Pfeiffer, *Glöckner*, S. 17.

⁵⁹ Hingewiesen sei etwa auf die Boleros in den Ouvertüren zu Webers *Preciosa* und Aubers *Le domino noir*. Vgl. auch Javier Suarez-Pajares, Art. „Bolero“, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 2, Kassel u. a. 1995, Sp. 1–7, Sp. 5; Marliese Glück, Art. „Flamenco“, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 3, Kassel u. a. 1995, Sp. 512–516, Sp. 514.

Nro. 2. 2tes Tableau. Entre Act u. Chor
All.o. assai

Flauto

Piccolo

Oboi

Clarinetti in B

Corni 1 u. 2 in F

Corni 3 u. 4 in C

Trombi in D

Tympani in D u. A

Fagotti

Tromboni Alt.

Tenor Bass

Violini

Viola

Cello C. B.

Bsp. 3: Friedrich Siber, *Der Glöckner von Notre Dame* [...] *Entre Acts, Chöre, Lieder* und die zur Handlung gehörige Musik, autographe Partitur (D-Sl, HB XVII 600): „Nro. 2“, T. 1–3 [f. 9r]

Cl. B
 VI.
 VI.
 Vla.
 Cello
 C. B.

Solo con dolore **ad libitum**
pizz.
pizz.
pizz.
pizz. *colla parte* **a tempo**

Bsp. 4: Friedrich Siber, *Der Glöckner von Notre Dame*, „Nro. 2“, T. 40–45 (f. 11v/12r)

Mod.to. Tempo di Poleros
 Picc.
 Clarinetti in B
 Cor C
 Fag.
 Triangel
 Tambourin
 Castagnettes

Bsp. 5: Friedrich Siber, *Der Glöckner von Notre Dame*, „Nro. 2“, T. 81–84 (f. 14v)

	: A (4 + 4):	
	: B (4 + 4):	
	: C (12):	
	: D (4 + 4) / C (12):	

Bsp. 6: Friedrich Siber, *Der Glöckner von Notre Dame*, „Nro. 2“, T. 120–172 (f. 17v–20v): Marsch (Formübersicht)

lungen eines Gedankens“ – so der Haupteinwand des Intendanten gegen die Komposition – entstanden seien.⁶⁰ Der an den besprochenen ersten Teil der Nr. 2 unmittelbar anschließende, thematisch den Chor der Narren einleitende Marsch in vierteiliger Reihungsform ist im Gegensatz zum Vorangehenden als hinsichtlich der Zeitdauer flexible Musik konzipiert; die unmittelbar vor dem Choreinsatz nachgetragene Bemerkung „Macht bis hierher 8 Minuten ohne Wiederholung“ zeigt, dass die Wiederholungen nicht als zwingend konzipiert waren, im Gegenteil scheinen sie durchweg fakultativ gedacht. Der Nachtrag „Diese vier Theile werden so lange gemacht bis geläutet wird“ am Beginn des Stückes zeigt, dass die zeitliche Anpassung noch während der Aufführung geschehen konnte.⁶¹ Man kann sich gut vorstellen, wie der Marsch durch mehrfache Wiederholung sich abgenutzt haben mag. (Bsp. 6)

In seinem Brief an Gall kommt Siber schließlich auf die Wertschätzung, die man seiner Musik entgegenbrachte, zu sprechen und benennt damit, vielleicht ohne es zu ahnen, ein die Zwischenaktmusik um die Jahrhundertmitte ganz grundsätzlich betreffendes Problem:

„Leider ist dies das undankbarste Geschäft, analoge Entre Acte zu componiren, denn das Publikum hat die gehörige Aufmerksamkeit auf meinen Entre Act nicht, oder es denkt bey Anhörung der Musik nicht an den nächsten Akt auf den sie Bezug hat. [...] so wird die Musik von [...] keinem verstanden, der sich nicht die Mühe nimmt, mit Aufmerksamkeit beydes streng zu verfolgen“.⁶²

Wenn die Stuttgarter Theaterzettel zu den *Glöckner*-Aufführungen „Entre-Akte, Lieder, Chöre und die mit der Handlung verbundene Musik“ aufzählen, verschweigen sie bezüglich der Entr'actes genau das, was Siber besonders am Herzen lag: dass sie nämlich, wie er sagt, sich „analog“ zur Handlung verhalten und daher einer besonderen, in den Aktpausen nicht üblichen Aufmerksamkeit bedürfen. Es ärgert Siber, dass seine Musik, gemäß der „herrschenden Konvention“⁶³, als bedeutungslose Rahmenmusik wahrgenommen wird, was sie ja gerade nicht sein will; bereits der Theaterzettel dokumentiert so die zwischen kompositorischem Anspruch und Theaterwirklichkeit klaffende Lücke. Gustav Schilling hatte bereits 1835 in seiner in Stuttgart herausgegebenen *Encyclopädie der gesamten musicalischen Wissenschaften* genau die von Siber beklagte ungünstige Rezeptionssituation festgestellt:

„Daß die Entr'acts zwischen den Aufzügen der Schauspiele jetzt selten zweckmäßig und von charakteristischer Bedeutung sind, davon trägt wohl mehr die gewöhnliche Unruhe und wenige Aufmerksamkeit des Publicums während derselben, als die Orchester-Direction und hinreichende Auswahl von passenden Tonstücken die Schuld“ [gez.] d. Red.“⁶⁴

*

⁶⁰ Zweite Eingabe Sibers vom 30.12.1850, Staatsarchiv Ludwigsburg E 18 II, Bü. 855, fasc. 158. Vgl. zu den Querelen um die Choreinstudierung ferner die Ausführungen Clytus Gottwalds in: *Die Handschriften der württembergischen Landesbibliothek*, 3. Teil, S. 143.

⁶¹ Weitere Schichten aufführungspraktischer Eintragungen kommen hinzu: Im letzten Teil ist mit Bleistift die Anweisung „Bei der Wiederholung, Zeichen zum weiter gehen für's Orchester und Aufziehen des Vorhangs“ nachgetragen (bei T. 163, f. 20r), die mit Tinte geschriebene, offenbar mit der im Text zitierten Anweisung „Diese vier Theile ...“ korrelierende „NB. Wenn das Zeichen mit der Glocke gegeben ist, geht hier der Vorhang auf“ (bei T. 163, f. 20r) ist ebenso durchgestrichen wie „Dal Segno bis das Zeichen zum weiter gehen gegeben ist“ (bei T. 171, f. 20v).

⁶² Staatsarchiv Ludwigsburg E 18 II, Bü. 855, fasc. 158.

⁶³ Jensen, Sp. 1043.

⁶⁴ *Encyclopädie der gesamten musicalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, hrsg. von Gustav Schilling, 6 Bde, Stuttgart 1835–1838, Bd. 2, S. 611. Liszt verband 1855 diesen Befund mit der Forderung nach besserer Ausführung von Zwischenaktmusik („Zwischenaktmusik“, S. 139), Johann Christian Lobe hingegen forderte deshalb, Zwischenaktmusik jeder Art ganz abzuschaffen; Johann Christian Lobe, „Entreakte im Schauspiel“, in: *Fliegende Blätter für Musik. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler*, 1. Bd., Leipzig 1855, 5. Heft, S. 299–303, S. 302.

Der Fall Siber bestätigt zum einen den Befund, dass sich „nicht zuletzt aufgrund der unübersehbaren Menge an Gebrauchsanlässen [...] die Konzeption einer Schauspielmusik, die sich gewissermaßen auf einer primär musikalischen Ebene neben das Drama stellt, als kaum praktikabel“⁶⁵ erwies; dies machte sie, im Verbund mit der Beschränkung der Aufführungsmöglichkeiten durch die Bindung an die Karriere des jeweiligen Textes (was auch ein Hauptargument Johann Christian Lobes für die Abschaffung der Zwischenaktmusik war)⁶⁶ und an lokale Bedingungen, die wiederum eingeschränkte Verwertungsmöglichkeiten auf dem Musikalienmarkt nach sich zog, für viele Komponisten unattraktiv. Das Ausweichen schauspielbezogener Musik in den Konzertsaal einerseits (eine Möglichkeit, die vor allem bei Ouvertüren intensiv genutzt wurde) sowie die gänzliche Loslösung programmatischer Musik von der Bindung an einen Dramentext (Symphonische Dichtung) andererseits sind letztlich auch Konsequenzen dieser Eingeschränktheit; die „Ausnahmen“ wie *Egmont* (hier trug sicherlich die Musik entscheidend dazu bei, dass der Text immer wieder gespielt wurde) oder die von höchster Stelle gewollten Berliner Theaterprojekte mit Musik von Mendelssohn bestätigen die Regel. (Im Fall *Ein Sommernachtstraum* verhalf die Musik einem überhaupt nicht zum Repertoire gehörigen Text wieder auf die europäischen Bühnen, in anderen Fällen, z. B. *Athalia*, gelang dies weniger.)

Zum anderen jedoch, und das ist die aus der Perspektive der Schauspielmusikforschung ebenso relevante Kehrseite dieser Medaille, scheint das Feld der Komposition auch komplex angelegter Schauspielmusik, anders als etwa Symphonie oder Oper, gerade wegen des Nischendaseins gleichsam ‚frei‘ gewesen zu sein für lokale Gelegenheitskomponisten – eine Arbeitshypothese, die zu den bestehenden methodischen Ansätzen der Schauspielmusikforschung als Schlüssel zum Verständnis der „vielen Gelegenheitswerke“, die an der doppelten Abkopplungsbewegung der Schauspielmusik vom Theater bzw. vom Text nicht partizipieren konnten, hinzuzufügen wäre.

Sibers Musik dokumentiert – ebenso wie Cläpius‘ Umsetzung, die an keiner Stelle versucht, eine nur durch das Hören wahrnehmbare, den Stückinhalt gewissermaßen virtuell verdoppelnde Handlungsebene einzubringen – dort, wo sie als „mit der Handlung verbundenes“ Realitätszitat Teil eines Bühnengeschehens ist (Tanzszenen, Volksschöre, Kirchenszene), die Teilhabe der Schauspielmusikpraxis an verbreiteten Mustern des Musikeinsatzes im romantischen Musiktheater. In dieser Rolle der Verstärkung des ‚Spektakulären‘ ist Sibers Musik nicht grundsätzlich gefährdet, wenn auch der mehrfache Austausch der Musik der Kirchenszene zeigt, auf wie direktem Wege inszenatorische Entscheidungen die musikalische Ausgestaltung beeinflussen können.

Sibers mit Konsequenz verfolgter Plan aber, für alle Zwischenakte große, in Inhalt und Inszenierung eingebundene Musiken zu komponieren, sucht in der Orientierung an die Tradition der Schauspielmusik einen Anknüpfungspunkt an die innovativen

⁶⁵ Jensen, Sp. 1043.

⁶⁶ „Ja selbst [...] angenommen [...], daß zu jedem Trauer-, Schau- und Lustspiele eine gute Musik geliefert werden könnte, – die armen Tondichter dann! Wie viele dramatische Werke halten sich auf den Bühnen? Wie manche herrliche Musik würde von dem elenden Stücke nach der ersten Aufführung für immer in das Meer der Vergessenheit hinabgezogen!“; Lobe, S. 303.

Strömungen programmatischer Orchestermusik. Indem jedoch die Zwischenakte des Hofmusikers auch „Musik im Schauspielhaus“ sind und vor allem als solche wahrgenommen werden, nehmen sie eine eigentümliche Zwitternatur an. Der Versuch, ein ambitioniertes Formkonzept mit der Konvention von Zwischenaktmusik als „Musik im Schauspielhaus“ zu verschmelzen, scheitert innerhalb des Theaters am Wahrnehmungsanspruch von Publikum und Theaterschaffenden. Die Lösung von der Bindung an die ‚undankbare‘ Theateraufführung durch Ausweichen in andere Bereiche des Musikbetriebs ist jedoch bei einer Musik, deren Wesensgrundlage – und insofern auch Grundlage musikologischen Verstehens – die Bindung an Text und Inszenierung ist, in keiner Weise vorgesehen, ja gänzlich unmöglich.