

DIE SCHWEIZER FAMILIE +

eine internationale Musiktheater-Produktion

Mozart und Weigl



Wenige Jahre vor Mozarts 250. Geburtstag 2006 interessiert mehr denn je die Frage, in welchem Umfeld Mozart wirkte, mit welchen Kollegen er zusammenarbeitete und welche jüngeren Komponisten aus seiner unmittelbaren Umgebung er nachhaltig beeinflusste. Ins Visier gerät dabei neben Mozarts unmittelbaren Schülern – Johann Nepomuk Hummel und Franz Xaver Süssmayer – ein zehn Jahre jüngerer Burgenländer aus Eisenstadt, ein Patenkind Joseph Haydns, das später einer der renommiertesten Wiener Hofkapellmeister und berühmtesten Opernkomponisten seiner Zeit werden sollte: Als im Mai 1786 *Le Nozze di Figaro* herauskam, dirigierte Mozart die Uraufführung im Burgtheater und erste Wiederholungen selbst. Bei den folgenden Aufführungen jedoch überließ er die musikalische Leitung einem hochbegabten jungen Kollegen, der bereits seit einiger Zeit im Orchester der Kaiserlichen Hoftheater zu Wien mitgewirkt hatte – dem 20jährigen Joseph Weigl.

Wer war dieser Mann, dem Mozart anvertraute, sein neues Werk vom Cembalo aus zu dirigieren und der sich in seinen Memoiren rühmen konnte, er habe vor den jeweiligen Uraufführungen „*Figaro, D.[on] Juan, etc.* bei allen Proben“ zu Mozarts Zufriedenheit accompagniert, „indem ich nach den 3 ersten Vorstellungen an welchen *Mozart* selbst am *Clavier* dirigierte seinen Platz bei allen übrigen Vorstellungen übernehmen musste.“? In seinem Geburtsort Eisenstadt hatte Weigl nur die ersten drei Lebensjahre verbracht, denn bereits 1769 übersiedelte die Familie nach Wien, wo der Vater als Cellist und die Mutter als Sängerin erfolgreich wirkten. Und so kam es schon zwischen dem jugendlichen Mozart und dem Knaben Weigl zu einzelnen Begegnungen. Ersten Unterricht in der Komposition, verbunden mit dem dazu nötigen Handwerkszeug erhielt dieser zunächst von Johann Georg Albrechtsberger und dann von Mozarts Rivalen Antonio Salieri.

Salieri war es dann auch, der Mitte der 1780er Jahre Weigl mit den Usancen der Inszenierung von Opern vertraut machte, ihn auch eigens auf Bühnenproben mitnahm. Daher war er bestens auf die Aufgabe vorbereitet, Mozarts Opern als Korrepetitor mit den Sängern einzustudieren und prädestiniert dafür, sie nach Mozart als Erster zu dirigieren: Damit wurde Weigl neben der Familie Mozart zu einem der Ersten überhaupt, der diese Werke nicht nur hörte, sondern sie sich aus den fast noch tintenfeuchten Manuskripten selbst zu erarbeiten hatte, sie sich im Partiturspiel „prima vista“ auf die Probenbelange hin arrangierte. Aber auch sonst standen Mozart und Weigl in lebhaftem Austausch, der allerdings kaum durch zeitgenössische Schriftstücke dokumentiert ist: Wozu hätte es einer Korrespondenz bedurft, wenn man sich wochen- und monatelang fast täglich begegnete und alles Wichtige mündlich besprechen konnte?

Mozart und Weigl traten in denselben musikalischen Salons auf, etwa in Döbling und am Lugeck bei dem Reichshofagenten Gottfried Ignaz von Ployer. Mozart und Weigl pflegten Kontakte zu zahlreichen anderen zeitgenössischen Berühmtheiten der Operngeschichte, den italienischen Komponisten Giuseppe Sarti und Giovanni Paisiello, die sich auf der Durchreise zwischen Russland und Italien just in Wien trafen. Uraufführungssänger von Mozarts Opern hoben auch Werke Weigls aus der Taufe, der erste Ferrando aus *Così*, Vincenzo Calvesi, trat 1791 als Protagonist einer Weiglschen Kantate in Esterháza auf usw. Im Grunde scheint es müßig, darauf hinzuweisen, dass sich Mozart und Weigl während ihrer Wiener Jahre

DIE SCHWEIZER FAMILIE +

eine internationale Musiktheater-Produktion

ständig begegnet sind, doch ist es bemerkenswert, dass sie sich regelmäßig auch in einem illustren Kreis von adeligen Musikliebhabern und -kennern mit außergewöhnlichem Repertoire trafen: Im Herbst und Winter 1788-89 hatte Mozart seine Ambitionen aufgegeben, selbst als Konzertveranstalter hervorzutreten, doch leitete er wieder die Konzerte der Kavaliers-Gesellschaft klassischer Musik, deren ausübende Künstler sich aus Mitgliedern der Hofkapelle rekrutierten. Bei diesen Konzerten wurden wegen der Vorliebe Gottfried van Swietens für die Familie Bach, Georg Friedrich Händel und Carl Heinrich Graun Werke aufgeführt, die ansonsten in Wien gar nicht oder kaum je zu Gehör kamen, eine lehrreiche

Erfahrung für ambitionierte Komponisten wie Mozart und Weigl, die in ganz anderen Traditionen aufgewachsen waren. Hatte Mozart hier anfangs nur den Klavierpart übernommen, avancierte er ab April 1787 zum Dirigenten, und nun nahm Weigl die Position des Klavierbegleiters ein. An die sonntäglichen Zusammenkünfte bei van Swieten erinnerte sich Weigl lebhaft, als er 1819 seine „Selbstbiographie“ niederschrieb, und er schilderte dort sein großes Vorbild wie folgt:

„Mozart accompagnirte auf dem *Fortepiano*, *Salieri*, *Starzer*, *Teiber* u. der *Baron* sangen. Diesen Genuss kann sich Niemand vorstellen. Einen Mozart die schwersten *Partituren* mit der ihm eigenen Fertigkeit spielen, zugleich singen u. die Fehler der Andern corrigiren zu hören, musste die grösste Bewunderung erregen.“

Weigls Hochachtung für den Reichtum und die besondere Differenzierung der Instrumentation Mozarts brachten ihn gerade in jenen Jahren, als er mit ihm Kontakt hatte, zu dem Entschluss, es seinem Vorbild auch in dieser Hinsicht gleichzutun und die einfachere und übersichtlichere Satz- und Orchestrierungstechnik älterer Meister zu verschmähen: Ein ihm angeblich von Salieri vermitteltes Libretto, *La sposa collerica*, scheint in Weigls Vertonung daher mit allen denkbaren Feinheiten Mozartscher Instrumentierungskunst gespickt gewesen zu sein, was ihm einen ähnlichen Kommentar einbrachte, wie er angeblich von Joseph II. über die *Entführung aus dem Serail* ausgesprochen wurde, heißt es doch über diesen Weiglschen Opernentwurf: „Gewaltige Massen von Instrumentation wurden da aufgehäuft, und immer noch dünkte es ihm zu wenig; da war kein Plätzchen in der Partitur, das er nicht ausgefüllt hatte, und so kam es denn, dass sich ein Notenmeer über die Seiten derselben ausgoß in welchem, würde diese Oper je zur Aufführung gekommen sein, sicher *die eigentliche Musik* untergegangen wäre.“ Salieri verwarf das bewusste Werk, und Weigl hat sich nicht dazu entschließen können, es umzuarbeiten oder auch nur aufzubewahren – es ist verschollen.

Weigls Karriere erfuhr eine bedeutsame Wendung, als etwa ein Jahr nach dem Tod Josephs II. dessen Nachfolger Leopold II. dem Kaiserlichen Operndichter Lorenzo Da Ponte den Laufpass gab. Als Reaktion auf Da Pontes Demissionierung verzichtete Salieri auf die Operndirektion. Da er beim Kaiser nicht wohlgekommen war, musste er danach trachten, einem Vorgehen wie bei Da Ponte zuvorzukommen. Die nun vakante Position trat dann jedoch Weigl an. Die Stellenbesetzung wurde damit begründet, dass mit dem Schüler (Weigl) der Meister (Salieri) geehrt werde, eine für Salieri und Weigl gleichermaßen zwiespältige Entscheidung, denn Salieri war weiter als Komponist in der Pflicht, durfte aber kaum mehr als praktischer Musiker wirken, Weigl hingegen erhielt keine Opernaufträge mehr und durfte lediglich dirigieren. Immerhin hatte sich seine Stellung vorläufig aber bereits so gefestigt, dass er von Zeit zu Zeit sogar Mozart vorgezogen wurde: Im Herbst 1790 etwa hatte man Mozarts Ambitionen verschmäht, zu Hochzeitsfeierlichkeiten der Habsburger wohl-dotierte Auftragskompositionen liefern zu dürfen, gespielt wurden dagegen Salieris *Axur* am Kärntnertheater und Weigls *La Caffetiera bizzarra*, nach dem Libretto Da Pontes an der Burg. Darüber hinaus hatte Weigl zu diesem Anlass ein gleichfalls gemeinsam mit Da Ponte und nach dessen Auskunft in drei Tagen aus dem Boden gestampftes Festspiel zu liefern. Weigl schrieb also wie Mozart eine Da Ponte-Oper und zwar nur wenige Monate nach der Einstudierung der drei Mozartschen nach diesem Librettisten. Außerdem arbeitete Weigl

DIE SCHWEIZER FAMILIE +

eine internationale Musiktheater-Produktion

auch mit weiteren Textdichtern, die für Mozart schrieben, etwa Caterino Mazzolà, Giovanni De Gamerra und schließlich sogar Emanuel Schikaneder – eine ungewöhnliche Tatsache für einen Komponisten, der sich sonst nur sehr selten auf eines der populären Vorstadttheater eingelassen hatte.

Anders als manche Wiener Komponisten-Kollegen befand Weigl es nicht für sinnvoll, an ein erfolgreiches Mozartsches Opersujet anzuschließen, und etwa Libretto-Fortsetzungen der *Zauberflöte* (wie Peter von Winter 1798), des *Figaro* (wie Conradin Kreutzer 1840) oder anderer populärer Werke seines Idols in Musik zu setzen: Gerade weil er mit dem Einstudierungsprozess bedeutender Mozart-Uraufführungen auf das engste vertraut war, mag er sein Talent nicht dafür hergegeben haben, sich auf diese Weise an den großen Namen zu hängen.

Mit seinen zwanzig Opern bis zur *Schweizer Familie* war Weigl zwar bereits erfolgreich, aber populär wurden nur einzelne Werke, etwa das „dramma giocoso“ *L'amor marinaro* (=Die Liebe unter den Seeleuten, 1797) – das sich bereits 2003 in einer erfolgreichen Wiederaufführung in Neuburg an der Donau bewährte –, die heroisch-komische Oper *L'uniforme* (1805), bei deren Aufführung die Kaiserin Maria Theresie die weibliche Hauptrolle sang, sowie *Adrian von Ostade* (1807). Seinen eigentlichen Durchbruch erlangte Weigl also erst mit gut 40 Jahren, nachdem er schon lange nicht mehr unter den Fittichen Haydns und Mozarts war.

Als kuriose Phänomen der Mozart-Rezeption erweist sich ein Mozart zugeschriebener Variationszyklus, den er einige Jahre nach seinem Tod (!) über ein Thema von Weigl verfasst haben soll – Variationen über Weigl lassen sich jedoch nur bei einem anderen der großen Wiener Klassiker nachweisen, bei Ludwig van Beethoven. Und durch Anton Schindler ist aus Beethovens Konversationsheften von 1827, wenige Wochen vor seinem Tod, auch überliefert, dass sich Weigl in jener Zeit, als er bereits einige Jahre vom Theater abgegangen war, über eine von den Sängern verhunzte Wiederaufnahme der *Clemenza di Tito* empört mit einem Pilatus-Zitat geäußert habe: „ich bin unschuldig an dem Blute des Gerechten!“ Die Verstümmelung muss Weigl umso härter getroffen haben, als er in den Jahren nach Mozarts Tod als Kapellmeister stets für mustergültige, vergleichsweise geringfügig bearbeitete Wiederaufführungen der Meisterwerke des großen Vorbilds am Kärntnertortheater gesorgt hatte.

Zeitlebens ein begeisterter Mozartianer, übte Mozarts Musik in allen Gattungen einen beträchtlichen Einfluss auf Weigl aus. Bevor er sich im Genre des Singspiels mit gesprochenem Dialog versuchte, komponierte Weigl wie Mozart jedoch mit beachtlichem Erfolg eine ganze Reihe von heiteren und ernsten Opern nach dem Zuschnitt italienischer Traditionen.

Um jedoch nachvollziehen zu können, in welcher Gattungstradition Mozarts sieben „große“, heute noch populäre Opern, darunter eben auch *Idomeneo*, *Don Juan* und *Titus*, in den ersten fünfzig bis hundert Jahren populär wurden, muss man wissen, dass sie damals fast ausschließlich in deutscher Sprache und als Singspiele mit Dialogen und interpolierten Arien gespielt wurden, einer heute kaum mehr auf den Bühnen präsenten Opern-Gattung. Weigls *Waisenhaus* (1808) und seine *Schweizer Familie* (1809), die gleichfalls Arien, Ensemblenummern und vielgliedrige Finali aufweisen, hatten also den gleichen Zuschnitt wie damalige deutsche Adaptionen italienischer und französischer Originale. Und Weigls erfolgreichste Opern waren in den Jahrzehnten nach ihrer Uraufführung populärer und wurden häufiger gespielt als manche der bekanntesten Werke Mozarts.

Der Einfluss Mozarts wie jener seines Rivalen Salieri, der viele Jahre noch als Kollege Weigls an der Hofoper wirkte, ist bei Weigl im ganzen Œuvre spürbar. Durch Weigl wurde die Klangsprache Mozarts noch über einen längeren Zeitraum kultiviert, wobei er die tendenziell

DIE SCHWEIZER FAMILIE +

eine internationale Musiktheater-Produktion

restaurativen Erwartungen der Biedermeier-Epoche an einen kommoden Klang, der die Hörer nicht durch Extravaganzen irritierte, ideal erfüllte. In zahlreichen harmonischen, melodischen und rhythmischen Wendungen, auch in einigen Charakteristika des Orchestersatzes und der Instrumentation ist zu spüren, dass das musikalische Idiom Weigls von Mozart maßgeblich beeinflusst wurde, so kann man enge Beziehungen zwischen der

Schilderung des Wahnsinns von Pamina im zweiten Finale der *Zauberflöte* und jenem der Emmeline in Weigls *Schweizer Familie* an einer Reihe von Details festmachen. August Schmidt, der Redakteur der *Wiener allgemeinen Musik-Zeitung* von 1846, sah in Weigl ein Glied der Kette, die Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven verband. Betrachtet man jedoch *Die Schweizer Familie* näher und verfolgt ihren Einfluss auf die nächste Komponistengeneration in Wien, ist Weigl das eigentliche Bindeglied zwischen Mozart und Schubert.

Texte von Till Gerrit Waidelich.

Abdruck nur mit Genehmigung

Kontakt: ASUR - Agentur für Kulturproduktion, Sören Mund & Arne Krasting,
Schliemannstrasse 13, 10405 Berlin
Tel.: +49-30-44032300, Mobil: +49-178-7637366, Fax: +49-30-44024448,
E-mail: info@dieschweizerfamilie.net

www.dieschweizerfamilie.net