

Wenn man es recht bedenkt, könnte sich der Dichter Johann Friedrich Kind (1768 bis 1843) bequem im Literarienthimmel zurücklehnen. Für seinen ewigen Ruhm ist gesorgt. In den Jahren seiner höchsten Schaffenskraft berühmt und einflussreich, zumindest bei seinen freundschaftlich verbundenen Dichterkollegen des Dresdner Liederkreises, musste er zwar in den letzten Jahren vor seinem Tod hinnehmen, dass er vom Buchmarkt vergessen war – als er starb, erschienen nur zwei magere Nachrufe, und die waren von seiner Tochter veranlasst –, aber er hatte das Libretto zum „Freischütz“ von Carl Maria von Weber geschrieben, der landauf, landab bejubelten ersten deutschen Nationaloper.

Sie war ein Erfolg sondergleichen, der auf vielfältige Weise mit dem neu erwachten deutschen Nationalgefühl harmonierte. Jeder trällerte die Melodien, überall hörte man die Zeilen: „Schöner, schöner, schöner, grüner Jungfernkranz, mit veilchenblauer Seide, mit veilchenblauer Seide!“, derart permanent und nervtötend, dass es Heinrich Heine die schönsten Momente in Berlin verbitterte, wie er in seinem berühmten Brief über musikalische Lärmelästigung schrieb.

Aber Kind war nicht glücklich mit diesem Erfolg, im Gegenteil, er war empört, fühlte sich als Dichter nicht genug gewürdigt – und nicht nach Gebühr entlohnt.

Er entstammte einer weitverzweigten sächsischen Juristenfamilie, deren Stammhaus in Werdau lag. Sein Vater war Leipziger Oberhofgerichts- und Konsistorialadvokat und Senator. Friedrich wuchs in Leipzig auf, absolvierte als „Privatist“ die Leipziger Thomasschule und ein Jurastudium an der Universität. Nach einem Volontariat in Delitzsch wechselte er nach Dresden. Schon in seiner Schulzeit hatte der Junge nicht nur einen Hang zum Schauerlichen entwickelt, sondern auch zu dichten begonnen. Das beobachtete sein Vater mit großer Sorge.

Aber es blieb bei Schwärmereien, kühnen Träumen von einem freien Dichterleben und viel beschriebenem Papier. In Dresden wurde aus dem jungen Kind ein tüchtiger Advokat – so tüchtig, dass der damalige Kanzler Georg Wilhelm von Hopfgarten ihm bereits nach einem Jahr gestattete, eine eigene Praxis zu eröffnen. Es hätte alles ganz wunderbar werden können. Kind heiratete seine Jugendliebe, und ein Verwandter in Dresden vermittelte ihm die Bekanntschaft mit Karl August Böttiger und dem Verleger Georg Joachim Götschen, die sich von seinen poetischen Versuchen beeindruckt zeigten. Aber das Glück war von kurzer Dauer, denn schon ein Jahr nach der Heirat verstarb seine junge Frau im Kindbett.

Die ersten Monate nach ihrem Tod waren entsetzlich. „Mein Herz, die ganze schöne Gotteserde schien mir versteinert“, schrieb Kind in einem späteren autobiographischen Text. Ein Brief seines Freundes Götschen vermochte jedoch, ihn wieder aufzurichten, denn dieser übersandte ihm die „Vollmacht in seiner Prozesssache gegen die Weidmannsche Buchhandlung, den Verlag sämtlicher Wielandschen Werke betreffend, vor hiesigem Appellationsgerichte“. Diese Bemerkung haben bisher alle, die sich mit dem „Freischütz“ und seinem Librettisten beschäftigt haben, übersehen oder – da sie in der Welt der Oper zu Hause waren – nicht für wichtig genug erachtet, um darauf einzugehen.

In diesem aufsehenerregenden Musterprozess standen sich der führende deutsche Verlag, die Weidmannsche Buchhandlung, und die damalige Nummer eins



Verses aus dem „Freischütz“ wurden Allgemeingut, aber dem Librettisten Kind erwies man keine Ehre. Foto AGK

## Die Empörung des Textdichters

Vor zweihundert Jahren kam die erfolgreichste deutsche Oper auf die Bühne: „Der Freischütz“. Sie machte ihren Komponisten Carl Maria von Weber berühmt und reich, seinem Librettisten Johann Friedrich Kind dagegen blieb nur eine kümmerliche Abschlagzahlung.

Von Steffi Böttger

unter den deutschen Autoren, Christoph Martin Wieland, gegenüber. Nach dem Tod seines bisherigen Verlegers, des Geschäftsführers und Teilhabers der Weidmannschen Buchhandlung, Philipp Erasmus Reich, im Jahr 1787 erwog Wieland, beim Konkurrenten Götschen eine Gesamtausgabe seiner Werke herauszugeben. Dagegen erhob die Weidmannsche Buchhandlung Klage. Wieland antwortete zunächst mit einer 21 Paragraphen umfassenden Denkschrift („Grundsätze, woraus das merkantile Verhältnis zwischen Schriftsteller und Verleger bestimmt wird“), in der er beklagte, dass es in Deutschland an einer verbindlichen Rechtsordnung für die Verhältnisse zwischen Autor und Verleger fehle. Die Klage kam vor Gericht und durchlief verschiedene Instanzen, bis sie 1795 vom sächsischen Oberappellationsgericht in Dresden endgültig zugunsten Wielands und Götschens entschieden wurde.

Es war dieser Prozess, den Johann Friedrich Kind als Götschens Anwalt, wie

er schrieb, „glücklich beenden“ konnte. Dabei lernte der erst siebenundzwanzigjährige Jurist und Dichter eines: Der Autor hat das Recht, in vollem Umfang auch den wirtschaftlichen Nutzen seiner geistigen Leistung zu genießen – eine Auffassung, die sich erst in den nächsten Jahrzehnten allgemein durchsetzen sollte.

Eine zweite Heirat ermöglichte es Kind, ruhig zu leben und zu arbeiten, er führte seine Advokatenpraxis mit großem Erfolg und dichtete weiter, „für die Klienten und andere solide Leute unbekannt“. Seit 1801 erschienen in immer kürzeren Abständen Novellen und Gedichte, unter anderem bei Johann Friedrich Hartknoch dem Jüngeren, in den Moden- und Frauenjournalen, den damals sehr beliebten Taschenbüchern, in Beckers und dem Wiener Almanach. Kinds Freundeskreis erweiterte sich auf Dresdner Dichterkollegen, von denen es in der Residenzstadt eine ganze Menge gab und die sich

von 1814 an zum „Dichtertee“, seit 1817 dann im „Liederkreis“ fanden. Sie alle verband die Liebe zum Wahren, Guten und Schönen, die sich in pseudoromantischer Schwärmerei ausdrückte. Spötter sprachen von einer Lokalclique, die von einer literarischen Modebewegung und dem Geschmack des Durchschnittspublikums getragen war. Kind wurde einer der Wortführer und Mitherausgeber ihrer höchst einflussreichen Dresdner Abend-Zeitung. Die Namen der meisten Mitglieder – darunter Friedrich August Schulze alias Friedrich Laun, Friedrich Adolph Kuhn oder Karl Theodor Winkler alias Theodor Hell – kennen heute nur noch Literaturhistoriker.

Im Jahre 1817 begrüßte der Liederkreis, der neue Prominente bei sich sah, einen neuen Gast. Der frisch berufene sächsische Hofkapellmeister Carl Maria von Weber sollte von nun an regelmäßig an den gemeinsamen Abenden bei Tee, Butterbrot und Dichterlesung teilnehmen. Weber war schon seit Längerem auf der Suche nach einem Stoff für eine neue Oper.

Heute ist nicht mehr zweifelsfrei zu klären, wer auf wen zukam, Weber oder Kind, und die Idee zu einem gemeinsamen Opernprojekt hatte. Jeder der beiden reklamierte dies für sich, und jeder behauptete, dabei den „Freischütz“ ins Spiel gebracht zu haben. Weber kannte den Stoff bereits seit 1810, als er im Stift Neuburg im Neckartal weilte; Kind wollte ihn schon als Thomasschüler in der Leipziger Ratsbibliothek in einem „angestäubten Quartband“ gelesen haben. Beide aber bezogen sich auf das 1810 bei Götschen in Leipzig erschienene „Gespensterbuch“ von August Apel und Friedrich Laun, eine Sammlung von neu erzählten Volkssagen.

Am 20. Februar 1817 berichtete Weber seiner Braut Caroline Brandt in Prag von dem Plan einer neuen Oper, von Friedrich Kind und dem trefflichen, schauerlichen und interessanten Sujet des Freischütz. Zunächst wurde als Titel „Der Probeschuß“ gewählt, später „Die Jägersbraut“. Kind konnte bereits nach zwei Tagen den ersten Akt, nach fünf Tagen den zweiten und am 1. März das fertige Libretto an Weber übergeben.

Nun aber ging es an die Frage des Honorars. Kind schlug Weber vor, ihm „den dritten oder vierten Theil der Einnahmen“ zu geben. Eine derartige Umsatzbeteiligung wäre etwas Unerhörtes, geradezu Revolutionäres gewesen, ganz zu schweigen von der exorbitanten Größenordnung. Weber erwiderte folgerichtig, „dass aber solch ein antheiliges Honorar viele Weitläufigkeiten und Schwierigkeiten, vieles Hin- und Herschreiben zwischen Autor und Tonsetzer verursache“. Er wolle den Text sofort und zur Gänze kaufen, ansonsten begänne er gar nicht mit dem Komponieren. Man einigte sich auf zwanzig Dukaten, die Weber am 3. März 1817 schickte. Damit wurde er für fünf Jahre Eigentümer des Operntextes. Nach dieser Frist durfte Kind das Libretto drucken lassen. Das erschien dann auch erstmals 1822 bei Götschen in Leipzig.

Im Jahr zuvor, am 18. Juni 1821, war die sensationelle Uraufführung der Oper, an der Weber mit Unterbrechungen drei Jahre lang gearbeitet hatte, im neu erbauten Schauspielhaus in Berlin erfolgt. Während Weber mit dem „Freischütz“ einen Erfolg nach dem anderen feiern konnte und dabei ungeheuer viel Geld verdiente, fühlte sich Kind nicht genügend gewürdigt. Weber versuchte zu besänftigen und ließ ihm per Brief zwanzig Taler als Geschenk zukommen. Kind war davon zutiefst beleidigt und wies das Geld schroff zurück. Was folgte, war ein Zerwürfnis, das bis zu Webers Tod 1826 währte.

Bis dahin erlebte der Freischütz 119 verschiedene Inszenierungen, darunter auch Übersetzungen ins Tschechische, Dänische, Ungarische, Russische, Englische und Französische. Durch einen Einnahmezettel, den Weber für die „Euryanthe“ führte, ist bekannt, dass ihm jede Inszenierung durchschnittlich etwa 150 Taler einbrachte. Diese Summe kann man auch getrost für den „Freischütz“ annehmen. Dazu kamen „Sondernachschüsse“ wie jene zweihundert und noch einmal hundert Taler, die ihm für den durchschlagenden Erfolg am Berliner Schauspielhaus gezahlt wurden.

Mit den zwanzig Dukaten von 1817, die etwa sechzig Talern entsprachen, war Kind also eindeutig unterbezahlt. Einen Prozess gegen Weber oder die Theater anzustrengen verbot sich ihm als kundigem Juristen von selbst. Librettisten genossen keinen Schutz, sondern waren vom eigenen Verhandlungsgeschick und vom Zahlungswillen des Komponisten abhängig, der wiederum allein mit Theaterintendanten, Agenten und Verlagen über sein Gesamtkunstwerk verhandelte.

Dass sich die Arbeit mit einem Textdichter auch ganz anders gestalten kann, sollte Weber wenig später, 1822, in der Zusammenarbeit mit seiner „Euryanthe“-Librettistin Helmina von Chézy erfahren. Selbstbewusst, erfahren im Umgang mit Verlegern und ausgesprochen durchsetzungsfähig, verlangte sie eine Bezahlung pro Akt, nämlich zwanzig Taler, also zunächst einmal genauso viel, wie Kind erhalten hatte, aber dann forderte sie mit der Begründung, sie habe zahlreiche Nachbesserungen vornehmen müssen, enorme Honorarzuschläge: insgesamt sechshundert Taler. Andernfalls, so kündigte sie an, wolle sie gerichtlich gegen die bereits geplanten Aufführungen (außer der Premiere im Theater am Kärntnertor in Wien) vorgehen. Das hätte zwar wohl keinen Erfolg gehabt, aber viel Ärger verursacht.

Weber hoffte, Frau von Chézy mit zusätzlichen fünfzig Talern zufriedenzustellen zu können, irrte sich aber, denn das Geld nahm sie nicht an. Vielmehr wollte sie nun ihre Fassung des Textes drucken lassen, wogegen er natürlich Einspruch erheben musste. Dass die „Euryanthe“ dann nicht so erfolgreich wie der „Freischütz“ mit seinen Leierkastenmelodien war, wollte Weber dem Libretto anlasten, aber die Autorin startete eine Pressekampagne mit Auszügen aus seinen Briefen an sie, in denen er sich mit ihrer Fassung des Textes sehr zufrieden erklärt hatte. Weber beauftragte seinen Freund, den Rechtsanwalt und Dichter Friedrich Adolph Kuhn, die Honorarfragen sowie die Verwertungsrechte auszuhandeln, und stöhnte, ganz entgegen seiner sonstigen Zurückhaltung: „Das Weib ist wirklich ein Scheusal!“ Eine ihres Wertes wohlbewusste Autorin war in seinem (zeittypischen) Verständnis des Verhältnisses von Librettist und Komponist nicht vorgesehen.

Hatten Buchautoren und Verleger im frühen neunzehnten Jahrhundert mittlerweile Wege gefunden, gemeinsam relativ gerechte Honorarregelungen zu vereinbaren, die auch Nachauflagen und Neubearbeitungen einschlossen, genossen musikalische Werke wenig Schutz, die Librettisten gar keinen. Noch 1846 galten die Komponisten laut sächsischem Gesetz als allein verfügungsberechtigt über Musik und Text. Auch die erste reichseinheitliche Urheberrechtsregelung, im Zuge der Reichsgründung 1871 entstanden, die „der Musik ihre Freiheit sichern“ wollte, erlaubte dem Komponisten, Operntexte als Teil seines Gesamtkunstwerkes zu behandeln. Erstmals gab es aber jetzt die Einschränkung, dass von einem Librettisten wenigstens eine Druckerlaubnis einzuholen war.

Die Rechtswissenschaft erkannte die unvollkommenen Festlegungen und begann die Lücken theoretisch zu schließen, sodass 1902 endlich das „Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst“ in Kraft trat. Von nun an wurden Opern als verbundene Teilwerke mit gesondertem Einzelurheberrecht behandelt und die bis dahin geübte Zurücksetzung des Librettisten in jeder Hinsicht aufgehoben. Hätte Kind dies erleben dürfen, wären ihm, ähnlich wie seinen späteren Librettisten-Kollegen Hugo von Hofmannsthal, Stefan Zweig oder Bertolt Brecht, saubere Quartalsabrechnungen ins Haus geflattert.

Aber die Zeit war dafür noch nicht reif. Für eine der kommerziell erfolgreichsten Opern der deutschen Musikgeschichte erlebte ihr Dichter Johann Friedrich Kind lediglich ein elendes Honorar – eben den sprichwörtlichen „Ehrenlohn“. Immerhin hat die Geschichte ihm einen kleinen Anteil am dauerhaften Ruhm gewährt.

## FRANKFURTER ANTHOLOGIE

Redaktion Hubert Spiegel

Sappho

### Das hat mir ja das Herz in der Brust zusammenzucken lassen

Es scheint mir jener gleich den Göttern zu sein, der Mann, der gegenüber dir sitzt und aus direkter Nähe, wie du süß die Stimme ertönen lässt, dir zuhört,

und wie du begehrenswert lachst: Das hat mir ja das Herz in der Brust zusammenzucken lassen. Denn sobald ich auf dich blicke, nur kurz, bringe ich unmöglich noch einen Ton hervor,

sondern die Zunge ist gebrochen, ein leichtes Feuer augenblicklich läuft unter der Haut, mit den Augen sehe ich rein gar nichts, es sausen die Ohren,

hinab läuft der Schweiß, ein Zittern packt mich am ganzen Leib, grüner als Gras bin ich, und fast schon tot erscheine ich mir selbst.

Aber alles kann man ertragen . . .

Hans-Albrecht Koch

### Eine süß-bittere Bestie, gegen die man machtlos ist

Die Berliner Antikensammlung bewahrt eine rotfigurige attische Vase aus der Zeit um 470 vor Christus. Sie zeigt auf der Vorderseite die beiden großen Sänger der Zeit um 600 vor Christus: ruhig dastehend, mit weit geöffneten Augen freundlich blickend, nimmt Sappho den ehrerbietigen Gruß ihres mit leicht geneigtem Haupt vor ihr stehenden Zeitgenossen Alkaios entgegen, der in der Hand die Lyra hält. Mit einem poetischen Kompliment hat Alkaios einmal von der „veilchengelockten Sappho“ geschrieben. Von Sappho und Alkaios ist uns nur ein kleiner Teil ihres Werks überliefert, nicht zuletzt, weil der äolische Dialekt ihrer Lieder den Abschreibern beim Wechsel von der Papyrusrolle zum Pergamentcodex große Schwierigkeiten bereitete. Wenig nur wissen wir auch von Sapphos Leben. Dass ein leichtsinniger Bruder ihr Kummer bereitete, steht in einem ihrer Lieder.

Wie aus unserer Gegenwart gesprochen, erscheinen uns manche Lieder der Sappho, eigentlich Psappho. Wir müssen aber behutsam sein, allzu voreilig in die Rolle einer vermeintlichen Zeitgenossenschaft zu schlüpfen. Zu groß sind die Unterschiede; auch wenn etwa die detaillierte Pathologie der Leidenschaft uns wie ein moderner Text zu ergreifen vermag, müssen wir uns doch vergegenwärtigen: Altgriechische Lyrik war nicht primär Ausdruck persönlicher Empfindungen, einsamer Subjektivität, sondern anlassgebundene Erfül-

lung musikalischer Formen, deren komplizierte Metrik sich uns nur schwer erschließt. Wo wir bei Versen an betonte oder unbetonte, kurze oder lange Silben denken, handelte es sich bei den antiken Originalen um Fragen von Tonhöhen, Vibrati und Tönlängen. Die Lyrik war bei den Griechen keine literarische, sondern eine musikalische Gattung.

Was die Texte angeht, ist die frühgriechische Lyrik sehr einfach gestaltet, sie benutzt einen reihenden Satzbau. Etwa so wie Sappho in dem kleinen Fragment auf ihre Tochter: „Ich habe eine schöne Tochter, die goldenen Blumen / ähnlich ist im Aussehen, Kleis, geliebter Schatz, / im Tausch gegen sie möchte ich nicht das ganze Lydien und auch / nicht das liebliche Lesbos.“ Von dem Prinzip des Einfachen weichen die Lieder nur gelegentlich durch Kompositaformen ab: „Buntblumigegewirkte, unsterbliche Aphrodite, / Mädchen des Zeus, Listenflechtende“, redet Sappho einmal ihre göttliche Herrin Aphrodite an.

Der Reiz des Liedes „Es scheint mir jener . . .“ liegt in der Dezenz des Indirekten in allen wesentlichen Aussagen. Zwar ist die „Göttergleichheit“ des Bräutigams ein Topos in den altgriechischen Hochzeitscarmina. Doch kommt durch das „scheint mir“ ein Spiel von Spiegelungen als Gestaltungsprinzip in Gang, in das alle eingeschlossen sind: Bräutigam, Braut und Sängerin. Auch diese subtile Konstruktion der an sich einfachen Dichtung mag für den anonymen kaiser-

zeitlichen Autor des Textes „Über das Erhabene“ ein Grund gewesen sein, seine Vorstellungen zum Erhabenen an dem Lied der Sappho zu entwickeln.

Die Überlieferung hat uns für die fünfte Strophe gerade nur noch den ersten Halbvers bewahrt. Man kann also nur vermuten, wie die Strophe zu Ende gegangen ist. Die Gattung Hochzeitslied legt nahe, dass zum Schluss die Rede davon gewesen ist, dass sich auch der Schmerz des Abschieds ertragen lasse.

Vielleicht kommt eines Tages einmal ein Papyrus zutage, der uns den zweideutigen Anfang der Schlussstrophe genau zu verstehen erlaubt. Es sind in den letzten Jahren unerwartet viele Sappho-Papyri gefunden worden, und die Edition ordnet die neugefundenen Fragmente in den Kontext der bekannten Lieder ein. Anton Bierl, dem Basler Gräzisten, verdanken wir auch die gelungenen Übersetzungen und den gründlichen Kommentar der Edition.

Von dem Lied „Es scheint mir jener . . .“ ist eine große Tradition europäischer Liebeslyrik ausgegangen. Die Nachwirkung begann bei der lateinischen Adaption durch den Römer Catull (87 bis 54 vor Christus). Er, einer Römern namens Lesbia verfallen, vornehme Dame und „Dreigroschendirne“ (Michael von Albrecht) zugleich, maßregelt seine Leidenschaft als Ausfluss von Müßiggang: „Muße hat Könige schon und reich beglückte Städte vernichtet.“

Ganz subjektiv, nur an sich selbst interessiert der römische Dichter, ganz einer sachlichen Sprache fähig auch in Liebesdingen die Griechen. Auch in kleinen Fragmenten zeigt sich ihre hohe Kunst: „Untergegangen sind der Mond / und die Plejaden: / inmitten der Nacht, vorbei geht die Zeit, / und ich schlafe allein.“ Ein anderes Fragment lautet: „Eros fällt da wieder gewaltsam auf mich ein, der Gliederlösende, / süß-bittere Bestie, gegen die man machtlos ist“. Oder mit der den Griechen eigenen Scham: „Ich will dir etwas sagen, aber Scham hindert mich daran.“

Schon in der Antike wurde Sappho die zehnte Muse genannt. Allem Schönen, auch den kleinen Dingen des Frauenlebens zugewandt, bedient die hohe Kunst von Sapphos Liedern nur eine Erwartung nicht: das moderne Verlangen nach Emanzipation.

Sappho: „Lieder“. Hrsg. und aus dem Altgriechischen sowie mit Anmerkungen und Nachwort versehen von Anton Bierl. Reclam Verlag, Stuttgart 2021. 447 S., br., 14,80 €.

Von Hans-Albrecht Koch ist zuletzt erschienen: „Von Musen und Musik“. Zu Oper, Libretto und Singspiel. Peter Lang Verlag, Berlin 2021. 694 S., geb., 93,50 €.

Eine Gedichtlesung von Thomas Huber finden Sie unter [www.faz.net/anthologie](http://www.faz.net/anthologie).