

Neuerscheinungen

Gerhard Jaiser, *Carl Maria von Weber als Schriftsteller. Mit einer in Zusammenarbeit mit der Weber-Gesamtausgabe erarbeiteten quellenkritischen Neuauflage der Romanfragmente „Tonkünstlers Leben“*, Mainz etc.: Schott, 2001 (*Weber-Studien* 6), ISBN 3-7957-0382-4

Weber als Schriftsteller? Bis heute weckt diese Bezeichnung nicht nur bei Laien Unverständnis. Im Diskurs der Literaturwissenschaft spielt Weber so gut wie keine Rolle, wird er doch in der historischen Perspektive deutlich überstrahlt von den Dichter-Komponisten-Kritikern E. T. A. Hoffmann, Schumann, Wagner, Liszt. Eine wesentliche Ursache für diese Ignoranz mag die problematische Quellenlage sein. Die bisherigen Schriftenausgaben sind veraltet und philologisch ungenügend. Und selbst wer sich der Mühe unterzog, das Zugängliche zu lesen und zu analysieren, mag die Anwendung des Begriffs „Schriftsteller“ auf Weber zurückweisen. Zu fragmentarisch, beliebig und floskelhaft erscheinen Webers Schriften, gerade der vom Komponisten oft beschworene „innere Zusammenhang“ scheint seinen eigenen Schriften zu fehlen. Entsprechend mager ist die wissenschaftliche Aufarbeitung bislang. Über eine ältere Dissertation und einige zumeist beschreibende Artikel ist sie nie hinausgekommen. Analysen von Webers Kunstauffassung oder Betrachtungen der von Weber vertonten Opernlibretti und des Komponisten Anteil an deren Entstehung und Revision wurden selten konsequent unter Berücksichtigung des literarischen Kontexts unternommen.

Grund genug also, ganz von vorne zu beginnen: zu sichten, zu sortieren, zu lesen. Diese mühevollen Aufräumarbeiten unternimmt der Autor der vorliegenden Arbeit, die als Dissertation 1998 an der Universität Stuttgart angenommen wurde. Doch es bleibt nicht beim Aufräumen. Gleichsam „nebenbei“ wurde die Konsequenz aus der ernüchternden Tatsache der bislang unangemessenen Edition des Romanfragments *Tonkünstlers Leben* gezogen. Die Quellen wurden nicht nur gesichtet und hinsichtlich ihrer Chronologie beschrieben, sondern sie werden nach den aufwendigen Regeln der Weber-Gesamtausgabe (und in Kooperation mit dieser) zugleich ediert. Somit liegt einer der Schlüsseltexte für den Zugang zum schriftstellerischen Werk des Komponisten in einer hervorragenden Arbeitsedition mit umfangreichem kritischem Apparat vor. Alleine dies rechtfertigt diese Arbeit und lohnt bzw. erzwingt geradezu die Anschaffung für jeden, der sich wissenschaftlich mit Weber oder mit romantischer Literatur und Musik (und Ästhetik und Kritikerwesen etc.) beschäftigt.

Jaisers Arbeit verhehlt ihren literaturwissenschaftlichen Ansatz nicht, im Gegenteil, ein solcher ist – nach Studien, die als musikwissenschaftliche den literarischen Horizont nur ansatzweise erweitern konnten – ein Desideratum. Daß diese Arbeit überdies *weit in das Feld von Musikwissenschaft und Philosophie vordringen muß* (S. 9), ist ebenso verständlich wie gefährlich (wie der Autor selbst einräumt). Denn es zeigt sich auch hier, daß eine adäquate Einordnung des diffusen literarischen Wirkens Webers äußerst schwerfällt. Es gilt, *den Wald zu lichten* (wie Weber es ausdrückt, S. 99) und auf die literarisch kritischen Substrate der Schriften zurückzugehen. Hierbei sei als Wertung vorweggenommen, daß der Autor selbst den Wald vor lauter Bäumen zeitweise aus den Augen verliert. Seine Thesen zur Einordnung des Romanfragments in den literarhistorischen Kontext bleiben diffus oder sind inkonsequent. So wirft er der bisherigen Forschung vor, daß sie etwa E. T. A. Hoffmanns Einfluß auf Webers Schriften leichtfertig übergewichtete. Im Laufe der Darstellung jedoch betont der Autor wiederholt ebendiesen Einfluß. Letztlich geht er nicht über die altbekannte Feststellung hinaus, daß sich Weber stark an der Gedanken- und Figurenwelt eines Hoffmann, Ludwig Tieck und Jean Paul orientierte.

Zusammenfassend läßt die Beschreibung der literarischen und kritischen Inhalte von Webers Schriften nur ein düsteres Bild erkennen. Von Webers Kritiken etwa, die – in ihren verschiedenen Erscheinungsformen – im ersten Drittel der Arbeit untersucht werden, bleiben, zieht man wiederkehrende Floskeln ab, nur einige wenige wirklich individuell und originell erscheinende Äußerungen übrig (etwa jene zum Charakter des Romantischen aus der „Dramatisch-musikalischen Notiz“ zu Cherubinis *Lodoiska*, S. 48). Aufschlußreich sind jedoch die Wechselbeziehungen zwischen den einzelnen Textsorten und literarischen Gattungen, die durchaus einen roten Faden in Webers Gedankenwelt erkennen lassen, dem vielleicht die letzte schöpferische Konsequenz fehlt – diese bleibt eben doch dem Komponisten Weber vorbehalten –, aber gerade zur ästhetischen Begründung des musikalischen Werkes wichtige gedankliche Grundlagen liefert.

Erfreulich ist dabei, daß der Autor auch Webers Briefe mit in das Feld der literarischen Arbeiten einbezieht. Damit betritt der Autor in der Tat Neuland innerhalb der Weber-Forschung. Zwar liegen die Briefe noch nicht vollständig ediert vor, doch das zugängliche Material erlaubt Rückschlüsse auf Webers Entwicklung als Schriftsteller und nicht zuletzt als Mensch. Gerade im Beschreiben seiner alltäglichen Erlebenswelt artikuliert Weber gegenüber seiner Braut Caroline einerseits sowie seinen Freunden andererseits ein diffe-

renziertes Charakterbild, das ein tief reflektiertes, sensibles Innen und Außen erschließt. Wer hingegen musikalische Beschreibungen sucht, geht meist leer aus, Webers musikalisches Empfinden läßt sich nur indirekt, dafür aber umso grundsätzlicher, erschließen.

Zuweilen führt der psychologisch-sozialwissenschaftliche Ansatz des Autors zu übertriebenen Schlußfolgerungen. Wenn Weber sich über den Erhalt eines Freundesbriefes so sehr freute, daß er – laut einer Briefäußerung – sich *aufs Sopha gestreckt und so recht wollüstig die Inhalte in [sich] gesogen* habe (S. 71), so erkennt der Autor darin eine *erotische Komponente*, die einen *Gefühlsüberschwang* kennzeichne. Die Deutung der berühmten Textstelle aus *Tonkünstlers Leben* über das *innere Ohr*, das *etwas Ganzes sehen* will, zeigt des Autors weitschweifige Argumentationsweise (S. 95): *Das synästhetische Erleben scheint, aus dem Zusammenhang gelöst, Webers Nähe zur frühromantischen Konzeption des Gesamtkunstwerkes zu belegen. Der weitere Verlauf der drei Fragmente zeigt jedoch, daß hier eher eine gesellschaftliche Utopie im Sinne idealistischer Philosophie formuliert ist, die ihren Ursprung freilich nicht zuletzt ebenfalls in der Frühromantik hat.*

Problematisch erscheint das letzte Drittel der Arbeit. Nach der informationsreichen Analyse der einzelnen Kapitel von *Tonkünstlers Leben*, die in der diskussionsbedürftigen These gipfelt, Webers musikalischer Stil habe in keinerlei Hinsicht sein Schreiben beeinflusst, verstrickt sich der Autor immer weiter in das Dickicht interdisziplinärer Begrifflichkeit. Unhaltbare musikalische Analysen werden mit Thesen verbunden, die das Hauptthema immer weiter in den Hintergrund treten lassen. Seine Äußerungen zu Webers Textvertonung, vermischt mit Betrachtungen über Webers Verhältnis zur Programmmusik lassen keinen Bezug zu Webers schriftstellerischer Tätigkeit erkennen und erhellen diese auch nicht weiter. Selbst die Diskussion der Libretti des *Freischütz* und der *Euryanthe*, an deren Entstehung Weber in unterschiedlichem Maße beteiligt war, erlaubt keine Interpretation von Webers literarischen Ansichten. Modifikationen an Textwendungen wie an der Zeichnung und Gewichtung von Charakteren dienen primär dramaturgischen oder musikalischen Zwecken, die durchaus eine komplexe Wechselbeziehung zu literarisch-ästhetischen Ideen aufweisen können. Doch dem Autor fehlt hier das musikanalytische Handwerkszeug, um über eine verschachtelte Konstruktion einzelner Behauptungen – mögen sie für sich genommen auch noch so bedenkenswert sein – hinauszukommen.

Unter dieser zweifelhaften Methodik krankt auch die Schlußfolgerung der Arbeit, die sich ganz auf die Einordnung von Webers Werk in den Kontext

idealistischer Philosophie stützt. Jaisers Deutung, daß Webers Hinwendung zur Oper philosophisch zu erklären sei – ihm reichte das Ausdrucksspektrum der Instrumentalmusik nicht mehr aus, um eine von Schellings Idealismus geprägte künstlerische Aussage zu formulieren – und daß diese Hinwendung zur Oper als Merkmal des „Spätstils“ Webers zu deuten sei, läßt sich weder musikhistorisch noch biographisch rechtfertigen. Webers Werk war zum Zeitpunkt des *Freischütz* keineswegs in eine Spätphase getreten. Die Tragik liegt in Webers frühem Tod, die sein Werk ideell als unvollendet erscheinen läßt. Eine Verklärung zum Spätstil, repräsentiert durch seine drei letzten Opern, ist kaum haltbar, eine dialektische Beziehung zwischen literarischem Anspruch und dessen „Erfüllung“ in der Oper, welche eine weitere literarische Formulierung seiner Ideen überflüssig mache, ist weder neu noch letztlich überzeugend. Zu sehr wird Webers Leben und Schaffen ab 1821 von äußeren Umständen überschattet, die eine rein idealistische Interpretation auf tönernen Füßen stellt.

Insofern bleibt ein ambivalentes Bild. Einerseits gelingen dem Autor, vor allem in den Kapiteln über Kritiken, Briefe und über das Romanfragment, aufschlußreiche Beobachtungen, andererseits verliert er sich mehr und mehr in eine komplexe ästhetische Diskussion, die den roten Faden reißen läßt. Komplexe Schachtelsätze und ein durch ständiges pseudodialektisches Argumentieren unterbrochener Schreibfluß erschweren zudem die Lektüre. So erfreulich die Wiederaufnahme der Diskussion des Themas „Weber als Schriftsteller“ auch sein mag – abgeschlossen ist sie mit dieser Arbeit sicher nicht.

Dezember 2002

Frank Heidlberger

Natalja Gubkina, *Nemeckij muzykal'nyj teatr v Peterburge v pervoi treti XIX veka* [Das deutsche Musiktheater in Petersburg im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts], St. Petersburg: Dmitrij Bulanin, 2003, ISBN 5-86007-312-7 [russ.]

Das Deutsche Theater in St. Petersburg, das bis in die 90er Jahre des 19. Jahrhunderts bestand, bot Schauspiel und musiktheatralische Werke, wobei die Anteile im Laufe seines Bestehens unterschiedlich waren. Mit Natalja Gubkinas Monographie liegt erstmals eine auf umfangreiche Archivstudien gegründete komplexe Darstellung speziell über das Musiktheater vor, die sich, nachdem es bereits partielle Vorarbeiten anderer Autoren zu dieser Thematik gab, mit der Periode von 1799 bis zu seiner Blütezeit 1830 befaßt.

Ursprünglich als Dissertation geschrieben, ist die Arbeit nun, in überarbeiteter und erweitertem Zustand, einem größeren Leserkreis zugänglich.

Neben der Erforschung der Geschichte des Musiktheaters und der Biographien seiner Mitglieder sowie der systematischen Erfassung seines Repertoires ist es das Hauptanliegen der Autorin, den russisch-deutschen Dialog in der Petersburger Kulturlandschaft im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts, zugleich auch in seinen Begegnungen mit dem französischen und italienischen Nationaltheater, darzustellen. So wird am Beispiel des damals in Rußland äußerst beliebten *romantisch-komischen Volksmärchens mit Gesang*, dem zweiteiligen *Donauweibchen* von Karl Friedrich Hensler und Ferdinand Kauer (1792/1798) und dessen Fortsetzung in zwei Varianten *Die Donau-Nymphe* (Thomas Berling und Gottlob Benedikt Bierer, 1801) bzw. *Die Nymphe der Donau* (Berling/Hensler und Kauer, 1803) die Umarbeitung deutscher Werke für die russische Bühne, ihre Übertragung aus einem Kulturkreis in den anderen, ihre Anpassung an die Bedürfnisse des russischen Publikums untersucht. Zwischen 1803 und 1807 gelangte in Petersburg die Opern-Tetralogie *Dneprowskaja Rusalka (Die Nymphe des Dnepr)* zur Aufführung¹, die in ihren ersten drei Teilen mehr oder weniger stark an das *Donauweibchen* anknüpfte. Die Autorin, die die Entstehungsgeschichte des deutschsprachigen Vorbilds und seine Wirkungsgeschichte auf der Petersburger Bühne rekonstruiert hat, beschreibt anhand vergleichender Analysen von Text und Musik unterschiedliche Umarbeitungstypen für die einzelnen Teile der russischen Oper. Trotzdem bleibt, wie sie vermerkt, das umfangreiche, noch wenig erforschte Gebiet der Bearbeitungen, für das ein größerer Kreis von Werken analysiert werden müßte, ein Desiderat für weitere Forschungen.

Das Jahr 1799 als Beginn der Untersuchungen ist gekennzeichnet durch die Errichtung eines stehenden Deutschen Theaters unter Joseph Miré, vorher hatte es nur einzelne Gastspiele privater deutscher Theatertruppen gegeben. Dieses private Theater bestand unter wechselnder Leitung (Miré, Arresto, Kotzebue, Adelung) und von ständigen Geldnöten geplagt bis 1806; Ende 1804 / Anfang 1805 erlebte es seinen Höhepunkt, als die Mitgliederzahl mit 98 Mitwirkenden die der französischen und italienischen Theatertruppen

¹ Teil I *Rusalka* (26. Oktober 1803), Text: Nikolaj Krasnopol'ski, Musik: Kauer/Stepan Davydov; Tl. II *Dneprowskaja Rusalka* (5. Mai 1804), T: Krasnopol'skij, M: Kauer/Caterino Cavo; Tl. III *Lesta, Dneprowskaja Rusalka* (25. Oktober 1805), T: Krasnopol'skij, M: Davydov, Tl. IV *Rusalka* (10. September 1807), T: A. Šachovskoj, M: Davydov/Cavos.

weit übertraf. Natalja Gubkina gibt einen genauen Abriß dieser Übergangsperiode und untersucht Gründe für das Scheitern dieser Unternehmung.

Durch Weisung von Zar Alexander I. kam die Bühne am 31. Oktober 1806 unter die Direktion der Kaiserlichen Theater. Dieser Status verband sich auch mit einer Vielzahl von neuen Organisationsformen, die im einzelnen erörtert werden und teilweise eine Verbesserung der Lage der Künstler zur Folge hatten (Engagement, Verträge, Etat-Fragen, Regelung von Benefizvorstellungen, Pensionen). Neben Persönlichkeiten, wie den Administratoren Nikolaj Krasnopol'skij und Rafail Zotov, der 1824 den *Freischütz* in russischer Sprache auf die Bühne brachte, den Musikern Anton Kalliwoda und Sigismund Neukomm, wird über viele, heute oft unbekannt Mitarbeiter des Theaters, Schauspieler, Sänger informiert und u. a. deren soziale Lage anhand überlieferter Bittgesuche dokumentiert.

Ein umfangreiches Kapitel ist dem Repertoire des deutschen Musiktheaters, der Analyse der Repertoirepolitik gewidmet, die sich vor dem Hintergrund der bevorzugten Hinwendung der russischen Gesellschaft zur französischen Kultur abspielte. Die Stücke konnten durch Einnahmeverzeichnisse, Benefiz-Anzeigen in Zeitungen, Mitteilungen in verschiedenen Periodika, ab 1817 durch die noch vorhandenen Theaterzettel ermittelt werden. Gründe für die Popularität bestimmter Werke, belegt durch häufige Aufführungen und gute Einnahmen, sowie Mechanismen der gesellschaftlichen Resonanz auf das eine oder andere Stück werden untersucht².

Bestimmt wurde das Repertoire von hochgestellten Persönlichkeiten des Hofes und von den jeweiligen Administratoren, aber auch den Regisseuren, die – vielgestreut – über zahllose Verbindungen im Ausland verfügten und Stücke u. a. aus Wien, Paris, aus Deutschland, Italien und dem Baltikum kommen ließen. 20 Prozent der in Petersburg gezeigten Premieren bzw. Erstaufführungen stammten von dort lebenden deutschsprachigen Autoren. Übersetzungen bzw. Bearbeitungen italienischer und französischer Werke wurden vielfach aus Wien oder Berlin bezogen, sonst aber vor Ort verfaßt³. Zahlenmäßig überwogen dabei die französischen Opern. Russische Stücke hatten auf der deutschen Bühne wenig Erfolg. Den umfangreichsten Teil des

² Zu den sehr erfolgreichen Stücken an allen Petersburger Nationaltheatern gehörte beispielsweise die Steibeltsche Oper *Cendrillon*, während Rossinis *La Cenerentola* in deutscher *Aschenbrödel*-Version nach nur zwei Aufführungen wieder abgesetzt wurde.

³ Französische Stücke wurden beispielsweise von Louis Angely, der von 1817 bis 1824 in Petersburg lebte, übersetzt.

Spielplans nahm das deutsch-österreichische Repertoire ein. Es zeichnete sich durch außerordentliche Genrevielfalt aus, vor allem durch verschiedenste Varianten und Mischformen des Singspiels.

Ein besonderes Kapitel ist den Petersburger Aufführungen von Werken Mozarts, Beethovens und Webers gewidmet. Von letzterem war am 13. Februar 1804 sein Frühwerk, das *Waldmädchen*, aufgeführt worden (vgl. S. 351). In der Zentralen Musikbibliothek des Mariinski-Theaters wurde von Natalja Gubkina eine Handschrift dieser Oper entdeckt, die lange Zeit als verschollen galt⁴. Sie stammt aus dem Besitz des Librettisten der Oper Karl Ritter von Steinsberg, der, wie nun ermittelt wurde, von 1802 bis 1804 Mitglied der Petersburger deutschen Schauspieltruppe war. 1824 kam es zu Aufführungen von *Silvana* und *Preciosa*, denen nur wenige Wiederholungen beschieden waren. Umso erfolgreicher war der *Freischütz* (EA 7. Januar 1824), der allein 1824 25mal gegeben wurde. Bereits am 12. Mai 1824 spielte man die Oper in russischer Übersetzung im russischen Theater. Beide Inszenierungsvarianten konnten fortan nebeneinander besucht werden. Am 22. Oktober 1830 erfolgte auf der russischen Bühne eine Neuinszenierung, die wiederum die deutsche Inszenierung beeinflusste. Die Dekorationen von Carl Gropius wurden in Berlin bestellt, die Kostüme kamen aus Paris.

Die Autorin untersucht die soziale Struktur des Publikums des deutschen Musiktheaters, das innerhalb der Nationaltheater eine Besonderheit darstellte. Das Repertoire lief fast ausnahmslos in deutscher Sprache. Im Gegensatz zur eher höfischen italienischen und französischen Oper hatte die deutsche Bühne ihr eigenes Publikum: deutsche Pastoren, Apotheker, Professoren, Ärzte, Handwerker und deren Familien. Die Ausrichtung auf diesen Publikumskreis, die deutschsprachigen Petersburger, erwies sich aber auf Dauer als existenzielles Problem. Die fortschreitende Assimilierung der Deutschen in der russischen Hauptstadt führte letztlich auch zum Ende des Deutschen Theaters. In den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts wurde es auf Befehl Zar Alexander III. geschlossen.

Dem Band ist ein Anhang beigegeben. Er enthält einen alphabetischen und einen chronologischen Überblick über das Repertoire des Musiktheaters im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts (mit Nennung der deutschen Titel, S. 366-406) wie auch ein Verzeichnis der Mitglieder der Petersburger deutschen Theatertruppe mit biographischen Angaben (S. 416-435), das vor

⁴ Vgl. Natalja Gubkina, „Das Waldmädchen“ von Carl Maria von Weber, in: *Weberiana* 11 (2001), S. 32-45.

allem in bezug auf die Jahre der Zugehörigkeit zum Deutschen Theater viel Neues enthält. So wurde z. B. die Zeit der Theatermitgliedschaft für Vincent Weyrauch und seine Ehefrau Jeanette (eigtl. Maria Anna Theresia Magdalena), geb. Weber, eine Stiefschwester Webers, ermittelt (mit Abbildung des Vertrages über das dreijährige Engagement; vgl. S. 32f. und 418). Seltenes ikonographisches Material, so ein Porträt von Steinsberg, und u. a. eine umfangreiche Übersicht der handschriftlichen und gedruckten Quellen im Russischen historischen Staatsarchiv (S. 501-517) vervollständigen dieses für die Geschichte des deutschen Musiktheaters in Petersburg wichtige grundlegende Werk.

Mai 2003

Dagmar Beck

Carl Maria von Weber

Concertino Opus 26 für Klarinette und Orchester. Klavierauszug, hg. von Norbert Gertsch, Klavierauszug von Johannes Umbreit, München: Henle, 2001 (Henle 718)

Klarinettenkonzert Nr. 1 f-moll Opus 73. Klavierauszug, hg. von Norbert Gertsch, Klavierauszug von Johannes Umbreit, München: Henle, 2002 (Henle 731)

Klarinettenkonzert Nr. 2 Es-dur Opus 74. Klavierauszug, hg. von Norbert Gertsch, Klavierauszug von Johannes Umbreit, München: Henle, 2003 (Henle 732)

Mit der Publikation des 2. Klarinettenkonzerts konnte die von Norbert Gertsch im Münchner Henle-Verlag initiierte „besondere“ Edition der Klarinettenkonzerte Webers abgeschlossen werden. Das Besondere besteht hier darin, daß die Solostimme nicht nur in der „Version Webers“ wiedergegeben wird, sondern zum unmittelbaren Vergleich darunter auch die immer noch sehr verbreitete und von vielen Klarinettenisten als instruktiv empfundene „Baermann-Fassung“ abgedruckt ist. Aber nicht nur dieser „pädagogisch wertvolle“ Aspekt macht diese Edition besprechens- und diskussionswürdig, sondern auch die Art der Edition der „originalen“ Fassung Webers.

Die Klarinettenkonzerte gehören editorisch sicherlich zu den besonders schwierigen Fällen, auch für die Weber-Gesamtausgabe: Weber hatte im Sommer 1811 nach der erfolgreichen Aufführung seines für den Klarinettenisten der Münchner Hofkapelle, Heinrich Joseph Baermann, geschriebenen *Concertino*, im Auftrag des bayerischen Königs Max Joseph zwei weitere Konzerte für Baermann komponiert und brachte diese Werke auch auf den

späteren gemeinsamen Konzertreisen mit Baermann wiederholt zur Aufführung. Während Weber das *Concertino* bereits zwei Jahre nach der Komposition bei Kühnel in Leipzig drucken ließ, übergab er die beiden Konzerte in f-Moll und Es-Dur erst im Jahr nach der Erstaufführung des *Freischütz* seinem Berliner Hauptverleger Adolph Martin Schlesinger, der die Stimmen 1823/24 veröffentlichte. (Frank Heidelberger hat in den *Weber-Studien*, Bd. 3, S. 166f. die Vermutung ausgesprochen, daß Baermann ein Exklusivrecht an beiden Konzerten erworben habe und Weber daher erst so spät an eine Publikation denken konnte.)

Weber hat zu allen Veröffentlichungen Stichvorlagen anfertigen lassen und diese im September 1812 an Kühnel bzw. im Oktober 1822 an Schlesinger übersandt. Sämtliche dieser Stichvorlagen aber sind verloren; wieweit Weber die Herstellung der Stimmendrucke noch selbst kontrollierte, läßt sich nicht belegen. Auch wenn insbesondere die Schlesingerschen Erstdrucke sehr an offensichtlichen Unzulänglichkeiten der Kopisten kranken, liegen hier doch Webers jeweils „letzte Fassungen“ dieser Werke vor.

Bisherige Editionen haben sich dagegen meist auf die Ausgaben dieser Werke berufen, die Heinrich Baermanns Sohn Carl Ende der 1860er Jahre bei Schlesingers Nachfolger Robert Lienau herausbrachte. Carl Baermann hatte damit den Anspruch erhoben, die bis dahin äußerst mangelhaft vorliegenden Werke nun so wieder zugänglich zu machen, wie diese *von meinem Vater u. Weber selbst vorgetragen wurden* (Briefveröffentlichungen von Eveline Bartlitz in *Weberiana* 8, 1999, S. 31). Die Klarinettenzunft hat sich auf diese Angaben weitgehend verlassen, so daß bis heute im Repertoire Baermanns Versionen bevorzugt erscheinen. Erst in jüngerer Zeit hat sich das Bewußtsein gewandelt, wofür u. a. die Klarinettenisten Jost Michaels und Pamela Weston verantwortlich sind. Beide plädieren für eine stärkere Berücksichtigung der „originalen“ Überlieferung, was in diesen Fällen meist einen Rückgriff auf die Autographe meint. Hier gibt es nun aber die Schwierigkeit, daß von beiden großen Konzerten je zwei Autographe überliefert sind, deren eines sich jeweils im Besitz Baermanns befand und mit zahlreichen nachträglichen Eintragungen (unterschiedlicher Hand) versehen ist, während das andere in Webers Besitz verblieb. Beide weichen in Details der Dynamik und Phrasierung durchaus voneinander ab, sind aber ohnehin nicht allzu üppig bezeichnet. Das hat zur Folge, daß eine im Grunde verdienstvolle Edition, wie die dem Berliner Autograph des 1. Klarinettenkonzerts folgende von Günter Haußwald (Leipzig: Breitkopf / Härtel, 1954) – ihm lagen damals weder das zweite Autograph noch der Erstdruck vor – von vielen Klarinettenisten als unzu-

reichend angesehen wird, während andererseits Pamela Weston sich in ihren Editionen genötigt sah, unterhalb der „originalen“ (d. h. in diesem Falle beide Autographe „mischenden“) Klarinettenstimme ihre eigene „vervollständigende“ Interpretation zu edieren (Northants: Fentone, 1986-1987).

Auf die angesichts der Entstehungsgeschichte eigentlich naheliegende Idee, die von Weber in Auftrag gegebenen Erstdrucke der Kompositionen genauer zu prüfen, kam offensichtlich wegen der relativ geringen Verbreitung dieser Drucke und der Autorität bzw. Akzeptanz der Baermann-Editionen niemand. Hier schafft nun die vorliegende Ausgabe endlich Abhilfe – auch wenn man zugestehen muß, daß dabei neue Probleme entstehen.

Im Falle des *Concertino op. 26* ist die Quellenlage insofern „erfreulicher“, da sowohl das Manuskript aus Baermanns Besitz als auch die Stichvorlage verschollen sind, dafür aber der Leipziger Erstdruck einigermaßen verlässlich scheint. Dieser enthält eine ganze Reihe von allgemeinen Vortragsanweisungen, die Weber erfahrungsgemäß erst in seinen Stichvorlagen nachgetragen hat (wie z. B. *con anima, risoluto, con passione, con fuoco*), ebenso wie zahlreiche Ergänzungen zur Dynamik und Artikulation. Der Erstdruck – nicht das unvollständig bezeichnete Autograph – wird bei Gertsch folgerichtig Hauptquelle der Edition. Die gleiche Quellengrundlage hatte Frank Heidlberger für seine vor drei Jahren vorgelegte Edition des Klavierauszugs bei Schott (KLB 48) gewählt. So sollte man erwarten, daß beide Editionen zu identischen Ergebnissen kommen. Dem ist allerdings nicht ganz so, wenn es auch wirklich nur sehr marginale Unterschiede im Notentext der Solostimme gibt. Gertsch etwa gibt die Vorschläge hier in der Form des Erstdrucks (32tel oder 16tel) wieder und verweist auf die Form des Autographs (durchstrichene Achtel), während Heidlberger z. T. eine in keiner der beiden Quellen auftauchende Form (durchstrichene 16tel) verwendet. Zudem beurteilen die Herausgeber die Reichweite einiger weniger Bögen unterschiedlich (T. 63, 149-151) und Gertsch übernimmt, über Heidlberger hinausgehend, einige der Weber-typischen *staccato*-Striche (gekennzeichnet) aus dem Autograph (T. 62, 78). Auch wenn man der Henle-Ausgabe angesichts der Variantenliste etwas größere Sorgfalt bescheinigen kann, so liegt doch in beiden Fällen endlich ein verlässlicher Text vor. Im Klavierpart folgt die Schott-Ausgabe dem Anfang der 1850er Jahre bei Peters erschienenen Erstdruck des Klavierauszugs, während Henle auf der Grundlage des Stimmen-Erstdrucks einen neuen Auszug durch Johannes Umbreit anfertigen ließ, in dem teilweise auf eigene Vervollständigungen von Akkorden verzichtet wird und einige Tutti-Passagen

im Sinne besserer Spiel- und Lesbarkeit neu gefaßt sind, so wie überhaupt das äußere Erscheinungsbild der Henle-Edition sehr ansprechend ist.

Was die „originalen“ Soloparte der beiden **Konzerte f-Moll und Es-Dur** betrifft, so führte die Quellenlage zu einem anderen Vorgehen: Zwar zieht Gertsch auch hier die Konsequenz und verwendet die von Weber initiierten und durch die Lieferung einer Stichvorlage autorisierten Erstdrucke, so daß er im Vergleich mit den autographen Partituren abermals zahlreiche Angaben zu Dynamik, Agogik und Artikulation ergänzen kann. Andererseits gesteht er ein, daß die große Zahl von Stichfehlern vermuten läßt, daß Weber die Druckfahnen nicht mehr korrigiert hat. Gertsch bezeichnet es dann aber als *Glücksfall*, daß neben der dem Stimmenmaterial und dem Klavierauszug separat *beigelegten* Solostimme auch eine dem Klavierpart im Auszug *überlegte* Stimme vorhanden sei und beide *offensichtlich unabhängig voneinander aus der gleichen Stichvorlage gestochen wurden und somit der Vergleich beider Notentexte eine recht gute Rekonstruktion des Vorlagentextes erlaubt. Dieser wiederhergestellte Text stellt die „Fassung letzter Hand“ der Solostimme dar, so wie Weber sie veröffentlicht wissen wollte* (Vorwort beider Ausgaben, S. II).

Gegenüber dieser Schlußfolgerung aber scheint Skepsis angebracht. In den *Bemerkungen* im Anhang sind die Klavierauszüge bezeichnenderweise nicht datiert. Sie ließen sich bislang in Anzeigen erst *zwischen Michaelis 1827 und Ostern 1828* (Hofmeister-Jahresverzeichnis) nachweisen, d. h. die Editionen sind offensichtlich erst nach Webers Tod in Angriff genommen worden. Die *überlegte* und die *beigelegte* Stimme unterscheiden sich aber – vor allem beim 2. Konzert – so stark, daß der Rezensent nach seinen bisherigen Erfahrungen mit den Schlesingerschen Stechern nicht daran glauben kann, daß hier zweimal auf die gleiche Stichvorlage zurückgegriffen wurde. Beim Es-Dur-Konzert räumt Gertsch daher auch die Möglichkeit ein, *dass für den Klavierauszug eine gesonderte Stichvorlage verwendet wurde* (S. II). Nicht so sehr der Widerspruch zwischen einigen Eintragungen der *überlegten* Stimme und den als typisch „Webersch“ einzustufenden Pendants im separaten Erstdruck der Solostimme läßt das Verfahren bedenklich erscheinen, sondern es sind noch mehr die oft zu eindeutige Bezeichnung paralleler Stellen bzw. die Ergänzung von Selbstverständlichkeiten, die nicht unbedingt dafür sprechen, daß Weber selbst hier am Werke war (Bsp.: 2. Konzert, Satz I, T. 68ff.: Ergänzung aller Bögen zu den auftaktigen 16tel-Noten). Am problematischsten aber ist die Mischung von Eintragungen aus allen genannten Quellen: den beiden Autographen, dem Erstdruck und der *überlegten* Klavierauszugstimme. Hier

befindet sich jeder Herausgeber auf einer gefährlichen Gratwanderung, denn er ist letztlich gezwungen, nach eigenem stilistischem Empfinden zu entscheiden, welche Variante er für den „letzten Willen“ Webers hält (wenn er sich denn sozusagen als editorischer „Testamentsvollstrecker“ sehen will). Man kann Gertsch nur bescheinigen, daß er hier mit großer Behutsamkeit vorgegangen ist und auch gewissenhaft durch Sternchen-Anmerkungen auf die hinter dem Notentext lauenden Gefahren hingewiesen hat. Dennoch sei an einigen wenigen Stellen aufgezeigt, wo die Probleme eines solchen Verfahrens liegen:

An der *lusingando-e-con-espressione*-Stelle in T. 130ff. des f-Moll-Kopfsatzes etwa (die Bezeichnung selbst ist erst im Erstdruck zugesetzt) haben beide Autographe keinerlei Artikulation (erst ab T. 134³ Akzente). Es ist daher anzunehmen, daß die Artikulation, die sich im Erstdruck der Klarinettenstimme findet, aus der Stichvorlage stammt und damit auf Weber zurückgeht. Gertsch übernimmt hier aber die Fassung der *überlegten* Stimme, die an mehreren Stellen vom Erstdruck abweicht (so fehlen dort z. B. nicht nur die Akzente in T. 130² und 131¹, sondern es stehen statt der *staccato*-Punkte von T. 130³ und 131¹ auch Bögen). Warum hier die spätere Druckfassung mehr Autorität als die frühere haben soll, ist nicht einzusehen. Umgekehrt folgt dann T. 136 der *lectio difficilior* des Erstdrucks der Solostimme.

In T. 263 stammt die Bogensetzung der Klarinette aus dem Erstdruck (und stimmt darin mit dem Berliner Autograph überein), die Akzente sind aber aus der *überlegten* Stimme zugefügt, obwohl dort damit eine völlig andere Bogensetzung (ganztaktig) verbunden ist. In ähnlicher Weise folgt Gertsch in T. 26f. des langsamen Satzes der Bogensetzung des Berliner Autographs (das hier vor Seitenwechsel allerdings zwei eigenartig überlappende Bögen aufweist), übernimmt aber nicht das zugehörige *decrecendo* von T. 26, sondern einen Akzent zur 2. Note dieses Taktes, der so nur im Autograph Washington und im Erstdruck steht. In letzterem beginnt der Bogen jedoch bereits mit dem Auftakt zu T. 25, so daß man einen der Weber-typischen langen Bögen vor sich hat und vermuten kann, Weber habe diesen Bogen in der Stichvorlage ergänzt (was aber Spekulation bleibt!). Im übrigen entspricht dieser Bogen eher dem Washingtoner Autograph, da er dort mit T. 25 anfängt. Zu diesen beiden langen Bögen gehört der Akzent in T. 26, nicht aber zu der übernommenen Kurzfassung des Bogens aus dem Berliner Autograph – hier liegt eine eigentlich unzulässige Mischung von Varianten vor.

Im Es-Dur-Konzert hält sich Gertsch noch stärker an die *überlegte* Stimme. Auch hier gibt es Konflikte: In T. 122 z. B. steht im Berliner Autograph wie

im Erstdruck ein Bogen von der 3. bis zur 8. Note (wie Baermann), aber kein Akzent zur 7. Note. Das New Yorker Autograph hat in diesem Takt als einzige Bezeichnung einen Bogen von der 7. zur 8. Note (korrespondierend zu den Streicherfiguren). Die *überlegte* Stimme hat den Akzent, der Bogen reicht hier aber nur bis zur 7. Note, was in dieser Form nicht sinnvoll ist und ein Versehen des Stechers vermuten läßt. Die Länge des Bogens deutet dabei darauf hin, daß er eigentlich eher wie im Erstdruck zu verstehen ist. Auch hier stellt sich die Frage, warum die Edition eine (musikalisch sicherlich sinnvolle) Lösung anbietet, die in dieser Form aber in den Quellen nicht intendiert ist.

Problematisch erscheint mir auch die Wiedergabe des Rondo-Themas: Der 16tel-Bogen im 2. Takt des Themas ist an dieser Stelle einzig in der *überlegten* Stimme überliefert (ebenso die Artikulation des Folgetaktes). Das zweite Autograph gibt hier sogar ausdrücklich *staccato*-Punkte. Und wäre im 4. Thementakt nicht die *lectio difficilior* des New Yorker Autographs zu bevorzugen, wenn man den „Willen“ Webers wiedergeben möchte? Diese Bindung fehlt im Erstdruck vermutlich nur, weil Weber in der auf das Berliner Autograph zurückgehenden Stichvorlage nichts nachgetragen hatte. (Übrigens unterscheidet der Erstdruck der Solostimme des 2. Konzerts durchaus *staccato*-Punkt und Strich, allerdings in einer etwas eigenartigen Form, die entweder auf Beliebigkeiten des Stechers oder aber auf nachträgliche Korrekturen – Webers? – schließen läßt.)

Das große Vertrauen in die Authentizität der *überlegten* Stimme führt m. E. teilweise zu Fehlentscheidungen: So bleibt die ausgehaltene Note der Klarinette in T. 247 des I. Satzes im f-Moll-Konzert in den Autographen unbezeichnet, hat aber im Erstdruck den Zusatz *ten[uto]*. Gertsch übernimmt hier die „Korrektur“ des Klavierauszugsdrucks als *tr[iller]*. Weber wollte an dieser Stelle durch den Zusatz aber offensichtlich (wie bei ihm mehrfach zu beobachten) signalisieren, daß statt der Wechselnoten des Vortaktes (die dort mit Kürzel notiert sind) nun „gehalten“ werden soll – und bezeichnenderweise hat selbst Baermann hier den Halteton belassen.

Diese wenigen Beispiele sollen lediglich zeigen, in welcher großen Schwierigkeiten man gerät, wenn man aus den teilweise sehr unterschiedlichen Quellen den „Willen des Komponisten“ zu extrahieren sucht. Hier wird wohl kein Editor zu einer Lösung kommen, die nicht ein anderer kritisieren kann. Ob man daraus editorisch nicht völlig andere Konsequenzen (und welche?) ziehen muß, ist eine hier nicht zu beantwortende Frage. Die im Falle der beiden Konzerte problematische Bewertung der *überlegten* Solostimme führt

aber dazu, daß man an der Behauptung, die *wiederhergestellte* Stimme präsentiere den Text so, wie Weber ihn *veröffentlicht wissen wollte*, starke Zweifel anmelden muß. Dennoch liegt hier erstmals eine Fassung vor, die das blinde Vertrauen in die Autographe – oder in Baermanns Editionen – untergräbt und in der musikalischen Praxis hoffentlich lebhaft diskutiert werden wird.

Was den zweiten Aspekt der „Besonderheit“ dieser Edition betrifft, d. h. die **Integration der Baermann-Fassung**, so kann man auch dies von zwei Seiten sehen. Zum einen wurde bereits oben die große Verbreitung der auf Baermann beruhenden Fassungen erwähnt und darauf hingewiesen, daß sie erst mehr als 40 Jahre nach Webers Tod entstanden. Man muß also die Erinnerungsfähigkeit des Baermann-Sohnes sehr hoch bewerten, wenn die Ausgabe als authentisch gelten soll, zumal Carl erst im Jahr der Entstehung der Werke geboren wurde und zum Zeitpunkt der letzten Begegnung Webers mit Heinrich Joseph Baermann gerade neun Jahre alt war. Es wäre daher an der Zeit, Abschied von der Legende zu nehmen, die in der Baermann-Überlieferung eine direkt auf Weber (bzw. Heinrich Baermann) zurückgehende Interpretation bewahrt sieht – es gibt dafür keine überzeugenden Belege! Man müßte schon die Ungebrochenheit der Überlieferungslinie Weber – Heinrich Baermann – Carl Baermann voraussetzen und mit Gertsch bezweifeln, daß ein „*chirurgischer Schnitt*“ – *bis hier Weber/Heinrich Bärmann, ab dort Carl Bärmann* – möglich sei (S. III), um den gemeinsamen Abdruck von Weberscher und Baermannscher Fassung in dieser Weise zu befürworten.

Auf der anderen Seite kann eine solche Gegenüberstellung aber auch enthüllend sein und gerade auf diese Weise vielleicht am ehesten dazu beitragen, daß die Baermann-Interpretationen sich in der musikalischen Praxis allmählich verflüchtigen. In dieser Synopse werden nämlich nicht nur die bis ins kleinste Detail festlegenden Artikulationszusätze Baermanns im Unterschied zu den Freiheiten der Weber-Fassung besonders deutlich, sondern auch jene Zusätze, die der Weberschen Vorlage direkt widersprechen. Hiermit sind nicht so sehr die schon von Jost Michaels als Verstoß gegen Webers Formkonzept gezeigte Einfügung vor der Kadenz im I. Satz des f-Moll-Konzerts oder die Ausschmückung einzelner Passagen (dort z. B. in T. 72, 185 und 189, im Finale besonders T. 117-123) gemeint, sondern vor allem die auf Schritt und Tritt zu findenden eigenwilligen dynamischen oder artikulatorischen Ergänzungen. Um nur ganz wenige Beispiele zu nennen:

- f-Moll-Konzert, I. Satz, T. 221-222: Weber schreibt vorher *con tutta la forza*, dennoch setzt Baermann eine *decrecendo*-Gabel,
- II. Satz, T. 10: Es gibt keinerlei Anzeichen für eine Akzentuierung der mittleren Note (Akzent und *sf*) bei Weber, ebensowenig zu einer Akzentuierung des Auftakts zu T. 20 oder des Taktbeginns im III. Satz, T. 39 oder 43,
- im Es-Dur-Kopfsatz steht in T. 110 in der Taktmitte bei Weber ein *pp*, wo Baermann den Höhepunkt eines *crescendo*-Schwellers sieht,
- der Zusatz *Molto adagio* in T. 70 des langsamen Satzes führt dazu, daß die von Weber bereits auskomponierte Verlangsamung hier eher übertrieben wird usw. usw.

Wenn die Ausgabe also kritisch benutzt wird, kann sie das Bewußtsein der Musiker für die eigenwilligen Baermann-Interpretationen schärfen, die oft auch bloße Andeutungen Webers in eine übertriebene Bezeichnungs-Flut umsetzen. Die Gefahr besteht natürlich andererseits darin, daß dort, wo z. B. artikulatorische Bezeichnungen in Webers Vorlagen fehlen, bequem auf die Baermannschen zurückgegriffen werden kann und damit eigene Kreativität erlischt.

Die Baermann-Stimme ist in der Neuedition in der Fassung der separaten Einzelstimme zu seinem Klavierauszug wiedergegeben (die identisch ist mit dem entsprechenden Part der Orchesterstimmen). Auch hier gibt es aber eine Vielzahl von kleineren Abweichungen zu der dem Klavier überlegten Klarinetten-Stimme dieses Auszugs, die teilweise im Kritischen Bericht der Ausgabe verzeichnet wurden – ob diese Abweichungen daraus resultieren, daß beide Stimmen *getrennt voneinander Korrektur gelesen* wurden (S. 37), mag dahin gestellt bleiben. In jedem Fall liegt hier eine zuverlässige Edition der Baermann-Fassung vor.

Zu dieser Fassung paßte im Klaviersatz eigentlich der ebenfalls *mit zusätzlichen Dynamikangaben eigenmächtig überfrachtet[e]* Auszug Baermanns (S. 38 bzw. 37), der hier aber durch eine Neufassung von Johannes Umbreit ersetzt wurde. Dessen Auszug, der sinnvollerweise auf der Basis der Stimmen des Erstdrucks angefertigt wurde, paßt also eigentlich nur zur „originalen“ Fassung Webers im jeweils oberen Solo-System. Insofern wird hier die richtige Gewichtung hergestellt und die Baermann-Fassung wirklich als „Vergleichsfassung“ eingeordnet.

Indem die Editionen auf diese Weise zum ersten Mal in gebührender Weise die autorisierten Erstdrucke heranziehen, liegen mit ihnen die Konzerte nun – und das sei trotz der Kritik an grundsätzlichen Vorgehensfragen hervor-

gehoben – in der bislang verlässlichsten Form und in einer sehr sorgfältigen Edition vor, in der sich der Benutzer zudem in den zweisprachigen Kritischen Berichten eingehend über die vorhandenen Varianten informieren kann. Man muß daher wünschen, daß die Praxis diese Ausgaben in gebührender Weise zur Kenntnis nimmt und damit zu einem kritischeren Umgang mit den Fragen der Überlieferung dieser Werke findet.

Juni 2003

Joachim Veit

Tonträger-Neuerscheinungen im Überblick

Im Zentrum der Weber-Novitäten steht in diesem Jahr wiederum die Klarinettenmusik. Eine der herausragenden, richtungweisenden Interpretinnen auf diesem Sektor ist ohne Frage **Sabine Meyer**. Ihre Einspielung der Konzerte von 1985, begleitet von der Staatskapelle Dresden unter Herbert Blomstedt, gilt nach wie vor zurecht als Referenzaufnahme. Nun hat sich die First Lady der Klarinette erneut dem Weberschen **Klarinetten-Quintett** (JV 182) zugewandt, allerdings – wie bereits bei ihrer ersten Einspielung von 1984 – nicht in der Originalversion, sondern mit Begleitung eines Streichorchesters. Die CD (EMI Classics 5 57359 2) ist sozusagen als Reverenz an einen der ganz Großen der Klarinetten-Zunft zu verstehen: Heinrich Baermann. Neben dem ihm gewidmeten Quintett Webers erklingen Baermanns eigenes Klarinetten-Quintett op. 23, meisterhaft interpretiert von Wolfgang Meyer, sowie die beiden Konzertstücke op. 113 und 114, die Felix Mendelssohn Bartholdy Vater und Sohn Baermann auf den Leib (oder besser: in die Finger) schrieb – Gelegenheit für die Geschwister Meyer zu einem virtuosen Wettstreit.

Hatte sich Sabine Meyer in ihrer früheren, auf der Edition von Carl Baermann fußenden Interpretation des Weberschen Quintetts weitgehend an die detaillierten spieltechnischen Anweisungen des Baermann-Sohnes gehalten, so wirkt sie in der neuen Einspielung deutlich freier. Ohne das „Korsett“ der äußerst differenzierten, aber auch einengenden und durchaus nicht authentischen Vorgaben Carl Baermanns erhält sie Gelegenheit, den vom Komponisten vorgegebenen Interpretations-Spielraum auszuloten und ihre ganz persönliche Lesart des Werks zu finden. Schade nur, daß durch die chorische Besetzung der Streicher – es spielen Mitglieder der Academy of St. Martin in the Fields unter Leitung von Kenneth Sillito – die Durchsichtigkeit der Begleitung verloren geht und teils auch die klangliche Balance zwischen