

Neuerscheinungen

Volkmar von Pechstaedt (Hg.), *Johann Nepomuk von Poißl. Briefe (1807–1855). Ein Blick auf die Münchener Musik- und Theatergeschichte (Hainholz Musikwissenschaft, Bd. 10)*, Göttingen 2006

Die bisherigen Veröffentlichungen über Poißl sind durchaus überschaubar: Neben älteren Lexikonartikeln, deren erster von Felix Joseph Lipowsky 1811 wohl auf einem Gespräch oder seiner Korrespondenz mit Poißl basiert, vermag der Herausgeber (und gleichzeitig Verleger) der Edition zwar sechzehn weitere Titel aufzulisten, doch befassen sich mit dem Komponisten Poißl im engeren Sinne lediglich fünf. Neben primär genealogischen Darstellungen von 1933, 1993 und 1996, heimatkundlich orientierten Würdigungen der Familie und der Bayerwaldgemeinde Haunkenzell sowie Erwähnungen in den Briefwechsel-Ausgaben des bayerischen Königs Ludwig I. und Meyerbeers existieren primär Studien unter gattungsspezifischen Gesichtspunkten: Zunächst die Dissertation von Erich Reipschläger (1911), die Poißl nach Johann Lukas Schubaur und Franz Danzi als Exponenten der bayerischen Operngeschichte würdigt, sodann die Aufsätze über Poißls musikgeschichtlich wohl beachtenswerteste Werke: von Ludwig Schrott über den *Wettkampf zu Olympia* (1940) und vom Rezensenten über *Athalia* (*Weber-Studien* Bd. 3, 1996).

Geht man also von dem bislang vergleichsweise geringen Interesse an Poißl aus, überrascht die Idee einer Ausgabe seiner Briefe, zumal wesentlich bedeutendere und musikgeschichtlich einflußreichere Komponisten und ihre Korrespondenz noch nicht erschlossen sind. Es ist ohne Frage besonders zu begrüßen und zu würdigen, daß sich von Pechstaedt ohne Vergütung und Fremdfinanzierung dieser mühevollen Fleißarbeit unterzogen hat, die ihm nur ein ausgesuchter Leserkreis danken wird.

Daß Poißl nicht völlig vergessen ist, dürfte auf seine Erwähnung in den bereits kurz nach dem Tod des Autors von Theodor Hell/Winkler edierten *Schriften* Carl Maria von Webers zurückzuführen sein. Poißls Kontakte zu Brüdern des „Harmonischen Vereins“, namentlich zu Weber und Meyerbeer, und zwar in der Phase vor deren eigentlichem Durchbruch als Opernkomponisten, führten dazu, daß er bei gattungsästhetischen Studien, die die vermeintliche oder wirkliche Emanzipation der deutschen Oper betrafen, immer wieder als hochambitionierter Tonsetzer ins Blickfeld geriet. Es kann freilich keine Rede davon sein, daß der Komponist Poißl – anders als Abbé

Vogler und Danzi oder gar Conradin Kreutzer, Spohr und Marschner – auch nur mit einem Werk unter Fachleuten oder Musikliebhabern bekannt oder vertraut, geschätzt und beliebt wäre.

Diese Tatsache dürfte dazu geführt haben, daß der von Pechstaedt gewählte Untertitel seiner Edition der primäre Anlaß für die Aufarbeitung des beachtlichen Konvoluts ist: Der *Blick auf die Münchener Musik- und Theatergeschichte* in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts rechtfertigt die vom Herausgeber aufgewendeten Mühen, denn es ist durchaus wissenswert, was sich in der Wirkungszeit der Münchner Kapellmeister und Komponisten von Peter von Winter bis Franz Lachner ereignete. Alle diese Tonsetzer trugen das ihre dazu bei, die Operngeschichte Münchens vor dem Erscheinen Richard Wagners kontinuierlich und nachhaltig zu prägen. Anders als Spontini, Weber, Meyerbeer und Marschner haben diese Münchner Meister allerdings Wagner und seine Idee des Musikdramas kaum vorbereitet oder gar inspiriert und beeinflusst. Von Interesse für die Geschichte der Oper ist Poißl weniger durch seine neuerliche Beschäftigung mit Metastasios Libretti bei seinem Erstling *Antigonus* und dem *Wettkampf*, sondern wegen seiner Ambitionen, die Eigenheiten zeitgenössischer italienischer und französischer Oper für jene der „großen deutschen“ Oper aufzugreifen, doch hat er in dieser Hinsicht im Verhältnis zu seinen Kollegen keine wirklich herausragende Stellung inne.

Poißl fühlte sich zeitlebens als Künstler (S. 8), vermochte den Aufwand seines Lebensunterhaltes angesichts seiner kinderreichen Familie aber lediglich als Hofbeamter notdürftig zu decken, zumal er Schulden zu tilgen hatte, für die er kaum oder gar nicht selbst verantwortlich war. Aufgrund privater und in Periodika zeitgenössisch publizierter Äußerungen Poißls ist nachweisbar, daß er über ein ausgeprägtes Selbstbewußtsein verfügte oder potentielle diesbezügliche Zweifel zumindest nicht spüren lassen wollte. So scheute er keineswegs davor zurück, Vergleiche zwischen sich und anerkannten Genies der Musikgeschichte (Mozart) oder populären Zeitgenossen (Rossini) zu ziehen, namentlich verwahrte er sich gegen den Vorwurf, ein bloßer Nachahmer zu sein.

Die Edition gibt 187 Briefe Poißls im Wortlaut wieder, etwa die Hälfte davon ist autograph überliefert, den Rest – vornehmlich aus der Zeit seiner Intendanz – hat er diktiert und dann überwiegend selbst unterzeichnet. Der Herausgeber räumt ein, daß die Edition nicht den Anspruch einer Gesamtausgabe erfülle, da man bei einem Teil der Briefe nicht wisse „wo und von wem sie aufbewahrt werden“ (S. 11); schade ist allerdings, daß selbst ein in der Berliner Staatsbibliothek verwahrter und im bibliotheksübergreifenden Kata-

logsystem Kalliope nachgewiesener Brief (an einen unbekannten „Freund“ vom 7. September 1813; Signatur: 55 Ep 493) in der Ausgabe verschwiegen wird. Aus der vorliegenden Korrespondenz erschließt Pechstaedt weitere zweiundzwanzig von Poißl verfaßte bzw. an diesen adressierte Briefe aus der Feder von Wohlbrück, Weber, Mosel, Spohr u. a.; ihr Wortlaut muß als verloren betrachtet werden. Freilich hätte man allein durch die Konsultation der Tagebücher von Weber in der Berliner Staatsbibliothek eine ganze Reihe weiterer verschollener Briefe erschließen (17 zusätzliche Briefe Webers an Poißl: 21. Januar und 19. September 1815, 17. Januar und 24. Mai 1816, 18. Juli 1817, 30. Oktober, 30. November und 24. Dezember 1818, 29. Januar, 22. Juli und 3. Dezember 1819, 3. April 1820, 20. Januar, 28. April und 3. Dezember 1822, 22. Februar 1824, 10. Januar 1826; Weber erhielt weitere 22 Briefe von Poißl: am 5. und 22. Mai, 22. Oktober sowie 2. Dezember 1815, 29. September 1816, 27. März 1817, 30. Oktober und 16. Dezember 1818, 27. Januar, 18. Juli, 16. August sowie 15. September 1819, 27. April 1820, 21. März und 4. August 1821, 3. und 25. Januar, 3. Februar sowie 19. Mai 1822, 2. August 1823, 3. Mai 1824, 31. Dezember 1825; im Tagebuch teils mit Hinweisen zum Inhalt) bzw. den erschlossenen Weber-Brief vom Mai 1816 genauer datieren können (Weber an Poißl 1. Mai 1816). Auch das Meyerbeersche Tagebuch-Fragment von 1813, vorgestellt von Heinz Becker in der Elvers-Festschrift von 1985 (S. 29-47), blieb in dieser Hinsicht unausgewertet (Brief Meyerbeers an Poißl vom 2. März 1813, ebd., S. 37).

Wie viele Komponisten seiner Zeit verfaßte Poißl eine Reihe von äußerst devoten Briefen an seine Dienstherrn, die bayerischen Könige (etwa Nr. 2, souveräner tritt er später gegenüber einem der wichtigsten Adressaten, Ludwig I., auf), außerdem überraschen Briefe, die sich deutlich widersprechen, wie die Nummern 77 versus 79, in welchen Poißl zunächst dem Konzertmeister Moralt rät, sich als künftiger Dirigent des Theaterorchesters zu bewerben, dem König gegenüber jedoch knappe vier Wochen später Moralts Schwächen schonungslos darlegt und ihn de facto nicht empfiehlt.

Alltäglich mußte sich Poißl mit Eifersüchteleien unter Künstlern auseinandersetzen, wegen Diskrepanzen bei unterschiedlicher bzw. widersprüchlicher Leistung versus Lohn: Aus Nr. 76 erfährt man, daß die Sängerin Sigl innerhalb eines Jahres in 58 Vorstellungen aufgetreten sei und zehn neue Rollen studiert hatte, die Vespermann hingegen sang nur in 42 Vorstellungen und mußte sechs neue Partien lernen. Nr. 80 zeigt die Auseinandersetzung mit gehässiger Presse-Resonanz in anonymen und pseudonymen Korrespondenzberichten.

Enthalten sind eine ganze Reihe von Gutachten und Empfehlungsschreiben. In seinen offiziellen Briefen ist Poißl um kein Haar origineller oder individueller als Männer wie Küstner und Redern. In den an Ludwig I. von Bayern (oder dessen Mitarbeiter) gerichteten Briefen erfährt man über den König, über seine offizielle Funktion hinausgehend, vergleichsweise wenig. Aufschlußreich für die komplizierten politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse der Zeit um 1848 sind offizielle Verlautbarungen Poißls wie jene „An die Mitglieder des Königlichen Hoftheaters“ in seiner Eigenschaft als Intendant (S. 358-360). Von Interesse für die Biographien der Virtuosen Theobald Böhm (Flöte) und Heinrich Joseph Baermann (Klarinette) sind die wiedergegebenen Briefe Poißls zu deren Urlaubsgesuchen usw., daneben gibt es Zeugnisse über „Decorationsmahler“ sowie Briefe an Dichter wie Karl Gutzkow usw.

Angesichts des umfangreichen Anhangs mit Verzeichnissen der abgedruckten und erschlossenen Briefe, der erwähnten Bühnenwerke, Orte und Personen sowie einer Familien-Stammtafel ist es kleinlich, auf Einzelheiten zu verweisen, die man sich bei künftigen Editionsprojekten dieser Art noch konsequenter ausgearbeitet wünschte, doch mögen sie gleichsam als ergänzende Information mitgeteilt sein: Im Vorwort wird die Bedeutung Poißls als Komponist, die wichtige Tatsache der Umarbeitung seiner ursprünglich als Singspiel angelegten und dann zu Rezitativ-Opern ergänzten Werke kaum gestreift, was insofern wichtig wäre, als er ja gerade und nur deshalb in den Blickwinkel der Historiographen geriet.

Zwar darf der Herausgeber mit Recht davon ausgehen, daß Interessenten seiner Edition die nicht nur wahrscheinlich, sondern sicher mit Helene Harlaß identische Madame Geiger (S. 22f.) auch ohne deren Verzeichnung im Index finden oder die „Olimpiade“ (S. 38, ohne Erläuterung) mit Poißls *Wettkampf* in Verbindung bringen werden. Erläuterungen fallen jedoch auch dort, wo sie nötig sind, nicht immer gleich akribisch und bedarfsorientiert aus. Bei der Zusammenfassung des Poißlschen Lebenslaufes werden nicht nur beide Ehen, sondern auch weite Teile seiner Berufslaufbahn übergangen; der findige Leser erfährt dies erst in anderen Abschnitten der Publikation. Wer der Adressat Graf von Montgelas ist, kann der Leser nur im Index recherchieren und dort sehr knapp. Überflüssig erscheint die stereotyp wiederholte pauschale Anmerkung „mit einigen Übertragungsfehlern“ in bezug auf die Meyerbeer-Brief-Edition von Gudrun und Heinz Becker: Wo dort tatsächlich entstellende inhaltliche Errata zu verzeichnen sind, könnte der Vermerk eleganter und auf den konkreten Fehler bezogen lauten „bei

Becker irrig ...“. Beim Brief von Andrea Corner an Poißl (S. 35f.) wird als „Quelle: Autograph“ angegeben, aus Poißls im Anschluß abgedrucktem Brief an Gottfried von Geiger geht indes hervor, daß es sich um Poißls Abschrift von Corners Brief handeln dürfte, der also hier wohl nicht in dessen, sondern Poißls Hand überliefert ist. Poißls Frau und Kinder werden bereits erheblich früher genannt (z. B. S. 29), als es der Index belegt, und es wäre unbedingt ratsam, erwähnte Personen nicht erst für jene Seite nachzuweisen, wo sie im Kommentar identifiziert werden, sondern bereits im Quelltext. Daß in einem Brief vom 1. Dezember 1826, in dem von der „Sonntag“ in Paris die Rede ist, natürlich nur Henriette und nicht deren erst 15jährige Schwester gemeint sein kann (S. 153), bedürfte keines Kommentars. Auch auf die seit Jahren vorliegende Edition der Briefe Webers an seine Braut (noch nicht Frau!) Caroline Brandt sollte direkt verwiesen werden, nicht erst über den Umweg einer Danksagung (S. 44).

Anhand eines Poißl-Briefes, der auf dem Postweg zwischen dem Antiquariat Hans Schneider in Tutzing und dem Herausgeber verschollen ist, jedoch nach einer Photokopie auf den Seiten 415-417 abgebildet werden konnte, ist die Editionsarbeit und Texttreue des Herausgebers nachvollzieh- und überprüfbar. Leider wird aber weder hier noch bei einem Parallelfall (S. 425f.) im Editions- und Kommentarbereich auf diese Abbildungen verwiesen (S. 31f., 102-104).

Sehr zu begrüßen ist die Tatsache, daß auch lokalgeschichtlich und musikästhetisch informative, aber nur im zeitgenössischen Druck überlieferte Poißl-Briefe an die Berliner Feuilleton-Redakteure Friedrich Wilhelm Gubitz (S. 62f. – das dazugehörige Begleitschreiben von Poißl an Gubitz vom 12. März 1817, aufbewahrt im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig, nachgewiesen bei Kalliope, fehlt in der Edition; auch S. 68) sowie August Kuhn (S. 82-84) und der hochinteressante „Musikalische Bericht“ an die Wiener *AmZ* über Johann Caspar Aiblingers *Rodrigo und Ximene* (S. 97f.) aufgenommen sind. Andere, lediglich erwähnte Korrespondenzberichte Poißls an dieselben oder andere Zeitschriften hätten jedoch nach Ansicht des Rezensenten konsequenterweise ebenso in diesen Band gehört und diesen bereichert. Möglicherweise ist eine solche Erwartung angesichts der Reichhaltigkeit des Gebotenen unangemessen, doch sind diese Berichte musikhistorisch teils maßgeblicher und weit erheblicher als so manche der ansonsten mitgeteilten Quellen in diesem Band. Schließlich ist 1844 gegenüber dem Stuttgarter Intendanten von Taubenheim wieder einmal von einer letzten großen Poißl-Komposition, seiner Oper *Zayde*, die Rede.

Der Abbildungsteil (S. 413–440) umfaßt Porträts des Komponisten, wichtiger Zeitgenossen und Nachfahren, darüber hinaus Ansichten von Poißls Schlössern in Haunkenzell und Loifling, Friedrich Schinkels Bühnenbild-Entwürfe für *Athalia* (Berlin 1817), Theaterzettel, sowie Faksimiles von Noten, Briefen und Dokumenten, davon mehrere in farbiger Reproduktion.

Daß auf diese Informationen zur Münchner Opern- und Theatergeschichte nun so bequem zuzugreifen ist, ist das wichtigste Verdienst dieser sehr ansprechend und aufwendig vorgelegten Ausgabe. Kundige Leser – und eine solche Edition wird ohnedies nur von solchen herangezogen werden – können dem Material mit Gewinn reichhaltige Erkenntnisse entnehmen und werden die Qualitäten dieses Bandes zu schätzen wissen.

Gerrit Waidelich

Tonträger-Neuerscheinungen im Überblick

Wie so oft standen auch im vergangenen Jahr an der Spitze der Weber-Produktionen die Opernaufnahmen, diesmal freilich fast ausschließlich Neuveröffentlichungen älterer Einspielungen. Zwei davon stammen aus Hamburg: In der Ära Rolf Liebermann versuchte die Hamburgische Staatsoper den Ausbruch aus dem Elfenbeinturm – die Zeichen der Zeit standen auf Demokratisierung, auch und gerade in der als konservativ und überlebt angegriffenen Oper. So lag der Gedanke nahe, sich einem breiteren Publikum zu öffnen; das passende Medium dafür schien das Fernsehen. Ab 1967 produzierte man in Hamburg insgesamt 13 Opernfilme; als einen der ersten 1968 den *Freischütz* in der Regie von Joachim Hess und unter der musikalischen Leitung von **Leopold Ludwig** (nun auf DVD bei Arthaus Musik 101 271). Allerdings mißtraute man der puren Bühnenästhetik. Man filmte nicht die Aufführung im Theater, sondern ging ins Studio des NDR, wo eigens eine neue szenische Einrichtung entwickelt wurde. Großes Manko dieser Entscheidung: Ein Fernsehstudio faßt kein Orchester und hat vor allem klanglich keinerlei Voraussetzungen für Operndarbietungen. Die Musik mußte im Tonstudio vorproduziert werden; die Sänger agieren playback – sie tun dies erstaunlich professionell, und doch fehlt der Szene die Spontaneität des Bühnenerignisses, es bleibt immer ein wenig steril, konservenhaft. Ein weiteres Zugeständnis an das Medium Film: nichts darf unbildert bleiben. So dient die Ouvertüre lediglich als Bildträger für den Vorspann, für den man freilich eine hübsche Idee parat hatte: Die handelnden Personen und ihre Darsteller werden mittels eines Papiertheaters präsentiert. Der handlungsfreie Entreact Nr. 11 wurde gänzlich gestrichen.