

Museum durch Prof. Dr. Andreas Michel und Stefan Martin von der Westsächsischen Hochschule Zwickau. An dieser Hochschule wurde Webers im Zweiten Weltkrieg verschollene Gitarre, die sich vorher im Berliner Musikinstrumentenmuseum befand, im Studiengang Musikinstrumentenbau Markneukirchen mit Hilfe eines Fotos und einer Beschreibung rekonstruiert und durch Stefan Martin nachgebaut. Von ihrer Klangqualität konnte man sich bei den folgenden drei Liedern (*Die Zeit* op. 13/5 sowie zwei Liederlagen zu Schauspielen: die Romanze aus *Diana von Poitiers* von Castelli und „Lass mich schlummern“ op. 25/3 zu Kotzebues *Minnesinger*) überzeugen; den Gitarrenpart übernahm Elke Jahn. Danach folgte, gespielt ebenso von Elke Jahn, nun allerdings auf einer modernen Gitarre, sowie Ulrike Siedel (Klavier) das *Divertimento* op. 38. Den Abschluss bildeten die klavierbegleiteten Lieder *Das Mädchen an das erste Schneeglöckchen* op. 71/3, „Einsam bin ich, nicht alleine“ aus der Schauspielmusik zu *Preciosa*, „Ich denke dein“ op. 66/3, *Triolett* op. 71/1, *Unbefangenheit* op. 30/3 und *Elfenlied* op. 80/3. Für die Organisation dieses gelungenen Ausklangs sei der Leiterin des Weber-Museums, Frau Dorothea Renz, herzlich gedankt.

Dagmar Beck

Symposion *Carl Maria von Weber und das Virtuositentum seiner Zeit im Oktober 2011 in Dresden*

Anlässlich der Mitgliederversammlung 2011 hatte Prof. Dr. Manuel Gervink gemeinsam mit Solveig Schreiter für den 21. und 22. Oktober 2011 ein Symposion zum Thema *Carl Maria von Weber und das Virtuositentum seiner Zeit* organisiert, das, wie schon die Tagung zum Thema *Carl Maria von Weber – der Dresdner Kapellmeister und der Orchesterstil seiner Zeit* im Oktober 2006, in den Räumen der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber in Dresden stattfinden konnte. Der Rektor der Hochschule, Prof. Ekkehard Klemm, erinnerte in seiner Begrüßung an die frühere Veranstaltung, aber auch an den damals durchgeführten Dirigierwettbewerb, bei dem die Weber-Gesellschaft einen der Preise ausgelobt hatte. In diesem Jahr trage die Hochschule nun ein Konzert unter dem Thema „Tausendundeine Nacht“ zum Rahmenprogramm der Veranstaltung bei. Von Weber stehe dabei neben dem 2. Klavierkonzert die *Turandot*-Ouvertüre auf dem Programm, ein Werk, das ihn sehr erstaunt habe, denn der junge Weber erschiene ihm „nie so modern wie in diesem Stück“.

Manuel Gervink führte anschließend unter dem Titel *Merkmale des instrumentalen Virtuositentums im 19. Jahrhundert* in das Thema des diesjährigen

Symposions ein und zeigte dabei einen weiten Horizont von Problemen auf, die mit dem Begriff des „Virtuosen“ und seiner wechselhaften Beurteilung zusammenhängen. Das 19. Jahrhundert sollte als das „Jahrhundert der großen Virtuosen“ angesehen werden, in dem sich das Interesse teilweise weg vom Werk bewegt hat und ins Zentrum der ästhetischen Betrachtungen der Spieler bzw. das Ereignis der Aufführung tritt (dies entspreche einem paradigmatischen Wechsel im Verhältnis von Werktext und Aufführung, der sonst eher für die Gattung Oper typisch sei). Gervink thematisierte die Inszenierungs- und Vermarktungsstrategien von Virtuosen, die gelegentlich bis in Grenzbereiche gingen, die man mit dem Begriff der „Prostitution“ assoziiere. Diese Veränderungen wirkten auch auf die Musik selbst zurück; so hat die immer stärkere Ausweitung der Soloteile in Konzerten dazu geführt, dass die eigentliche Kadenz überflüssig wurde. Zwiespältig waren die Reaktionen auf ein Virtuosenwesen, wie es im 19. Jahrhundert prototypisch z. B. Franz Liszt verkörperte. Während jemand wie Robert Schumann in einem Gegenentwurf von der notwendigen „priesterlichen Kunstruhe“ sprach, wandte sich Franz Brendel in seinen *Thesen über Concertreform* gegen eine Verbannung von „Virtuosenvorträge[n] im Concert“, denn hier komme – mit Hegel gesprochen – gerade die „höchste Spitze musikalischer Lebendigkeit“ zur Erscheinung (*NZfM*, Bd. 45, Nr. 12 vom 12. September 1856, S. 117).

Heinz von Lösch (Berlin) stellte in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen Webers Verhältnis zum „brillanten Stil“. Er verwies zunächst auf die Weiterentwicklung spieltechnischer Elemente bei Czerny, Moscheles, Kalkbrenner, Weber, Mendelssohn und dem jungen Chopin und auf die Tatsache, dass seit Carl Weizmanns *Geschichte des Clavierspiels und der Clavierlitteratur* (2. Aufl. 1879) Weber ausnahmslos zu den „Brillanten“ gezählt werde (so werde er z. B. auch in Warracks Biographie charakterisiert). Lösch verfolgte dann die Verwendung des Begriffs in Webers Kompositionen (etwa dem *Rondo brillante*, der *Aufforderung zum Tanze*, der *Polacca brillante* – allesamt Stücke aus dem Jahre 1819 – und als Vortragsbezeichnung etwa in den Variationen op. 28, der 2. Klaviersonate oder dem *Konzertstück*) sowie seinen Schriften. Wenn Czerny die Erfindung neuer Schwierigkeiten als Aufgabe bezeichnet, so findet sich in Webers Besprechung eines Konzerts von Friedrich Wilhelm Pixis die Erwähnung von „wahrhaft riesenmäßigen Schwierigkeiten“. Die „Geläufigkeit“ sei bei Weber aber nur ein Aspekt, der gegenüber der bewussten Gestaltung eines künstlerischen „Ganzen“ zurücktritt. Lösch demonstrierte dann eindrucksvoll an Beispielen aus der *Aufforderung zum Tanze*, dem *Konzertstück* und dem Finale der 1. Klaviersonate, wie unterschiedlich Weber

mit scheinbaren „Spielfiguren“ umgeht und durch eingebaute „Widerhaken“ (etwa metrische Verschiebungen) eine Synthese zwischen Spiel- und expressiven Figuren schafft oder in der Sonate gar die Spielfiguren zur „Substanz des Satzes“ werden lässt, der sich als Diskurs über solche Figuren (ein „systematisches Explorieren“ eines Viertonmotivs) erweist und hinter dem als kompositorische Idee die Darstellung von Zufälligkeit und Unvorhersehbarkeit steht. Wenn Weber in dem berühmten Zitat von den tyrannischen „Klavierfingern“ redet, so können diese hier keineswegs als „vorlaut“ bezeichnet werden, vielmehr bleibt der sich gewissermaßen selbst zuhörende Komponist stets Herr der Lage.

Michael Kube (Tübingen) stellte Überlegungen zum *Quatuor brillant als ästhetisches Paradoxon und ausführungspraktische Realität* vor, die er besonders am Beispiel von Louis Spohrs *Quatuors brillants* exemplifizierte. Vor dem Hintergrund der Weberschen Besprechung von Friedrich Ernst Fescas Quartetten, in denen er es als unzureichend bezeichnet, „einige Schmeichelideen und Glanzpassagen“ als ausreichend für die Gattung anzusehen, erörterte Kube das Phänomen, dass im *Quattro concertant* bzw. *brillant* der erste Geiger als Virtuose hervortrete und damit die für das Quartett so charakteristische Idee der „Ensemble-Kunst“ nicht gelte. Er beschrieb dann das Entstehen dieser aus dem Salon stammenden eigenständigen Spielart des französischen Quartetts, die Spohr neben den Werken, die der „üblichen“ Ästhetik des Quartetts folgten, pflegte, wobei er gelegentlich – wie in seinem opus 11 – die Gattungsgrenzen überschritt.

Den zweiten Teil des Symposions am 22. Oktober unter dem Thema *Weber und die Anfänge eines virtuosen Konzertbetriebs* sollten Referate der drei Berliner Mitarbeiter der Weber-Ausgabe bestreiten. Leider war Markus Bandur, der über *Virtuosität als kompositorisches Problem. Zu Webers Klaviersonaten* referieren sollte, kurzfristig erkrankt, so dass sein Referat entfallen musste – es wird aber im geplanten Symposionsbericht enthalten sein. In dem diesen Teil eröffnenden Beitrag stellte Frank Ziegler unter dem Motto *Carl Maria von Weber als Klaviervirtuose – eine Bestandsaufnahme* eine umfassende Dokumentation von Webers eigener konzertierender Tätigkeit (angefangen von der „Bildungsreise“ 1802 bis zum letzten öffentlichen Auftritt in Wien 1822), aber auch seines Verständnisses von Klavierspiel und von dessen Echo in zeitgenössischen Zeugnissen vor. Bemerkenswert erscheint, dass Webers meist positiv aufgenommenes Klavierspiel ausgerechnet in Wien nicht goutiert wurde – offensichtlich hat er sich mit seinem Sinn für romantisches Klangexperimentieren und für „neue, frappante Wirkungen“ zu sehr von Johann

Nepomuk Hummel, dem Vertreter einer Wiener Schule, unterschieden. Drei Aspekte werden bei Weber immer wieder genannt: die Ausdrucksstärke und Kantabilität seines Spiels, überraschende Dynamikeffekte und seine Kunst des Fantasierens. In dieser Hinsicht ist Weber keiner speziellen Schule zuzurechnen; Ziegler gab zu bedenken, dass drei der Klavierlehrer Webers Organisten waren, was seine eigenständige Ästhetik des Klavierspiels vielleicht mit erklären könne.

Mit *Webers Plan eines „musikalischen Baedeker“ als Dokument des öffentlichen Konzertwesens* befasste sich anschließend Solveig Schreiter. Obwohl sie ankündigte, lediglich vorwiegend „Bekanntes“ zu präsentieren, machte ihr Versuch, Webers Plan zu einem *Noth- und Hilfsbüchlein für reisende Tonkünstler* in einen größeren Zusammenhang zu stellen, überraschende Bezüge deutlich und belegte, dass viele der Ideen, die heute mit dem Schlagwort des *social network* verbunden sind, nicht als neu gelten können. Während der im Titel thematisierte Begriff des musikalischen „Baedeker“ laut Schreiter eigentlich ahistorisch ist, da dessen Veröffentlichungen erst 1839 begannen, kann man Webers Fragmente in Beziehung zu zeitgenössischen Vorbildern, etwa Rudolph Zacharias Beckers *Noth- und Hilfsbüchlein für Bauersleute* (Gotha und Leipzig 1788) und Gottlob Meyers *Der Passagier zu Pferde. Ein Noth- und Hilfsbüchlein für Reisende ...* (Erfurt 1805), setzen, deren Aufbau Schreiter fruchtbar mit Webers Unternehmung verglich. Sie thematisierte außerdem die praktischen Voraussetzungen des Reisens und die Veränderungen des Konzertwesens hin zum „bürgerlichen Konzert“ mit neuen Veranstaltungsformen, die nun eine Art „Vermarktung“ notwendig machten. Im Hinblick auf solche Fragestellung muss man es sehr bedauern, dass Webers Plan nur rudimentär verwirklicht wurde.

Der Nachmittag des 22. Oktober war dann einem dritten Themenbereich gewidmet: *Zeitgenossen Webers im System des Virtuosen-Konzertbetriebs*. Den Anfang machte Hartmut Hein (Köln) mit einem Referat unter dem Titel *Visitenkarten des Virtuosen? Zum Genre der Klaviervariationen zwischen 1790 und 1820*. Schon Manuel Gervink hatte in seinem Eröffnungsvortrag auf die besondere Rolle der Variationenform für das Thema „Virtuosentum“ hingewiesen – Hein nahm dieses Thema auf und charakterisierte zunächst die bis heute sehr unzureichende Forschungssituation. Häufig wird der Begriff der „Massenware“ mit dem Gegenstand verbunden, so hat Kurt von Fischer gar von einer „Zeit der Variationenseuche“ gesprochen. Mit der ästhetischen Verklärung der Sonate und dem damit einhergehenden neuen Werkbegriff sind Variationen im 19. Jahrhundert zunehmend abgewertet worden. Die

Gattung ist aber einerseits eher für den privaten Rahmen, andererseits für die Zur-Schau-Stellung von Virtuosität bestimmt gewesen – solche performativen Elemente werden laut Hein jedoch in Analysen meist ebensowenig berücksichtigt wie die Konnotationen, die sich aus der Wahl der Variationsthemen ergeben. Die als „Opfer der Autonomieästhetik“ zu bezeichnende Massenware konnte sich erst durch Beethovens „neue Wege“ und die Ausweitung der Finalvariation (mit Bezugnahmen auf die Gattungen der Arie oder Sonate) größere ästhetische Anerkennung verschaffen. Ausgehend von den Grundregeln zur Anlage von Variationen, die Heinrich Christoph Koch 1802 in seinem *Lexikon* aufstellte, führte Hein dann an einem Beispiel aus, wie eine Analyse vorzugehen hat, die neben satztechnischen Aspekten auch den poetisch-narrativen „Überbau“ und die „Theatralik des performativen Akts“ in den Blick nimmt.

Der Beitrag von Eva-Maria von Adam-Schmidmeier (Regensburg) *„Hier hat man nichts als Virtuosenkonzerte – wehe dem, der alle besuchen muss“ – Theodor Kirchner und die Kategorie des Virtuosen* musste aus privaten Gründen ebenfalls ausfallen. Das folgende Referat von Adelina Yefimenko (München, Lutsch/Ukraine) *Das Klavierwerk von Carl Maria von Weber und Michail Glinka im Kontext des Virtuositäts in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* verglich das Klavierschaffen der beiden „Schöpfer einer Nationaloper“. Glinka selbst habe den Einfluss der deutschen Musik auf sein Frühwerk hervorgehoben. Seine *Walzer-Fantasie* (Klavierfassung 1839, Orchesterversion 1856) sei eine Reaktion auf Webers *Aufforderung zum Tanze*, die Glinka auch instrumentierte. Glinka, der zunehmend weniger Interesse an reiner Virtuosität zeigte, habe dabei eher eine „Fantasie über den Walzer“ geschrieben, wobei Einfachheit und Volkstümlichkeit bei ihm im Vordergrund stünden. Abschließend referierte Valeria Krawchenko (Charkiv/Ukraine) zur *Rolle des virtuosen Anfangs in der Entwicklung der neuen romantischen Bildlichkeit (am Beispiel der Oper „Der Freischütz“ von C. M. von Weber)*. Sie sah dabei Webers Stil noch durchaus dem 18. Jahrhundert verhaftet, gleichzeitig aber als Ankündigung der romantischen Musik des 19. Jahrhunderts und bezog den *Freischütz* auch auf das Modell der Zauberoper. Der virtuose Anfang der vokalen Partien der Hauptpersonen wird für Krawchenko zum „Begleiter der neuen Bildlichkeit in der romantischen Oper“. Mit einem kurzen Überblick zu den *Freischütz*-Aufführungen in Russland beschloss sie ihren Beitrag.

Die Veranstaltung zeigte eindrücklich, dass die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema „Virtuosentum im 19. Jahrhundert“ intensiviert werden sollte; insofern erfüllte sie in bester Weise die Absicht, Anstöße

für weitere Forschungen zu geben. Die Veröffentlichung aller Referate des Symposions ist in Band 9 der *Weber-Studien* geplant.

Joachim Veit

Eutiner *Weber-Tage*

Am 19. November 2011, also in zeitlicher Nachbarschaft zu Webers Geburtstag, endeten mit einem Orchesterkonzert der Kreismusikschule Ostholstein die 16. Eutiner *Weber-Tage*. Begonnen hatten sie bereits Anfang Juni (an Webers Todestag) und waren durch die Kostümausstellung aus dem Fundus der Eutiner *Festspiele* im Ostholsteinmuseum dekorativ eingeleitet worden: Kostüme zu *Freischütz* und *Oberon* waren dort u. a. zu betrachten.

„Viel mehr als nur *Freischütz*: Weber – ein vielseitiger Künstler“ titelten im Juni die *Lübecker Nachrichten* zum Eröffnungskonzert der *Weber-Tage* am 5. Juni in der zuvor eingeweihten Orangerie im Schlossgarten, die sehr gelungen restauriert worden war; eine angenehme neue Konzertstätte für sommerliche Kammermusik-Veranstaltungen. Martin Karl-Wagner, seit diesem Jahr als Koordinator der *Weber-Tage* aktiv, bot ein Salonkonzert der Biedermeierzeit mit Werken Weberscher Zeitgenossen sowie dessen *Rondo brillante*. Vom *Freischütz* war an diesem Abend in der offiziellen Begrüßung die Rede, vor allem aber von der Sorge über die ungewisse Zukunft des Geburtshauses des *Freischütz*-Komponisten.

Was an Musikalien zu der Zeit, als Webers Vater Franz Anton als Kapellmeister in Eutin wirkte, in der Eutiner Landesbibliothek vorhanden ist, präsentierte Karl-Wagner im vielseitigen Konzert zur „Eutiner Hofkapelle“ am 26. Juni. Zwei Tage später ging, leider bei zu schönem Wetter und daher geringerem Publikumszuspruch, Prof. Dr. Joachim Veit von der Weber-Gesamtausgabe der Frage „Romantiker oder Realist“ nach und referierte neueste Forschungsergebnisse zum Komponisten.

Just zum Schwerpunkt des diesjährigen Schleswig-Holstein-Musikfestivals „Türkei“ passend, erlebte man am 2. Juli in der Residenz Wilhelmshöhe Musik „alla turca“, darunter auch aus *Abu Hassan* und *Oberon*. Es folgten zwei weitere Konzerte Martin Karl-Wagners am 24. Juli mit Kammermusik der deutschen Romantik sowie am 3. September in der Orangerie, in dessen Zentrum Reiseberichte der Weber-Zeit über Ausflüge in der Region (u. a. zum Ukleisee) standen, die musikalisch untermalt wurden.

Dazwischen (am 24. August) lag der viel beachtete Vortrag des in Eutin geborenen Dr. Matthias Viertel mit dem mahnenden Titel „Warum der *Freischütz* nach Eutin gehört“, der sich mit der Geschichte Eutins als Weber- und