

Kleiner Fund – große Überraschung: Neues zu Carl Maria von Webers *Agnus Dei* WeV F.20

von Frank Ziegler, Berlin

Für den Januar und Februar 1820 dokumentiert Webers Tagebuch mehrere Treffen des Komponisten mit Georg Graf von Blankensee (1792–1867)¹. Der Spross eines bis ins 13. Jahrhundert zurückzufolgenden Adelsgeschlechts mit Gütern in der Neumark und Pommern (sein Vater war 1798 in den preußischen Grafenstand erhoben worden) war promovierter Jurist², hatte aber auch künstlerische Ambitionen: Ersten musikalischen Unterweisungen im Elternhaus folgten Lektionen bei Christian Gottlieb Clemens in Berlin (Violine³) und Daniel Gottlob Türk in Halle (Generalbass). Ab 1816 veröffentlichte er zudem zahlreiche Gedichte. Am Beginn standen vor allem Gemeinschaftsprojekte, beispielsweise die im Januar 1816 zusammen mit den befreundeten Künstlern Friedrich von Kalkreuth, Wilhelm Hensel, Wilhelm Müller und Wilhelm von Studnitz in der Maurerschen Buchhandlung in Berlin veröffentlichte Sammlung *Bundesblüthen*⁴ und das im selben Jahr im Verein mit Helmina von Chézy geschriebene Liederspiel *Mayglöckchen*⁵. In späteren Jahren versuchte Blankensee auch, seine Kompositionen

¹ Nach Ledeburs Zeugnis gedachte Graf Blankensee „noch im reifern Alter dankbar der glücklichen mit denselben [gemeint sind neben Weber auch Raphael Georg Kiesewetter sowie Niccolò Paganini] verlebten Stunden“; vgl. Carl von Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin 1861, S. 58. In Webers Tagebuch sind nach den offenbar frühesten Begegnungen 1820 (zwischen 10. Januar und 14. Februar) vier weitere Treffen in Dresden am 10. und 29. Januar 1822 sowie 16. Januar und 15. Februar 1823 notiert und bis 1824 auch gelegentliche Briefwechsel bezeugt.

² Die Studien in Halle/Saale und Göttingen schloss Blankensee als Doktor beider Rechte ab; seine Dissertation *De Iudicio Iuratorum apud Graecos et Romanos* erschien 1812 in Göttingen (bei Johann Conrad Baier) im Druck.

³ Weber notierte zum Abend bei Ludwig Tieck am 14. Februar 1820 in seinem Tagebuch: „mit Graf Blankensee phantasirt. er auf der Violine.“

⁴ Der Rezensent der Gedichtsammlung in der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* (Jg. 15, Bd. 1, Nr. 56 vom März 1818, Sp. 439) attestierte den Gedichten Blankensees „ein trübes Wesen, das keine Gestalt gewinnen kann“. Sehr viel freundlicher liest sich die Besprechung in der Hallischen *Allgemeinen Literatur-Zeitung*, Jg. 1816, Nr. 305 (Dezember), Sp. 833–835.

⁵ Abgedruckt in: *Neue Auserlesene Schriften der Enkelin der Karschin*, Heidelberg 1817, Bd. 1, S. 101–148. Die Chézy wohnte in Berlin ab 1816 zeitweise im selben Haus wie Blankensee in der Taubenstraße und wurde von ihm in seinen Freundeskreis eingeführt; vgl. *Unverges-*

publizieren zu lassen. Auf seine Bitte hin wandte sich Weber 1823 an Carl Friedrich Peters, ob dieser nicht eine Sammlung von zehn Liedern des Grafen „mit *Pf.* oder *Guitt.* Begleitung“ drucken wolle – selbstverständlich ohne dass der adlige Autor ein Honorar wünsche. Weber schrieb am 28. Februar an den Verleger: „Die Lieder sind eben nicht schlimmer und nicht besonderer als viele Andere.“ Die Reaktion von Peters ist nicht bekannt; sie dürfte ablehnend gewesen sein, denn erst 1827 ist eine Edition von sechs Liedern des Grafen „mit Pianoforte- oder Guitarre-Begleitung“ bei Trautwein in Berlin nachweisbar⁶.

Die Begegnungen des Jahres 1820 regten Weber zu zwei Kompositionen an; er vertonte zwei Texte des Grafen: Am 13. Februar entstand ein Chorsatz als Musik zu Blankensees Schauspiel *Carlo*, das dieser am 3. Februar in einer abendlichen Gesellschaft beim Grafen Friedrich von Kalkreuth, an der auch Weber teilnahm, vorgelesen hatte. Am 14. Februar folgte das Lied *Schmerz* (op. 80/4).

Der Chor zu *Carlo* wird in Webers schriftlichen Zeugnissen nach Mitte Februar 1820 nicht mehr erwähnt; die Tagebuchnotiz vom 13. Februar, die besagt, dass Weber den Grafen am Abend aufsuchte und im Dresdner Weinhaus von Carlo Chiappone ein „*Agnus Dei E moll für 2 Sopr. und Alt* zu seinem Trauerspiel gemacht“ habe, ist gemeinsam mit dem ähnlich lautenden Werkverzeichnis-Eintrag vom Februar 1820 („*Agnus Dei für 2 Sopr. 1 Alt.* zu dem Trauerspiele Carlo des Grafen Blankensee.“)⁷ der letzte

senes. Denkwürdigkeiten aus dem Leben von Helmina von Chézy. Von ihr selbst erzählt, Leipzig 1858, Bd. 2, S. 161 sowie Wilhelm von Chézy, *Erinnerungen aus meinem Leben*, Bd. 1/1: *Helmina und ihre Söhne*, Schaffhausen 1863, S. 104. Bald darauf erschienen zudem zwei Gedichte des Grafen (*Die drei Jünglinge*, *Die drei Schwäne*) in: *Aurikeln. Eine Blumengabe von deutschen Händen*, hg. von Helmina von Chézy, Bd. 1, Berlin 1818 (S. 204–213).

⁶ Vgl. *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 29, Intelligenz-Blatt Nr. 14 (Dezember 1827), Sp. 55. Ein zweites Heft, wiederum mit sechs Liedern (Begleitung Klavier/Gitarre), erschien 1833 bei Meser in Dresden; vgl. Adolph Hofmeister, *Handbuch der musikalischen Literatur oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniss gedruckter Musikalien, auch musikalischer Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise. Zweiter Ergänzungsband, die vom Januar 1829 bis zum Ende des Jahres 1833 neu erschienenen und neu aufgelegten musikalischen Werke enthaltend*, Leipzig 1834, S. 296 sowie *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 35, Intelligenz-Blatt Nr. 4 (Juni 1833), Sp. 16. Ein drittes Heft mit drei klavierbegleiteten Liedern kam Anfang 1835 bei Zesch in Berlin heraus; vgl. Hofmeisters *Musikalisch-literarischen Monatsbericht* für Januar/Februar 1835, S. 12.

⁷ Vgl. Carl Maria von Weber, *Hinterlassene Schriften*, hg. von Theodor Hell (d. i. Karl Gottfried Theodor Winkler), Dresden, Leipzig 1828, Bd. 3, S. 172. Diese Werkverzeichnis-Notizen geben keine absolut verlässlichen Angaben hinsichtlich der Besetzung. Ob von

authentische Hinweis. Das Kompositionsdatum wird bestätigt durch den in Dresden verwahrten autographen Entwurf⁸, der die von Weber genannte reine Vokalbesetzung überliefert.

Die erste und vermutlich einzige Aufführung⁹ des Schauspiels am 5. April 1820 in Berlin war trotz prominenter Unterstützung (neben der „zur Handlung gehörige[n] Musik“ Webers wurde auf dem Theaterzettel auch eine neue Dekoration nach einem Entwurf von Schinkel angekündigt¹⁰) ein totaler Misserfolg. Glaubt man Karl August Varnhagen von Ense, war die Einstudierung ohnehin nur aufgrund der adligen Herkunft des Autors zustande gekommen; entsprechend trug ihm der Durchfall großen Spott ein¹¹.

Die Version der Weberschen Musik, die bei dieser Vorstellung erklang, dokumentieren zwei Quellen: Friedrich Wilhelm Jähns erhielt als Geschenk von dem 1816 durch Carl Graf Brühl berufenen Theatersekretär und späteren Theaterhistoriker Johann Valentin Teichmann (1791–1860) eine Abschrift von unbekannter Hand¹²; die Provenienz legt nahe, dass diese Kopie vom originalen Aufführungsmaterial abgeschrieben wurde. Ein weiteres Manuskript unbekannter Provenienz in derselben Fassung, das in Dresden über-

Weber eine Begleitung vorgesehen war, ist nicht zweifelsfrei zu erkennen. Ein vergleichbarer Eintrag zur Schauspielmusik WeV F.16 vom 9. Juli 1818 (Chor zu Grillparzers *Sappho*; ebd., S. 167) nennt die vorgesehene Bläserbegleitung nicht.

⁸ Museum für Stadtgeschichte Dresden, ausgestellt im Weber-Museum in Dresden-Hosterwitz, abgebildet in: *Carl Maria von Weber. Eine Gedenkschrift*, hg. von Günter Hausswald, Dresden 1951, S. 188.

⁹ Das Stück verschwand nach nur einer Vorstellung vom Spielplan; auf die ursprünglich für den 10. April angekündigte Wiederholung (vgl. *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen*, Jg. 1820, in Nr. 43 vom 8. April) verzichtete man. Unklar ist, ob der *Prolog zur Wiederaufführung des Trauerspiels „Karlo“*, den Blankensee 1864 in der Ausgabe seiner *Gedichte* (Berlin 1864, S. 142f.) publizierte, mit einer tatsächlich stattgefundenen oder einer lediglich erhofften Neueinstudierung des Stücks in Zusammenhang steht.

¹⁰ Vgl. dazu auch Ulrike Harten, *Die Bühnenentwürfe (Denkmäler deutscher Kunst / Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk*, Bd. 17), München, Berlin 2000, S. 348, 353.

¹¹ Vgl. *Aus dem Nachlasse Varnhagen's von Ense. Blätter aus der preußischen Geschichte von K. A. Varnhagen von Ense*, hg. von Ludmilla Assing, Bd. 1, Leipzig 1868, S. 118, 121. Auch Wilhelm Beer bezog sich im Brief an seinen Bruder Giacomo Meyerbeer vom 11. April 1820 auf die missglückte Uraufführung von Blankensees Werk und erwähnte es als „total ausgepiffenes Trauerspiel“; vgl. *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 1, hg. von Heinz Becker, Berlin 1960, S. 421.

¹² Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Weberiana Cl. III, Bd. 2, Nr. 43.

liefert ist, scheint ebenso vom Berliner Aufführungsmaterial abzustammen¹³. Beide Abschriften überliefern Webers Einlage nicht in der Form, wie sie im Entwurf vorliegt, sondern mit Bläser-Begleitung inklusive kleinen Ritor-nellen zu Beginn, am Ende und auch zwischen den einzelnen, durch Fermaten voneinander abgegrenzten Phrasen des Chores, so dass aus den ursprünglich von Weber notierten 25 Chortakten insgesamt 80 Takte wurden.

Jähns hielt diese Werkform für original, wenn er auch einräumen musste, dass die Komposition keine „besonders ausgezeichnete Stelle [...] unter W.'s Arbeiten dieses Genres“ einnehme, und rügte vorsichtig, in den instrumentalen Zwischenspielen „ergeht sich die erste Flöte zuweilen in monoton gehaltenen langsamen Achtel-Figuren“¹⁴. Auch in die neue Gesamtausgabe hielt die Schauspielmusik in dieser Version Einzug (WeGA, Serie III, Bd. 10a, S. 123–136). Die Quellenlage gab zu Zweifeln keinen Anlass, zumal zu erwarten war, dass die Umarbeitung von der reinen Chorfassung zur ausgeführten Version mit Bläsern in einer verschollenen Quelle (wohl dem Reinschrift-Autograph Webers) erfolgt war¹⁵.

Bereits im Vorfeld der Edition hatte die Theaterhistorikerin Ruth Frey-dank die Gesamtausgaben-Mitarbeiter darauf aufmerksam gemacht, dass eine solche Quelle ursprünglich in Berlin vorhanden gewesen war: eine Original-Handschrift Webers, mutmaßlich die unbekannte autographe Reinschrift, die dieser nach dem in Dresden überlieferten Entwurf gefertigt hatte. Sie befand sich bis zum Zweiten Weltkrieg im Berliner Theatrumuseum, in dem die Preußischen Staatstheater wichtige Zeugnisse aus ihrer Geschichte präsentierten; seither ist sie verschollen.

Was 2003 beim Erscheinen des Werks in der Gesamtausgabe allerdings unbekannt war: Eine historische Fotografie des Weberschen Originals hat sich erhalten: ein Glasplatten-Negativ aus dem ehemaligen Besitz der Staats-

¹³ Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, im Sammelband Mus. 4689-C-1 auf S. 12–20. Diese Kopie enthält Dialog-Hinweise, die in der Jähns-Kopie (s. Anm. 12) fehlen. Zu den in Anm. 8, 12 und 13 genannten Quellen vgl. ausführlicher die Beschreibungen und Bewertungen in WeGA, Bd. III/10a, hg. von Oliver Huck (Redaktion Frank Ziegler), S. 244–246.

¹⁴ Vgl. Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen*, Berlin 1871, S. 294. Zu einem anderen Urteil kam Hirschberg, der die Begleitung als „äußerst wirkungsvoll und ergreifend“ charakterisierte; vgl. Leopold Hirschberg, *Ein verschollenes „Agnus Dei“ Webers*, in: *Zeitschrift für Musik*, Jg. 93, Teil 1, Nr. 6 (Juni 1926), S. 334.

¹⁵ Vgl. Oliver Huck, *Von der Silvana zum Freischütz. Die Konzertarien, die Einlagen zu Opern und die Schauspielmusik Carl Maria von Webers (Weber-Studien, Bd. 5)*, Mainz 1999, S. 112.

theater, heute im Berliner Landesarchiv¹⁶. Ruth Freydank, die die Ergebnisse ihrer jahrelangen, geradezu detektivischen Recherchen zum Verbleib der einstigen musealen Theatersammlungen 2011 in einer opulenten zweibändigen Studie vorlegen konnte, veröffentlichte nun erstmals diese Fotografie des verschollenen Autographs¹⁷ – mit überraschendem Befund: Auch Webers Reinschrift, auf einer Seite eines kleinen querformatigen Blattes mit zehnzeiliger Rastrierung notiert und wie der Entwurf auf den 13. Februar 1820 datiert, enthält nur 25 Takte für drei Singstimmen und keine Spur einer instrumentalen Begleitung!

Die Unterschiede zum Entwurf sind überschaubar: Statt auf zweizeiligen Akkoladen (mit in einem System zusammengefassten Sopranen) notierte Weber den Chorsatz nun in drei dreizeiligen Akkoladen¹⁸ und ergänzte einige im Entwurf noch fehlende Details: zu Beginn die Tempovorschrift *Adagio*,



Agnus Dei zum Schauspiel *Carlo*, autographe Reinschrift von C. M. von Weber

¹⁶ In: Bestand A Rep. 167, Glasplattensammlung.

¹⁷ Vgl. Ruth Freydank, *Der Fall Berliner Theatermuseum*, Berlin 2011, Bd. 1, S. 310.

¹⁸ Die Textunterlegung erfolgte wiederum nur unter dem obersten System; das suggestive Ausrufezeichen in T. 22 (nach „qui tollis peccata mundi“) übernahm Weber nicht aus dem Entwurf in die Reinschrift.

mehrere Dynamik-Bezeichnungen, Akzente und Bögen¹⁹. Auffälligste Abweichung zum bisher Bekannten ist ein nach T. 16 eingefügter Doppelstrich mit Wiederholungszeichen für den gesamten vorhergehenden Abschnitt (ab Beginn).

Dieses Wiederholungszeichen signalisiert allerdings, dass Weber eine andere Vorstellung vom Einsatz seines Chores hatte, als dies bei der Berliner Uraufführung umgesetzt wurde. Im Schauspiel wird in Szene V/3, die in einer Klosterkirche angesiedelt ist, der Dialog der handelnden Personen durch den „Chor der Nonnen“ untermalt, die zu Beginn in die Kirche ein- und dann wieder ausziehen. Weber schwebte ein a-cappella-Gesang vor, der offenbar entweder während des gesamten Dialogs zwischen Zäzilie und Schwester Therese erklingen soll, oder der Dialog sollte jeweils während der Fermaten (die Wiederholung mitgerechnet insgesamt sieben), also zu gehaltenen Akkorden des Frauenchors, gesprochen werden. Blankensee fügte dagegen in der gedruckten Ausgabe seines Schauspiels die Anmerkung ein: „Zwischen den Pausen der Gesangsstrophen und auch während ihres Verhaltens werden die folgenden Verse [...] gesprochen.“²⁰ Dieser Druck erschien freilich erst 1835, es ist also denkbar, dass Blankensee den Hinweis erst nachträglich anbrachte und damit auf Erfahrungen aus der Berliner Einstudierung reagierte²¹. Möglicherweise hatte man aus Sorge, der fortlaufende Chor könne das Verständnis des Dialogs erschweren, eine andere Lösung gesucht: Man griff die Untergliederung, die Weber durch Fermaten bereits vorgegeben hatte, auf und fügte zwischen den Quasi-Strophen des Chors instrumentale

¹⁹ Dynamik: T. 1: in allen drei Stimmen *po*; T. 5: nur über der Oberstimme eine *crescendo*-Gabel; T. 13f.: zur Oberstimme sowie zwischen beiden Unterstimmen eine *crescendo*-Gabel mit nachfolgendem *fo* in T. 15; T. 17: in allen drei Stimmen *pp*; T. 24: ein Schweller aus *crescendo*- und anschließender *decrescendo*-Gabel über der Oberstimme und zwischen den Unterstimmen. Akzente: T. 2: zwischen beiden Unterstimmen analog dem im Entwurf und in der Reinschrift über der Oberstimme gesetzt; T. 18: über der Oberstimme sowie zwischen den Unterstimmen; die inkonsequente Akzentsetzung in den Kopien, die in WeGA, Bd. III/10a, S. 248 (zu T. 62) angesprochen wird, beruht also lediglich auf einer Fehlinterpretation in den Kopisten-Abschriften, Weber bezeichnete jeweils alle drei Singstimmen; T. 23³: im zweiten Sopran, diese für Weber typische Hervorhebung eines Akkordtones (*f*¹) wurde in beiden Kopien fehlinterpretiert und in der Jähns-Kopie (s. Anm. 12) auch auf den ersten Sopran, in der Dresdner Kopie (s. Anm. 13) auf alle Singstimmen bezogen. Bögen: T. 10¹⁻² und 19⁴ im zweiten Sopran; T. 15³⁻⁴ in beiden Unterstimmen; T. 21 im Alt.

²⁰ Nach WeGA, Bd. III/10a, S. 327.

²¹ Die Szenenanweisung (ebd.), nach welcher „der Chorgesang [...] während des Folgenden [an]dauert“, entspricht dagegen genau der Weberschen Umsetzung.

Zwischenspiele ein, in denen „die Bläser die im Theater nicht vorhandene Orgel [...] imitieren“²². Die Zwischenspiele liefern somit eine „melodramatische Untermalung des Dialogs“²³.

Wer der musikalische Bearbeiter war, bleibt vorläufig ungewiss; Weber selbst ist – angesichts der neuen Quellenlage – mit allergrößter Wahrscheinlichkeit als Autor der Berliner Einrichtung auszuschließen. Er war weder im Vorfeld der Aufführung im Frühjahr 1820 in Berlin, noch dokumentiert sein Tagebuch zwischen dem Tag der Komposition (13. Februar) und dem der Aufführung (5. April) entsprechende Korrespondenz oder Hinweise auf eine Umarbeitung. Damit korrespondiert auch der musikalische Befund: Die simple Setzart, die durchgängig der Flöte 1 (teils verdoppelt durch Klarinette 1) die Führung anvertraut, die anderen Instrumentalisten aber überwiegend zu Statisten degradiert, die im wesentlichen eine akkordierende harmonische Grundierung liefern, steht Webers klanglichem Gespür, gerade in der Bläserbehandlung, diametral entgegen. Dort, wo die Bläser den Chorsatz begleiten, verdoppeln sie weitgehend die Singstimmen. Das Fehlen jeglicher Raffinesse im Bläsersatz rührt offenbar nicht daher, dass sich Weber hier einer ungeliebten Auftragsarbeit schnell und ohne besonderen Ehrgeiz entledigen wollte; vielmehr dürfte ein Berliner Theater-Kapellmeister oder ein Musiker aus dem persönlichen Umfeld Blankensees²⁴ Hand angelegt haben.

Die geteilte Autorschaft (Chor von Weber, Rest von anderer Hand) könnte unter Umständen auch die Beurteilung in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* erklären, wo es zur Uraufführung hieß:²⁵

„Am 5ten [April] wurde zum ersten Mal, aber mit entschiedenem Missfallen und ohne Wiederholung gegeben: *Karlo*, Trauerspiel in vier

²² Vgl. Oliver Huck, *Carl Maria von Webers Schauspielmusik*, in: *Carl Maria von Weber und die Schauspielmusik seiner Zeit, Bericht über die Tagung 1998 (Weber-Studien, Bd. 7)*, Mainz 2003, S. 193.

²³ Vgl. Oliver Huck, *Zwischen Concert spirituel, Kirche und Theater – Webers Hymne (JV 154) und das „vierte Agnus Dei“ (JV 273)*, in: *Weber-Studien*, Bd. 3, Mainz 1996, S. 246.

²⁴ Blankensee selbst ist, obwohl musikalisch interessiert, nach den Aussagen bei Mendel als Arrangeur auszuschließen. Er war „als Componist abhängig von der Beihilfe der mit ihm verkehrenden Musiker“; vgl. Hermann Mendel, *Musikalisches Conversations-Lexicon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Bd. 2, Berlin 1872, S. 29. Demnach dürfte er sich kaum an einen Bläsersatz für zehn Instrumente inklusive transponierender Klarinetten (in B) und Hörner (in E und G) gewagt haben, es sei denn, er habe lediglich einen Entwurf für die Ritornelle geliefert, der von einer anderen Person ausgeführt und instrumentiert wurde.

²⁵ Jg. 22, Nr. 20 (17. Mai 1820), Sp. 337.

Abtheilungen²⁶ (vom Grafen Blankensee). Ich erwähne den Sterbling nur wegen der zur Handlung gehörigen Musik von Carl Maria von Weber, bey der sich besonders der kirchliche Gesang auszeichnet.“

Da Webers Schauspielmusik zu dem Werk lediglich eine Nummer umfasst, macht der Hinweis auf den besonders gelungenen Gesang wenig Sinn; es sei denn der Korrespondent hätte gewusst, dass nur die Singstimmen tatsächlich von Weber herrühren, das instrumentale Beiwerk ihm dagegen unterschoben worden war. Denkbar ist freilich auch, dass neben dem Chor, wie ihn der Dramentext fordert, noch weitere musikalische Einlagen (Vorspiel, Entree o. ä.) erklangen, die der Rezensent von Webers Komposition unterscheiden wollte.

Welche Auswirkung hat der Neufund nun auf die Edition innerhalb der Gesamtausgabe? Die dort präsentierte Version entspricht zwar mit größter Wahrscheinlichkeit der Fassung der Uraufführung, gibt aber nicht Webers ursprüngliche Intention wieder, sondern eine Überformung, die wohl nicht vom Komponisten selbst vorgenommen wurde. Sicher von ihm stammen nur die Vokalstimmen (in der Gesamtausgabe die T. 18–23, 32–37, 46–49, 61–69 ohne die Bläser). Einzufügen ist die Wiederholungsanweisung nach T. 16 (in der Edition T. 49); zu korrigieren sind, sieht man von minimalen Abweichungen in der Bogensetzung und der Interpunktion der Textunterlegung einmal ab, lediglich die Dynamik in T. 17 (in der Edition T. 61, *pp* statt *p*), die Akzentsetzung in T. 2 und 23 (vgl. Anm. 19, entspricht in der Edition T. 19 und 67) sowie die Notation des Schlusstaktes (T. 25 = T. 69 der Edition) mit einer Brevis statt einer Ganzen.

²⁶ Identisch lautet die Angabe auf dem Theaterzettel (vgl. WeGABd. III/10a, S. 351); d. h. die Einteilung in fünf Akte im Erstdruck dürfte auf nachträglichen Umarbeitungen des Schauspiels beruhen, d. h. die gedruckte Version entspricht nicht genau der 1820 in Berlin durchgefallenen Fassung des Werks.