

Vergessene Musik zum Klingen gebracht: Im 200. Todesjahr von Georg Joseph Vogler erklang in Würzburg eine Fülle verschiedener Kompositionen des Lehrers von Carl Maria von Weber

Einer der „größten Künstler und Kompositors“ seiner Zeit – oder doch nur eine Randnotiz der Musikgeschichte? Ein leuchtender Stern am musikalischen Firmament – oder doch nur ein blasses Irrlicht, das dem Wanderer in unweg-samen Einsamkeiten und auf abseitigen Pfaden der Musikgeschichte entgegengaukelt? Im Falle des in Würzburg geborenen Georg Joseph Vogler scheint die Entscheidung vom eisernen Tritt der historischen Evolution gefällt, die den einst europaweit berühmten Abbé an den Rand des Vergessens gefegt hat. Doch die hohe Meinung seiner Schüler – Giacomo Meyerbeer, Carl Maria von Weber – und von Zeitgenossen wie Christian Friedrich Daniel Schubart steht einer raschen Einordnung der Akte Vogler ins Archiv entgegen.

Die historische Aufarbeitung und wissenschaftliche Würdigung von Leben und Werk lassen noch immer selbst grundlegende Informationen vermissen. Noch mehr fehlt trotz einiger verdienstvoller CD-Aufnahmen der letzten Jahre der Eindruck von Vogler als Komponist: Wie klingt seine Musik? Ist das „Epochemachende“ in der lebendigen Aufführung zu hören? Oder mag Vogler ein bahnbrechender Denker und verdienstvoller Pädagoge gewesen sein, als Komponist aber ein blasses, mittelmäßiges Werk hinterlassen haben?

Das sind Fragen, mit denen sich das Symposium anlässlich der Jahrestagung 2014 der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft in Kooperation mit dem Institut für Musikforschung der Universität Würzburg aus Anlass des 200. Todestages von Vogler befasst hat (vgl. S. 184–187). Zum Klingen gebracht war deshalb noch keine einzige Note des weitgereisten Abbé, der am Nachmittag des 6. Mai 1814 in seiner letzten Station Darmstadt dem „Schlagflusse“ erlegen war. Glücklicherweise haben sich – nicht zuletzt auf Anregung des Verfassers – eine stattliche Zahl musikalischer Institutionen Würzburgs zu Voglers Todesjahr bereitgefunden, an den Sohn der Stadt zu erinnern.

Zu einem koordinierten Vorgehen oder gar einem „Vogler-Gedenkjahr“ in der Stadt ist es bedauerlicherweise nicht gekommen, obwohl der Verfasser bereits am 6. Dezember 2011 in einer Denkschrift an Bürgermeister Adolf Bauer auf das bevorstehende Datum aufmerksam gemacht hatte. Zwar lud der Kulturreferent der Stadt, Muchtar al Ghusain, am 10. April 2013 die musikalischen Akteure der Stadt zu einem „Runden Tisch“ in Sachen Vogler ein. Passiert ist dennoch nichts: Am 16. Januar 2014 beschied schließlich der Fach-

bereichsleiter Kultur der Stadt, Johannes Engels, er werde einen angedachten Flyer mit der Zusammenfassung aller Veranstaltungen zum Todesjahr Voglers nicht herausgeben. Vergeben wurde nicht nur die Chance, über musikinteressierte Insider-Kreise hinaus auf Person und Werk Voglers aufmerksam zu machen. Auch andere Möglichkeiten – etwa eine Zusammenarbeit mit dem Rundfunk – blieben ungenutzt.

Dennoch erklang im Jahr 2014 in Würzburg Musik von Vogler in einer Breite und Fülle, wie sie wohl seit seinem Tod nirgends mehr zu hören war. Den Beginn der Reihe von Aufführungen markierten zwei Konzerte des Akademischen Orchesters der Universität in Bad Mergentheim und Würzburg am 5. und 8. Februar. Unter Leitung von Markus Popp spielten die Studierenden verschiedener Fakultäten, die sich in dem Orchester zu gemeinsamem Musizieren zusammenfinden, die Ouvertüre zu Voglers Oper *Samori* – mit ihrem raffinierten Einsatz der Pauke als Solo-Instrument und ihrer farbigen Instrumentierung ein beredtes Zeugnis für die Originalität, die Vogler nicht zuletzt seinen Schülern zu vermitteln wusste.

Bachchor und Bachorchester Würzburg, seit fast 50 Jahren aus dem musikalischen Leben Würzburgs nicht mehr wegzudenken, sorgten mit Voglers *Requiem* Es-Dur am 16. März für einen ersten Höhepunkt des Jahres: Unter dem seit 35 Jahren amtierenden Kirchenmusikdirektor an St. Johannis, Christian Kabitz, widmeten sich die Sängerinnen und Sänger einer Musik, die sie – so das Programmheft – zunächst als „bizarren und fast unmöglich aufzuführen“ empfanden. Ein Eindruck, der sich bald in „große Bewunderung“ ob der „unglaublichen Vielfalt an Einfällen“ verwandelt hatte. Das Konzert zur Erinnerung an die Zerstörung Würzburgs am 16. März 1945 in der Johannis-kirche bewegte das Publikum tief: Mehrmals wurde nach der Aufführung der Wunsch geäußert, Voglers *Requiem* noch einmal im Rahmen eines Konzerts erleben zu können.

Rund um Voglers Todestag im Mai konzentrierten sich die Veranstaltungen: Bei den „Spitälischen Musikbesichtigungen“ stellt das Ensemble „concerto/würzburg“ in Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftler Hansjörg Ewert immer wieder Musik von Komponisten mit Verbindung zu Stadt und Region Würzburg vor. Am 2. Mai konfrontierten die fünf Musiker – alle bewandert im Spiel auf historischen Instrumenten – Vogler mit seinem Kritiker Mozart, dessen spontane, in Briefen aus Mannheim geäußerte Sottisen später in den

Rang überzeitlicher Sentenzen erhoben und als Beleg für Voglers Mittelmäßigkeit verwendet wurden.

Es ist müßig, etwa Voglers wohl in Mannheim entstandenes A-Dur-Flötenquartett – das fünfte einer Reihe von sechs Werken für Liebhaber – mit Mozarts Flötenquartett KV 285 zu vergleichen. Ulrich Konrad, Leiter des Instituts für Musikforschung an der Universität Würzburg, legte in seiner erhellenden Moderation dar, wie Entstehungs- und Rezeptionsbedingungen die kompositorische Faktur der Werke beeinflusst haben. Mit ihrem lebendigen, engagierten Spiel formten Verena Fischer (Traversflöte), Franz Peter Fischer und Sara Birringer (Violine), Makoto Sudo (Viola) und Dmitri Dichtiar (Cello) in wechselnder Besetzung nicht nur Voglers Flötenquartett plastisch aus. Sie zeigten auch, wie ein Werk wie das f-Moll-Streichquartett die damals modernen Ausdrucksmittel des musikalischen „Sturm und Drang“ aufgegriffen hat. Und sie bewiesen mit einer Bearbeitung der *Samori*-Ouvertüre nicht nur erneut, wie originell Vogler zu komponieren verstand, sondern auch, dass seine Oper, wie andere erfolgreiche Musik der Zeit, für würdig befunden wurde, in derlei Arrangements einem breiten Publikum bekannt gemacht zu werden.

Mit einer anderen kammermusikalischen Gattung, dem Klaviertrio, setzten sich die drei Musiker Katharina Cording (Violine), Peer-Christoph Pulc (Violoncello) und Karla-Maria Cording (Klavier) auseinander: Aus Anlass der Tagung der Weber-Gesellschaft spielten sie im Toscanasaal der Würzburger Residenz am 16. Mai zwei Trios aus Voglers Opus 1, entstanden 1777 in Mannheim. Die kluge Programmwahl demonstrierte mit dem 1818/19 komponierten g-Moll-Trio Webers, wie dieser die Ansätze Voglers weiterführte, zeigte aber auch, wie sich der Schüler mit den Werken seines Lehrers beschäftigte: Die 1810 in Webers Darmstädter Zeit geschriebene G-Dur-Sonate für Violine und Klavier bringt im ersten Satz ein *Moderato* mit *Carattere Espagnuolo* – vielleicht ein Indiz, dass sich Weber von den musikethnologischen Bemühungen Voglers angesprochen fühlte? Und in Wien schrieb Weber in unmittelbarem Zusammenhang mit der Uraufführung von Voglers *Samori* am 17. Mai 1804 sechs Variationen über die Arie „Woher mag das wohl kommen“ – ein Ohrwurm, der den Vorwurf, Vogler habe keine Melodien erfinden können, Lügen straft.

Georg Joseph Vogler war katholischer Priester und als solcher nach eigenem Bekunden auch seelsorgerisch tätig, etwa in Schweden, wo er als Hofkapell-

meister von 1786 bis 1799 im Land reiste, um die wenigen verbliebenen schwedischen Katholiken zu besuchen. Die Diözese Würzburg hat sich dank des Wirkens des 2012 verstorbenen Domkapellmeisters Siegfried Koesler immer wieder an Vogler erinnert – so etwa mit wiederholten Aufführungen des in Schweden heiß geliebten Weihnachtslieds „Hosianna Davids son“. Koesler ließ auch Kopien der Fragmente von Voglers Grabstein aus Darmstadt im Aufgang zu den Räumen der Dommusik anbringen, deren Originale im Würzburger Institut für Musikforschung verwahrt werden. Leider wurden die Platten bei der letzten Renovierung wieder entfernt. Auch eine 2002 gegründete Stiftung der Diözese ist nach Abbé Vogler benannt. Sie fördert kirchenmusikalische Projekte und musikalische Erziehung.

Zum Gedenken an Vogler wurde im Würzburger Dom am 18. Mai ein Pontifikalgottesdienst mit dem emeritierten Würzburger Bischof Paul-Werner Scheele, einem ausgewiesenen Musikkenner, gefeiert. Dabei sang der Domchor Teile der *Missa pastoritia* in E-Dur Voglers, eine der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Süddeutschland und im Alpenraum weit verbreiteten „Hirtenmessen“ zur Weihnachtszeit. 1824 bei André in Offenbach gedruckt, ist diese Messe die einzige, für die Leihmaterial verfügbar ist, wie Irmlind Capelle bei der Tagung der Weber-Gesellschaft bemerkte.

An diesem Werk fällt nicht nur die ausgefeilte Instrumentierung u. a. mit vier Hörnern, zwei Trompeten, drei Posaunen und einem konzertierenden Fagott auf. Es zeigt sich auch, dass Vogler seine Kenntnis alter Kirchenmusik kreativ einsetzt, um ungewöhnliche Ausdrucksmöglichkeiten zu realisieren – ein Vorgehen, das in seiner Zeit nicht gängig war und mitunter nicht verstanden wurde. Dennoch blieb die Messe bis weit ins 19. Jahrhundert hinein viel gespielt. Die Wiedergabe durch den Würzburger Domchor offenbarte eine lebendige, expressive und leuchtkräftige Musik, der man im liturgischen Rahmen, aber auch im Konzert gerne wieder begegnen würde.

Bischof Scheele ging in seiner Ansprache auf die geistlichen Aspekte ein, die sich mit Voglers Person und Wirken verbinden: dem Lob Gottes durch die Musik und der Harmonie als Inbegriff des göttlichen Lebens und die erhabene Schöpfung – wie sie auch Vogler verstanden habe. Zudem hob er das seelsorgerische Wirken Voglers hervor, der „katholischer Priester von Anfang bis Ende mit seiner ganzen Seele“ gewesen sei. Auch das diözesane Referat Kirchenmusik würdigte den Würzburger Komponisten mit einem „Tag rund um die Orgel“ am Samstag, dem 3. Mai. In einem Workshop befassten sich

Orgelschüler und Organisten aus dem Bistum Würzburg mit der Kunst der Improvisation, für die auch Abbé Vogler berühmt gewesen ist. Daran schloss sich ein Improvisationskonzert an, gespielt von Wolfgang Seifen, Titularorganist an der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin und seit Oktober 2000 Professor für Improvisation und Liturgisches Orgelspiel an der Universität der Künste in Berlin.

Mit der Orgel – einem Hauptinteresse Voglers – befasste sich auch die Würzburger Musikhochschule bei einem „Tag für Abbé Vogler“ am 23. Mai. Bei einem Konzert in der Augustinerkirche, moderiert von Christoph Bossert, spielten Magdalena Meister und Péter Mékis Präludien Voglers. In Würzburgs Pfarrkirche Stift Haug, einem groß dimensionierten barocken Bau, nahm Organist Klaus Linsenmeyer mehrere Werke des Abbé in das Programm seiner sommerlichen Orgelkonzerte auf.

Leider hatten sich die Bemühungen des Mainfrankentheaters Würzburg, Voglers schwedische Oper *Gustaf Adolf och Ebba Brahe* szenisch aufzuführen, zerschlagen: Das Material blieb unerreichbar, obwohl es 1973 und 1990 Aufführungen in Drottningholm gegeben hatte und sogar ein auf CD veröffentlichter Mitschnitt existiert. So musste das 1788 uraufgeführte Werk als „Oper am Klavier“ präsentiert werden. Musikdramaturg Christoph Blitt erläuterte sachkundig Inhalt, Form und historischen Hintergrund des Werks, das im Rahmen der Förderung einer schwedischen Nationaloper durch König Gustav III. in Auftrag gegeben wurde – zusammen mit Johann Gottlieb Naumanns *Gustav Wasa* (1786), der lange als „schwedische Nationaloper“ galt. Der König selbst schrieb die literarischen Vorlagen, die vom Dichter Johan Henric Kellgren in Libretti umgeformt wurden.

In der Oper geht es um den in den Dreißigjährigen Krieg in Europa verwickelten König Gustav Adolf, der 1632 in der Schlacht von Lützen sein Leben verlor. Der Monarch, der mit 17 Jahren den Thron besteigen musste, hatte eine Liebesbeziehung mit der schwedischen Hofdame Ebba aus der vornehmen Familie Brahe. Einer Heirat setzte die Königinmutter Christina – eine geborene von Holstein-Gottorp und einst selbst unglücklich verliebt in König Sigismund III. Wasa – erbitterten Widerstand entgegen. Ebba Brahe musste schließlich den militärischen Berater des Königs, Jacob de la Gardie, heiraten. Gustav Adolf litt offenbar schwer unter dem Verzicht und heiratete erst 1620 Maria Eleonora von Brandenburg.

Die unglückliche Beziehung mit Ebba steht im Mittelpunkt von Voglers Oper. Allerdings wird, ganz im Sinne des Zeitgeistes, daraus ein Lehrstück über die Pflichttreue eines Königs und die bindende Kraft des christlichen Eheversprechens: Ebba Brahe sieht am Ende ein, dass sie die besiegelte Ehe mit Delagardie führen muss; Gustav Adolf erkennt, dass der König seine Pflicht und die Verantwortung für sein Volk nicht für persönliche Bedürfnisse opfern darf. – Die historische Ebba Brahe hat übrigens eine kinderreiche und auch materiell erfolgreiche Ehe geführt und galt als eine der reichsten und schönsten Frauen Schwedens in ihrer Zeit!

Voglers Oper folgt den Idealen der Reform Christoph Willibald Glucks, bindet aber – um „Ausdruck“ bemüht – die heftigen Emotionen des „Sturm und Drang“ ein. Darin ähnelt Vogler seinem Kollegen Joseph Martin Kraus, der zur gleichen Zeit am schwedischen Hof tätig war. Deutlich wird, wie sich Vogler an der französischen Oper orientiert, die er unter anderem auf einer Reise nach Paris kennengelernt hatte: Es gibt nur Orchester-Rezitative, die Arien sind kurz und folgen nicht dem Schema der „Seria“. Die Oper hat über 100 Musiknummern – bei einer Spieldauer von etwas mehr als zwei Stunden. Vogler hat viele extrem kurze Nummern geschrieben und „seismografisch genau“ (Blitt) am Libretto ausgerichtet.

Wie genau Vogler den emotionalen Inhalt der Texte in Musik umsetzen konnte, zeigte die Würzburger Aufführung: So ist etwa die Arie der Königinmutter Christina im I. Akt, mit dramatischer Verve gesungen von Karen Leiber, an den großen tragischen Partien Glucks orientiert. Im Kontrast dazu stellt sich Ebba Brahe – verkörpert von Anja Gutgesell – mit einer sensiblen lyrischen Klage vor, die sich formal zwar noch an der Zweiteilung langsam-schnell orientiert, diese aber sehr frei nutzt. Delagardie, der königliche Feldherr und unwissentlich Instrument der mütterlichen Intrige, hat ein unkompliziert liedhaftes Entrée, das Deuk-Young Lee ansprechend präsentierte. Der II. Akt spielt unter einfachen Seeleuten und Fischern am Strand. Vogler stimmt etwa im Auftritt des Fährmanns Johan (Daniel Fiolka) einen papagenohaften Tonfall an, der aber an entscheidender Stelle expressives Gewicht erhält: Wenn Johan davon spricht, dass „der Sprung von den Mädchenjahren zur Ehe“ schwer sei, kleidet Vogler dies in eine aufsteigende Linie mit einem „Sprung“ am Ende recht malerisch ein. Inhaltlich bemerkenswert: Das Volk spürt instinktiv die Intrige, die Gustav Adolf und Ebba auseinanderbringt, noch bevor die Betroffenen etwas ahnen. Den König stattete Vogler mit

Bravour aus, die Yong Bae Shin voll Elan realisierte. Barbara Schöller hinterließ in der kleineren Rolle der Märta Banér, einer Vertrauten Ebba Brahes, wie stets einen verlässlichen Eindruck.

Nach den eineinhalb Stunden mit der Musik Abbé Voglers und vielen Hintergrundinformationen bedauerte man umso tiefer, dass es nicht möglich war, die Oper szenisch und mit Orchester aufzuführen. Frank Sodemann mühte sich zwar redlich um Voglers Noten; die Details und die Raffinesse der Instrumentation, die man aus anderen Werken Voglers kennt, lassen sich jedoch am Flügel nicht darstellen. So wirkte die Begleitung oft wie ein „Gerippe“, dem das Fleisch fehlte. Vielleicht gelingt es doch noch, das Aufführungsmaterial in Schweden aufzutreiben und eine späte Erstaufführung dieses aufschlussreichen Werks in deutschsprachigen Landen zu organisieren: Das Bemühen um den Abbé Vogler, das war in Würzburg festzustellen, würde sich allemal lohnen.

Werner Häußner

Neuerscheinungen

Christoph Schwandt, *Carl Maria von Weber in seiner Zeit. Eine Biographie*, Mainz: Schott, 2014, 606 S.

Betrachtet man die vergleichsweise geringe Wertschätzung Webers in der musikalischen Praxis der vergangenen Jahrzehnte, erscheint es wenig verwunderlich, dass in der 25-bändigen, im Laaber-Verlag erscheinenden Reihe *Große Komponisten in ihrer Zeit* zwar Musiker wie Leonard Bernstein, George Gershwin, Jacques Offenbach oder Arcangelo Corelli vertreten sind, der Komponist des *Freischütz* aber keine Berücksichtigung findet. Da man bei einem Verlag wie Laaber sicher sein kann, dass die Absatzmöglichkeiten für die jeweiligen Biographien genau kalkuliert wurden, lässt sich daraus indirekt schließen, dass Weber zur Zeit keine Popularität genießt und man seinem Schaffen diese auch kaum zutraut. Umso erfreulicher ist, dass der Schott-Verlag bereit war, eine neue Weber-Biographie zu fördern, die durch ihren Titel *Carl Maria von Weber in seiner Zeit* auf das Defizit der Laaber'schen Reihe anzuspielen scheint, andererseits – wie noch zu zeigen sein wird – diesen Titel aber sehr ernst nimmt. Sicherlich steckt hinter der Bereitschaft von Schott auch der Hintergedanke, auf diese Weise auf die im Verlag erscheinende Weber-Gesamtausgabe aufmerksam zu machen, da es dieser ebenfalls noch an „Popularität“ mangelt – sei es im wissenschaftlichen Bereich selbst, sei es bezogen auf die Folgen dieser Ausgabe für die Praxis.

Fast 40 Jahre sind seit der letzten großen, 377 Seiten umfassenden Weber-Biographie vergangen, die 1968 der Weber-Experte John Warrack vorgelegt hat (und die 1972 in der in vielen Details problematischen Übersetzung Horst Leuchtmanns auf dann 498 Seiten erschien). Warracks gründliche Arbeit, die biographische mit Werk-Kapiteln verbindet und zahlreiche Notenbeispiele enthält, hat sich den Ruf einer „Standard-Biographie“ erworben und ist sicherlich nach dem dreibändigen *Lebensbild* von Max Maria von Weber (Leipzig 1864–66) das in seriösen Veröffentlichungen am häufigsten zitierte Weber-Buch (anschließend erschienene Populärbiographien sind hier bewusst ausgeklammert). Was seither im Hinblick auf die Erforschung von Webers Schaffen bzw. eher: seiner Biographie geschehen ist, verdeutlicht am eindrucksvollsten ein Blick in die Personenregister der älteren und der nun auf 606 Seiten von Christoph Schwandt vorgelegten jüngsten Biographie: Finden sich bei Warrack 90 Namen (mit meist etlichen Seitenverweisen), so enthält

Schwandts Register über 1.300 Personen, davon viele nur mit einem einzigen Seitennachweis bzw. die Mehrzahl mit nur sehr wenigen. Darin wird zweierlei sichtbar: Zum einen ist die Biographie Webers in den vergangenen Jahren besonders durch die Arbeit an der Gesamtausgabe (und hier vor allem durch die Beiträge von Eveline Bartlitz, Dagmar Beck und besonders Frank Zieglers unermüdliche Forschungen) in einer Gründlichkeit aufgearbeitet worden, die das Bild des Komponisten erheblich erweitert hat. Die Verfügbarkeit vieler dieser Materialien über die Website der Gesamtausgabe oder in den Publikationen der *Weberiana* oder der *Weber-Studien* schuf eine Ausgangsbasis, ohne die diese Biographie nicht in der vorliegenden Form möglich gewesen wäre. Zum anderen ist diese Fülle ein Zeichen für die Gründlichkeit, mit der sich Schwandt mit den biographischen Details und vor allem mit dem Umfeld (bzw. neudeutsch: mit dem Netzwerk, in dem Weber situiert war) auseinandergesetzt hat.

Es ist nicht Schwandts erste Biographie: Erfahrungen sammelte er bereits mit drei als Taschenbuch erschienenen Musikerbiographien: 1991 publizierte er in der Reihe *Rowohlts Monographien* das 160-seitige Bändchen *Georges Bizet. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, im Jahr 2000 erschien im Insel-Verlag mit einem Umfang von 303 Seiten der Band *Giuseppe Verdi. Eine Biographie* und 2009, bereits im Schott-Verlag innerhalb der *Serie Musik*, eine 240-seitige Biographie von Leoš Janáček. Alle drei folgen chronologisch den Lebensstationen der Komponisten, tragen in den Einzelkapiteln mitunter (wie in der Weber-Biographie) auf den ersten Blick eigenartige (Doppel-) Überschriften, die Neugier wecken sollen, und streuen immer wieder Bezüge zum politischen bzw. zum Zeitgeschehen in die Darstellung ein (im Verdi-Buch z. B. zur römischen Revolution in Verbindung mit *La battaglia di Legnano*). Während das Bizet-Buch noch zahlreiche Notenbeispiele aufweist (Bizet sollte hier als nicht nur auf *Carmen* beschränkter Komponist rehabilitiert werden), sind solche in der Janáček-Biographie nicht zu finden – das gilt auch für die Weber-Biographie, deren Bebilderung nahezu ausschließlich auf das biographische Netzwerk (mit etlichen seltenen Porträts) und auf Lokalitäten bezogen ist – ein einziges Faksimile mit der ersten Seite der *Introduzione* im Partiturautograph des *Freischütz* bringt die Musik ins Spiel.

Das Biographische im Sinne einer faktengetränkten Nacherzählung von Lebensstationen und vor allem – im Sinne des erwähnten Netzwerkes – von *Begegnungen* steht denn auch im Mittelpunkt des Buches. Hierzu hat sich

Schwandt, wie erwähnt, intensiv mit der Literatur auseinandergesetzt, und dies bis in allerjüngste Veröffentlichungen. Wenige Dinge bleiben unbeachtet (etwa zum Berliner Umfeld die Beiträge Norbert Millers oder die *Oberon*-Dissertation von Markus Schroer sowie grundsätzlich einige amerikanische Arbeiten), andererseits gelingt es Schwandt, zahlreiche Korrekturen an dem die Quellen oft unpräzise wiedergebenden oder in vieler Hinsicht verfälschend interpretierenden *Lebensbild* Max Maria von Webers anzubringen (beim *Lebensbild* handele es sich um ein Buch, so Schwandt, das „Generationen von Biografen und Publizisten irreführte“, vgl. S. 542f.). Damit holt er Weber – wie Jürgen Flimm in seinem „Wie deutsch ist Herr von Weber?“ betitelten kurzen Geleitwort zu dem Band betont – aus der deutschtümelnden Ecke heraus und verdeutlicht, dass der Komponist ein „echter Europäer wie viele seiner Kollegen“ (S. 9, vgl. auch S. 542) gewesen sei. Im Hinblick auf die Fehltritte und -informationen Max Maria von Webers, die in den meisten älteren Biographien ungeprüft nachgebetet wurden, hat man hier ein Buch vor sich, das kritisch mit den Vorbildern umgeht und in dieser Hinsicht tatsächlich den aktuellen Stand der Forschungen repräsentiert. Das wird auch deutlich bei einem Blick in die Anmerkungen, die in einer solchen Biographie Fakten notwendig nur selektiv belegen und dadurch teils willkürlich ausgewählt wirken müssen.

Abweichend von Schwandts vorhergehenden Biographien ist diese umfangreichere in nur wenige (insgesamt acht) große Kapitel gegliedert. Dabei wird der Zeit bis zu Webers Amtsantritt in Dresden immerhin fast die Hälfte des Textes gewidmet – eine ungewöhnliche Fülle an Fakten ist also vor Beginn der Kapitel zu den drei großen späten Opern (*Freischütz*, *Euryanthe*, *Oberon*) ausgebreitet. Hier setzt Schwandt Akzente, die aus den Forschungen der vergangenen Jahre und eigenen Recherchen resultieren: Erstmals entsteht so ein aus wirklich intensiven Farben zusammengesetztes Bild der „Deutschlandreise“, die Webers Jugendzeit quasi auf dem „Thespiskarren“ bestimmte, bis er mit der in noch fast jugendlichem Alter erfolgten Anstellung in Breslau für kurze Zeit zur Ruhe kam (wenn man denn diese ereignis- und arbeitsreiche Zeit als solche bezeichnen kann). Die anschließenden Jahre als Sekretär in Stuttgart und die abermaligen Kunstreisen sind unter dem Schlagwort „Franzosenzeit“ zusammengefasst, prägten die wechselhaften und aus heutiger Sicht oft schwer verständlichen Verhältnisse der napoleonischen Bündnisse und kriegerischen Auseinandersetzungen doch ganz wesentlich Webers Biographie

und machten sich noch zu Beginn seiner Anstellung in Prag bemerkbar. Das mit „Zwischen den Kriegen – Berlin ... Gotha ... Prag ...“ überschriebene Kapitel beginnt mit Webers und Baermanns dortigem Aufenthalt auf der im Dezember 1811 begonnenen Reise und endet mit Webers Engagement in Prag, das im nachfolgenden Kapitel mit dem doppeldeutigen Titel „Musik nach der Schlacht – Caroline, Kampf und Sieg“ überschrieben ist. Vieles, was die unendlichen Auseinandersetzungen bis zur Eheschließung Webers mit seiner ersten Silvana, der Sängerin und Schauspielerin Caroline Brandt, betrifft, ist gegenüber älteren Biographien zurechtgerückt und neu. Noch wichtiger scheint aber das Licht, das in diesen Kapiteln auf eine Seite von Webers Schaffen fällt, die heute gerne übersehen wird und die mit den von Kriegen und Militärpräsenz geprägten Zeiten zusammenhängt: Der Komponist hatte nicht nur später in Dresden unter den vielfältigen Gelegenheitsaufträgen für den dortigen Hof zu leiden, sondern musste sich gewissermaßen zuvor auch in den antinapoleonischen Reigen musikalisch einreihen – das aber freiwillig und mit großem Erfolg. Weber war vor seinem *Freischütz* ganz wesentlich durch die populären Vertonungen aus Theodor Körners *Leyer und Schwert* oder den Collin'schen *Kriegseid* sowie die Kantate *Kampf und Sieg* bekannt, und der Berliner Erfolg der Oper muss auch vor diesem Hintergrund interpretiert werden.

Erst mit (dem doppeldeutigen) *Kampf und Sieg* verschwinden jene die Unrast andeutenden drei Punkte (...), die zuvor in allen Unterkapiteln vorkommen, und man hat den Eindruck, dass Schwandt versucht hat, diese Unrast und Unruhe, die Webers Leben von der Jugendzeit an prägte, auch stilistisch umzusetzen, indem er einen Sprachstil wählte, der sprunghaft Themen und sogar mitten in Absätzen Tempora wechselt. Diesem Wechsel korrespondieren die immer wieder neuen – seltener erneuerten – Kontakte, die Schwandt minutiös erfasst. Aber es ist dabei wie im „richtigen“ Leben – der Leser kann von den 1.300 Personen, mit denen sich ein faszinierendes Netzwerk auftut, da Schwandt immer wieder Querbeziehungen herstellt und die Namen mit politischen, sozialgeschichtlichen oder kulturellen Fakten verbindet, nur flüchtige, fetzenhafte Eindrücke mitnehmen, weil er durch diese Fülle schlichtweg überfordert wird (man kann hoffen, dass mit einer durch Visualisierungstechniken dieses Netzwerk verdeutlichenden Darstellung im Netz in Zukunft vielleicht ein etwas anschaulicherer Zugang zu diesem beeindruckenden personellen Zeitpanorama geschaffen werden kann). Die kurzatmige Erzählweise

ist zudem in eine Form gebracht, die den knappen, ebenfalls sprunghaften Einträgen in Webers Tagebuch verwandt scheint. Zusätzlich spiegelt sich auch die politische Großwetterlage oft in eher nebensächlich erscheinenden Details der deutschen Kleinstaaterei der Zeit wider. Im Stile des Weber'schen Tagebuchs reiht sich so Einzelereignis an Einzelereignis, wird Webers Leben zu einem kontinuierlich weiter und weiter laufenden Band täglich wechselnder Eindrücke, dessen Anfang und Ende nahezu willkürlich gesetzt erscheinen und das auch kaum einen Einstieg „dazwischen“ erlaubt. Dieses Band rauscht am Leser vorbei bzw. zieht ihn mit, aber es hinterlässt am Ende, wenn man das Buch aus der Hand legt, exakt dieses „Rauschen“ – man bleibt zurück mit dem Gefühl, diesen Weber eigentlich doch nicht richtig fassen zu können. Obwohl man in unzähligen Nebenbemerkungen zu den biographischen Fakten sehr viel über die Kontaktpersonen und über die Zeit, in der der Komponist lebte und die gewissermaßen „ihn lebte“, gelernt hat, entzieht sich das vermittelte Bild dem Versuch, etwas Greifbares, Festes zurückzubehalten. Es sind Ausschnitte eines Lebens (eigentlich vieler Leben), die wir hier im Fluss miterleben, aber diese Leben schreiten unaufhaltsam und nebeneinander weiter. Wir können uns ihnen nur über das Alltägliche nähern, aber eben über das alltäglich Wechselnde und damit Flüchtige.

Mühsam war dieses nur in der Fülle der Details greifbare Leben nicht nur für den Komponisten, auch der Leser spürt bei der Lektüre diese Mühen, ja er soll sie offensichtlich spüren. Man kann diese Konzeption unterschiedlich beurteilen – dass die Biographie aber dieses Leben in einer bis dahin nicht verwirklichten, nahezu durchgängig verlässlichen Detailgenauigkeit beleuchtet (eine Aufzählung von gelegentlichen Irrtümern wäre an dieser Stelle ebenso kleinlich wie ein Vermerk jener Fehler, die durch ein unzureichendes Lektorat entstanden), steht außer Frage, und die Erschließung des Netzwerks durch ein umfangreiches Register leistet für die wissenschaftliche Nutzung des Buches wichtige Dienste.

Wendet man sich der Behandlung der musikalischen Werke Webers zu, gilt dieser positive Eindruck allerdings nicht. Die fehlenden Notenbeispiele deuten schon darauf hin, dass der Schwerpunkt des Autors eindeutig im Biographischen liegt. Dass dies aber bei einem Komponisten zu wenig wäre, war Schwandt bewusst. Und so gehört es wiederum zu den hervorzuhebenden Verdiensten dieses Buches, dass das zeitgenössische Repertoire, das in musikalischer oder literarischer Hinsicht die Bühnen beherrschte, in einer Breite

sichtbar wird, die deutlich macht, was hier die Forschung noch zu leisten hat, um z. B. mögliche Einflüsse wirklich offenzulegen. Angesichts der Fülle der hier genannten, in Webers eigenem Repertoire vorkommenden oder von ihm besuchten Werke (die man ebenfalls gerne in den ansonsten guten Registern wiederfinden würde) wirkt es jedoch inkonsequent, wenn in den Vergleichen mit musikalischen Vorbildern dann der Blick wieder auf die „Heroen“ verengt wird und nur Haydn, Mozart und Beethoven als Maßstäbe gelten. Zudem sind einige dieser Vergleiche zweifelhaft: Wenn die Verwendung einer B-Dur-Akkordbrechung den Beginn von Webers Klavierquartett mit dem Quintett Nr. 5 aus der *Zauberflöte* verbinden soll, so würden sich zahlreiche weitere derartige Bezüge finden lassen, und ein spielerischer Umgang mit Fugentechniken wie im Finale kommt nicht nur in Mozarts *Jupiter*-Sinfonie KV 551 – dort allerdings wesentlich kunstvoller – vor, sondern auch in zahlreichen Kammermusik-Finali der Zeit (S. 95). Ebenso ist zu fragen, warum Weber beim Quartett Nr. 10 aus *Oberon* nur „von den Ensembles in Mozarts Opern“ gelernt haben soll (S. 498, vgl. auch S. 508 und 527). Das alles wäre zu akzeptieren, wenn die Werkbehandlung sich nicht zu oft in solchen Allgemeinbroschüren erschöpfen würde. Auch sonst klammert sich der Autor häufig an ein paar eher nichtssagende motivische Kleinigkeiten, die aber die Werke nicht wirklich charakterisieren, oder verdirbt durch die Sprunghaftigkeit seines Stils oder die Laxheit seiner Sprache manche Einschätzung. Wenn etwa bei der Besprechung des kuriosen Finalsatzes der 2. Sinfonie ausgerechnet *Harenbergs Konzertführer* mit der Bemerkung herangezogen wird, Weber habe hier offensichtlich „die Lust an dem sinfonischen Unternehmen verloren“ (S. 78), und Schwandt nach der Beschreibung der „sich beiläufig verlierende[n] Floskel“ am Ende anfügt: „Aber es war ja auch eine Zeit, in der man auf dem Sprung sein musste“, dann sagt dies nichts über das Verständnis dieser Musik, sondern bezeugt nur, dass der Autor des *Konzertführers* den eigentlichen Witz dieses Satzes verkannt hat. Auch dass Weber sich in seinen *Dole-vise*-Variationen um „skandinavischen ‚sound‘“ bemüht habe (S. 96) oder dass der II. Akt des *Oberon* mit einem „witzigen Arpeggio-Schlenker“ ende (S. 507), mag zwar als umgangssprachliche Einlassung durchgehen, belegt aber die Nachlässigkeit, mit der auf musikalische Dinge eingegangen wird. (Dagegen ist die Bezeichnung „Webersche Verdruss-Emoticons“ für seine „Hau“-Symbole in den Briefen an Caroline eine treffliche „Modernisierung“, vgl. S. 285). Fehldeutungen musikalischer Details sind leider häufig: So hat die Streicher-Vari-

ante zur Hörnerbegleitung im langsamen Satz des f-Moll-Klarinettenkonzerts ihre Ursache nicht in der Ausführungsschwierigkeit für die Hörner, sondern in der ungewöhnlichen Besetzung mit dreien (statt zwei) dieser Instrumente (vgl. S. 137); dass im Es-Dur-Klarinettenkonzert „auch der dritte Satz in der Haupttonart“ stehe, ist angesichts des vorausgehenden f-Moll-Konzerts eine Binsenweisheit, über die man sich nicht wundern muss. Viele unbegründete Feststellungen verwundern einfach: etwa dass es bei der *Beherrscher*-Ouvertüre nicht viel gewesen sein könne, was Weber „aus der Ouvertüre zu *Rübezahl* übernommen“ habe (S. 147), dass das f-Moll-Konzertstück ein neues Tor des Zusammenspiels von Solist und Orchester aufgestoßen habe (S. 368), dass die *Euryanthe*-Ouvertüre nicht die „narrative Eigenständigkeit“ der *Freischütz*-Ouvertüre zeige (S. 439), dass sich Weber „mit dem dramatisch-rezitativen Komponieren der *Chézy*-Verse“ schwergetan habe (S. 440) oder dass der Anfang des Lieds *Das Veilchen* als „das bemerkenswerteste an dieser Akzidenzarbeit“ bezeichnet wird, weil „die aufsteigenden drei Halbtonschritte mit anschließender Quarte“ (S. 287) zu Beginn von Max' „Durch die Wälder“ vorkommen – all diese Bemerkungen belegen, dass es bei einem überwiegend sehr äußerlichen Eingehen auf die Einzelwerke bleibt. Deutlich wird lediglich die Breite und Vielfalt des Weber'schen Komponierens und die Abhängigkeit von privaten oder gesellschaftlichen Bedingtheiten.

Nun wäre eine umfassende, wirklich „neue“ Würdigung des Weber'schen Schaffens auf der Basis der sichtbar gewordenen Verankerung des Komponisten im zeitgenössischen Repertoire und in den lokalen sozio-kulturellen Bedingungen gegenwärtig in adäquater Weise auch nicht möglich, denn neue Voraussetzungen hierzu werden durch die Weber-Gesamtausgabe gerade erst geschaffen – insofern wäre dieser Anspruch auch eine Zumutung an den Autor. Zudem darf bezweifelt werden, dass eine solche Aufgabe heute noch von einem Einzelforscher zu leisten ist – auch das macht Biographien als Versuche einer Vermittlung umfassender Bilder von Leben und Schaffen zunehmend schwierig. Dass gerade die Verbindung biographischer mit mehr oder minder „musikwissenschaftlicher“ Analyse problematisch ist bzw. beides selten von einer Person erfüllt werden kann, ist auch an Max Maria von Webers *Lebensbild* deutlich zu sehen – seine laienhaften Urteile über die Musik Webers sind allenfalls als Phänomen der Weber-Rezeption um die Mitte des 19. Jahrhunderts von Interesse. Aber wenn es um biographische Details geht, wird man sich künftig nicht mehr an dem detailreichen, Authentizität viel-

fach bloß vorgebenden *Lebensbild* des Weber-Sohns orientieren, sondern ist gut beraten, wenn man ab sofort auf Schwandts umfangreiche neue Weber-Biographie zurückgreift.

Joachim Veit

Tonträger-Neuerscheinungen 2014/15

Bereits im Programmheft der vom Bayerischen Rundfunk mitgeschnittenen und gesendeten konzertanten Aufführung der *Silvana* im Münchner Residenztheater im April 2010 (vgl. *Weberiana* 20, S. 157–159) war eine CD-Pressung angekündigt worden – nach fast fünf Jahren Wartezeit ist sie nun erfreulicherweise erschienen (cpo 777 727-2). Es handelt sich erst um die zweite Gesamtaufnahme des Werks, allerdings in einer über weite Strecken abweichenden Gestalt. 1996 hatte Gerhard Markson für seine Studio-Produktion mit dem Ensemble des Theaters Hagen (Marco Polo 8.223844-45) noch auf die Partitur der alten Weber-Gesamtausgabe von 1928 (bzw. ein danach hergestelltes Stimmenmaterial) zurückgreifen müssen, die sich quasi an der „Fassung letzter Hand“ orientierte: Webers Überarbeitung der Oper für das Dresdner Hoftheater aus dem Jahr 1818, deren Aufführung zu Lebzeiten des Komponisten allerdings nicht zustande kam. Weber hatte die *Silvana* seit Abschluss der Urfassung im Februar 1810 mehrfach umgearbeitet; schon für die Uraufführung in Frankfurt am Main im September desselben Jahres sind die ersten Strichfassungen mehrerer Nummern (Nr. 4, 8, 10–12, 15, 16 und 18) dokumentiert. Im Rahmen der Vorbereitung der Berliner Erstaufführung im Juli 1812 wurden zwei Arien (Nr. 4 und 10) gänzlich ausgetauscht und weitere Striche und Instrumentationsretuschen vorgenommen; zusätzliche Straffungen sind in der für Weimar bestimmten Partitur von Ende 1812 (Aufführung 1814) und in besagter Dresdner Fassung überliefert. Die schwerwiegendsten Eingriffe der Version von 1818 betreffen das Finale II (Nr. 15), das über weite Strecken neu gefasst wurde und nun einen auskomponierten Tusch enthält (in den vorhergehenden Versionen ist dieser Tusch noch als zu improvisieren vermerkt; in der vorliegenden Neuaufnahme wurde gänzlich auf ihn verzichtet). Zudem wurde im Finale III (Nr. 19) das Ende des Fackel-Tanzes verändert.

Die Opernfassung von 1818 wurde der alten Gesamtausgabe freilich nicht konsequent zugrunde gelegt, zwar wurden die Neufassungen von Nr. 4, 10 und 15 integriert, nicht aber die Überarbeitung der Nr. 19. Einige für