

alsbald ein deutlich systematisch geprägter, dafür etwas weniger narrativer sprachlicher Zugang, was vielleicht hin und wieder gewöhnungsbedürftig erscheint, im Ganzen aber Klarheit schafft, die angesichts der Komplexität der Materie dringend geboten ist. Denn die Verfasserin hat sich zum Ziel gesetzt, „die entscheidenden Entwicklungen des Urheberrechts in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ nachzuvollziehen (S. 13). Die Fragestellungen, die sich aus diesem Ansatz ergeben, sind vielfältig: Welches war die gesetzliche Ausgangslage? Welche Ausprägungen hatte das Rechtsempfinden der betreffenden Komponisten mit Hinblick auf ihre gesetzlichen und sozialen Rahmenbedingungen? Was unternahmen die Musiker, um Missständen in der Gesetzgebung zu begegnen? Und – ein auch nicht ganz abseitiger Aspekt – welche Existenzgrundlage konnte der jeweils gültige Urheber- und Leistungsschutz den Komponisten sichern?

Die Methodik scheint rechtsgeschichtliche den rechtswissenschaftlichen Aspekten vorzuziehen, was der juristisch nicht vorgebildete Leser mit Erleichterung zur Kenntnis nimmt. Eine Geschichte der Rechtssetzung, der Lehrmeinungen und Wirkungszusammenhänge, wird ausdrücklich nicht geschrieben (S. 15); anhand der beispielhaft herangezogenen Komponisten wird dagegen verfolgt, welche grundsätzlichen Verwertungsmöglichkeiten dem Urheber aus der geltenden Rechtslage erwachsen und wie diese im Einzelfall durchgesetzt wurden. Janine Wolf zieht eine Menge sehr unterschiedlicher Quellen heran (Briefe, Textbücher, Partituren, Prozessakten); die umfangreiche, 2014 erschienene Weber-Monographie des allzu früh verstorbenen Christoph Schwandt scheint ihr zum Zeitpunkt der Abfassung ihrer Schrift noch nicht zur Verfügung gestanden zu haben. Das ist bedauerlich, da die in diesem Werk versammelte Materialfülle eventuell hilfreich hätte sein können; ein deutliches Manko ist dies aber nicht.

Aspekte der Geschichte des Urheberrechts gehen der spezifizierten Darstellung der involvierten Rechtsformen (Aufführungs-, Verlags-, Bearbeitungsrecht sowie Melodienschutz) voraus. Gerade bei den letzten beiden Bereichen erscheint symptomatisch, dass diese uns aus dem Umgang mit Musik oder der historischen Betrachtung des Musiklebens vollkommen geläufig sind, Nicht-Juristen aber über die urheberrechtlichen Konsequenzen von Bearbeitungen kaum etwas wissen. Entsprechend umfangreich fallen die Ausführ-

ungen zu Weber aus (*Freischütz* und *Oberon* erhalten eigene Unterkapitel); in weitaus geringerem Maße gilt dies aus individuellen Gründen für Lortzing und Nicolai: Ersterer überließ grundsätzlich einen Teil seiner Bearbeitungsrechte den Verlegern; für Nicolai ist die Materialbasis zu dünn. Eine (auch heute durchaus gültige) Erkenntnis erwächst hieraus: Urheberrecht und Leistungsschutz sind nur so viel wert, wie die Vehemenz, mit der die Komponisten diese einforderten.

Von besonderem Interesse schließlich ist der Versuch, die von den Komponisten durch Verwertungsrechte erzielten Beträge in Relation zu deren Lebens- und Arbeitswelt zu betrachten: Hier kann die Autorin nachweisen, dass die dem Urheber zufließenden Erlöse aus einer Oper sich zwar durchaus zu einem Jahresgehalt als Kapellmeister akkumulieren konnten; deren Auszahlung aber erstreckte sich nicht selten über mehrere Jahre.

Es kann nicht auf alle Aspekte dieser höchst lesenswerten Arbeit eingegangen werden. Der Autorin gelingt es, dort, wo dies gegeben erscheint, zeitbedingte Rechtsnormen und deren Entwicklung darzustellen – und dies so, dass die Erläuterungen von Nicht-Juristen durchaus verstanden werden können. Der Bezug zur Kunst und zu den Künstlern, die Eröffnung zeit- und kulturgeschichtlicher Kontexte prägen die Arbeit dabei überdeutlich. Niemals – und das ist Janine Wolf hoch anzurechnen – verliert sie aus dem Auge, dass Komponisten und Librettisten nicht nur „Urheber“, Verleger und Theaterdirektoren nicht nur „Verwerter“ sind. Auf diese Weise erschließen sich Erkenntnisse, die den geisteswissenschaftlichen Disziplinen ansonsten verborgen blieben.

Manuel Gervink

**Anett Kollmann, *Carl Maria von Weber in Dresden (Stationen, Bd. 17)*, Heidelberg: Morio Verlag, 2016 (70 S.), ISBN 978-3-945424-22-3**

Nachdem gerade erst (2014) beim Schott-Verlag Christoph Schwandts mit über 600 Seiten voluminöse Weber-Biographie erschienen ist, präsentiert die Literatur- und Medienwissenschaftlerin Anett Kollmann sozusagen einen minimalistischen „Gegenentwurf“, freilich nicht im Sinne einer kontroversen Sichtweise, sondern bezüglich des Umfangs (etwas mehr als ein Zehntel) und der Intention: Sie möchte nicht wie Schwandt ein möglichst umfassendes

biographisches Kompendium vorlegen, sondern durch unterhaltsame Lektüre einen ersten Einblick in das Leben und Schaffen Carl Maria von Webers geben. Zudem ist die Darstellung, gemäß der Vorgabe der Reihe *Stationen*, geographisch eingegrenzt; in diesem Falle bilden die Dresdner Jahre von 1817 bis 1826, in denen Weber als sächsischer Hofkapellmeister wirkte, den inhaltlichen Schwerpunkt. Webers Verhältnis zur Stadt und ihrem geistigen Klima blieb lange ambivalent; trotzdem ist Dresden weit mehr als nur die Kulisse für jene Zeit, in der Weber als Komponist und Operndirektor im Zenit seines Wirkens stand. Die Autorin betrachtet die „Station“ Dresden freilich nicht isoliert, sondern bettet Webers dortiges Wirken in ein biographisches Kontinuum ein: Die Herkunft aus einer Theaterfamilie, die vorhergehenden beruflichen Stationen, die Zeit als reisender Virtuose sowie die letzten Lebenswochen in London werden in der gebotenen Kürze angerissen, wobei der den Dresdner Jahren direkt vorangehenden Etappe in Prag die größte Aufmerksamkeit geschenkt wird.

Wer von einer solchen Kurzbiographie eigenständige, neuartige Forschungsergebnisse erhofft, erwartet wohl zu viel. Anett Kollmann kumulierte die Ergebnisse von Einzelstudien der zurückliegenden Jahre, wertete die Materialfülle, die von der Weber-Gesamtausgabe auf ihrer Homepage aufbereitet ist, mit Sorgfalt und dem Blick fürs Wesentliche aus und stellt die Sicht auf Weber nach dem derzeitigen Forschungsstand weitgehend verlässlich dar. Thematisch geschickt gebündelt, in einem angenehm sachlichen, doch keineswegs trocken-akademischen Stil und opulent bebildert werden die politische Situation und das künstlerisch-ästhetische Umfeld in Sachsens Residenzstadt, Webers Anstellungsverhältnis und berufliches Wirken, sein Privatleben, sein fragiler Gesundheitszustand und wichtige Weber-Stätten in der Stadt und ihrem Umland bis hin zur privaten Weber'schen „Menagerie“ behandelt.

Einem Komponisten, der so sehr über regionale und nationale Grenzen hinaus Beachtung fand und sicherlich zu den einflussreichsten seiner Generation gehörte, wäre freilich – über den umfassender thematisierten *Freischütz* hinaus – ein größerer Werk-Schwerpunkt angemessen gewesen, der das Besondere der in Dresden entstandenen Kompositionen (etwa der dort konzierten Opern *Euryanthe* und *Oberon*) und ihren Einfluss auf Zeitgenossen und Nachgeborene beschreibt. Zudem hatte das Tätigkeitsfeld in Dresden

wesentliche Rückwirkung auf Webers Komponieren: Neben Operneinlagen und -einrichtungen sowie Schauspielmusiken (als typischen Arbeiten eines Theaterkapellmeisters, wie bereits in der Prager Zeit) nahmen Kirchen- und Huldigungsmusiken zumindest in den frühen Dresdner Jahren einen wesentlich gewichtigeren Raum als zuvor ein, während Kompositionen für das Konzertpodium kaum noch eine Rolle spielten (das musikgeschichtlich so einflussreiche *Konzertstück* für Klavier entstand bezeichnenderweise nicht in Dresden, sondern 1821 für einen Konzertauftritt in Berlin).

Solche Betrachtungen fließen in die biographische Schilderung seltener ein, wesentlich detaillierter wird Webers administrative Tätigkeit beim Aufbau des deutschen Opern-Departements gewürdigt, seine Spielplanpolitik, die Schwierigkeiten beim Ensembleaufbau, die begleitenden publizistischen Äußerungen u. ä. So werden die ersten Opernbesetzungen 1817 pointiert als „eine Mischung aus Kompromissen, Notlösungen und Risiken“ beschrieben (S. 17), Webers Arbeitsethos als „akribisch, gründlich und anspruchsvoll“ geschildert (S. 33), sein kämpferischer Einsatz für seine Ziele als „streitbar, aber nicht streitlustig“ charakterisiert (S. 12). Sehr gelungen ist zudem die Auswahl von Selbstzeugnissen; wesentliche Äußerungen Webers in Briefen, Tagebuchnotizen und anderen Schriften werden geschickt in die Darstellung einbezogen und ermöglichen dem Leser, der Persönlichkeit Webers näherzukommen. Die in der älteren biographischen Literatur wirkmächtigen Einschätzungen des Weber-Sohnes Max Maria werden hingegen als das bewertet, was sie in erster Linie sind: „als Zeugnis des Zeitgeistes um die Mitte des 19. Jahrhunderts“ (S. 36).

Kleinere Fehler (teils durch unkritische Übernahmen aus älterer Weber-Literatur) sind der Autorin unterlaufen: So fanden die Begegnungen Webers mit Jean Paul, de la Motte Fouqué, Chladny und Mozart jun. keineswegs in Hosterwitz statt (S. 37), sondern in Dresden. Friedrich August Schulze (Pseudonym: Friedrich Laun) gehörte nicht gemeinsam mit Weber zum Dresdner „Liederkreis“, der sich 1817ff. auch nicht mehr wöchentlich (S. 38), vielmehr in der Regel im Zweiwochen-Abstand zusammenfand, sondern besuchte 1815 lediglich die Vorgängergesellschaft, den „Dichterthee“ (vgl. *Weberiana* 22, S. 56ff.). Cosels Garten bot Weber nicht 1822, sondern 1820 erstmals ein Sommerquartier. Zudem ist die in der Zeittafel (S. 69) getroffene Einord-

nung der beiden Sinfonien in die württemberger Zeit zumindest irreführend (die Jahresangabe 1807 ist korrekt); in dieser Übersicht wurden zudem die Uraufführung der *Preciosa* falsch lokalisiert (Berlin, nicht Dresden) und jene der *Euryanthe* falsch datiert (im Haupttext richtig; dagegen dort S. 45 jene des *Freischütz* fälschlich mit 8. statt 18. Juni 1821 angegeben). Doch solche gelegentlichen Irrtümer bleiben die Ausnahme und trüben das Lesevergnügen kaum. Einige Wertungen der Autorin gehen über die übliche Sichtweise hinaus und verdienen besondere Aufmerksamkeit, so jene, dass Webers Publikation *An die Kunstliebenden Bewohner Dresdens* in der *Abend-Zeitung* 1817 nicht in erster Linie aufgrund ihres Inhalts (immerhin seinem „Credo zur deutschen Nationaloper“) Sensation machte, sondern eher, „weil ein bürgerlicher Hofangestellter seine Stimme eigenmächtig öffentlich erhob, ästhetische Ansichten formulierte und dazu noch Forderungen an die Struktur einer königlichen Institution stellte“ (S. 14f.). Die Einschätzung von Webers literarischen Qualitäten als Autor könnte möglicherweise Anlass zu Kontroversen geben: „Obwohl sich der Komponist in eigener Sache gut ausdrücken konnte und als Musikschriftsteller überzeugte, waren seinem sprachlichen Talent im Maßstab der Poesie dennoch Grenzen gesetzt [...]. Der zuweilen vollzogene Vergleich mit E. T. A. Hoffmann wird deshalb weder dem einen noch dem anderen gerecht und reflektiert nur die spätromantische Idee des universellen Künstlertums.“ (S. 51) Die Grundaussage mag richtig sein, aber hier kommt eine Kurzbiographie an ihre Grenzen, denn gerade in dieser Hinsicht hätte man sich anstelle einer pauschalen (Ab-)Wertung eine vertiefende Betrachtung mit Blick fürs Detail gewünscht.

Insgesamt findet der interessierte „Neueinsteiger“ in Sachen Weber und Dresden hier einen komprimierten, gut lesbaren Leitfaden in schöner Aufmachung und zu einem sehr günstigen Preis (7,95 Euro). Eine wunderbare Anregung, sich intensiver mit diesem Künstler auseinanderzusetzen.

Frank Ziegler

## Tonträger-Neuerscheinungen 2015/2016

Kaum war in der Dresdner Semperoper im Mai 2015 die *Freischütz*-Premiere unter Leitung von **Christian Thielemann**, dem musikalischen Chef des Hauses, über die Bühne gegangen, erschien auf dem Markt schon eine DVD der Firma Unitel mit dem Live-Mitschnitt dieser Produktion (C Major 733108). Selbstbewusst verweist man in Dresden gerne auf eine durchgehende, fast lückenlose *Freischütz*-Tradition seit der dortigen, vom Komponisten selbst einstudierten Erstaufführung 1822. Immerhin fühlen sich die Mitglieder der Staatskapelle wie auch jene des Staatsopernchors, die Weber als ihren Gründervater betrachten, dem ehemaligen sächsischen Hofkapellmeister in besonderer Weise verpflichtet. Eine der maßstabsetzenden Interpretationen der Oper auf Tonträger wurde 1973 in Dresden mit der Staatskapelle aufgenommen: jene unter Carlos Kleiber. Und auch in dieser neuen Aufnahme zeigen sich beide Ensembles unter ihrem jetzigen Chef in Bestform, bringen Webers Partitur mit sensiblem Gespür für klangliche Feinheiten zum Sprechen. Geradezu detailversessen spürt Thielemann kleinsten musikalischen Gesten nach, ohne dabei den Blick fürs Ganze zu verlieren. Er zeichnet ein atmosphärisch aufgeladenes, bezwingendes Stimmungsbild. Max' Szene und Arie Nr. 3 und Kaspars Arie Nr. 5, schon x-mal gehört, wirken wieder ganz neu und erzeugen Gänsehaut! Lediglich das Finale III wird allzu bedeutungsschwer zelebriert.

Auch sängerisch hat die Produktion Einiges zu bieten: Bereits zu Beginn lässt Sebastian Wartig als geradezu luxuriös besetzter Kilian aufhorchen. Michael König verleiht dem verzweifelten, existenziell bedrohten Max mit ausdrucksstarkem Tenor Kontur (wesentlich überzeugender als in der Einspielung unter Daniel Harding aus dem Jahr 2009, s. u.). Georg Zeppenfelds kerniger Bassbariton bleibt dem Zyniker und böartigen Verführer Kaspar nichts schuldig; seine konsequente Rollenzeichnung fesselt als die eindrucklichste der gesamten Produktion. Christina Landshamer ist nicht so sehr das übliche jugendfrisch-sympathische Ännchen, sondern verleiht der Figur einen selbstbewussten, fraulichen Charakter. Weniger fasziniert Albert Dohmen als Kuno, vor allem aber enttäuscht Sara Jakubiak als Agathe, die mehrfach mit der Intonation zu kämpfen hat, von Problemen des Stimmsitzes und der Vokalfärbung (besonders in der großen Szene und Arie Nr. 8) ganz zu