

gewagt hatte, musste durch die zusätzliche Übernahme von Diensten in der Deutschen Oper und beim Schauspiel Mehrbelastungen in Kauf nehmen.

Wie bekannt, wurde Carl Maria von Weber Motor und Seele der Neuerungen: So initiierte er noch 1817 die Errichtung eines stehenden professionellen Opernchors. Unbekannt muss hingegen für alle Zeiten bleiben, wie die Weiterentwicklung unter Weber und für diesen selbst verlaufen wäre, hätte er weiterleben dürfen. Mit Sicherheit hätten die Uraufführungen von ihm geschaffener Bühnenwerke künftig in Dresden stattgefunden⁴¹. Sicher hätte auch er den Bau eines modernen großen Opernhauses unterstützt⁴², und vermutlich hätte er, gleich Morlacchi, sich für die Entfaltung öffentlicher Konzerttätigkeit der Kapelle engagiert.

Die Nachfolger Friedrich Augusts des Gerechten (der diesen Beinamen mit vollem Recht trug) waren ebenfalls Musikenthusiasten: Antons Aktivität lag besonders auf kompositorischem Gebiet, während der Neffe Friedrich August II. ein ausgezeichneter Tenorsänger gewesen sein soll. Dieser holte, gemeinsam mit seinem Kapell-Generaldirektor Wolf Adolph August von Lüttichau, den jungen Richard Wagner von Paris nach Dresden und bot diesem Anfang 1843 ein Kapellmeisteramt und ideale Chancen für erfolgreiche Uraufführungen. Dass Wagner sieben Jahre später davonlief, darf am allerwenigsten seinem königlichen Brotherrn zur Last gelegt werden ...⁴³

⁴¹ Die Oper *Die drei Pintos* war für eine Uraufführung in Dresden vorgesehen, blieb durch den frühen Tod Webers jedoch Fragment.

⁴² Im Mai 1817 besuchte Friedrich Weinbrenner Dresden und begutachtete dort das Theater; ob damit Neubauplanungen verbunden waren, bleibt ungeklärt. Weber erwähnt Weinbrenners diesbezügliche Aktivitäten in Dresden im Tagebuch und in zwei Briefen an seine Verlobte Caroline Brandt; vgl. WeGA, A060139, A041173, A041180. Weinbrenner hatte das Badische Hoftheater in Karlsruhe erbaut (eröffnet 1808), das Leipziger Theater umgebaut (1817), und weitere (nicht ausgeführte) Theaterbauten für Schaffhausen (ca. 1804) und Düsseldorf (1820) entworfen. Zudem publizierte er 1809 seine Schrift *Über Theater in architectonischer Hinsicht mit Beziehung auf Plan und Ausführung des neuen Hof-Theaters zu Carlsruhe* und galt somit als ein Spezialist auf diesem Gebiet.

⁴³ Siehe hierzu *Richard Wagner – Kgl. Kapellmeister in Dresden. Wissenschaftliche Referate des Internationalen Richard Wagner-Symposiums Dresden, 24. bis 27. Januar 2013 (Dresdner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 4)*, hg. von Ortrun Landmann, Wolfgang Mende und Hans-Günter Ottenberg, Hildesheim u. a. 2016; darin speziell die Beiträge von Heidrun Laudel: *Im Streben nach dem Gesamtkunstwerk. Wagner und Semper* (S. 337–372) sowie von O. Landmann: *Richard Wagner und die Königliche musikalische Kapelle* (S. 3–35).

„Zeichen immerdauernder, hoher Achtung und Verehrung“ – Weber-Autographe im Album von Charlotte Moscheles

vorgestellt von Henrike Rost, Detmold/Berlin

Sogenannte Stammbücher oder Autographenalben führen in der Musikforschung bis heute ein Schattendasein. Hübsch anzusehen und durchzublättern, zumeist aber ob ihres sentimentalischen Charakters belächelt, werden Alben und Stammbücher kaum als relevante Quellen wahrgenommen¹. Erfolgt in wenigen Fällen eine Beschäftigung mit Stammbüchern, steht dabei intuitiv und nahezu unbesehen die Suche nach einzelnen, ‚herausstechenden‘ Einträgen im Vordergrund. Sicher ist diese Herangehensweise, also etwa die Fokussierung auf eine Suche nach Albumblättern von einer konkreten Person in diversen Alben, gewinnbringend und plausibel², doch rückt dabei der Verbundcharakter eines Albums und somit auch der Kontext der Einträge ins Abseits. Geht man nun aber besonders intensiv auf ein einzelnes Album mit all seinen Einträgen ein, was angesichts des Umfangs mancher Alben ein sehr aufwändiges Unterfangen bedeuten kann, wird letztlich ein Einzelfall untersucht, der an sich erkenntnisreich ist, sich aber in einer Listung von Details, Jahreszahlen und Orten verlieren kann, so dass wenig Raum bleibt für Beob-

¹ Ein Beispiel aus der Weber-Forschung für die gewinnbringende Untersuchung eines Stammbuchs liefern Ryuichi Higuchi, Frank Ziegler, *„Fürchte Gott! und wandle den Weg der Tugend“*. *Das Stammbuch Edmund von Webers als biographische Quelle*, in: *Weberiana* 18 (2008), S. 5–32. In dem Beitrag werden zum Teil auch die Stammbücher von Carl Maria von Weber (*D-B*, Mus. ms. theor. C. M. von Weber WFN 5) und Fridolin von Weber (*D-B*, Mus. ms. autogr. S 7) einbezogen, die beide noch umfassender auszuwerten sind. Auch eine Studie und systematische Recherche zu von Carl Maria von Weber erstellten Stammbuchblättern könnte lohnend sein. Auf die Bedeutung von Carl Maria von Webers Stammbuch als biographische Quelle, insbesondere für die Jahre bis 1810, verwies bereits früh Joachim Veit, *Quellen zur Biographie des jungen Weber (bis etwa 1815). Anmerkungen zum Forschungsstand*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Jg. 30, H. 1/2 (1988), S. 68–72, speziell S. 69.

² Einer solchen Herangehensweise folgt die grundlegende Studie von Ralf Wehner, *„... ich zeigte Mendelssohns Albumblatt vor und Alles war gut.“ Zur Bedeutung der Stammbucheinträge und Albumblätter von Felix Mendelssohn Bartholdy*, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Kongreßbericht 1994*, hg. von Christian Martin Schmidt, Wiesbaden u. a. 1997, S. 37–63.

achtungen auf übergeordneter Ebene. Obgleich auch in diesem Beitrag mit dem Blick auf zwei unbekannte Weber-Autographe eine Perspektive eingenommen wird, die einzelne vermeintlich bedeutendere Albumblätter herausgreift und in den Fokus stellt, sollen dabei die Kontexte der Einträge und insbesondere der Bezugscharakter des Albums als Ganzes, das neben den hier besprochenen Autographen viele weitere Albumeinträge umfasst, berücksichtigt werden. Dahinter steht die Auffassung, dass die Einträge eines Albums und sogar bestimmte Einträge in verschiedenen Alben, die alle zwangsläufig einer Chronologie unterliegen, bewusst etwa in einer bestimmten Reihenfolge angeordnet sein können und untereinander sinnstiftende Bezüge aufweisen, die bei einer dekontextualisierten Betrachtung verloren gehen.

Die zwei im Folgenden vorgestellten Autographe – ein kurzer Brief von Carl Maria von Weber und eine Zeichnung von Max Maria von Weber – befinden sich im Album von Charlotte Moscheles (1805–1889). Bei diesem Album handelt es sich um eines der vier erhaltenen Alben der Familie Moscheles³. Denn nicht nur der Klaviervirtuose, Komponist und Familienvater Ignaz Moscheles (1794–1870) sammelte in seinem Album über Jahrzehnte Einträge verschiedenster Personen aus seinem Umfeld, auch seine Frau Charlotte und seine beiden ältesten Töchter Emily (verh. Roche) und Serena (verh. Rosen) führten Alben, um darin Erinnerungen an Freundschaften, mehr oder weniger illustre Bekannte, gesellige Zusammenkünfte und persönliche Momente festzuhalten⁴. Dabei ist es naheliegend, dass ein Album, als Attribut der Geselligkeitskultur, neben dem Moment des Sammelns von Erinnerungen und Freundschaftsbekundungen ebenso als eine Dokumentation der gesellschaftlichen Bedeutung und Vernetzung des Albumeigners bzw. der Albumeignerin aufzufassen ist, demzufolge durch ein Album Identität kreiert und fundamentierte wird. Im zweiten Drittel des 19. Jahrhun-

³ Derzeit arbeite ich an einer Dissertation zu musikbezogenen Stammbüchern des 19. Jahrhunderts, in der die Alben der Familie Moscheles als bisher nicht in der Musikforschung rezipierte Quellen eine zentrale Stellung einnehmen, umfassend analysiert und soweit möglich auch in ihren Gebrauchskontexten erörtert werden.

⁴ Zum Album von Emily Moscheles und den darin enthaltenen Zeichnungen von Mendelssohn vgl. Henrike Rost, „Zu freundlicher Erinnerung FMB“. Eine unbekanntes Zeichnung von Felix Mendelssohn Bartholdy im Album der Emily Moscheles, in: *Die Musikforschung*, Jg. 68, H. 4 (2015), S. 417–424.

derts ist dabei eine Diversifizierung in der Gestaltung von Stammbucheinträgen zu beobachten. Gottesfürchtigkeit und Glaubensbezüge treten in den Hintergrund, Aspekte der Selbstdarstellung verstärken sich. Während sich die Stammbücher der Weber-Brüder, die noch im 18. Jahrhundert begonnen wurden⁵, neben Freundschaftsversprechen durch Lebensmaximen, Tugendermahnungen und fromme Geleitsprüche zum Abschied kennzeichnen⁶, sind etwa die Moscheles-Alben deutlich individueller und vielfältiger gestaltet. Dabei sind alle Moscheles-Alben ‚Mischalben‘, enthalten also Texteinträge, Musiknotate und Zeichnungen, wobei Ignaz Moscheles in seinem Stammbuch überwiegend Notenautographe sammelte⁷.

Charlotte Moscheles' Album, in marmoriertes Papier gebunden und von einem rotgrünen Stoffumschlag ummantelt, ist das großformatigste unter den vier Moscheles-Alben. Als einziges Album befindet es sich bis heute im Privatbesitz der Nachkommen der Familie. Es zeichnet sich aus durch die große Anzahl der darin enthaltenen Zeichnungen und die Tatsache, dass nur ein Drittel der etwas mehr als 100 Einträge direkt auf den Albumseiten ausgeführt wurde. Seit wann genau das Album bestand, ist nicht mehr nachzuvollziehen. Ein gesicherter zeitlicher Rahmen des Bestehens des Albums kann aber anhand der unmittelbar auf den Seiten erstellten Einträge erschlossen werden. Der diesbezüglich früheste Eintrag ist auf den 4. Juli 1839 datiert und stammt von Sigismund Thalberg; bei der chronologisch letzten Datumsangabe auf

⁵ Das Stammbuch von Fridolin von Weber (1761–1833) weist eine Laufzeit von 1799 bis 1817 auf, das Stammbuch von Edmund von Weber (1766–ca. 1832) eine Laufzeit von 1786 bis 1815; Carl Maria von Weber führte sein Stammbuch von 1799 bis 1812 (vgl. auch Anm. 1). Ich danke Joachim Veit für die Übersichtsliste zu den Einträgen in das Stammbuch von Carl Maria von Weber, die derzeit nur als einzelne Albumblätter in der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe einzusehen sind.

⁶ Anhand der in der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe knapp 50 zugänglichen von Weber in diversen Stammbüchern erstellten Einträge (Stichwortsuche: „Albumblatt“ bzw. „Stammbuchblatt Carl Maria von Weber“) fällt auf, dass dieser sich mit Vorliebe mit folgendem Leitspruch verewigte: „Beharrlichkeit führt zum Ziel!“

⁷ In der Familie Moscheles wurden Stammbücher in der Regel als ‚Alben‘ bezeichnet, wobei – angesichts des sprachlichen Hintergrunds der Familie – die Übereinstimmung der Vokabel in deutscher, englischer und französischer Sprache sicher eine Rolle gespielt haben dürfte. Die Begriffe ‚Stammbuch‘ und der umfassendere Begriff ‚Album‘ wurden im Allgemeinen synonym verwendet.

einer Albumseite handelt es sich um den 28. Juni 1882. Neben 54 Zeichnungen enthält das Album 17 Textbeiträge, 10 Musiknotate, 11 Drucke und zwei Fotos. Hinzu kommen sieben eingeklebte Briefe und sechs mit getrockneten Blumen und Blättern gestaltete Seiten. Zwischen den Seiten befinden sich schmale Papierstege, die das Einkleben von Zeichnungen und losen Albumblättern ermöglichen. Charlotte Moscheles scheint ihr Album demnach bevorzugt selbst gestaltet zu haben und verwendete es weniger wie ein Stammbuch im herkömmlichen Sinne, das sich durch die direkten Einträge auf den Seiten eines gebundenen Buches kennzeichnet. Der besondere Charakter des Albums, das in Anbetracht seiner Größe nicht umstandslos mitgenommen werden konnte und vermutlich eher selten das Haus verließ, legt die Vermutung nahe, dass Charlotte Moscheles möglicherweise noch über ein zweites ‚mobileres‘ Stammbuch verfügt haben könnte. Hinweise darauf finden sich in der von Charlotte Moscheles auf Grundlage von Tagebuchaufzeichnungen und Briefen verfassten Biographie ihres Mannes. An einer Stelle zitiert sie aus einem während einer Reise der Familie im Herbst 1844 entstandenen Brief der Tochter Emily. Diese berichtet, dass Felix Mendelssohn Bartholdy, ein enger Freund der Familie, von einer spontanen Abänderung in Moscheles' As-Dur-Etüde während eines Konzerts im Mühlensschen Saal in Frankfurt derart überrascht gewesen sein soll, dass er ausrief: „das ist ein prächtiger Effect, der darf nicht vergessen werden, ich will ihn in Madame Moscheles ihr Album schreiben“⁸. Tatsächlich befindet sich eine entsprechende Zeichnung nicht im hier besprochenen Album und wird auch im beigefügten Inhaltsverzeichnis nicht erwähnt⁹. Berücksichtigt man, wie schon angesprochen, die Größe und das Gewicht des Albums, ist es unwahrscheinlich, dass Charlotte Moscheles es bei einer Reise mitgeführt haben wird, so dass die erwähnte

⁸ *Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern*, hg. von Charlotte Moscheles, Leipzig 1872/73, Bd. 2, S. 119. Mendelssohn hielt sich mit seiner Familie von Mitte Juli bis Ende September 1844 in Bad Soden bei Frankfurt auf; vgl. R. Larry Todd, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sein Leben. Seine Musik*, Stuttgart 2008, S. 524, 529.

⁹ Das Album von Charlotte Moscheles enthält jedoch einige weitere Beiträge von Felix Mendelssohn Bartholdy, darunter zwei zu Ignaz Moscheles' Geburtstag aufwändig gestaltete Glückwunschkarten von 1832 und 1844, die heute durch Faksimiles ersetzt sind. Sie sind abgedruckt in: *Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles*, hg. von Felix Moscheles, Leipzig 1888, S. 22, 236.



Ignaz Moscheles (am Klavier) und George Smart (stehend)
Zeichnung von Mr. Lee (Privatbesitz)

Zeichnung von Mendelssohn wohl in einem weiteren, heute verschollenen Stammbuch ausgeführt worden ist¹⁰.

Wie im Übrigen auch ihr Ehemann Ignaz gestaltete Charlotte Moscheles die erste Seite ihres Albums mit einem gedruckten Bildnis von Wolfgang Amadeus Mozart¹¹. Darauf folgt der aus der Nissen-Biographie bekannte Druck des Mozart'schen Ohrs¹², das als Sinnesorgan eines Ausnahmemusikers der Physiognomie eines herkömmlichen Ohres gegenübersteht. Bei der dritten gestalteten Albumseite (S. 4 in der albuminternen Nummerierung, eigentlich Bl. 3v) handelt es sich um die Zeichnung von Max Maria

¹⁰ Die entsprechende Zeichnung (datiert auf den 25. September 1844), begleitet von der dazugehörigen Anekdote, die auch die turbulente Beschaffung von zusätzlichen Stühlen durch Felix Mendelssohn und Jakob Rosenhain für das Konzert von Moscheles umfasst, ist abgedruckt in: *Mendelssohn an Moscheles* (wie Anm. 9), S. 237.

¹¹ Es handelt sich um eine Lithographie der 1842 in Salzburg eingeweihten Mozart-Statue von Ludwig Schwanthaler, erschienen im Verlag von Johann Peter Spehr in Braunschweig.

¹² Vgl. Anhang zu Georg Nikolaus von Nissen, *Biographie W. A. Mozart's*, Leipzig 1828.

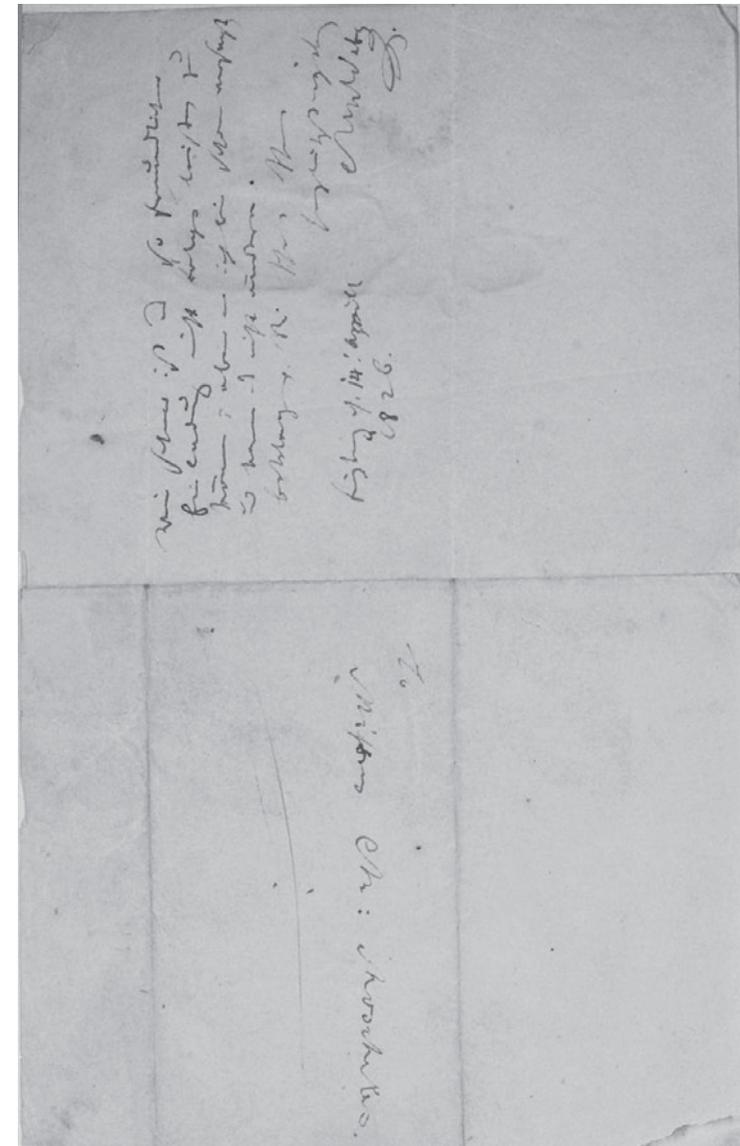
von Weber, die auf den 19. Juli 1844 datiert ist und direkt auf der Albumseite ausgeführt wurde. Der Zeichnung gegenüber ist ein autographer Brief Carl Maria von Webers vom 14. April 1826 eingeklebt. Die Einträge sind im Inhaltsverzeichnis bezeichnet als „Zeichnung Geh. Rath Weber“ und „Billet C. M. v. Weber“. Folgt man dem überwiegend in Charlottes Handschrift verfassten Index weiter, befanden sich auf den nächsten Albumseiten ein „Billet v. Sir Walter Scott“ und „dessen Uebersetzung v. ‚Der Dichter liebt den guten Wein‘“. Beide Schriftstücke wurden entnommen und sind heute verschollen, so dass aktuell auf die Seite mit dem Weber-Brief eine Seite mit einer eingeklebten Tintenzeichnung von „Mr. Lee“ folgt¹³. Anhand des Inhaltsverzeichnisses können die auf dieser Zeichnung dargestellten Personen identifiziert werden: Ignaz Moscheles spielt am Klavier aus einem Notenheft, während ihm Sir George Thomas Smart mit auf dem Rücken verschränkten Händen über die Schulter schaut; beide befinden sich offenbar im Austausch über Musik. Indem Charlotte Moscheles nun die ersten Seiten ihres Albums Mozart, Weber, Scott, Moscheles und Smart widmete, folgte sie einer klaren Intention. Üblicherweise kommt den Blättern, die ein Stammbuch eröffnen, eine herausgehobene Stellung zu. Zum einen ehrte Charlotte Moscheles auf diese Weise die entsprechenden Personen, zum anderen verortete sie sich selbst innerhalb dieser Runde als involvierte Musik- und Kunstliebhaberin und stellte ihre persönlichen Bezüge zu den einflussreichen Namen heraus.

Blickt man nun genauer auf den Inhalt des ‚Billets‘ von Carl Maria von Weber, das dieser direkt an Charlotte Moscheles richtete, wird deutlich, inwiefern die Adressatin neben einer persönlichen Erinnerung auch ihren privaten Bezug zu Weber, in der Rolle der Gastgeberin des Moscheles’schen Hauses in London¹⁴, zu dokumentieren suchte:¹⁵

¹³ Die Zeichnung (vgl. S. 5) ist datiert auf den 23. März 1838. Bei „Mr. Lee“ handelt es sich höchst wahrscheinlich um Robert Lee, den zweiten Ehemann der Autorin und Naturforscherin Sarah Bowdich Lee (1791–1853), die ebenfalls eine Zeichnung zu Charlottes Moscheles’ Album beisteuerte.

¹⁴ Die Familie Moscheles lebte ab Oktober 1825 in London, 77 Norton Street (heute Bolsover Street im Stadtteil Fitzrovia). Ich danke Henry J. Roche für diese, viele weitere Informationen und seine Unterstützung bei der Arbeit an Charlottes Moscheles’ Album.

¹⁵ Bei dem ‚Billet‘ handelt es sich um ein mehrfach gefaltetes Blatt mit den Maßen 12,8 x 21 cm. Das Papier wurde mittels einer Falte halbiert und rechtsseitig beschrieben. Linksseitig



Brief C. M. von Webers an Charlotte Moscheles vom 14. April 1826 (Privatbesitz)

To | Misses Ch:[arlotte] Moscheles.

Wie schwer ist es so freundlicher Einladung nicht Folge leisten zu können; aber – ich bin schon versagt, und kann es nicht ändern.

Beklagen Sie Ihren Ihnen

herzlichst ergebenen

CMvWeber.

Freytag d: 14^t April | 1826.

Ignaz Moscheles gehörte während Webers Aufenthalt in London zu dessen näherem Umfeld. Rückblickend schildert Moscheles in einem Brief vom 15. September 1861 seine Erinnerungen an diese Zeit¹⁶. Dabei erwähnt er zwei gemeinsame Essen im März¹⁷. Anhand von Webers Tagebuchaufzeichnungen lassen sich innerhalb dieser Woche sogar drei Besuche bei den Moscheles' nachvollziehen¹⁸. Von einem dieser Besuche Webers, am 13. März 1826 als „Tischgast im Hause Moscheles“, berichtet auch die Moscheles-Biographie – nicht ohne Webers schwere Krankheit, die zu diesem Zeitpunkt immer deutlicher zutage trat, zu thematisieren:¹⁹

befindet sich die kopfüber stehende Adressierung „To | Misses Ch: Moscheles.“, die offenbar nach dem Falten zum Versenden des Briefes aufgeschrieben wurde. Das ‚Billet‘ ist auf der oberen Hälfte der Albumseite aufgeklebt, so dass der Brieftext, dem Format des Albums folgend, umstandslos zu lesen ist; die Rückseite des Blattes ist nicht beschrieben. Auf der Albumseite selbst wurde unten ein ca. 8,5 cm breiter Streifen weggeschnitten; vermutlich wurde auf diese Weise ein unbekannter Albumbeitrag (möglicherweise das Autograph von Walter Scott) entnommen.

¹⁶ Max Maria von Weber, der Informationen für die Biographie seines Vaters sammelte, hatte Ignaz Moscheles um Unterstützung und Auskunft gebeten. Zum Brief von Ignaz Moscheles aus Leipzig an Max Maria von Weber in Dresden (überliefert in Abschrift von Friedrich Wilhelm Jähns) vgl. Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, <http://weber-gesamtausgabe.de/A045798> (Version 3.0.1 vom 2. Februar 2017).

¹⁷ 7. März: „Wie glücklich schätzte sich meine gute Frau, W.[eber] u. Fürstenau zu Tische bitten zu können“; „Am 13. März speisten W.[eber], Schulz, Fürstenau u. Miss Cramer bei uns“; Moscheles-Brief (wie Anm. 16).

¹⁸ Am 7. März „Mittag bei Moscheles“; am 11. März „Besuch bei Moscheles“; am 13. März „Mittag bei Moscheles“; Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition (wie Anm. 16), A063465, A063469, A063471.

¹⁹ *Aus Moscheles' Leben* (wie Anm. 8), Bd. 1, S. 119.

„Welche Freude! Doch auch da ward unser Mitleid auf's Innigste angeregt! Denn sprachlos trat er [Weber] in unser Wohnzimmer: die eine kleine Treppe, die dahinführte, hatte ihm den Athem gänzlich benommen; er sank in einen der Thür nahestehenden Stuhl, erholte sich aber bald und war dann der liebenswürdigste, geistreichste Gesellschafter. Abends fuhren wir mit ihm ins philharmonische Concert, das erste, welches er hörte, und wo eine Haydn'sche und eine Beethoven'sche Symphonie befriedigend gegeben wurden.“

Eine Einladung zu einem ähnlichen geselligen Miteinander, die von Weber in diesem Fall abgefragt wurde, wird auch dem ‚Billet‘ vom 14. April vorausgegangen sein. Aus welchem Grund Weber verhindert war, lässt sich jedoch nur schwer rekonstruieren, da auch Tag und Uhrzeit, für den die Einladung erfolgte, nicht genau zu bestimmen sind.

Blickt man in Webers Tagebücher, sind in diesem Zeitraum die lakonischen Notizen zu seinem offenbar gravierend nachlassenden Gesundheitszustand auffällig, flankiert von Bemerkungen zu seinem strapaziösen Alltag in London²⁰. Nach der Uraufführung des *Oberon* am 12. April dirigierte Weber fast täglich, insgesamt elf weitere Vorstellungen, was sicher mit dazu führte, dass er sein Mittagessen in der Regel „zu Hause mit *Smart*“ einnahm²¹. Angesichts der zahlreichen kraftraubenden Verpflichtungen mag es nahe gelegen haben, vermeidbare Besuche und Einladungen weitgehend auszuschlagen. Auch eine von den Moscheles' Ende April veranstaltete „Musik-Soirée“ sagte

²⁰ Wie schon der März gestaltete sich auch der April, über die Probenarbeit für den *Oberon* und die anschließenden Vorstellungen hinaus, sehr arbeitsreich: Am 3. April dirigierte Weber ein Philharmonisches Konzert, am 7. April wirkte er in einem von Moscheles veranstalteten Konzert mit. Hinzu kam eine unüberschaubare Zahl gesellschaftlicher Verpflichtungen in Gestalt von Gesellschaften, Soireen, Dinern; vgl. *Aus Moscheles' Leben* (wie Anm. 8), Bd. 1, S. 118–120 sowie auch den *Moscheles-Brief* (wie Anm. 16).

²¹ Vgl. die Tagebuchaufzeichnungen vom 12. April bzw. ähnlich vom 17. bis 21. April (durchgängig); Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition (wie Anm. 16), A063501 sowie A063506 bis A063510.

Weber ab – in diesem Fall allerdings, um Henry Bishops *Aladdin* zu besuchen²². Ignaz Moscheles berichtet:²³

„Am 29. April gaben wir eine Musik-*Soirée* [...]. Wir hatten dazu [Franz] Cramer, [Nicolas] Mori, [John] Braham, Sir G. Smart, Carl Schlesinger, [Charles-Auguste] De Beriot, die Clavierspielerin *Delphine Schauroth* und viele Kunstfreunde eingeladen, um W.[eber] u. [Anton Bernhard] Fürstenau zu treffen, aber die Letzteren konnten nicht kommen, weil sie der Vorstellung von *Aladin* beiwohnen mußten.“

Belege für Besuche bei den Moscheles' im April und Mai finden sich in Webers Tagebuchaufzeichnungen nicht. Moscheles berichtet hingegen von häufigen Besuchen bei Carl Maria von Weber im Hause von George Smart²⁴. Dort traf er ihn am 4. Juni ein letztes Mal lebend an. Moscheles hatte sich schon früh besorgt über Webers Gesundheitszustand geäußert – dies bereits bei einem Treffen im September 1824 in Dresden angesichts der geplanten London-Reise²⁵. Nachdem Weber in der Nacht auf den 5. Juni 1826 verstorben war, wurde Moscheles morgens von Smart herbeigerufen²⁶. Mit George Smart und Anton Bernhard Fürstenau ordnete er Webers hinterlassene Papiere und

²² Henry Bishop (1786–1855) war mit der „Romantic fairy opera“ *Aladdin* (UA 29. April 1826, Drury Lane Theatre) angetreten, dem *Oberon* von Seiten des englischen Musiktheaters Konkurrenz zu machen, blieb jedoch erfolglos; vgl. Christoph Schwandt, *Carl Maria von Weber in seiner Zeit. Eine Biografie*, Mainz 2014, S. 531f.

²³ *Moscheles-Brief* (wie Anm. 16).

²⁴ Vgl. *Aus Moscheles' Leben* (wie Anm. 8), Bd. 1, S. 118, 120.

²⁵ In der Biographie zitiert Charlotte Moscheles Ignaz, der von den Webers in ihr Sommerquartier in Hosterwitz bei Dresden eingeladen worden war und in diesem Rahmen berichtet: „Natürlich konnte ich ihm [Weber] Auskunft und Anweisung über die dort [in London] üblichen und nothwendigen Maassregeln geben. Ungern aber sah ich ihn etwas schwächlich und leidend und fürchte die Anstrengung, die ihn London kosten wird.“; ebd., S. 89. Wohl zu diesem Besuch am 23. September 1824 notiert Weber: „23' Mittag Moscheles und [Georg] Weixel:[aum] da, Er spielte.“; Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition (wie Anm. 16), A065066.

²⁶ Im Brief von 1861 an Max Maria von Weber (vgl. Anm. 16) berichtet Moscheles, am 5. Juni in der Frühe mit dem Erhalt der Nachricht von Webers Tod herbeigerufen worden zu sein. In der nach Moscheles' Tod entstandenen Biographie zitiert Charlotte vermeintlich aus Ignaz' Tagebuch, in dem es heißt, dass in seiner Gegenwart die Tür zu Webers Zimmer aufgebrochen wurde; vgl. *Aus Moscheles' Leben* (wie Anm. 8), Bd. 1, S. 124. Es ist anzu-

begleitete dessen Beisetzung in der Gruft von Moorfields Chapel als Mitglied des dafür gebildeten Komitees²⁷.

Ignaz Moscheles hatte Carl Maria von Weber bereits in den 1810er Jahren in Wien kennengelernt. Weber erwähnt Moscheles erstmals in seinen Tagebüchern am 14. April 1813: „um 10 Uhr zu Moscheles. er spielt schön, aber glatt“²⁸. Ein näherer Kontakt zwischen den Musikern bahnte sich vermutlich dann um 1823 bei den Treffen der ‚Ludlamshöhle‘ an. Zum literarischen und musikalischen Zeitvertreib, durch zotige Späße geprägt, trafen sich in der ‚Ludlamshöhle‘ (ausschließlich männliche) Künstler und Intellektuelle bei Speis und Trank²⁹. Ignaz Moscheles, unter dem Namen „Tasto der Kälberfuss“ seit 1818 Mitglied der Gesellschaft³⁰, komponierte für die Runde identitätsbildende Gesänge und Chöre³¹, was ihm den Titel „Ludlams-Kapellmeister“ einbrachte³². Weber war der ‚Ludlamshöhle‘ bei deren (Wieder-)Eröffnung Ende September 1823 beigetreten, möglicherweise auch um bei den in der

nehmen, dass Charlotte Moscheles die Schilderung der Ereignisse an dieser Stelle dramatisierte, um Ignaz' Rolle mehr Gewicht zu verleihen.

²⁷ Vgl. ebd., S. 123–125. Beim Ordnen von Webers Hinterlassenschaften wurde auch dessen letzte Komposition aufgefunden: *From Chindara's warbling fount I come* JV 308 (GB-Lbl, Meyerstein Bequest Vol. XXI, Add MS 47861 A (8), f. 39f.). Das Lied, das noch zu Webers Lebzeiten am 26. Mai 1826 aufgeführt worden war, liegt lediglich als Gesangsstimme mit angedeuteten Zwischentakten im Klavier vor. Ignaz Moscheles ergänzte später die fehlende Klavierbegleitung; vgl. ebd., S. 124, 197.

²⁸ Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition (wie Anm. 16), A062358.

²⁹ Hierzu Frank Ziegler, *Ludlamshöhle in Wien*, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition (wie Anm. 16), A090000. Grundlegend auch Horst Belkes Artikel *Ludlamshöhle*, in: *Handbuch literarisch-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde 1825–1933*, hg. von Wulf Wülfing, Karin Bruns, Rolf Parr (*Repertorien zur Deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 18), Stuttgart, Weimar 1998, S. 311–320.

³⁰ Moscheles erhielt diesen Namen aufgrund „seiner Vorliebe für Kalbsfüsse, die er öfters dort als Abendbrot verzehrte“; *Aus Moscheles' Leben* (wie Anm. 8), Bd. 1, S. 24f.

³¹ Von Weber sind keine Kompositionen für die ‚Ludlamshöhle‘ bekannt; vgl. Frank Ziegler, *Weber „gesalbt“ – Miscellen zur Euryanthe-Uraufführung sowie zur Wiener Ludlamshöhle*, in: *Weberiana* 25 (2015), S. 53–55. Vgl. auch die Bemerkung in der Moscheles-Biographie: „Tasto componirte der lustigen Gesellschaft einen Chor, in den alle diese Namen verflochten waren“; *Aus Moscheles' Leben* (wie Anm. 8), Bd. 1, S. 25.

³² Vgl. ebd., S. 86.

Presse einflussreichen Mitgliedern der Gesellschaft Unterstützung für die Uraufführung der *Euryanthe* (25. Oktober 1823) zu gewinnen. Ob von Weber intendiert oder nicht, die Ludlams-Brüder hielten zu ihm, und Moscheles zufolge „wusste ‚Ludlam‘ [...] den richtigen deutschen Geist über die Presse und ihre Kritiken auszugiessen“³³. Auch der Premierenabend wurde in dieser Runde in Moscheles’ Beisein begangen³⁴; Weber notierte im Tagebuch: „darauf in die Ludlam, wo ein schönes Fest veranstaltet war. Gedichte aller Art mich ehrten. bis ½ 2 Uhr. Todmüde nach Hause“³⁵. Weber scheint einigen Gefallen an den Geselligkeiten der ‚Ludlamshöhle‘ gefunden zu haben, so dass er sie seinen Tagebuchaufzeichnungen zufolge im Oktober 1823 an vier Tagen pro Woche, manchmal sogar mittags und abends, besuchte und dort sicher auch des Öfteren mit Moscheles zusammenkam. Der in Wien entstandene freundschaftlich-kollegiale Kontakt zwischen Moscheles und Weber wurde während Webers London-Aufenthalt 1826 weiter ausgebaut, so dass Webers Sohn 18 Jahre später daran anknüpfen konnte.

Max Maria von Weber (1822–1881) war erst vier Jahre alt, als sein Vater in London verstarb. Nach einer technischen Ausbildung in Dresden und einem Studium in Berlin schlug er die Laufbahn eines Eisenbahningenieurs ein. Zwischen 1841 und 1843 war er als Maschinenmeister in Leipzig und Lokomotivführer in Altenburg und Köln tätig. Im Sommer 1844 bereiste er England und Schottland und knüpfte dort Kontakte zu britischen Ingenieuren und Erfindern³⁶. Neben seiner technischen Weiterbildung verfolgte seine Reise noch ein weiteres Ziel: Max Maria von Weber hatte die Aufgabe übernommen, den Leichnam seiner Vaters zurück nach Deutschland zu überführen³⁷. In diesem Rahmen nahm der älteste Weber-Sohn Kontakt zum

³³ Ebd., S. 83.

³⁴ Vgl. *Moscheles-Brief* (wie Anm. 16).

³⁵ Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition (wie Anm. 16), A063851.

³⁶ Vgl. Personen-Eintrag zu Max Maria von Weber, in: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition (wie Anm. 16), A002085.

³⁷ Aufschluss über Max Maria von Webers Rolle bei der Sargüberführung bietet eine Bittschrift des Ausschusses der Weber-Stiftung an den König vom 20. Mai 1844: „Der ältere Sohn der Frau von Weber ist im Begriffe nach London zu reisen, um daselbst zu seiner technischen Ausbildung bis zum October zu verweilen. Sollte sich der Wunsch seiner Mutter, das Streben des Ausschusses, verwirklichen lassen, so ist er selbst von dem Gedanken durch-

Londoner Umfeld seines Vaters auf. Er besuchte George Smart und besichtigte das Sterbezimmer seines Vaters sowie die Gruft in Moorfields Chapel. Die Briefe Max Maria von Webers aus London an seine Mutter sind verschollen, doch berichtete Caroline von Weber der befreundeten Ida Jähns von der positiven Aufnahme ihres Sohnes in die Londoner Gesellschaft:³⁸

„Alles beeifert [...] sich ihm den Aufenthalt dort angenehm und lehrreich zu machen. Die Ersten seines Fachs wie Stefenson [sic] und Brunells [sic] pp nehmen sich seiner mit rührender Theilnahme an, zu allen Theatern, allen Concerten schickt man ihm Freykarten; Damen schicken ihm ihre Albums um seine Handschrift zu besitzen, kurz, Max ist der Mann der Mode, und fühlt sich, so geschmeichelt, und geehrt, ganz behaglich dort.“

Bemerkenswert, dass Max Maria von Weber seiner Mutter von den an ihn herangetragenen Wünschen nach Albumeinträgen berichtet, die ihm schmeichelten und seine Popularität als Sohn seines berühmten Vaters unterstrichen. Ein Albumeintrag spielte dann auch beim Kontakt mit Ignaz und Charlotte Moscheles eine Rolle³⁹. Die Zeichnung in Charlotte Moscheles’ Album konnte Max Maria von Weber aus Zeitgründen nicht fertigstellen, was dafür spricht, dass das großformatige, schwere Album nicht an ihn verliehen wurde, sondern er die doch aufwändige Zeichnung vor Ort bei einem Besuch im Haus der Moscheles’ ausgeführt haben könnte. Denkbar ist aber auch, dass Charlotte Moscheles ihm ihr Album schickte, der Schilderung im oben zitierten Brief entsprechend. Der Zeichnung fügte Max Maria von Weber folgenden Text bei:

drungen, seine Rückreise in der Weise einzurichten, daß er auf einem Schiffe die Asche seiner Vaters bis Hamburg und von da nach Dresden geleiten kann.“; zit. nach Ortrun Landmann, *Wie es zur Weber-Gruft und zum Weber-Denkmal in Dresden kam. Ein Bericht nach Archiv-Akten*, in: *Weberiana* 24 (2014), S. 54.

³⁸ Brief vom 13. August 1844 (in mschr. Kopie), *D-Dl*, Mscr. Dresd. App. 2097, 92 <7>; vgl. auch Frank Ziegler, *Carl Maria von Webers Totenmaske und ihr Einfluss auf die Weber-Ikonographie*, in: *Jahrbuch für Heimatkunde*, Jg. 45, Eutin 2011, S. 137–155.

³⁹ In der Biographie schreibt Charlotte Moscheles nur knapp: „Der Sohn des zu früh heimgegangenen C. M. v. Weber kam nach London, um die irdischen Reste seines Vaters heimzuholen, die in Moorfields Chapel beigesetzt waren.“; *Aus Moscheles’ Leben* (wie Anm. 8), Bd. 2, S. 115.

„Eine unvollendete, flüchtige Arbeit in Eile am Abend vor der Abreise, jedoch als Zeichen immerdauernder, hoher Achtung und Verehrung.

19 Juli 1844

M. M. von Weber“

Unter Berücksichtigung der sich aus den vorhandenen Datierungen ergebenden Chronologie des Albums ist ungefähr abzuschätzen, dass dieses zum Zeitpunkt der Entstehung der Zeichnung bereits mit circa 30 bis 40 Beiträgen gut gefüllt war. Es ist anzunehmen, dass Charlotte Moscheles das Briefchen von Carl Maria von Weber bereits eingeklebt hatte, so dass sich die linke Albumseite für den Beitrag des Sohnes anbot. Bei dem Albumblatt von Max Maria von Weber handelt es sich um eine der wenigen mit Einträgen bzw. eingeklebten Beiträgen gestalteten Verso-Seiten im Album. Deutlich wird hier die Absicht, die Autographe von Vater und Sohn nebeneinander zu stellen und damit in engen Bezug zu setzen. Stammbuchtypisch entstand die Zeichnung aus Anlass der Abreise Max Maria von Webers aus London, von wo aus er die britische Insel weiter erkundete. Da bezüglich des genauen Ablaufs der England-Reise kaum Informationen überliefert sind⁴⁰, ist die Datierung des Albumblatts von einigem Interesse, erlaubt sie doch Rückschlüsse auf die Reisebewegung Webers. Während Caroline von Weber den 1. August als Datum der Abreise ihres Sohnes nach Schottland angibt⁴¹, liefert das Albumblatt, die Richtigkeit der Angabe vorausgesetzt, ein früheres Abreisedatum.

⁴⁰ Ich danke Frank Ziegler, der folgende Eckdaten bezüglich der zeitlichen Eingrenzung der England-Reise zusammengetragen hat: So berichtet Max Jähns, dass der Weber-Sohn auf der Durchreise nach London am 12. Juni in Berlin eintraf und einige Tage bei der Familie Jähns verbrachte. Am 18. Juni verabschiedeten sich Friedrich Wilhelm und Ida Jähns von Max Maria von Weber, der dann weiterreiste; vgl. Max Jähns, *Friedrich Wilhelm Jähns und Max Jähns. Ein Familiengemälde für die Freunde*, hg. von Karl Koetschau, Dresden 1906, S. 227. In einem undatierten Brief, den die Familie Jähns am 25. September 1844 erhielt (*D-DI*, Mscr. Dresd. App. 2097, 94 <2>), berichtet Caroline von Weber, dass der Sarg Webers „im Lauf der nächsten Wochen“ in Dresden erwartet werde und fährt fort: „Max kommt in derselben Zeit an“. Aus dem nächsten Brief (undatiert, Empfangsvermerk: 19. Oktober 1844, *D-DI*, Mscr. Dresd. App. 2097, 95 <3>) geht hervor, dass Max Maria zu diesem Zeitpunkt bereits zurück in Dresden war, nachdem er zuvor, auf der Rückreise von London, erneut Station in Berlin gemacht hatte.

⁴¹ Vgl. ihren Brief vom 13. August 1844 (wie Anm. 38).

Max Maria von Weber gestaltete sein Albumblatt mit einer braun kolorierten, zuvor mit Bleistift angelegten Zeichnung eines gotischen Portals⁴², die er etwa zur Hälfte fertigstellte. Worum handelt es sich aber nun bei dieser Abbildung genau? Um die Darstellung eines realen Bauwerks, das einen Bedeutungs- oder Erinnerungsgehalt für Max Maria von Weber barg, den Charlotte Moscheles vielleicht kannte, oder um eine Fantasiezeichnung, die keine weitere Aussage implizierte, oder vielleicht um den Entwurf eines neugotischen Architekturelements, das in einen zukünftigen Bau integriert werden sollte? Von den Nachfahren der Familie Moscheles wurde zunächst angenommen, dass es sich bei der Zeichnung um die Darstellung einer Ansicht von St. Mary Moorfields Chapel handeln könnte, der katholischen Kirche, in der Carl Maria von Weber in London beigelegt worden war. Vor dem Hintergrund der Reise Max Maria von Webers ist dieser Gedanke nahelegend, wird doch auf diese Weise das Andenken des Verstorbenen thematisiert. Diese Vermutung ist jedoch haltlos, da es sich bei der 1820 eröffneten Kirche um einen neoklassischen Bau handelt, dem das gotische Portal keinesfalls zuzuordnen ist⁴³.

Die Deutung der Darstellung als Teil eines Eingangsportals erscheint am überzeugendsten, ist aber nicht alternativlos. Grundsätzlich könnten die dargestellten Details durchaus auf eine englische Architektur verweisen, die mit ähnlichen Formen und Elementen an spätgotischen, aber auch neogo-

⁴² Der Wimperg, die giebelartige Bekrönung über dem Portal, ist mit spätgotischem Maßwerk gestaltet, das konkret dem sogenannten „Flamboyant“-Stil zuzurechnen ist, ein Begriff, der sich in erster Linie auf französische Architektur bezieht. In Bezug auf englische Architektur spricht man von „flowing tracery“. Einzelne Elemente wie die sogenannte Fischblase und Mehrpässe in Kleeblatt- oder Blütenformen werden miteinander kombiniert und ineinander geschwungen, so dass dynamische, flammenartige Formen entstehen.

⁴³ Die römisch-katholische Kirche St. Mary Moorfields wurde zwischen 1817 und 1820, also nur wenige Jahre vor Webers Tod, am Finsbury Circus (Ecke Blomfield Street) durch den Architekten John Newman errichtet. Die Katholikenemanzipation, der „Catholic Relief Act“ von 1791, mit dem die katholische Glaubensausübung legal wurde, lag noch nicht lange zurück. St. Mary Moorfields wurde 1899 abgerissen; die heutige Kirche mit diesem Namen befindet sich in der nahe gelegenen Eldon Street und wurde im März 1903 eröffnet; vgl. <http://www.stmarymoorfields.net/index.php/history/history-of-st-mary-moorfields/> (Zugriff: 4.1.2017).



Zeichnung Max Maria von Webers vom 19. Juli 1844 im Album von Charlotte Moscheles (Privatbesitz)

tischen Bauten arbeitete⁴⁴. Max Maria von Weber scheint jedenfalls ganz zeittypisch Gefallen an gotischen Formen gefunden zu haben. Denn in den 1840er Jahren war die architektonische Rückbesinnung und Beschäftigung mit dem gotischen Stil, im Englischen „Gothic Revival“, in vollem Gange. Der Neubau des Palastes von Westminster (Houses of Parliament) fällt in diese Zeit, während in Deutschland 1842 mit dem Weiterbau des Kölner Doms begonnen wurde. Gerade in Hinblick auf die Tätigkeit Webers als Lokomotivführer bei der Köln-Bonner Eisenbahn ist es nicht abwegig anzunehmen, dass seine Zeichnung in Charlotte Moscheles' Album auf eine Weise auch auf den Kölner Dom rekurrieren oder davon inspiriert sein könnte. So mag die Zeichnung im konkreten geselligen Kontext an unter den Beteiligten geführte Gespräche angeknüpft haben. Gerade die deutschstämmige Charlotte Moscheles (geb. Emden) nutzte den Besuch Webers sicher, um sich über aktuelle Entwicklungen in Deutschland auf dem Laufenden zu halten. Ob Weber bei seiner Zeichnung eine real existierende Architektur im Kopf hatte oder aus der Fantasie heraus ein gotisches Portal entwarf, bleibt ungewiss. Deutlich wird jedoch, dass Weber, dessen Albumbeitrag eine profunde Zeichenausbildung erkennen lässt, als technisch versierter, zukünftiger Ingenieur von zeitgenössischen Architekturdiskursen nicht unbeeinflusst blieb.

Max Maria von Weber begleitete schließlich auf seiner Rückreise nach Deutschland im September 1844 den Sarg seines Vaters von London nach Hamburg. Von dort wurden Webers Gebeine im Dezember nach Dresden überführt und in der Familiengruft auf dem dortigen katholischen Friedhof bestattet. Bis in spätere Jahre blieb der Kontakt zu Ignaz Moscheles bestehen. Als Max Maria von Weber an der Biographie seines Vaters arbeitete⁴⁵, wandte er sich neben anderen Zeitzeugen auch an Moscheles und bat ihn um Informationen und „Notizen über seine [Webers] letzten Tage“⁴⁶. Moscheles antwortete ihm ausführlich in dem bereits mehrfach zitierten Brief vom 15. September 1861. Dem Brief legte er neben weiterem Material auch ein

⁴⁴ Für Beratung und Unterstützung bei der Einordnung und Bewertung der Architektur danke ich den Kunsthistorikerinnen Heidrun Feldmann und Claudia Marra.

⁴⁵ Zur Entstehungsgeschichte der Biographie vgl. Eveline Bartlitz, „Den Leser mit ihm leben zu lassen“. *Der lange Weg bis zu Max Maria von Webers Biographie seines Vaters*, in: *Weberiana* 25 (2015), S. 5–32.

⁴⁶ *Aus Moscheles' Leben* (wie Anm. 8), Bd. 2, S. 317.

autographes Notenblatt Webers bei, das er nach dessen Tod beim Ordnen der Papiere als Andenken an sich genommen hatte. Von Max Maria von Weber erhoffte sich Moscheles genauere Auskünfte über die darauf notierte Marsch-Komposition⁴⁷. Als passionierter Sammler vergaß er allerdings nicht, sein persönliches Weber-Autograph nachdrücklich zurückzufordern:⁴⁸

„Ich bitte Sie, mir dies Blatt nebst den andern Beilagen von Zeitungsartikeln *etc.* wieder zurückzusenden, weil ich mich an diese Reliquien halten muß, und ich die Gelegenheit versäumt hatte, ihn [Weber] um eine Zeile von seiner Hand für mein Album zu bitten.“

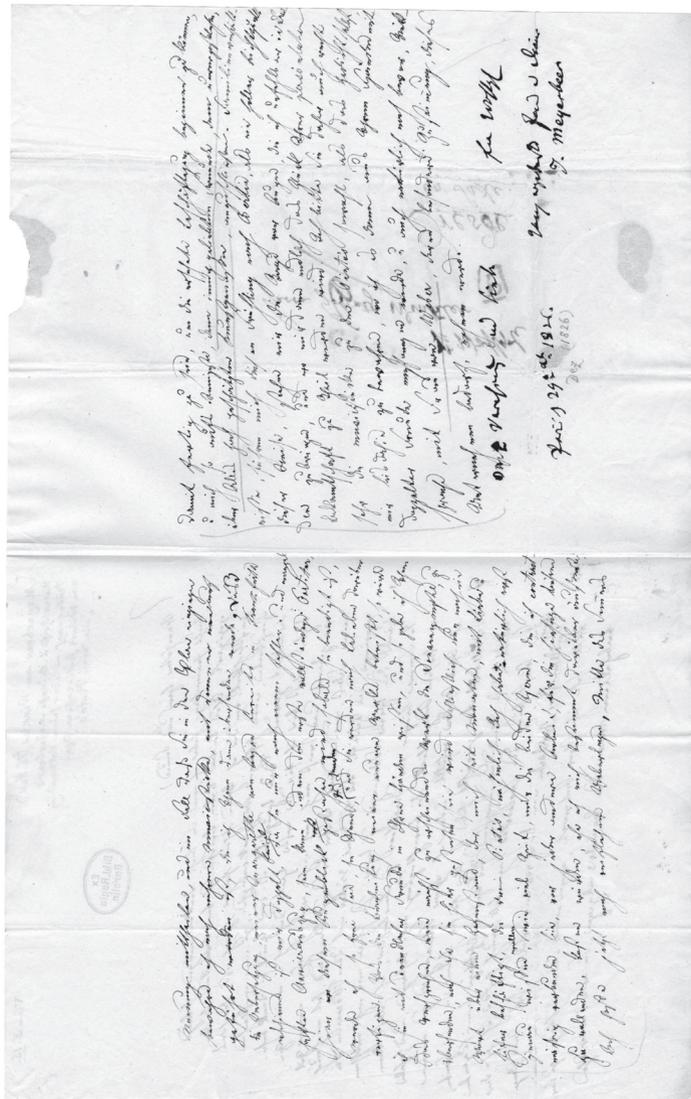
Tatsächlich befindet sich im Album von Ignaz Moscheles kein Autograph von Carl Maria von Weber⁴⁹. Seine Frau hingegen konnte sogar Autographe von Vater und Sohn vorweisen. Der hier vorgestellte Brief Carl Maria von Webers und die Zeichnung von Max Maria von Weber aus Charlotte Moscheles' Album zeigen exemplarisch, dass eine gezielte Forschung zu musikbezogenen Stammbüchern und Alben nicht nur spannende Quellenfunde zutage fördern kann, sondern anhand von kontextualisierten Albumblättern und -beiträgen biographische Zusammenhänge im weitesten Sinne ergänzt und erhellt werden können. Dabei offenbaren Alben und Albumblätter eine kreative und

bereichernde Perspektive auf Musikgeschichte und machen im vorliegenden Fall das gesellige und freundschaftliche Miteinander in Musikerkreisen des 19. Jahrhunderts greifbar. Das Sammeln von Erinnerungen in Gestalt von autographen Albumblättern gehörte zu diesem Geselligkeitskonzept fest dazu. Abschließend sei noch einmal bemerkt, dass es sich bei den beiden Weber-Autographen nur um zwei von über 100 Beiträgen in Charlotte Moscheles' Album handelt, die alle eine Geschichte zu erzählen haben.

⁴⁷ Bei dem Marsch handelt es sich um Nr. 7/8 (Marcia) aus der *Musik zu dem Trauerspiel Heinrich der IVte. von Eduard Gehe*. Felix Moscheles, Charlottes und Ignaz' Sohn, schenkte Jähns das Autograph im November 1870; vgl. Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen*, Berlin 1871, S. 253f.

⁴⁸ *Moscheles-Brief* (wie Anm. 16).

⁴⁹ Neben dem Marsch aus der Schauspielmusik (wie Anm. 47) hatte Ignaz Moscheles ursprünglich ein weiteres Weber-Autograph besessen: zwei Blätter und einen Streifen mit Entwürfen zu *Oberon*, die sich 1869 im Besitz von Felix Moscheles in London befanden; vgl. F. W. Jähns (wie Anm. 47), S. 391. Ignaz Moscheles hatte diese Skizzen am 6. Juni 1826 bei der Sichtung von Webers Nachlass an sich genommen; vgl. *Aus Moscheles' Leben* (wie Anm. 8), Bd. 1, S. 124. Die Skizzen wurden 1911 versteigert; vgl. *Autographen-Sammlungen: Ignaz Moscheles und Reserve Alfred Bovet, bestehend zum größten Teil aus wertvollen Musikmanuskripten und Musikerbriefen, Versteigerung am 17. u. 18. November 1911 bei Leo Liepmannsohn. Antiquariat. Berlin* (Auktionskatalog Nr. 39), S. 52f. (Nr. 161). Sie gelangten schließlich 1924 in die Zweig Collection und befinden sich heute in der British Library (GB-Lbl, Zweig MS 127).



Ausschnitt aus Meyerbeers Brief an Winkler vom 29. Dezember 1826 mit Erwähnung des *Pintos*-Projektes (D-B)

„Mit den Pintos ist es ein eigen Ding ...“

Das Schicksal von Carl Maria von Webers unvollendeter Oper *Die drei Pintos* von 1826 bis 1852 aus dem Blickwinkel seiner Familie

betrachtet von Eveline Bartlitz und Frank Ziegler, Berlin

Noch bevor Weber am 13. Mai 1820 die letzte Note der Ouvertüre seiner Erfolgsoper *Der Freischütz* schrieb und damit die ganze Oper vollendete, hatte er laut Tagebuch-Notizen am 28. Februar d. J. Verhandlungen mit dem ihm befreundeten Dresdner Theatersekretär und Bühnenschriftsteller Karl Gottfried Theodor Winkler (Theodor Hell) über einen neuen Opernstoff (diesmal einen heiteren) aufgenommen. Bereits am 13. April d. J. vermerkte er in seinem Tagebuch den Erhalt des I. Aktes des *Brautkampfes*, wie das Stück zunächst betitelt war, der II. und III. Akt folgten am 9. Mai bzw. 23. Juli¹. Winklers Libretto basierte auf der gleichnamigen Novelle von Karl Seidel (1787–1844), die 1819 in der Dresdner *Abend-Zeitung* erschienen war². Bereits Ende Mai entwarf Weber erste musikalische Skizzen zu den *Drei Pintos*³, wie die Oper schließlich genannt wurde, stellte die Arbeit daran zunächst jedoch aufgrund der Komposition der vom Berliner Intendanten Carl von Brühl erbetenen Musik zu Pius Alexander Wolffs Schauspiel *Preciosa* zurück (Uraufführung: Berlin 14. März 1821).

Im Verlauf des Jahres 1821 beschäftigte Weber sich intensiver mit der neuen Oper, nicht zuletzt aufgrund einer Unterredung mit dem Intendanten Hans Heinrich von Könneritz, wie man seinem Brief vom 16. Juli 1821 an Fried-

¹ Alle Angaben nach Webers Tagebuch (Original in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, nachfolgend: D-B). Zitate daraus folgen generell der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, <http://weber-gesamtausgabe.de> (Version 3.0 vom 18. Dezember 2016).

² *Abend-Zeitung*, Dresden, Jg. 3, Nr. 299–302 (15.–18. Dezember 1819).

³ Zu den überlieferten *Pintos*-Entwürfen vgl. *Carl Maria von Weber. ... wenn ich keine Oper unter den Fäusten habe, ist mir nicht wohl. Eine Dokumentation zum Opernschaffen*, Ausstellungskatalog der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, hg. von Joachim Veit und Frank Ziegler, Wiesbaden 2001, S. 133–135.