

Frank Ziegler

Das Königlich privilegierte Breslauische Theater während der Amtszeit Carl Maria von Webers als Musikdirektor (1804–1806) – eine Dokumentation

Zum Andenken an Frau Prof. Maria Zduniak (1934–2011)

Im Juli 1804 trat Carl Maria von Weber noch nicht achtzehnjährig seine erste Stelle als Musikdirektor am Königlich privilegierten Breslauischen Theater an. Seine Amtsführung dort bis Sommer 1806 ist schon mehrfach in Publikationen dargestellt worden: Ausgehend vom inhaltlich nur bedingt vertrauenswürdigen *Lebensbild*, das Webers Sohn Max Maria entwarf¹, wurden seit 1909 verschiedentlich korrigierende und ergänzende Studien publiziert². Doch sie alle legen den Schwerpunkt auf Webers Amtsführung als Musikdirektor (als Dirigent und Komponist); es fehlt dagegen eine Studie, die sich eingehender mit der Organisationsstruktur, dem Spielplan und dem Personal des Theaters zu dieser Zeit auseinandersetzt, zumal Maximilian Schlesinger im ersten (und einzigen) Band seiner Breslauer Theatergeschichte, der immerhin mehr als drei Jahrhunderte (1522–1841) umfasst, dem infrage stehenden Zeitabschnitt gerade knapp neun Seiten widmen konnte³.

- 1 Vgl. Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 1, Leipzig 1864, S. 88–106.
- 2 Vgl. Hans Heinrich Borchardt, *Carl Maria von Weber in Schlesien*, in: *Schlesische Heimatblätter. Zeitschrift für Schlesische Kultur*, Jg. 2, H. 8 (2. Januarheft 1909), S. 185–190 und H. 9 (1. Februarheft 1909), S. 213–217; Maria Zduniak, *Webers Wirken am „Königlich privilegierten Breslauischen Theater“*, in: *Carl Maria von Weber und der Gedanke der Nationaloper (= Schriftenreihe der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden*, Sonderheft 10), Dresden 1986, S. 245–256; dies., *Carl Maria von Weber in Schlesien*, in: *Weberiana* 13 (2003), S. 5–26; Till Gerrit Waidelich, *Ein gewisses Eingreifen und die hie und da ganz unrichtige Beobachtung der Tempos. Weitere Dokumente zum Dirigenten Weber in Breslau 1805–1806*, in: *Weberiana* 3 (1994), S. 26–32; Frank Ziegler, *Carl Maria von Weber und das Musiktheater in Breslau zwischen 1804 und 1806 – Fakten, Legenden, Irrtümer*, in: *Jahrbuch für schlesische Kultur und Geschichte*, Bd. 53/54 (2012/13), Insignen 2015, S. 313–359.
- 3 Vgl. Maximilian Schlesinger, *Geschichte des Breslauer Theaters*, Bd. 1, Berlin 1898, S. 102–111. Bezüglich der strukturellen Situation ist lediglich Herbert Stabenows maschi-

Die Quellenbasis für eine solche Studie scheint zunächst äußerst lückenhaft: Zum einen wurde das Breslauer Theaterarchiv durch Privatisierungen und Brände verstreut bzw. vernichtet, zum anderen weisen die in Berlin vom preußischen Innenministerium geführten Akten zum Breslauer Theater für die Frühzeit (vor 1810) eine bedauerliche Überlieferungslücke auf⁴. Gerade Webers erstes Amtsjahr 1804/05 in Breslau fällt zudem in eine in zeitgenössischen Publikationen vergleichsweise schlecht dokumentierte Periode: Nach dem Einstellen des von Heinrich August Ottocar Reichard betreuten Gothaer *Theater-Kalenders* mit dem Jahr 1800, dem vorerst nur das von Heinrich Gottlieb Schmieder publizierte *Taschenbuch fürs Theater* (Hamburg 1801) und der *Theater-Kalender auf das Jahr 1804* desselben Herausgebers (Hamburg, Stand 1803) folgten, existiert bis zum Beginn von August Wilhelm Ifflands *Theater-Almanach* 1807⁵ kein überregional ausgerichtetes Periodikum mit einer Sammlung von Personal- und Repertoire-Verzeichnissen⁶. Trotzdem ist insbesondere aus Anzeigen regionaler und Korrespondenzberichten überregionaler Zeitungen bzw. Zeitschriften ein recht umfassendes Bild zu rekonstruieren.

Nachfolgend wird zunächst eine Dokumentation zum Breslauer Theater zwischen 1804 und 1806 unter den genannten Prämissen vorgelegt, um einerseits Webers Arbeitsbedingungen in Breslau, andererseits das von ihm interpretierte Musiktheater-Repertoire zu beleuchten; anschließend soll speziell auf einige Werke Webers aus dieser Zeit mit direktem bzw. indirektem Theater-Bezug eingegangen werden.

nenschriftlich verbreitete Dissertation *Geschichte des Breslauer Theaters während seiner Blütezeit. (1798–1823)*, Breslau [1921], aussagekräftiger.

- 4 Vgl. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Bestand I. HA Rep. 77 Ministerium des Innern, Tit. 660 Schauspiel-Sachen. Provinz Schlesien; darin fehlt die Nr. 1; die entsprechenden Akten beginnen mit Nr. 2, Bd. 1 (1810ff.); freundliche Mitteilung von Saskia Simons.
- 5 Vgl. *Almanach fürs Theater*, hg. von August Wilhelm Iffland, Jg. 1 (1807); darin Nachweise für ca. Herbst 1805 bis Herbst 1806, auch zum Breslauer Theater.
- 6 In dem 1805 in Erfurt erschienenen *Taschenbuch für die Schaubühne* verzichteten die Herausgeber ausdrücklich auf solche Übersichten.

1. Zur Organisationsstruktur des Breslauer Theaters und Bauplanungen seit 1798

Ab dem Jahr 1772 hatte der Prinzipal Johann Christian Wäser mit seiner Wandertruppe die alleinige Theater-Konzession für Breslau innegehabt, nach seinem Tode 1781 dessen Witwe Maria Barbara Wäser. Als auch sie in der Nacht vom 15. zum 16. November 1797 verstarb, wurde das Gesuch der Erben (Tochter Franziska Arnoldi, geb. Wäser, und Sohn Carl Wäser) auf Fortführung der Tradition abgewiesen⁷. Um das Privileg konkurrierten etliche Bewerber, versprach Breslau als eine der größten Städte Preußens⁸ doch gute Einnahmen. Zu den Interessenten gehörten u. a. der Schauspielunternehmer Carl Döbbelin mit Konzession für etliche Städte der preußischen Provinz und der Breslauer Schauspieler Maximilian Scholz⁹, doch durch bürgerschaftliches Engagement kam eine andere Lösung zustande, wie Carl Adolph Menzel 1807 beschrieb:¹⁰

„Breslau als Provinzialstadt konnte auf ein vom Staate unterstütztes Nationaltheater keine Ansprüche machen, es blieb daher kein andrer Weg übrig, als nach dem Beyspiel anderer deutscher Städte eine Unter-

7 Vgl. Alfred Mai, *Die Wäser'sche Schauspieler-Gesellschaft in Schlesien (1772–97)*, Diss. Breslau 1928 (Teildruck), S. 17.

8 1805, also zur Zeit von Webers Anstellung, hatte Breslau 62.923 Einwohner; vgl. *Schlesische Provinzialblätter*, hg. von Carl Conrad Streit und Friedrich Albert Zimmermann, Breslau (nachfolgend: *SPb*), Bd. 42, Nr. 9 (September 1805), S. 262.

9 Vgl. *Journal des Luxus und der Moden*, hg. von Friedrich Justin Bertuch und Georg Melchior Kraus, Weimar (nachfolgend: *JLM*), Jg. 13, Nr. 3 (März 1798), S. 193; demnach hatte Döbbelin besonders bei den verantwortlichen Stellen „in Berlin Fürsprache gefunden“; ausführlicher bei Stabenow (wie Anm. 3), S. 4f. Im *JLM*, Jg. 13, Nr. 1 (Januar 1798), S. 43 wurde in einem Bericht aus Halle vom Dezember 1797 sogar bereits fälschlich gemeldet, Döbbelin habe „das W[a]jesersche Privilegium zu Breslau erhalten“ und werde nach seiner geplanten Spielzeit in Halle (bis Ostern 1798) die Direktion übernehmen; in derselben Ausgabe (S. 44f.) heißt es allerdings in einer Berliner Korrespondenz vom Januar 1798, Döbbelin werde nicht in Halle, sondern in Potsdam spielen, und in Breslau formiere sich bereits eine „Theaterentreprise“ unter Regisseur Scholz.

10 Carl Adolph Menzel, *Topographische Chronik von Breslau*, 9. Quartal, Breslau 1807, darin Nr. 111, S. 863–870: *Das Breslausche Theater* (Zitat S. 865f.). Zur Einrichtung des Theaters vgl. auch *Jahrbücher der preußischen Monarchie unter der Regierung Friedrich Wilhelms des Dritten*, Jg. 1798, Bd. 1, S. 482f.

nehmung auf Actien zu versuchen, und dem hieraus erwachsenden Theater eine solche Verfassung zu geben, welche weder der Willkühr und der Anmaßung, noch dem Erwerbsgeiste und dem Eigennutze irgend eine Ausflucht darbieten könnte. Zu diesem Endzwecke vereinigte sich eine Anzahl von Theaterfreunden aus mehrern Ständen und überreichte im December 1797 dem in Schlesien dirigirenden Minister Grafen [Carl Georg] von Hoym eine Vorstellung des Inhalts, daß bey der bevorstehenden Veränderung des Breslauschen Theaters der größere Theil des Publikums sich für die Errichtung eines städtischen Theaters lebhaft und einhellig erklärt habe, und dazu die Einwilligung der Landespolizey erbitte. Diese Einwilligung erfolgte sammt der königlichen Bestätigung. Der Minister trug dem Geheimenrath Herrn [Polizeidirektor Heinrich Ludwig] Senfft von Pilsach und dem Generalfiskal Herrn [Ernst Gottfried] Berger auf, die Beförderer der Unternehmung zu vereinigen und sich an die Spitze der Verhandlung zu stellen, worauf am 21. December 1797 die erste Versammlung der Interessenten veranstaltet wurde. Das Resultat derselben war, daß das Theater vom 25. December an aus den Händen der Wäserschen Erben übernommen¹¹, und von einer dazu bestellten interimistischen Direction auf Rechnung der Societät einstweilen verwaltet werden sollte, bis weitere Berathschlagungen die Grundsätze zur zweckmäßigsten Einrichtung des Ganzen an die Hand geben würden. Zu interimistischen Directoren wurden demnach erwählt: der Lehrer am Magdalenäum Herr [Christoph Friedrich] Heinrich, der Kammersecretair Herr [Carl Conrad] Streit, der Kaufmann Hr. [Johann Wolfgang] Moritz. Der erstere übernahm alle ins dramaturgische Fach einschlagende Angelegenheiten, der zweyte das Oekonomie- und Polizeyfach, der dritte das Kassenwesen. Der Schauspieler Herr Scholz wurde bey der Anstalt als Regisseur angenommen, und das Theater bekam von

11 Die Originalanmerkung dazu lautet: „Gegen 12350 Rthlr. Der ganze durch Actien zusammengebrachte Fond betrug 16000 Rthlr.“ Ab 25. Dezember 1797 stand der Spielbetrieb unter Aufsicht des Aktionärs-Komités; vgl. *Journal für Theater und andere schöne Künste*, hg. von Heinrich Gottlieb Schmieder, [Bd. 5, H. 2], Hamburg 1798, S. 42: „Den 25sten [Dezember] eröffnete die neue Direction zum Erstenmal die Bühne mit: Achmet und Zenide, v. Iffland.“

nun an die von der Landespolizey bestätigte Firma: Königl. privilegiertes Breslausches Theater.“

Am 17. Januar 1798 trat die erste offizielle Generalversammlung der 85 Aktionäre zusammen, zu denen neben Vertretern des Adels und der Beamtenschaft in erster Linie Kaufleute gehörten, und verabschiedete die neuen Statuten, in denen vorrangig die Verwaltungsstruktur der Einrichtung definiert wurde. Als Zweck der Anstalt wurde die „möglichste Verbesserung des Theaters“ formuliert, das fortan nicht mehr als „Erwerbsquelle“ (wie für die vorhergehenden Prinzipale) dienen sollte, also nicht in erster Linie auf Gewinn der Aktionäre, sondern vielmehr auf ein wirtschaftlich abgesichertes künstlerisches Arbeiten zielte¹². In finanziell schwierigen Zeiten war das Theater ohnehin ein Zuschussgeschäft; als sich beispielsweise 1813 die während Krieg und Besatzungszeit immer weiter gewachsene Schuldenmasse auf 12.648 Reichstaler belief und die Unternehmung vom Konkurs bedroht war, zahlten die Direktoriumsmitglieder Friedrich August Websky und Johann Christoph Schmiede ohne jegliche Sicherheiten „mehrere tausend Thaler ihres eignen Vermögens“ und erhöhten ihr Darlehen 1814 sogar nochmals¹³. Trotzdem stand das Modell des Aktientheaters – ebenso wie die Prinzipalsbühne zuvor – bald schon unter dem Generalverdacht des „Merkantilismus“. Der Jurist und Theaterkritiker Grattenauer urteilte 1808:¹⁴

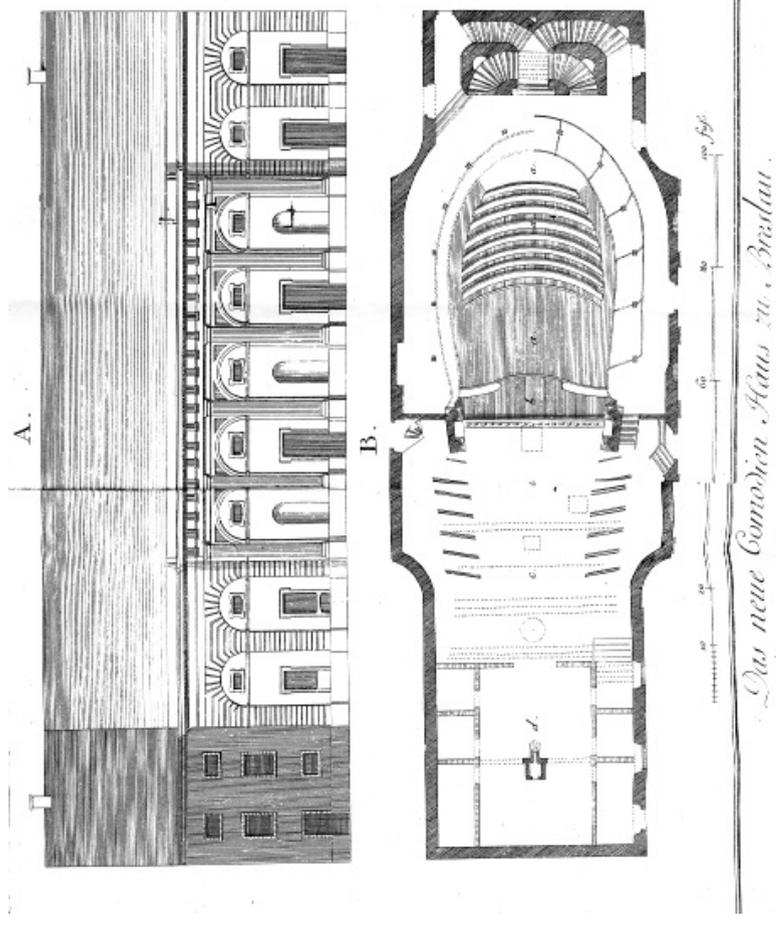
„Die Aktionäre berechnen ihre Prozente, messen die Kunst mit der Elle, und engagiren die Schauspieler nach dem Gewichte, das heißt, nach dem Gelde, was sie durch ihr Talent oder durch ihre Possen in die Kasse bringen.“

Die Generalversammlung der Aktionäre wählte jeweils einen siebenköpfigen Ausschuss, zu dessen Aufgaben u. a. die Berufung einer jeweils drei Personen umfassenden Direktion gehörte. Diese Leitungsstrukturen hatten im wesent-

12 Vgl. *Grund-Sätze die Breslausche Theateranstalt und deren Verwaltung betreffend*, Breslau 1798, S. 6. Verfasser der Schrift war laut Stabenow (wie Anm. 3, S. 5 und S. 55, Anm. 22) Ernst Gottfried Berger.

13 Johann Gottlieb Rhode, *Ueber die gegenwärtige Lage des Theaters in Breslau und die Verwaltung desselben von den Jahren 1813 bis 1817*, Breslau 1817, S. 4.

14 Karl Wilhelm Friedrich Grattenauer, *Von der Pflicht der Regierung in Rücksicht auf Schauspiele*, Breslau 1808, S. 19.



Fassade und Grundriss des 1782 von C. G. Langhans erbauten Breslauer Theaters (Beilage zum Beitrag „Aus einem Schreiben von Breslau den 28sten Dezember 1782“ in der *Litteratur- und Theater-Zeitung*, Jg. 6, Teil 1, Nr. 2 vom 11. Januar 1783, S. 17-27)

lichen bis Ende 1823 Bestand¹⁵. Die Wechsel in der Zusammensetzung der Direktion sind recht gut dokumentiert: Kaufmann Moritz verließ seine Stellung bereits im Sommer 1798, seine Verantwortung für das „Kassenwesen“ übernahm der Kaufmann Conrad Heinrich Hollmann¹⁶. Professor Heinrich zog sich nach anhaltender Kritik an seiner Amtsführung ca. 1799/1800 von seinem Posten zurück¹⁷. Die Direktoren für das „Ökonomie- und Polizeifach“ (also der technische Leiter und Verantwortliche für Dekorationen, Kostüme sowie die Zensur) sowie für das „Kassenwesen“ (der ökonomische Leiter) rekrutierten sich in den ersten Jahren grundsätzlich aus dem Kreis der Aktionäre; ab spätestens 1801 waren dies der Tuchkaufmann Carl Christian Hayn (technischer Leiter) sowie das Direktoriums-Mitglied der Zucker-Raffinerie Johann Christian Ferdinand Schiller (Kasse)¹⁸. Beide kamen aufgrund

15 Anschließend wurde die Breslauer Bühne in ein Pachttheater verwandelt; erster Pächter war ab Januar 1824 der vorherige Musikdirektor Gottlob Benedict Bierey. Lediglich in einer Zwischenphase (ab 1808) wurde der dritte Direktionsposten (der technische Direktor) durch einen Ausschuss ersetzt, der sich aus den Schauspielern Reinhold Friedrich Julius und Carl Schwarz sowie dem Musikdirektor Bierey zusammensetzte; vgl. Schlesinger (wie Anm. 3), S. 116.

16 Vgl. *JLM*, Jg. 14, Nr. 5 (Mai 1799), S. 246.

17 Das *Taschenbuch fürs Theater*, hg. von H. G. Schmieder, Hamburg 1801, S. 259 [mit Angaben für 1800] bezeugt: „Mit Ende des Jahrs 1800 läuft die erste dreijährige Epoche dieser Bühne ab. Die Direktion bestand da noch aus Herrn Kammersekretair Streit und Herrn Kaufmann Hollmann. Dramaturg war Professor Heinrich, Lehrer am Gymnasium zu St. Maria Magdalena.“ Dem widersprechen jedoch andere Quellen: Laut *JLM*, Jg. 14, Nr. 5 (Mai 1799), S. 246 wollte Heinrich sein Amt bereits Ende März 1799 aufgeben. Ebenso gibt *Schummels Breslauer Almanach für den Anfang des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1 (mehr nicht erschienen), Breslau 1801, S. 217 das Ende der Amtszeit Heinrichs als Dramaturg mit Ostern 1799 an; zu Heinrichs Amtszeit vgl. auch Stabenow (wie Anm. 3), S. 7f. Heinrich war offenbar auch längere Zeit Autor der Theaterberichte in den *SPb*, zumindest berichtete Benkowitz aus Breslau im Jahr 1801, wo ein „Mann, Namens H., als Lehrer bei der Magdalenschule angestellt, der seit geraumer Zeit gleichsam ein Gewerbe daraus macht, alles, was bei dem dortigen Theater vorgeht, in seiner Manier, das heißt, im Posaunenton, der Welt vorzutragen“; vgl. Karl Friedrich Benkowitz, *Reise von Glogau nach Sorrent, über Breslau, Wien, Triest, Venedig, Bologna, Florenz, Rom und Neapel*, Bd. 1, Berlin 1803, S. 23–29 (Zitat S. 23).

18 Die Unterschriften von Hayn und Schiller (als Direktoren gemeinsam mit Carl Conrad Streit) finden sich bereits auf dem Entlassungsschein für den Souffleur Carl Friedrich Just vom 25. Februar 1801; vgl. Carl Friedrich Just, *Memoiren eines Theater-Souffleurs*, in: *Vorläufiger Schluß des Jahrbuchs und Repertoriums des Königsstädtischen Theaters in Berlin*,

ihrer Amtsführung zunehmend in Misskredit; Grattenauer schrieb 1808 abschätzig: „zwei Kaufleute, Schiller und Hayn, die durch nichts in der Welt ihren Beruf und ihre Fähigkeiten dazu dargethan haben, lassen sich Direktoren nennen“¹⁹. Beide traten noch im selben Jahr aufgrund der desastösen finanziellen Situation des Theaters zurück²⁰.

Für die künstlerischen Belange war in der Direktion der sogenannte Dramaturg zuständig. Auf diesem Posten, der nicht zwingend eine Mitgliedschaft in der Aktionärsversammlung voraussetzte, folgten dem Gymnasiallehrer Heinrich zunächst sein Direktoriumskollege Streit (zuvor technischer Direktor), nach dessen Abgang im Frühjahr 1802 Friedrich Bothe, der sich durch seine Spielplangestaltung besonders um die finanzielle Konsolidierung des Theaters verdient machte²¹, und schließlich von Frühjahr 1804 bis zum 2. Januar 1807 und nochmals von Frühjahr 1813 bis zum 1. Oktober 1819 Johann Gottlieb Rhode²², der wohl ambitionierteste und kompetenteste Amtsträger der frühen Jahre, dem das Theater einen beachtlichen künstlerischen Aufschwung

vom 16. Dezember 1850 bis 30. Juni 1851, als zum Schlusse dieser Bühne, hg. von dems., Berlin 1852, S. 73–148 (speziell S. 100 mit komplettem Abdruck des Dokuments). Die Datierungen ihrer Direktion bei Schlesinger (wie Anm. 3, S. 106; danach ab 1805) sowie Stabenow (wie Anm. 3, S. 9 und S. 58, Anm. 41; danach ab 1802) sind demzufolge zu korrigieren. Offenbar übernahmen Hayn und Schiller nach dem Ausscheiden von Heinrich und Hollmann aus der Direktion sowie dem Wechsel Streits auf die Dramaturgenposition ca. 1800 die technische bzw. ökonomische Leitungsfunktion.

19 Grattenauer, *Pflicht* (wie Anm. 14), S. 34. Andere Stimmen waren positiver; so wird im Jahr zuvor nach dem Ausscheiden des Dramaturgen Johann Gottlieb Rhode aus der Direktion berichtet: „Es fehlt an einem Dramaturgen und an einem tüchtigen Regisseur, und hätte Schillers gute Mitwirkung als Oekonomie-Direktor nicht mit klugem Sinne durchgeholfen – wer weiß [...]“; vgl. „Theater-Nachrichten aus Breslau, den 14ten Nov. 1807.“ (gez. „F-th.“), in: *Allgemeine Deutsche Theater-Zeitung*, hg. von Carl Reinhold, Leipzig (nachfolgend: *ADTZ*), 1807, Nr. 17 (1. Dezember), S. 71.

20 Vgl. Schlesinger (wie Anm. 3), S. 115f.

21 Vgl. *Zeitung für die elegante Welt*, Leipzig (nachfolgend: *ZtW*), Jg. 4, hg. von Johann Gottlieb Karl Spazier, Nr. 62 (24. Mai 1804), Sp. 494.

22 Vgl. Menzel (wie Anm. 10), S. 868. Zwischen Rhodes Amtsperioden waren Hofrat Fischer 1807/08 bzw. nochmals Carl Conrad Streit (1809 bis Ostern 1813) Dramaturgen; vgl. Schlesinger (wie Anm. 3), S. 111f., 114, 116, 128, 148. Zu Fischer liest man Ende 1807, dass er in dieser Funktion „nicht ein Jota vom Fache versteht“; vgl. „Theater-Nachrichten aus Breslau, den 14ten Nov. 1807.“ (wie Anm. 19), S. 71.

zu verdanken hatte. Dem Verwaltungsausschuss gehörten in Webers Breslauer Zeit neben den Direktoren Hayn und Schiller der Königl. Finanz-Fiskal Berger, der Hof- und Kriminalrat der Oberamtsregierung zu Breslau J. Fr. Fischer sowie die Kauflleute Friedrich Engelhard Schreiber, Conrad Heinrich Hollmann und Friedrich August Websky an²³.

Nach wenigen Monaten der neuen Direktion wurde das Theater von Anfang Juli bis Anfang September 1798 für dringende Umbaumaßnahmen geschlossen²⁴. Das 1782 von Carl Gotthard Langhans erbaute Schauspielhaus wurde erweitert und modernisiert²⁵, genügte den Ansprüchen allerdings auch danach kaum. Das wachsende Interesse der Breslauer führte daher ab 1804 unter Rhodes Direktorat (parallel zu Webers Amtszeit) zu Planungen für einen größeren Theaterneubau:²⁶

„Nach dem Abschlusse der Theatercasse vom Jahre 1804 ist die Einnahme noch im Steigen und beträgt jetzt ohngefähr ein Fünftel mehr, als in den ersten Jahren der gegenwärtigen Unternehmung. Sie wäre im verfloßnen Jahre noch ergiebiger ausgefallen, wenn an den Tagen, wo man sich ungewöhnlich zudrängte, das Theater alle Schaulustige hätte

23 Vgl. Ifflands *Almanach* (wie Anm. 5), Jg. 1, S. 304. Zur Zusammensetzung des Verwaltungsausschusses 1798 vgl. Schlesinger (wie Anm. 3), S. 87; neben Berger, Schreiber und Websky finden sich dort folgende Aktionäre: Kriegs- und Domänenrat Friedrich Wilhelm von Prittwitz, Hofrat Carl Christian Ludwig Pistorius und Kammersekretär Samuel Gottlieb Bürde. Auch der Kriegs- und Domänenrat Müller dürfte Aktionär gewesen und somit mit einem der Unterzeichner der *Grund-Sätze* (vgl. Anm. 12) identisch sein; dort finden sich Peter Philipp Wilhelm Müller, Benjamin Gottlieb Müller und Christian Gottlieb Müller.

24 Vgl. die Hinweise in: *SPb*, Bd. 28, Nr. 7 (Juli 1798), S. 80, Nr. 8 (August 1798), S. 191 und Nr. 9 (September 1798), S. 301 sowie den Rechenschaftsbericht von Christoph Friedrich Heinrich, Conrad Heinrich Hollmann und Carl Conrad Streit, *An das Breslauische Publikum über die Verwaltung des hiesigen Theaters im Jahre 1798*, Breslau 1799, S. 31f. (danach Schließung nach der Vorstellung vom 8. Juli, Wiedereröffnung am 9. September). Laut *Schummels Breslauer Almanach* (wie Anm. 17, S. 217) war C. F. Heinrich der (wohl alleinige) Autor der Schrift von 1799.

25 Vgl. Bernd Vogelsang, *Theaterbau in Schlesien (Funde und Befunde zur schlesischen Theatergeschichte*, Bd. 2), Dortmund 1984, S. 47–51.

26 *SPb*, Bd. 41, Nr. 2 (Februar 1805), S. 201f.; einige Druckfehler („gelegeneneres“, „Ausschluß“) sind zwecks besserer Lesbarkeit im Zitat korrigiert.

faßen können; ein Fall, der seit Fanchons²⁷ Erscheinung öfterer als sonst eintrat. Dieß und das Bedürfniß einer noch höhern Einnahme hat den Theaterauschuß vermocht, den Actionnairs bei ihrer letzten Versammlung die Nothwendigkeit eines neuen Schauspielhauses vorzustellen. Alle anwesende Actieninhaber wünschten ein gelegeneres, geräumigeres und besonders in Ansehung der Bühne zweckmäßiger eingerichtetes. Man vereinte sich dahin, daß der Ausschuß einen schicklichen Platz ausmitteln, Zeichnung und Anschlag besorgen und dann über das ob und wie der Ausführung mit den Actionnairs verhandeln solle. Dieser Bau ist jezt das Gespräch des Tages. Im Ganzen ist die Stimmung dafür. Das neue Gebäude soll auf die Mitte des Salzrings zu stehen kommen.“

In einem Korrespondenzbericht aus Breslau vom Beginn des Jahres 1805 heißt es:²⁸

„Wir haben die frohe Aussicht, ein neues Schauspielhaus zu erhalten. Die Eigenthümer haben den Bau beschlossen, und hilft der Arm der Obrigkeit, so dürfen wir, beim Aufwand, der geopfert wird, und beim Anstrengen aller Kräfte im Verein sachverständiger Männer, etwas Gelungenes erwarten. Der Bau soll in akustischer Hinsicht ausgeführt und darüber der Rath berühmter Bauverständigen im Auslande eingeholt werden. Vorzüglich wird Rhode's Werk über Akustik für Bauverständige zu Regeln dienen²⁹. Ein großer Platz auf dem Salzringe – seither der Tummelplatz für Holz- und Kohlenfuhren, für Fleischer-schragen und jüdische Mäkler – soll dazu gewählt werden, wenn anders Thalia so viel Würdigung zu einem Tempel erlangt, um die Sitten zu reinigen, als – jene Tummelrösche bisher genossen, um – Gassenkoth, unreine

27 Friedrich Heinrich Himmels Komposition (Text von August von Kotzebue) erlebte ihre Breslauer Erstaufführung am 9. November 1804 unter C. M. von Weber.

28 *ZeW*, Jg. 5, hg. von Siegfried August Mahlmann, Nr. 33 (16. März 1805), Sp. 264.

29 Gemeint ist: Johann Gottlieb Rhode, *Theorie der Verbreitung des Schalles für Baukünstler*, Berlin 1800. Der Hinweis auf den Neubau nach akustischen Gesichtspunkten findet sich – wohl als Reaktion auf entsprechende Probleme im bestehenden Theater – ebenso in einem Bericht vom 3. Februar 1805 in: *Der Freimüthige*, Jg. 3, Bd. 1, Nr. 29 (29. Februar 1805), S. 116. Dort heißt es zudem, das alte Theater sei „eben so enge und schlecht gebaut, als es unansehnlich und verloren in einem Winkel der Stadt, unter Privathäuser eingeschoben, da steht“.

Luft und verdorbene Magen zu befördern! – Noch ist die Sache nicht entschieden.“

Allerdings zerschlugen „Localhindernisse“ die Hoffnungen auf den „Bau eines neuen Schauspielhauses auf dem Salzringe“³⁰; Rhode bedauerte im Januar 1806, dass „der einzige dazu taugliche Platz [...] von der Behörde abge schlagen“ wurde³¹. Auch nachfolgende Planungen blieben unausgeführt.³²

„[...] im Jahre 1806, wurde von den damaligen Actionairen und Direktoren ein Platz dazu in der Taschengasse, genannt: die Gebuhr'schen Häuser, gekauft, und der Neubau im Frühjahr 1807, unter Begünstigung des zur selben Zeit dort residirenden Generalgouverneurs Prinzen Jerome Bonaparte, beschlossen. Da aber bald darauf Prinz Jerome zum König von Westphalen ernannt wurde, und gegen Johanni desselben Jahres nach Kassel abreiste, blieb der Bau des neuen Theaters wieder liegen, und die Häuser wurden im folgenden Jahre, nachdem sie alle

30 *SPb*, Bd. 41, Nr. 4 (April 1805), S. 418. Genauer wird auch Menzel (wie Anm. 10, S. 868f.) nicht; bei ihm liest man: „Im Jahre 1805 wurde der Plan gefaßt, ein neues Komödienhaus auf dem Salzringe zu erbauen, wozu jedoch der Magistrat aus guten und hinlänglich bekannten Gründen die Erlaubniß versagte.“ Der Marionettenspieler Johann Georg Geißelbrecht schrieb am 9. Februar 1806 an Johann Daniel Falk ebenso, der Neubau werde „höhern Orts nicht erlaubt“; Brief im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, zitiert nach Lars Rebehn, *Geißelbrecht in Schlesien. Wie man durch die Hintertür eine preußische Generalkonzession erlangt*, in: *Jahrbuch für schlesische Kultur und Geschichte*, Bd. 53/54 (2012/13), Inzingen 2015, S. 305.

31 Johann Gottlieb Rhode, *Ueber einige Verhältnisse des Theaters zu Breslau. Ein Wort zur Vertheidigung der Direction desselben*, Breslau 1806, S. 13; die Datierung am Ende der Schrift (S. 23) lautet: „Breslau, den 9ten Januar 1806.“ Anlass für diese Verteidigungsschrift waren anonym publizierte Vorwürfe gegen die Direktion in: *SPb*, Bd. 42, Nr. 12 (Dezember 1805), S. 545–554. Der Kritiker der *SPb* setzte nach Erscheinen von Rhodes Schrift eine wiederum anonyme Anzeige in die *Schlesische privilegierte Zeitung* (nachfolgend: *SpZ*), Breslau, Jg. 1806, Nr. 14 (1. Februar), S. 188: „In der Abhandlung: »Ueber einige Verhältnisse des Theaters zu Breslau. Ein Wort zur Vertheidigung der Direction desselben,« bin ich so heftig angegriffen worden, daß ich es unter meiner Würde finde, hierauf nur ein einziges Wort zu antworten. Der Verfasser des Aufsatzes: »über die priv. Concerte zu Breslau« im Decbr.-Stück der schles. Provinzialblätter 1805.“

32 *Ueber den Neubau des Breslauer Theaters* (gezeichnet: „J. – G.“), in: *Jahrbuch und Repertorium des Königsstädtischen Theaters in Berlin, vom 16. Dezember 1839 bis 15. Dezember 1840*, hg. von Carl Friedrich Just und F. Gollmick, Berlin 1841, S. 47–77 (Zitat S. 47).

Lasten der feindlichen Einquartierung getragen hatten, mit großem Verluste wieder verkauft.“

2. Zum Breslauer Musiktheaterrepertoire zwischen 1804 und 1806

Obleich die Repertoireauswahl des Breslauer Theaters nicht in jenem Maße von Weber beeinflusst wurde, wie dies Max Maria von Weber im *Lebensbild* seines Vaters darstellte³³, sind die von Weber an diesem Hause einstudierten bzw. dirigierten Musiktheaterwerke doch von Interesse. Leider ist kein vollständiger Spielplan während der Amtszeit Webers als Musikdirektor überliefert. Theaterzettel aus diesen Jahren konnten bislang nur in relativ geringer Zahl ermittelt werden³⁴. Erst ab Juni 1805 liegt mit den *Wöchentlichen Theater-Nachrichten aus Breslau* eine verlässliche Chronik mit täglichen Aufführungs-Rezensionen vor³⁵; für die Zeit zwischen Juni 1804 und Mai 1805 existieren lediglich gelegentliche Hinweise in den *Schlesischen Provin-*

33 Vgl. dazu Frank Ziegler, *Breslau* (wie Anm. 2), S. 341–350. Ein anonym er Einsender an die *Wöchentlichen Theater-Nachrichten* bemerkte 1807 in seiner Reihe *Kritische Fragmente über die Breslauer Bühne* bezüglich der Oper, dass der „senatus dramaticus an einer gänzlichen Ignoranz der Musik laborirt, so bleibt das Wesentlichste ganz dem Musikdirektor überlassen“; vgl. *Wöchentliche Theater-Nachrichten aus Breslau*, hg. von Adolf Gruber (nachfolgend: *WTN*), Bd. 3, Nr. 4, S. 31f. Zu diesem Zeitpunkt war allerdings bereits Hofrat Fischer Dramaturg (nicht mehr Rhode), erster Musikdirektor war Johann Michael Müller (nicht mehr Weber). Für die Zeit zwischen 1804 und 1806 dürfte diese Wertung nicht zutreffend sein.

34 Die 45 bislang bekannten Zettel aus dem Zeitraum Juni 1804 bis Juni 1806 werden im Stadtarchiv Braunschweig (XXB:20; darin 27 Belege zu 1805/06), in *D-B* (2° Yp 4801/900 R; darin 16 Belege zu 1804) und in *PL-WRu* (Y v 1040; darin 2 Belege zu 1804) aufbewahrt.

35 *WTN*, Bd. 1 (1805/06), Bd. 2 (1806/07). Nach wie vor sind der Herausgeber und die ständigen Mitarbeiter des Blattes (lt. Bd. 1, Nr. 2, S. 15 mehrere) unbekannt. Lediglich fremde Einsender zeichneten ihre Beiträge, meist mit Kürzeln („S-k.“, „C-r.“, „M-r.“, „B-r.“, „M***.“), mit vollem Namen bis zum Sommer 1806 nur Karl Gottlieb Heinrich Kapf (*WTN*, Bd. 2, Nr. 6–8, S. 46–51 und 57–59) und Karl Wilhelm Friedrich Grattenauer (*WTN*, Bd. 2, Nr. 8 und 9, S. 62–64 und 66–68). Kapfs und Grattenauers Beiträge betreffen allerdings erst Darbietungen nach Ablauf von Webers Vertrag (ab 12. Juli 1806). Kapf hatte zuvor auch für den *Freimüthigen* Berichte über das Breslauer Theater geliefert; vgl. *Der Freimüthige*, Jg. 4, Bd. 1, Nr. 52 (14. März 1806), S. 208.

zialblättern³⁶ und verstreut publizierte Korrespondenzberichte in überregionalen Zeitschriften³⁷.

Die *Schlesische privilegierte Zeitung* brachte zudem zwischen Februar und Juli 1805 sporadisch Spielplanrückblicke³⁸ bzw. -vorschauen³⁹; ansonsten sind in diesem Blatt eher selten Anzeigen⁴⁰ und nur einige wenige Kurzbe-

36 Über die Webersche Amtszeit finden sich Berichte in: *SPb*, Bd. 40 (1804), Bd. 41/42 (1805), Bd. 43/44 (1806).

37 Gelegentliche Berichte über das Breslauer Theater finden sich zwischen 1804 und 1806 in folgenden überregionalen Journalen: *ZeW*, Jg. 4 (1804) hg. von J. G. K. Spazier, Jg. 5/6 (1805/06) hg. von Siegfried August Mahlmann; *Der Freimüthige oder/und Scherz und Ernst. Ein Unterhaltungsblatt*, Berlin, hg. von August von Kotzebue und Garlieb Helwig Merkel, Jg. 2 (1804) bis 4 (1806); *Abend-Zeitung*, Dresden, Jg. 1 (1805) hg. von Friedrich Laun (d. i. Friedrich August Schulze), Jg. 2 (1806) hg. von Wilhelm Adolf Lindau; *Berlinische Musikalische Zeitung*, hg. von Johann Friedrich Reichardt, Jg. 1 (1805) und 2 (1806). Das Weimarer *JLM* sowie die Leipziger *AmZ* enthalten keine Nachrichten zu Breslauer Aufführungen innerhalb der Weberschen Amtszeit; das Wiener *Allgemeine Theater-Journal* (2 Bde. 1806) enthält Notizen zu einigen Breslauer Vorstellungen, beginnend mit dem 16. Juli 1806 (*Faniska* von Cherubini), also erst nach Webers Abgang.

38 *SpZ*, Jg. 1805, Nr. 19 (13. Februar), S. 231 (für 1. bis 11. Februar), Nr. 20 (16. Februar), S. 245 (für 12. bis 15. Februar), Nr. 23 (23. Februar), S. 284 (für 16. bis 22. Februar), Nr. 26 (2. März), S. 320 (für 24. Februar).

39 Ebd., Jg. 1805, Nr. 23 (23. Februar), S. 284 (für 24. Februar bis 2. März), Nr. 39 (1. April), S. 496 (für 1. bis 6. April), Nr. 45 (17. April), S. 576 (für 17. bis 20. April), Nr. 51 (1. Mai), S. 659 (für 1. bis 4. Mai), Nr. 53 (6. Mai), S. 687f. (für 6. bis 11. Mai), Nr. 64 (1. Juni), S. 842 (für 1. bis 5. Juni), Nr. 66 (8. Juni), S. 876 (für 10. bis 12. Juni), Nr. 85 (22. Juli), S. 1135 (für 22. bis 26. Juli). Dort, wo die Berichte der *WTN* einen Vergleich ermöglichen, werden gelegentlich Abweichungen von den ursprünglichen Planungen erkennbar.

40 Ebd., Jg. 1804, Nachtrag zu Nr. 109 (15. September), S. 1541f. und Nachtrag zu Nr. 110 (17. September), S. 1557 (zum 18. Dezember), Nachtrag zu Nr. 111 (19. September), S. 1569 (zum 20. September), Nachtrag zu Nr. 136 (17. November), S. 1895, Nachtrag zu Nr. 137 (19. November), S. 1911 sowie Nachtrag zu Nr. 138 (21. November), S. 1927 (zum 23. November, Benefiz für Regisseur Scholz), Nachtrag zu Nr. 153 (29. Dezember), S. 2151f. (zum 29. Dezember, Wohltätigkeitsaufführung für die städtische Armen-Casse), Jg. 1805, Nachtrag zu Nr. 29 (9. März), S. 363, Nachtrag zu Nr. 30 (11. März), S. 379 sowie Nachtrag zu Nr. 31 (13. März), S. 391 (zum 15. März, Benefiz für Herrn Blanchard), Nr. 40 (3. April), S. 508 sowie Nr. 41 (6. April), S. 521 (zum 6. April, außerordentliches Benefiz für Madame Gehlhaar), Nachtrag zu Nr. 133 (11. November), S. 1773 (zum 15. November, Benefiz für Regisseur Scholz), Nr. 152 (28. Dezember), S. 2035 und Nr. 153 (30. Dezember), S. 2035 (zum 30. Dezember, Wohltätigkeitsaufführung für die städtische Armen-Casse), Jg. 1806, Nachtrag zu Nr. 39 (31. März), S. 559 und Nachtrag

richte⁴¹ zum Theater zu finden. Erst nach Webers Ausscheiden aus dem Dienst erschien dort mit Karl Wilhelm Friedrich Grattenauers Serie *Dramaturgische Rhapsodien* eine ausführlichere, allerdings kurzlebige Berichterstattung über das Theater (August bis Oktober 1806)⁴².

Wenige zusätzliche Hinweise auf Theateraufführungen sind zudem den Tagebuchnotizen des jungen Eichendorff⁴³, einem Schreiben Webers vom 9. Mai 1805 an den Theaterdirektor Rhode⁴⁴ sowie Schlesingers Theatergeschichte Breslaus (wie Anm. 3) zu entnehmen.

Ein Repertoire-Verzeichnis muss somit für den Zeitraum vor dem 2. Juni 1805 notwendigerweise unvollständig bleiben. Und auch dann, wenn aus den Monaten zuvor Theaterzettel oder Zeitungsanzeigen vorliegen, haben diese lediglich Ankündigungscharakter und ermöglichen keine verbindliche Aussage über das tatsächliche Stattfinden einer Vorstellung. Trotzdem wird nachfolgend eine Zusammenstellung des Musiktheaterrepertoires versucht, illustriert sie doch die enorme musikalische Spannweite, die der noch nicht zwanzigjährige Musikdirektor Weber hier zu bewältigen hatte – eine gute

zu Nr. 40 (2. April), S. 570 (zum 5. April, Gastaufritt Elise Bürger), Beilage zu Nr. 61 (24. Mai), S. 906, Beilage zu Nr. 62 (28. Mai), S. 926 sowie Nachtrag zu Nr. 63 (31. Mai), S. 942 (zum 31. Mai, Deklamatorium E. Reinhardt).

41 Ebd., Jg. 1804, Nr. 91 (4. August), S. 1296 (zum 3. August), Nr. 111 (19. September), S. 1566 (zum 18. September) und Jg. 1806, Nr. 91 (5. August), S. 1211 (zum 3. August).

42 Vgl. Annemarie Schwerdt, *Theater und Zeitung (1700–1850). Entwicklungsstufen der Theaterkritik nachgewiesen am Breslauer Zeitungswesen (Zeitung und Leben, Bd. 54)*, Würzburg 1938, S. 47f., 51–54. Grattenauer hatte sich erst kurz zuvor in Breslau niedergelassen; vgl. *Der Freimüthige*, Jg. 4, Bd. 1, Nr. 52 (14. März 1806), S. 208. Die *SpZ* meldet seine Ankunft aus Glogau am 4. März 1806; vgl. Jg. 1806, Nachtrag zu Nr. 27 (4. März), S. 339 (logiert im Rautenkranz). Er publizierte auch in den *SPb* und den *WTN* einzelne Beiträge über das Theater (vgl. Anm. 35 und 201). Die *Rhapsodien* begannen am 16. August (erstmalig unterzeichnet am 22. September); vgl. *SpZ*, Jg. 1806, Nachtrag zu Nr. 96 (16. August), S. 1445f. sowie Nr. 112 (22. September), S. 1670f.

43 Vgl. Joseph von Eichendorff, *Tagebücher. Text*, hg. von Ursula Regener und Franz Heiduk (= *Sämtliche Werke*, Bd. 11/1), Tübingen 2006, S. 118f., 126–132, 138, 140; teils mit abweichenden Angaben gegenüber den Ankündigungen auf den Theaterzetteln. Vgl. dazu auch Bärberl Rudin, „*Abends im Theater*“. *Das schlesische Bühnenwesen nach Eichendorffs Tagebüchern*, in: *Eichendorffs Inkognito*, hg. von Konrad Ehlich (= *Studien der Forschungsstelle Ostmitteleuropa an der Universität Dortmund*, Bd. 22), Wiesbaden 1997, S. 121–134.

44 A040157.

Schule für seine späteren Theateranstellungen in Prag und Dresden, die seine Repertoirekenntnis sicherlich enorm erweiterte.

Gegliedert ist die chronologisch angelegte Auflistung (mit vollständigen Aufführungsbelegen, geordnet jeweils nach der ersten dokumentierten Vorstellung des Zeitraums ab Juli 1804) in drei Teilbereiche: zunächst Produktionen, die sich bei Webers Amtsübernahme bereits im Repertoire befanden und von ihm übernommen wurden, dann solche, die er als Erstaufführungen (= EA) oder Neueinstudierungen (= NE) bzw. Wiederaufnahmen nach längerer Pause als Repertoirewerke selbst vorbereitete, und schließlich solche, die lediglich für besondere Gelegenheiten (Gastspiele, Konzerte) außerhalb des regulären Spielbetriebs vorgesehen waren. Da der genaue Termin von Webers Ausscheiden aus seinem Musikdirektorenamt nicht bekannt ist, wurde sein Abschiedskonzert am 21. Juni 1806 als zeitliche Grenze gewählt. Um zwischen tatsächlich verbürgten Aufführungen und solchen, zu denen lediglich Ankündigungen überliefert sind, zu unterscheiden, sind letztere mit Sternchen (*) bezeichnet. In eckigen Klammern ist am Ende des jeweiligen Eintrags die Gesamtzahl der dokumentierten (bzw. angekündigten) Aufführungen angegeben.

1) aus der Zeit vor Webers Dienstantritt übernommene Produktionen:

Das Geheimniß (Le secret), Jean Pierre Solié [Einakter, EA Frühjahr 1804, Übersetzung von Carl Alexander Herklots]

1804, Aug.: 5, Sept.: 23*, **1805**, April: 2*, Nov.: 22, Dez.: 23, **1806**, April: 26 [6]

Der Corsar aus Liebe (L'amor marinaro), Joseph Weigl [EA 17. April 1801, Übersetzung von Samuel Gottlieb Bürde]

1804, Aug.: 7, **1805**; April: 5* [2]

Je toller, je besser (Une folie), Etienne Nicolas Méhul [EA 11. November 1803, Übersetzung von C. A. Herklots]

1804, Aug.: 16 [1]

Der Wasserträger (Les deux journées), Luigi Cherubini [EA 8. September 1802, Übersetzung von Heinrich Gottlieb Schmieder]

1804, Sept.: 7*, **1805**, Febr.: 9., Juni: 22, Aug.: 5, Okt.: 19, Nov.: 14, Dez.: 18, **1806**, Jan.: 28, März: 17 [9]

Axur (Axur, Re d'Ormus), Antonio Salieri [EA 10. Januar 1800, Übersetzung von H. G. Schmieder]

- 1804**, Sept./Okt.*(?)⁴⁵, **1805**, Febr.: 2., Mai: 24, Juni: 13, Aug.: 14, Sept.: 12, Nov.: 4, Dez.: 27, **1806**, Febr.: 3, April: 6, Juni: 20 [11]
- Der Dorfbarbier*, Johann Baptist Schenk [Einakter, EA 19. September 1799]
1804, Sept.: 13*, **1806**, März: 9 [2]
- Die Wilden (Azémia ou les sauvages)*, Nicolas Dalayrac [Übersetzung von H. G. Schmieder]
1804, Sept.: 17*, **1805**, April: 1* [2]
- Die edle Rache*, Franz Xaver Süßmayr [EA 23. Juni 1799]
1804, Herbst*(?)⁴⁶, **1805**, Febr.: 19 [2]
- Liebe und Treue*, Johann Friedrich Reichardt [Einakter, EA 5. September 1800]
1804, Okt.: 8* [1]
- Das unterbrochene Opferfest*, Peter von Winter [EA 9. November 1799]
1804, Okt.: 26 [1]
- Lilla oder Schönheit und Tugend (Una cosa rara)*, Vicente Martin y Soler [EA 1789/90]
1804, Okt.: 30* [1]
- Die Schwestern von Prag*, Wenzel Müller [EA 5. Mai 1800, Berliner Bearbeitung]
1805, Febr.: 4., Mai: einmal, Juni: 2, Dez.: 16, 29, **1806**, Febr.: 20 [6]
- Der Alte Überall und Nirgends*, W. Müller [EA Teil 1: 10. März 1797, Teil 2: 22. Februar 1798]
1805, Febr.: 7., Mai: einmal, Dez.: 15, **1806**, März: 15 [4]

45 Im Theaterzettel-Band in *D-B* (2° Yp 4801/900 R) findet sich eine Sammlung Breslauer Theaterzettel aus dem Zeitraum zwischen 10. August und 30. Oktober 1804, darin zwischen den datierten Belegen vom 18. und 23. September drei Zettel, deren Datumsangaben ausgerissen sind und die (aufgrund der angegebenen Wochentage) nicht alle aus dem Zeitfenster 19.–21. September stammen können. Auf dem Zettel zu *Axur* ist noch lesbar: „Heute, Dienstag den 1[Rest fehlt] 1804“. Es könnte sich evtl. um einen der nachfolgend angegebenen Dienstag handeln: 14. August, 11. September, 16. Oktober 1804.

46 Theaterzettel mit fragmentarischer Datumsangabe in *D-B*, 2° Yp 4801/900 R. Auf dem Zettel zu Süßmayrs Oper ist noch lesbar: „Heute, Donnerstag [Termin fehlt] 1804“. Es könnte sich um die nachfolgend angegebenen Donnerstage handeln, für die keine anderen Belege vorhanden sind: 23./30. August, 6./27. September, 4./11./25. Oktober.

Die Jagd, Johann Adam Hiller [NE 18. November 1801]

1805, Febr.: 11., 17., Anfang März⁴⁷, April: 18*, Okt.: 27, Dez.: 4, **1806**, Mai: 23 [7]

Das neue Sonntagskind, W. Müller [EA 4. August 1797]

1805, Febr.: 26*, Okt.: 21, **1806**, März: 5 [3]

Belmonte und Constanze (Die Entführung aus dem Serail), Wolfgang Amadeus Mozart [EA 24. August 1787]

1805, Mai: 7, Aug.: 28, **1806**, Mai: 1 [3]

Das Sonnenfest der Braminen, W. Müller [EA 4. Dezember 1795]

1805, März: 15* [1]

Der Teufelsstein von Mödlingen, W. Müller [EA 1. April 1802]

1805, Mai: zweimal [u. a. 1*], Sept.: 17, Okt.: 15, Nov.: 24, **1806**, Jan.: 12 [6]

Don Juan (Don Giovanni), W. A. Mozart [EA 20. Januar 1792 in Übersetzung von H. G. Schmieder, NE 10. Januar 1804⁴⁸]

1805, Nov.: 28, Dez.: 10, **1806**, Jan.: 8, Febr.: 9, März: 25, April: 28, Juni: 10 [7]

2) in Webers Amtszeit neu einstudierte Werke für den Repertoirebetrieb:

Titus (La clemenza di Tito), W. A. Mozart, szenische EA⁴⁹

1804, Aug.: 1, 3 (Festaufführung zum Geburtstag des preußischen Königs⁵⁰), 10⁵¹, Sept.: 3*, Okt.: 24; **1805**, Febr.: 13, Juli: 9, Aug. 3 (Festaufführung zum

47 Die Aufführung, bei der Amalie Schaffner als Röschen herausgerufen wurde, erwähnt Eichendorff (wie Anm. 43, S. 132) ohne genaue Datumsangabe.

48 Erst ab der NE 1804 wurde in Breslau das zuvor gekürzte Finale komplett (mit der Schlusszene nach der Höllenfahrt des Don Juan) gespielt, vgl. *AmZ*, Jg. 6, Nr. 30 (25. April 1804), S. 511.

49 Eine konzertante Aufführung von *La clemenza di Tito* hatte es bereits am 19. März 1799 „zum Vortheil des Hrn. Musikdirektor Janetzek“ gegeben; vgl. *SPb*, Bd. 29, Nr. 3 (März 1799), S. 275.

50 Vgl. *SpZ*, Jg. 1804, Nr. 91 (4. August), S. 1296: zuvor wurde „ein zur Feier dieses Tages verfertigter Prolog von Herrn Julius gesprochen“.

51 Laut Theaterzettel vom 10. August 1804 (*D-B*, in: 2° Yp 4801/900 R) war Weigls *Corsar aus Liebe* angesetzt, laut Eichendorffs Tagebuch-Notizen (wie Anm. 43, S. 119) wurde aber *Titus* gegeben.

Geburtstag des Königs⁵²), 12, Sept.: 2, Okt.: 7, Nov.: 30, **1806**, Jan.: 1, Febr.: 22, April: 23, Juni: 3 [16]

Die Schatzgräber (Le trésor supposé), E. N. Méhul [Einakter], EA [Übersetzung von Jäger]

1804, Aug.: 22, Sept.: 9* [2]

Die Banditen (Il fuorosciti), Ferdinando Paër, EA [Übersetzung von S. G. Bürde]

1804, Okt.: 2, 18* [2]

Die beiden Geizigen (Les deux avarés), Andre Ernest Modeste Grétry, Wiederaufnahme⁵³

1804, Okt.: 12*, **1805**, Febr.: 14, Okt.: 9 [3]

Fanchon, das Leyermädchen, Friedrich Heinrich Himmel, EA

1804, Nov.: 9, 10, 17, Dez.: zweimal⁵⁴ [laut Dezember-Bericht der *SPb*, Bd. 40, Nr. 12, S. 593 „bereits zwölfmal gegeben“], **1805**, Febr.: 15, 20, 28*, März: 16, April: 3*, 6*, 20*, 21, Juni: 9, Juli: 3, 17, 25, Sept.: 21, Okt.: 5, 18, Nov.: 7, 18, 21, Dez.: 14, **1806**, Jan.: 10, Febr.: 7, 26, März: 8, 27, Juni: 12 [37]

Die Hochzeit des Figaro (Le nozze di Figaro), W. A. Mozart, Wiederaufnahme [EA 31. Oktober 1794, letzte NE Mai 1801]

1804, Dez.: mindestens einmal, **1805**, März: 2*, 21 [3]

52 Vgl. *SpZ*, Jg. 1805, Nr. 91 (5. August), S. 1211: zuvor wurde „ein zur Feier dieses Tages verfertigter Prolog von Herrn Mayer gesprochen“.

53 Laut *SPb*, Bd. 40, Nr. 12 (Dezember 1804), S. 593 fand die Wiederaufnahme zwischen Juli und Dezember 1804 statt; ob es sich bei der durch einen Theaterzettel (wie Anm. 34) dokumentierten Vorstellung am 12. Oktober um diese Wiederaufnahme oder bereits eine Folgeaufführung handelte, ist ungewiss.

54 In der *SpZ*, Jg. 1804, Nachtrag zu Nr. 153 (29. Dezember), S. 2151f. kündigte die städtische „Armen-Verpflegungs-Commission“ an, die Theaterdirektion habe „die Einnahme der auf heute aufzuführenden Operette: Fanchon [...] der städtischen Armen-Verpflegungs-Casse bewilligt“. Allerdings nennt Eichendorff in seinem Tagebuch (vgl. Anm. 43, S. 129f.) neben zwei nicht genauer datierten *Fanchon*-Darbietungen im Dezember unter dem 29. Dezember eine Vorstellung des Lustspiels *Der Schwätzer* von Joseph Weidmann.

Maria von Montalban, P. von Winter, EA⁵⁵

1805, Febr.: 22, 23⁵⁶, Juni: 25 [3]

Der Tollkopf (L'irato), E. N. Méhul, EA

1805, Mai: 11⁵⁷ [1]

Die Zauberflöte, W. A. Mozart, NE [EA 25. Februar 1795]

1805, Juni: 5, 17, Juli: 23, Aug.: 21, Okt.: 1, 31, **1806**, Jan.: 6, Mai: 7 [8]

Das Donauweibchen, Ferdinand Kauer, NE [EA Teil 1: 23. September 1800, Teil 2: 12. Dezember 1800; letzte NE Teil 1: 2. Januar 1802, Teil 2: 9. März 1802]

Teil 1: **1805**, Juni: 8, 11, Sept.: 29, Teil 2: **1805**, Aug.: 27, Dez.: 8, Teil fraglich: **1805**, Juni: 28, **1806**, Febr.: 11 [beide Teile zusammen: 7]

Das unterbrochene Opferfest, P. von Winter, NE

1805, Juni: 20, Juli: 1, Sept.: 6 [3]

[*Philibert und Kasperl oder*] *Weiber sind getreuer als Männer*, F. Kauer, EA

1805, Juli: 6, 7, 11, 18, Aug.: 7, Sept.: 8, 25, **1806**, Jan.: 30 [8]

Oberon, Paul Wranitzky, NE [EA 12. Dezember 1794]

1805, Juli: 15, 21, 30, Aug.: 19, Sept.: 10, 27, Dez.: 12, **1806**, Jan.: 16, Febr.: 24 [9]

Die wandernden Komödianten (Les comédiens ambulantes), Françoise Devienne, NE (oder EA?) [Übersetzung Georg Friedrich Treitschke]

1805, Juli: 26, 28, Aug.: 1, Sept.: 4, Okt.: 3, Nov.: 26, **1806**, Febr.: 1 [7]

Aline, Königin von Golkonda (Aline, Reine de Golconde), Henry Montan Berton, EA [Übersetzung von C. A. Herklots]

55 Vgl. dazu auch Till Gerrit Waidelich, *es ist eine moderne Oper und das mag genug seyn. Zu Carl Maria von Webers Beschäftigung mit Peter Winters „großer Oper“ Marie von Montalban*, in: *Weberiana* 3 (1994), S. 32–39.

56 In *SpZ*, Jg. 1805, Nr. 23 (23. Februar), S. 284 Ankündigung für „Son[n]tag“, den 24. Februar; die zweite Vorstellung fand laut *SPb*, Bd. 41, Nr. 2 (Februar 1805), S. 202 jedoch am 23. Februar statt.

57 Die Premiere war für den 10. Mai angekündigt; vgl. *SpZ*, Jg. 1805, Nr. 53 (6. Mai), S. 687f. Sie fand laut Pressebericht jedoch am 11. Mai statt; vgl. *Der Freimüthige*, Jg. 3, Bd. 1, Nr. 104 (25. Mai 1805), S. 416.

- 1805**, Sept.: 14, 15, 19, 23, Okt.: 25, Nov.: 12, 20, Dez.: 6, 30, **1806**, Jan.: 20, Febr.: 28, März: 21, April: 16, Mai: 9, 26 [15]
- Die Wette*, Bernhard Anselm Weber, EA [Einakter]
1805, Okt.: 11, 13, 23 [3]
- Die Neger*, A. Salieri, EA
1805, Nov.: 9, 10, 16, Dez.: 2, **1806**, Jan.: 18 [5]
- Roland (Orlando Paladino)*, Joseph Haydn, EA [Übersetzung von Johann Gottlieb Rhode]
1805, Dez.: 20, 22, **1806**, Jan.: 3 [3]
- Leo oder Die Burg Montenero (Léon ou le château de Montenéro)*, N. Dalayrac, NE [EA 12. August 1803, Übersetzung von Johann Jakob Ihlée]
1805, Dez.: 25, **1806**, Jan.: 24, Febr.: 13, Mai: 30 [4]
- Die Wilden (Azémia ou les sauvages)*, N. Dalayrac, NE
1806, Jan.: 14, Febr.: 15, März: 30, April: 25, Mai: 11 [5]
- Die heimliche Ehe (Il matrimonio segreto)*, Domenico Cimarosa, NE (Neubearbeitung) [EA unter dem Titel *Die heimlich Vermählten* am 16. Okt. 1798]
1806, Jan.: 22⁵⁸, 26, Febr.: 5, Mai: 13 [4]
- Der Zinngießer*, Vaudeville (Text: G. F. Treitschke nach L. Holberg), EA
1806, Febr.: 18 [1]
- Der Eremit auf Formentera*, Peter Ritter, NE [EA 1790/91]
1806, März: 19, 23, April: 18 [3]
- Mädchenrache (Così fan tutte)*, W. A. Mozart, NE [EA 16. Januar 1795 in Übersetzung von Christoph Friedrich Bretzner], deutsche Bearbeitung von J. G. Rhode
1806, April: 10, 14, 21, Mai: 15, 19, Juni: 8 [6]
- Die vertrauten Nebenbuhler (Les confidences)*, Niccolò Isouard, EA [Übersetzung von C. A. Herklots]
1806, Mai: 3, 5, Juni: 1, 16 [4]

58 Die Premiere dirigierte der Geiger Johann Michael Müller; vgl. *WTN*, Bd. 1, Nr. 34, S. 270.

Die edle Rache, F. X. Süßmayr, NE

1806, Juni: 6, 18 [2]

3) in Webers Amtszeit neu einstudierte Werke für Gastspiele bzw. einmalige konzertante Aufführungen:

a) Singstücke und Melodramen

Hero, musikalisches Pasticcio, eingerichtet von Joseph Augustin Gürlich⁵⁹, EA
[Gastauftritte der Maria Marchetti Fantozzi aus Berlin⁶⁰]

1804, Sept.: 18, 20⁶¹

59 In der Zeitung ist das Werk angekündigt als „ein neues Monodram vom Hrn. Filistri, Königl. Preuss. Hofdichter und Schauspiel-Intendanten [...]. Diese Darstellung gewährt eine grosse Mannichfaltigkeit theatralischer Situationen, welche sich aus dem Stoff der bekannten Fabel entwickeln. Die sieben verschiedenen Hauptstücke des Gedichts sind von verschiedenen Meistern, als: Righini, Sarti, Cimarosa, Paisiello u. s. w., und das Recitativ durchgängig von Hrn. Gür[r]lich, Königl. Preuss. Kammermusikus und Componisten, mit voller Begleitung des Orchesters, gesetzt.“; vgl. *SpZ*, Jg. 1804, Nachtrag zu Nr. 109 (15. September), S. 1541 sowie Nachtrag zu Nr. 110 (17. September), S. 1557.

60 Die *SpZ*, Jg. 1804, Nr. 102 (29. August), S. 1445 meldete bereits: „Vergangene Woche ist Mad. Marchetti, die erste Sängerin Sr. Königl. Majestät von Preußen, hier angekommen, und man hat Hoffnung sie hier zu hören.“ Sie absolvierte in Breslau vor den beiden Theater-Auftritten zwei Konzerte in der Aula Leopoldina (4. und 10. September); vgl. ebd., Jg. 1804, Nr. 104 (3. September), S. 1475 und Nachtrag zu Nr. 106 (8. September), S. 1501. Nach dem ersten Konzert urteilte ein Kritiker, die Sängerin „übertraf noch die Erwartungen der Zuhörer. Ihre starke und reine Stimme, die prächtige Modulation der Töne, der außerordentliche Ausdruck darin, und ihre Sicherheit sowohl in einer fast unglaublichen Höhe als in der möglichsten Tiefe erregten allgemeine Bewunderung; und man kann wirklich sagen, daß diese berühmte Sängerin mit ihrem bezaubernden Gesang musikalische Epoche bei uns gemacht hat.“; ebd., Jg. 1804, Nr. 106 (8. September), S. 1498. Ebenso begeistert äußerte sich der Rezensent nach der *Hero*-Premiere, bei der die Marchetti „eben so als unübertreffliche Schauspielerin glänzte, als sie sich als unnachahmliche Sängerin wiederholten Beifall erwarb. Jeder der Anwesenden fühlte den Effect ihrer zauberischen Action; Alles wurde davon hingerissen.“; ebd., Jg. 1804, Nr. 111 (19. September), S. 1566.

61 Die Wiederholung ist weder bei Schlesinger (wie Anm. 3, S. 106) noch im Korrespondenzbericht vom 23. September im *Freimüthigen*, Jg. 2, Bd. 2, Nr. 194 (28. September 1804), S. 256 datiert; aber in der *SpZ*, Jg. 1804, Nachtrag zu Nr. 111 (19. September), S. 1569 für den 20. September angekündigt.

Die Geisterinsel, Johann Rudolph Zumsteeg, EA [die konzertante Aufführung in der Aula Leopoldina leitete Johann Janeczek⁶²; Weber war an der Einstudierung beteiligt (u. a. Proben am 2., 5. und 8. April, vgl. sein Schreiben an Rhode vom 9. Mai 1805 (vgl. Anm. 44)]

1805, April: 9

Der verliebte Schuster (Il calzolaro innamorato), Intermezzo, EA [Gastspiel Johann Baptist Ellmenreich aus München⁶³, Musik von ihm selbst arrangiert]

1805, Okt. 17

Der Kapellmeister, Intermezzo, EA [Gastspiel J. B. Ellmenreich, Musik von ihm selbst arrangiert]

1805, Okt.: 29, Nov.: 2

Kolm's Klagen um Salgar, Melodram von P. Ritter [Gastspiel Elise Bürger von der Secondaschen Gesellschaft Dresden/Leipzig]

1806, April: 12 (Deklamatorium)

b) Ballett-Divertissements (während des Gastspiels von Katharina Horschelt mit ihren Kindern)

pantomimisches kosakisches Pas de deux⁶⁴, EA

1805, Juli: 29

Das musikalische Männchen, EA

1805, Aug.: 4, 13, 23

pantomimisches Pas de deux, EA

1805, Aug.: 6

62 Vgl. dessen Anzeigen in *SpZ*, Jg. 1805, Nachtrag zu Nr. 40 (3. April), S. 514, Nachtrag zu Nr. 41 (6. April), S. 528 sowie Nachtrag zu Nr. 42 (8. April), S. 542.

63 Ellmenreichs Anreise in Breslau ist in der *SpZ* vom 12. Oktober 1805 angezeigt; vgl. Jg. 1805, Nachtrag zu Nr. 120 (12. Oktober), S. 1597 (logiert in den 3 Bergen).

64 Evtl. besteht ein Zusammenhang mit dem Ballett *Die Kosaken*, das die Horschelts ab 7. Mai 1807 auf dem Leopoldstädter Theater in Wien aufführten; vgl. Rudolph Angermüller, *Wenzel Müller und „sein“ Leopoldstädter Theater. Mit besonderer Berücksichtigung der Tagebücher Wenzel Müllers* (= *Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis*, Bd. 5), Wien, Köln, Weimar 2009, S. 99.

*Die Zigeunerfamilie*⁶⁵, EA

1805, Aug.: 16, 20

Die Tanzlektion, EA

1805, Sept.: 4

3. Das Breslauer Darstellerensemble

Über die Leistungsfähigkeit von Webers Breslauer Musiktheaterensemble liegen unterschiedliche Beurteilungen vor; in einem Rückblick vom Herbst 1809 heißt es:⁶⁶

„Mancherley Schicksale hat das *Theater* und vorzüglich die Oper in Breslau erlebt. Ein bedeutendes Ensemble hat Breslau nie gehabt, selbst wie es noch seine Lieblinge, Hrn. und Mad. Schüler, und andere brave Mitglieder besass.“

Doch war das Breslauer Personal tatsächlich so unbedeutend? Dem widerspricht ein Reisender, der Breslau 1804 besuchte:⁶⁷

„Von dem Schauspiel selbst bemerk' ich nur, daß die hiesige Bühne unstreitig zu den Vorzüglichern Deutschlands gehört – versteht sich, daß ich hier von dem darstellenden Personale, und nicht vom Hause spreche.“

Wie in dieser Zeit üblich, bestand das Ensemble überwiegend aus Sänger-Schauspielern, die sowohl im Sprech- als auch Musiktheater eingesetzt wurden. In Zusammenhang mit der Berufung Johann Gottlieb Rhodes in die Theaterdirektion liest man 1804 in den *Schlesischen Provinzialblättern* über das Personal:⁶⁸

65 Nach den Besetzungsangaben nicht identisch mit dem Pas de deux *Die Zigeuner*, das die Horschelts am 3. Februar 1807 auf dem Leopoldstädter Theater in Wien aufführten; vgl. Angermüller (wie Anm. 64), S. 161.

66 *AmZ*, Jg. 12, Nr. 5 (1. November 1809), Sp. 70.

67 Vgl. *Auszüge aus dem Tagebuche eines Reisenden während seines Aufenthalts zu Breslau* (gez. „K–l.“), in: *Der Breslauische Erzähler. Eine Wochenschrift*, Jg. 5, Nr. 50 (8. Dezember 1804), S. 787.

68 *SPb*, Bd. 40, Nr. 11 (November 1804), S. 504f.

„Es waren dabey 18 Schauspieler und 13 Schauspielerinnen angestellt, überhaupt also 31 Mitglieder. Unter diesen waren 1. drey Anfänger ohne allen Theaterberuf. Man erwartete, daß sie entfernt, und ihnen der väterliche Rath, eine zusagende Beschäftigung zu wählen, gegeben werden würde; 2. sechs, nur zu Hülfsrollen anwendbar und auch in diesen schlecht; 3. sechs nur im Singspiel zu gebrauchen; 4. mithin blieben für eigentliche Rollen im Schauspiel 17 Personen. Darunter drey entschieden misfallend, fünfe brauchbar, höchstens 9 mehr oder minder im Besitz des Beyfalls, einige darunter von beschränkter, andere von vielseitigerer Brauchbarkeit. Mehrere von ihnen sind auch bey der Oper angestellt, mithin ist ihre Thätigkeit getheilt. Die Mehrheit zeigt guten Willen und Fleiß, bey einigen schwächt beydes abnehmende Kraft. [...] 5. bey der Oper sind der singenden Frauenzimmer sieben, darunter drey Sängerrinnen, der singenden Männer 9 wohl auch 10, darunter fünf Säger. Dem Gesange nach ist für die Oper gut gesorgt, besonders durch Mad. Schüler und Hrn. Räder, im Spiel excellirt Hr. Schüler, gefällt Hr. Kaibel und verspricht Hr. Kuttner in Carricaturrollen bey mehrerer Ausarbeitung, Gewandheit, Cultur der Sprache und Studium.“

Aus diesem Überblick ist durchaus eine Tendenz zur Spezialisierung erkennbar, freilich resultierend eher aus den jeweiligen sängerischen bzw. schauspielerischen Stärken und Schwächen der einzelnen Darsteller. Immerhin zählt der Autor acht ausgesprochene Säger: drei Sängerrinnen, fünf Säger. Man kann das Breslauer Personal in drei Gruppen einteilen:⁶⁹

- a) Säger/innen, vor allem für erste Opernpartien in exponierten Lagen, also im wesentlichen Sopranistinnen und Tenöre, die seltener oder nicht im Sprechtheater eingesetzt wurden,
- b) Darsteller/innen, die gleichermaßen im Sprech- und Musiktheater beschäftigt waren,
- c) Schauspieler/innen, die überwiegend oder fast ausschließlich im Sprechtheater eingesetzt und in der Oper bestenfalls mit Hilfs- bzw. Sprechrollen betraut wurden.

⁶⁹ Eine solche Einteilung findet sich für die Zeit nach Webers Abgang aus Breslau (teils noch mit demselben Personal) in: *SPb*, Bd. 44, Nr. 12 (Dezember 1806), S. 546. Diese Kategorisierung liegt der Übersicht zugrunde.

Bezogen auf Webers Tätigkeit als Musikdirektor sind die beiden ersten Gruppen von besonderer Bedeutung. Bei Webers Ankunft in Breslau waren in ersten Sopranpartien die Damen Bürde, Schüler und Veltheim zu erleben – dies sind die drei in den *Provinzialblättern* von 1804 angesprochenen Sängerrinnen. Zu den fünf vollgültigen Sängern, die der Berichtersteller erwähnte, zählten die Tenöre Miller und Räder, der Bassist Neugebauer, C. F. Müller, der von Tenor- zu Baritonrollen wechselte, sowie der Bariton Kuttner.

Eugenia Ludovika Schüler, geb. Bonasegla, war bis zum Engagement von Marie Elise Müller 1805 der unumstrittene Gesangsstar am Breslauer Theater; ihre „reizende, biegsame Stimme“ begeisterte⁷⁰. Hoffmann pries die „seltene Anmuth des Tones“, den „precisen, geschmackvollen Vortrag“ und die Ausgewogenheit von „Kunstfertigkeit und Geschmack“⁷¹; Grattenauer feierte sie 1808 gar etwas übertrieben als „erste deutsche Theatersängerin“⁷². Auch später, an größeren Häusern wurden ihre „reiche und volle Stimme“ sowie ihre „geschmackvolle und dabey höchst schulgerechte Methode“ gelobt⁷³. Die Achillesverse der Sängerin war ihr schauspielerisches Unvermögen; so liest man im Juni 1805 zur Neueinstudierung von Winters Oper *Das unterbrochene Opferfest*, in der sie die weibliche Hauptpartie (Myrrha) spielte: „Möchte doch die (im Gesange) große Künstlerin auch die Kunst der Darstellung etwas mehr beachten!“⁷⁴ Der Breslau-Korrespondent der Leipziger *Allgemeinen Deutschen Theater-Zeitung* hielt fest:⁷⁵

70 *AmZ*, Jg. 6, Nr. 19 (8. Februar 1804), Sp. 310.

71 Carl Julius Adolph Hoffmann, *Die Tonkünstler Schlesiens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens, vom Jahr 960 bis 1830*, Breslau 1830, S. 409. In Hoffmanns Personal-Artikeln werden mehrfach zeitgenössische Originalzeugnisse mit Darstellungen aus der Rückschau vermischt; im Falle der Weberschen Amtszeit könnten die Erinnerungen durch den zeitlichen Abstand (immerhin 25 Jahre) also unter Umständen getrübt sein.

72 Grattenauer, *Pflicht* (wie Anm. 14), S. 38.

73 Urteil über ihre Darbietungen in Mannheim im Winter 1811/12; vgl. *AmZ*, Jg. 14, Nr. 24 (10. Juni 1812), Sp. 395.

74 *WTN*, Bd. 1, Nr. 4, S. 32. Auch in der ansonsten äußerst positiven Beurteilung der Sängerin in *Janus. Eine Zeitschrift auf Ereignisse auf Thatsachen gegründet*, Bd. 1, Nr. 3 (März 1800), S. 215f. heißt es abschließend: „Als Schauspielerin ist sie bis jetzt noch sehr unbedeutend“.

75 Aus: *Kurze Charakteristik des Schauspieler-Personals in Breslau*, in: *ADTZ*, 1808, Nr. 5 (15. Januar), S. 21 [dort zum weiblichen Personal].

„sie ist von der Natur mit einer Stimme ausgestattet, die wohl selten ihres Gleichen findet, und welcher ganz die Fülle, Geläufigkeit und Süßigkeit einer ächt italienischen Kehle zu Theil ward. Dabey hat sie eine bedeutende technische Ausbildung des Gesanges. Aber zur Darstellung hat sie gar kein Talent.“

Elisabeth Wilhelmine Bürde (vormals Fleischer), einer Tochter des Komponisten Johann Adam Hiller, attestierte man eine „gute Schule“; mit ihrer „kraftvollen Stimme“ stünde ihr „eine ungewöhnliche, und doch reine Höhe“ zu Gebote⁷⁶. Bei der Neueinstudierung des Mozartschen *Don Giovanni* im Januar 1804 sang sie die Donna Anna „mit Kraft und Präcision“⁷⁷. Auch Hoffmann hob den „beträchtliche[n] Umfang ihrer Stimme“ hervor, dazu „die Kraft und Fülle ihrer Töne in der Tiefe“ und „die Fertigkeit, mit welcher sie schwierige Passagen überwand und sie nett und präcis vortrug“⁷⁸. Nach ihrem Tode im Januar 1806 liest man:⁷⁹

„Das Theater verlor an ihr eine schätzbare Sängerin; ihr Gesang zeichnete sich vorzüglich durch Klarheit und Präzision aus. Wenn sie auch als Schauspielerin weniger leistete⁸⁰, so war die Kunst um so schätzbarer, womit sie reifes Studium, reinem [sic] Sinn und eine treffliche Kraft im deklamatorischen Vortrage, überhaupt in der Musik eine schöne Vollen- dung erreichte.“

Die Urteile zu Frau Veltheim sind widersprüchlich; so erinnerte sich Hoffmann: „ihre Stimme war voll und rund, ihr Vortrag bestimmt und angenehm, und ein gutes und studirtes Spiel vollendete die Künstlerin“⁸¹. 1801 schrieb Ludwig Anton Leopold Siebigk:⁸²

76 *AmZ*, Jg. 6, Nr. 19 (8. Februar 1804), Sp. 310.

77 *SPb*, Bd. 39, Nr. 1, S. 69.

78 Hoffmann (wie Anm. 71), S. 56.

79 *WTN*, Bd. 1, Nr. 33, S. 263.

80 Im Mai 1804 ist in der *ZeW*, Jg. 4, Nr. 62 (24. Mai 1804), Sp. 494 allerdings von „ihren großen Fortschritten als Schauspielerin“ die Rede.

81 Hoffmann (wie Anm. 71), S. 444.

82 L. A. L. Siebigk, *Brief aus Breslau, über den Zustand der Musik daselbst*, in: *AmZ*, Jg. 3, Nr. 21 (18. Februar 1801), Sp. 362. Tatsächlich scheint die Veltheim nicht nur beim Publikum, sondern auch bei den Kollegen sehr beliebt gewesen zu sein. Als sie gemeinsam mit ihrem

„Mad. Veltheim findet vielen Beyfall und ihr Fleiss und ihre Bescheidenheit hat sie dem Publikum nicht weniger werth gemacht, als ihr Talent.“

In Mozarts *Don Giovanni* überzeugte sie als Donna Elvira hingegen nicht; der Kritiker der *Schlesischen Provinzialblätter* bemerkte, dass sie „mit vieler Anstrengung“ sang, und führte weiter aus:⁸³

„Sie thut sehr unrecht, ihren ohnehin schneidenden Ton durch Schreyen noch schneidender zu machen. Ihr Vortrag würde durch mehr Geschmack und durch mehrere Deutlichkeit der Töne in den Coloraturen sehr gewonnen haben.“

Nach ihrem Wechsel nach Danzig im Frühjahr 1805 liest man wiederum, ihre Stimme und „Methode“ wären „gut“, sie besitze „unverkennbares musikalisches Talent“ und sei „sehr fleissig und immer ihrer Partien ganz mächtig“⁸⁴.

Als Ersatz für die Veltheim kam 1805 Marie Elise Müller nach Breslau⁸⁵. Im Gegensatz zur Schüler und zur Bürde, die darstellerische Defizite hatten, wird sie in der Presse fast durchweg sowohl wegen ihrer stimmlichen als auch schauspielerischen Fähigkeiten, aber auch aufgrund ihrer vorteilhaften Erscheinung gepriesen. Der Rezensent der *Schlesischen Provinzialblätter* berichtete, dass sie schon mit ihrem ersten Debüt als Astasia in Salieris *Axur* am 24. Mai 1805

Mann am 19. April 1805 Breslau verließ, wurde sie durch „die ganze Gesellschaft“ verabschiedet und auch ein Stück des Wegs begleitet, wie Weber in seinem Schreiben an Rhode vom 9. Mai 1805 (A040157) notierte.

83 *SPb*, Bd. 39, Nr. 1 (Januar 1804), S. 69 (zur Neueinstudierung der Oper). Auch in der *AmZ*, Jg. 6, Nr. 19 (8. Februar 1804), Sp. 310 heißt es: „sie singt mit zu sichtbarer Anstrengung“; gelobt wird allerdings wiederum ihr „Fleiss“. Der anonyme Autor bezeichnete die Schüler, die Fleischer (nachmalige Bürde) und die Veltheim als „sehr schätzbare Sängerrinnen“. Der *Janus*-Korrespondent urteilte, dass Mad. Veltheim „nicht selten wenig Lebhaftigkeit und Stärke in Gesang und Spiel“ zeigen würde; vgl. *Janus* (wie Anm. 74), Bd. 2, Nr. 9 (September 1800), S. 218.

84 *AmZ*, Jg. 8, Nr. 31 (30. April 1806), Sp. 489. Im Winter 1816/17, als die Familie Veltheim in Kassel auftrat, lautete die Einschätzung: „Die schönen Reste einer wundervollen Stimme der Mutter und ihr kunstreicher Vortrag lassen bedauern, daß ihre Blüthezeit vorüber [...] ist“; vgl. *JLM*, Jg. 32, Nr. 7 (Juli 1817), S. 486.

85 Die Fremdenanzeigen der *SpZ* weisen am 22. Mai 1805 die Anreise ihres Ehemanns, des Musikdirektors Johann Michael Müller, nach; vgl. *SpZ*, Jg. 1805, Nachtrag zu Nr. 60 (22. Mai), S. 791 (logiert in der goldnen Gans).

„durch Figur, Gesang und Spiel zu wiederholten rauschenden Beyfallsbezeugungen und zum Hervorrufen“ hingerissen habe⁸⁶. Der Kollege der *Wöchentlichen Theater-Nachrichten* lobte „ihre vortrefliche Stimme, ihre vollendete Kunst im Vortrage, und ihr geistvolles Spiel“⁸⁷; im *Freimüthigen* heißt es, sie wüßte „durch ihr gelungenes Spiel und durch sehr reinen Gesang und musikalischen Vortrag [...] allgemeines Interesse zu erwecken“⁸⁸. Bald löste sie – zumindest in der Gunst des Publikums und der Presse – die Schüler als „erste Sängerin“⁸⁹ ab. Im Februar 1806 wird, bezogen auf ihre Darstellung der Titelfigur in Bertons Oper *Aline*, hervorgehoben: „was sie leistet, athmet Geist, Grazie und Wahrheit; ihr schöner Gesang verdient in allen Rücksichten den ersten Vorzug und ihr Spiel zeigt die denkende Künstlerin.“⁹⁰ Um den Jahreswechsel 1807/08 heißt es über sie in einer vergleichenden Charakterisierung des Breslauer Personals:⁹¹

„Sie tritt bloß in der Oper auf. Ihr Spiel ist durchaus edel; es schreitet auf dem Kothurn, wie ihr Gesang. Daß ihre Mimik sich in den höhern Opern dem Ausdruck der Tanzkunst nähert, ist ein seltener Vorzug, und hier ist ihre Haltung voll Bedeutung. In der musikalischen Deklamation leistet sie das vorzüglichste.“

Umso mehr erstaunt, dass die Müller außerhalb Breslaus durchaus nicht nur positive Beurteilungen erhielt. Kurz vor ihrem Wechsel von Frankfurt/Main ans Hoftheater Weimar 1803 bezeichnete Catharina Elisabeth Goethe die Sängerin als „Reibeissen“, das „die Ohren voll kreißt“, berichtete, in Frankfurt wäre man „unzufrieden“ mit ihr, und urteilte, sie würde „nirgends

86 *SPb*, Bd. 41, Nr. 5 (Mai 1805), S. 517.

87 *WTN*, Bd. 1, Nr. 1, S. 6.

88 *Der Freimüthige*, Jg. 3, Bd. 2, Nr. 146 (23. Juli 1805), S. 68. Zum Debüt als Astasia zollte der Kritiker derselben Zeitschrift ihr „des zarten, gefühlvollen, und dabei so energischen Gesanges und des bedeutenden, durchaus richtigen Spiels wegen [...] das größte Lob“; ebd., Jg. 3, Bd. 1, Nr. 116 (11. Juni 1805), S. 464.

89 Ebd., Jg. 4, Bd. 2, Nr. 146 (22. Juli 1806), S. 67.

90 *WTN*, Bd. 1, Nr. 39, S. 311.

91 *Kurze Charakteristik* (wie Anm. 75), S. 21.

Glück machen“⁹². Nach dem Weggang aus Breslau gab die Müller in Stuttgart am 19. Juni 1808 ihre Breslauer Erfolgspartie Aline; Hofkapellmeister Franz Danzi schrieb an seinen Münchner Freund Joseph von Morigotti am 22. Juni, dass sie „recht erbärmlich sang und spielte“⁹³. In einem Schreiben vom 8. September 1808 an denselben Empfänger heißt es, dass „Mad: Müller aus Breslau [...] den Erwartungen keines Weges entspricht, die man von ihr hatte. Sie ist affektirt, hat eine zwar starke, aber grelle Stimme, und singt öfter sehr falsch, auch kann sie gar keine Passagen machen.“⁹⁴ Ob Carl Maria von Weber, der ein Jahr vor der Müller nach Stuttgart gekommen und mit Danzi befreundet war, diese Erwartungen geweckt hatte, ist unbekannt. Immerhin sprechen die späteren Anstellungen als „Sopransängerin 1. Kategorie“ in der fürstlich eszterházyschen Kapelle (1809–1811, unter Kapellmeister Johann Nepomuk Hummel)⁹⁵ sowie nochmals im ersten Sopranfach am Stuttgarter Hoftheater (1812–1823)⁹⁶ für ihre Leistungsfähigkeit.

Der Widerspruch zwischen dem fast hymnischen Lob einerseits und der brüskten Ablehnung andererseits wirkt anhand vergleichender Beurteilungen, welche die Schüler und die Müller 1807 innerhalb der Serie *Kritische Fragmente über die Breslauer Bühne* in den *Wöchentlichen Theater-Nachrichten aus Breslau* erhielten, weniger irritierend. Der Autor dieser *Fragmente* dürfte – darauf weisen häufige teils wörtliche Übernahmen hin – jener Korrespondent sein, der 1807/08 über das Breslauer Ensemble an die Leipziger *Allgemeine Deutsche Theater-Zeitung* berichtete (vgl. Anm. 75 und 104). Während die Berichte für die überregionale Zeitung aber eher auf „Außenwirkung“ berechnet scheinen, also auf allzu detaillierte Kritik verzichten und eher die jeweiligen Vorzüge der Ensemblemitglieder herausstreichen, sind die zuerst

92 Brief an Johann Wolfgang Goethe vom 24. Juni 1803; vgl. Johann Caspar Goethe, Cornelia Goethe, Catharina Elisabeth Goethe, *Briefe aus dem Elternhaus*, hg. von Ernst Beutler, Frankfurt/Main, Leipzig 1997, S. 807.

93 Franz Danzi, *Briefwechsel (1785–1826)*, hg. von Volkmar von Pechstaedt, Tutzing 1997, S. 66.

94 Ebd., S. 69.

95 Josef Pratl, *Acta Forchtensteiniana. Die Musikdokumente im Esterházy-Archiv auf Burg Forchtenstein* (= *Eisenstädter Haydn-Berichte*, Bd. 7), Tutzing 2009, S. 91f., 95, 97.

96 Rudolph Krauß, *Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1908, S. 127, 161.

erschienenen Einschätzungen in den Breslauer *Theater-Nachrichten* weniger wohlmeinend und weisen – wohl in „pädagogischer Absicht“, um die Darsteller zu Korrekturen zu ermuntern – auch auf Schwachstellen hin. Auch wenn der Kritiker quasi die „Quadratur des Kreises“ forderte: Stimmen, die gleichermaßen über Höhe und Tiefe, Leichtigkeit und Durchschlagskraft verfügen, so geben seine Ermahnungen doch einen recht plastischen Eindruck von Stärken und Schwächen der beiden Sängerinnen. So heißt es zur Schüler:⁹⁷

„sie detonirt äusserst selten (Mad. Müller unter unsern drei Hauptsängerinnen am meisten), hält den Ton fest; hat eine ausserordentlich wohlthuende Leichtigkeit in den Koloraturen, ein treffliches Portamento, und eine musterhafte Eintheilung des Athems. Obgleich sie den eigentlichen Bravourgesang in technischer Hinsicht hier am vorzüglichsten leistet; so fehlt ihr doch zur Vollkommenheit desselben ausgezeichnete Höhe, Kraft in der Tiefe [...] und besonders theatralischer, deklamatorischer Vortrag [...], und eben der Mangel an diesem letztern giebt ihr eine gewisse einförmige Manier im Gesange, die eigentlich nur in italienischen Musiken, die gewöhnlich viele Ausschmückung erlauben, ganz passend ist.“

Dagegen heißt es zur Müller:⁹⁸

„Es ist ein grosses Verdienst dieser Künstlerin, auf unsrer Bühne den deklamatorischen Gesang wieder geltend gemacht zu haben. Hierin ist sie [...] grosser Auszeichnung werth, indem sie das pathetische *Genre* meistens wahrhaft trefflich leistet. Nur wird es zum Fehler, daß sie diese Gesangsweise auch in leichten bloß melodischen Parthieen z. B. in der Lil[l]a, anwendet, und hier durch die scharfe, bedeutende, kontrastierende Akzentuazion den musikalischen Charakter verfehlt. Noch wäre zu wünschen, daß sie ihrer besonders in der Höhe spizen, aber bei nicht zu starker Intonazion recht angenehmen Stimme durch zu grosse Anstrengung nicht so oft die Annehmlichkeit rauben, und besonders die häufig angebrachten grellen Abwechselungen des Fortissimo und Pianissimo vermeiden möchte. Ihrem Portamento, so wie ihrer Intonation fehlt es überdem noch an Fertigkeit, ihren Koloraturen an Geläufig-

97 *WTN*, Bd. 3, Nr. 11, S. 85.

98 *WTN*, Bd. 3, Nr. 10, S. 80.

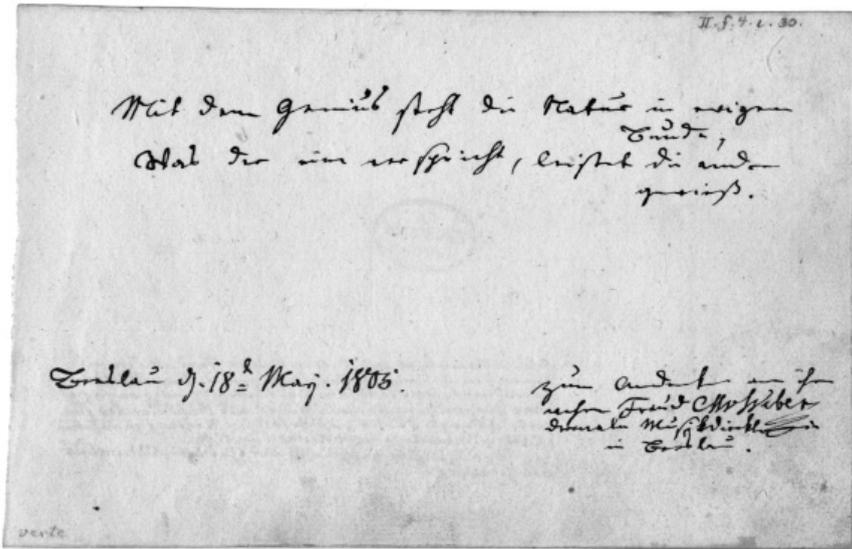
keit, Gleichheit, Rundung; doch sind diese Fehler keineswegs in hohem Grade auffallend und verschwinden ganz da, wo sie ihre Vorzüge geltend machen kann. [...] Uebrigens hat Mad. M. unter unsern drei Hauptsängerinnen die wenigste technische Schule. – Ihr Spiel schreitet auf dem Kothurn, wie ihr Gesang, und weiß auf dem leichtern Sokkus nicht mit Leichtigkeit umherzugehn.“

Demnach verfügte die Schüler offenbar über eine geläufige Belcanto-Stimme, ihr fehlte es aber an Höhe. Einige exponiertere Sopranpartien musste daher die Müller übernehmen, die eigentlich eher dem dramatischen Fach zuneigte und sich aufgrund fehlender Geläufigkeit ihrer unbeweglicheren Stimme teils ins Forcieren rettete. Diese Mängel wurden besonders spürbar, wenn die Rollen die komödiantische Leichtigkeit der italienischen Opera buffa erforderten, während die Sängerin in den stärker deklamatorisch geprägten Partien der französischen Oper ihre Vorzüge besser zur Geltung bringen konnte. In ihren Breslauer Jahren hatte die Müller wohl zum einen genug sängerische Erfahrung gesammelt, zum anderen aber noch die ganze Kraft eines unverbrauchten stimmlichen Materials, um den Universalanspruch zu meistern, den die fachübergreifende Bühnenpräsenz ihr abverlangte, doch gerade die mangelnde technische Schulung dürfte bald schon Spuren hinterlassen haben.

Letzter Zugang zu Webers Zeit war die Sopranistin A. Wöhner, geb. Suhadolsky, die im Frühjahr 1806 gemeinsam mit ihrem Mann Carl Wöhner von Warschau nach Breslau kam. Sie sollte die verstorbene Bürde ersetzen, er den Schauspieler und Sänger Carl Mayer, der das Theater im März 1806 kontraktbrüchig verlassen hatte⁹⁹. Die Wöhners hatten in Breslau allerdings keinen Erfolg. In den *Provinzialblättern* liest man: „Ihre Debuts berechtigen nicht zu sonderlichen Erwartungen“¹⁰⁰; der Rezensent der *Wöchentlichen Theater-Nachrichten* attestierte der Sängerin nach ihrem Debüt als Constanze in Mozarts

99 Die Theaterdirektion ließ einen „Steckbrief“ in die *SpZ* einrücken und gab darin bekannt, dass „der Schauspieler C. Meyer, welcher von der Magdeburger Bühne hierher kam, am 19ten März, mit Verletzung seines Characters [recte: Contractes] und Hinterlassung betra[e]chtlicher Schulden, heimlich von hier entwichen ist“; vgl. Jg. 1806, Nachtrag zu Nr. 47 (21. April), S. 685.

100 *SPb*, Bd. 43, Nr. 5 (Mai 1806), S. 487.



Albumblatt von Carl Maria von Weber für Julius Miller

Entführung aus dem Serail „keine Brust-, sondern eine Gaumenstimme“ und urteilte weiter:¹⁰¹

„Sie ist durchaus eine Anfängerin, denn man ward zu deutlich gewahr, daß sie die Singekunst noch nicht schulgerecht inne hat, daß sie durch das Singen der verschiedenen Tonverbindungen die gehörige Sicherheit noch nicht erlangt hat. [...] Ihre Coloraturen, alle ihre Figuren und Verzierungen der Melodie sind entweder unrichtig oder gerathen ihr nicht, besonders Passagen von der Tiefe in die Höhe, welche sehr holpericht erscheinen und bei welchen Mad. Wöhner mehrere Stufen überspringt; auch scheint es, daß sie keine Kenntniß von der Harmonie habe, welche doch von einer Sängerin, wenigstens in dem ihr nöthigen Grade, verlangt werden muß, wie hätte sie sonst beim Akkord der kleinen Terz

101 WTN, Bd. 1, Nr. 48, S. 382f.; zur Darstellung der Pamina in der *Zauberflöte* (ebd., Nr. 49, S. 390) heißt es, sie sei „eine Anfängerin sowohl in der Sing- als Schauspielkunst“.

und kleinen Septime, statt der leztern, die verminderte nehmen und gegen das Orchester eine solche Disharmonie erzeugen können.“

Es verwundert kaum, dass das Ehepaar Wöhner nach Ablauf seines Jahreskontrakts Breslau wieder verließ.

Das Tenorfach war zu Beginn von Webers Tätigkeit mit Julius Miller und Carl Räder respektabel besetzt. Räder, der gemeinsam mit seinen Eltern 1802 nach Breslau gekommen war, wurde von Hoffmann in der Rückschau als „einer der ersten Tenoristen Deutschlands“ mit einer „Stimme voll Anmuth und Ausdruck“ beschrieben, dessen „Vortrag edel, nicht zu gekünstelt und manierirt [sic], sondern mehr auf Haltung und Tragen des Tons berechnet“, und dessen „Intonation rein“ war¹⁰². Schon vom Beginn des Jahres 1804 findet man eine positive, wenn auch nicht ganz so euphorische Einschätzung, wonach seine „Stimme angenehm“ und sein „Gesang richtig“ sei¹⁰³; Anfang 1808 liest man: „ein trefflicher Tenorist, dem es nur an der Kraft in der Declamation und Darstellung mangelt“¹⁰⁴. Derselbe Verfasser attestierte Räder in den *Kritischen Fragmenten* der Breslauer *Theater-Nachrichten* von 1807 „einen Tenor von reizendem Wohlklang, vielem Umfang und ziemlich reiner Höhe, dabei viel Musik[alität] und technische Bildung der Kehle“, ließ dem Lob aber auch hier eine Einschränkung folgen:¹⁰⁵

„Bei diesen schönen Vorzügen ist es um so mehr zu bedauern, daß sein Vortrag so sehr an Einförmigkeit leidet und so undeklamatorisch ist. Süßigkeit ist der unveränderte Charakter seines Gesanges, und das Pathetische vermag er fast gar nicht zu bezeichnen.“

102 Hoffmann (wie Anm. 71), S. 354f.

103 *AmZ*, Jg. 6, Nr. 19 (8. Februar 1804), Sp. 311. Knapp sechs Jahre später heißt es dann: „Hr. Räder, erster Tenorist, war sonst sehr zu rühmen, aber seine gute Zeit ist vorüber.“; *AmZ*, Jg. 12, Nr. 5 (1. November 1809), Sp. 71.

104 Aus: *Kurze Charakteristik des Schauspieler-Personals in Breslau*, in: *ADTZ*, 1808, Nr. 9 (29. Januar), S. 37 [dort zum männlichen Personal]. 1814 heißt es dann: „ein braver Tenorist mit einer etwas schwachen Stimme, aber ungemein gründlicher und schulgerechter musikalischer Bildung, auch gefälligem Darstellungstalent“; vgl. *Allgemeiner Deutscher Theater-Anzeiger*, hg. von Daniel Gottlieb Quandt, Prag, Jg. 4 (1814), Nr. 52, S. 208.

105 *WTN*, Bd. 3, Nr. 14, S. 105.

Während Räder vor allem in lyrischen Tenorpartien überzeugte, war sein Kollege Julius Miller offenbar vielseitiger. Der „Tenorist, von Ausbildung und Talent“¹⁰⁶ war erst einige Wochen vor Weber vom Schleswiger Hoftheater nach Breslau gekommen, wo er „durch den Reiz seiner Stimme und durch Kunstfertigkeit“ begeistert¹⁰⁷. Auch 1808 in Leipzig wurde seine Stimme wegen ihrer Höhe und Geläufigkeit gerühmt¹⁰⁸, während er bei seinen Auftritten 1807 in Wien weniger gefiel¹⁰⁹. Kritik wurde an seinem Spiel, seiner Aussprache und seinem oft manirierten Vortrag geübt; so liest man zu seiner Interpretation des Belmonte in Mozarts *Entführung* im August 1805:¹¹⁰

„[...] er sang korrekt, deutlich und mit Kraft, doch fehlt ihm das Feine im Vortrag und die Fülle im Spiele, welche Auszeichnung erwecken könnten. Auch mischt sich in seine Sprache manche widerliche Betonung, die am auffallendsten wird, wenn er bloß vorträgt, auch wenn er deklamirt und wenn er einfach spricht.“

Seine Darstellung der Titelrolle in Mozarts *Titus* wurde ebenfalls zwiespältig beurteilt:¹¹¹

„Sein Gesang verdient Anerkennung, aber – sonst mangelt ihm doch sehr viel zu dieser Rolle. Sprache, Aktion, Haltung entsprechen dem

106 *Kurze Charakteristik* (wie Anm. 104), S. 37. Anlässlich der Uraufführung des Intermezzos *Hannchen und Michel* mit Musik von Miller (Text: Carl Philipp Augustin Schüler, UA 20. April 1807, Wiederholung 26. April) in Breslau schrieb der Kritiker der *WTN*, Bd. 2, Nr. 44, S. 387, dass Miller, „dessen Tenorstimme fast nichts zu schwer ist“, als ausgezeichnete Sänger besonders geschätzt würde.

107 *SPb*, Bd. 39, Nr. 5 (Mai 1804), S. 491. Vgl. auch *ZeW*, Jg. 4, Nr. 62 (24. Mai 1804), Sp. 494: „Er hat einen seltenen Umfang und Höhe der Stimme, und ist aus einer guten Schule.“

108 *AmZ*, Jg. 11, Nr. 6 (9. November 1808), Sp. 91.

109 Miller wurden 1808 in Wien lediglich drei Gastrollen zugestanden: im Kärntnertortheater am 24. Mai als Belmonte (*Entführung aus dem Serail*), im Hofburgtheater am 29. Juni erneut als Belmonte sowie im Theater an der Wien als Titus am 14. Juli. Im *JLM*, Jg. 23, Nr. 10 vom Oktober 1808, S. 709f. liest man, er habe „ein unangenehmes, für die hiesigen Theater zu schwaches Organ“ und neige dazu, die Gesangslinie „durch überladene Manieren zu verunstalten“.

110 *WTN*, Bd. 1, Nr. 13, S. 101.

111 Ebd., Bd. 1, Nr. 14, S. 107.

Gegenstände nicht; es fehlt ihnen die Würde und Kraft und die harmonische Einheit, die einen edlen Römer charakterisiren.“

Am detailliertesten ist die Einschätzung des Sängers wiederum in den *Kritischen Fragmenten* von 1807:¹¹²

„Er besitzt eine seltene musikalische Ausbildung und Theorie, und weiß hierdurch seine angenehme und ausgesungene, aber unkräftige und dünne Stimme geschickt geltend zu machen, nur sollte er in der Höhe weniger scharf und in der Tiefe stärker intoniren. Die Geläufigkeit seiner Kehle ist sehr groß, doch misbraucht er sie zuweilen durch zu vieles Koloriren. Sein verständiger und von guter Schule zeugender Vortrag würde gewinnen, wenn er weniger scharf accentuirte und gewisse, dem grossen *bravou[r]* *genre* entlehnte Manieren, zu denen es seiner Stimme an Kraft gebricht, weniger oft anwendete. Er zeichnet sich unter dem männlichen Personal unsrer Bühne als deklamatorischer Sänger vortheilhaft aus. Sein Spiel zeugt von Fleiß, ist aber im Ernstern und Komischen gleich affektirt, und ermangelt gar zu sehr eines leichten und natürlichen Ausdrucks.“

Weber scheint den Sänger, der auch als Komponist hervortrat, sehr geschätzt zu haben; Miller war das einzige Mitglied des Ensembles, das zu seinem persönlichen Freundeskreis gehörte¹¹³. Als Miller im Frühjahr 1805 Breslau verließ, um sein Glück in Petersburg zu versuchen¹¹⁴, verabschiedete Weber sich mit einem Albumblatt, auf dem er sich als sein „wahrer Freund“ bezeichnete¹¹⁵. Miller kehrte noch im August 1805 nach Breslau zurück und blieb dem Musikdirektor als eine Stütze seines Opernensembles erhalten.

Als vorübergehender Ersatz für Miller kam Anfang Mai 1805 Franz Brand vom Kasseler Theater nach Breslau¹¹⁶. Zwar debütierte er mit ausgesprochenen

112 *WTN*, Bd. 3, Nr. 13, S. 99f.

113 Vgl. dazu die Wiedergabe der Erinnerungen Millers an diese Zeit in: Frank Ziegler, *Spurensuche in Schlesien – Weber und Carlsruhe (Pokój)*, in: *Weberiana* 13 (2003), S. 32f.

114 *SPb*, Bd. 41, Nr. 4 (April 1805), S. 418.

115 A040158 (einzeln überliefertes Blatt vom 18. Mai 1805); ein entsprechender Eintrag Millers in Webers Stammbuch existiert erst vom 5. März 1807 (A045347).

116 Vgl. *SpZ*, Jg. 1805, Nr. 39 (1. April), S. 496: „Herr Brand, erster Tenorist auf der Bühne zu Kassel, ist bei unserm Theater an die Stelle des Hrn. Miller als erster Tenorist engagirt

Tenorpartien (u. a. Belmonte und Tarar), doch war man sich bald einig, „daß er zwar einen vortreflichen Barriton, keineswegs aber einen ersten Tenor singe“¹¹⁷. Als Miller ihn wieder ersetzte, stellte man erleichtert fest, dass dieser „doch weit besser“ als Brand singe¹¹⁸. Schließlich ist noch der Tenor Friedrich A. Corradini zu erwähnen, der kurz vor Brand (im April 1805) aus Brünn nach Breslau engagiert wurde, allerdings lediglich für zweite Tenorpartien (und Liebhaberrollen im Schauspiel) in Betracht kam¹¹⁹. Zu ihm liest man 1808: „ein fleißiger Mann, mit einer guten Gestalt, und einem angenehmen Gesichtsausdruck, dem nur mehr Gewandtheit zu wünschen wäre“¹²⁰.

Während die hohen Stimmen (Soprane und Tenöre) überwiegend zu den „Spezialisten“ des Musiktheaterensembles mit geringer Präsenz im Schauspiel gehörten, waren die Breslauer Bassisten meist gleichermaßen in Oper und Schauspiel beschäftigt. Lediglich den „sehr musikalischen Baritonisten“ Kuttner¹²¹, der 1804/05 in Breslau engagiert war, setzte man aufgrund mangelnder darstellerischer Fähigkeiten im wesentlichen in der Oper ein. Hoffmann erinnerte sich noch 1830 an den Sänger:¹²²

„In ersten Rollen wurde er weniger gern gesehen, theils weil er zu deren Ausführung in Rücksicht des Spiels zu unrutinirt war, theils, weil man ihm Rollen zutheilte, die auch in Betreff des Gesanges gar nicht für ihn geschrieben waren.“

worden.“ Die Anreise Brands meldet die *SpZ*, Jg. 1805, Nachtrag zu Nr. 50 (29. April), S. 651 (abgestiegen in der goldnen Gans).

117 *WTN*, Bd. 1, Nr. 1, S. 6 (Kritik zum dritten Debüt als Tarar in Salieris *Axur* am 24. Mai 1805; ab 13. Juni übernahm Carl Räder die Rolle wieder).

118 *WTN*, Bd. 1, Nr. 26, S. 202.

119 Vgl. *SpZ*, Jg. 1805, Nr. 26 (2. März), S. 320. Nach den Debüts von ihm und dem zur selben Zeit engagierten Schauspieler Rogmann schätzte ein Rezensent ein, sie wären „brauchbare Mitglieder“; vgl. *ZeW*, Jg. 5, Nr. 70 (11. Juni 1805), Sp. 560. 1811, als Corradini bei Joseph Seconda in Dresden und Leipzig angestellt war, liest man, er habe „keine üble Tenorstimme: sie ist aber [...] gar nicht ausgebildet“; *AmZ*, Jg. 13, Nr. 16 (17. April 1811), Sp. 274. Ein Jahr später erhielt er in Leipzig sehr negative Kritiken; vgl. ebd., Jg. 14, Nr. 16 (15. April 1812), Sp. 256f.

120 *Kurze Charakteristik* (wie Anm. 104), S. 37.

121 *SPb*, Bd. 43, Nr. 1 (Januar 1806), S. 90.

122 Hoffmann (wie Anm. 71), S. 278.

Wichtigster Protagonist im Bassfach war Wenzel Neugebauer, laut Siebigk ein Bassist, „wie ihn vielleicht wenig deutsche Theater haben“. Dort heißt es weiter: „Sein reiner Kraftton, seine deutliche ungewöhnliche Tiefe, seine richtige Intonation – verdienen Lob und Aufmunterung.“¹²³ Auch andernorts schwärmte man von seinem „trefflichen Baß, der eine seltn Tiefe, ohne große Anstrengung [...] hervorbringt“¹²⁴, und lobte seine „immer rege Aufmerksamkeit“ sowie seinen „richtigen, angemessenen Vortrag“¹²⁵. Seinen gleichberechtigten Einsatz im Sprech- wie im Musiktheater kann man auch seiner Charakterisierung in der *Allgemeinen Deutschen Theater-Zeitung* entnehmen: „sehr brav in der Darstellung treuherziger Charaktere, auch als Bassist bemerkenswerth“¹²⁶.

In hohen Baritonpartien (Titelpartie im *Don Giovanni*, Graf Almaviva im *Figaro*) wurde der 1799 ursprünglich als Tenor engagierte Christian Friedrich Müller eingesetzt¹²⁷. Der Bassist Heinrich Herbst, der bis Anfang August 1805 in Breslau beschäftigt war, gehörte wohl eher zum Durchschnitt; nach einem Berliner Gastspiel im August 1805 wurde seine Stimme als „stark, aber unangenehm“ beschrieben¹²⁸.

Weniger nach Stimmfach als nach Typ wurden die Buffopartien besetzt; hier zog man die schauspielerische der sängerischen Begabung vor. Für die

123 Siebigk (wie Anm. 82), in: *AmZ*, Jg. 3, Nr. 21 (18. Februar 1801), Sp. 361.

124 *JLM*, Jg. 16, Nr. 7 (Juli 1801) S. 367. Auch der Korrespondent der Zeitschrift *Janus* (wie Anm. 74), Bd. 2, Nr. 9 (September 1800), S. 216 zeigte sich von der „seltnen Baßstimme“ Neugebauers, die das Breslauer Publikum „gern hört“, begeistert.

125 *AmZ*, Jg. 6, Nr. 19 (8. Februar 1804), Sp. 311. In der Rückschau heißt es 1809 dann nur noch, Neugebauer habe „in frühern Jahren eine schöne Bass-Stimme gehabt, ohne ein grosser Sänger gewesen zu sein“; *AmZ*, Jg. 12, Nr. 5 (1. November 1809), Sp. 71.

126 *Kurze Charakteristik* (wie Anm. 104), S. 37.

127 Offenbar war die Stimme Anfang 1804 in der Höhe verbraucht; vgl. *AmZ*, Jg. 6, Nr. 19 (8. Februar 1804), Sp. 311: „Herr Müller, Tenorist, hat das seinige gethan, und überläßt die ersten Singrollen dem Herrn Röder [recte: Räder] dem jüngeren“. 1809 liest man dann: „Hr. Müller ist ein braver Schauspieler, aber ein sehr ärmlicher Sänger.“; *AmZ*, Jg. 12, Nr. 5 (1. November 1809), Sp. 72.

128 *AmZ*, Jg. 7, Nr. 51 (18. September 1805), Sp. 809.

feinere Komik war der hochgelobte Carl Schüler zuständig¹²⁹. Zu ihm liest man:¹³⁰

„Im Gesang ersetzt sein guter Vortrag vieles, was er durch seine wenig bedeutende Stimme verloren gehen läßt, und er gewährt das seltne Vergnügen, den Gesang durch passendes Spiel begleitet zu sehen.“

Hoffmann berichtete über den Publikumsliebbling:¹³¹

„Er besaß keineswegs eine angenehme Stimme, er wußte von keinen Regeln der Singekunst und kannte keine Note, sondern erlernte seine Singparthie durch öfteres Vorspielen auf einem Instrumente; dessenohn- erachtet aber hörte man ihn gern; denn sein gutes musikalisches Gehör, ersetzte den Mangel musikalischer Kenntnisse.“

Die derberen und grotesk-komischen Partien waren die Domäne von Noel Blanchard¹³², der wohl noch weniger Talent zum Singen besaß. Für den Pedrillo in Mozarts *Entführung*, den er unter Weber gab, war „sein Gesang

129 Reinbeck urteilte 1805: „Der große Komiker Schüler zeichnete sich [...] vorzüglich aus“; vgl. Georg Reinbeck, *Flüchtige Bemerkungen auf einer Reise von St. Petersburg über Moskwa, Grodno, Warschau, Breslau nach Deutschland im Jahre 1805. In Briefen*, Leipzig 1806, Bd. 2, S. 305. Grattener (wie Anm. 14, S. 38) pries Schüler 1808 als „einen talentvollen kunstreichen und fleißigen Komiker.“

130 *SPb*, Bd. 38, Nr. 7 (Juli 1803), S. 65. Weniger freundlich ist die Einschätzung in der Zeitschrift *Janus* (wie Anm. 74), S. 215, in der es heißt: „Schülers Waldgesang würde sich nicht leicht empfehlen, wenn sein Schauspielertalent ihn nicht aufrecht erhielt.“

131 Hoffmann (wie Anm. 71), S. 409. Anlässlich der Neueinstudierung von Mozarts *Don Giovanni* mit Schüler als Leporello wurde auf dessen „sehr mittelmäßigen Gesang“ hingewiesen; *SPb*, Bd. 39, Nr. 1 (Januar 1804), S. 68.

132 Vgl. *AmZ*, Jg. 12, Nr. 5 (1. November 1809), Sp. 72: „ein routinirter Buffo für gemeinere Rollen“. Ähnlich in: *Allgemeiner Deutscher Theater-Anzeiger* (wie Anm. 104), S. 208: „niedrigkomischer Schauspieler, sehr gut für die Gallerie, die auch ihr Theil haben will“. Ein vernichtendes Urteil fällt Holtei Jahre später (wohl aus der Warte seiner Studienjahre in Breslau ab 1818 bzw. der Zeit seiner Anstellung am dortigen Theater ab 1819) über Blanchard: „ein Schauspieler, welcher seit undenklichen Jahren, zur Schande des Breslauer Geschmacks gesagt, für einen Komiker galt und wirklich geduldet wurde, obgleich er durch seine gemeinen, traurigen Späße nur Abscheu hätte erregen sollen“; vgl. Karl von Holtei, *Vierzig Jahre*, Bd. 3, Berlin 1844, S. 219.

keineswegs [...] geeignet¹³³. Als Adam in Schenks *Dorfbarbier* und in ähnlichen Rollen der beliebten Wiener Singspiele war er erfolgreicher: „er zeigt ein glückliches Talent für diese Art von Rollen, die nicht durch ihre Laune, sondern durch ihre Lächerlichkeit wirken.“¹³⁴

Gleichermaßen für ernste und komische Rollen geeignet waren Carl Ludwig Kaibel, dem Hoffmann eine „äußerst angenehme Baßstimme“ und „meisterhaftes Spiel“ attestierte¹³⁵, sowie Friedrich Gehlhaar, der 1801 in Bremen als „guter Baßsänger [mit] reine[r] volltönende[r] Stimme, verbunden mit deutliche[m] Vortrag und richtiger Deklamation“ ein Publikumsliebbling gewesen war¹³⁶. In Berlin und Stuttgart gefiel er zwar weniger¹³⁷, in Breslau sang er aber anspruchsvolle Mozart- und Haydn-Partien (Figaro, Leporello, Rodomonte). Ein Berichterstatter des Jahres 1809 bezeichnete Kaibel und Gehlhaar rückblickend als „brauchbar, doch in der Oper nie hervorstechend“¹³⁸. In der *Allgemeinen Deutschen Theater-Zeitung* 1808 findet sich zu Gehlhaar das klare Urteil: „besser im Schauspiel, in der Darstellung von komischen und ernsthaften Charakteren, als in der Oper“¹³⁹.

Das weibliche Ensemble wurde u. a. durch zwei Nachfahren des Komponisten Georg Anton Benda komplettiert. Enkelin Caroline Benda wurde anlässlich eines Mannheim-Gastspiels 1813 als „weit mehr Schauspielerin,

133 *WTN*, Bd. 1, Nr. 13, S. 101. Am 15. Juli 1805 verkörperte Blanchard den Scherasmin in Wranitzkys *Oberon*; ein Rezensent bemerkte dazu: „Heute sang und spielte er überhaupt besser, als sonst“; *WTN*, Bd. 1, Nr. 8, S. 59f.

134 *WTN*, Bd. 1, Nr. 41, S. 322; vgl. auch *Kurze Charakteristik* (wie Anm. 104), S. 37: „vorzüglich im Niedrigkomischen“.

135 Hoffmann (wie Anm. 71), S. 238. Diese Einschätzung findet Bestätigung in einem Bericht aus Berlin von 1808, in dem es heißt, seine Stimme sei „sehr rein und gebildet“ und sein Spiel „überdacht und sehr charakteristisch“; *AmZ*, Jg. 10, Nr. 35 (25. Mai 1808), Sp. 558.

136 *JLM*, Jg. 16, Nr. 11 (November 1801), S. 607.

137 Zum Berlin-Gastspiel im August/September 1805 liest man: er „hat eben so wenig im Singspiel, als seine Gattin“; *AmZ*, Jg. 7, Nr. 51 (18. September 1805), Sp. 810. Franz Danzi schrieb am 26. März 1812 an Joseph von Morigotti: „Wir haben [...] jetzt keinen komischen Sänger, denn Hr. *Gehlhaar* ist nur komisch, wenn er ernsthafte Rollen singt“; vgl. *Briefwechsel* (wie Anm. 93), S. 125.

138 *AmZ*, Jg. 12, Nr. 5 (1. November 1809), Sp. 70.

139 *Kurze Charakteristik* (wie Anm. 104), S. 37.

denn Sängerin“ beschrieben¹⁴⁰, aber auch darstellerisch hatte sie wohl Schwächen: Franz Danzi bezeichnete sie als „schöne Wachsfigur“¹⁴¹. 1808 wird sie folgendermaßen charakterisiert:¹⁴²

„Es fehlt ihr künstlerische Ausbildung; sie ist aber sehr fleißig, zeigt eine oft glückliche Beherrschung ihrer Individualität, und hierdurch einen nicht uninteressanten Grad von darstellendem Talent.“

Ihre Tante, die Benda-Tochter Auguste Blanchard (verwitwete Zimdar, nun Ehefrau Noel Blanchards), hatte zwar eine „volle, reine Altstimme“¹⁴³, zu ihrer Interpretation der Fidalma in Cimarosas *Heimlicher Ehe* heißt es allerdings: „nun ja sie leistete, was sie vermochte; interessant wurde übrigens ihre Darstellung in keinem Falle“¹⁴⁴.

Ludowika Gehlhaar, geb. Bißler, gehörte im Fach der Liebhaberinnen zu den Lieblingen des Breslauer Publikums¹⁴⁵; ihre Mitwirkung im Musiktheater beschränkte sich allerdings im wesentlichen auf die Titelrolle in Himmels *Fanchon*.

Die älteren Töchter des 1799 engagierten Schauspielerehepaars Schaffner wechselten ab ca. 1802/03 von Kinderrollen allmählich ins jugendliche Fach¹⁴⁶; Weber begleitete als Musikdirektor diesen Prozess: Als sich Amalie

140 *AmZ*, Jg. 16, Nr. 10 (9. März 1814), Sp. 164.

141 Brief an Morigotti vom 10. Dezember 1812, nach *Briefwechsel* (wie Anm. 93), S. 145. Auch Platen berichtete seiner Mutter am 22. November 1812 aus München, dass die Darstellerin bei ihrem Gastspiel die Titelrolle in Lessings *Emilia Galotti* „lang nicht so gut“ wie die originale Besetzung spielte; vgl. *Der Briefwechsel des Grafen August von Platen*, hg. von Ludwig von Scheffler und Paul Bornstein, Bd. 1, München, Leipzig 1911, S. 150.

142 *Kurze Charakteristik* (wie Anm. 75), S. 21.

143 *WTN*, Bd. 1, Nr. 50, S. 397.

144 *WTN*, Bd. 1, Nr. 34, S. 271.

145 Umso mehr war man in Breslau über die „ungünstige Aufnahme“ der Schauspielerin bei ihrem Berliner Gastspiel im Spätsommer 1805 enttäuscht; vgl. *Der Freimüthige*, Jg. 3, Bd. 2, Nr. 192 (26. September 1805), S. 251. Ein Bremer Korrespondent schwärmte 1801: „Man darf sie nur sehen, um sogleich von ihrem wahren und herzlichen Spiel hingeworfen zu werden.“; *JLM*, Jg. 16, Nr. 11 (November 1801), S. 607.

146 Bereits in der Personalübersicht von Ende November 1803 im Hamburger *Theater-Kalender auf das Jahr 1804*, hg. von H. G. Schmieder, S. 174 werden sie nicht mehr unter den Kinderrollen, sondern unter den Demoiselles genannt.

Schaffner im Mai 1805 erstmals als Blonde in Mozarts *Entführung* versuchte, wurde sie als „noch zu schwach“ befunden: „sie hat Gesang und Spiel dieser Rolle noch sehr zu verbessern“¹⁴⁷. Den größten Erfolg hatte sie als Röschen in Hillers *Jagd*; im Mai 1806 liest man: „so gelungen, wahr und schön, so zart nüzant und lebendig, hat sie noch keine Rolle gegeben: sie ist aller Anerkennung würdig.“¹⁴⁸ Friederike Schaffner übernahm ab Februar 1806 die Partie der Adele in Himmels *Fanchon* von ihrer älteren Schwester Amalie und erhielt den Rat: „sie muß durchaus mehr Fleiß auf ihr Spiel wenden, wenn sie sich als eine Anfängerin, der es Ernst um die Sache ist, zeigen will. Ihr Gesang ist sehr wenig.“¹⁴⁹ Offenbar beherzigte sie die Kritik, denn schon vier Monate später gab sie dieselbe Rolle schon „fast besser als ihre Vorgängerin“¹⁵⁰.

Auch wenn Presseberichte der Weber-Zeit oftmals die unzureichende (oder gänzlich fehlende) Besetzung einzelner Stimmfächer am Breslauer Theater beklagen, so kommt man, gerade im Vergleich mit anderen nicht höfisch subventionierten Bühnen, zu dem Schluss, dass Weber für seine Arbeit zwar kein erstklassiges, aber doch ein ausgewogenes Sängersenemble zur Verfügung stand; eine solide Basis für seine künstlerische Arbeit. Zwar klagte Weber im Mai 1805 selbst gegenüber Direktor Rhode, dass bei der Besetzung von Méhuls Oper *Der Tollkopf* – darunter immerhin die Herren Räder, Kuttner, Herbst und Schüler¹⁵¹ – „der größte Theil der Mitsingenden Personen, unmusikalisches ist“¹⁵², doch war das Ensemble zu dieser Zeit erheblich dezimiert: Mad. Veltheim und Julius Miller waren abgegangen, Mad. Schüler pausierte hochschwanger¹⁵³, Neuzugänge mussten zunächst eingearbeitet werden (Corradini, Franz Brand) bzw. waren noch nicht eingetroffen (Mad. Müller).

147 WTN, Bd. 1, Nr. 13, S. 101.

148 WTN, Bd. 1, Nr. 51, S. 408.

149 WTN, Bd. 1, Nr. 39, S. 310.

150 WTN, Bd. 2, Nr. 4, S. 30f.

151 Vgl. *Der Freimüthige*, Jg. 3, Bd. 1, Nr. 104 (25. Mai 1805), S. 416 sowie WTN, Bd. 1, Nr. 1, S. 4.

152 Schreiben an Rhode vom 9. Mai 1805 (A040157).

153 Vgl. den Hinweis in WTN, Bd. 1, Nr. 1, S. 4, dass „Mad. Schüler seit ihrem Wochenbette die Bühne noch nicht wieder betreten hat“. Die Geburt melden die *SPb*, Bd. 41, Nr. 5 (Mai 1805), S. 514: „Schüler, erste Sängerin bey dem Theater zu Breslau, den 15. [Mai], [Tochter:] Joh. Justine Doroth.“

Ein glaubhaftes Resümee lieferte Georg Reinbeck, der Ende August 1805 Breslau besuchte; er urteilte, zwar eher auf das Schauspiel-, als auf das Opernpersonal gemünzt, aber durchaus auf dieses übertragbar:¹⁵⁴

„Die Gesellschaft kann sich jetzt kühn neben die bessern Gesellschaften Deutschlands stellen, denn besitzt sie auch nicht die berühmtesten Künstler, so besitzt sie doch unstreitig ein sehr schätzbares Ensemble, das oft mehr werth ist, als wenn einige Heroen von Pygmäen umgeben sind. Unter Rhode’s Direction und Scholzens Regie erhebt sie sich täglich mehr [...].“

Über ein Ballettensemble verfügte das Breslauer Theater nicht; Tanzaufführungen fanden während der gesamten Weberschen Amtszeit lediglich im Rahmen von Gastspielen statt, etwa am 13. Mai 1805, als ein italienischer Tänzer namens Giamvalini in den Zwischenakten auftrat¹⁵⁵, sowie zwischen dem 29. Juli und dem 4. September 1805, als Katharina Horschelt, die Tochter des seit 1797 in Breslau lebenden Theater-Veteranen Simon Friedrich Koberwein¹⁵⁶, sich längere Zeit in Breslau aufhielt und gemeinsam mit ihren vier Kindern Crescenza, Friedrich, Carolina und Barbara (genannt Babette) eine ganze Reihe von Tanz-Divertissements präsentierte (s. o., S. 32f.)¹⁵⁷.

Eine korrigierende Bemerkung hinsichtlich des Breslauer Personals sei an dieser Stelle noch nachgetragen: Hans Schnoor merkte an, dass Webers angebliche Affäre mit der Sängerin Diestel „zu jenen Punkten [zählt], die sich nicht

154 Reinbeck (wie Anm. 129), Bd. 2, S. 304f. Reinbeck berichtete u. a. über die Aufführungen am 29. August (Kotzebues *Kreuzfahrer*) und 30. August bzw. 1. September 1805 (Molières *Arzt wider Willen* in der Bearbeitung von Zschocke als *Der Wunderarzt*). Ob er auch Musiktheateraufführungen besuchte, ist ungewiss.

155 Vgl. *Der Freimüthige*, Jg. 3, Bd. 1, Nr. 104 (25. Mai 1805), S. 418.

156 Koberwein (1733–1806) kam gemeinsam mit seiner Frau Franziska, geb. Sartori, am 30. August 1797 in Breslau an; vgl. Simon Friedrich Koberwein, *Meine Biographie*, Breslau 1803, S. 21. Sie wurde als Schauspielerin angestellt, während der über 60-jährige nachfolgend überwiegend als Theatergehilfe und Kassen-Kontrolleur eingesetzt wurde und nur selten auf der Bühne mitwirkte.

157 Vgl. u. a. *ZeW*, Jg. 5, Nr. 116 (26. September 1805), Sp. 928 und *Der Freimüthige*, Jg. 3, Bd. 2, Nr. 175 (2. September 1805), S. 184.

ganz mit seiner strengen Berufsauffassung vereinigen lassen¹⁵⁸. Ein solches Verhältnis mit einer verheirateten Sängerin aus dem Breslauer Ensemble erwähnte schon Max Maria von Weber, allerdings ohne Namensnennung¹⁵⁹; in der späteren Biographik wird dann stets jene Madame Diestel (bzw. Diezel) ins Feld geführt¹⁶⁰ – Grund genug, diese Dame genauer „unter die Lupe“ zu nehmen: Am Breslauer Theater waren bereits während der Direktion Wäser zwei Schauspieler Diestel mit ihren Familien engagiert. Der ältere Diestel, Johann Christoph¹⁶¹, kam mit seinen Töchtern Therese und Friederike im Januar 1794 zur Wäferschen Truppe und wurde 1798 ins Ensemble des neu begründeten Theaters übernommen¹⁶². Der jüngere, bereits seit 1793 in Breslau engagierte Johann Bernhard Diestel¹⁶³ hatte mit seiner Frau Josepha,

158 Hans Schnoor, *Weber. Gestalt und Schöpfung*, Dresden 1953, S. 87 (dort fälschliche Namensschreibung „Diezel“ – eine Sängerin dieses Namens ist in Breslau nicht dokumentiert).

159 Vgl. Max Maria von Weber (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 98; demnach sei die Affäre ein Grund für Webers bereits in den Breslauer Jahren wachsende private Schulden gewesen. Die bekannten Dokumente (Briefe, Quittungen etc.), die auf unbezahlte Rechnungen Webers vor 1807 Bezug nehmen, sprechen dagegen durchweg von Möbeln, Kleidung und Schmuck sowie Musikalien, die Weber und sein Vater für ihren eigenen Bedarf bei Breslauer Handwerkern und Händlern bezogen hatten; vgl. Frank Ziegler, „[...] eine Kunstreise [...], von den ungünstigsten Verhältnissen der damaligen Zeit begleitet“. *Carl Maria von Webers Fahrt von Schlesien nach Württemberg 1807*, in: *Weberiana* 22 (2012), S. 8f.

160 Vgl. u. a. Erwin Kroll, *Carl Maria von Weber*, Potsdam 1934, S. 9.

161 Laut Stabenow (wie Anm. 3, S. 17) handelte es sich bei dem älteren Schauspieler um Christian Diestel; vielmehr dürfte es Johann Christoph Diestel, der ältere der beiden Schauspieler-Brüder Diestel (geb. 1756 in Braunschweig, Debüt 1777), gewesen sein; vgl. *Theater-Kalender, auf das Jahr 1799*, hg. von H. A. O. Reichard, Gotha [1798], S. 100.

162 Zur Anstellung im Januar 1794 vgl. *Rheinische Musen. Journal für Theater und andere schöne Künste*, hg. von H. G. Schmieder, Jg. 2, Bd. 1 [= Bd. 5], Mannheim 1795, H. 3, S. 225f.; zur Übernahme 1798 vgl. Heinrich (wie Anm. 24), S. 28. Von Oktober 1799 bis zu seinem Tod im Herbst 1804 gehörte Diestel mit seinen Töchtern zum Personal des Lübecker Theaters. Die Töchter heirateten vor 1807 zwei Kollegen: Gottfried August Gerstacker (später Organist der Lübecker Petri-Kirche) und August Becker; vgl. Heinrich Asmus, *Die dramatische Kunst und Das Theater zu Lübeck. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters*, Lübeck 1862, S. 62, 76, 82.

163 J. B. Diestel (d. J.), geb. am 8. Oktober 1760 in Braunschweig, Debüt 1778 in Nienburg, in erster Ehe verheiratet mit Johanna Friederike Helene Marie Jakobine Diestel, geb. Rögglen (1765–1790); vgl. *Neues Theater-Journal für Deutschland*, hg. von Wilhelm von

geb. Kalmes¹⁶⁴, das dortige Theater 1796 verlassen¹⁶⁵, beide kehrten allerdings im April 1798 zurück. Josepha Diestel – Webers angebliche Geliebte – debütierte mit großem Erfolg in der Oper und im Schauspiel¹⁶⁶; bald schon war

Bube, H. 2, Leipzig 1789, S. 84/86 sowie *Theater-Kalender, auf das Jahr 1798*, hg. von H. A. O. Reichard, Gotha [1798], S. 48. Die beiden Brüder werden in der Literatur häufig verwechselt, zumal einem der beiden immer wieder fälschlich die Vornamen Johann Wolfgang bzw. Johann Wilhelm Diestel zugeordnet werden; vgl. u. a. Gerhard Born, *Die Gründung des Berliner Nationaltheaters und die Geschichte seines Personals, seines Spielplans und seiner Verwaltung bis zu Doebbelins Abgang (1786–1789)*, Diss. Erlangen 1931, gedruckt Borna 1934, S. 126 sowie Michael Rüppel, *Gustav Friedrich Wilhelm Großmann 1743–1796. Eine Epoche deutscher Theater- und Kulturgeschichte*, Hannover 2010, S. 375. Das beruht offenbar auf einer zusätzlichen Verwechslung mit dem (nicht verwandten) Schauspieler Johann Wilhelm Diezel (geb. 1747 in Berlin, Debüt 1775); vgl. *Theater-Kalender, auf das Jahr 1787*, hg. von H. A. O. Reichard, Gotha [1787], S. 149.

164 Zur Biographie von Diestels zweiter Ehefrau vgl. den ungezeichneten Beitrag *Kunst-Verlust. Madame Josepha Diestel, geb. Kalmes*, in Schmieders Hamburger *Theater-Kalender auf das Jahr 1804* (wie Anm. 146), S. 74–88. Danach (S. 75f.) kam die aus Brünn stammende Schauspielerin „1788 [recte 1787] in ihrem 15ten Jahre mit ihren Eltern nach Hamburg“. Wenn sie tatsächlich 1787 im 15. Lebensjahr war, müsste sie ca. 1773 geboren sein; somit scheint das im *Theater-Kalender, auf das Jahr 1787*, hg. von H. A. O. Reichard, Gotha [1787], S. 155 angegebene Geburtsjahr 1772 plausibel; vgl. auch Frank Ziegler, *Die Webers und Hamburg*, in: *Weberiana* 23 (2013), S. 34f. Sie wird fälschlich immer wieder mit Diestels erster Ehefrau Johanna, geb. Rögglin (vgl. Anm. 163), geb. 30. März 1765 in Rostock als Tochter des Schauspielers Gottfried Rögglin (1728–1784), in Verbindung gebracht. Johanna Diestel, die seit 1786 bei der Großmannschen Gesellschaft engagiert war, verstarb 1790 in Hannover; vgl. *JLM*, Jg. 5, Nr. 3 (März 1790), S. 141: „Den 10. Jänner starb nach einem zweymonatlichen Krankenlager die beliebte Schauspielerin, Madame Diestel, an der Auszehrung im 25sten Jahre ihres Alters.“ Nach ihrem Tod heiratete ihr Witwer erneut: diesmal Josepha Kalmes; vgl. *Kunst-Verlust* (wie oben), S. 76f.

165 Vgl. u. a. *JLM*, Jg. 12, Nr. 8 (August 1797), S. 417. In Breslau hielt sich das Ehepaar Diestel seit mindestens September 1793 auf; vgl. den Brief des jüngeren Diestel an G. F. W. Großmann vom 24. September 1793 aus Breslau (*D-LEu*, Slg. Kestner/1/C/III/64, Nr. 12). Laut Stabenow (wie Anm. 3, S. 3) wurde das Ehepaar wegen Differenzen mit der Prinzipalin Wäser 1796 gekündigt. Ein Gedicht zum Abgang der Eheleute findet sich in: *Theater-Kalender, auf das Jahr 1797*, hg. von H. A. O. Reichard, Gotha [1796], S. 15f.; Abgangsnotiz mit Wertung ebd., S. 304.

166 Vgl. *Theater-Kalender auf das Jahr 1799*, hg. von H. A. O. Reichard, Gotha [1798], S. 225 sowie Heinrich (wie Anm. 24), S. 29f. (Partien u. a. 20. April Röschen in Paisiellos *Die schöne Müllerin*, 23. April Titelrolle in Gaveaux' *Der kleine Matrose*, 25. April Titelrolle in Martin y Solers *Lilla*, 26. April Ophelia in Shakespeares *Hamlet*, 27. April Constanze in Mozarts *Entführung*).

ihr, wie ein Rezensent bemerkte, „in Rücksicht ihrer so vielfachen Talente und einer seltenen Brauchbarkeit, ein vorzüglicher Rang im weiblichen Personal nicht streitig zu machen“. Derselbe Kritiker schwärmte:¹⁶⁷

„Nur selten findet sich eine Sängerin von ihrem Werthe, die in gleichem Grade sich auch als Schauspielerin auszeichnete, sie würde allein schon durch ihr anerkanntes Verdienst als Schauspielerin eine ehrenvolle Stelle behaupten, wäre sie auch nicht die vortreffliche Sängerin, die sie wirklich ist. Niemals, sey es in der Oper oder im Schauspiel, steht sie an einer Stelle, die sie nicht mit Ruhm auszufüllen wüßte, und bey der fast unverhältnißmäßigen Thätigkeit, worinn sie erhalten wird, da sie eben so häufig im Schauspiel als im Singspiel auftritt, gereicht es ihr zur wahren Ehre, daß sie niemals eine Spur von Ermüdung blicken läßt, und zu keiner Zeit weniger ist, als was sie seyn kann.“

Als das Ehepaar Diestel Ende 1799 erwog, Breslau zu verlassen¹⁶⁸, ließ sich die Sängerin umstimmen. Lediglich ihr Ehemann wechselte im Frühjahr 1800 mit den Söhnen Fritz und Christian nach Altona¹⁶⁹; sie blieb im Engagement. In einem Breslauer Korrespondenzbericht von 1801 liest man: „Die Damen

167 *JLM*, Jg. 14, Nr. 5 (Mai 1799), S. 247f.

168 Vgl. *JLM*, Jg. 15, Nr. 1 (Januar 1800), S. 36 (Bericht datiert mit 30. November 1799).

169 Vgl. *JLM*, Jg. 15, Nr. 5 (Mai 1800), S. 246. C. L. Costenoble bestätigt, dass der Schauspieler mit seinen Söhnen im Juni 1800 in Altona eintraf; vgl. *Carl Ludwig Costenoble's Tagebücher von seiner Jugend bis zur Übersiedlung nach Wien (1818)*, hg. von Alexander von Weilen, Bd. 1 (= *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Bd. 18), Leipzig 1912, S. 130, auch *Hamburgisch- und Altonaische Theater- und Litteratur-Zeitung*, Bd. 4, Altona, Nr. 26 (28. Juni 1800), S. 23f. und Nr. 34 (23. August 1800), S. 150 sowie *Neues Journal für Theater und andere schöne Künste*, hg. von H. G. Schmieder, Bd. 3, Hamburg 1800, S. 224f. (dort auf S. 236 Abreise der Familie aus Altona nach einem letzten Auftritt am 25. August 1800 nachgewiesen). Nach einem Engagement im September/Oktober 1800 bei Heinrich August Hansing und Fr. Lösch in Güstrow (Debüts der Söhne am 25., des Vaters am 29. September) wurden die drei Diestels zum Januar 1801 nach Schwerin engagiert (in der Schweriner Gesellschaft bis 1802 nachgewiesen); vgl. den Bericht von dort vom 12. Februar 1801 in: *Hamburgisches Journal der Moden und Eleganz*, Jg. 1, Nr. 3 (März 1801), Sp. 99f. sowie Hans Wilhelm Bärensprung, *Versuch einer Geschichte des Theaters in Mecklenburg-Schwerin*, Schwerin 1837, S. 171, 183, 193. 1803 war ein Herr Diestel mit einem Sohn am Theater Bremen engagiert, 1806 wieder bei Krickeberg in Rostock; vgl. Schmieder, *Theater-Kalender 1804* (wie Anm. 146), S. 129 bzw. Bärensprung, S. 206 (dort weitere Angaben zu den Herren Diestel auf S. 233, 239–241, 244f., 247, 251, zu

Diestel und Veltheim sind erste Sängerinnen, worunter Mad. Diestel für die *Prima Donna* gilt.¹⁷⁰ Doch die ständige Bühnenpräsenz des Publikumslieb- lings hinterließ bald schon Spuren; es mehrten sich kritische Stimmen. Siebigk attestierte der Diestel beispielsweise „eine gewisse Affektation im Gesange“¹⁷¹. Bald darauf endete die Karriere der Sängerin: Am 6. Oktober 1801 stand sie letztmalig auf der Bühne (sie gab die Titelrolle in Wranitzkys *Oberon*), dann fesselte sie die Tuberkulose ans Bett; am 20. November verstarb sie¹⁷². Rück- blickend heißt es:¹⁷³

„Wer das Talent der Mad. D.[iestel] in seiner Blüthe kannte, und noch mehr, wer auch unter dem verhüllenden Schleier mancher übeln Gewohnheit den wahren Beruf zur Kunst noch zu entdecken wußte, wird ihren Werth, so lange er nähmlich nicht schon zu viel von seiner Aechtheit verlohren hatte, gewiß mit aller Bereitwilligkeit anerkennen. Die Natur hatte sie in jeder Hinsicht freundlich bedacht: aber ihr gutes Werk war unvollendet geblieben.“

Der Tod der Sängerin Ende 1801 „entlastet“ Weber, der erst im Sommer 1804 nach Breslau kam, vom Vorwurf des Ehebruchs! Während seiner Zeit in Breslau war kein Mitglied der Diestel-Familien mehr am dortigen Theater engagiert. Dass Weber in seiner Prager Amtszeit als Musikdirektor tatsäch- lich Affären mit verheirateten Damen, auch aus dem Theaterensemble (z. B. mit Therese Brunetti), hatte, ist unbestritten, doch die Praxis vieler Weber- Biographen, den Mangel an verbürgten Fakten aus den frühen Jahren durch Analogie-Schlüsse zu späteren Ereignissen zu kompensieren, hat wohl auch hier zu einer Falschdarstellung geführt.

Franz Severin Christian Diestel, gest. 8. Januar 1820 in Schwerin 29-jährig, auf S. 254, 258, 263, 266–273.

170 *Hamburgisches Journal der Moden und Eleganz*, Jg. 1, Nr. 6 (Juni 1801), Sp. 262. Auch in ihrem Nachruf wird die Diestel als Breslauer „prima Donna“ bezeichnet; vgl. *Kunst-Verlust* (wie Anm. 164), S. 80.

171 Siebigk (wie Anm. 82), in: *AmZ*, Jg. 3, Nr. 21 (18. Februar 1801), Sp. 362. Diese Beschrei- bung diente als Vorlage für Hoffmann (wie Anm. 71), S. 68.

172 Vgl. *SPb*, Bd. 35, Nr. 1 (Januar 1802), S. 69.

173 *JLM*, Jg. 17, Nr. 2 (Februar 1802), S. 73.

4. Webers Kompositionen für das Breslauer Theater

Webers einzige sicher mit dem Breslauer Theater in Verbindung zu bringende Komposition ist seine Oper *Rübezahl*, die allerdings unvollendet blieb. Den beliebtesten Sagenhelden des Riesengebirges im schlesischen Breslau als Opernfigur zu präsentieren, lag nahe¹⁷⁴ – das hatte schon Webers Amtsvorgänger Vincenc Ferrerius Tuček getan, der dazu auf ein Libretto vom Mitglied des Theaterrausschusses (und Theateraktionär) Samuel Gottlieb Bürde zurückgriff: Dieser zweiaktige *Rübenzahl* hatte am 27. Januar 1801, drei Monate vor Tučeks Abschied aus Breslau, am dortigen Theater Premiere¹⁷⁵. Ein anderes, dreiaktiges Libretto, wiederum von Bürde¹⁷⁶, regte wenig später Webers Lehrer Georg Joseph Vogler zur Komposition an (*Der Koppengeist auf Reisen*); dessen Werk kam gegen Ende 1802 auf die Breslauer Bühne¹⁷⁷. Weber dagegen

174 Auch außerhalb Schlesiens war das Sujet um 1800 äußerst beliebt. So schuf Joseph Schuster bereits 1789 für Dresden eine Vertonung (*Rübenzahl ossia Il vero amore*, Text: Caterino Mazzola), die 1794 für die Wiener Erstaufführung durch Wenzel Müller um einige Zusatzarien angereichert wurde; vgl. Angermüller (wie Anm. 64), S. 127. Casimir Antonio Cartellieri, Kapellmeister beim Fürsten Franz Joseph Maximilian Lobkowitz, schrieb um 1801 eine dreiaktige komische Oper *Rübezahl*, die auch in seinem Geburtsort Königsberg gegeben wurde: Textdruck Königsberg 1803 (Exemplar u. a. *D-B*, Mus. Tc 244); zur dortigen Aufführung 1805 in teils neuer Besetzung vgl. den Bericht aus Königsberg in: *JLM*, Jg. 21, Nr. 2 (Februar 1806), S. 100f.

175 Vgl. *SPb*, Bd. 33, Nr. 1 (Januar 1801), S. 178 (Wiederholungen am 28. und 30. Januar) sowie *ZeW*, Jg. 1, Nr. 23 (21. Februar 1801), Sp. 181 (danach hatte man die zuvor gespielte *Rübezahl*-Oper von Joseph Schuster „beiseite gelegt“). Partiturnkopie (2 Akte) und Orchesterstimmen zu Tučeks Vertonung: *PL-WRu*, 61324 Muz., Theaterzettel zur Uraufführung ebd., in Y v 1040 (u. a. Titelpartie – Herr Müller, Fee Fregonda – Frau Veltheim, die von Rübezahl entführte Blandine – Frau Diestel, ihr Vater Burkhard von Flinsberg – Herr Neugebauer, Blandinens Bräutigam Franz vom Kynast – Herr Leißring, dessen Vater Conrad vom Kynast – Herr Delley). Ab 2. Juli 1804 wurde das Werk auch in Hamburg gegeben, machte jedoch „kein Glück“; Weilen (wie Anm. 169), Bd. 1, S. 199 (und 204), auch *Nordische Miscellen*, Hamburg, Bd. 2, Nr. 28 (12. Juli 1804), S. 32.

176 Vgl. dessen *Rübenzahl auf Reisen*, ein *Provinzialdrama* in drei Aufzügen, in: Samuel Gottlieb Bürde, *Poetische Schriften*, Bd. 1, Breslau und Leipzig 1803, S. 169–299.

177 In Breslau-Korrespondenzen vom November 1802 an die *ZeW* wird berichtet, dass Vogler „seine originelle Komposition [des *Rübezahl auf Reisen*] jetzt beinah ganz vollendet“ habe (Jg. 2, in Nr. 143 vom 30. November 1802, Sp. 1146; datiert mit November) und das Werk in Kürze seine Uraufführung erleben würde (Jg. 2, in Nr. 152 vom 21. Dezember 1802, Sp. 1220; datiert mit 12. November). Die Proben liefen allerdings bereits im Oktober

wählte ein Libretto des Theaterdirektors Rhode zur Vorlage, das dieser 1804 in Ausschnitten in der Wochenschrift *Der Breslauische Erzähler* (Jg. 5) vorgestellt hatte¹⁷⁸.

Nicht nur hinsichtlich des lokalen Bezugs war die Wahl des Sujets – trotz ähnlicher Vorgängerwerke – geschickt; sie orientierte sich auch an den Vorlieben des Breslauer Publikums, die ein Beobachter Ende 1804 folgendermaßen einschätzte:¹⁷⁹

„Unter den Opern wird alles, was einen romantischen Anstrich hat, am meisten geschätzt, und das Wunderbare trägt den Preis davon. Ich bin indeß weit davon entfernt, dieß zu tadeln, da nach meinen Ideen das Romantische das eigentliche Feld der Oper ist.“

Zwei der vollendeten Nummern (Ouvertüre und Geisterchor) stellte Weber in seinem Benefizkonzert am 3. April 1806 im Breslauer Theater vor¹⁸⁰, nach seinem Weggang von dort verfolgte er dieses Opernprojekt allerdings nicht

1802; vgl. Bärbel Pelker, Rüdiger Thomsen-Fürst, *Georg Joseph Vogler (1749–1814). Materialien zu Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung der pfalz-bayerischen Dienstjahre* (= *Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle*, Bd. 6), Frankfurt/Main 2016, Teil 1, S. 474. Joseph von Eichendorff besuchte eine Aufführung der Oper am 1. Dezember 1802; vgl. Eichendorff (wie Anm. 43), S. 56. Das Autograph der Oper befand sich 1814 im Nachlass Voglers, vgl. *Verzeichniß der von [...] G. J. Vogler nachgelassenen [...] Werke [...]*, Darmstadt 1814, S. 12, Nr. 130. Eine Partiturskopie (3 Akte) sowie Sing- und Orchesterstimmen befinden sich in *PL-WRu*, 61325 Muz. (mit Alternativfassung zum Finale III). Nach den Angaben auf den Stimmen spielte Herr Kaibel die Titelpartie; außerdem waren die Damen Fleischer (Lenchen), Schüler (Clärchen) und Veltheim (Bergnymph) sowie die Herren Leißring (Exner), Schüler (Günther), Müller (Bernd), Neugebauer (Weber Veit), Delley (Soldat) und Gehlhaar (Stadtvogt) beteiligt. In dem mit November 1803 datierten Jahresrückblick des Breslauer Theaters in Schmieders *Hamburger Theater-Kalender auf das Jahr 1804* (wie Anm. 146, S. 175) ist angezeigt: „Der Koppengeist auf der Wanderschaft, 4mal“.

178 Vgl. ausführlicher die Angaben von Joachim Veit in: *Katalog Operschaffen*, S. 72–74. Thematisch ist Rhodes Libretto jenem zu Tučeks Oper verwandt (Entführung einer jungen Braut durch Rübezahl).

179 *Auszüge aus dem Tagebuche* (wie Anm. 67), Jg. 5, Nr. 46 (10. November 1804), S. 723.

180 Vgl. den Abdruck des Programmzettels bei Zduniak 1986 (wie Anm. 2), Abb. 4 nach S. 256.

konsequent weiter; entsprechende gemeinsame Planungen mit Hiemer in Stuttgart¹⁸¹ blieben wohl nur Ideen.

Inwieweit Weber – wie in seinen späteren Anstellungen in Prag und Dresden – auch Gebrauchsmusik für den Theateralltag wie Einlagen oder Schauspielmusiken arrangierte bzw. komponierte, ist nicht bekannt. In seinem eigenen Werkverzeichnis vermerkte er solche Arbeiten nicht, was aber nicht zwingend gegen ihre Existenz spricht. Zum einen wurde dieses Verzeichnis erst 1818 aus der Erinnerung angelegt¹⁸², zum anderen sind auch verschiedene solcher Kompositionen aus den Prager und Dresdner Jahren darin nicht verzeichnet. Dass sowohl die Einlagepraxis als auch die Anreicherung von Schauspielen mit Musik in Breslau üblich war, bezeugen entsprechende Hinweise. So mokierte sich ein Kritiker bereits anlässlich der Premiere von Dalayracs Oper *Leo* am 12. August 1803 über den Sänger Christian Friedrich Müller:¹⁸³

„Er legte eine Arie ein, welche in einem Styl komponirt war, die mit dem des Singspiels gänzlich kontrastirte. So etwas sollte die Direktion durchaus nicht erlauben, indem dadurch bey Musikverständigen die Einheit des Eindrucks auf eine unangenehme Art gestört wird, und dem Schauspieler die Sucht, auf Unkosten des Ganzen zu glänzen, nicht gestattet werden darf.“

Der Musikdirektor Ebell hatte in diesem Falle also offenbar dem Sänger freie Hand bei der Auswahl seiner Einlage gelassen, jedenfalls die unpassende Arie nicht abgelehnt. Ähnliche Kritik ist aus der Amtszeit Webers nicht bekannt; Einlagen gab es freilich auch unter seiner musikalischen Leitung. Julius Miller reicherte beispielsweise seine Partie als Christel in Hillers *Jagd* in der Aufführung am 23. Mai 1806 durch eine zusätzliche Arie an¹⁸⁴.

181 Vgl. *Katalog Operschaffen*, S. 73, 80, 90.

182 Carl Maria von Weber, *Hinterlassene Schriften*, hg. von Theodor Hell (d. i. Karl Gottfried Theodor Winkler), Dresden, Leipzig 1828, Bd. 3, S. 158–172. Genauere Angaben finden sich für die Jahre 1818 bis 1823; die davorliegende Zeit rekonstruierte Weber anhand seiner ab 1810 geführten Tagebuchnotizen, für die Jahre bis 1810 anhand seines Werkarchivs bzw. frei aus der Erinnerung. Die Angaben zum Zeitraum 1804–1806 sind insgesamt fehlerhaft und unvollständig.

183 *SPb*, Bd. 38, Nr. 8 (August 1803), S. 166f.

184 *WTN*, Bd. 1, S. 51, S. 408: „Die Arie, welche Hr. Miller einlegte, war sehr angenehm, und er erwarb sich durch ihren schönen Vortrag, mit lieblichen Coloraturen verwoben,

Dokumentiert ist zudem, dass Grétrys Oper *Die beiden Geizigen* in der Vorstellung vom 12. Oktober 1804 „mit einer Ouvertüre von dem hiesigen Musikdirektor Herrn von Weber“ eingeleitet wurde¹⁸⁵. Um eine Neukomposition aus diesem Anlass dürfte es sich kaum gehandelt haben; die hätte Weber sicherlich in sein Werkverzeichnis aufgenommen. Vielmehr dürfte Weber auf eine seiner älteren Opernouvertüren (zum *Waldmädchen* oder – wahrscheinlicher – zu *Peter Schmoll*) zurückgegriffen haben.

Zum Arbeitsalltag damaliger Musikdirektoren gehörte zudem die Einrichtung von Gesangs- und Instrumentalpartien, zugeschnitten auf die Fähigkeiten des Personals. Auch dazu fehlen eindeutige Hinweise, die Webers Anteil an solchen Arrangements dokumentieren. Dass es auch in Breslau zu entsprechenden Eingriffen in die musikalische Substanz der einstudierten Werke kam, zeigt schon die erste von Weber betreute Produktion: Mozarts *Titus*. Beide Hosenrollen wurden hier von Männern gegeben: Sextus von einem Tenor (Carl Räder), Annius von einem Bariton (Kuttner), eine Besetzung, die freilich in der Folge verändert wurde: Später sang die Sopranistin Müller statt Räder den Sextus (ab 4. August 1805), und nach Kuttners Abgang von der Breslauer Bühne übernahm der Tenor Corradini den Annius (ab 30. November 1805)¹⁸⁶. Ob es im Rahmen dieser Besetzungsänderungen auch zu Anpassungen an die jeweilige Stimmlage im Sinne von musikalischen Arrangements kam, bleibt fraglich; angesichts der Kritik an Kuttner

vielen Beifall.“ Gemäß dieser Schilderung dürfte sich allerdings auch diese Arie stilistisch kaum in das Werk eingefügt haben.

185 Vgl. den Theaterzettel in: *D-B*, 2° Yp 4801/900 R. Dabei handelte es sich keineswegs um eine einmalige Kopplung; noch nach Webers Abgang aus Breslau, bei einer Aufführung am 31. Mai 1807, ist eine Ouvertüre Webers als Einleitung zu Grétrys Oper bezeugt; vgl. *WTN*, Bd. 2, Nr. 49, S. 425.

186 Vergleichbare Experimente, Hosenrollen durch Männer zu besetzen, sind auch in anderen Opern zu beobachten. So übernahm der Tenor Carl Räder am 15. Februar 1806 die Partie des Prosper in Dalayracs *Die Wilden* statt der erkrankten Marie Elise Müller; vgl. *WTN*, Bd. 1, Nr. 37, S. 295. Solche Eingriffe bezeugen möglicherweise ein wachsendes Unbehagen am „Geschlechterwechsel“ der Darsteller, wie er im 18. Jahrhundert noch ganz selbstverständlich war. Als Räder dann am 22. Februar 1806 auch wieder als Sextus für die Müller einsprang, wurde der Sängerin allerdings klar der Vorrang eingeräumt; vgl. ebd., Nr. 39, S. 306 sowie Nr. 47, S. 375.

und dessen „Anstrengung, mit welcher er als Annius im *Titus* die hohen Töne erpreßte“¹⁸⁷, möchte man dies eher bezweifeln.

Ob die Hauptverantwortung für die Schauspielmusik am Breslauer Theater bei Weber oder, wie eher zu vermuten, beim zweiten Musikdirektor bzw. einem nachgeordneten Musiker lag, ist ungewiss; gesichert ist lediglich, dass auch hier in ausgewählten Fällen im Sprechtheater eigens komponierte musikalische Einlagen Verwendung fanden. Solche Schauspielmusiken komponierten u. a. Joseph Ignaz Schnabel (zu Shakespeares *Macbeth*, 1801¹⁸⁸), Heinrich Carl Ebell (Musik zum Trauerspiel *Lanassa* von Plümicke von 1802¹⁸⁹ und zum Schauspiel mit Gesang *Die Gaben des Genius* aus demselben Jahr¹⁹⁰), Friedrich Wilhelm Berner (Musik zu *Benno oder der Ungläubige*, Schauspiel von Kaibel, 1806¹⁹¹) sowie Johann Michael Müller (Ouvertüre und Entreacts zu *Wallensteins Lager* von Schiller, 1806¹⁹²).

187 Hoffmann (wie Anm. 71), S. 278.

188 Vgl. Schlesinger (wie Anm. 3), S. 99.

189 Vgl. Hoffmann (wie Anm. 71), S. 76.

190 Vgl. den Theaterzettel zur Erstaufführung am 23. Juli 1802 (*PL-WRu*, in: Y v 1040): „Die Overture und Musik zu den Gesängen ist vom Musikdirector Ebel.“ Außerdem wurde Kotzebues Schauspiel *Die Hussiten vor Naumburg* mit den vom Autor selbst in Auftrag gegebenen Musiken (von Bernhard Anselm Weber, Johann Philipp Christian Schulz, Franz Danzi, Ignaz Walter, Johann Friedrich Kranz, Johann Friedrich Reichardt und Georg Joseph Vogler) sowie zusätzlichen Kompositionen von Ebell und einem gewissen Schneider gegeben; vgl. den Theaterzettel zur Aufführung am 25. Dezember 1803 (ebd.). Von besagtem Schneider stammte ein Marsch, der an den Voglerschen Schlusschor angefügt war; vgl. *SPb*, Bd. 37, Nr. 4 (April 1803), S. 364. Welche Musik Ebell beisteuerte, bleibt unklar. Nicht erwähnt wird auf dem Theaterzettel der ursprünglich vorgesehene musikalische Beitrag von Joseph Schuster (Chor „So wüthet der Krieger entflammtes Heer“ zu Szene IV/5); vgl. Axel Schröter, *Musik zu den Schauspielen August von Kotzebues. Zur Bühnenpraxis während Goethes Leitung des Weimarer Hoftheaters* (= *Musik und Theater*, Bd. 4), Sinzig 2006, S. 160.

191 Vgl. dazu die Angaben bei Georg Münzer, *Beiträge zur Konzertgeschichte Breslaus am Ende des vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts*, Diss. Berlin, gedruckt Leipzig 1890, S. 38, auch Wolfram Eschenbach, *Friedrich Wilhelm Berner (1780–1827). Ein Beitrag zur Breslauer Musikgeschichte*, Diss. Breslau 1935, S. 26f., 138. Zudem verzeichnen Hoffmann (wie Anm. 71, S. 28) sowie Carl Koßmaly und Carlo (d. i. Carl Heinrich Herzel), *Schle-sisches Tonkünstler-Lexikon [...]*, H. 1, Breslau 1846, S. 13 (Berner-Artikel gez. „C. K.“) noch drei Chöre Berners zu einem Schauspiel von Iffland (ohne Datierung).

192 Vgl. *WTN*, Bd. 1, Nr. 51, S. 406.

Zudem fanden einige etablierte, vielerorts gespielte Kompositionen zu Schauspielen Verwendung, beispielsweise solche von Georg Joseph Vogler zu Skjöldebrands *Hermann von Unna*¹⁹³ und Kotzebues *Kreuzfahrern*¹⁹⁴ sowie jene Bernhard Anselm Webers zu *Wallensteins Tod*¹⁹⁵, *Wilhelm Tell*¹⁹⁶ und zur *Jungfrau von Orleans*¹⁹⁷ von Schiller.

Allerdings sind Hinweise auf Schauspielmusiken während Webers Amtszeit äußerst spärlich; so probte er laut seinem Schreiben an Theaterdirektor Rhode vom 9. Mai 1805 (A040157) Musik zu folgenden Stücken: Kotzebues Schauspiel *Johanna von Montfaucon* (Proben 25./26. März sowie 17. April 1805, Aufführung u. a. 26. März), Kaibels Lustspiel *Gefunden* (Proben 3./4. April 1805, Premiere 7. April), Zschockes Tauerstpiel *Abällino* (Probe 9. April 1805, Wiederaufnahme 10. April), Holbeins Schauspiel *Das Verhängniß* (Proben 15. und 25./26. April 1805, Premiere 26. April 1805¹⁹⁸), Vogels Schauspiel *Reue und Ersatz* (Probe 18. April 1805) sowie Ifflands Schauspiel *Die Mündel* (Probe 27. April 1805), ohne dass die Theaterzettel oder die Kritiken eingelegte Musik bzw. deren Komponisten erwähnen. Dabei dürfte es sich, wie häufig üblich, um eher beliebig zusammengestellte Instrumentalnummern als Entakte und funktionale Nummern (Märsche, Tänze, Tuschs o. ä.) gehandelt haben; lediglich im Falle des Kotzebue-Stückes ist anzunehmen, dass in Breslau die Musik des Berliner Kapellmeisters Bernhard Anselm Weber¹⁹⁹ gespielt wurde.

193 Vgl. *SPb*, Bd. 36, Nr. 11 (November 1802), S. 483.

194 Vgl. Stabenow (wie Anm. 3), S. 50 und 52.

195 Vgl. den Theaterzettel zur Erstaufführung am 23. November 1804, *PL-WRu*, in: Y v 1040.

196 Vgl. *Der Freimüthige*, Jg. 2, Bd. 2, Nr. 170 (25. August 1804), S. 160; dort ist die Rede von „Heldengesängen, von Webers Zauberkraft belebt“. Gemeint ist sicherlich nicht die musikalische Leitung Carl Maria von Webers, sondern die kurz zuvor in Berlin uraufgeführte Schauspielmusik von Bernhard Anselm Weber.

197 Vgl. *WTN*, Bd. 1, Nr. 28, S. 219, danach „Musik zu dem Monolog vom Hrn. Kapellmeister A. Weber“.

198 Schlesinger (wie Anm. 3, S. 107) datiert die Premiere fälschlich mit 26. Februar 1805; laut Kritik im *Freimüthigen* (Jg. 3, Bd. 1, Nr. 94 vom 11. Mai 1805, S. 375) fand sie jedoch erst nach der Premiere von Kaibels *Gefunden* (7. April 1805) statt; im Zusammenhang mit Webers Probennotizen ist auf den 26. April als Premierendatum zu schließen.

199 Vgl. dazu Schröter (wie Anm. 190), S. 175f.

Im allgemeinen scheint man der musikalischen Untermauerung der Schauspiele – zumindest hinsichtlich der Ausführung – weniger Aufmerksamkeit gewidmet zu haben. Ein Rezensent der *Wöchentlichen Theater-Nachrichten* kritisierte:²⁰⁰

„Noch eine Bemerkung: wie kommt es, daß, ausser den Opern, die Musik in den Zwischen-Akten vom Orchester so schlecht ausgeführt wird, und man immer und immer dieselben Sachen hören muß? Es herrscht dabei die größte Nachlässigkeit und Schläfrigkeit und es werden solche abgenutzte Dinge vorgeleiert, daß sie zuletzt, zumal wenn die Zwischenakte so ungebührlich gestreckt werden, wie seit einiger Zeit mit den vielen kleinen Stücken geschieht, wirklich ekelhaft anzuhören sind.“

Kurz vor Webers Ausscheiden aus dem Amt erlebte in Breslau eine besondere Aufführungsform einen erheblichen Aufschwung: das Deklamatorium²⁰¹. Solche Rezitationsabende mit musikalischen Einlagen gaben u. a. Elise Bürger im Rahmen ihres Gastspiels (am 5. und 12. April 1806), der Schauspieler E. Reinhardt zu seinem Abschied vom Breslauer Theater (am 31. Mai 1806) sowie Carl Ludwig Kaibel als Wohltätigkeitsabend „zum Besten der verarmten Abgebrannten in Brieg“²⁰² (am 14. Juni 1806 in der Aula Leopoldina). Nach den ersten drei derartigen Veranstaltungen im Theater versuchte Karl Wilhelm Friedrich Grattenauer eine generelle Bewertung; er äußerte sich zur Bürger durchaus differenziert, erklärte aber Reinhardts Versuch zu einem „Muster,

200 *WTN*, Bd. 1, Nr. 39, S. 310.

201 Auch außerhalb des Theaters sind solche Aufführungen dokumentiert; vgl. *SPb*, Bd. 43, Nr. 1 (Januar 1806), S. 92: „Ein anderes neues Schauspiel bot Herr de Villiers dem hiesigen Publikum an – *Concerts déclamatoires*. Hauptsächlich durch eine hohe Empfehlung von Berlin erhielt er zu drey Concerts gegen einen Friedrichsd'or an 60 Abonnennten. Sie fanden aber im ersten so wenige Befriedigung, daß im zweyten nur 16 sich einstellten.“ S. de Villiers kündigte in der *SpZ* insgesamt vier Deklamatorien am 9., 14., 18. und 21. Januar 1806 im Redoutensaal an; vgl. Jg. 1806, Nachtrag zu Nr. 3 (6. Januar), S. 37, Nachtrag zu Nr. 4 (8. Januar), S. 47, Nachtrag zu Nr. 5 (11. Januar), S. 63, Nachtrag zu Nr. 6 (13. Januar), S. 75, Nachtrag zu Nr. 7 (15. Januar), S. 86, Nachtrag zu Nr. 8 (18. Januar), S. 103, Nachtrag zu Nr. 9 (20. Januar), S. 118.

202 *WTN*, Bd. 2, Nr. 2, S. 13.



C. M. von Weber, Punktierstich von Johann Neidl nach Joseph Lange (1804)

neten die Veranstaltungen (zu Beginn sowie nach der Pause); zudem erklang „zur Einleitung eines jeden Gedichts eine passende Musik“²⁰⁶. Hinweise zur Musikauswahl sind eher spärlich und finden sich nur in den Besprechungen der *Wöchentlichen Theater-Nachrichten*. Zum ersten Auftritt der

wie nicht deklamiert werden soll“²⁰³. Über den Anteil der Musik erfährt man aus seinen Bemerkungen nur am Rande, immerhin wies er darauf hin, dass das Orchester nicht im Graben, sondern auf der Bühne postiert war.²⁰⁴

„Auf einmal erblickt man [nach Aufziehen des Vorhangs] ein mit vielen schmutzigen Musikpulten vollgestelltes, durch einen Kronleuchter mäßig erhelltes, Zimmer. Dicht am Orchester, linker Hand an einem kleinen Tischgen, sitzt Madam Bürger, und zwar [...] im theatralischen Kostüm [...]“

Der Dirigent wird an keinem der vier Abende genannt; möglicherweise war es Weber. Den Musiknummern kam an solchen Abenden in erster Linie eine gliedernde und auflockernde Funktion zu²⁰⁵; Sie eröff-

203 Karl Wilhelm Friedrich Grattenauer, *Ueber Deklamatorien*, in: *SPb*, Bd. 43, Nr. 5 (Mai 1806), S. 430–435, Nr. 6 (Juni 1806), S. 518–528 (Zitat S. 528).

204 Ebd., Nr. 5, S. 434f.

205 So heißt es in den Zeitungsankündigungen zum ersten Bürger-Deklamatorium: „Die Zwischenräume werden mit Musik ausgefüllt werden“; vgl. *SpZ*, Jg. 1806, Nachtrag zu Nr. 39 (31. März), S. 559 und Nachtrag zu Nr. 40 (2. April), S. 570.

206 Zum Bürger-Deklamatorium am 5. April 1806 in: *Der Freimüthige*, Jg. 4, Bd. 1, Nr. 88 (3. Mai 1806), S. 352. Auch bei Kaibel erklang am 14. Juni 1806 „Musik in den Pausen“ zwischen den Deklamationen; vgl. *Der Freimüthige*, Jg. 4, Bd. 1, Nr. 123 (21. Juni 1806), S. 491.

Bürger werden lediglich zwei große Ouvertüren (ohne Komponistenangabe) erwähnt²⁰⁷, bei Reinhardt „Ouvertüren von Mozart, Mehul und Cimarosa“²⁰⁸. Bei Kaibel erklang zur Eröffnung eine „Ouvertüre von Hr. v. Weber“, der zweite Teil des Abends „begann mit einer schönen Ouvertüre Mozarts“ und enthielt außerdem „Glucks herrliche Ouvertüre aus der Iphigenia“²⁰⁹. Welche Weber-Ouvertüre gespielt wurde, lässt sich erschließen: Der Zusatz des Kritikers „(ein wilder Durcheinander, der nicht gefallen konnte)“ deutet auf die verschollene *Overtura Chinesa* (WeV N.1) nach einem Originalthema aus Rousseaus *Dictionnaire de Musique* hin. Weber hat diese Erstfassung 1809 als Schauspielmusik-Ouvertüre zu Schillers *Turandot* überarbeitet. Das Autograph der zweiten Version²¹⁰, die übrigens von vielen Zeitgenossen ebenso als „sonderbar“ oder gar „reiner Unsinn“ beschrieben wurde²¹¹, enthält einen Zusatz, nach welchem die ursprüngliche Komposition „in Breslau d: 1^{ten} Juni 1806“ vollendet worden war – also gerade zwei Wochen vor dem Deklamatorium. Es könnte sich somit um die Uraufführung gehandelt haben.

Abgesehen von Zwischenmusiken gab es hin und wieder auch instrumentale Untermalungen zu den Rezitationen, häufiger mit Klavier, seltener mit Orchester. Hinweise auf solche Deklamationsmusiken finden sich in den Berichten über die vier Abende nur zweimal: Am 5. April gab die Bürger eine „Musik.[alische] Deklamation: die vier Weltalter, von Schiller“²¹², am 12. April „Kolma's Klagen um Salgar nach Ossian, mit Musik von Ritter (ein Melodram ohne vielen Werth und ohne viel Ausdruck und musikalischen Geist)“²¹³.

207 Vgl. *WTN*, Bd. 1, Nr. 44, S. 350.

208 *WTN*, Bd. 1, Nr. 52, S. 414.

209 *WTN*, Bd. 2, Nr. 2, S. 16.

210 *D-B*, Mus. ms. autogr. C. M. von Weber WFN 4 (1).

211 Vgl. die Beurteilungen in Prag und Leipzig: Rita Steblin, *Weber-Notizen eines Prager Adligen. Johann Nepomuk von Choteks Tagebücher 1813–1823 in Bezug auf Carl Maria von Weber*, in: *Weberiana* 19 (2009), S. 56 (zur Prager Aufführung am 29. März 1816), Oliver Huck, *Von der Silvana zum Freischütz. Die Konzertarien, die Einlagen zu Opern und die Schauspielmusik Carl Maria von Webers (= Weber-Studien, Bd. 5)*, Mainz 1999, S. 56 (zur geplanten Leipziger Aufführung am 2. Januar 1824).

212 *WTN*, Bd. 1, Nr. 44, S. 350 (ein Komponist wird nicht genannt).

213 *WTN*, Bd. 1, Nr. 45, S. 360.

Anzunehmen wäre Weber als Arrangeur der Musik zur Gedenkfeier für Friedrich Schiller am 12. Juni 1805. Direktor Rhode hatte für den Festakt im Breslauer Theater eine allegorische Dichtung verfasst, in der die Muse Melpomene sowie Figuren aus Dramen des Dichters den Tod ihres Schöpfers beklagten²¹⁴. Zur musikalischen Ausgestaltung liest man in den *Theater-Nachrichten*:²¹⁵

„Die aus der Oper Titus gewählte Musik war übrigens sehr zweckmäßig, und passend, so wie die gespielte Overture von Gluk.“

Die ausführlichste Schilderung findet sich in dem von Rhode herausgegebenen *Breslauerischen Erzähler*, der fast den kompletten Text sowie eine genaue Beschreibung des Ablaufs der Feierlichkeit enthält. Zum Beginn liest man dort:²¹⁶

„Bey einer, eine stille Trauer verkündenden Musik, wurde der Vorhang langsam in die Höhe gezogen. Auf einem freyen Platze entdeckte man, auf einem antiken Altar Schillers Büste, mit Lorbeer gekränzt, aber mit einem schwarzen Flohr bedeckt. Langsam trat von allen Seiten der Chor ein, und sang eine Klage über den Tode des Dichters, man hatte dabey die Herz ergreifende Musik aus der Oper Titus benutzt, wo das Volk der Römer den Tod seines Lieblings beklagt.“

Zum Ende fiel nochmals „der Chor mit einem erhebenden Gesange ein, wozu die Musik gleichfalls aus dem Titus entlehnt war, und der das Gelübde der immer daurenden Verehrung des Dichters enthielt!“²¹⁷

214 Vgl. *ZeW*, Jg. 5, Nr. 78 (29. Juni 1805), Sp. 623f.

215 *WTN*, Bd. 1, Nr. 4, S. 27.

216 *Schillers Trauerfeyer auf dem Theater zu Breslau* (ungezeichnet), in: *Der Breslauerische Erzähler. Eine Wochenschrift*, Jg. 6, Nr. 25 (15. Juni 1805), S. 386. Lediglich die dem Eingangssowie dem Schlusschor unterlegten Texte fehlen in der Wiedergabe der Dichtung. Ähnlich lauten die Angaben in: *Der Freimüthige*, Jg. 3, Bd. 1, Nr. 125 (24. Juni 1805), S. 499: „Der Chor begann die Klage um den edlen Todten, nach Mozarts Composition des Chors im Titus, in welchem die Römer den Tod des Kaisers beklagen, und den man mit Recht unter die Meisterstücke des Componisten rechnet.“ Auf S. 500 wird zudem ein weiterer Chor zum Abschluss erwähnt.

217 *Schillers Trauerfeyer* (wie Anm. 216), S. 390

Demzufolge waren keine neuen Kompositionen erklingen, die Auswahl der Musikeinlagen, ihre Einrichtung, ggf. Bearbeitung und Einstudierung lag aber mit großer Wahrscheinlichkeit in den Händen des ersten Musikdirektors, ohne dass es für seine Autorschaft hinreichende Belege gäbe.

Andere Kompositionen der Breslauer Zeit standen nur indirekt mit dem Theater in Verbindung. So komponierte Weber anlässlich eines Trauerfalls in der Familie des Theaterdirektors Hayn im November 1804 eine Begräbnismusik (WeV B.1b)²¹⁸. Die Ausführenden – die bei Begräbnissen allgemein eingesetzten „Choralisten“ – waren Weber bestens vertraut, gehörten sie doch auch dem Theaterchor an²¹⁹.

Für den Flötisten des Theaterorchesters Adam komponierte Weber mindestens ein, möglicherweise zwei Konzertstücke mit Orchesterbegleitung. Gesichert ist dies für die *Romanza siciliana* (WeV N.3), gewidmet dem Breslauer Kaufmann Jakob Conrad Zahn²²⁰, in dessen Haus private Konzertaufführungen stattfanden. Hientzsch berichtete darüber 1829:²²¹

„Im Jahr 1803 wurde bei dem hiesigen Kaufmann Jac. Conrad Zahn eine Quartett-Gesellschaft errichtet, von der Fr.[iedrich] Wilh.[elm] Berner die Seele oder das thätigste Mitglied gewesen zu sein scheint.“

Nach Hientzsch gehörte der Flötist Adam, der mit dem musikalischen Leiter dieses Zirkels Berner, dem engsten Vertrauten Webers in dessen Breslauer

218 Zweite Fassung des *Grabliedes* mit Instrumentalbegleitung (eingerrichtet am 19. November 1804). Jähns behauptete fälschlich, die Musik sei für Mad. Hayn, die „Gattin des Mitdirektors am Breslauer Theater“ geschrieben worden; vgl. Jähns (Werke), S. 54. Tatsächlich handelte es sich um dessen Mutter, wie die Sterbenotizen in *SpZ*, Jg. 1804, Nr. 137 (19. November), S. 1907 und *SPb*, Bd. 40, Nr. 11 (November 1804), S. 494 bezeugen. Die Kaufmannswitwe Helena Dorothea Hayn, geb. Otto, starb am 16. November 1804 „Abends um 6 Uhr“ an Entkräftung („74 Jahr 10 Monat 12 Tage“ alt). Das Begräbnis fand am 20. November statt.

219 Vgl. Ziegler, *Breslau* (wie Anm. 2), S. 331.

220 In Webers Stammbuch findet sich ein Eintrag vom 4. Juli 1806: „Zum freundschaftlichen Andenken | an J. C. Zahn junior“ (A045359).

221 H.[ientzsch], *Friedrich Wilhelm Berner*, in: *Eutonia, eine hauptsächlich pädagogische Musik-Zeitschrift* [...], hg. von Johann Gottfried Hientzsch, Bd. 1, Breslau 1829, S. 277.

Zeit²²², befreundet war, zu den Ehrenmitgliedern des Vereins, dessen Repertoire vorrangig „Quartetten (besonders [...] für die Flöte)“, aber „auch mehrere Concerte für die Flöte“ umfasste²²³. Ein weiteres, leider verschollenes Werk Webers hätte ebenso bestens in diesen Rahmen gepasst: jene Variationen für Flöte und Orchester (WeV N.4), deren einzige Erwähnung sich in dem Angebot an den Leipziger Verleger Ambrosius Kühnel vom Februar 1807 findet²²⁴. Ob diese Komposition allerdings tatsächlich noch in Breslau oder erst anschließend im oberschlesischen Carlsruhe entstand, bleibt fraglich²²⁵.

5. Weber und die Presse

Während Weber in späteren Jahren, vor allem ab seiner Zeit in Mannheim, Heidelberg und Darmstadt 1810/11, den Umgang mit den Pressemedien perfektionierte und als Musikdirektor in Prag bzw. Kapellmeister in Dresden durchaus versuchte, über Publikationen in Zeitungen und Zeitschriften Einfluss auf die Wahrnehmung und Bewertung seiner Theaterarbeit zu nehmen, sind aus den Breslauer Jahren keinerlei solche Veröffentlichungen bekannt. Nur ein einziger Beitrag Webers ist dokumentiert, der sich allerdings nicht mit dem Theater beschäftigte, sondern für einen befreundeten Musiker Partei ergriff: für Friedrich Wilhelm Berner.

Zum Ausklang des Jahres 1805 war im Hotel Stadt Paris eine nichtöffentliche, einem geschlossenen Zirkel vorbehaltene Konzertakademie unter

222 Berner, zweiter Organist an St. Elisabeth (unter seinem Vater Johann Georg Berner), war ca. 1796 bis 1804 auch als Klarinettist im Theaterorchester tätig, möglicherweise noch bei Webers Amtsantritt als Musikdirektor; vgl. ebd., Bd. 1, S. 273 (danach Anstellung im 16. Lebensjahr und Tätigkeit von sechs oder acht Jahren) und S. 278 (Mitwirkung noch 1804).

223 Vgl. ebd., Bd. 1, S. 277.

224 Brief von Franz Anton von Weber vom 7. Februar 1807 (A040174).

225 Planungen zu einem solchen Werk existierten bereits vor der Ankunft in Breslau, wie ein Brief Webers an Thaddäus Susan vom (12./)14. Juni 1804 (A040153) bezeugt, in dem er den Freund bat: „Vergiß nicht ein Thema für Flöten-Variationen bald zu wählen, ich habe große Lust, mich auch öffentlich in dieser Gattung zu zeigen, ich werde dir immer die Skizze davon schicken, und dich um Anmerkungen, Verbesserungen in Ansehung des echten Flötensatzes bitten. Ähnliche Ratschläge dürfte Weber in Breslau vom Flötisten Adam erbeten haben.“

Direktion von Domkapellmeister Schnabel gegeben worden²²⁶, bei der Berner das Klavierkonzert Es-Dur von Steibelt spielte. Ein Breslauer Korrespondent schrieb darüber an die *Berlinische Musikalische Zeitung*, er wolle „über das Spiel dieses jungen Mannes, den manche für einen Wundermann halten“, seine „Meinung sagen, ohne Partheilichkeit und in guter Absicht“. Er betonte, dass Berner „als ein fertiger und glänzender Clavierspieler alle Achtung und Bewunderung“ verdiene, und fuhr fort: „ich behaupte sogar, daß ihm in jener Rücksicht hier wohl schwerlich Jemand an die Seite gesetzt werden könne“ (also auch nicht Weber, der mehrfach in Breslauer Konzerten als Pianist auftrat), warf Berner dann jedoch vor, dass er „voll Selbstliebe und Eitelkeit sich so mancher anmaßenden und zu wenig geprüften Urtheile über fremde und einheimische Künstler, und über die von Zeit zu Zeit vorkommenden Musiken“ schuldig gemacht habe²²⁷. Unter dem Vorwand einer Konzertkritik sollte hier offenbar ein streitbarer junger Musiker gemäßregelt werden.

Berner reagierte erstaunlich besonnen; in seiner „Beantwortung“ vom 11. Februar 1806 stellte er nicht nur klar, dass er bislang keinerlei Konzertkritiken publiziert habe, sondern parierte die wenig sachkundigen Anwürfe des Kritikers mit einer sehr ausführlichen Darlegung seiner persönlichen Ansicht über den Charakter des Steibeltschen Konzerts²²⁸.

Weit weniger diplomatisch scheint die Reaktion Webers gewesen zu sein, der seinen Freund Berner gegen die aus seiner Sicht ungerechtfertigten Vorwürfe in Schutz nehmen wollte – offenbar in einem so scharfen Ton, dass Johann Friedrich Reichardt als Herausgeber der *Musikalischen Zeitung* den

226 Schnabel leitete zu dieser Zeit bereits zwei winterliche Konzertzyklen: das sogenannte Richtersche Konzert (jeweils Donnerstags, bis 1806 gemeinsam mit Janeczek) und das Freitags- (oder Maisansche) Konzert; vgl. Hoffmann (wie Anm. 71), S. 394, auch Hans Erdmann Guckel, *Katholische Kirchenmusik in Schlesien*, Leipzig 1912, S. 88f., 92, sowie *SPb*, Bd. 42, Nr. 12 (Dezember 1805), S. 545–554. Laut Guckel (ebd., S. 88) gehörten der Gesellschaft des [Richterschen] Liebhaberkonzertes als Ehrenmitglieder 1805 vier Musikdirektoren an: neben Schnabel und Janeczek auch Carl Maria von Weber und Bernhard Förster. Weber scheint in dem von Schnabel dominierten Verein allerdings kaum in Erscheinung getreten zu sein.

227 Anonymer Bericht „Etwas über das letzte Concert zum Jahrsschluß in der Stadt Paris zu Breslau.“, in: *Berlinische Musikalische Zeitung*, Jg. 2 (1806), Nr. 9, S. 35. Auf die Breslau-Berichte dieser Zeitung machte bereits Borchardt (wie Anm. 2, S. 190) aufmerksam.

228 Vgl. *Berlinische Musikalische Zeitung*, Jg. 2, Nr. 18, S. 69–71.

Abdruck von dessen Stellungnahme verweigerte. In einer Fußnote zu Berners Text ergänzte er lediglich:²²⁹

„Da Herr B. sich in obigem Aufsätze mit Anstand und Ruhe selbst vertheidigt, so haben wir einen Aufsatz des Herrn Musikdirektors von Weber in Breslau, der eine bittere Parodie des ersten Urtheils über Hr. B. enthält, um so lieber zurückbehalten, da wir nicht gerne Streitigkeiten, mit Heftigkeit und Bitterkeit geführt, befördern möchten, so sehr wir auch der Meinung sind, daß jedem die freie Vertheidigung und Behauptung seines Rechts zustehe. Wir setzen daher aus des Hrn. v. W's Aufsatz nur folgende Stelle her, an deren Bekanntmachung Hrn. B. selest [recte: selbst] vielleicht gelegen seyn möchte. »Herr B. ist ein sehr achtungswerther, braver, denkender Künstler, und das genannte Steibeltsche Concert ward durch Hrn. Berners braves, rundes, kraftvolles Spiel schön vor die Seele des Zuhörers gestellt.«

Reichardts nachvollziehbares Bemühen, die Schärfe aus der Auseinandersetzung zu nehmen, hat uns also, von dem zitierten Satz abgesehen, der Kenntniss der einzigen zur Publikation vorgesehenen Schrift Webers aus seinen Breslauer Jahren beraubt. Zu vermuten ist, dass Weber mit dem Medium Presse bei weitem noch nicht so virtuos umzugehen wusste wie in späteren Jahren; eher scheint die erbittert geführte Pressefehde um die Oper *Das Waldmädchen* aus dem Jahr 1801, während derer sich Weber ausgesprochen undiplomatisch äußerte, vergleichbar²³⁰. Ein Hang zu Satire, Parodie und Spott ist freilich – wie bei vielen Romantikern, man denke an E. T. A. Hoffmann oder Jean Paul – auch Webers späteren Schriften eigen, so etwa etlichen Fragmenten aus dem Romanprojekt *Tonkünstlers Leben*.

Der Kritiker meldete sich nochmals mit einer „Gegenerklärung“ vom 23. März 1806 zu Wort, ohne aber, wie von Berner gefordert, den Schutz der Anonymität zu verlassen²³¹.

229 Ebd., S. 71. Den abschließenden Satz aus Webers Kritik zitiert (in leicht abweichender Form, aber wohl nach dieser Vorlage) auch Hientzsch, *Eutonia* (wie Anm. 221), Bd. 1, S. 281.

230 Vgl. dazu Frank Ziegler, *Ritter von Steinsberg und Das Waldmädchen als Ballett und Oper*, in: *Weberiana* 20 (2010), S. 59f.

231 Vgl. *Berlinische Musikalische Zeitung*, Jg. 2, Nr. 29, S. 115f.

Anhang: Das Personal des Musiktheaters während Webers Amtszeit

mit Fachangaben nach Ifflands *Almanach* (wie Anm. 5, Jg. 1) von 1807 sowie Rollen-Auswahl und Bewertungen²³² aus: *Wöchentliche Theater-Nachrichten aus Breslau*, Bd. 3 (1807/08) sowie *Allgemeine Deutsche Theater-Zeitung* 1808 (ADTZ, vgl. Anm. 75 zu den Damen sowie Anm. 104 zu den Herren) [zu weiteren biographischen Stationen vgl. die Beiträge des Autors auf der Website der Weber-Gesamtausgabe unter der angegebenen Personalnummer A00xxxx]

a) Sänger für erste Opernpartien (seltener oder nicht im Sprechtheater eingesetzt)

Marianne(?)²³³ **Veltheim**, geb. Krüger (vor 1780 – nach 1826), Sopran [A002011]

bereits 1794 bis Ostern 1796 bei Direktorin Wäser in Breslau beschäftigt, Debüt in Hirschberg als Gräfin Schönblum (in Sartis Oper *Im Trüben ist gut fischen*); Febr. 1796 Heirat mit Friedrich Veltheim; von Frühjahr 1796 bis Ostern 1797 am Hoftheater Weimar; im April 1797 Rückkehr ans Breslauer Theater, dort nach dem Tod der Wäser 1798 von der neuen Direktion übernommen als Sängerin für erste Partien: u. a. Titelrolle in *Maria von Montalban*, Constanze (*Die Entführung aus dem Serail*), Donna Elvira (*Don Giovanni*), Lucinde/Pierotto (*Der Corsar aus Liebe*), Constanze (*Der Wasserträger*), Suschen (*Der Dorfbarbier*), Gräfin Rosalia (*Die edle Rache*), Hofrätthin Döring (*Das Geheimniß*), Henriette (*Liebe und Treue*), Cecchina (*Die Banditen*), Isabelle (*Lilla*), Gräfin (*Die Hochzeit des Figaro*), Elvira (*Das unterbrochene Opferfest*); Ostern 1805 abgegangen nach Danzig (Abreise aus Breslau 19. April)

Marie Elise **Müller**, geb. Thau (1785? – um 1840), Sopran [A007823]

nach Engagements u. a. am Stadttheater Frankfurt/Main (1801–1803; dort Heirat mit Johann Michael Müller) und am Hoftheater Weimar (1803–1805) Wechsel nach Breslau 1805, Debüts am 24. Mai als Astasia (*Axur*), 5. Juni als Königin der Nacht (*Die Zauberflöte*), 8. Juni als Hulda (*Das Donauweibchen*);

232 Vorrangig Aussagen zum Musiktheater, soweit nicht bereits im laufenden Text zitiert.

233 Der Vorname ist fraglich; für Marianne spricht der Bericht in *AmZ*, Jg. 12, Nr. 5 (1. November 1809), Sp. 75. Dort sind auch die drei in Breslau geborenen Töchter erwähnt: Friederike, Charlotte und Emilie. Deren Geburten sind (jeweils ohne Vornamen, aber wohl in dieser Reihenfolge) dokumentiert am 26. Dezember 1797, 31. März 1799 bzw. 12. Oktober 1803; vgl. *SPb*, Bd. 26, Nr. 12 (Dezember 1797), S. 584, Bd. 29, Nr. 4 (April 1799), S. 397 sowie Bd. 38, Nr. 10 (Oktober 1803), S. 380.

Frühjahr 1808 ans Stuttgarter Hoftheater engagiert (Debüt am 22. April als Astasia in Ludwigsburg)²³⁴

Iffland 1807, S. 307: „erste Rollen in der Oper“

sang in Breslau neben ihren Debütpartien u. a. die Titelrollen in *Maria von Montalban*, Wrantzky's *Oberon*, Bertons *Aline*, zudem Konstanze (*Der Wasserträger*), Madame Friedheim (*Die wandernden Komödianten*), Sextus (*Titus*), Petita (*Weiber sind getreuer als Männer*), Alexandrine (*Die Wette*), Signora Capriccio (*Der Kapellmeister*), Lady Anna (*Die Neger*), Donna Anna (*Don Giovanni*), Prosper (*Die Wilden*), Lisette (*Die heimliche Ehe*), Fiordiligi (*Così fan tutte*)

Eugenia Ludovika **Schüler**, geb. Bonasegla (1781/83? – nach 1834), Sopran [A001754]

nach Engagements in Leipzig unter Carl Friedrich Krüger (1798/99) sowie am Hoftheater Dessau als erste Sängerin (1799/1800; dort 1799 Heirat mit Carl Schüler) und kurzem Aufenthalt in Wien (Jan. bis April 1801, Debüt als Myrrha in *Das unterbrochene Opferfest*) ab Nov. 1801 am Breslauer Theater als Sängerin engagiert (Debüt am 28. Nov. als Myrrha); am 30. April 1808 abgegangen ans Hoftheater Kassel

Iffland 1807, S. 307: „erste Rollen in der Op.“

sang in Breslau u. a. Zerline bzw. später Donna Elvira (*Don Giovanni*), Marzellina (*Der Wasserträger*), Astasia (*Axur*), Azemia (*Die Wilden*), Luise (*Die edle Rache*), Henriette (*Die beiden Geizigen*), Lena (*Die Banditen*), Lilla (*Lilla*), Pamina (*Die Zauberflöte*), Myrrha (*Das unterbrochene Opferfest*), Vitellia (*Titus*), Amanda (*Oberon*), Hulda (*Das Donauweibchen*), Clorinde (*Weiber sind getreuer*)

²³⁴ Es handelt sich vermutlich um eine Tochter des Tenors Ignaz Thau, der 1772–1793 in der Karlsruher Hofkapelle bezeugt ist; vgl. Ludwig Schiedermaier, *Die Oper an den badi-schen Höfen des 17. u. 18. Jahrhunderts*, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, Jg. 14 (1912/13), S. 510, 515, 517. Eine „Dsllle. Thau d. jüing.“ wirkte 1797/98 bei Aufführungen der Gesellschaft von Johann Appelt in Karlsruhe mit (ebd., S. 526). In der ersten Ausgabe von Ifflands *Almanach* (wie Anm. 5, Jg. 1, S. 307) wird als Geburtsjahr der Sängerin 1785 angegeben, als Jahr ihres Debüts 1802 [sic]. In mehreren Lexika (Kosch, Kutsch/Riemens) wird sie in Zusammenhang gebracht mit der Sängerin (vorrangig zweiter Partien) Demoiselle Thau, die u. a. in folgenden Engagements nachgewiesen werden kann: 1793–1795 unter Wenzeslaus Mihule in Augsburg, Ulm und Nürnberg, 1795–1797 in der Fuggerschen Gesellschaft unter Ferdinand Kindler in Augsburg, 1797/98 unter Lorenz Hübner und Giuseppe Tomaselli in Salzburg, Mai bis August 1799 unter Carl von Steinsberg in Karlsbad. In diesem Zusammenhang wird ihr Geburtsjahr vorverlegt (ca. 1776). Ob es sich dabei tatsächlich um dieselbe Person handelt, kann derzeit nicht zweifelsfrei ermittelt werden; die Angaben bei Iffland sprechen dagegen.

als Männer), Rosalie (*Die wandernden Komödianten*), Susanna (*Die Hochzeit des Figaro*), Susanne (*Der Teufelsstein von Mödlingen*), Henriette (*Das neue Sonntagskind*), Fanny (*Die Neger*), Hofrätin Döring (*Das Geheimniß*), Angelika (*Orlando Paladino*), Laura (*Leo oder Die Burg Montenero*), Karoline (*Die heimliche Ehe*), Selima (*Der Eremit auf Formentera*), Dorabella (*Così fan tutte*), Lüzile (*Die vertrauten Nebenbuhler*), Luise (*Die edle Rache*)

Elisabeth Wilhelmine **Bürde**, geb. Hiller (1769/70–1806), Sopran [A008877]

als Mad. Fleischer am Theater Altona bis 1801; nach Auftritten in Dresden (Juli) im Okt. 1801 am Breslauer Theater engagiert (Debüt am 11. Okt. als Constanze in *Die Entführung aus dem Serail*); 4. Juni 1804 Heirat mit Samuel Gottlieb Bürde; gestorben am 11. Jan. 1806 in Breslau

sang in Breslau u. a. Donna Anna (*Don Giovanni*), Servilia (*Titus*), Clarette (*Der Corsar aus Liebe*), Armantine (*Je toller, je besser*), Lisette (*Die Schatzgräber*) Melitel/Colombine (*Axur*), Angelika (*Das Geheimniß*), Isabella (*Die Banditen*), Ghita (*Lilla*), Pamina (*Die Zauberflöte*), Florine (*Fanchon*), Elvira (*Das unterbrochene Opferfest*), Louise (*Maria von Montalban*)

A. **Wöhner**, geb. Suhadolksky, Sopran [A008564]

1804 Debüt am Warschauer deutschen Theater, von dort 1806 Wechsel nach Breslau, Debüts als Constanze (*Die Entführung aus dem Serail*, 1. Mai) und Pamina (*Die Zauberflöte*, 7. Mai), sang außerdem Rosalia (*Die edle Rache*), Abgang Ostern 1807

Iffland 1807, S. 308: „ernste und muntere Liebhaberinnen in der Oper, naive Mädchen im Schauspiel“

Julius **Miller** (eigentlich Schlesinger, 1772/74?–1851), Tenor [A001323]

nach Engagements in Amsterdam (1799), Flensburg (1799/1800) und am Hoftheater Schleswig (1800–1804) ab Frühjahr 1804 in Breslau als Ersatz für den Ostern 1803 abgegangenen Tenor August Leißring²³⁵ engagiert, Debüts als Belmonte (*Die Entführung aus dem Serail*), Tarar (*Axur*), Tamino (*Die Zauberflöte*); im Frühjahr 1805 (nach 18. Mai) Abgang nach St. Petersburg, kehrte aber im August 1805 nach Breslau zurück (sang am 28. August wieder Belmonte); im Frühjahr 1808 Abgang nach Wien, dort drei wenig erfolgreiche Gastauftritte am

235 Leißring (1777–1852) [A008596] hatte am 2. März 1799 am Breslauer Theater als Tamino debütiert; er ist nicht zu verwechseln mit dem Breslauer Schauspieler Johann Adolph Lisring [A009866], geb. 1751 in Dresden, ab 1790 in Breslau engagiert, dort gest. 1. Februar 1802; vgl. *SPb*, Bd. 35, Nr. 2 (Februar 1802), S. 155.

Kärntnertheater (24. Mai) sowie am Hofburgtheater (29. Juni) als Belmonte, im Theater an der Wien als Titus (14. Juli); anschließend u. a. in der Dessauer Hoftheatergesellschaft (Nov. 1808 bis April 1810) sowie bei der Gesellschaft von Joseph Seconda in Leipzig und Dresden (Herbst 1810 bis Herbst 1813) engagiert

Iffland 1807, S. 305: „erste Tenorrollen in der Op.“

sang in Breslau außerdem die Titelrolle in *Titus*, Dorimante (*Der Corsar aus Liebe*), Dorval (*Die Schatzgräber*), Don Alvar (*Die Wilden*), Odoardo (*Die Banditen*), Murney (*Das unterbrochene Opferfest*), Sigiskar (*Aline*), Christel (*Die Jagd*), Lord Falkland (*Die Neger*), Fröhlich (*Die wandernden Komödianten*), Gerstenfeld (*Die Schwestern von Prag*), Roland (*Orlando Paladino*), Don Alvar (*Die Wilden*), Graf Armand (*Der Wasserträger*), Don Petron (*Der Eremit auf Formentera*), Ferrando (*Così fan tutte*), Rosenthal (*Die vertrauten Nebenbuhler*), Saint Val (*Fanchon*)

Franz **Brand**, Tenor²³⁶ [A008694]

nach Engagements am Stadttheater Frankfurt/Main (bis Febr. 1803), am Hoftheater Weimar (1803/04) und am Hoftheater Kassel (1804/05) in Breslau als Ersatz für Miller engagiert, Debüts im Mai 1805: Belmonte (*Die Entführung aus dem Serail*), Gerstenfeld (*Die Schwestern von Prag*), Tarar (*Axur*); Anfang Okt. 1805 wieder abgegangen (wegen erneuter Anstellung Millers); danach Engagements in J. Secondas Gesellschaft in Dresden und Leipzig (Mitte Okt. 1805 bis Okt. 1806), am Stadttheater Frankfurt/Main (Jan. bis Aug. 1807) und in Mannheim (dort zunächst als Tenor, ab 1808 als Violinist der Theaterkapelle)

sang in Breslau außerdem die Titelrolle in *Titus*, Murney (*Das unterbrochene Opferfest*), Graf Armand (*Der Wasserträger*), Fröhlich (*Die wandernden Komödianten*), Hüon (*Oberon*), Tamino (*Die Zauberflöte*), Putschili (*Weiber sind getreuer als Männer*), Geist (*Das Donauweibchen*, Teil 1)

Carl **Räder** (1781–1861), Tenor [A001527]

nach Enagement in Bremen (bis Herbst 1802) bis März 1811 und nochmals von Juli 1813 (Gastrollen bereits im Juni) bis Sept. 1815 am Breslauer Theater (zwischenzeitlich ab April 1811 am Hamburger Theater); von Breslau Wechsel zunächst nach Kassel (Januar bis Frühjahr 1816), dann nach Würzburg (1816–1818)

Iffland 1807, S. 306: „in der Oper erste Tenorrollen, [...] junge, muntere Rollen im Schauspiel.“

236 Obwohl er in Breslau mit Tenorrollen debütierte, wird er in den *SPb* (Bd. 41, Nr. 5 vom Mai 1805, S. 517) als „Bariton“ bezeichnet, war also wohl für exponierte hohe Partien weniger geeignet.

sang in Breslau u. a. Don Ottavio (*Don Giovanni*), Tamino (*Die Zauberflöte*), Sextus (*Titus*), Lysandro (*Der Tollkopf*), Florwall (*Je toller, je besser*), Anton (*Der Wasserträger*), Tarare (*Axur*), Joseph (*Der Dorfbarbier*), Prosper (*Die Wilden*), Graf Steinfeld Sohn (*Die edle Rache*), Waller (*Das Geheimniß*), Louis (*Liebe und Treue*), Louis (*Die beiden Geizigen*), Francarville = Eduard (*Fanchon*), Manuel (*Maria von Montalban*), Hüon (*Oberon*), Kunz (*Der Teufelsstein von Mödlingen*), Valer (*Das neue Sonntagskind*), Osmin (*Aline*), Heinrich (*Der Alte Überall und Nirgends*), Medoro (*Orlando Paladino*), Ritter Gate (*Leo*), Sander (*Die heimliche Ehe*), Herr von Solaren (*Die vertrauten Nebenbuhler*)

Herr **Kuttner**, Bass/Bariton [A008895]

Musikdirektor Kuttner²³⁷, vom Moskauer Theater kommend, gab im Mai 1804 am Breslauer Theater als Gastrolle die Titelpartie in *Don Giovanni*; sang bis Okt. 1805 in Breslau u. a. Pandolfo (*Der Tollkopf*), Ciselfaute (*Der Corsar aus Liebe*), Annius (*Titus*), Abbé de Lattaignant (*Fanchon*), engl. Offizier (*Die Wilden*), Martin (*Die beiden Geizigen*), Giani (*Die Banditen*), Hubert (*Die wandernden Komödianten*), Mafferu (*Das unterbrochene Opferfest*), danach abgegangen

b) Darsteller, die gleichermaßen im Sprech- und Musiktheater beschäftigt waren

Caroline **Benda** (1787–1844), Sopran [A008598]

1803 bis März 1811 am Breslauer Theater, danach ab Mai 1811 am Hoftheater Karlsruhe (1816 Abgang wegen nachlassender Sehkraft, erteilte Schauspielunterricht)

Iffland 1807, S. 306: „im Schausp. u. in der Oper junge Liebhaberinnen, Kammermädchen u. s. w.“

WTN, Bd. 3, Nr. 10, S. 73: „ist seit ihrer Anstellung bei der hiesigen Bühne, in jugendlichen Rollen mancherlei Art im Schauspiel und in der Oper so oft aufgetreten, daß sich ein ausgezeichnetes Talent, wenn sie dasselbe besäße, schon geltend gemacht haben müßte. Dies ist nun freilich nicht der Fall, jedoch wäre es ungerecht, dieser jungen Schauspielerin diejenigen Anlagen

237 Kuttner war nicht nur Sänger, bei seinem Konzert am 12. Oktober 1805 in der Aula Leopoldina (wohl seinem Abschiedskonzert) war er auch als Solist eines Beethoven-Klavierkonzerts zu erleben. Dirigent des Abends war Joseph Ignaz Schnabel; vgl. die Konzertanzeigen in *SpZ*, Jg. 1805, Nachtrag zu Nr. 119 (9. Oktober), S. 1588 und Nachtrag zu Nr. 120 (12. Oktober), S. 1601.

abzusprechen, welche Ansprüche auf eine höhere, interessante künstlerische Ausbildung geben.“

ADTZ 1808, S. 21: „empfindsame Mädchen, leichte Rollen im Schauspiel und in der Oper“

spielte zwischen 1804 und 1806 u. a. Rosine (*Der Wasserträger*), Lucilie (*Die Schatzgräber*), Rose (*Liebe und Treue*), Fatime (*Oberon*), Guliru (*Das unterbrochene Opferfest*), Mina (*Weiber sind getreuer als Männer*), Florine (*Fanchon*), Bertha von Burgau (*Das Donauweibchen*, Teil 1), Laurette (*Die wandernden Komödianten*), Florine (*Die Wette*), Lisette (*Das neue Sonntagskind*), Hannchen (*Die Jagd*), Melite/Colombine (*Axur*), Zerlina (*Don Giovanni*), Rosa (*Der Alte Überall und Nirgends*), Wilhelmine (*Die Schwestern von Prag*), Fee Alcina (*Orlando Paladino*), Zelide (*Aline*), Despina (*Così fan tutte*), Lisette (*Die vertrauten Nebenbuhler*), eine der drei Damen (*Die Zauberflöte*)

Noel **Blanchard** (1765–1832), Buffo (Bariton) [A008109]

1788–1790 Mitdirektor einer Schauspielgesellschaft in Prenzlau (mit Auftrittsorten in Pommern und der Neumark), ab 1790 bei Direktorin Wäser in Breslau beschäftigt, nach deren Tod 1798 von der neuen Direktion übernommen, in Breslau bis zur Pensionierung 1822 tätig (zuletzt als Theater-Inspektor und Inspizient)

Iffland 1807, S. 304: „im Schausp. komische und dumme Bediente, in der Oper Bouffons“

WTN, Bd. 3, Nr. 12, S. 89: „durch Physiognomie und Figur zum Buffo berufen, ist aus Mangel an wahrem Talent, echtem Humor, an Bildung und Geschmack, auf einer niedrigen Stufe des komischen Naturalismus stehen geblieben. Rollen aus der Sphäre der gemeinen Stände, deren Manieren er oft nur zu natürlich nachzuahmen weiß, gelingen ihm am besten; doch sondern ihn auch seine Uebertreibung der äussern Bezeichnungen des Ganges &c. und die so sichtbare Absichtlichkeit, womit er seine immer sehr gewöhnlichen Spässe gleichsam aufdringt, vom darzustellenden Charakter und von dem Ensemble ab.“

spielte zwischen 1804 und 1806 u. a. Merlin (*Der Corsar aus Liebe*), Peterhans Hollunder (*Je toller, je besser*), Corado (*Lilla*), Biskroma/Arlekin (*Axur*), Adam (*Der Dorfbarbier*), Stephan (*Die edle Rache*), Papageno (*Zauberflöte*, als Vertretung für Kaibel), Larifari (*Donauweibchen*), Martin (*Fanchon*), Scherasmin (*Oberon*), Souffleur (*Die wandernden Komödianten*), Pedrillo (*Entführung aus dem Serail*), Pedrillo (*Das unterbrochene Opferfest*), Bahadar (*Aline*), Taddäus (*Der Teufelsstein*)

von Mödlingen), Christoph Pedal (*Der Kapellmeister*), Veit (*Der Alte Überall und Nirgends*), Pedrillo (*Eremit auf Formentera*), Thomas (*Geheimniß*, Vertretung für den erkrankten Schüler)

Auguste **Blanchard**, geb. Benda (verw. Zimdar, 1759/64–1815), Alt [A003805]

nach Debüt am Gothaer Hoftheater (1776) Engagements u. a. in Hamburg (1779/80, dort Heirat mit Carl Friedrich Zimdar), Schwedt (1780–1782), Brünn (1782/83), bei Pasquale Bondini in Prag und Dresden (ab 1784), M. B. Wäser in Breslau und Dresden (1787/88, dort noch Sopran in ersten Partien, u. a. Constanze in der Breslauer EA von Mozarts *Entführung aus dem Serail* am 24. Aug. 1787) sowie nochmals in Hamburg (1789) und am Hoftheater Schleswig (bis 1794), ab der Spielzeit 1795/96 bei Direktorin Wäser in Breslau beschäftigt (ab 10. Okt. 1797 verh. Blanchard), nach deren Tod 1798 von der neuen Direktion übernommen, in Breslau bis zu ihrem Tod

Iffland 1807, S. 306f.: „komische Mütter, alte Jungfern im Schauspiel u. in der Oper“

WTN, Bd. 3, Nr. 10, S. 75: „wird mit Recht nur sehr selten angestellt, und kann auch nur als Lückenbüsserin gelten, da sie höchstens in einigen niedrig-komischen Rollen etwas zu leisten vermag, und auch hier sich sehr vor Uebertreibung zu hüten hat, weil ihr Organ durch eine gewisse einförmige Rauigkeit sowohl in ihrer Sprache, als in ihrem Gesange, der sonst seiner bedeutenden Tiefe wegen ein vorzüglicher Alt heißen dürfte, bei einiger Anstrengung und Modulazion zu leicht die Ohren unangenehm affizirt“

ADTZ 1808, S. 21: „ist bloß merkwürdig durch den vorzüglichen Alt, welchen sie singt“

spielte zwischen 1804 und 1806 u. a. Wittwe Margareth (*Der Dorfbarbier*), Madelon (*Die beiden Geizigen*), Hirmione (*Das Donauweibchen*, Teil 1), Gertrude (*Die wandernden Komödianten*), Tante (*Die heimliche Ehe*), Beschließerin (*Die edle Rache*), Kunigunde (*Die Schwestern von Prag*)

Friedrich A. **Corradini** (1774 – nach 1832), Tenor [A000323]

April 1805 als zweiter Tenor aus Brünn nach Breslau engagiert, am dortigen Theater bis Herbst 1809²³⁸, danach (1810–1817) bei J. Seconda in Dresden und Leipzig, ab Mitte 1817 unter August Breede u. a. in Halle, Naumburg, Stralsund, anschließend vorrangig in Norddeutschland (Mecklenburg, Lübeck, Pommern) tätig

238 Vgl. *Der Freimüthige. Berlinisches Unterhaltungsblatt für gebildete, unbefangene Leser*, Jg. 6, Nr. 152 (1. August 1809), S. 608.

Iffland 1807, S. 305: „Im Schausp. Liebhaber und Characterrollen, in der Oper zornige Tenorpartien“

WTN, Bd. 3, Nr. 12, S. 90f.: „ist mit einer guten Gestalt, einem angenehmen, ausdrucksfähigen Gesicht, und einem Organ ausgestattet, das bei besserer Akzentuazion und einer sich weniger überstürzenden Sprache sehr wohlklingend sein würde, und auch besonders für den Gesang eine vollkommenerer Ausbildung verdiente“

spielte zwischen 1804 und 1806 u. a. Anton (*Der Wasserträger*, als Vertretung für Räder), Roka (*Das unterbrochene Opferfest*), Usbek (*Aline*), Augustin (*Fanchon*), Bodo von Triesnitz (*Das Donauweibchen*, Teil 1), Sigmund von Wallenhorst (*Der Teufelsstein von Mödlingen*), Herr von Heinzenfeld (*Das neue Sonntagskind*), Urson (*Axur*), Annius (*Titus*), Jack (*Die Neger*), Chemise (*Die Schwestern von Prag*), engl. Offizier (*Die Wilden*), Fernando (*Der Eremit auf Formentera*), Monostatos (*Die Zauberflöte*), Lafleur (*Die edle Rache*)

Herr W. **Delley** (bzw. Dellay, 1772–1807) [A008183]

Theaterdebüt 1794, im April 1799 aus Warschau ans Breslauer Theater engagiert²³⁹, dort bis zu seinem Tod (8. Febr. 1807) tätig

Iffland 1807, S. 305: „Bediente im Schausp. u. Hilfsrollen in der Oper“
spielte zwischen 1804 und 1806 u. a. Lorenzo (*Der Corsar aus Liebe*), Senator Dolabella (*Titus*), Hauptmann der ital. Truppen (*Der Wasserträger*), Altamor (*Axur*), Peter (*Der Dorfbarbier*), Lafleur (*Die edle Rache*), Osmann (*Die beiden Geizigen*), Lisargo (*Lilla*), Bertrand (*Fanchon*), Gerichtsschreiber (*Die wandernden Komödianten*), Bruno (*Das Donauweibchen*, Teil 1), Ritter Rechberg (*Der Teufelsstein von Mödlingen*), Nessir (*Aline*), Raps (*Der Alte Überall und Nirgends*)

Friedrich **Gehlhaar** (1763/68–1828), Bass [A008117]

Theaterdebüt 1786, nach Engagements vorrangig in Norddeutschland, Odense bzw. im Rheinland von 1799 bis 1801 unter Iganx Walter in Hannover, Bremen und Pyrmont, von Jan. 1802 bis Juni 1808 am Breslauer Theater engagiert, danach am Hoftheater Stuttgart (Sept. 1808 bis Sommer 1816)

239 Möglicherweise identisch mit jenem Schauspieler Delley, der 1795 zur Gesellschaft von Johann Ferdinand Kübler gehörte, die in Güstrow, Stralsund und Rostock spielte; vgl. Hans Wilhelm Bärensprung, *Versuch einer Geschichte des Theaters in Mecklenburg-Schwerin. Von den ersten Spuren theatralischer Vorstellungen bis zum Jahre 1835*, Schwerin 1837, S. 164f. und Ferdinand Struck, *Die ältesten Zeiten des Theaters zu Stralsund (1697–1834). Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters*, Stralsund 1895, S. 68.

Iffland 1807, S. 305: „erste komische u. ernste Baßrollen in der Oper, Väter u. Pedanten im Schauspiel.“

WTN, Bd. 3, Nr. 12, S. 91f.: „besitzt eine imponirende Gestalt, welche noch mehr imponiren würde, wenn er seinen Anstand und Gang mehr ausgebildet hätte, und besonders in heroischen Opernrollen [...] mehr Adel in seine Haltung zu legen wüßte. [...] seiner Singstimme schadet eine auffallende Härte, und es mangelt ihr zu einem guten Baß sowohl deutliche Tiefe, als Fülle und Klang, Eigenschaften, welche mit dem blossen lauten Ton ja nicht zu verwechseln sind. Durch Vortrag liesse sich hier manches ersezen und versteken, aber der Vortrag ist nun eben Hr. G. unvortheilhafteste Seite, denn er ist im Gesange nicht minder nüancenleer und einförmig, als in der Deklamation. [...] Hr. Gs. Komik ist ein wenig derb und ununterstützt von eigentlicher Darstellungsgabe und dem produktiven Humor, der den gebornen Komiker bezeichnet; sein Gesang leidet aber auch in den Buffopartheien an den geprüften Fehlern.“

sang zwischen 1804 und 1806 u. a. Titelrollen in *Axur* und *Hochzeit des Figaro*, Geronte (*Die Schatzgräber*), Graf Steinfeld Vater (*Die edle Rache*), Hofrath Döring (*Das Geheimniß*), Tita (*Lilla*), Mafferu (*Das unterbrochene Opferfest*), Deli (*Maria von Montalban*), Wolfgang von Teuferstein (*Der Teufelstein von Mödlingen*), Abbe de Lattaignant (*Fanchon*, als Ersatz für Kuttner), Timur (*Aline*), Hubert (*Die wandernden Komödianten*, als Ersatz für Kuttner), Leporello (*Don Giovanni*), Lord Dellwill (*Die Neger*), Ritter Otto (*Der Alte Überall und Nirgends*), Rodomontes (*Orlando Paladino*), Herr von Hasenkopf (*Das neue Sonntagskind*), Micheli (*Der Wasserträger*, als Vertretung für Schüler)

Ludowika **Gehlhaar**, geb. Bißler (1781/87 – nach 1833) [A000601]

Engagements ab 1799 gemeinsam mit Ehemann Friedrich Gehlhaar (s. d.)

Iffland 1807, S. 307: „erste Liebhaberinnen und Heldinnen im Schauspiel. u. muntere Rollen in der Op.“

WTN, Bd. 3, Nr. 10, S. 75: „[hat] unter dem Personal unsrer Bühne die entschiedensten Ansprüche auf Universalität“, wird „im Lust- und Trauerspiel, selbst hier und da in der Operette“ eingesetzt, S. 78: „Der Gesang der Mad. G. ist ganz unbedeutend, auch tritt sie jetzt selten in der Oper auf.“

ADTZ 1808, S. 21: „spielt in den verschiedensten Fächern [...]. Würde sie weniger manierirt [sic] spielen, minder einförmig deklamiren und mehr über ihre Rollen nachdenken; sie würde, durch ihr übriges Talent vorzüglich, alle Auszeichnung verdienen.“

spielte die Titelrolle in *Fanchon*, daneben auch Collin (*Liebe und Treue*), Sophie von Teuferstein (*Der Teufelsstein von Mödlingen*), Kunigunde (*Der Alte Überall und Nirgends*)

Heinrich **Herbst** (ca. 1775–1814/15), Bass [A008957]

nach Engagements u. a. in Warschau (1796), Wien (Theater in der Leopoldstadt 1797/98) und Ungarn (u. a. Preßburg 1798/99, Temesvár und Hermannstadt ab 1800) von 1803 bis Anfang August 1805 am Breslauer Theater, danach zunächst am Theater Lübeck (1806), zuletzt Theaterdirektor in Passau (Winter 1812/13, 1813/14)

bekannt u. a. durch seine Schrift *Folgen übereilter Ehen oder Geschichte des Schauspielers H-. mit der Gräfin von P-*, Lübeck: Bohn, 1806 (im Subskribentenverzeichnis neben etlichen Breslauer Theater-Mitgliedern auf S. XI auch Carl Maria von Weber)

spielte 1804/05 u. a. Doctor Balnardus (*Der Tollkopf*), Graf Quakli (*Der Corsar aus Liebe*), Franz (*Je toller, je besser*), Herr von Sperlingshausen (*Die Schwestern von Prag*), Roka (*Das unterbrochene Opferfest*)

Carl Ludwig **Kaibel** (1783–1864), Bass [A000953]

nach Theaterdebüt in Wien (1801) von Febr. 1802 bis April 1808 am Breslauer Theater, wechselte von dort nach Mannheim (dort bis 1820)

Iffland 1807, S. 305: „ernste u. komische Rollen im Schausp. u. in der Op.“

WTN, Bd. 3, Nr. 13, S. 99: „Für die Oper wird Hr. K. durch einen recht angenehmen Bariton, dem er nur eine feinere Intonation geben sollte, und durch ein gutes musikalisches Gehör sehr brauchbar, da er, was so selten zusammen trifft, mit einer guten Stimme ein gutes Spiel vereinigt“.

ADTZ 1808, S. 37: „fleißig, gewandt, von geistiger Bildung. Seine Gestalt ist sehr angenehm; ausgezeichnet ist er durch universelle Darstellungsgabe. Seine vorzüglichsten Rollen sind: naive Bursche, Bonvivants, Renomisten, Intriguants höherer Art und Helden. Vorzüglich ist seine Deklamation.“

sang zwischen 1804 und 1806 u. a. die Titelrolle in *Don Giovanni* (bei der NE 1804 zunächst noch Masetto), Lieutenant (*Der Wasserträger*), Urson (*Axur*), Thomas (*Der Dorfbarbier*), Ali (*Die beiden Geizigen*), Lubino (*Lilla*), Andre (*Fanchon*), Papageno (*Zauberflöte*), Floricourt (*Die Wette*), Johann (*Das neue Sonntagskind*), Töffel (*Die Jagd*), John (*Die Neger*), Kaspar (*Die Schwestern von Prag*), Graf (*Die heimliche Ehe*), Georg von Hohenstaufen (*Der Alte Überall und Nirgends*), Guglielmo (*Così fan tutte*), Nessir (*Aline*)

Carl **Mayer** (bzw. Meyer) [A001285]

im April 1805 auf Ifflands Empfehlung vom Magdeburger Theater als angehender Schauspieler nach Breslau engagiert als Ersatz für den abgehenden Friedrich Veltheim²⁴⁰, am dortigen Theater bis März 1806 (kontraktbrüchig „entwischen“ und in die Heimatstadt Stuttgart zurückgekehrt)

spielte 1805/06 u. a. Albrecht von Waldsee (*Das Donauweibchen*, Teil 1 und 2), Andre (*Fanchon*), Liebhold (*Die wandernden Komödianten*), Monostatos (*Die Zauberflöte*), Philibert (*Weiber sind getreuer als Männer*), Monsieur Jacques (*Das neue Sonntagskind*), Raimund (*Der Alte Überall und Nirgends*), Herr von Sperlingshausen (*Die Schwestern von Prag*)

Christian Friedrich **Müller** (1761 – nach 1819), Tenor/Bariton [A008437]

kurkölnischer Kammersänger, von Juli 1799 bis Ostern 1811 am Breslauer Theater angestellt

Iffland 1807, S. 305: „im Schausp. erste Väter, junge Männer, Chevaliers, Helden u. Anstandsrollen, [...] in der Oper erste Tenor- u. Baritonrollen“

WTN, Bd. 3, Nr. 13, S. 100f.: „Wegen des Verlustes seiner Stimme tritt er in der Oper jetzt nur selten auf; doch ist es angenehm, ihn hier in Rollen, welche wenig Gesang und viel Spiel erfordern [...], zu sehen.“

ADTZ 1808, S. 37: „ein sehr achtungswerther Künstler; biedere Alte, Helden, hie und da verschmitzte Bösewichte leistet er mit Psychologischer Wahrheit“

sang zwischen 1804 und 1806 u. a. die Titelrollen in *Don Giovanni* sowie *Leo oder Die Burg Montenero*, Husar (*Je toller, je besser*), Graf Armand (*Der Wasserträger*), Rund (*Der Dorfbarbier*), Edwin (*Die Wilden*), Rogger (*Die Banditen*), Almaviva (*Die Hochzeit des Figaro*), Inka Huayna Capac (*Das unterbrochene Opferfest*), Schauspielerektor Schönblüth (*Die wandernden Komödianten*), Saint Phar (*Aline*), Ruprecht (*Der Teufelsstein von Mödlingen*), König (*Die Jagd*), Saint Val (*Fanchon*), Lord Bedford (*Die Neger*), Werdenberg (*Der Alte Überall und Nirgends*), Edwin (*Die Wilden*), Mirvall (*Die vertrauten Nebenbuhler*)

Wenzel **Neugebauer** (?–1811), Bass [A000576]

seit 1794 bei Direktorin Wäser in Breslau beschäftigt, nach deren Tod 1798 von der neuen Direktion übernommen, in Breslau bis zu seinem Tod tätig²⁴¹

240 Vgl. SpZ, Jg. 1805, Nr. 20 (16. Februar), S. 245.

241 Michael Hochmuth behauptet, Wenzel Neugebauer hätte 1803/04 zum Theaterensemble von J. Seconda in Dresden und Leipzig gehört; vgl. Michael Hochmuth, *Das Theater auf dem Linckeschen Bad* (= *Chronik der Dresdner Oper*, Bd. 3), Dresden 2011,

WTN, Bd. 3, Nr. 13, S. 101: „ein sehr musikalischer Bassist, hat an seiner Stimme, welche jedoch nie sonor klang, aber kräftig und ausgesungen war, so viel verloren, daß seine Höhe jetzt fast immer unrein, seine Tiefe undeutlich klingt. [...] Im Vortrag gelingt ihm ein markirt komischer Ausdruck besser als der des Ernsten besonders des Edlen und Pathetischen. [...] Am besten gelingen ihm, auch im Schauspiel, alte treuherzige Charaktere aus niedern Ständen, die er auf eine eigenthümliche Weise recht brav darstellt.“

sang zwischen 1804 und 1806 u. a. Komtur (*Don Giovanni*), Sarastro (*Die Zauberflöte*), Annius bzw. Publius (*Titus*), Capitain Libechio (*Der Corsar aus Liebe*), Cerberti (*Je toller, je besser*), Daniel (*Der Wasserträger*), Artenio (*Axur*), Dorfbarbier Lux (*Der Dorfbarbier*), Lord Akinson (*Die Wilden*), Baron Hohlbach (*Die edle Rache*), Richard (*Liebe und Treue*), Uberto (*Die Banditen*), Vincent (*Fanchon*), Villac Umu (*Das unterbrochene Opferfest*), Oberpriester (*Maria von Montalban*), Osmin (*Die Entführung aus dem Serail*), Aldor (*Weiber sind getreuer als Männer*), Fuchs (*Das Donauweibchen*, Teil 1), Sauerbrunnen (*Die wandernden Komödianten*), Herr von Dubreuil (*Die Wette*), Martin Flachs (*Der Teufelsstein von Mödlingen*), Brio (*Der Kapellmeister*), Reinhold (*Der Alte Überall und Nirgends*), Herr von Brummer (*Die Schwestern von Prag*), Eisenmann (*Leo oder Die Burg Montenero*), Artenio (*Axur*), Akinson (*Die Wilden*), Roms (*Die heimliche Ehe*), Johann (*Das neue Sonntagskind*), Meister Lux (*Der Dorfbarbier*), Daniel (*Der Wasserträger*), Eremit (*Der Eremit auf Formentera*), Graf Alfonso (*Così fan tutte*)

Amalie **Schaffner** (1789–nach 1807) [A008650]

kam im April 1799 mit den Eltern ans Theater Breslau, dort zunächst in Kinderrollen tätig, ab 1802/03 allmählicher Wechsel in jugendliche Rollen im Schauspiel und im Musiktheater, heiratete 1807 Louis Albertoni, den ersten Kammerdiener von Jérôme Bonaparte

Iffland 1807, S. 307: „muntere Liebhaberinnen im Schauspiel und der Oper“ spielte 1805/06 u. a. Röschen (*Die Jagd*), Adele (*Fanchon*), Blondchen (*Die Entführung aus dem Serail*), Balisa (*Das unterbrochene Opferfest*), Zelide (*Aline*), Rosina (*Weiber sind getreuer als Männer*), Lindane (*Das Donauweibchen*, Teil 1), Märchen (*Der Teufelsstein von Mödlingen*), Dorina (*Der verliebte Schuster*),

S. 118, 212. Tatsächlich ist der Sänger-Schauspieler in dieser Zeit jedoch durchgehend in Breslau bezeugt; vgl. u. a. *SPb*, Bd. 38, Nr. 8 (August 1803), S. 167, Nr. 9 (September 1803), S. 269, 271, 273, Nr. 11 (November 1803), S. 443, 451, Nr. 12 (Dezember 1803), S. 555, 557, Bd. 39, Nr. 1 (Januar 1804), S. 70, *AmZ*, Jg. 6, Nr. 30 (25. April 1804), Sp. 507, 509, Nr. 34 (23. Mai 1804), Sp. 576f. Beim Seconda-Neugebauer muss es sich demnach um einen anderen Künstler gleichen Namens handeln.

Marzellina (*Der Wasserträger*; gab 1804 in dieser Oper noch ein Mädchen), Servilia (*Titus*), Betty (*Die Neger*), Bertha (*Der Alte Überall und Nirgends*), Eurilla (*Orlando Paladino*), eine der 3 Damen (*Die Zauberflöte*)

Friederike **Schaffner** (1792–1869) [A008525]

kam im April 1799 mit den Eltern ans Theater Breslau, dort zunächst in Kinderrollen tätig, ab 1806 Wechsel in jugendliche Rollen im Schauspiel und im Musiktheater, heiratete 1809 den Schauspielerkollegen Ludwig Devrient, mit dem sie 1815 ans Berliner Theater wechselte

Iffland 1807, S. 307: „junge Mädchen im Schausp. u. der Oper“

WTN, Bd. 3, Nr. 11, S. 83: „obgleich sie schon oft in mancherlei Mädchenrollen gespielt hat, noch so sehr zurückgeblieben, so seelenlos und einförmig in ihrem Spiel, so unbedeutend in ihrem Gesange, so monoton in der Sprache, daß wenig Fortschritte von ihr zu erwarten sind“

Kinderrollen 1804/05 u. a. Elamir (*Axur*), Jeanette (*Liebe und Treue*), Elissa (*Das Donauweibchen*, Teil 1), Mädchen (*Der Wasserträger*); ab 1806 dann auch Adele (*Fanchon*)

Carl (Philipp Augustin) **Schüler** (1775–1809), Bariton [A001759]

nach Engagement am Hoftheater Dessau (1799/1800) und kurzem Aufenthalt in Wien (Februar bis April 1801, erfolglose Auftritte) ab November 1801 am Breslauer Theater; am 30. April 1808 abgegangen ans Hoftheater Kassel

Iffland 1807, S. 306: „im Schauspiel u. in der Oper hochkomische Characterrollen [...]. Zugleich ist Hr. Schüler das Arrangement der Chöre u. Statisten in der Op. u. im Schausp. übertragen.“

WTN, Bd. 3, Nr. 15, S. 117f.: „Nicht leicht wird man einen Schauspieler finden, der in einem, wenn gleich beschränkten *Genre* seine Kunst mit so schätzbarem und verständigem Eifer und so entschiedenem Talent lebt und webt“, S. 118: „Meister in der Kunst sich zu schminken und zu kostümiren, im Besiz einer Menge von trefflichen technischen Mitteln und Kunstgriffen, die er mit Geist und Fertigkeit anwendet, sehr bekannt mit seiner ächt komischen Individualität, die er sehr consequent zu subordiniren versteht, und dabei von immer regem ächtem Humor und unermüdetem Fleisse, ist Hr. Schüler mit Recht unter die vorzüglichsten Komiker zu zählen.“, S. 119: „In Hrns. Schülers Gesang ist die überaus geschickte Anwendung des *parlando retardando* [gemeint ist wohl: *recitando*] und andrer solcher komischen Bezeichnungen,

die die Italiener so vollkommen verstehen, bemerkenswerth, und läßt das Unbedeutende seiner Stimme vergessen.“

sang zwischen 1804 und 1806 u. a. Leporello (*Don Giovanni*), Scapin (*Der Tollkopf*), Krispin (*Die Schwestern von Prag*), Johann (*Je toller, je besser*), Micheli (*Der Wasserträger*), Crispin (*Die Schatzgräber*), Pierot bzw. Altamor (*Axur*), Pedrillo (*Die Wilden*), Schlossverwalter (*Die edle Rache*), Thomas (*Das Geheimniß*), Gripon (*Die beiden Geizigen*), Minnewart (*Das Donauweibchen*, Teil 1 und 2), Silbermann (*Die wandernden Komödianten*), Sonnenpriester (*Das unterbrochene Opferfest*), Kasperl (*Weiber sind getreuer als Männer*), Frontin (*Die Wette*), Krambamboli (*Der Teufelsstein von Mödlingen*), Herr von Hasenkopf (*Das neue Sonntagskind*), Dorfrichter Michel (*Die Jagd*), Allegro (*Der Kapellmeister*), Trill (*Der Alte Überall und Nirgends*), Pasqual (*Orlando Paladino*), Lorenz (*Leo oder Die Burg Montenero*), Timur (*Aline*)

c) Schauspieler, die überwiegend oder fast ausschließlich im Sprechtheater eingesetzt wurden und in der Oper bestenfalls Hilfsrollen erhielten

Herr **Bergmann** [A008353]

1804/05 als Schauspieler in Breslau bezeugt (ca. Mai 1805 abgegangen)

Ludwig **Brand** (eigentlich Preiske oder Prüske) (1775–1835) und Ehefrau, geb. Dietrich [A008626 bzw. A008245]

Ehepaar kam im Mai 1804 vom deutschen Theater in St. Petersburg nach Breslau, am dortigen Theater bis Juni 1805, ab 1806 in Magdeburg (zuvor evtl. in Bremen)

Reinhold Friedrich **Julius** (eigentlich von Kleist) (1776–1860) [A002247]

Theaterdebüt 1794 in Breslau, ab ca. 1796/97 bei der zweiten Wäserschen Gesellschaft unter Direktor Vogt in der schlesischen Provinz, von dort im April 1800 Wechsel ans Breslauer Theater, dort bis 1812 (schloss sich einem Freikorps an); anschließend (1816–1833) am Dresdner Hoftheater

Iffland 1807, S. 305: „erste Liebhaber, Bonvivan[t]s u. Characterrollen im Schausp.“

WTN, Bd. 3, Nr. 12, S. 93: „hat durch Talent und Uebung eine interessante und bedeutende Kunststufe erreicht“

ADTZ 1808, S. 37: „ein interessanter Künstler in Konversationsstücken; Militärs gibt er mit schöner Haltung, und junge Charakterrollen, die die Bezeichnung des höheren Standes erfordern, mit großem Erfolg“

Henriette **Julius**, geb. Bone (1779–1813) [A008496]

um 1796 noch in Kinderrollen bei der zweiten Wäderschen Gesellschaft in der schlesischen Provinz, dort allmählicher Übergang ins jugendliche Fach, seit 1799 verh. mit R. F. Julius, mit ihm Wechsel ans Breslauer Theater im Frühjahr 1800 (dort bis zum Tod)

Iffland 1807, S. 307: „erste tragische Liebhaberinnen u. junge muntere Weiber im Schausp.“

WTN, Bd. 3, Nr. 10, S. 79: „Ohne eine ausgezeichnete Darstellungsgabe und ein vielseitiges Talent zu besitzen, nimmt sie besonders durch eine sehr liebenswürdige Anspruchlosigkeit und natürliche Anmuth für sich ein, und gewinnt die Kritik durch die verständige Weise, in der sie jede Rolle spricht.“

ADTZ 1808, S. 21: „Wenn ihr Organ in der Höhe und Tiefe weniger kontrastirte, so würde sie in der höhern tragischen Deklamation sehr viel leisten. Sie versteht, was sie spricht, und spielt sehr richtig. Feine, zarte Charaktere giebt sie besser, als leidenschaftliche. Am besten ist sie im Lustspiele, in der Darstellung von heitern Charakteren aus der feinen Welt, deren wahren, guten Ton sie ausgezeichnet trifft.“

Franziska **Koberwein**, geb. Sartori (geb. 1754) [A009381]

nach Gastrolle im Sept. 1797 am Breslauer Theater angestellt ab Jan. 1798, ging im Juli 1806 wegen zunehmender Erblindung ab

Jeanette **Osten**, geb. Kaltenbach (1776 – nach 1814) [A008526]

vom Theater Bremen (1799/1800) kommend von April 1800 bis Juli 1810 am Breslauer Theater engagiert, ab Aug. 1810 am Theater Frankfurt/Main

Iffland 1807, S. 307: „Characterrollen, Damen von Stande, junge Mütter u. s. w.“

WTN, Bd. 3, Nr. 11, S. 81: „jezt ist sie wegen der zunehmenden Fülle ihrer Gestalt meist in das Mutterfach übergegangen. Sie spielt jedoch hie und da noch jüngere Damen und im Trauerspiel besonders die intrikanten [sic] Rollen. Im letztern Fache beweist sie, wie überhaupt viel Theateroutine, und gewinnt durch frappanten physiognomischen Ausdruck ihres sehr sprechenden Gesichts, und eine recht vornehme würdevolle Haltung des Körpers, die nur leicht zu theatralisch wird.“

Christian **Räder** (1742–1817) und Ehefrau Amalie **Räder**, geb. Niebuhr (1750–1832) [A005481 bzw. A008701]

beide ab 1802 (er bis 1811, sie bis September 1815) am Breslauer Theater engagiert

Iffland 1807, S. 305 zu ihm: „Alte, komische Väter u. Bauern“; S. 307 zu ihr: „ernste u. komische Mütter, Characterrollen u. s. w.“

WTN, Bd. 3, Nr. 14, S. 105 zu ihm: „ist durch eine höchst beschränkte und einförmige Manier in der Komik und ein sehr unangenehmes Organ sehr wenig brauchbar“

ADTZ 1808, S. 37 zu ihm: „bloß zu Nebenrollen brauchbar“; S. 21 zu ihr: „besitzt im Fache komischer Alten, bejahrter Koketten &c. viel Routine und Talent. Am besten spielt sie die komischen alten Mütter, Tanten und Jungfrauen aus den mittlern Ständen.“

Herr A. **Rake** (bzw. Racke, geb. 1783) [A008141]

Debüt am Breslauer Theater als Anfänger am 12. Febr. 1806, wohl bald darauf (nach Herbst 1806) wieder abgegangen

WTN, Bd. 3, Nr. 14, S. 106: „ein noch ungebildeter Anfänger, der bisher wenig Anlage zeigte“

Herr E. **Reinhardt** [A008424]

kam im Februar 1806 vom Theater in Frankfurt/Main nach Breslau, dort nur bis Mai 1806 engagiert

Herr Fr. **Rogmann** (1769–1842) [A008899]

am Breslauer Theater ab April 1805²⁴²

Iffland 1807, S. 306: „Alte, Väter, Bediente u. s. w.“

ADTZ 1808, S. 37: „spielt Nebenrollen und Alte; eine einförmige Manier schadet ihm sehr, ob er gleich stets gut spricht“

Herr **Roland** [A008320]

bereits 1803 als Souffleur und Schauspieler bezeugt²⁴³, gab überwiegend Nebenrollen, am Breslauer Theater bis Juni 1817

242 Fraglich, ob identisch mit dem Direktor Rogmann, der gemeinsam mit seinem Compagnon Scheerer 1804 in Barth und Stralsund auftrat; vgl. Struck (wie Anm. 239), S. 78f.

243 Vgl. die Personalübersicht von Ende November 1803 in Schmieders Hamburger *Theater-Kalender auf das Jahr 1804* (wie Anm. 146), S. 174.

Iffland 1807, S. 306: „Bediente und Hilfsrollen“

WTN, Bd. 3, Nr. 14, S. 106: „tritt nur selten, in unbedeutenden Nebenrollen auf“

ADTZ 1808, S. 37: „Souffleur, tritt auch in Bedientenrollen auf“

Gottlieb Carl **Schaffner** (1756–1814) und Ehefrau (?–1805) [A008306 bzw. A008805]

kamen im April 1799 mit ihren Töchtern (zu Amalie und Friederike s. o.) ans Breslauer Theater, dort beide bis zum Tod engagiert; die beiden jüngsten Töchter wirkten (Charlotte [A007994] ab 1800, Albertine [A008389] erst ab 1806²⁴⁴) in Kinderrollen mit

Iffland 1807, S. 306 zu ihm: „Bediente u. Caricaturrollen im Schausp.“

WTN, Bd. 3, Nr. 14, S. 106: „ist wegen seines Fleisses und der Sorgfalt bemerkenswerth, womit er allerlei Nebenrollen spielt, doch muß dieser ausgezeichnet gute Wille auch das Beste thun“

ADTZ 1808, S. 37: „Nebenrollen, als Bauern und alte Soldaten; ein fleißiger Mann“

Maximilian **Scholz** (1744–1834) [A008296]

nach Engagements u. a. in Prag, Linz, Preßburg, Berlin und St. Petersburg von 1790 bis 1821 in Breslau als Schauspieler tätig, bis ca. 1807 auch als Regisseur

Caroline **Scholz**, geb. Zimdar (1779 – nach 1834) [A008609]

1787/88 in der Wäderschen Gesellschaft in Breslau und Dresden schon in Kinderrollen beschäftigt, kam in der Spielzeit 1795/96 mit ihrer Mutter Auguste Zimdar (spätere Blanchard) erneut ans Breslauer Theater, heiratete 1800 Maximilian Scholz, 1824 Abgang ans Königsstädtische Theater in Berlin

Iffland 1807, S. 307: „Liebhaberinnen, junge Weiber, muntere Rollen u. s. w.“

WTN, Bd. 3, Nr. 11, S. 83: „zeigt zwar in allen Rollen, welche sie spielt, eine verständige Beurtheilung derselben; sie kann diese jedoch wegen der Beschränkung ihres darstellenden Talents nur selten geltend machen. Es steht ihr dabei ein sehr tonloses Organ und ein grosser Mangel an körperlicher Ausbildung und Gewandtheit im Wege.“

244 Vgl. 1808 die *Kurze Charakteristik* (wie Anm. 75), S. 21: „in Kinderrollen [...] manche gelungene Ausführung“.

ADTZ 1808, S. 21: „eine verständige Schauspielerin, mit vielem Talent; aber es fehlt ihr die Gabe des Anwendens. Bäuerinnen, boßhafte Weiber, und einfältige Mädchen spielt sie zuweilen vortrefflich.“

Carl **Schwarz** (1768–1838) [A001779]

kam vom Hamburger Theater (1801/02) nach Breslau (dort vom 2. Nov. 1802 bis 1. April 1809 engagiert), Abgang ans Hoftheater Stuttgart (1809–1813), später Burgtheater Wien (1813–1838)

Iffland 1807, S. 306: „erste Väter, Männer, Helden u. s. w. im Schauspiel“

Johann Baptista **Tilly** (geb. 1763) [A008573]

Engagement am Hoftheater Schleswig (1787–1798) 1791 unterbrochen durch ein mehrmonatiges Engagement in Breslau; August 1805 Gastspiel am Theater Breslau, danach um den Jahreswechsel 1805/06 erneut engagiert (dort noch im Mai 1808 nachgewiesen)

Iffland 1807, S. 306: „Characterrollen“

Friedrich **Veltheim** (eigentlich Meister) (1770 – nach 1826) [A002010]

bereits 1794 bis Ostern 1796 bei Direktorin Wäser in Breslau beschäftigt; von Frühjahr 1796 bis Ostern 1797 am Hoftheater Weimar; im April 1796 Rückkehr ans Breslauer Theater, dort nach dem Tod der Wäser 1798 von der neuen Direktion übernommen; Ostern 1805 abgegangen nach Danzig²⁴⁵

Herr **Weege** [A000834]

im Jan. 1805 als angehender Schauspieler am Breslauer Theater engagiert, möglicherweise 1806/07 abgegangen

Carl **Wöhner** (?–1814) [A002173]

kam vom Warschauer deutschen Theater (1804–1806) nach Breslau und debütierte am 29. April 1806 (als Ersatz für Mayer engagiert), Abgang Ostern 1807; zuletzt Theaterdirektor in Stettin

Iffland 1807, S. 306: „im Schausp. ernste u. muntere Liebhaber, komische Character“

245 Vor der Abreise aus Breslau ließ Veltheim mehrere Anzeigen in die Zeitung einrücken; vgl. *SpZ*, Jg. 1805, Nachtrag zu Nr. 36 (25. März), S. 459, Nachtrag zu Nr. 37 (27. März), S. 473 sowie Nachtrag zu Nr. 46 (20. April), S. 600.