

Hof aus gab sie die Lage und Besonderheiten der einzelnen Säle an. Weiterhin berichtete sie von der guten Akustik des Hauses und den Bemühungen der Weimarer in den 50er und 60er Jahren, die „Bachkapelle“ zu erhalten.

Auf versteckten Wegen führte Frau Dr. Lucke-Kaminiarz vorbei an der „Herderkirche“ (Stadtkirche St. Peter und Paul am Herderplatz), an der Johann Gottfried von Herder von 1776 bis zu seinem Tode im Jahr 1803 als Prediger wirkte und in der er auch begraben ist, zur Rückseite des Wittumspalais. Herzogin Anna Amalia residierte hier nach dem Brand des Stadtschlusses von 1774 bis zu ihrem Lebensende 1807. Dann ging es weiter zum Theaterplatz mit dem seit 1919 in Deutsches Nationaltheater umbenannten Stadttheater, dessen Intendant von 1791-1817 Johann Wolfgang von Goethe war. Musikalisch wurde das Haus durch Franz Liszt, Richard Wagner und Richard Strauss geprägt. Am Fuße des Goethe-Schiller-Denkmals, im Jahre 1857 von Ernst Rietschel geschaffen, wurde die Führung beendet.

Frau Dr. Lucke-Kaminiarz sei an dieser Stelle noch einmal ganz besonders für die schöne Führung gedankt, die sie, obwohl erst kurz zuvor aus dem Krankenhaus entlassen und noch nicht vollständig genesen, mit uns unternahm.

Dorothee Rupp

Carl Maria von Weber und die Klaviermusik des 19. Jahrhunderts Symposium, Weimar, 21. Oktober 2000

Im Rahmen der 10. Jahresversammlung hatte die Weber-Gesellschaft in Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar und der Franz-Liszt-Gesellschaft e. V. zu einem Symposium eingeladen, das sich ausschließlich mit Webers Klaviermusik beschäftigte. Veranstaltungsort war die erst jüngst als Franz-Liszt-Zentrum der Weimarer Musikhochschule neu eröffnete Altenburg: Liszts Wohnsitz der Jahre 1849 bis 1861. Detlef Altenburg von der ebenso im Hause beheimateten Franz-Liszt-Forschungsstelle wies in seiner Begrüßung auf die Traditionen dieser Stätte hin und verdeutlichte die Schwierigkeiten auf dem Wege, die Altenburg wieder zu einem Forum des künstlerischen und wissenschaftlichen Austausches werden zu lassen. Mit der Weber-Tagung und einer am folgenden Tag stattfindenden ersten öffentlichen Sonntagsmatinee im wiederhergerichteten Lisztschen Musiksalon konnte das Haus sein neues Profil erstmals einem breiteren Publikum präsentieren und bestand diese Bewährungsprobe glänzend.

Initiator und Leiter des Symposiums Frank Heidlberger beleuchtete in seiner Einführung den aktuellen Forschungsstand zu Webers Klaviermusik: trotz Ansätzen zu einer Neubewertung in jüngerer Zeit gilt dieser Schaffensbereich noch immer als „Randgebiet“. Klischees, die Klavierwerke wären einerseits vordergründig Gebrauchsliteratur des glänzenden Pianisten Weber, oder ihnen käme andererseits nur der Rang von Vorstudien zum wichtigeren Operschaffen des Komponisten, quasi als „Skizzen“ oder „Versuchsfeld“, zu, sind heute noch weit verbreitet. Hatten Zeitgenossen der 1820er Jahre im Hinblick auf die Klavierwerke noch von einem „Zeitalter Beethovens und Webers“ gesprochen, so sei Weber um die Mitte des 19. Jahrhunderts mehr und mehr in eine Außenseiter-Position geraten. Die nachträgliche Dogmatisierung des klassischen Sonatenform-Modells ließ Webers Klaviersonaten nach formalen Gesichtspunkten als unzureichend erscheinen. Dieses Verdikt prägte besonders in Deutschland die Beurtei-

lung des Klavierwerks, während in Frankreich die vordergründige Betonung des Phantastischen und Romantischen eine positivere Bewertung ermöglichte: die poetische Freiheit des Künstlers wurde über die formale Gebundenheit der Komposition gestellt. Allgemein galten (und gelten) als grundlegende Basis für Webers Klavierschaffen die programmatische Inspiration (*Konzertstück* für Klavier und Orchester f-Moll op. 79, *Aufforderung zum Tanze* op. 65) und die handwerkliche Bravour des Virtuosen, während der formale Gestaltungswille – besonders im Vergleich zu den Klassikern – als weniger ausgeprägt dargestellt wird.

Diesem Vorurteil traten die ersten drei Referenten mit analytischen Betrachtungen zu einzelnen Werken entgegen. Anknüpfend an Vorarbeiten von Joachim Veit und Sabrina Quintero spürte Jörgen Pfeffer (Detmold/Paderborn) in der 1. Klaviersonate op. 24 dem von Weber postulierten konzeptionellen Anspruch der *Einheit in der Mannigfaltigkeit* nach. Er erläuterte die Untauglichkeit des normativen Sonatenform-Modells zur Beschreibung der kompositorischen Arbeit in diesem Werk: das aus A. B. Marx' Kompositionslehre abgeleitete und im Nachhinein zur „Schulweisheit“ erhobene Regularium verstellt vielmehr den Blick auf Webers Intentionen. Im Kopfsatz wird eine Vielzahl motivischer Elemente nebeneinandergesetzt; in den ersten Takten auf engstem Raum exponiert, erzielt deren Verarbeitung nach dem Kontrastprinzip die innere Dynamik des Satzes. Laut Pfeffers kontrovers diskutierte Ausführungen schuf Weber mit seinem Opus 24 zwar eine vollwertige Sonate, diese biete jedoch als „Prototyp“ seines Klaviersonatenschaffens noch Raum für spätere Perfektionierung. Die Gefahr der Diskontinuität und der Betonung des Episodischen, die in Webers formalem Ansatz begründet sei, habe der Komponist in seinen vier Sonaten mit zunehmender Sicherheit bewältigt, die 4. Sonate op. 70 bilde die gelungenste Umsetzung der formalen Konzeption.

Michael Kube (Tübingen) widmete sich den oft geringgeachteten Klaviervariationen Webers. Nach den frühen Unterrichts-Werken der Münchner und Wiener Zeit fand er in den Variationen über „Vien quà, Dorina bella“ op. 7 erstmals Tendenzen zur Ausbildung eigener Charaktere in den Einzelabschnitten, die das vorher dominierende virtuose Element bereichern. Während dem letzten Zyklus, den *Variationen über ein Zigeunerlied* op. 55, als reiner „Brotarbeit“ nach Kube geringere Bedeutung zukäme, seien die Variationen über *Schöne Minka* op. 40 von 1815 als Höhepunkt dieser Werkgruppe anzusehen: in einer langsamen Einleitung stellt Weber vorab die einzelnen Variations-Modelle taktweise vor; die Coda greift das musikalische Material auf und geht in der motivischen Verarbeitung über das bloße Variieren hinaus. Hier gelang Weber der Ausgleich von kompositorischem Anspruch und spielerischer Virtuosität vorbildlich.

Frank Heidlberger stellte Webers *Momento capriccioso* op. 12 in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen und erläuterte die besonders kleingliedrige Architektur dieses recht kurzen Stücks, dem der Halbtonschritt als prägendes strukturelles Element zugrunde liegt. Die von Weber favorisierte Dualität von Benutzung „schärfster Mittel“ in der Detailzeichnung und „tiefgedachtestem Zusammenhang“ des Ganzen, die er in seinen Ausführungen zu Cherubinis *Lodoiska* als beispielhaft darstellte, zeige sich auch in den Klavierwerken, die trotz größtmöglicher Charakteristik einer konsequenten formalen Konzeption folgen. Webers „verdammte Klavierfinger“ hätten zwar Einfluß auf die instrumentale Idiomatik der Kompositionen, bestimmten aber nicht, wie oft

behauptet, kompositorische Idee und Ausführung, machten den Komponisten nicht zum „Sklaven“ des Virtuosen.

Die Referate des Nachmittags beleuchteten zwei Beispiele der Rezeption des Weberschen Klavierschaffens im 19. Jahrhundert. Peter Niedermüller (Mainz) untersuchte den Einfluß Franz Schuberts und Webers auf das Klavierwerk Robert Schumanns und konstatierte im Gegensatz zu vielen autobiographischen Quellen, die die Vorbildrolle Schuberts betonen, in den musikalischen Werken interessante Bezüge, die auf ein bewußtes oder unbewußtes Anknüpfen an Weber hindeuten. Besonders auffällige Parallelen etwa zwischen Webers *Momento capriccioso* und Schumanns *Toccata* op. 7 sowie zwischen dem *Préambule des Carneval* op. 9 und dem *Menuetto* aus Webers 2. Klaviersonate op. 39 legen nahe, daß Webers Kompositionen, die zu Schumanns pianistischem Studienprogramm gehörten, in der Entwicklung von Schumanns Klavierwerk ein weit größeres Gewicht zukommt, als dies seine Äußerungen ahnen lassen.

Axel Schröter (Weimar) widmete sich abschließend den Weber-Interpretationen Franz Liszts als Pianist, Herausgeber und Bearbeiter. Die von Liszt 1868 in Angriff genommene zweibändige Weber-Edition, die beim Verlag Cotta als Interpretations-Ausgabe erschien, zeigt die Wertschätzung, die der Herausgeber Weber entgegenbrachte. Ganz im Gegensatz zu seinen oft sehr freien Interpretationen auf dem Konzertpodium, die in Rezensionen unterschiedliches Echo fanden, bemühte sich Liszt hier weitgehend um die Beibehaltung des Originaltextes, dem in unterschiedlichem Umfang *ossia*-Varianten hinzugefügt wurden. Als Interpret wie als Bearbeiter machte sich Liszt um die Pflege des Weberschen Œuvre verdient; Webers *Konzertstück* f-Moll z. B. wurde seit 1833 regelmäßig von ihm aufgeführt und sowohl für Klavier solo als auch für Klavier mit Orchester bearbeitet.

Das komprimierte Weimarer Symposium konnte und sollte Webers Klavierwerk nicht umfassend behandeln, vielmehr hatten sich die Veranstalter das Ziel gesetzt, die Aufmerksamkeit erneut auf diesen noch immer vernachlässigten Ausschnitt des Schaffens zu lenken und verfestigte (Vor-)Urteile zu hinterfragen. Tatsächlich wurden Ansätze zu einer neuen, differenzierten Betrachtung deutlich; es wäre zu hoffen, daß diese Anregungen aufgegriffen und fortgeführt werden.

Frank Ziegler